

Rádiós és TV-s ismeretek

- jegyzet -

Szerkesztette: Tálos András

2006 július 3.

1. Az információs társadalom fogalma. A Castells-i elmélet. A médiatechnológia elméleti alapjai.	6
1.1. Az ipari forradalomtól az információs forradalomig: a médiatechnológiai	6
1.2. Az információs társadalom társadalomtudományi kutatása	8
1.3. A Castells-i elmélet	10
1.4. Az információs társadalomban megjelenő problémák	11
2. A közvetlen emberi kommunikáció és a mediális kommunikáció jellegzetességei. Médiakompetencia, médiaírástudás.	12
2.1. A közvetlen emberi kommunikáció és a mediális kommunikáció jellegzetességei	12
2.2. Médiakompetencia és médiaírástudás fejlesztése	16
2.3. Felhasznált és ajánlott irodalom az első két tételhez	17
3. Az információ megjelenítési formái, befogadásuk. Az érzékelés és kommunikáció kapcsolata (vizualizáció és auditoros információ). A megismerési folyamat. Az elektronikus kommunikáció korszakai és fejlődése.	18
3.1. Kommunikáció és információ, az információs hálózat fejlődése	18
3.2. A kommunikációs rendszer általános felépítése	19
3.3. Meghatározások	21
3.4. Az elektronikus kommunikáció korszakai és fejlődése: a kezdetektől a globális informatikai infrastruktúráig	22
3.5. Analóg, digitális	25
3.6. Átviteltechnika	28
3.6.1. Távközlési vonalak	28
3.6.2. Vezetékes megoldások	28
3.6.3. Vezeték nélküli távközlési vonalak	30
3.7. Az érzékelés és a kommunikáció kapcsolata	32
3.7.1. A vizualizáció jelentősége	32
3.7.2. Optikai csalódások	34
3.7.3. A fogalomalkotás és az érzékelés	38
3.7.4. Képközlés és az Internet	38
3.7.5. Az információ és az emlékezet	39
3.7.6. Az auditoros információ és az érzékelés	40
3.8. A hallás	41
3.9. Jonathan Crary: Az érzékelés modernizálása	43
3.10. Felhasznált és ajánlott irodalom	47
4. A rádió, mint műsorközvetítő rendszer	48
4.1. A rádió, mint műsorközvetítő rendszer kezdetektől napjainkig	48
4.1.1. A rádióműsorok fajtái	48
4.1.2. A rádiózás története Nagy-Britanniában és Európában	50
4.1.3. Diktatúrák rádiózása	51
4.1.4. A rádiózás története Magyarországon	52
4.1.5. A rádiózás története az USA-ban	55
4.1.6. Rádióformátumok születése	58
4.1.7. Rádiózás Afrikában és az arab országokban	59
4.1.8. A digitális kor rádiózása	60
4.1.9. Felhasznált és ajánlott irodalom:	61
5. A televízió, mint műsorközvetítő rendszer	62
6. A mozgókép, mint kifejezési forma. Formanyelvi sajátosságok, kompozíciók.	62
6.1. A mozgókép funkciói	62
6.2. A film, mint kifejezési forma	63

6.3.	A film egyetemessége	64
6.4.	A film, mint műalkotás.....	64
6.5.	A film szerkezete, grammatikája és stílusa	64
6.6.	A kép, mint a film legkisebb autonóm egysége	66
6.6.1.	A fény és az árnyék	66
6.6.2.	Színek	67
6.6.3.	Képkivágás	68
6.6.4.	Plánok és kamera-beállítások	68
6.6.5.	Kép beállítás	72
6.6.6.	Mozgó beállítások	72
6.6.7.	Kép mélység	74
6.6.8.	A vászonméret és a szélesvászon	74
6.6.9.	Háttér és díszlet	75
7.	A filmkészítés alapjai	76
7.1.1.	A film-formanyelv dinamikus eszközei: az építő szerkesztés- a montázs	76
7.1.2.	A montázs pszichológiai alapjai	78
7.1.3.	A montázs funkciói	79
7.1.4.	A montázs fajtái	79
7.1.5.	Tér-idő ábrázolása a filmművészetben.....	80
7.1.6.	A hang, mint függőleges montázs	81
7.1.7.	A zaj és a zörej	82
7.1.8.	A beszéd	83
7.1.9.	A zene.....	84
7.1.10.	A belső vágás, mint a modern szerkesztés egyik jelentős eszköze.....	86
7.1.11.	A film drámai szerkezete.....	87
7.2.	A film, mint metonimikus nyelv	89
7.3.	A film, mint metaforikus nyelv	91
7.4.	A filmritmus összetevői. A film tagolásának módjai.....	92
7.4.1.	Átkötési módok:	93
7.5.	A film, mint összetett művészet	93
7.5.1.	A filmkomplexitás fogalma.....	93
7.5.2.	Filmtipológia	94
7.6.	A filmelemzés szempontjai és módszerei	95
7.7.	Filmes kislexikon	95
7.8.	Felhasznált és ajánlott irodalom az 5. és a 6. tételhez.....	115
7.9.	Tematizált ajánlott irodalom	116
8.	Rádiós szerkesztőség, rádiós műsorkészítés (Huszerl, 2003 és Cs. Kádár et al., 1999 alapján).....	120
8.1.	Miért kell megszerkeszteni egy rádiós anyagot?.....	120
8.2.	Előadás – beszéd – magatartás	121
8.3.	Általános hibák.....	121
8.4.	Interjú-technikák	122
8.5.	Hogyan kérdezzünk?	122
8.6.	Az odafigyelés fontossága.....	122
8.7.	Mi a hír?	123
8.8.	A headline	123
8.9.	A hírrás stílusa.....	123
8.10.	A hírcsokor sorrendjének kiválasztása	124
8.11.	A hír olvasása	124
8.12.	Interaktivitás a szabad rádiózásban	124

8.13.	Forrásteremtés a rádiók gyakorlatában.....	126
8.14.	A médiatörvény reklámra vonatkozó utalásai.....	130
8.15.	A szerzői jogokról röviden.....	131
8.16.	A rádióstúdió.....	132
8.16.1.	Alapvető technikai felszerelése.....	132
8.16.2.	Technikai alapismeretek.....	133
8.16.3.	Műsorstruktúra és rendszertechnika, a stúdió.....	133
8.16.4.	Stúdióakusztika.....	137
8.16.5.	Mikrofonok, mikrofonozás.....	137
8.16.6.	Kompakt-kazettás riportertermagnók.....	138
8.16.7.	Asztali kazettás deckek.....	139
8.16.8.	CD-játszók és kompaktlemezek.....	139
8.16.9.	A minidiszk.....	140
8.16.10.	Stúdiómonitor-rendszerek.....	140
8.16.11.	Keverőasztalok.....	141
8.16.12.	Számítógép a rádióban.....	142
8.16.13.	A hangkártya.....	143
8.17.	Rádiózni egyszerűen. Magazinműsor készítése elérhető eszközökkel. (Esettanulmány, Makrai-Kis Zoltán).....	143
8.17.1.	Bevezetés.....	144
8.17.2.	A műsor felépítése.....	144
8.17.3.	Utómunkák személyi számítógépen.....	145
8.17.4.	Technikai feltételek.....	146
8.17.5.	Záró gondolatok.....	147
8.18.	Felhasznált és ajánlott irodalom:.....	147
9.	Televíziós szerkesztőség, televíziós műsorkészítés (Palotai, és Pásztor, 2000 alapján)	147
9.1.	Film és televízió.....	148
9.2.	Műsorformák és fajták.....	148
9.2.1.	A hírmondó.....	150
9.2.2.	A dokumentumfilm.....	153
9.2.3.	A szórakoztató műsorok fajtái.....	154
9.2.4.	Rajzfilm, animáció.....	155
9.3.	A média kultiváló szerepe.....	155
9.4.	A képírás világa.....	156
9.5.	A televíziós szerkesztőség.....	157
9.5.1.	A mozgóképalkotás legfontosabb közreműködői, televíziós szerepek.....	157
9.6.	A forgatókönyv.....	158
9.7.	Egy televíziós vágott anyag elkészülésének lépései.....	158
9.8.	Felszerelés.....	159
9.8.1.	A kamera.....	159
9.8.2.	Adathordozók (kazetták).....	160
9.8.3.	Rendszerek.....	160
9.8.4.	Mikrofonok, statív és lámpa.....	161
9.9.	Gyakran használt TV-s fogalmak.....	161
9.10.	Mértékegységek.....	162
9.11.	Vágórendszerek.....	162
9.12.	Televíziós műsортípusok.....	163
9.13.	Felhasznált és ajánlott irodalom.....	163
10.	A videó, a digitális kép és a videóklip (Palotai, és Pásztor, 2000 alapján).....	163

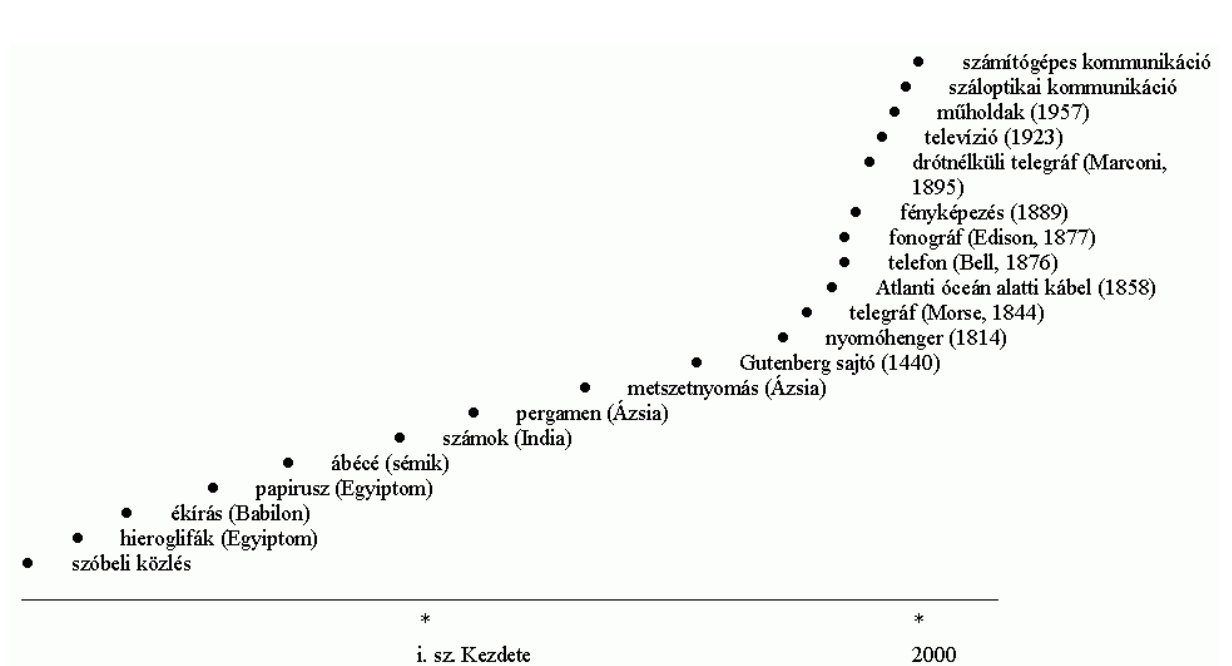
10.1.	A videó	164
10.2.	Videópolitika	165
10.3.	Új tér-idő viszony	166
10.4.	A holográfia.....	167
10.5.	Számítógép a művészetben	167
10.6.	A virtuális tér.....	168
10.7.	Képmanipulálás	169
10.8.	Számítógép grafika és animáció.....	171
10.9.	Videó művészeti irányok.....	171
10.10.	Kommunikáció kontra konverzáció	172
10.11.	Szimuláció és vágy	172
10.12.	Törpéből óriás: a vizuális zene mint piaci rész - A Music Television (MTV) (In: Fridrik, Sz. (2004): A média jövőformáló ereje)	173
10.13.	Gelencsér Gábor: Képtelen képek.....	175
10.14.	Felhasznált és ajánlott irodalom.....	178
11.	Közszolgálati és kereskedelmi média.....	178
11.1.	Alapfogalmak	178
11.1.1.	A közszolgálati média	178
11.1.2.	A kereskedelmi média	179
11.1.3.	Az infotainment.....	179
11.2.	A Közszolgálatiág értelmezése a tudományos kutatás szemszögéből (Terestyéni, 2006)	179
11.2.1.	A közszolgálatiág fogalmáról a média szemszögéből	181
11.2.2.	A média tudományos vizsgálatáról a közszolgálatiág szempontjából.....	185
11.2.3.	A szolgáltatott tartalmak közszolgálatiágával kapcsolatos kutatások	189
11.2.4.	A nemzeti jelleg képviselője és védelme, mint közszolgálati követelmény ..	190
11.2.4.1.	A globalizáció árnyoldalai a nemzetközi kommunikációban	190
11.2.4.2.	A nemzetközi hírforgalom egyirányúsodása.....	191
11.2.4.3.	A külföldi műsorkínálat térnyerése a televízióban.....	192
11.2.4.4.	Közszolgálati média a nemzeti értékekért a globalizációval szemben	194
11.2.5.	„Nem kívánatos” tartalmak távoltartásának követelménye	195
11.2.5.1.	A televíziós erőszak	195
11.2.5.2.	Az erőszakos médiatartalmak vizsgálata.....	195
11.2.5.3.	A közönség véleményének és magatartásának vizsgálata a televíziós erőszakkal kapcsolatban.....	196
11.2.5.4.	Különböző csoportok ellenséges, sértő, előnytelen bemutatása	197
11.2.6.	A hírvilággal kapcsolatos közszolgálat tudományos kutatása	198
11.2.6.1.	Hírek: igazság versus hírérték?	198
11.2.6.2.	Bulvárosodás, infotainment.....	199
11.2.7.	Egyéb tartalmak.....	201
11.2.7.1.	A közszolgálati csatornák szórakoztató műsorainak kutatása.....	201
11.2.7.2.	A tudomány médiamegjelenésének erősítése, illetve kontrollja mint tudományos kutatási feladat	202
11.2.7.3.	Az egyházak, a vallás és a hitélet a közszolgálati csatornákon.....	202
11.2.8.	A média hatásának tudományos kutatása.....	202
11.2.9.	A közszolgálat jövője az átalakuló médiavilágban	203
11.2.10.	Irodalom	203
11.3.	A kereskedelmi média születése: háború és business (In: Fridrik, Sz. (2004): A média jövőformáló ereje)	204
11.3.1.	A kétpólusú fejlődés.....	204

11.3.2.	A modern kor társadalmának pszichés beállítottsága	205
11.3.3.	A megtermelt közönség: fogyasztói igények a hirdető vállalatok piacán	207
12.	Ajánló bibliográfia	209
12.2.	Nyomtatott sajtó	209
12.3.	Elektronikus sajtó	210
12.4.	A film	210
12.5.	Marketing, Public Relations	211
12.6.	Média	211

1. Az információs társadalom fogalma. A Castells-i elmélet. A médiatechnológia elméleti alapjai.

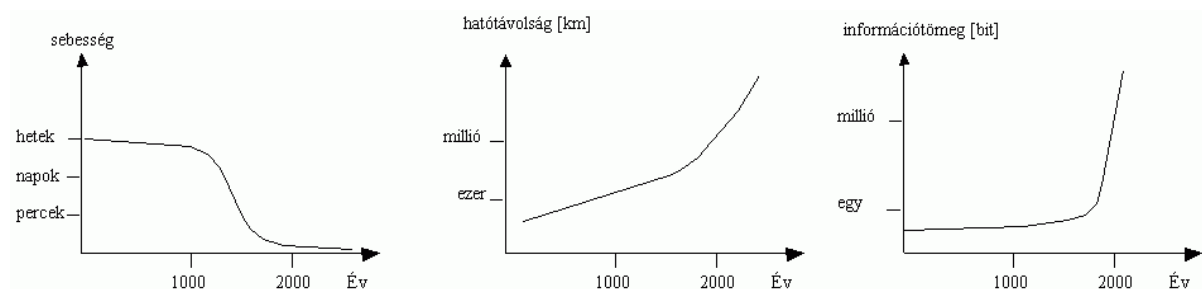
1.1. Az ipari forradalomtól az információs forradalomig: a médiatechnológiai eszközök fejlődése és annak társadalmi következményei

A technológiai fejlődés a számítástechnikában, a távközlésben és a médiában nem csak a gazdasági környezetet változtatja meg, hanem olyan technológiai eszközöket produkál, amelyek kézzelfoghatóvá teszik az Információs Korszakot az emberiség számára is. Ennek az evolúciós-revolúciós változásnak az információs technológia a motorja, amely az új évezredben a legnagyobb ipari szektorrá - avagy önálló információs szektorrá - vált, és az összes többi szektor, így végeredményben a termelés és a társadalmi együttélés alapja. Az 1. ábra a médiatechnológiai eszközök fejlődését mutatja be.



1. ábra: Médiatechnológiai eszközök fejlődése

A kommunikációs eszközök gyors fejlődése soha nem látott változást eredményezett több kommunikációs paraméterben is. Hihetetlen mértékben felgyorsult a közvetett kommunikáció sebessége. Ma már élőben (*real-time*) nézhetünk végig fontos politikai- vagy sporteseményeket a televízióban, az Interneten pedig *on-line* chatelhetünk. A legnagyobb tévétársaságok hatótávolsága globális. Az információtömeg pedig többszörösen meghaladja az emberi befogadóképességet (2. ábra).



2. ábra: A kommunikáció paramétereinek javulása

A médiatechnológiai forradalom óriási társadalmi kihatással is jár. A politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális szereplők egyre szélesebb köre jut hozzá az Információs Korszak vívmányaihoz. Magyarországon napjainkban éljük át az információs társadalomba vezető átmenetet.

Világszerte csökken a PC-k beszerzési ára, ezáltal növekszik a személyi számítógépek elterjedtsége, ami kihatással van az új gazdasági ágazatok megerősödésére, a fogyasztói szokások megváltozására, az oktatásra. Az új technika, a hálózati megoldások elterjedésével az emberi fejlődés - termelés és együttélés - alapjává válik.

A mai információs változás azonban még ettől is jóval tágabb: társadalmi relevanciája, munkahelyteremtő és szektor-átalakító szerepe második ipari forradalommá - jobban mondva információs forradalommá - teszi. Ha röviden össze akarjuk foglalni a hasonlítás alapját képező, a 17. században kezdődő ipari forradalom legfontosabb társadalmi hatásait, akkor azt a következő forradalmi folyamatok jelzésével tehetjük meg:

- a mezőgazdasági, vidéki életmód fokozatos háttérbeszorulása, a városi életmód megjelenése, urbanizáció - a város-vidék, centrum-periféria törésvonalak megjelenése a társadalomban és ezáltal a politikában;
- az elsődleges közösségek - mint például a faluközösség - felbomlása, a politikai közösségteremtés igényének kiformalódása, a tágabb (nemzeti) identitás megjelenése, nacionalizmus megjelenése;
- a nukleáris család létrejötte - csak szülők és gyerek(ek), nagyszülők, oldalági rokonok nélkül - a szociálpolitikai funkciók állami megjelenése, a család intézményének meggyengülése és funkcióinak intézményi átvállalása, jóléti állam;
- a gyerekkor és a várható életút átalakulása - a teljesen otthoni helyett jobbra intézményesedett szocializáció és életvitel: bölcsőde, óvoda, iskola, munkahely - ezen intézmények állami létrehozása, működtetése és/vagy támogatása, koordinálása, az intézményesített társadalom vezetése;
- minden emberi tevékenység intézményesülése (születéstől a halálig) - intézményesült professzionális politika;
- a munkahely és lakóhely végleges szétválása: a munka- és szabadidő elkülönült megjelenése - társadalom (magánszféra) és állam elkülönülése, a nyilvános tér (nyilvánosság) megjelenése;
- a gyár és az iroda, mint a legfőbb munkahelyek létrejötte: kék és fehérgallérosok szétválása - osztályalapú politizálás, szakszervezeti mozgalmak, 'osztályharc', munkás-tőkés törésvonal felerősödése;
- a népességrobbanás: higiénia, egészségügy forradalma, a várható élettartam megnövekedése, öregek és fiatalok számának növekedése - természeti jogok elismerése, a különböző életkorban lévő csoportok politikai súlyának növekedése az általános választójog megjelenésével párhuzamosan (fiatalok-öregék); népességpolitika, egészségügy, munkaerő-politika, oktatáspolitikai, hadügy és szociálpolitika előtérbe kerülése;
- a szekularizáció, a vallási és tradicionális értékek meggyengülése, a világ varázstalanítása - világi állam, racionalizáció, hagyományos értékek szerepének átértékelődése, vallási törésvonal megjelenése a politikában;
- a bürokratikus igazgatási modell elterjedése - a közigazgatás, mint racionális üzem;
- a politikai demokráciák elterjedése, az ipari mellett ható politikai forradalom: a társadalom egyre szélesebb köreinek bevonódása majd elidegenedése a politikai folyamatoktól, a politikai ideológiák megjelenése és széleskörű artikulációja, tömegpolitizálás.

Végeredményben azt lehet mondani, hogy a társadalmi integráció alakult át, a korábban központi szerepet játszó család, elsődleges kisközösségek, vallás helyére egyre inkább nagyobb formációk léptek, mint a munkahely, a társadalmi osztály, a nemzet majd a fogyasztói közösségek és ennek az integrációnak a csúcsán az állam állt.

Óriási képzelőerő kell tehát hozzá, hogy egy új, hasonlóan átfogó, de ezúttal már információs forradalmat egyáltalán el tudjunk képzelni, miközben durván leegyszerűsítő ez a fentebbi felsorolás is, hiszen több könyvtárnyi irodalma van az egyes pontoknak és a változások tárháza is jóval tágabb ennél, az összefüggések, kauzalitás viszonyrendszerét pedig meg sem próbáljuk feltárni.

Az információs társadalom teljesen át fogja alakítani az eddigi életünket, a lakástól a munkahelyig – e-mail, wap, távmunka stb. -, az üzleti kapcsolatoktól az oktatásig - elektronikus kereskedelem, telebanking, távtanulás -, az egészségügyi ellátástól a közigazgatásig - távgyógyítás, papírnélküli közigazgatás, intelligens települések - és a demokratikus társadalomban való részvételig - elektronikus demokrácia. És akkor még igencsak szegényes volt a fantáziánk egyes társadalomtudományi kutatásokhoz és néhány science-fiction íróhoz képest. Ahhoz azonban, hogy mindez a fantasztikus vízió valósággá váljék a következők szükségesek:

- szükséges az emberek, a felhasználók, állampolgárok és döntési pozícióban lévők bizalmát megnyerni a szolgáltatások, lehetőségek iránt, hogy igénybe is vegyék őket, illetve hozzájáruljanak kiépítésükhöz;
- szükséges az emberek szakirányú tudását (information skills) aktív bevonódásuk segítségével megfelelő szintre emelni (informatikai funkcionális analfabétizmus);
- szükséges a megfelelő technikai eszközháttér létrehozása és elterjesztése, az információs közmű kiépítése (infrastruktúra).

Mindez politikai, stratégiai tervezést és döntéseket igényel, ahol a rövidtávú előnyöket fel kell tudni áldozni a hosszútávú célok érdekében, és ahol a szűk keresztmetszetet soha sem az infrastruktúra hiánya jelenti elsősorban, hanem a hatékony működtetéséhez megfelelő tudás (tudástársadalom) és akarat hiánya.

1.2. Az információs társadalom társadalomtudományi kutatása

Az információs társadalomról való társadalomtudományi gondolkodásban meg lehet találni azt a vonulatot, amely az információs társadalom kutatását az 1990-es évek végére fokozatosan a társadalomtudományok egyik központi kérdésévé teszi. Persze már ez az információs társadalom megjelölés is vitatható, ahogy a finn Antti Kasvio (2001) is kimutatja, a fogalom a szociológiában és a társadalomtudományok egészében annyira új keletű, hogy nem szerepelt Giddens 1990-ben kiadott Szociológiájában sem (Giddens, 1990), mint ahogy a szociológiai szótárakban általában nem is található meg (ld. például az Oxford Concise Dictionary of Sociology-ját, 1994). De ha az információs társadalom megjelölés nem is használatos, egy sor más terminussal már korábban is találkozhattunk, a poszt-indusztriális társadalomtól (Bell, 1973) a poszt-kapitalista társadalmon át (Drucker, 1993) a tudástársadalomig (Stehr, 1994), amelyek az általunk is tárgyalt jelenségekkel foglalkoztak, csak más fogalmi megjelölés alatt.

De mikor is 'kezdődött' az információs társadalom? Miközben pontos, évhez köthető időpontot is találhatunk, nyilvánvaló, hogy egy átmenetről van szó, amelynek határai pontosan nem meghatározhatók, de a II. világháborút követően elindult változásokról van szó, amelyek az 1990-es években váltak igazán új minőségűvé. Alvin Toffler (1981), a

nagyközönség számára készült munkájában 1955-re teszi a kezdőpontot: „Ez az utolsó történelmi forduló az 1955-tel kezdődő évtizeddel érkezett meg az Egyesült Államokba - ez az az évtized, amelyben a fehér-gallérosok és a szolgáltató szektorban dolgozók számaránya először haladja meg a kék-gallérosokét.”

A mai kommunikáció-központú gazdasági termelés és társadalmi berendezkedés alapjait jelentő technikai eszközök és termelési metódusok először az '50-es években éreztették hatásukat össztársadalmi szinten. A *televízió elterjedése* egyfelől és a *munka világának megváltozása* másfelől, ami leginkább kihatással volt az emberek mindennapi életére. A politikában az 1952-es eisenhoweri elnöki kampányhoz tudjuk kötni a gazdaságban bevált hatékony PR technikák első szisztematikus használatát, amely a választópolgárt, mint fogyasztót, a politikust pedig, mint terméket határozta meg (McNair 1995). Mindez egy új korszak hajnalát jelentette. Ugyanezen évtizedben a politikai alrendszer mellett magában a gazdasági termelési folyamatban is fellelhető olyan töréspont, amelyet egy új korszak kezdetének tekinthetünk, amennyiben az azt megelőző ipari társadalmi termelésre jellemző szerkezet alakul át és ez az, amire felhívja Toffler a figyelmet.

A társadalomtudománnyal foglalkozó kutatók (szociológusok, közgazdászok, statisztikusok, politológusok stb.) az információs társadalom vizsgálatát, mint központi társadalomkutatói programot - ahogy azt Antti Kasvio írja (1998) - mégis csak az 1990-es évek közepén, végén fedezték fel. Az akadémiai elismertséget az információs társadalomkutatásnak Manuel Castells (1996, 1997a, 1997b) témáról szóló trilógiája hozta. Ennek ellenére már az 1950-es évek végétől, 1960-as évek elejétől folytak olyan kutatások, amelyek az ipari társadalom átalakulását vizsgálták, nem kevés visszahatásként a társadalomtudományok azon szerepére, amelyet a második világháborút követő újjáépítés politikai programjainak kimunkálásában és azt követően a társadalmi tervezésben betöltöttek. Elsőként *a tudás meghatározó szerepét* vizsgálták a társadalomban és a termelésben, illetve *a különböző szektorokban alkalmazottak számarányának egymáshoz való viszonyát* (Machlup, 1962). Az 1960-as és 1970-es években az egyre növekvő gazdasági problémák és az energiaválság következtében a *poszt-indusztriális társadalomba* való átmenet problematikája került a középpontba (Bell 1973). Az 1980-as évektől kiteljesedő digitális forradalom pedig végképp egyértelművé tette, hogy az ipari társadalmi termelést felváltja egy újfajta termelési mód (Gershuny, 1978, illetve Gershuny és Miles, 1983), amit először 'ön-kiszolgáló' társadalomként jelöltek, mivel olyan új technikai lehetőségeket hozott, melyek segítségével az emberek saját maguk tudták kielégíteni szükségleteiket a szolgáltatások igénybevételének kikerülése mellett.

Az első *politikai programok* az új technika kiépítésére, használatára, az abban rejlő lehetőségek kiaknázására és annak koordinálására a francia Minitel rendszer beüzemelése (az 1970-es évektől) és azok az erőfeszítések voltak, amelyeket a japánok tettek, hogy a digitális forradalom éllovasává váljanak (részben már az 1960-as évektől kezdődően). Eközben már a nagyközönség számára is íródtak *népszerűsítő könyvek* (Toffler, 1980; Naisbitt, 1984) és megszületett az első, mára *klasszikus társadalomvízió* a szinergikus társadalomról, amelyben az új technikai eszközök által okozott szinergiára és annak jótékony hatására hívta fel a figyelmet a japán szerző (Masuda, 1980). Ebben az esetben szinergia alatt a szerzőhöz hasonlóan azt értjük, hogy több technikai eszköz, vagy eljárás emberi használata egymás hatását és az emberi tevékenységet erősíti, támogatja, összehangolja. Ebből később a média eszközök konvergenciáját leíró elmélet fejlődött ki (Pintér, Élő és Karvalics, 1999).

Az 1990-es évek elején a már említett információs stratégiák révén az információs társadalom problematikája egyre inkább a középpontba került, és ekkor születtek meg az első olyan társadalomtudományi művek, amelyek az információs társadalmat teljesen szociológiai szemszögből vizsgálták és többnyire pesszimiztikus hangnemben íródtak (Lyon, 1988; Kumar, 1995; Webster, 1995).

Ami számunkra érdekes ebből a társadalomtudományi hagyományból, az az információs társadalom, mint az információgazdaságra épülő társadalomszervezet. Ennek a társadalmi formációnak, amelyben a digitális forradalom alapvetően felfokozta a távközlés és a kommunikáció társadalmi szerepét, egyik leginkább változásban lévő szférája a társadalmi nyilvánosság. A társadalmi nyilvánosság központi szerepet játszik a politikai folyamat ellenőrzésében, ez az a szféra ahol a társadalmi kommunikáció és a kulturális fogyasztás jelentős része megvalósul, sőt, amely közvetve a politikai rendszer gyökeres átalakulását hozhatja az információs társadalomban, megnövelve a demokratikus rendszerben olyannyira elengedhetetlen állampolgári részvétel (politikai participáció) mértékét.

1.3. A Castells-i elmélet

Manuel Castells háromkötetes opusa (1996, 1997a, 1998a) az információs korszak – *The Information Age*, ahogy a trilógia címe jelzi – az információs társadalomról szóló első igazán átfogó leírása. Adatokkal és új fogalmakkal. Castells szerint az *információs társadalom* az emberi együttélés egy új módja, ahol az információ hálózatba szervezett előállítás, tárolása stb. játssza a legfontosabb szerepet. Ebben a társadalomban az új központi morfológiai elem a hálózatiság, amely nem kizárólagos, de domináns elemmé válik.

Akkor beszélhetünk igazoltan egy új társadalmi együttélési módról, ha a mennyiségi változások – például a több számítógép, a több TV-csatorna, a több információ áramlása – *minőségileg* is megváltoztatják az emberek közötti társadalmi viszonyokat. Ha nem csak attól új a társadalom, hogy új dolgok jelennek meg. Például dotcom cégek a gazdaságban – ettől még nincs új gazdaság, csak a régi gazdaságban jelenik meg néhány új szereplő –, hanem, hogy a régi dolgok is új módon kezdenek el működni, azaz a társadalom együttélésének megváltozik a megszokott logikája (értsd kultúrája, szokásai, normái, politikai rendszere, termelési rendszere stb.). Ez az az alapvető változás, amitől információs társadalomról beszélhetünk: a társadalom szerkezetének megváltozása.

Castells könyvében a társadalom egészének átalakulásáról ír. Ennek infrastrukturális hátterében az információs és kommunikációs technológia áll, termelési alapjait egy új hálózati gazdaság (*network economy*) jelenti, ami – akárcsak az együttélés más területei – erősen globalizálódik.

A társadalom új logikai szervezőelve a *hálózatiság* lett: aki benne van a hálózatban, az létezik, aki nincs benne, az pedig nem (gondoljunk csak az Internetre). Ez óriási feszültséget hoz magával, mivel az ember alapvetően *Self*, azaz én- és identitásközpontú, ami lokálitáshoz, tehát helyhez kötött, kulturálisan definiált.

Az ember, az emberi munkaerő nem tudja követni például a pénz és a munkahelyek globális mozgását. A *Net* és a *Self* szembenállása az az új erő, ami szervezi az új társadalmat. A valós tér szerepét egyre inkább a hálózatokhoz köthető áramlások tere (*space of flows*) veszi át, ahol pénz, termék, szolgáltatás és áru áramlik, vagyis mindaz, ami fontos és értékes. Kulturálisan ez egy valós virtualitást (*real virtuality*) jelent, ahol a valóság és virtualitás egymásba csúszik és egymásra reflektál.

A növekvő társadalmi feszültséget a társadalmi mozgalmak is megjelenítik, amelyek egy része bezárkózik a hagyományba, vallási értékekbe, a változatlanságot értéknek jelenítve meg (*reactive movements*, vallási fundamentalizmus, funkcionális analfabétizmus); más mozgalmak viszont saját eszközét, a globalizálódó technológiát és kultúrát fordítják szembe ezzel a világgal (*proactive movements*, globalizáció-ellenes csoportok, fanatikus környezetvédők). De a társadalmi gondokat növeli, hogy új globális bűnöző gazdaság (*global criminal economy*) jelenik meg, ami egyes államokban összefonódik a legális politikai erővel, és végső soron fenyegeti a globalizálódó világ egészét. Végeredményben a

globalizálódó információs társadalom logikája, hogy miközben mindenkire hatással van, nem lehet tudni, hogy egyes események milyen visszaható következményekkel járnak.

1.4. Az információs társadalomban megjelenő problémák

Az információs forradalom nem csak pozitív előjelű változásokat hoz a társadalmak életében. Egy adott közösségen belül lokálisan is okozhat feszültséget, különböző technológiai fejlettségű nemzetek, országok között pedig még jobban tapinthatóak ezek a globális törésvonalak. Az új információs egyenlőtlenségek jönnek létre:

- Idő dimenziójú egyenlőtlenségek: fiatalok vs. idősek - tudásbeli, szocializációs szakadék (társadalmon belüli konfliktusok);
- Tér dimenziójú egyenlőtlenségek: Észak vs. Dél - a fejlett államok óriási előnyre tesznek szert (társadalmak közötti konfliktusok).

Az információs társadalommal járó új társadalmi rendszer, például az Interneten való, szinte már az egyén szintjére behatoló megjelenési kényszer (iwiw) létrehozta a kizártak negyedik világát (*fourth world*).

A világháló kiépítése és az azon fellelhető bizonyos tartalom (pornográfia, agresszió nyílt és brutális bemutatása, nacionalizmus, politikai uszítás stb.) kevésbé van tisztelettel a hagyományos értékrendre. A legdemokratikusabbnak tűnő médiához több negatív hiedelem is kötődik. Krajcsi (2000) részben ezeket a hiedelmeket, részben újakat – vagy az ő szóhasználatával “az Internettel kapcsolatos régi problémákat” – szedi egy csokorba, és állítja, hogy “mindazok a sokak által hangoztatott káros és ártalmas mechanizmusok, amelyeket az Internet veszélyeként szoktak egyesek emlegetni, egyáltalán nem az Internet veszélyei, hanem régen velünk élő veszélyek, amelyek az interneten is megjelennek”.

Ilyenek:

- *a megbízhatóság kérdése* (nem tudhatod, ki van a másik oldalon, hogy kivel kommunikálsz);
- *a hitelesség* (vajon lehet-e hinni a világhálóról megszerzett információknak);
- *a valóságérzék elvesztése* (akik túl sokat lógnak a hálón, elvesztik a valósággal való kapcsolatukat, a japán hikikomori jelenség);
- *az elidegenedés* (a számítógép rabjai a valós kapcsolataikat fokozatosan leépítik);
- *az identitás elvesztése* (az interneten bárki/bármi lehetsz, csak egy idő után azt nem tudod, ki is vagy valójában);
- *az agresszió* (a számítógépes játékok életidegenek és erőszakossá tesznek);
- *a pornográfia és pedofília, a szélsőségek megjelenése* (az Internet a ferde hajlamú és szélsőséges nézetű emberek kedvelt találkahelye);
- *a kommunikáció elszürkülése* (a személyes kommunikáció sokszínűsége elvész az új eszközök miatt, a nyelvünk elsatnyul),
- *data-szmog* (belefulladunk az információs óceánba, nem tudunk eligazodni az interneten fellelhető sok-sok információ között).

Ezekkel a negatív elképzelésekkel szemben azonban felhozható több nagyon fontos ellenérv is. Az Internet azonban nem misztikus, hanem pont olyan, mint maga a világ, ami körülveszi. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy a világ is bizonyos szempontból nézve erőszakos, hogy egyes emberek gonoszak és hogy a szexualitás egyre inkább megjelenik a hétköznapok világában is. Tehát csupán maga a világ tükröződik vissza az Interneten található tartalomban és Internet-használatban.

De nem csak a világ negatív lenyomata, hanem a pozitív is visszaköszönhet: számos emberbarát kezdeményezés erejének meghatározódása köthető az internethez, például szerte a világon jelentősen átalakult és hatékonyabbá vált a segítségével a zöld mozgalmak kommunikációja és fellépése. Ne feledjük, hogy az Interneten csak az található meg, amit oda valaki feltesz és ami a világban már létezik – se több, se kevesebb.

A második ellenérv azonban még az első érvcsoporthoz is sokkal fontosabb: a legnagyobb probléma ugyanis az, hogy ez az internettel kapcsolatos negatív kép figyelmen kívül hagyja, hogy az információs társadalom szerkezetének és problémáinak feltárásakor nem lehet csupán az internetre redukálni a vizsgálódást.

Az Internet és az információs társadalom közé ugyanis nem tehető egyenlőségjel, a kettő nem teljesen ugyanaz. Míg az első egy számítógépes világhálózat, addig a második egy társadalmi együttélési formáció. Tehát, aki az első alapján utasítja el a másodikat, az elhamarkodottan ítél olyasvalamiről, amit meg sem ismert.

Az Internet gyakorlatilag médiumok sokasága, ami egyesíti magában számos kommunikációs forma jegyeit, szólhat egy emberhez, vagy többhöz; szólhat általa egy ember vagy több; lehet valós idejű vagy késleltetett; lehet interaktív, vagy passzív befogadók által használt. Ahogy Angelusz (2000) jelzi, míg a hagyományos tömegkommunikációból hiányzik az interaktivitás lehetősége és a komplett szociális jelenlét, addig a számítógép közvetítette kommunikációban megjelenik az interaktivitás – bár itt sem adott a teljes szociális jelenlét –, a visszajelzés potenciálisan adottá válik, ennek pontos következményeit azonban még nem ismerjük, ez a jövő egyik nagy – nem csak kutatási – kérdése.

Ugyanakkor az információs társadalom ettől több és másabb is, hiszen a társadalomnak része, az eszköze az Internet. Az információs társadalom – mint ahogy azt Castellsnél láttuk – az emberi együttélés egy új módja, ahol az *információ hálózatba szervezett* előállítása, tárolása, előhívása stb. játssza a központi szerepet és az új morfológiai elem, a hálózat segítségével kialakul a hálózatközpontú társadalom a maga 'új intézményeivel', amik gyakorlatilag a jól ismert társadalmi intézmények megváltozott formái. Így alakulnak át a nagy makrorendszerek, mint a politika, a gazdaság és a kultúra; a mezoszintű közvetítő intézmények, mint a család, a termelésben megtalálható osztály és az állam; illetve a mikroszintű identitás.

2. A közvetlen emberi kommunikáció és a mediális kommunikáció jellegzetességei. Médiakompetencia, médiaírástudás.

2.1. A közvetlen emberi kommunikáció és a mediális kommunikáció jellegzetességei

Az emberiség történetének túlnyomó többsége alatt a társadalmi interakció legtöbb formája közvetlen, szemtől szemben zajló érintkezésre épült: ez a Buda (2001) által leírt közvetlen emberi kommunikáció. Az egyének személyes találkozások alkalmával cseréltek szimbolikus formákat (nyelv).

Az új kommunikációs hálózatok lényegében új akciók formákat hoznak létre, és mindebből újfajta társadalmi kapcsolatok is születnek. Mindez az emberi interakció tér- és időbeli korlátait is átrendezi.

A médiahasználatból származó érintkezési módok leírására és azonosítására célszerű lesz maguknak az interakciós formáknak egyfajta leegyszerűsített osztályozását bevezetnünk. Némileg elnagyoltan háromféle formát: a szemtől szemben érintkezést (közvetlen emberi kommunikáció), a mediatisált interakciót és a mediatisált kvázi-interakciót érdemes

megkülönböztetni (1. táblázat). Az elsónél a résztvevők személyesen érintkeznek: közös térbeli és időbeli referenciarendszerben helyezkednek el. Ez a forma szükségképpen párbeszéd jellegű, kétirányú kommunikációt és információáramlást tételez fel (folyamatos *feed back*, interaktív), és az üzenetek kibocsátói, megfogalmazói szükségszerűen mások üzeneteinek címzettjei is.

A mediatizált interakció csoportjába a levélírást, telefonbeszélgetést, a tévénezést, az sms-t, az Internetet stb. soroljuk. Mediatizált interakció során az emberi érintkezés közé egy technikai eszköz (gép) ékelődik be. Ez a technikai eszköz azonban a legtöbb esetben megváltoztatja a kommunikáció jellegét. A legtökéletesebb web-kamerás beszélgetés sem tudja visszaadni a metakommunikációs jelek teljes egészét (szag, íz, finom mimikai jelek, érintés stb.). A telefon pedig csupán a hangot továbbítja, gyakran torzítva és zajtól nem mentesen. Általánosságban véve ez a közbeékelte technológiai eszköz maga a MÉDIA. Ezért a média által közvetített tartalmakat, emberi üzeneteket összefoglalóan mediatizált interakcióknak nevezzük.

INTERAKCIÓS JELLEMZŐK	SZEMÉLYES INTERAKCIÓ	MEDIATIZÁLT INTERAKCIÓ	MEDIATIZÁLT KÖZVETLEN INTERAKCIÓ
Tér-idő konstrukció	Kölcsönös jelenlét, közös tér-idő referencia-rendszer	Tartalmak elkülönítése, meghosszabbított jelenlét térben-időben	Tartalmak elkülönítése, meghosszabbított jelenlét térben-időben
Szimbolikus "kották", végszavak rendje	Sokféle mutató végszavak	A végszavak rendjének szűkítése	A végszavak rendjének szűkítése
Akciós irány	Egy másik fél felé fordul	Egy másik fél felé fordul	Nem rögzített számú potenciális címzethez szól
Dialogikus /monologikus	Dialogikus	Dialogikus	Monologikus

1. táblázat: a közvetlen emberi kommunikáció és a métahasználatból származó interakciók jellemzői

A modernizáció technológiai elemei maguk is alapvető hatással vannak a kommunikáció szerkezetére. A hagyományos megközelítést a kommunikációs technológiák társadalmi környezetének értelmezésére technológiai determinizmusnak nevezzük.

"A technológiai determinizmus" kifejezést először az amerikai szociológus-közgazdász, Thorstein Veblen alkalmazta. Ma a kifejezést – különös tekintettel az új kommunikációs technikákra – két értelemben használják:

- a társadalomszerkezetben lejátszódó legfontosabb változások jellemzésére;
- mikro-társadalmi szinten meghatározott típusú eszközök rendszeres használatából következő társadalmi és pszichés hatások jelzésére.

A technológiai determinizmus szélsőséges formáit a legkülönfélébb modern társadalomtudományok kritizálják. Ezek a figyelmeztetések a szélsőséges technophilia és technophobia kiküszöbölését jelentetik.

A különböző technológiák feltételezett társadalomátalakító potenciáljával kapcsolatban négy tipikus álláspont különböztethető meg:

- Szélsőséges ("kemény" vagy "erős") álláspont: Itt a technológiát általában vagy egy meghatározott technológiát "hatékony előfeltételnek" (egyedi esetnek) tekintünk, amely vagy széleskörű viselkedésbeli és társadalmi változásokat generál, vagy legalább ezekhez szükséges előfeltételként szolgál. Ebben az értelemben az "erős" megközelítés hívei úgy vélik, hogy az információs technológiák átalakulása radikálisan újrendezi a társadalmat és gondolkodásmódunkat (s hogy talán ez az átalakulás már végbe is ment).
- Gyenge (vagy puha) technológiai deterministák: Magát a technológia alapot – más tényezőkkel együtt – kulcsnézőként értelmezik, amely a társadalmi-egyéni viselkedési átalakulásokat előmozdítja.
- Társadalmi-kulturális deterministák: A médiát és a többi információs technológiát a fejlődésnek alárendelten kezelik, és különösen a kulturális és történeti keretfeltételeket tartják itt meghatározónak. A modern szociológiában ez a megközelítés a meghatározó.
- Voluntaristák: Ők lényegében akaratközpontúak, és az eszközök feletti egyéni ellenőrzés jelentőségét hangsúlyozzák. Ebben az értelemben itt a felhasználási döntést tarthatjuk a folyamat magvának.

Egy adott technológiai "forradalom" a technológiai deterministák számára drámai és "meghatározó" mozgóerő, olyan "hatás", amely sokféle "következmenyhez" vezet. Ez a nyelv tükrözi azt az izgatott, profetikus hangulatot, amelyben sokan az új médiatechnológiák hatásáról beszélnek. A legismertebb teoretikus ebből a csoportból a kanadai Marshall McLuhan (1962), aki talán először, de mindenképpen a többiekénél messzebbre hangzóan hangsúlyozta, hogy a televízió, a rádió és az írás átalakították a társadalmat és az "emberi pszichét" (Griffin, 2001).

A média vagy (szélesebben véve) a kommunikációs technológiák az ő felfogásában különösen drámai módon jelennek meg. Ebbe a környezetbe illeszkedik híres jelszava: "A médium maga az üzenet." A technológiai determinizmus különösen markánsan jelentkezik olyan új információs technológiáknál, mint az Internet. Az erős technológiai meghatározottság értelmezésének a fenti optimista változatával szemben létezik egy pesszimista olvasata is (Ellul, 1964), amelyben a "technológia", illetve esetünkben egy kommunikációs rendszer teljesen autonóm egységként értelmeztetik. Mintha ennek valamilyenfajta belső akarata lenne. Az optimista forma itt egyfajta naiv hitet lát. Mindkét esetben azonban a technológiai determinizmus szélsőséges formái nem látnak mozgásteret. S úgy vélik, hogy legjobb esetben is a hatalom létező szerkezetei a technológia átütő erejével szemben legfeljebb a mindenkori helyzet fenntartását, egyfajta konzervatív védelmet képesek csak felmutatni.

Az információs technológiák társadalom-átalakító, modernizációs szerepével kapcsolatban nem kerülhetők meg a "technológiai semlegességről" folyó viták (Winner 1977, Bowers 1988). A determinizmus egyes kritikusainak értelmezésében az "eszközök" önmagukban semlegesek. Nem az eszközök önmagukban, hanem használatuk módja az, amely a társadalomban érvényesülő hatásaikat meghatározza. Kétséges ugyanakkor, hogy valaki a használati módot képes elválasztani az eszköz "lényegétől". Mindezzel együtt nehezen tagadható, hogy a kommunikációs technológiák önmagukban "általános célúak" (*general-purpose*) vagy tartalommentesek (vagyis az, hogy tartalmuk független a médium kínálta formáktól).

Innis (1951) már jelezte, hogy a kommunikáció minden formája torzít a tér- és az időhasználatban, s McLuhan a „Gutenberg-galaxis”-ban (1962) és a "Médium az üzenet"-ben már kiemeli, hogy egy meghatározott média használata "masszírozza" az emberi "belátást".

Minden médium aláhúz, felhangosít, intenzívebbé tesz, felerősít vagy kiterjeszt bizonyos tapasztalatokat, míg elnyom, lefojt vagy beszorít másokat. Természetesen a médiumhasználat egy adott ügy szempontjából nyereségekkel jár (pl. munka- vagy időmegtakarítás), de általában "költsége" van. A médium bizonyos ajtókat megnyit, másokat becsuk, vagy akár az azokhoz vezető utakat is megsemmisíti (elhallgatási spirál, kognitív disszonancia jelensége).

A média szelektivitásából következően a közönségnek is úgy tűnhet, hogy bizonyos tapasztalatokat fontosak és értékkel bírók, mások pedig kevésbé fontosak vagy érdektelenek. Bizonyos valóságdarabok a különböző közvetítő folyamatokon keresztül erősebben vagy gyengébben elérhetővé válnak. A médium rutinhasználatát általában azok, akik bennfenteseek, akik tudják, hogyan bánjanak vele, általában problémamentesnek vagy akár "semlegesnek" is tartják. A befolyásolási formák a maguk nyersségében csak véletlenszerűen vagy tévedésből alkalmanként válnak szélesebb csoportok számára is láthatóvá. S minél gyakrabban és folyékonyabban használjuk a médiumot, annál "láthatatlanabbá" vagy "áttetszőbbé" válik a felhasználók számára.

A médiumok szelektivitásából következően a hatások esetenként nehezen felismerhetőek. Végül is gyakran annyira természetesen elfogadjuk a médium üzeneteit, a kínált közlemények formáját és csomagolását, hogy nem is vesszük észre, ha a nekünk kínált menüből valami hiányzik. Az eszköz ebben az értelemben céljainkat is befolyásolhatja, a médiából kiszorított vagy ott lefojtottan bemutatott jelenségek egyfajta "elfelejtése" végső soron a médiahasználat egyik tudatosan tervezett következménye is. S mert természetesen emellett a médiumhasználatából következő valamennyi hatás nem előre látható, gyakorta "nem szándékos mellékhatásokról" szoktak beszélni (pl. Winner 1977).

Ilyen esetekben saját szándékaink csak részlegesen valósulnak meg, és a valós hatásokból következően gyakran új meghatározásokra szorulnak. Langdon Winner ezt a folyamatot nevezi fordított adaptációnak. Ebben az esetben lényegében az egyéni célokat rendeljük alá a rendelkezésre álló eszközöknek. Ebben az értelemben éppen a racionális vagy pragmatikus megközelítésekkel ellentétes folyamat játszódik itt le, hiszen ott az eszközöket választjuk ki a felhasználó igényének megfelelően, s azok lényegében teljes egészükben annak ellenőrzése alatt is vannak. A mellékhatások természetesen ebben a gondolati rendszerben lehetnek "pozitívak" és "negatívak". Azonban a jelenségeket a médián keresztül teljes komplexitásukban csak a lehető legritkább esetben tudjuk bemutatni. Emellett a közvetlen vagy csak késve jelentkező mellékhatások is behelyezhetők egyfajta történeti környezetbe.

A médiarendszer reformjára vonatkozó felhívások is igazán ebben az erőterben nyerhetik csak el végleges rangjukat. E kérdést vizsgálva az elemzők gyakran egyfajta leegyszerűsített determinisztikus világkép fogságában technikai eszközeinkről és rendszereinkről leegyszerűsített oksági kapcsolatokban gondolkodnak, és úgy gondolják, hogy ezek a rendszerek önmagukban is célokká válhatnak. Sőt a jelenlegi médiarendszereket olyan teljesen autonóm képződményekként írják le, mint amelyeknek céljuk önmagukba zárul (s ebben az értelemben ellentétes a funkciókkal). Természetesen, ha egy médiumot valamilyen szándékkal használunk, úgy maga az eszköz is részévé válik e szándéknak. Valamilyen médiumot használva bizonyos fokig olyan célokat követünk, amelyek a médium funkciójaként be vannak fagyasztva magába a rendszerbe. Ugyanakkor azonban itt nyilvánvalóan egyszerre használunk valamit, és vagyunk ugyanez által „használva.”

Ahol egy médiumnak számos funkciója van, ott lehetetlen ezek között egyszerűen választani, és ezekből egyetlen egy funkciót izolálva kiemelni. Az Internetet használva vagy televíziónézés közben magunk is megfigyelhetjük, amint használati céljaink menet közben változnak. A teljes identitás a médium funkcionalitása és a felhasználói célok között igen ritka.

Az igazi kérdés, hogy itt melyek a bevett kompromisszumok, és melyek azok, amelyek valamilyen módon a rendszer anomáliáivá válnak. Postman (1993) bevezette a médiakörnyezet fogalmát. Itt olyan sajátosságokról lenne szó, amelyek az egyik médium használatához erősebben kötődnek, mint más közlési formákhoz. Ezek a felhasználói környezetbeli sajátosságok lehetnek tudatosak és véletlenek, nyíltak vagy rejtettek. Ezek kötődhetnek az egyénhez, valamilyen csoporthoz vagy magához az adott kultúrához vagy szubkultúrához. Lehetnek átmenetiek, aktuálisak és/vagy retrospektívak, alkalomhoz kötődőek vagy folyamatosak. Az ilyen környezeti elemek (Chandler 1996 megnevezésében: „rezonancia”) által érintett szerepektől, személyiségektől, ügyektől nem függetlenül alakul majd a média jelenléte.

Mindezek az elemek – szelektivitás, áttetszőség, átalakulás és rezonancia – lényegében valamennyi közvetítő folyamatban megragadhatóak. S e folyamatok természetesen egymással dinamikus kapcsolatban vannak. A hagyományos tudományterületek a hétköznapi élet gyakorlatát szociokulturális, lelki, nyelvi vagy technológiai keretekbe kívánják helyezni. Azonban az ilyen szakmegközelítésekkel szemben fontosabbnak tartanánk a bemutatott értelmező keretek használatát (illetve az azok közötti közlekedés megkönnyítését). A folyamatok változó keretekbe történő rendezése lényeges a médiahatás környezeti (ökológiai) szempontjából. Ily módon eszközöket használunk, és ezúttal magunk is „alakítatunk.”

2.2. Médiakompetencia és médiaírástudás fejlesztése

Mindenki által jól ismert tény, hogy napjaink digitális-számítógépes tömegkultúráját nem követte közvetlenül a médiaismereti magas kultúra oktatása. Azaz nem járt az eszközök és technikák fejlődése nyomán a bennük lévő tartalmak kifejezésének, megjelenítésének azonnali iskolaszintű interpretálása.

A laikus médiahasználó gyakorta elveszik, magára marad a többnyire tartalmatlan információ áradatban. Holott tudnia kellene felismerni és megkülönböztetni a szórakoztató, ismeretterjesztő, a szakmailag igényes és a tudományosan megalapozott média produktumokat.

Több szerző (Komenczi, 1997a; Komenczi, 1997b; Parázsó, 2000; Forgó, 2001) megállapította, hogy a pedagógiai kultúra részévé kell tenni a médiakompetenciát, a média megértésének és értelmes használatának képességét. Ez olyan ismeretek birtoklását jelenti, amelyek képessé tesznek a hatékony és a kreatív médiahasználatra. A médiakompetencia magában foglalja az információhordozó médiumok által közvetített és megformált tartalmak kritikus értelmezésének képességét, továbbá az információhordozó médiumok kreatív használatát is (Forgó, 2001).

A médiakompetencia szintjei Forgó (2001) szerint a következők:

1. **Ösztönös médiakritika** – Ez a befogadók szintje. Egy produkció beavatkozás nélküli megtekintése, véleményalkotás nézőként.
2. **Médiaismeret** – Műfaji és formanyelvi ismeretek birtokában – tartalmi analízist végezve – a üzenetek tartalmához képes kiválasztani a leghatékonyabb médiumot.
3. **Médiahasználat** – A média és eszközeinek ismeretében azok problémamentes alkalmazása.
4. **Médiakreativitás** – Az elektronikus publikálási ismeretek birtokában képes kifejezni önmagát, alkalmas az elektronikus rendezői teendők ellátására.

A médiakompetencia többek között a médiaoktatással fejleszhető. A médiaoktatás az utóbbi időben mindinkább eltávolodik az immunizálási paradigmától és egyre inkább a képességfejlesztő megközelítés jellemzi. Gyengülni látszik az a nézet, amely szerint a médiaoktatás kizárólagos célja, hogy megvédje a fiatalokat a média káros hatásaitól. A médiaoktatás modernebb definíciója inkább olyan fogalmakon alapul, mint kritikai tudatosság, demokratikus részvétel, sőt, akár a média élvezete. Ez az új megközelítés nagyobb szerepet szán az oktatási folyamat során a diákok részvételének, saját produkcióinak.

A médiakompetencia elengedhetetlen ahhoz, hogy a fiatalok erős egyénként vehessenek részt a demokráciában. Ami azonban – felmérésem szerint – gyakran kimerül abban, hogy a médiahasználók kiválasszák, melyik programot kívánják nézni a tv-ben. Az apolitikus attitűdről pedig fentebb már szintén volt szó. Fejlettebb országokban a médiaoktatás további célja között szerepel a diákok segítése az önkifejezésben, valamint tudásuk és érzelmeik kifejezésre juttatásában, méghozzá média produktumok által (Buckingham és Domaille, 2001).

Több országban megfigyelhető, hogy a médiaoktatás kifejezés mellett használatos a tágabb értelmű médiaírástudás is. Az írástudásra fogalma részben stratégiai jelentőségű is, mivel lehetővé teszi, hogy a médiaoktatás besorolható legyen az anyanyelvi és irodalom tantárgy keretei közé. A médiaoktatás a leggyakrabban ezek között a tantervi keretek között jelenik meg, még azokban az országokban is, ahol a médiatanításának legnagyobb hagyománya van (pl. Ausztrália, Kanada, Anglia). Ez a terminológia azonban egy tágabb érvrendszert is tükröz, amely arra vonatkozik, hogy a tanulóknak a médiától áthatott világban másfajta igényei, lehetőségeik vannak, illetve másfajta veszélyekkel kell szembenézniük, mint korábban. Ez a kifejezés utal arra is, hogy a passzív média befogadóból aktív, sőt kreatív médiaalkotó lehet (gondoljunk csak a blogokra, vlogokra). Végül pedig fontos azt is látni, hogy ez a fajta írástudás nem instrumentális, nem eszköztudás, hanem a kritikai írástudás egy új formája.

2.3. Felhasznált és ajánlott irodalom az első két tételhez

- Angelusz R. (2000): Az új kommunikációs technikák és a nyilvánosság. In: *A láthatóság görbe tükrői – Társadalomoptikai tanulmányok*. 59-77. Budapest: Új Mandátum.
- Bell, D. (1973): *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting* (Heinemann, London)
- Béres I. és Ö. Horányi (2001): *Társadalmi kommunikáció*, Budapest: Osiris
- Bowers, C. A. (1988): *The Cultural Dimensions of Educational Computing: Understanding the Non-Neutrality of Technology*. New York: Teachers College Press
- Buckingham, D. and K. Domaille (2001): *Hová tartunk és hogyan juthatunk oda? – A 2001-es UNESCO Ifjúsági Médiaoktatási Kutatás általános eredményei*
- Buda, B. (2001). *Közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*. – Animula Kiadó.
- Castells, M. (1996): *The Information Age: Economy, Society and Culture, Volume I: The Rise of the Network Society* (Blackwell Publishers, Oxford)
- Castells, M. (1997a): *The Information Age: Economy, Society and Culture, Volume II: The Power of Identity* (Blackwell Publishers, Oxford)
- Castells, M. (1997b): *The Information Age: Economy, Society and Culture, Volume III: End of Millennium* (Blackwell Publishers, Oxford)
- Crowley D. és D. Mitchell (1994): *Communication Theory Today*, Stanford, CA: Stanford University Press
- Drucker, P. F. (1993): *Post-Capitalist Society* (Harper Business, New York)
- Ellul, J (1964): *The Technological Society*. New York: Vintage
- Forgó, A. (2001): A média informatizálódása, az informatika medializálódása. In *Új Pedagógiai Szemle*. www.oki.hu/oldal.php?tipus=cikk&kod=2001-07-it-Forgo-Multimedias
- Gershuny, J. (1978): *After Industrial Society? The Emerging Self-service Economy* (The Macmillan Press Ltd., London and Basingstoke)
- Gershuny, J. and Miles, I. (1983): *The New Service Economy: The Transformation of Employment in Industrial Societies* (Pinter, London)

- Giddens, A. (1990): Sociology. Polity Press, Cambridge. - Magyarul: Giddens A: Szociológia. Osiris, 1997, ISBN 963-379-314-9
- Griffin E. (2001): Bevezetés a kommunikációelméletbe. - Budapest: Harmat
- Innis, H. (1951): The Bias of Communication. Toronto: University of Toronto Press
- Kasvio, A. (2001): "The Emergence of 'Information Society' as a Major Social Scientific Research Program". In *Informational Societies: Understanding the Third Industrial Revolution*, ed. by Erkki Karvonen, Tampere University Press 2001, p. 19-47.
- Komenczi, B. (1997a): Orbis Sensualium pictus. – "Multimédia az oktatásban". Iskolakultúra, 1997/1.
- Komenczi, B. (1997b): On-line: Az információs társadalom és az oktatás. In *Új Pedagógiai Szemle*, 47. évf. 7-8. sz. 1997.
- Kumar, K. (1995): From Post-Industrial to Post-Modern Society: New Theories of the Contemporary World (Blackwell Publishers, Oxford)
- Krajcsi, A. (2000): Az Internettel kapcsolatos régi problémák. *Jel-Kép* 3/2000. 3-10.
- Lyon, D. (1988). "Introduction: The Roots of the Information Society Idea," In *The Information Society*. Cambridge: Policy Press, Chap. 1, pp.1-21.
- Machlup, F. (1962): The Production and Distribution of Knowledge in the United States (Princeton University Press, Princeton)
- Masuda, Y. (1980): The Information Society as Post-industrial Society (Institute for the Information Society, Tokio)
- McLuhan, M. (1962): The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. London: Routledge & Kegan Paul
- McNair, B. (1995): An Introduction to Political Communication (Routledge, London and New York)
- Naisbitt, J. (1984): Megatrends - Ten new directions transforming our lives (Futura Macdonald and Co, London and Sydney)
- Oxford Concise Dictionary of Sociology (1994) (ed. Marshall, Gordon, Oxford University Press, Oxford and New York)
- Parázsó L. (2000): Hagyományos és interaktív oktatási modellek. In *Módszertani Lapok: Informatika + Technika* 7. 3. 2000, 34 - 44. p.
- Pintér, R. (1999): Az információs társadalomba való átmenet refeudalizált nyilvánossága (Szakdolgozat, 1999 április, az Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE) Szociológiai és Szociálpolitikai Intézet és Továbbképző Központjának szociológia nappali szakán, *kommunikáció és médiaszociológia szakirányon*) (Rövidített formában megjelent Így írtunk mi, szerk. Benda - Hack - Pintér, ELTE Szociológiai Intézet, Budapest, 7-56)
- Pintér, R. és G., Élő (1999). Finnország – út az információs társadalomba. Kossuth Kiadó.
- Pintér R., G. Élő és L. Z. Karvalics (1999): „Nyitva van az aranykapu, csak bűjvatok rajta” - A konvergencia jelensége és ami mögötte van. Tanulmány. Készült az OMF Technológiai Előretételekintési Programja számára, 1999 július-szeptember, in: Kutatási Jelentés, 2001 február, 21-43, kiadja a BME-Unesco Információs Társadalom és Trendkutató Központ - INFINIT Műhely
- Pintér, R. (2004): A magyar információs társadalom fejlődése és fejlettsége a fejlesztők szempontjából. - Doktori értekezés. Témavezető: Desseffy Tibor. Eötvös Loránd Tudományegyetem – Társadalomtudományi Kar. Budapest.
- Postman, N. (1993): Technopoly: The Surrender of Culture to Technology.
- Stehr, N. (1994): Knowledge Societies (Sage, London)
- Tamás, P. és P. Zsolt (2006): A társadalmi kommunikáció szociológiájáról. - www.communicatio.hu
- Toffler, A. (1981, először 1980): The Third Wave (Pan Books Ltd.. London)
- Webster, F. (1995): Information management and manipulation: Jürgen Habermas and the decline of the Public Sphere (in.: *Theories of the Information Society* Routledge, London and New York, 101-134)
- Winner, L. (1977): Autonomous Technology: Technics-out-of-Control as a Theme in Political Thought. Cambridge, MA: MIT Press

3. Az információ megjelenítési formái, befogadásuk. Az érzékelés és kommunikáció kapcsolata (vizualizáció és auditoros információ). A megismerési folyamat. Az elektronikus kommunikáció korszakai és fejlődése.

3.1. Kommunikáció és információ, az információs hálózat fejlődése

A kommunikáció meghatározott célú információ csere. A kommunikáció az információs műveletek közül a közlést, átvitelt jelenti. Az információval kapcsolatos további műveletek az információgyűjtés, feldolgozás vagy kezelés, illetve az információtárolás.

Az információ, bármely ismeret vagy adat amit közölni akarunk fizikai jellegét tekintve mechanikus, hő, fény, gravitációs, mágneses vagy elektromos. A célra vonatkozó információnak, adathalmaznak különböző megjelenési formái lehetnek, azaz lehet hang, adat (számok), szöveg, kép (grafika), videó (animáció).

Az információ különböző megjelenési formáit az elektronikus kommunikáció céljából megfelelő eszközökkel elektromos jelekké kell alakítani. Az elektromos, elektromágneses jeleket nagy távolságra továbbíthatjuk. Az átalakítás után létrejövő jel célszerűen lineáris összefüggésben van az eredeti információval. A kommunikációhoz a jelek kódolása szükséges. Az információt adó eszközről kommunikációs csatornán jut el a kódolt jel a vevőhöz, amely visszaalakítja azt eredeti formájára. Az átalakítások során az eszközök technikai elégtelensége, az átviteli csatorna zajossága folytán az eredeti információ torzulhat, megsérülhet.

Az autonóm végberendezések kommunikációs utakkal történő összekötése folytán információs hálózat jön létre. A hálózatok kialakulása a különböző gazdaságtörténeti korokban mindig jelentős fejlődéssel járt. A XX. század utolsó évtizedére az információs hálózati infrastruktúra világméretű létrejötté a jellemző (Internet, műholdak, globális rádióadások stb.). Az információs hálózatok segítségével korábban soha nem látott mértékben, időtől és távolságtól független módon állnak rendelkezésre az információk.

Az elektronikus információ cserét két tényező, az információ és a kapcsolatot biztosító telekommunikáció egyidejű megléte jellemzi. Az információ különböző formákban lehet, a telekommunikációt pedig több összetevő és mód biztosítja, azaz:

(a) **információ**

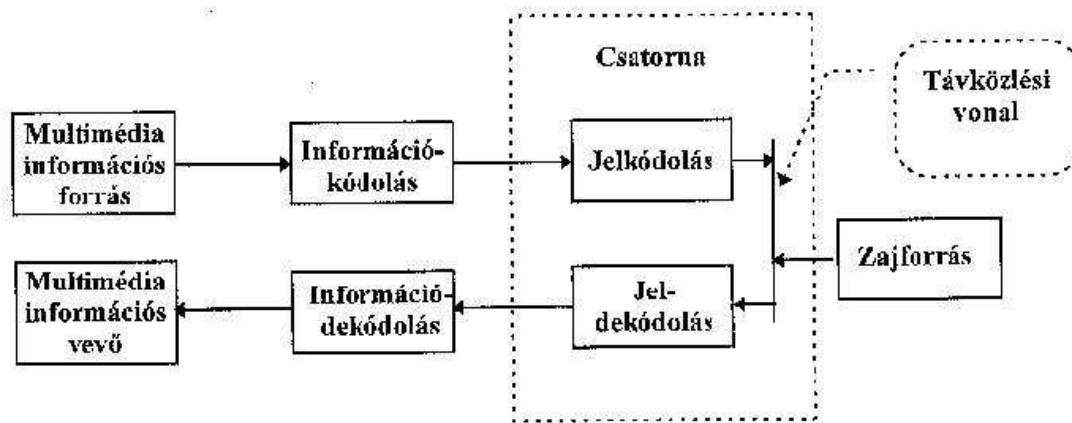
- Az információ formái: adat, szöveg, hang, kép (grafika, videó)
- Az információs műveletek: létrehozás/gyűjtés, kezelés/feldolgozás, tárolás, közlés/átvitel, azaz információ csere

(b) **kapcsolat: a telekommunikáció**

- A telekommunikációs hálózat összetevői:
- végrendszerek (pl. eszközök, számítógépek, kapcsolók)
- összeköttetések (pl. áramkörök, vonal, csatorna, trónk)
- A telekommunikáció módjai:
- elosztott: üzenetszórás, tömegkommunikáció (rádió, TV (egyirányú))
- közvetített: pont-pont vagy személyi kommunikáció
- A következőkben a fentieket kicsit részletesebben megvilágítjuk.

3.2. A kommunikációs rendszer általános felépítése

Bármely elektronikus kommunikációs rendszer célja a különféle információk hatékony továbbítása egyik pontról vagy személytől a másikhoz. A hatékonyság értelmében az adott kommunikációs rendszeren meghatározott időn belül a lehetséges legtöbb, az eredetivel azonos információt kell közölni. A sokféle kommunikációs rendszer leegyszerűsített blokkvázlatául válasszuk az 3. ábra szerinti egycsatornás automatikus rendszert.



3. ábra: Egycsatornás kommunikációs rendszer működési vázlata

Az egyes elemek funkciója a következő: Az információhordozó bármilyen média lehet (beszéd, zene, rajz, szöveg, számok, kódok vezérlőjelek, animáció, kép, mozgóképek), azaz multimédia. A multimédia információforrás valamely tárgy. Az üzenet digitális, analóg, vagy kevert formájú. A digitális jel véges számú elemi jelből (szimbólumból) összeállított sorozat. Legegyszerűbb példája a távirójel, amely néhány, általában két elemi jelből áll. A távérzékelésnél, távmérésnél számok alkotják a jeleket a kettős, tízes, stb. számrendszer szerint.

Az analóg jelek az idő függvényében folytonosan változva, végtelen számú értéket vesznek fel. Példa lehet a telefon, a rádióműsor. A kevert jellegű üzenetben impulzusok és analóg jelek is vannak, mint például a TV jelben. Az analóg jelek bizonyos kompromisszumok árán digitális jelekké alakíthatóak. Az első információ kódoló az információt egységes formára alakítja, például 0 és 1 szimbólumok sorozatából összeállított kódokra. Erre példa az alfanumerikus és a vezérlő információk (jelek) EBCDIC, ASCII, ISO 7 és 8 bit-es adatkódjai. A második kódoló a távközlési csatornán továbbítandó jelet hozza létre. A jel kódolását a modulátorok végzik, a vivőjel amplitúdó, frekvencia vagy fázis modulációjával. Az adó oldali modulátor és a vevő oldali jel dekódoló a demodulátor közötti átviteli közeg a távközlési vonal. Az átviteli közeg alapvetően vezetékes vagy vezeték nélküli. A közeg és a távolság függvényében a távközlési vonal meghatározott számú és fajtájú jelformáló, erősítő (adó/vevő, retranszlátort, transzpondert) tartalmazhat. A modulátor, a távközlési vonal és demodulátor alkotja a távközlési csatornát. A távközlési csatorna ugyancsak digitális, analóg, vagy kevert üzemű lehet. A baud a távközlési csatorna másodpercenkénti jeleinek az egysége, azaz a jelsebesség mértéke. Azt mutatja meg, hogy másodpercenként hányszor változik meg a csatorna állapota a moduláció következtében. A moduláció típusától függően a csatorna adatátvitel sebessége a jelsebesség többszöröse lehet, melynek mértékegysége a másodpercenként továbbított elemi jelek (bit-ek) száma.

A távközlési csatornán átvitt jelekhez zajok adódnak, ennek következtében az átvitt jelek torzulnak. A csatornán a jel-zaj viszony meghatározott értékeit biztosítani szükséges az átvitel megbízhatósága érdekében. Nemzetközi ajánlások a jelek vonatkoztatott szint előírásai mellett, meghatározzák a termikus, és külső zajok, zavarok megengedett értékeit is. A kódolás célja biztosítani a jelek hibamentes visszaállítását a címzett számára. A digitális kommunikáció esetében a jelek regenerálása eredményesebb, ami a csatornák gazdaságosabb kihasználása mellett a másik fontos tényező, amiért alkalmazása előnyösebb. A dekódolt jel az információ dekódolóra kerül, amely az elvárások szerint az adó oldali információval azonos információtartalmat szolgáltatja az üzenet címzettjének. Az információ elmélet fontos

tétele, hogy az információ formái (hang, szám adatok, kép, szöveg) veszteség nélkül átalakíthatóak egymásba.

Az információ átvitel, a kommunikáció során célszerűségi okokból esetenként a feladó oldali információ formája nem azonos a vevőoldalon megjelenőével. A legszélesebb körben elterjedt példa erre, hogy a papíralapú telefax üzenetek jelentős részét számítógépeken készítik és küldik el a címzettnek. A feladónál nem szükséges papír, illetve különálló telefax berendezés. A számítógépes fájl típusú dokumentációk gépi hanggá alakítása (olvasása), illetve a hanggal működtetett szövegszerkesztés lehetősége szintén adott.

3.3. Meghatározások

A következőkben néhány gyakrabban használt fogalom meghatározása található.

Távközlés vagy telekommunikáció: minden folyamat, amely bármely alkalmas formájú információ (nyomtatott másolat, álló vagy mozgó kép, látható vagy hallható jelek, stb.) továbbítását szolgálja az adótól egy, vagy több vevő felé, bármilyen elektromágneses rendszer (vezetékes elektronikus átvitel, rádió, optikai átvitel, csőtápvonal, stb.) útján. Ide tartozik a távíró, telefon, videó-telefon, adatátvitel, stb. Az angolszász irodalomban a telekommunikáció mellett az adatkommunikációs, rádiókommunikációs ágazatok megnevezései is szerepelnek. A magyar szaknyelvben van még egy szó a hírközlés, melyet szélesebb értelemben használnak, mint a távközlést.

A **hírközlés** általános fogalom, mely magában foglalja a hírek és információk átvitelének, tárolásának és feldolgozásának számos területét, jelesül a távközlési szolgáltatásokat (beleértve a közcélú és különcélú vezetékes és mobil telefoniát és adatátvitelt), a rádió és televízió műsorszórást, műsorelosztást és műsorszétosztást, valamint a postai szolgáltatásokat. A hírközlő rendszerek alaptulajdonsága, hogy az átvitt információ tartalmától függetlenül működnek, korunkban tapasztalható forradalmi fejlődésük abban is megnyilvánul, hogy átlátszó és tartalomfüggetlen átviteli szolgáltatásokat biztosítanak.

Az 1992. évi LXXII., a távközlésről szóló törvény meghatározásai:

Távközlés: tevékenység, melynek során bármely értelmezhető jel, jelzés, írás, kép, hang vagy bármely természetű egyéb közlemény villamos vagy optikai úton, rádióon vagy más elektromágneses rendszereket megvalósító közcélú, zártcélú, különcélú, saját célú és zárt láncú távközlő hálózatokon, illetőleg ezek kombinációján eljuttatható egy vagy több igénybe vevőhöz, felhasználóhoz.

Távközlő hálózat: Egymással valóban vagy virtuálisan összekötött távközlő eszközök összessége, amelyen keresztül jel, jelzés, írás, kép, hang vagy egyéb közlemény juttatható el meghatározott szolgáltatás-hozzáférési pontok között egy vagy több útvonalon. Összekapcsolásnak minősül, ha az egymással együttműködni képes távközlő hálózatokat összekötik. Rákapcsolásnak minősül, ha a távközlő hálózathoz - távközlési szolgáltatás céljából - berendezést csatlakoztatnak.

Informatika, információtechnológia

Informatika: Az információk gépi feldolgozásának és közvetítésének tudománya - az információs és kommunikációs technikákkal és azok szakágazatokban történő alkalmazásával foglalkozik.

Gazdaságinformatika: Önálló társadalom- és gazdaságtudományi ágazat, melynek tárgya az ember-feladat-technika-rendszer.

Információtechnológia, röviden IT: az adatfeldolgozás és a távközlés együttes alkalmazásának ágazata: magába foglalja a számítógépet és az irodaautomatizálást, a vonatkozó szoftvereket, a távközlési lehetőségeket, mindazt, amely az információ gyűjtését, feldolgozását, tárolását, elosztását és megjelenítését lehetővé teszi, azaz az elektronikus alkatrész- és, kommunikációs ipart, de ide értjük a vonatkozó termékek fejlesztését, gyártását, illetve szolgáltatások nyújtását és a marketinget is. Nem tartozik ide a szórakoztató elektronika, a termelés automatizálás és a katonai alkalmazások.

Telematika (telekommunikáció-informatika), nyilvános információs szolgáltatások: a távközlés, a számítógép és a műsorszórás konvergenciájának eredménye, alkalmazása. Más megfogalmazás szerint a telematika, teleinformatika: a “non-voice” szolgáltatásokat meghatározó terminusok, amelyek főként a számítástechnika és a távközlés integrációja alapján működnek.

Az információtechnológia hardver eszközei:

A távközlés, az adatfeldolgozás, számítástechnika és az audio-videotechnika (multimedia) kézzel fogható alkotórészeinek összessége. Mindezek alapja az elektronika, azaz pontosabban a fizika, matematika és a hírközlésemélet.

3.4. Az elektronikus kommunikáció korszakai és fejlődése: a kezdetektől a globális informatikai infrastruktúráig

Az üzenetközlésre az elektromosság alkalmazását először 1753-ban javasolták Skóciában. Az ismeretlen lényegében az elektromos távíró taláta fel. A sztatikus elektromosság felhasználásának ötletét sem ő, sem mások nem tudták megvalósítani a gyakorlatban. Claude Chappe is ezzel kezdte, aztán 1791-ben szabadalmaztatta az optikai távíróját, ami több száz kilométeres vonalakon biztosította a gyors információátvitelt a franciáknál egészen 1855-ig. A berendezés 196 féle jelzést használt és kedvező időben egy jelet egy perc alatt 120km távolsáig is eljuttattak pl. a 425 km-es Párizs-Strassburg vonalon.

A XVIII. századi hiábavaló kísérletek után a fizika új eredményeinek köszönhetően az 1830-as évektől az elektromos kommunikáció kibontakozása is megkezdődött. Először Gauss és Weber kommunikált 1833-ban egyetlen 900 méter hosszú vezetéken, a végpontok földelésével kialakítva áramkört. Az áramimpulzusok irányától függően fordult el a mágnesű egy tekercs belsejében. A mágnesű két különböző irányú elfordulására kódolt abc alkalmas volt a szöveges információ átvitelre.

A festő Samuel Morse 1832-ben kezd foglalkozni az elektromos távíró gondolatával és mindjárt megalkotja a hosszú és rövid jelek (áramimpulzusok) kombinációjából álló kódját a számjegyekre. Elektromágnes vezérlésű ceruzával mozgó papírszalagra írja, az egy szál vezetéken továbbított üzenetet az áramforrás áramának szaggatásával. Morse-val ellentétben sokan továbbra is az elektromágneses térben elforduló mágnesűvel, több áramkörrel akarják megoldani a távírást. Az 1844-ben üzembe helyezett Washington-Baltimore közötti volt az első Morse-féle távíróvonal. Ezt követően a hálózat rohamosan fejlődött. 1848-ra már tízezer kilométer távíróvonal volt a világon. A távközlési beruházásokra már akkor jellemzően azonban 1845-ben az első három hónapos nyilvános üzemeléskor az 1100 dolláros fenntartási költségekkel szemben a bevétel 193 dollár volt a kis forgalom miatt.

1850-ben összekötik Párizst Londonnal és megnyílik a pesti távírda. Az 1858 augusztusától csupán rövid ideig üzemelő első óceán alatti Amerika-Európa kábeles

összeköttetést 1866. július 27-étől újabb, nagyobb sebességű lefektetésével véglegesítik. Az első kábel működésének 18 napja alatt már 366 táviratot küldtek mintegy 20 ezer betűvel. 1864-re Európában 150 ezer km-es távíróhálózat volt már. A tőzsdei információk gyors elérésére sok végpont épült. Amerikában a Western Union üzemelteti a vonalak jelentős részét, ami tíz év múlva a telefon feltalálásakor fontos tényezővé válik. Az első távíróközpont, ahol a különböző ügyfeleknél működő berendezések vonalait össze lehetett egymással kötni 1869-ben New Yorkban létesült.

A beszédátvitel technikai megoldása is sokakat foglalkoztatott. Az amerikai Pages kísérletei során elektromágnessel hangot kelt, ami 1837-ben az elektromos távbeszélés lehetőségének felismeréséhez vezet. Ch. Bourseul francia optikai távírársz 1854-ben írja le a membrános, áramszaggató elektromos beszédátvitel elvét. Ennek alapján J.Ph.Reis német tanár már 1860-ban elkészíti az általa "telephone"-ra keresztelt készüléket.

Az első használható ötlet a hangfiziológiával és beszédmechanikával családi hagyományként foglalkozó Alexander Graham Bell-é. 1872-75 közötti kutatásai eredményeként kialakított Bell féle megoldás, a beszéd villamos árammá alakítása, az elektromágneses indukció alkalmazásán alapul.

A hangregzés változó elektromos árammá, illetve az áramváltozások hanggá alakítására ugyanaz a készülék szolgál, amit egy huzaltekercses elektromágnes és az elé helyezett, vékony lágúvasból készült membrán alkot. A hangot tölcser vezeti a membránhoz. Elhagyva a távíró tápáram ellátását, a két készülék elektromágnesének vezetékeit összekötve, 3-4 km távolságra hanginformáció vihető át, akárcsak Gauss-ék első távíró megoldása esetében, de ez a készülék "beszél". A távolság jóval több, mint amit a gyerekek két doboz között kifeszített zsinag alkotott tisztán mechanikus hullámokat alkalmazó, egyszerűségében hasonló "telefonjokkal" elérhetnek. Érdeemes megjegyezni, hogy ez utóbbi megoldást 1667-ben R. Hook angol fizikus, mint kínai eredetűt írja el.

Már az első elektromos távíróvonalak üzembe helyezésekor néhányan arról írtak, hogy az elektromosság segítségével az egész világ behálózható. Ez a sok vezeték a Föld idegrendszerét képezhetné. A telefon feltalálását követő száz év alatt bebizonyosodott, hogy ez akkor valósul meg, ha ez a hálózat:

- digitális,
- kapcsolt,
- szélessávú,
- intelligens és
- mindenhol elérhető.

A társadalmi és technikai fejlődés eredményeként a XX. század utolsó évtizedére a jóslat megvalósíthatóságának feltételek a legfejlettebb országokban létrejöttek. A valóra váltáshoz három szakterület integrációja vezet:

- a digitális távközlés nyújtotta hálózatok,
- a számítástechnika lehetőségei a hardver/szoftver, az információ gyűjtés, feldolgozás és tárolás területén,
- a műsorszórás minden otthonban jelenlévő emberközelsége.

"Ha a számítógép, a telefon és a kábeltévé egymásra talál, mintha a víz találkozna a földdel: új élet alakulhat ki" - vélte az egyik, ha nem a legnagyobb integrált áramkör fejlesztő és gyártó cég vezető munkatársa. Az elképzelt fejlődés az ezredfordulón valóra kézzelfogható lesz.

A távközlés fejlődési eredményeit és távlatait számba vevő 1995-ös ITU jelentés, (The 1995 World Telecommunications Development Report, WTDR'95) szerint az elektronikus információ, amely telefonon, telefaxon, elektronikus üzenetként és TV műsorként árad, rendkívül fontos szerepet tölt be. 1995 végére egyértelművé válik, hogy egyre inkább elmosódik a különbség a távközlés, a számítástechnika és a műsorszórása között.

A világhálózatok fontosságát mutatja, hogy például a napi elektronikus tranzakciók pénzben kifejezett értéke 2300 milliárd USD-nyi az elektronikus hálózaton, ami sok ország éves költségvetését is felülmúlja. Az info-kommunikációs ágazat a világ GDP-hez 5,9 százalékkal (1430 milliárd USD) járult hozzá. A távközlési ágazat 1994-es bevétele 672 milliárd USD (9,1%-os növekedés 1993-as 575 milliárdhoz viszonyítva), amiből 455 USD, azaz 79 százalék a szolgáltatás. A bevétel 92 százaléka a fejlett országokból származik, Afrika mindössze egy, Óceánia 2, és Dél-Amerika 5 százalékkal részesedett csupán. A szolgáltatáson belül 82% volt a telefon részesedése. (6 % mobil telefon és 7 % adatátvitel). Az informatikai ágazat forgalma az 1993-as adatok szerint több, mint 300 milliárd USD. Európában 1993-ban 127, 1994-ben 133 milliárd USD, viszont ebben a szolgáltatás 42 százalékos. (A hazai informatikai piac forgalmát 1994-ben 500 millió USD-re becsülték).

Az előfizetői telefonvonalak száma 1994-ben 645 millió volt. A világ 5,6 milliárd lakosát négy jövedelmi sávra osztva az látszik, hogy a majdnem 75 százalékot kitevő két alacsony jövedelmi sávban élők, a telefonvonalak 20-22 százalékaival rendelkeznek csak. Régiók szerint vizsgálva az USA, Japán és Nyugat Európa a világ telefonvonalainak 66 százalékát mondhatta magáénak 1992-ben. A 24 OECD országban a világ népességének 16%-a lakik, azonban a telefonvonalak 70%-a, a mobil telefonok 90%-a ott található. 1994-re az USA háztartások 93%-ában volt telefon, ami 100 lakosra számítva 59,5 telefonvonalat jelentett. Ezzel szemben Indiában csak 1,1 a 100 lakosra vonatkoztatott telefonvonalak száma, és az afrikai országokban még rosszabb a helyzet. (Magyarországon ez a szám 1994-ben 17 volt, tehát a 14,5-es világátlagot a korábbi évekhez képest már meghaladta. Az összesen 54 hazai primer körzet közül a MATÁV kézen lévő 36-ban 1995-re a telefonsűrűség 24,7-re emelkedett.)

Érdekes összehasonlításra ad alkalmat, hogy 1923-as adatok szerint akkor a világ távbeszélő állomásainak száma 22,9 millió volt. A globális infrastruktúra elterjedését a világon jól mutatja, hogy a megoszlás javult. Akkor az USA-ban az állomások 67%-a (15423897), Európában 26 százaléka volt, míg a fennmaradó 7 % jutott az összes többi országra. Az Európai államok közül Németország 2073308, Anglia 1045928, Franciaország 524592 telefonállomással rendelkezett. A többi ország közül Magyarországon 70816 állomás volt, de ebből is 44095 Budapesten.

A telefonhálózat száz év alatt az egész világon elterjedt, az ellátottság azonban távolról sem egyenletes. Súlyos hiányok vannak, amelyek a gazdaság fejlődését, az életkörülmények javítását gátolják, különösen a fejlődő országokban. Nem biztosított az elektronikus kommunikáció elérhetősége, mint univerzális szolgáltatás, mint alapvető emberi jog. Az elektronikus kommunikáció világméretű, univerzális elérhetőségének követelményét a "Maitland jelentés" néven ismertté vált tanulmány fogalmazta meg, melyet 1982-84-ben egy független szakértői bizottság készített, "The Missing Link" címen. (Címében éppen a harmadik világ hiányzó infrastruktúrájára utalva). Azóta a Nemzetközi Távközlési Unió, az ITU, regionális és világméretű fórumain ösztönzi a fejlesztést, különösen a fejlődésben elmaradt országok távközlésének támogatásával. Tagjai feladatuknak tekintik minden egyén csoport és ember számára elérhetővé tenni a kommunikáció szolgáltatásait. Az elektronikus kommunikáció minden ember számára elérhetővé tételét, mint célt, az 1994-es Buenos Aires-i Világ Távközlés-fejlesztési Konferencia (WTDC-94) is napirendjére tűzte. A konferencia megnyitóján Al Gore USA alelnök az emberiség minden tagját felhívta a hálózatok hálózata fejlesztésére, a Globális Informatikai Infrastruktúra kiépítésére és üzemeltetésére. Az 1993-ban megfogalmazott amerikai információs szupersztráda fejlesztési terv öt alapelve:

- a magán beruházások ösztönzése,
- a piaci verseny támogatása,
- rugalmas jogszabályi keretek megalkotása, amely lehetőséget ad a gyors technológiai és piaci változásoknak,

- minden információ szolgáltató nyílt hozzáférése a hálózathoz,
- univerzális szolgáltatás biztosítása.

Az Európa Tanács 1994. júniusi korfui ülésén elfogadott Bangemann jelentés mindezek mellett hangsúlyozza, hogy rendkívül nagy a lemaradás veszélye, ha valamely ország nem ismeri fel az információs társadalom kihívását. Az Európai Unió országai a G-7-es országok példáját követve egy sor projektet indítottak az informatikai infrastruktúra fejlesztése céljából.

A globális informatikai infrastruktúra mindenki számára azonos hozzáférést tételez fel. Az univerzális hozzáférés fogalmát sokféleképpen magyarázzák. Az 1934-es USA Távközlési Törvény kapcsán a távközlési politika céljaként azt fogalmazták meg, hogy amennyire csak lehetséges, minden állampolgár számára tegye elérhetővé a gyors, hatékony, országos és világméretű vezetékes és vezeték nélküli kommunikációs szolgáltatást, megfelelő eszközökkel és méltányos áron. 1994-re Gore magyarázata szerint az elérhetőség világosan magába foglalja, hogy bármely jövedelmi szintű társadalmi réteg tagja számára megfizethető áron rendelkezésre álljon a szolgáltatás. A magas minőségi követelményeket is kielégítő szolgáltatás földrajzi helytől, vagy más korlátozó tényezőtől, például hátrányos helyzettől független legyen elérhető.

Az ITU a fejlődő országokban 1998-ig városi szinten 100 lakosra 5 telefonvonalat lát reálisnak, míg a távoli településeken mindössze egy fővonalat tízezer lakosonként. A WTDC-94 megállapította, hogy a távközlés lényeges eszköz a politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális fejlődésben. Ösztönzi a globális információs társadalom gazdaságfejlődését, amely rohamosan átalakítja a helyi, országos és nemzetközi kapcsolatokat, és a fizikai korlátok ellenére az emberek közötti jobb megértést, a demokrácia megerősödését szolgálja. A távközlés minden gazdasági tevékenység alapszolgáltatása, a kereskedelem elősegítője.

A távközlés jellemzői az utóbbi évtizedben:

- Globalizáció
- Technológiai váltás
- Az ágazat átstrukturálása
- A fejlődési szakadék szélesedése

Az egyes országok különböző fejlettségű régiói közti különbségeket, nemzetközi szinten az egyes országok közötti fejlődési, gazdasági szakadék csökkentését, megszüntetését nagymértékben elősegíthetik távközlés és az információtechnológia fejlesztési eredményei, amennyiben a stratégiai fejlesztési irányokat helyesen határozzák meg. Az emberiség közös érdeke, hogy az információs társadalom fejlődésében ne legyenek vesztesek. Az információhoz egyformán hozzáférhessen mindenki, azaz ne legyenek információban szegények és információban gazdagok.

Az információs társadalom eszköze nagy mértékben az elektronikus kommunikáció különböző formáin alapul. Szükséges tehát megismerni az információ különböző formáinak, médiumainak (a hang, az adat, a szöveg, a kép, valamint a videó [mozgó kép]) gyűjtésére/létrehozására, feldolgozására/kezelésére, tárolására és továbbítására/közlésére alkalmas módszerekkel.

3.5. Analóg, digitális

A természeti jelenségek, a fény- vagy hanghullámok folytonos, harmonikus rezgéseket, analóg jeleket hoznak létre. Az első egyenáramú villamos erőmű (1882, New York, Edison), után a Tesla-féle generátorokkal üzemeltett erőátviteli hálózatok első fogyasztóit követően ma a legszélesebb körben használják szerte a világon az egy- vagy háromfázisú szinuszos váltóáramot. A telefon felfedezésének idejében, az akkor ismert eszközökkel nem tudták kimutatni, megmérni milyen formájú és nagyságú jelek terjednek a vezetéken. A hangtani

hullámformák azonban, illetve az azokat megjelenítő mechanikus műszerek ismertek voltak. Mindezekkel ellentétben a távíró jelek diszkrét impulzusok kombinációi, melyek elsőként számjegyek (angolul digit-ek) kódjait jelentették. Ismerték a 19. század elejétől a harmonikus, periodikus függvények Fourier féle matematikai analízisét, sőt 1862 óta az elektrodinamika területéről az elektromágneses teret leíró Maxwell egyenleteket, a Hertz féle elektromágneses hullámokat (1888).

A 20. század elejére háromféle hálózat jött létre az erősáramú elektromos az energia, a telefon és távíró pedig az információ eljuttatására a Föld különböző pontjaira.

Az információt jelentő hasznos elektromos jeleket, folytonos elektromágneses hullámokat vagy diszkrét impulzusokat a hálózat ún. távközlési csatornáján továbbíthatjuk a két végberendezés között. A végberendezések által előállított jelek az ún. alapsávi frekvenciatartományban vannak, amely meg kell feleljen a másodpercenkénti egy impulzus átviteléhez szükséges 1-4 Hz-es sáv szélességétől, az analóg televíziós videójel 6 MHz-es sáv szélesség igényéig. A lokális számítógép hálózatok jelei ugyancsak az alapsávban vannak. A lokális számítógép hálózatok 10-100 Mbit/s átviteli sebességet jelentő csatornkapacitással rendelkeznek.

A telefonhálózat kiépítésekor a korabeli technikai színvonal és az észszerűség alábbi indokai folytán az alapsávi beszédátvitelre 3 kHz-es sáv szélesség adódott:

A rezgések, esetünkben, beszédáramok időegység (egy másodperc) alatti változásainak számát frekvenciájuk Hertz-ben (Hz) megadott értéke határozza meg. A fentebb említett Fourier analízist alkalmazva az időben periódikusan változó csillapítatlan beszédáramokat leíró $g(t)$ függvényre bebizonyosodik, hogy ez az alaprezgés ismétlődési frekvenciájának egészszámú többszöröseinek megfelelő, végtelen sok rezgésre bontható fel. Ezek az u.n. harmonikus frekvenciák. Az egyes harmonikusok nagysága (amplitúdója) más és más, de a hangforrásra jellemző érték. Sok ember, főként az idősebbek 12 ezer Hz felett egyre kevésbé hallják a magas hangokat. Bár a hű hangátvitelhez a 20-20000 Hz-es frekvenciatartományra lenne szükség, ez csak az ún. HIFI (High Fidelity) berendezésekre lett jellemző az 1970-es évektől és alapvetően a zenei minőség követelménye. Az emberi hang nagy amplitúdójú felharmonikusai a 300-3400 Hz-es sávban helyezkednek el. Az erre a sávra korlátozott u.n. alapsávi, beszédminőségű átvitel biztosítja azt, hogy a beszélgető partnerek felismerjék egymást telefonáláskor. Ennek például az elektronikus levelezéssel szembeni előnye, hogy a telefonáláskor szükségtelen bármiféle azonosítás, ha korábban már beszéltek egymással a partnerek.

A telefonhálózat növekedésével, de még inkább a kábelek megjelenésével nemcsak a vezetékek ohmos ellenállása okozta veszteségek csökkentették a jel nagyságát, hanem a vezetékeknek a magasabb frekvenciákon nagyobb, frekvenciafüggő csillapítása a fő probléma. (A hosszú légvezeték aluláteresztő szűrőként viselkedik.) A Morse-féle távíró egyik nagy előnye volt, hogy minden állomás regenerálta az egyenáramú jeleket. A távolsági telefonátvitelnél hasonló módon erősítőkre volt szükség. Az elektroncső felfedezésével a magasabb frekvenciájú elektromágneses rezgések, a videó-, illetve rádiófrekvencia alkalmazása megteremtette az alapját az egyes beszédcsatornák nyalábolásának a multiplexálásnak és a szélessávú átvitelnek. Bár a távíró hálózatok a telefon hálózattól függetlenek voltak, a Hughes, majd Baudot, stb. féle betűíró távírók, később a rádiótávírók, géptávírók mind az impulzus és a hang alapú távközlés párhuzamos fejlődését biztosították. A távíró vonalak számának növekedésével hamar előkerült Bell harmonikus távíró ötlete. Az érvényes CCITT ajánlás szerint a 300-3400 Hz-es telefon beszédcsatornába 420-425 Hz-től kezdve 120, illetve 170 Hz-enként modulálva a távíró csatornákat 24, illetve 17 távírócsatorna helyezhető el. Az amplitúdó modulációt frekvencia-fázis modulációra váltva a távíró csatornák száma megkétszereződik. H. Nyquist már 1924-ben megteremti az elméleti alapját a sávkorlátozott információs csatorna tervezésének. A harmincas években a televíziótechnika

fejlődése, majd a rádiólokátor technika kövezik az útját a digitális áramköröknek, amely az ugyanebben az időben (1935-43) kialakuló elektronikus számítógép technikával végkép elkezdi hódító útját. 1948-ra alakul ki a mai információelmélet alapja Claude Shannon nevével fémjelzve. (Egy évvel megelőzve a tranzisztor felfedezését).

A természeti jelenségek információit az esetek többségében folyamatos vagy meghatározott idejű folytonos és tetszőleges mértéket felvevő rezgések hordozzák, de az eredeti távbeszélő csatornák elektromágneses jelei is ilyenek. A természetes rezgések harmonikusak és időben folytonos periodikus függvényekkel ábrázolhatók.

Az ember mai környezetében a természeti jelenségek időben folytonos és tetszőleges mértéket felvevő jellemzői mellett, egyre gyakoribb a diszkrét, azonos nagyságú, időben korlátozott idejű jelek, rövid impulzusok, kombinációjával meghatározni valamely információt. Az időben folytonos eseményeket az analóg technika kezeli, míg a diszkrét jelenségekkel kapcsolatos műveletek a digitális technika területéhez tartoznak.

A két technika bizonyos feltételek mellett átjárható. Ez biztosítja, hogy az analóg rendszerek több mint száz éves uralmát felváltja napjainkban a digitális technika. Az átjárásnak ára van, kérdés milyen mértékben azonos a visszanyert információ az eredetivel. Az ésszerű kompromisszumok keresése nem az elektronikus analóg-digitális átalakítás problémájával kezdődött.

Az emberi civilizáció hajnalán kialakult az írás, amely mint kommunikációs eszköz napjainkig fontos szerepet tölt be. Az előbeszéd többet jelentett az írásnál. Ezt a telefon, majd alig néhány évtized múlva a rádiós műsorszórás gyors elterjedése nyilvánvalóan bizonyítja, bár, mint a fentiekben vázoltuk nem volt hű a hangátvitel. Napjainkra a kérdés megoldható, bár többen úgy vélik felesleges pl. az ISDN nyújtotta telefonhang minősége. A kommunikáció teljes eszköztárát felvonultató multimédia alkalmazása az információk közlésére azonos módon szükségszerű. A multimédia elterjedésének, a világot átfogó információs hálózat létrehozásának feltétele az analóg telefonhálózat digitalizálása. A digitális rádiós, televíziós műsorszórás ugyancsak többet, jobbat ígér.

A technika mai fejlettségi szintjén a digitális jelfeldolgozás és kommunikáció minőségi mutatói messze meghaladják a korai telefonok, fonográfok, mozifilmek jellemzőit, de a korszerű analóg berendezéseket is. Ez azonban csak a felhasználó által közvetlen érzékelhető előnye a digitális rendszereknek. Mindezek alapja tehát az analóg-digitális átalakítás, a kvantálás.

A mintavételezési (kvantálási) tétel alapján az analóg jelek átvitele semmiben nem különbözik a digitális jelektől, mivel az időben folytonos függvények pillanatnyi értékeik diszkrét időbeni sorozatával helyettesíthetők. Ezen az alapon a digitális (impulzus) technika széleskörű fejlődésnek indulhatott.

Az analóg jelek impulzus sorozattá alakításának, azaz digitalizálásának napjaink informatikai infrastruktúrájára gyakorolt hatását nem lehet túlbecsülni. Magát a kommunikációs technikát kódolásnak nevezzük. A diszkrét jelek visszaalakítása interpolációval történik, az eljárás a dekódolás. A jelek meghatározott szabály szerinti képzését, amikor az analóg információ minden kvantálási szintjéhez, vagy minden diszkrét információhoz egy megkülönböztetett jelet rendelünk *kódolásnak* nevezzük. Ez a jel elemi jelek meghatározott kombinációja, amit kódcsoporthoz vagy kódkombinációnak neveznek. Az egyszerű analóg-digitális átalakítók a személyi számítógépek joystick-jétől kezdve számtalan helyen megtalálhatók. A távközlésben a kettős használatú kódoló-dekódoló egységek a codec-ek.

Az emberi civilizáció kezdetét az írásbeliség kialakulásától számítják, amikor az emberi gondolat, beszéd rögzítésére, időtől és távolságtól független közölhetőségére létrejöttek az első szimbólumok. A szimbólumok száma a kínai szótagírás 4-5000-es jelétől a föníciai abc 22 betűjéig diszkrét jelek összessége, amelyek azonban több-kevesebb redundanciával bírnak.

A legjobb példa erre a matematikából, hogy a különböző alapú számrendszerekkel ugyanaz a mennyiség például 2, 10, 16, stb. jellel is leírható. (Egy adott információ átvitelhez szükséges elemi jelek száma természetesen ettől még ugyanannyi marad.) Kézenfekvőnek tűnt a legegyszerűbb eset, a két jel az igen-nem, +/-, matematikailag a 0-1 használata, azaz a kettős, vagy bináris számjegyek, angolul a “**binary digit**”-ek, röviden bit-ek használata.

3.6. Átviteltechnika

3.6.1. Távközlési vonalak

Az információ adó oldali kódolását, vevő oldali dekódolását végző eszközök között az adott információ átvitelére a távközlési csatorna szolgál. A távközlési csatorna két végpontja közötti szakasz a távközlési vonal, amely a fizikai összeköttetés, valamint a kapcsolás módja szerint különböző lehet. Lényeges megjegyezni, hogy egy konkrét vonalon több csatorna egyidejű átvitelére kerülhet sor. A távközlési vonal, nagyobb távolságok áthidalása esetén több szakaszból áll. A helyi és távolsági összeköttetések felépítése bár alapjaiban azonos több sajátsággal rendelkezik.

A hétköznapi életben a nyilvános kapcsolt telefonvonalak hagyományos távbeszélő hálózataival, a számítógépes helyi hálózatokkal és a kábel TV hálózatokkal találkozunk nap, mint nap, de életünkhöz hozzá tartozik a rádió, televízió műsor és a mobil telefon is.

A rövid felsorolásban is igen sokféle szempont van. Elsőként tekintsük a fizikai jellemzőket. A fizikai közeg feladata az analóg vagy digitális információk szállításra alkalmasformájának pusztán továbbítása végponttól végpontig.

A hálózatok hiányában, nagy tömegű adat eljuttatásakor vagy biztonsági okokból az adathordozók manuális, pl. gépjárműves, szállítása mindmáig szükséges és bevett eljárás. Elég csak megemlíteni a mágneses hordozókra rögzített hangüzenetek, vagy a hajlékony lemezek, majd újabban a CD-ROM-ok postai csomagforgalmát, de a szerverek adatállományáról készített másolatok viszonylag távoli gépek közötti mozgatása is elfogadott.

Az elektronikus kommunikáció vezetékes és vezeték nélküli átviteli vonalakat használ.

Az átviteli vonalak jellemzői a csillapítás, a hullámellenállás, az átvitt jelek sugárzása, valamint a zavarérzékenység. Mindezek rendre frekvenciafüggők, és a konkrét fizikai megvalósításra jellemzőek. Az időben periodikusan változó, azaz analóg jelekkel átvihető információmennyiség az átviteli frekvenciasáv szélességével arányos, tehát (M)Hz-ekben jellemezhető. A diszkrét jelek esetén az átviteli csatorna kapacitása az információsebességgel mérhető, amit (M)b/s-ban adunk meg. A hagyományos analóg rendszerek, illetve a vivőhullámot alkalmazó szélessávú rendszerek miatt az átviteli közeg jellemzésére gyakorta használják a meghatározott frekvenciákon mérhető adatokat. A digitális jel maximális energiakoncentrációinak ismétlődési gyakorisága szerint ekvivalens frekvencia határozható meg. Az összetett kódolási eljárások folytán azonban az adatátviteli sebesség többszöröse lehet az ekvivalens csatornajelel-változás frekvenciájának. (A digitális csatorna állapotváltozását baud/s-ben mérik). Gyakorlatilag a kábelekre megadott frekvencia értékeknek megfelelő bitsebesség értékek mindig nagyobbak. (pl. 4 szeresek).

3.6.2. Vezetékes megoldások

A telefon **légvezetékek** kettő és négy szálas, azaz egy és két érpáras összeköttetésekre alkalmasak. Megfelelő mechanikai szilárdság szükséges, hogy a tartók közötti távolságon

jelentkező szél, hó, stb. terhelést bírja ezért 2-3 mm átmérőjű bronz vagy vashuzalt, esetleg alumíniumötvözet sodratot használnak. A központot az előfizetővel, alközponttal összekötő vonalak egy érpárosak.

A központok közötti forgalom alapvetően irány szerint két érpárra oszlik. Az oszlopokra, tetőtartókra erősített csupasz légvezetékek a legrégebbi átviteli vonalformák, melyeket sok helyen már nem is használnak, vagy légkábelekre cseréltek. A telefonhálózat építés kezdetétől alkalmaztak külső szigetelő burkolattal ellátott, több vezetékből álló kábeleket, melyekben jellegzetesen csavart érnégyesek n számú többszörösét nyalábolták össze. A kábeleken az erek sodrásának emelkedése és az érpárok egymáshoz viszonyított meghatározott elhelyezésének köszönhetően az átviteli tulajdonságok elérik a légvezetékekét, sőt esetenként előnyösebbek is. A kábelek védett (föld alatt, kábelcsatornában) elhelyezése, árnyékolása véd az elektromágneses egymásra hatástól, a mechanikai sérülésektől. A kábelek külön csoportját alkotják a légkábelek és a tenger alatti kábelek.

A **csavart érpáros kábelek** bizonyos speciális konstrukciója nemcsak a beszéd és jó minőségű zenei átvitelre alkalmasak, hanem nagyobb sebességű digitális jelére is. A 0,6-1 mm-es átmérőjű rézvezetékekből készülő kábelek csillapítása olyan, hogy a néhány km-es előfizetői hurkokon 2 Mb/s-os adatátvitelt is lehetővé tesznek, amennyiben a hagyományos analóg telefonberendezések ezt nem akadályozzák. Ellenkező esetben, valamint a rosszabb minőségű hálózatokon a 9,6 kb/s-os sebesség a szokványos.

A csavart rézkábelek a helyi telefon, adat és jelzésátvitelre a legelterjedtebben használt fizikai átviteli eszközök, amelyek más megoldásokhoz képest olcsó és kellően megbízhatók.

A **koaxiális kábelek** a sok csavart érpárt tartalmazó kábelekkel ellentétben mindössze két vezetéből állnak, azonban a sokcsatornás, szélessávú tápvonalak kategóriájába tartoznak. A külső hengeres vezető, a középtengelyében elhelyezkedő belső ér és a közöttük lévő dielektrikum (levegő, műanyag) alkotja a kábelt. Ezek viszonya, jellemzői határozzák meg hullámellenállását és csillapítását. (Nem tévesztendő össze az egy eres árnyékolt vezetékkel!) Elterjedten 50 és 75 ohm hullámellenállású kábeleket alkalmaznak. A koaxiális kábel minőségétől függően az egyenáramtól a legmagasabb mikrohullámú frekvenciáig alkalmazható. Az elektromágneses tér a kábelen belül terjed, ezért kevéssé sugároz és a zavarérzékenysége is kisebb a csavart érpáros kábelekénél. A rendszer zavarérzékenység szempontjából azonban más megfontolások is szükségesek, pl. a zavarok fázisviszonyai, amelyek folytán a szimmetrikus rendszerek esetén az eredő zajszint csökkenhet.

Koaxiális kábeleket alkalmaznak sok berendezés nagyfrekvenciás áramköreiben, az antenna és az adó/vevő egységek között, de a távolsági telefonközpont összeköttetésekénél is jellemző volt sokáig. A jó minőségű kábelTV hálózatokban az alacsony távjelzési frekvenciáktól 1 GHz-es mikrohullámú frekvenciáig alkalmazzák sok országban. A koaxiális kábelek legkomolyabb versenytársa az optikai kábel.

Optikai vagy fénykábel igen tiszta, néhány tíz (korábban száz) mikrométer átmérőjű üvegmag szál és az ezt körülvevő, kisebb optikai törésmutatójú héjből áll. Az üvegszál digitális távközlési vonalként történő alkalmazása 1966-ban merült fel. Akkoriban még a kilométerenkénti csillapítása több száz decibel, ami mára az elfogadható 0,2 dB/km alá csökkent. Az egyszerű felépítésű multimódusú fényvezetőben (mérete pl. 62,5/125 mikrométer mag/héj) a szál egyik végén bevezetett fény a belső vezető faláról teljes visszaverődéssel, több sugárban terjed. A monomódusú szálban (mérete a fény hullámhossza az üveg tápvonalban pl. 8,3/125 mikrométer) a fény gyakorlatilag a vezető tengelye mentén halad, ezért a csillapítása kisebb. A kábelben több fényvezető szálát szoktak elhelyezni. Az optikai kábel mechanikailag ellenállóbb, mint a csavartérpáros kábel. Nem zavarérzékeny és nem sugároz, bár a lehallgatás ellen az optikai kábel sem ad tökéletes védelmet. Monochrom, koherens fényforrásként 850 vagy 1300, illetve 1550 nm hullámhosszúságú lézert használnak. A közeli infravörös tartományba (780-900 nm) esik az egyik, míg a másik a 1200-1600 nm-es

hosszúhullámú tartományba tartozik. (Az átvitel fizikai korlátai a csillapítás, a kromatikus és a polarizációs diszperzió és a nemlineáris torzítások). A hosszabb hullámokon kisebb a csillapítás, és az anyagfüggő diszperzió, tehát nagyobb átviteli távolság és sáv szélesség érhető el (a legelőnyösebb ebből a szempontból az 1550 nm-es tartomány).

1994-ben egy monomódusú fényvezetővel már 160 Gb/s átviteli sebességet értek el. A 100 Mb/s-os monomódusú csatorna 10 km-es adó/vevő távolságot biztosít. (A vonatkozó szabvány előírás: ANSI X3T9.3) Kisebb távolságokra a kereskedelmi forgalomban lévő olcsóbb berendezések sáv szélessége 200-500 MHz, az átviteli sebesség 1 km-ig 250-500 Mb/s, a lézeradó teljesítményétől függően. Ma már elterjedten félvezető (LED) lézereket alkalmaznak, azonban nagy teljesítményű gáz, szilárdtest lézerekkel 100 km-es távolságot is áthidalnak már egy adó-vevő párral (erősítés nélkül).

A hullámhossz-osztásos multiplexálás (WDM) esetén megoldott a 40 Gb/s sebességű átvitel 440 km távolságra. Az optikai távközlési csatorna beruházási költsége jelentősen csökken az évek során. Bár maga a monomódusú optikai kábel olcsóbb, mint a multimódusú a szükséges csatlakozókkal, adó-vevővel együtt drágább. Az optikai kábelek a 100 Mb/s, vagy nagyobb adatátviteli sebesség igényeket kiszolgáló rendszerekben már ma is gazdaságosak. Ma már a telefonközpontok közötti trónk összeköttetések, a lokális számítógépes hálózatok gerincvonalai főként optikai kábelekkel készülnek.

A **HFC (hibrid fiber-coax)**, azaz optikai és koaxiális kábeleket egyaránt alkalmazó hibrid hálózatok, napjainkban a megnövekedett átviteli sebesség igények kielégítésére alkalmas előnyös megoldások a lakossági és vállalati rendszerekben.

3.6.3. Vezeték nélküli távközlési vonalak

Heinrich Hertz 1888-ban megjelent értekezésében leírja a szikrainduktorból és fémlapokból (kondenzátor fegyverzetekből) kialakított nyitott rezgőkörrel kisugárzott elektromágneses hullámok létezésének kísérleti bizonyítását, tulajdonságait, melyeket Faraday és Maxwell kutatásai alapján elméletileg ismertek. Érdekes megjegyezni, Hertz 60 cm-es (500 MHz) jelekkel kísérletezett, amiket ma az UHF tartományba sorolunk és a korai technikai színvonalon sokáig nem voltak a gyakorlatban alkalmazhatók.

Az elektromos hullámok a szabad térben terjednek, nincs szükség sem az "éterre", sem más közegre. A távközlés korai éveiben az elektromágneses hullámjelenségek közül egy, a hosszan egymás mellett futó telefonvezetékeken jelentkező áthallás volt az első gyakorlati példa az elektromágneses tér létezésére, de ez csak zavarta a telefonálókat.

Eduard Branly 1890-ben fedezi fel az elektromágneses hullámok kimutatására, detektálására szolgáló kohérert, amely sokáig a táviróvevők lényeges alkotórésze lesz. A rádióhullámokat a gyakorlatban először a Marconi, Popov féle szikratávírókban alkalmazták az 1894-95-ös felfedezéseket követően. Különösen Braun 1898-as két rezgőkörös megoldásának köszönhetően 1899-ben már 30-100 km-re tudtak táviratokat továbbítani.

1899-ben Popov és Rübkin a vevőben a kohéer mellett telefonhallgatót kezd használni az eredeti berregőt/csengőt kiváltva. Az elektromos rezgőkör által meghatározott frekvenciájú csillapított hullámokat keltő szikrakisülések helyett 1910-től széles körben csillapítatlan rezgések keltésére váltóáramú generátorok harmonikusait, vagy ívlámpákat alkalmaznak 30-100 kHz-es, hosszúhullámú rezgéseket előállítva.

Az 1910-es évekre mintegy 2000 drótnélküli táviróállomás üzemelt hajókon, vonatokon fix telepítésű partmenti állomásokon, kapcsolatot teremtve a szárazföldi táviróhálózattal, de a "drótnélküli" jeltovábbítást alkalmazták távvezérlésre, távirányításra is. A tengeri hajózásban a távközlés egyetlen módja volt. A Morse készülék helyett a berendezésre telefont kapcsoló

kísérleti rádiótelefon vonal 600 km-t hidalt át. 1907-ben de Forest elkészíti az első három elektródás, azaz vezérelhető elektroncsövet, a triódát.

Ennek felhasználásával 1913-ban Meisner első elektroncsöves rezgéskeltője és heterodin vevője, a kristály és elektroncsöves detektorok kiszorítják a kohérert és a többi elektromechanikus eszközt. A generátorok, erősítők, modulátorok fejlesztésével megkezdődik az elektronikus kommunikáció gyorsütemű elterjedése. A rövidhullámú hírközlés feltétele a tetróda és pentóda 1924-ben készül el.

A sokkal nagyobb tömegű információ továbbításra alkalmas mikrohullámú távközlés az 1960-as évektől terjed csak el (az első PCM berendezések, majd főként frekvenciaosztásos csatornák), bár a mikrohullámú elektroncsövek 1939-42 között elkészülnek és a mikrohullámú technika is kialakul a rádiólokátorok II. világháborúban betöltött szerepe folytán. A tranzisztorok, majd az integrált áramkörü technológiák, a VLSI áramkörök megteremtették az alapját a mobil multimédiás személyi kommunikáció alapjainak is.

A vezeték nélküli távközlésben, amint a technikai feltételek erre lehetőséget adtak (lényegében az 1920 években), kialakult az egy pont - több pont közötti egyirányú kapcsolatot jelentő műsorszórás, amely sokáig csak a hosszú, közép és rövidhullámú sávokat használta. A különböző hullámsávok terjedési tulajdonságai, egyedül a rövidhullám esetén biztosítanak összeköttetést a Föld távoli pontjai között, azonban a rövidhullámú távközlési csatorna kapacitása igen kicsi, a vételi szint nem stabil. Ennek ellenére rádiótávíró, rádiótelefon, valamint állókép továbbításra is alkalmazták. A nagyobb sáv szélességet igénylő televíziózás az VHF és UHF frekvenciákon valósult meg. Az ilyen magas frekvenciák azonban a fényhez hasonlóan egyenes vonalban terjednek.

A mobil telefon és személyi kommunikációs rendszerek, személyhívók az UHF és a mikrohullámú L sávokban működnek. A helyi számítógépes hálózatokban, de a lakóterületi TV elosztásban is szerepet kapnak az L és S sávú mikrohullámú berendezések. Az előbbieket lehetőséget adnak a mozgó, vagy kábelekkal csak elönytelen feltételekkel összeköthető (pl. kiállítási, repülőtéri ügynöki gépek, műemlék épületek belseje) személyi számítógépek bekapcsolására. Az MDS, MMDS, LMDS, MVDS (jelentésüket lásd az indexben), stb. rendszerek az egymástól távolabb álló családi házak esetében jelentenek előnyös megoldást. (Kisebb távolságra infravörös vivő hullámot is alkalmaznak pl. a notebook és asztali számítógépek közötti összeköttetésre.)

A kábeles hálózatoknál olcsóbbak a szabadtéri mikrohullámú és optikai vonalak. Az 1960-as évektől nagy távolságot áthidaló, a vezetékes távközlési hálózatot kiegészítő, néhol helyettesítő keskeny és szélessávú mikrohullámú rádiórelé vonalak épültek ki szerte a világon, melyek üzembiztonsága azonos a kábeles összeköttetésekével. A szélessávú mikrohullámú vonalak sokcsatornás összeköttetéseket biztosítanak, tehát a koaxiális, illetve bizonyos megszorításokkal az optikai kábelek helyettesítésére alkalmazhatók.

A mikrohullámú rádiórelé vonalon csatornánként 24-300, illetve kétezer feletti telefonbeszélgetés, vagy egy analóg TV műsor továbbítható. A csatornák száma az alkalmazott frekvenciasávától függ. Az ismétlőállomásokat a látóhatáron belül helyezik el. A Szabadsághegyi, Kékes tetői, vagy a Dodogókői, Kab-hegyi állomások természetesen jóval nagyobb távolságok áthidalását teszik lehetővé, mint általában a síkvidéken, ahol a magas antennatornyok építésével (pl. Szentés) csökkentik a szükséges ismétlőállomások számát.

A távközlési műholdak a mikrohullámú rádiórelé állomásokkal azonos frekvenciasávokon belül működnek. Az ITU előírások biztosítják, hogy a két rendszer ne zavarja egymást.

A rádiórelé állomásokhoz hasonló berendezések a távközlési műholdakon is megtalálhatóak. A műholdak ugyanakkor nemcsak két távoli terület között létesítenek kapcsolatot a földi ismétlőállomásokhoz hasonlóan, hanem közvetlen műsorszórásra (DBS, DTH) és egy pont-több pont alapú kétirányú kapcsolatokra (VSAT) is alkalmasak.

A vezeték nélküli távközlés jelentős elterjedését fogják hozni az MSS, mobil műholdas szolgáltatások, melyeken a tervek szerint 155 Mb/s-os adatátviteli csatornák is lehetnek.

3.7. Az érzékelés és a kommunikáció kapcsolata

3.7.1. A vizualizáció jelentősége

Az érzékelés alapjául érzékszerveink szolgálnak. A környéki érzékszerv (*receptorok*) által felvett inger elektrokémiai átalakulás után ingerület formájában jut el az afferens pályán a megfelelő agyi idegsejtek által alkotott központokhoz. "Értékelés" után az efferens idegpályákon érkezik a válasz a megfelelő területekhez (pl. izomcsoporthoz). A receptorok érzékenysége különböző ill. fejleszthető. Az érzékelés szempontjából fontos szerepe van az ingerek jellegének, mivel érzékszerveink a nekik megfelelő (adekvát) ingerek felvételére alkalmasak. Ha nem megfelelő inger éri őket, akkor is sajátos módon válaszolnak. Így pl., ha ütés éri látó vagy hallószervünket, akkor szikrázik a szemünk („csillagokat látunk”) vagy zúg a fülünk.

Az érzékelés során érzékszerveink - eltérő mértékben ugyan, de képesek alkalmazkodni a rájuk ható ingerek erősségéhez. Ezt a jelenséget *adaptációnak* nevezzük. Az arcon viselt védőmaszk csak a kezdeti időszakban zavaró. Bőrfelületünk alkalmazkodik ehhez a nyomáshoz, és bizonyos idő elteltével fel sem tűnik a viselése. Látásunk, szaglásunk területén is nagyfokú alkalmazkodás figyelhető meg. Ha nem ügyelünk, adott esetben csak az újonnan belépő orrfintorából jövünk rá, hogy a rendelői szobában vagy a kórteremben elhasználdott a levegő, vagy éppen fel kell kapcsolni a villanyt.

Az észlelést úgy is fel lehet fogni, mint személyes elméletet a valóságról. A valósághoz fűződő viszonyában objektív és szubjektív elemek keverednek.

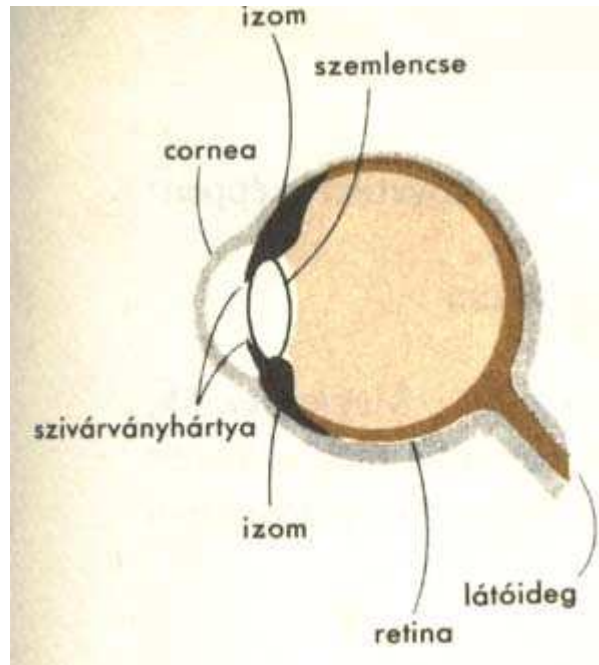
„Az ember érzéki információk alapján képes differenciált valóságérzékelésre és cselekvésre, még a tévesztés és a zavar is előfeltételezi a helyes azonosítás és érzékelés rendszerét. Ezek a differenciáló alpműveletek pedig nyelvtől függetlenek. Miközben persze a valós és az elképzelt megkülönböztetése ugyancsak a hétköznapiáság szituációiban tájékozódó ember alapképességei közé tartozik, ennek biztonsága és bizonyossága (is) képezi a nyelvi megnyilatkozások alapját. Aki az empirikus értelemben vett világ valóságát tagadja, az a tagadás aktusában egyben már előfeltételezte, ennyiben mindannyian született antikarteziánusok vagyunk.” (Brandt, 2002)

Az objektív észlelés feltétele, pl. az akusztikus tájékozódó képességnek és az akusztikus kommunikációnak. Az objektív hangészlelés (s annak egyéni határai) azonban szubjektív észleletekkel keveredve értelmeződnek a tudatunkban.

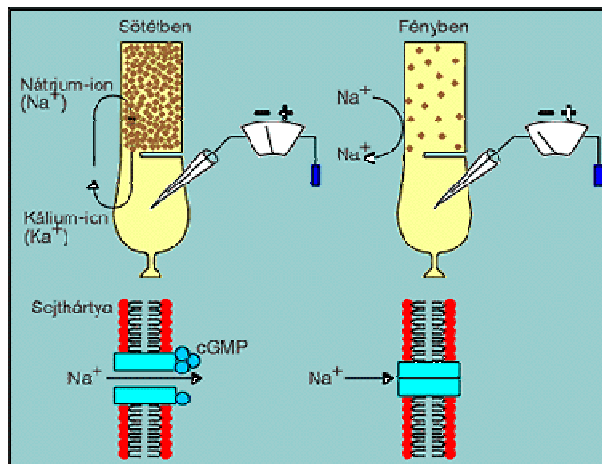
A látás a szem és az agy működésének eredménye. A külvilágból érkező információ 75-80%-a vizuális eredetű, ezért a látás, mint az egyik érzékelési forma nagyon fontos. Sokak elképzelése szerint, hogy ahhoz, hogy tökéletesen lássuk a világ dolgait, történéseit, nincs szükségünk másra, mint egészséges szemekre. Az agykéreg nyakszirti lebenyén található egy kéregterület (az ún. látókéreg), melynek sérülése látáskárosodáshoz vezet.

Egészen mintegy negyven évvel ezelőttig az orvosi tankönyvek is ezt az egyetlen agykérgi területet tartották felelősnek a képalkotásért és körülvevő dolgok felismerésért. Az elmúlt három évtized intenzív kutatásainak eredményeképpen azonban mára kiderült, hogy a főemlősök teljes agykérgének mintegy 50 %-a szerepet játszik a vizuális érzékelésben. Következésképpen a körülvevő világ észlelése nem kizárólagosan egyetlen optikai és idegrendszeri apparátus eredménye, hanem számos, egymástól elkülönült, független funkcióval rendelkező terület bonyolult együttes működésének eredménye.

A szem optikai elemei által leképezett képben hordozott információkat a szem hátsó felszínét borító sejtréteg, a retina fogja fel és alakítja idegimpulzusok sorozatává, majd a látóideg vezeti az agyba (4. ábra). Az agyban e jelek értelmezésével létrejön a látási érzékelés, vagyis a formák, színek és mozgások észlelete. A retinát három sejtréteg alkotja: *pálcikák és csapok*; a *bipoláris sejtek*; és a *ganglionsejtek (dúcsejtek)*, ezek között a sejtek között még két sejt fajta: a *horizontális és az amakrin* sejtek teremtenek párhuzamos kapcsolatot (5. ábra).



4. ábra: A szem felépítése



5. ábra: A pálcikák és csapok biofizikája

A *pálcikák és csapok* elektromos jelei a *szinapszisokon* keresztül először a *bipoláris* sejtekre, onnan a *ganglionsejtekre* kerülnek és innen a látókéregbe jutnak. A *horizontális* és az *amakrin* sejtek az eredetileg párhuzamos idegpályákon futó jeleket összekapcsolják és szétválasztják, ezzel lehetővé téve olyan bonyolult jel-elemzést, mint például a mozgás érzékelése. A retina – mint a központi idegrendszer kihelyezett része – tehát már egyfajta képelemzést is végez. A még “nyers” vizuális jelekből az agy számára előkészített, komplex információkat tartalmazó jelet állít elő, amelyből aztán az agy megalkotja azt a képet, amit

tulajdonképpen észlelünk. Az újabb kutatások szerint ez az öt sejtípus nagyon sok – akár ötven – különböző szerkezetű és működésű sejtet is magába foglal, és egyáltalán nem olyan egyszerű rendszert alkot, mint ahogy korábban képzeltek. Kutatása mégis megéri a fáradságot, hiszen a retina – mint maga is az agykéreg része – jól modellezheti az agy működésének folyamatait.

Ennek a bonyolult idegi folyamatnak az első lépése a fényenergia idegi jelekké történő átalakítása. Az átalakítást a szem fényérzékelő sejtjei, a pálcikák és a csapok végzik, amelyek a retina hátsó felszínén alkotnak hálózatot. A pálcikák gyenge fényben működnek, de annyira érzékenyek, hogy normális, nappali megvilágításnál túlterhelődnek és működésképtelenné válnak. A nappali fényben a látást a csapok biztosítják, amelyek éppen intenzív fényben működnek megfelelően. A csapsejtek által szolgáltatott kép tér- és időbeli részletekben is gazdagabb, sőt a színek érzékelését is lehetővé teszi.

A pálcikákban és csapokban a jel átalakítását és továbbítását az e feladatra specializálódott sejtszervek végzik. A fényt a sejtek szemlencsétől távolabb eső része, az úgynevezett külső szegmens nyeli el, amely azután bonyolult biokémiai folyamatok során elektromos jeleket állít elő. A jelek a sejt másik pólusán, a szinaptikus végződésen keresztül adódnak át a retina egyéb idegsejtjei (a bipoláris és horizontális) felé; a jeltovábbítást bizonyos átvivőanyagok (*kémiai transzmitterek*) teszik lehetővé.

A látás képességével rendelkező élőlények legtöbbször egyben a vizuális inger mozgását is képesek érzékelni. A retina azon sejtjeit, amelyek felismerik a mozgás irányát, irány szelektív sejteknek nevezzük. E sejtek mindegyike egyetlen, meghatározott irányú mozgás felismerésére specializálódott. A "kitüntetett" irányú mozgás igen élénk választ vált ki a sejtekből, míg az ezzel ellentétes irányú mozgásokra egyáltalán nem reagálnak.

3.7.2. Optikai csalódások

A látási folyamat téves észlelései az optikai csalódások, amelyek általában azért jönnek létre, mert a látvány az érzeteket kiértékelő neuronrendszer számára egymásnak ellenkező módon értelmezhető jeleket tartalmaz. Ilyenkor általában az "erősebb" jel hatása dominál, még akkor is, ha tudatunk jelzi ezt az ellentmondást.

Valamennyi illúziót természetesen lehetetlen megmagyarázni, már csak azért is, mert az illúzió fogalma maga sem tisztázott, a vizuális utóhatásoktól a rémképekig mindent jelenthet. Mégis érdemes általánosabb szinten foglalkozni a téves észleletek fiziológiai alapjaival. Egy érzetet akkor nevezünk illúziónak, ha van olyan objektív mércénk, amelyhez viszonyíthatjuk, s amihez képest hamisnak bizonyul. Az alábbiakban felsorolt néhány optikai csalódás működését ma is vizsgálják a látással és észleléssel foglalkozó tudósok, pedig ezek többségét a múlt század második felében ismerték fel és írták le. Ezek az illúziók az őket először leírók nevét viselik. Ilyen például az ún. *Zöllner-illúzió* (6. ábra).



6. ábra: A Zöllner-illúzió

A hosszú, átlós vonalak valójában párhuzamosak, de a keresztvonalkák miatt váltakozó irányúnak látszanak. És bár egyiküket sem látjuk párhuzamosnak a szomszédjával, ha figyelmesen és tudatosan nézzük, mégis látszik, hogy bármely ponton azonos távolságra vannak egymástól. Az illúzió oka az, hogy az elrendezés nagyon sok olyan elemet tartalmaz, amely a perspektíva érzékeltetésére szolgál, ezért a szemünk mindenképpen perspektivikusnak “akarja” érezni. A ferde vonalaknak azonban a “helyes” térbeli ábrán közeledni, a függőleges és vízszintes vonalaknak sűrűsödni kellene. Mivel ez nem így van, agyunk úgy érzi, ilyen képet csak széttartó egyenesek adhatnak.

A legegyszerűbb, de valószínűleg szintén a kezdetleges perspektivikus hatáson alapul az 7. ábrán látható optikai csalódás is, ahol a valójában azonos hosszúságú vonalakat különbözőként érzékeljük. A merőleges szakaszok esetén az lehet a jelenség oka, hogy az ábra függőleges vonala olyan érzetet kelt, mint a szabad térségek távolodni látszó vízszintesei. Megerősíti ezt a feltevést az is, hogy a vizsgálatok során az ábra erősebb hatást tett azokra, akik nyílt térségek lakói, és hozzá vannak szokva a távlatokhoz.



7. ábra

A folyosó-illúzió és az úgynevezett út-illúzió (*Ponzo-illúzió* 8. ábra) esetén például a perspektivikus hatás és a méretkonstancia kelt ellentétes érzetet, és az előbbi dominál. A folyosó hatását keltő vonalazáson álló alakokat illetve az út illúzió esetén az összetartó egyeneseken keresztbe fekvő vonalakat különböző távolságban lévőnek látjuk. Ha a „távolabb” lévő alak vagy vonal ugyanolyan nagy, mint a “közelebbi”, akkor sokkal nagyobbak kell lennie – a nagyítást az agyunk végzi el.



8. ábra: Ponzo-illúzió

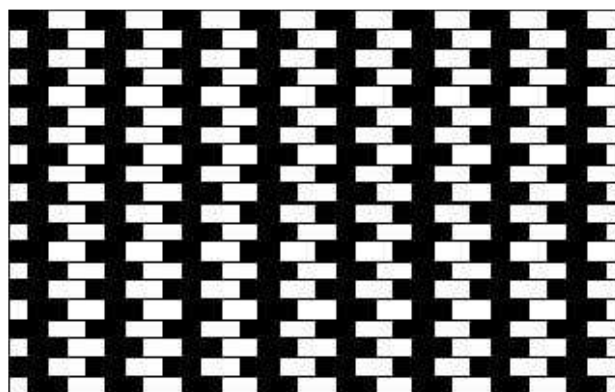
Az előbbivel éppen ellentétesen működik az Ames-szoba (9. ábra) néven ismert illúzió. A képen lévő elrendezés olyan, hogy a két, valójában különböző távolságban lévő személy körül mesterségesen eltünteti a perspektívavonalakat. Emiatt a közelebbi óriásnak, a távolabbi törpének, a tér pedig kis mélységűnek látszik. Az Ames-szobában egyetlen párhuzamos vonalpár sincs, a szoba minden fala trapéz. A hatást tovább fokozhatják azzal is, hogy a padlót megfelelő méretűre és alakúra vágott csempékkel fedik le.



9. ábra: Ames-szoba

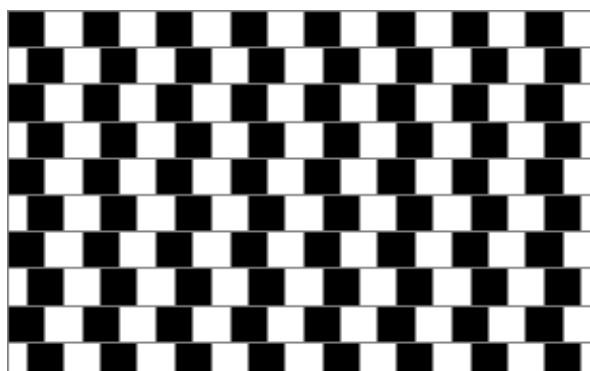
Látórendszerünk azon “igyekezete”, hogy minden ábrát térbelinek lásson, néha paradoxonhoz vezet. A rajz lehetetlensége csak akkor válik feltűnővé, amikor elemezni kezdjük, milyen tárgyat is ábrázol.

Bristol egyik kávéházának falán különös csempesor található (10. ábra). A csempék természetesen egyforma méretűek, mégis mintha elhajlanának, a vízszintes élek felváltva a fal bal, illetve jobb szélé felé összetartani látszanak.



10. ábra: A bristol-i kávéház fala

A látással foglalkozó bristoli kutatók a hetvenes évek elején figyeltek fel erre a jelenségre. Az első tanulmányokban a kávéházi csempesort a Hugo Münsterberg által már a múlt században leírt mintázattal hasonlították össze (11. ábra).



11. ábra: Münsterberg-féle minta

Ennél az ábránál is elhajlani látszanak a csempék alsó és felső élei, de a látszólagos összetartás kisebb mérvű, mint a kávéházi fal esetén.

A kutatók megfigyelték, hogy a kávéházi fal mintája által keltett optikai csalódást erőteljesebb, ha a csempék árnyalata erősen eltér, a köztük lévő vakolatcsík pedig keskeny, és tónusa a kétféle csempe színe közé esik. Ha a vakolatcsík pontosan olyan világos, mint a fehér csempék, az illúzió sokkal gyengébb, vagy létre sem jön. Amikor viszont a vakolatcsík olyan sötét, mint a fekete csempék, az elrendeződés a kevésbé hatásos Münsterberg-féle optikai csalódást váltja ki. Ha pedig a vakolatcsík a fekete csempéknél is sötétebb, a vonalak nem látszanak összetartóaknak.

A látás idegrendszeri alapjainak megismeréséhez gyakran nem a látás „normális”, hanem a téves működésének vizsgálata nyújthat segítséget. A kávéház fala által keltett illúzió részletes vizsgálata során is számos új ismerethez jutottak a tudósok.

3.7.3. A fogalomalkotás és az érzékelés

Alapkérdés, hogy a percepció és a fogalomalkotás mennyiben függenek egymástól, mennyire része, előfeltétele az érzékelés a fogalomalkotásnak. A problémát filozófiai, pszichológiai, nyelvészeti oldalról is sokan vizsgálták és abban legtöbbször egyetértenek, hogy az észlelés egyfajta kiindulópontja a fogalomalkotásnak; a további folyamatok, az információfeldolgozás, értelmezés azonban több felfogásban, különbözőképpen is megjelenik.

Az érzékelésen alapuló és nyelvi szimbólumok használatában alapvető elméleti és gyakorlati különbségek vannak a reprezentáció tekintetében. Míg az érzékelésen alapuló perceptuális szimbólumokat a reprezentáció közvetlenül, azonnal érzékeli, addig a nyelvi szimbólumok feldolgozása közvetített (2. táblázat). A tartalomfeltárás hagyományosan nyelvi szimbólumokat használ.

Az érzékelésre alapuló szimbólumok, rendszerek használatának előnyei	A nyelvi szimbólumok használatának előnyei
Homogén reprezentációk már a kezdeti szakasztól is.	Közös, ismert és értelmezhető szimbólumok.
Logikus és tiszta képalkotás.	Minden kognitív folyamatban azonos jelentéssel bírnak.
Magas szintű adatfeldolgozási szabványosítási lehetőségek.	Közvetlenül kommunikálható tartalom.

2. táblázat: Az érzékelésre alapuló szimbólumok és a nyelvi szimbólumok

3.7.4. Képpalkotás és az Internet

Az Internet terjedésével, az információkeresésben egyre meghatározóbbá, általánosabbá válásával a felhasználók jelentékeny része webes felületeken érintkezik a feltáró rendszerekkel. A keresők számának ugrásszerű növekedése, és e réteg jelentős részének tapasztalatlansága, ösztönös keresési módszerei új problémákat vetnek fel, melyek szoros kapcsolatban állnak többek között az érzékeléssel is. A tartalomfeltárás hagyományos

eszközeinek Internetes megjelenítése felveti többek között a klasszikus eszközök ábrázolásának és ábrázolhatóságának kérdését is.

Az Internet használatával nyilvánvalóan nő az információkhoz kapcsolt perceptuális jellemzők szerepe. Az új kommunikációs technikáknak köszönhetően megnőtt a képek szerepe a kommunikáció folyamataiban, így a képek a tudomány terén is új feladatokat láthatnak el. Ismert, hogy a képek már régóta részei az egyes tudományterületek eredményeit reprezentáló dokumentumoknak, mégis a képek most tapasztalható térnyerése felvett néhány alapproblémát.

Andrew Shapiro szerint az internet hatása egyértelmű: a döntéseket, kompetenciákat az egyén szintjére "hozza vissza" azáltal, hogy az információ mindenki számára hozzáférhetővé válik. Ilyen módon a tartalomfeltárás eszközeinek internetes megjelenítése felveti ezen eszközök ábrázolásának és ábrázolhatóságának kérdését is, annál is inkább, mert egyre több tapasztalat és tanulmány mutat rá, hogy gond van a csupán nyelvi szinten megjelenő keresésekkel.

Rudolf Arnheim (2005) szerint " *a képek lényege az a képességük, hogy jelentést tudnak közvetíteni érzéki tapasztalat útján. A jelek és a nyelv rögzített fogalmi meghatározások, és ezek csak a tulajdonképpeni jelentés külső héjai. [...] Forma nélkül egy kép a tudat számára semmilyen vizuális ismeretet nem közvetíthet. Ez azt jelenti, hogy a rendezett formák hordozzák a vizuális fogalmakat, amelyek olvashatóvá tesznek egy képet, és nem a konvencionálisan meghatározott jelek.*" A kép így a tudományos munka fontos eszköze lehet. Arnheim nevéhez fűződik az absztrakt témák és kapcsolatok, a gondolkodás vizuális megjelenítésének eszköze, a "MindMapping" (tématérkép) technika.

A megjelenítések mai helyzetére és elterjedtségére jellemző, hogy képes az egyes tudományágak, a szórakoztató ipar és az élet minden területén komoly átalakulást felmutatni, de az új képkalkulációs technikák segítségével óriási mértékben megnövelte az emberi szem által befogadható információk mennyiségét is. Az információ mennyisége azonban nem csupán lehetőség, hanem egy korunkat meghatározó környezeti jellemzővé változott. Már teljesen elfogadott, hogy a gyermekek oktatásában az internet által kínált lehetőségek nem csak a szokásos fenyegető alakban jelennek meg, nem is csupán az információk mennyiségének kimeríthetetlen tárházát adják, sőt nem is kizárólag egy együttműködési lehetőséget és módszert rejtenek magukban, hanem elsősorban a kreativitást alkotó módon megtermékenyítő képkezelési, szimbólum feldolgozási rendszer elemei azok, melyek egy új generáció legfontosabb jellemzői lehetnek.

3.7.5. Az információ és az emlékezet

Az emlékezet osztályozása működési mód szerint:

- Kódolás-tárolás-előhívás (minden memóriatípusra érvényes);
- Elhelyezés a memóriában; megőrzés a memóriában;
- Visszanyerés a memóriából

Az emlékezet osztályozása a beérkező információk osztályozása szerint:

- Az explicit memória a felidézésben és felismerésben megmutatkozó emlékezet.
- Az implicit memória egyes észlelési, mozgásos és kognitív funkcióban mutatott javulásban érhető tetten, anélkül, hogy tudatosan előhívánánk azokat a tapasztalatokat, amelyek a javulást előidézték.

Az emlékezet osztályozása Időtartam szerint:

Az emlékezet három szakasza eltérően működik a különböző helyzetekben. Azok a helyzetek, amelyek az információk rövid ideig (másodperc) tartó megőrzését igénylik, különböznek azoktól, amelyekben hosszabb ideig (percektől–évekig) tartó tárolást igényelnek.

- **Echoikus emlékezet:** Megnyújtja az inger jelenlétét, ezáltal biztosítja, hogy elegendő idő álljon rendelkezésre az inger elemzéséhez.
- **Rövid távú emlékezet:** Korlátozott kapacitású átmeneti tároló. Kétféle időtartományban dolgozik: 150-350msec és 2-20sec. Ebben az emlékezeti rendszerben képesek vagyunk elsőre nem tudatosult észlelet auditoros inputjának újbóli felidézésére, s ekkor az észlelet utólagosan tudatosulhat.
- **Hosszú távú emlékezet:** Korlátlan kapacitású végleges tároló. Az információkat elsősorban jelentésük alapján kódolja és tárolja. A felejtés egy része tárolás közben fellépő veszteség, különösen, ha megszakad az új emlék konszolidációs folyamata. A konszolidálási idő néhány hét. A felejtés számos esetben előhívási hiba következménye. Interferencia keletkezhet, azonos előhívási támpontokhoz kapcsolt tételek között.

3.7.6. Az auditoros információ és az érzékelés

Hangok végtelen változatait hallhatjuk életünk folyamán. Természetes (primer forrásból) és mesterséges (akusztikai átalakítóból induló szekunder forrásból) induló hangélmények érnek bennünket. A hallásészlelés a hallási ingerek általános feldolgozása és tudatosulása. Az észleléshez szükségszerűen hozzátartozik az ingerek bizonyos ideig tartó tárolása. A hallásészlelés akusztikai mérőjelekkel korreláló jellemzőit a pszichoakusztika vizsgálja.

Az auditoros információ észlelése először annak megtanulásával kezdődik, hogyan lehet a hangeseeményt elemi rész hangérzetekké felbontani (hangmagasság, hangosság, érdesség, stb.), és ezeket az észlelő hogyan tudja pszichoakusztikailag kezelni. A mindennapos észlelések során ezekből a rész-észleletekből képezzük a tárgyakra, hangeseeményekre vonatkozóan olyan „számításokat”, amelyek alapján adott hangeseemények jól korrelálnak azok belső észleleteivel. Ez tehát olyan tanulási folyamat, amelynek során a fizikai tulajdonságok és a pszichikai események között invariáns kapcsolat-rendszer alakul ki. Pl. adott hangviszonyokra hangosság-távolság kapcsolat, és ennek megfelelően automatikus magatartási reakciók (action possibilities).

Annak ellenére, hogy különböző hangforrásokból származó hangok egymásra szuperponálódva érnek fülünkbe, képesek vagyunk arra, hogy egy-egy külső, különálló hangforráshoz hozzárendelhető, egyedi hallási eseményként észleljük. Ehhez a hallórendszer sokféle kognitív stratégiát alkalmaz (frekvencia/fázis és időalapú párhuzamos analízis).

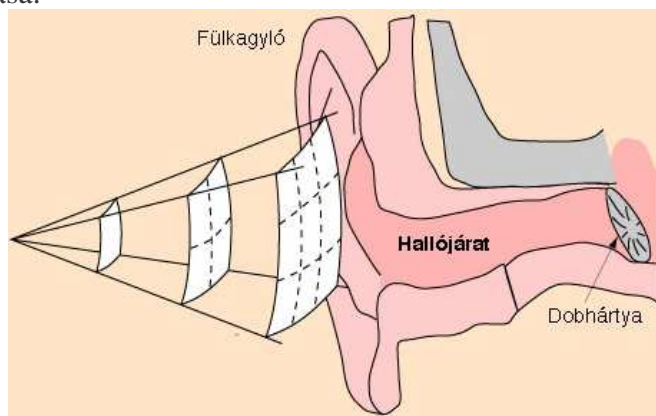
Hangzásészlelés:

- Természetes forrásból származó hangkomplexumok, akusztikai környezettől függő, speciális minőségi jellemzőinek szubjektív (érzelmi-esztétikai) értékelése.
- Mesterséges forrásból származó hangkomplexumok szubjektív (érzelmi-esztétikai) értékelése vagy objektív (informacionális) viszonyítása az eredeti forráshoz. Az objektív viszonyítás egyik fontos feltétele, a mesterséges forrás akusztikailag semleges környezetben való hallgatása. Többnyire nincs közvetlen és többször ismételtető lehetőség az eredeti forráshoz való viszonyításhoz. Ekkor az eredeti forrás vagy az eredetihez hasonló forrás emlékezetből való felidézésére hagyatkozunk.

A hallórendszerből érkező információk tárolását és feldolgozását végző kognitív rendszert auditoros munkamemóriának hívjuk. Az auditoros munkamemória egyik megnyilvánulása a komplex verbális munkamemória, a nyelvi funkciókhoz kötődik. Zenét is tartalmazó bemenő információk feldolgozása és/vagy előhívása azonban a munkamemória típusok teljes skáláját igénybe veheti (implicit memória – explicit memória). Az auditoros munkamemória sajátosságait célzott gyakorlással ki lehet használni a szubjektív tesztelések pontosságának növelésére.

3.8. A hallás

Az általunk hallott hangok tulajdonképpen a környezetünkben létrejött rezgések egy meghatározott hányada. Legtöbb esetben a rezgéseket a levegő közvetíti számunkra, de ez nem minden esetben van így. Víz alatt úszva a hangokat közvetítő közeg természetesen a víz. Füleink feladata e rezgések felfogása és agyunk számára feldolgozható elektromos idegi impulzusokká alakítása.



12. ábra: A külső fül

Az egyszerű rezgések okozta hangok szabályos hullámformát öltenek, a nyomás fokozatosan növekszik a maximumáig, majd addig csökken, amíg el nem éri ugyanolyan amplitúdójú minimumát, ekkor újra növekedni kezd, és ez így folytatódik szabályos ciklusokban (12. ábra). E másodpercenkénti ismétlődés mutatója a hangok frekvenciája, mértékegysége a hertz (Hz). Az ember által érzékelt legmélyebb hangok esetében ez a folytonos periodikus ismétlődés másodpercenként kb. 20-50-szer megy végbe, azaz e hangok frekvenciája 20-50 Hz. A még hallható legmagasabb hangok frekvenciája kb. 16-20 000 Hz, ám ez az életkor előre haladtával mindinkább csökken.

A hangok ereje éppoly meghatározó a hallás szempontjából, mint a hangok magassága. Fülünk a hangerőváltozásoknak hihetetlenül széles spektrumát fogja át, a suttogástól a sugárhajtású gépek zajáig képes alkalmazkodni. A különböző hangmagasságokhoz azonban különböző hangerők párosulnak azonos hangosságérzet mellett. A magas hangokat már viszonylag kisebb hangerő mellett is zavarónak találhatjuk.

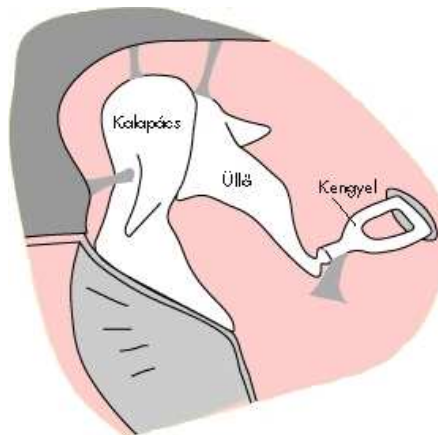
Fülünk három jól elkülöníthető részre oszlik: külső fül, középfül és belső fül. E rendkívül összetett rendszer egyetlen kívülről is jól látható része a fülkagyló. Legfontosabb feladata a hangok összegyűjtése. Egyes állatoknál e szerv mozgatható, s mindig abba az irányba fordul amerről a legerősebb hang jön, az ember azonban mára elveszítette e képességét. A hang irányát azonban meg tudjuk állapítani, mivel a hang terjedési sebessége viszonylag alacsony (343 m/s), ezért a jobb oldalról érkező hanghullámok a bal fülhöz kb. egy ezred másodperccel később érkeznek, s valamivel halkabban is, mint ahogy azok a jobb

fülhöz érnek. E csekély adó- és hangosságbeli különbség azonban már elég, hogy megállapítsuk a hangok irányát.

Az interferenciahatások a hangforrás fej körüli elforgatásával változnak, és az agy a frekvencia és intenzitás bonyolult együtt járásait elemezve határozza meg a hangforrás helyét.

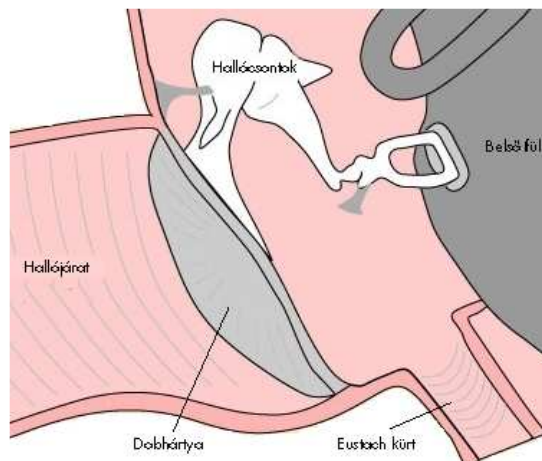
Evolúciós változásaink ráadásul úgy módosították fülkagylóink formáját, hogy az emberi beszédhangok frekvenciájára (2-5000 Hz) a legérzékenyebb.

A fülkagylóba jutó hanghullámok az enyhén S alakú hallójárat végén a dobhártyáról verődnek vissza, úgy, hogy azt egyúttal meg is rezegtetik. A dobhártya a külső hallójárat belső végét zárja le légmentesen. A túloldalon, a középfülben szintén légköri nyomás uralkodik, az üreg a külvilággal az Eustach-kürtön át tart fenn kapcsolatot. Ha a légnyomás-kiegyenlítődés a dobhártya két oldalán megszűnne - mint ahogy az egy megfázás során az Eustach-kürt elzáródásával olykor meg is történik - a hártya begömbülne és nem volna képes a beérkező hangoknak megfelelő módon rezonálni. Ilyenkor átmeneti halláskárosodást tapasztalhatunk.



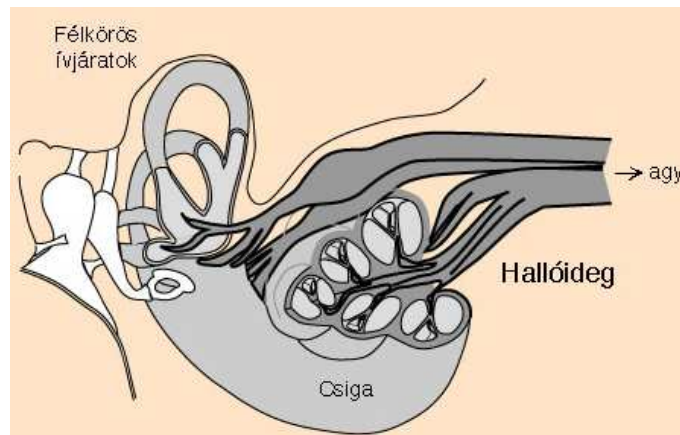
13. ábra: A kalapács, az üllő és a kengyel

A rendkívül rugalmas apró dobhártyához kapcsolódnak a hallócsontocskák, melyeket a koponyacsont óv az ütésektől vagy más nem kívánatos rezonanciáktól. A három apró csont - alakjuk után a kalapács, az üllő és a kengyel nevet kapta (13. ábra). Ezek testünk legkisebb csontjai. E három apró csont tulajdonképpen egy nagy hatékonyságú jelerősítő eszközt alkot. Különös formájuknak köszönhetően a dobhártyával érintkező kalapácsot ért rezgés intenzitása mintegy háromszorosára nő, amikor eléri a kengyelt. A kengyel e rezgéseket egy folyadékkal teli, csiga alakú szervben található rendkívül rugalmas ovális ablakhoz vezeti. Az erősítés itt még nagyobb mértékű, mintegy húszszoros.



14. ábra: Középfül

A fül bizonyos mértékű védekezésre is képes a nagyon erős, a hallószervet végzetesen károsító hangok ellen. A középfülön keresztül jutó hangenergia intenzitását nagyban befolyásolhatják bizonyos gyors reagálású izmocskák (14. ábra). A dobhártyafeszítő izom a kalapácshoz kapcsolódik, míg a kengyelhez kötődő izom a kengyel talpának mozgását befolyásolja. E kettő feszessége határozza meg a hangátvitel hatékonyságát. Ha a fülbe nagyon erős hang (80 decibel felett, pl. egy láncfűrész zaja) érkezik, akkor ezek az izmok villámgyorsan összehúzódnak, így csökkentve a nagy intenzitású rezgések továbbadását. A reakcióidő kb. 15-150 ezredmásodperc, maximális védelmet pedig 0,1-0,5 másodperc múltán biztosít. Mintegy kétezer Herz alatt ez megfelelő védelmet nyújt, egy robbanás nagy erejű léglökéséhez képest azonban ezek az izmocskák sem elég fürgék.



15. ábra: Csiga

A nagy intenzitású rezgést az ún. csigában található folyadék közvetíti tovább (15. ábra). A csigában három egymással párhuzamosan futó folyadékkal teli csatorna található. A hangrezgésekre érzékeny szőröcskék a középső alagútban helyezkednek el. A rezgések nyomán létrejövő nyomásváltozások a szőrsejtek nyíró és hajlító mozgásait váltja ki. A csiga egyre szűkülő alagútjának falát más és más intenzitással ingerlik a különböző hangmagasságok, a csiga csúcsát, azaz a legszűkebb részeket a mély, míg legtágabb részeket a magas hangok ingerlik leginkább. A különböző helyeken található szőrsejtek mozgása tehát lehetővé teszi a hangmagasság megállapítását.

A szőröcskék észlelte rezgés végül a csatornákat elválasztó Y alakú hártya egyik karján, az alaphártyán található ún. Corti-féle szervben alakul át az agy számára is értelmezhető elektromos impulzussá. Ezek a jelek a Corti-szervből a hallóidegen át az agy hallóközpontjába, az elsődleges hallókéregbe jutnak, amely a nagy, tekervényezett agyfélteke oldalsó részén helyezkedik el.

3.9. Jonathan Crary: Az érzékelés modernizálása

A vizuális érzékelés átalakulását éljük, mely valószínűleg éppoly gyökeres változást hoz, mint az érzékelés tapasztalatának bármely történelmi átalakulása. A komputergrafika alig több mint egy évtizednyi, rohamos fejlődése csupán töredéke annak a folyamatnak, melyben a megfigyelő és a képzet kulturálisan ismert jelentése megsemmisül. A komputer által generált képek és a virtuális valóság a mesterséges vizuális „terek” fokozott jelenlétét jelzik, melyek radikálisan különböznek a film, a fotó és a televízió mimetikus természetétől. Ez utóbbiak, legalábbis a hetvenes évek közepéig, általában az analóg médiát képviselték, mely még megfelelt a spektrum optikai hullámhosszának, és akár a statikus, akár a mozgásban lévő

megfigyelő szempontjából a valós térben helyezkedett el. A legújabb technológia, mint például a számítógépes dizájn, a szintetikus holográfia, a repülőgép szimulátorok, a komputeres animáció, a gépi képfelismerés, a sugár követés, a szerkezet feltérképezés, a mozgás kontroll, a virtuális valóság pajzsok, a mágneses rezonancia ábrázolása és a multispektrális szenzorok olyan síkra helyezik a látványt, mely el van választva az emberi megfigyelőtől. Természetesen a „látás” régi, jól bevett módjai is fennmaradnak, és kénytelen-kelletlen együtt élnek majd a képalkotás új technikáival, melyek azonban fokozatosan a megjelenítés meghatározó modelljeivé válnak a társadalmi folyamatok és intézmények működésében. Jelentőségüket csak növeli a globális információ ipar követelménye, valamint a gyógyászati, hadi és a rendőri hierarchia fokozott igénye. Az emberi szem történelmileg kialakult funkcióinak nagy részét azok a gyakorlatok veszik át, melyekben a vizuális kép már nem kötődik a „valós”, optikailag érzékelt világban lévő megfigyelőhöz. A vizualitás a kibernetika és az elektromágnesesség birodalmába helyeződik át, ahol az absztrakt vizuális és nyelvi elemek egybeesnek, és a globális fogyasztás, körforgás és csere tárgyát képezik.

De lássuk, milyen történelmi kérdést vet fel mindez! Példának okáért a vizualitás átalakulásának hajnalán nem pusztán az a kérdés, hogy a látás mely módozatai maradnak fenn, hanem az is, hogy mi az, ami összeköti a jelen pillanatot a képi megjelenítés régi módjaival. A számítógépes grafika és a videó lejátszó tartalma a „látványosság társadalma” kései változatának tekinthető-e, és ha igen, milyen mértékben? Hogyan viszonyulnak a jelen anyagtalán digitális képei Walter Benjamin „A művészet a reprodukálhatóság korszakában” című értekezéséhez? S a legégetőbb kérdés: hogyan lesz a test – a megfigyelő testet is beleértve – része az új gépeknek, ökonómiáknak, apparátusoknak, akár társadalmilag, akár a libidó, akár a technika szempontjából? A szubjektivitás milyen mértékben válik a csere és az információs hálózatok racionalizált rendszerei közötti közvetítés bizonytalan feltételévé?

Csupán azt szeretném jelezni, hogy a modernitás bármiféle összegzésének fő feladata számot vetni a megfigyelő alkatának és lehetőségeinek folyamatos átalakulásával, az emberi érzékelés kényszerű modernizációjával, amely nagyjából a kapitalista modernizáció imperatívuszának felel meg. Ez azt jelenti, hogy a modernitás szükségszerűen egy olyan megfigyelőt feltételez, amely folyamatosan átalakul és fejlődik, hogy megfeleljen a termelés és a fogyasztás szüntelenül változó követelményének.

Az a tény azonban, hogy a modernitás és a modernizáció magában foglalja az emberi érzékelés folyamatos átalakítását, aligha magyarázható az új technika megjelenésével. A látás kérdése történelmileg alapvetően a társadalmi hatalom működéséhez kapcsolódik, és a XIX. század közepétől kezdve a hatalom és a test változó viszonya a szubjektivitás specifikus formáit eredményezte, behatárolva a megfigyelő szubjektum lehetőségeit.

Az 1820-as, 30-as években hirtelen a szubjektív látás fogalma kerül előtérbe, melyet a test, a megfigyelő fiziológiai alkata szab meg, kiszorítva a látás klasszikus vagy kartéziánus modelljét. Csaknem kétszáz évig a látás diskurzusait és gyakorlatait a camera obscurával írták le, e végső soron teológiai modellel, mely biztosította a külső világ tartalma és a megfigyelő szubjektum objektív megfelelését, ellensúlyozva az emberi látás nyilvánvaló hiányosságát és pontatlanságát. Ez az 1600-as és 1700-as éveket meghatározó stabilizációs modell elválaszthatatlan volt a monadikus individuum és a tőle függetlenül, eleve adott objektív igazság kapcsolatától. A szubjektív látás gondolata természetesen nagyobb ismeretelméleti fordulatokhoz kötődik, de felmérhetetlen jelentőséggel bír az a felismerés, hogy a tudást anatómiai és fiziológiai feltételek szabályozzák, s hogy partikuláris igazsága a test működésétől függ, amit Michel Foucault a transzcendens empirikusra vetítésének nevez. Ez a fordulat óriási változást hozott, és annak a felismerésével járt együtt, hogy a látás esetleges, megbízhatatlan, mi több egyenesen önkényes a külső világ tekintetében. A látás tehát átadta magát a normalizálásnak, a mennyiségi meghatározásnak és az átalakulásnak. Miután az érzékelés empirikus igazsága áthelyeződött a testbe, az érzékek és mindenekelőtt a látás a

manipuláció és a stimuláció eszközévé vált. A XIX. század derekán a pszichofizika e korszakalkotó felfedezése – elsősorban Gustav Fechner munkássága – nyomán mérhetővé váltak az érzések, az emberi érzékelés pedig a mennyiségi meghatározások birodalmába került. A látás így lett összeegyeztethető a modernizációval.

Talán szükségtelen hangsúlyozni, hogy a „modernizáció” alatt korántsem haladást vagy fejlődést értek, hanem az új szükségletek, az új termelés és az új fogyasztás szakadatlan, öngerjesztő megteremtését, melynek következtében az érzéki formák a folyamatos átalakulás állapotában vannak, ha úgy tetszik, a folyamatos válság állapotában. De bármily meglepő, a tőke dinamikus logikája ezen a ponton elkezd drámaian aláásni az érzékelés egész struktúráját, s ezzel egyidejűleg kiszabja vagy megkísérli kiszabni az odafigyelés fegyelmi uralmát. Ugyanakkor a késő XIX. századi társadalomtudományok, elsősorban az új keletű tudományos pszichológia hirtelen megalkotja a figyelem fogalmát, melynek középpontba kerülése közvetlenül kapcsolódott a társadalmi, urbánus, pszichológiai vonatkozások kibontakozásához, melyeket fokozottan áthatottak az érzéki adatok. A figyelemben, különösen az ipari termelés új formáinak tekintetében, egyre inkább veszélyt és komoly problémát látnak. A modernitás egyik kritikus aspektusának tekinthetjük a figyelem folyamatos válságát: a kapitalizmus belső átalakulásai következtében új határok felé tolódik ki a figyelemelvonás azáltal, hogy szakadatlanul újabb és újabb termékek jelennek meg, a stimuláció újabb forrásai tárulnak fel, s az információ özöne zúdul az emberre, melyre aztán a tőke úgy reagál, hogy az érzékelés irányításának és szabályzásának új módszereit találja fel.

A személyi számítógép egyfelől példátlan figyelemelvonás abban a tekintetben, hogy felmérhetetlen mennyiségű adatot tesz hozzáférhetővé, másfelől fegyelmezett elfoglaltság, mely odafigyelést igényel. A televízió a másik olyan apparátus, mely helyhez kötött figyelmet követel, s kezdettől fogva a figyelemelvonás egyik módjának számított. Jelen válságában azonban olvashatósága kérdőjeleződött meg, súlyos fejtörést okozva a tévétársaságok vezetőinek. A műholdas adók, a kábeltévék és a távirányítós készülékek elburjánzásával túlléptünk egy határt, a túlterheltség állapotába kerültünk, ahol a tiszta figyelemelvonás már magát a látványt fenyegeti. Más területeken a válságra legalább technikai megoldás kínálkozik: a legfrissebb hadi, gyógyászati és felügyeleti technikában érzékszerveink túlterheltségét csökkenti az emberi szem gépi látással és intelligenciával való felcserélése.

De megvizsgálhatjuk a XX. századot is, mondjuk, a húszas évektől, amikor Walter Benjamin elkezd anyagot gyűjteni Arkadium Projektumához, 1940-ig, Benjamin haláláig. A megsokszorozott figyelem és figyelemelvonás uralma ebben az időszakban nyeri el paradigmatis modern jegyeit. A „látványosság társadalma” kifejezést illetően azt mondhatjuk, hogy a látvány 1930 körül honosodik meg strukturálisan Nyugaton. Erre az időszakra tehető a televíziózás intézményes és technikai kezdetei, a tévé- és rádióadások testületi megszilárdulása és összevont felügyelete, a hangos film megjelenése, a hang-képes technika első szervezett, államhatalmi alkalmazása a nemzeti szocialista propagandában és látványban, az urbanizáció mint társadalmi kontroll megjelenése – hogy csak néhányat említsünk annak a társadalmi és politikai környezetnek az összetevői közül, amelyben Walter Benjamin „magának az érzékelés természetének a válságát” diagnosztizálta. A harmincas években fordul Benjamin érdeklődése a sokk és ehhez kapcsolódóan a figyelem és a figyelemelvonás kérdése felé. Újra és újra nekirugaszkodik a sokk hatásai, történelmi feltételei, politikai vonatkozásai leírásának. 1939-ben azonban felhagy a kísérletezéssel. Elveti azt, az évtized elején a moziból vagy az avantgárd stratégiákból merített elképzelését, hogy a sokk képes forradalmi gondolkodást és tettet kiváltani, s arra a meggyőződésre jut, hogy a sokk vagy passzív fogyasztásra késztet, vagy a fasiszta mozgósítás eszköze. Megalkotja a játékasztal részekre bontásának egymáshoz kapcsolódó képeit, az ipari futószalagot és a filmtekerécsét: ezek annak az emblémái, ami Benjamin szemében a tapasztalat elértéktelenedését képezi. A tapasztalat rendszertelen semleges ingerek sorozata

vagy szintaxisa lesz a szemében. Benjamin számára a sok mindenekelőtt a szintézis Kanti modelljének felszámolása és az érzéki fragmentummal vagy rommal történő behelyettesítése.

Kant óta a modernitás ismeretelméleti dilemmáját képezi az a kérdés, hogy miként lehetséges a szintézisalkotás a megismerés széttöredezettsége, atomizáltsága közepette. Ez a dilemma a XIX. század második felében, az érzéki szintézis megteremtésének különböző technikai kialakulásával mélyül el, amikor az ötvenes években tömegesen elterjed a sztereoszkóp, s megjelenik a mozi korai formája a kilencvenes években. Ha az apriori megismerő filozófiai bizonyossága megdől, a „valóság meglétének” problémája a szintézis esetleges, törekeny és pusztán pszichológiai adottságára hárul, melynek zavarát a XIX. század a pszichózissal és más patológiás betegségekkel azonosította. Freud és Pierre Janet korában a pszichológiai normalitás az észleletek funkcionális egésszé történő szintetikus összekapcsolásának képességét jelentette, a tudathasadás veszélyének elhárítását. De amit ők az érzékelés regressziós vagy patológiás széthullásának tekintettek, az voltaképpen a szubjektumnak a képi megjelenítéshez való viszonyában bekövetkezett alapvető fordulat jele volt. Bergsonnál például a szintézis új modelljei közé tartozik a közvetlen érzéki észleletek összekapcsolása az emlékezet teremtő erőivel, míg Nietzsche a hatalom akarását az erők dinamikus, mesteri szintetizálásához köti.

E gondolkodók munkásságát a tőke kialakuló logikája határozta meg, amely odafigyelést követelt a szubjektumtól új látási feladatok egész sorát illetően. A tőke dinamikus uralmának belső mozgása ugyanakkor arra irányult, hogy folyamatosan feloldja az összekapcsoló szintézist, ami a fegyelmezett odafigyelés alapját képezte. A kapitalizmus kulturális logikája megköveteli, hogy természetesnek vegyük figyelmünk tárgyának gyors váltogatását. A kapitalizmus, mint nagy sebességű csere és körfogás elválaszthatatlan az emberi érzékelés alkalmazkodóképességétől, jóllehet nem tudjuk, vannak-e inherens biológiai vagy pszichológiai korlátai.

David Cronenberg: Videodrome (1983) című filmje az érzéki alkalmazkodóképesség határának kérdését feszegeti. Cronenberg bemutatja, milyen szorosan kötődik az emberi érzékelés sorsa egy folyamatban lévő biotechnikai evolúcióhoz, amelyben az idegrendszer fokozatosan elveszti önálló identitását, és pusztán jelfogóvá válik a nagyobb hatalmi hálózatok közepette. Gyakran idézett, híres szólása: „A televízió a lélek szemének retinája” ugyanazt mondja ki, amit Paul Virilio a „mentális képek” kartézianus tradíciójának utolsó maradványaival való végső szakításnak és annak a felszámolásának nevez, amit azelőtt képzeletnek hívtunk.

Bizonyos értelemben Cronenberg alig több, mint tíz évvel ezelőtt, vagyis akkor készített egy koraérett filmet a virtuális valóságról, mielőtt az bekerült volna a köztudatba. A virtuális valóság technikája teljes egészében újra írja az idegrendszer térképét kiszorítva azt a modellt, mely a huszadik század első felében a modernitás dinamikus terület hódító szakaszát megalapozta, azaz a neves neurológus, Charles Scott Sherrington csaknem száz éve kidolgozott idegrendszer modelljét. Sherrington számára az érzéki tapasztalat elválaszthatatlan volt a testtől, mint fejlődő, egységbe rendező tér- és időbeli rendszertől, és mindenekelőtt egy komplex motorikus organizmushoz kapcsolódott, melynek távolsági receptorai képesek feldolgozni térben távol eső adatokat, s ezáltal eligazítani a szervezetet tér és idő szubjektív világában. A virtuális valóság megjelenésével (és Cronenberg látomásában) összekeverednek, összekuszálódnak az érzéki és a mozgási ingerek, és egyetlen stimulációs síkot alkotnak, ahol az, amit valaha a test szubjektív koordinátáinak hittek, végérvényesen felbomlik, a szintézisnek még a lehetőségét is eltörölve.

A Videodrome és Philip K. Dick regényeinek legfontosabb vonása, hogy tapasztalati mezőjük darabokból összetákolta, a régi és az új érzéki formák keveréke, az euklideszi tér és a videó hallucináció dimenziók nélküli tapasztalatából összerakott hibrid, mely mégis egységesnek tűnik. Rem Koolhaas, az építész például, azt állítja, hogy munkái, bár a

váltakozást, az alakulás folyamatát, az ingadozást tükrözik, még a newtoni univerzumot lakó emberről szólnak. A tapasztalat vastag rétegekben ülepszik ezen a világon, melynek valódiságát szüntelenül kikezdi a mesterséges valóságok, köztük azok a fokozott gyorsasággal kialakuló és minden átmenet nélkül megszűnő képződmények, melyeket Francisco Varela mikrovilágoknak hív. Ezt a jelenséget nevezte a század elején Benjamin és Georg Simmel sokknak.

Végül idézzük fel a globális aréna alakját, ahol ez a fejlődés végbemegy. Könnyen megfeledkezünk a föld óriási térségeiről (melyeket eufémikusan még mindig fejlődő országoknak nevezünk), melyeket legjobb esetben is csupán periférikusan érintenek a számunkra oly elsöprő, forradalmi változások. A modernizáció mítosza sok tekintetben mindig globális homogenizálódáshoz és monokultúrához vezetett, de a Szovjetúnió felbomlása óta talán egy jóval rétegzettebb, differenciáltabb globális közösség kialakulása felé tartunk nem csak az információ és a technika hozzáférhetősége, de a külvilág fokozódó elszegényedése tekintetében is, mely előtt csupán periférikus, töredezett, elavult utak nyílnak – ha ugyan nyílnak – az informatika és a telematika területtől független, planetáris rácsához.

Egészen friss neurobiológiai kutatások azt mutatják, hogy korunk képi technikáinak hosszú távú használata tényleges fizikai elváltozásokat okoz az idegrendszerben. A cyberspace-rajongók interaktív globális faluról dédelgetett álmával szemben egyre áthidalhatatlanabbá válik a szakadék az eltérő technikai fejlettség szintjén álló társadalmak között. S ha figyelembe vesszük a gyógyászati és a genetikai technika jövőjét, azzal kell számolnunk, hogy a protetikai és gyógyászati nanotechnika, a genetikai szelekció egy, még a legősibb pre-modern társadalmakban is elképzelhetetlen, új elitréteg, hierarchia és kasztrendszer kialakulásához vezet.

3.10. Felhasznált és ajánlott irodalom

- Allport, G. W. (1985): A személyiség alakulása Gondolat, Bp.
- Arnheim, R (2005): A vizuális élmény. - Ford.: Szili József és Tellér Gyula, Aldus Kiadó, 303 old.
- Aronson (1994): A társas lény. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Bp.
- Atkinson, R.L., R. C. Atkinson, E. E. Smith, D. J. Bem (1997): Pszichológia, Osiris, Budapest
- Buda, B. (1985): Empátia. A beleélés lélektana. Gondolat, Budapest
- Buda, B. (1994): A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei. Animula, Budapest
- Buda, B.- László, J. (1981): Beszéd a szavak mögött. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest
- Brandt, R (2002): Az észlelettől a képig. - www.exindex.hu/index.php?l=hu&t=tema&tf=09_e_brandt.php
- Changeux, J-P. (2000): Agyunk által világosan. Bp.: Typotex.
- Crary, J.: Az érzékelés modernizálása. - Cyberszkóp: www.caesar.elte.hu/gondolat-jel/95/crary.html
- Eysenck, M. W.- Keane, M. T. (1997): Kognitív pszichológia. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest
- Forgas J. (1996): A társas érintkezés pszichológiája. Gondolat-Kairosz, Bp.
- Gerencsér, A. (1995): Elektronikus kommunikáció. - <http://diakvallalkozas.ktk.nyme.hu/INFOMAN/comm.html>
- Goffman, E. (1981): A hétköznapi élet szociálpszichológiája. (Tanulmányok) Gondolat, Budapest
- Gross, C. G. (2004): Agy, látás, emlékezet. Bp.: Typotex.
- Hall, E. T. (1975): Rejtett dimenziók. Gondolat, Budapest
- Horányi, Ö. (1977): Kommunikáció I. A kommunikatív jelenség. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest
- Horányi, Ö.(1978): Kommunikáció II. A kommunikáció világa. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest
- Illés, L. Z. (2006): Látás és optikai csalódások. - www.palya.hu/dolgozat/upload/latasésoptika.doc
- Oktatási segédanyag: A hallás. – www.art.pte.hu/zit/OktatasiSegedanyagok/Oktatas_Akusztika_02.html
- Shapiro A. (1997): Privacy for Sale: Peddling Data on the Internet. - The Nation
- Shapiro A. (1998): Internet Treasure. - Boston Review, Summer

4. A rádió, mint műsorközvetítő rendszer

4.1. A rádió, mint műsorközvetítő rendszer kezdetektől napjainkig

A rádió tág értelemben véve csak hangot használó tömegkommunikációs médium. Ebben az értelemben beszélhetünk kábelrádióról, internetes rádióról (WEB-rádió) és - a telefonhírmondóról is, mely mind azonos kategóriába tartozik a hagyományos AM/FM vagy a digitális rádióval. A rádió szűk értelemben az elektromágneses hullámok segítségével kisugárzott jelek médiuma (a szó eredete a *sugárzás*ra vezethető vissza. Angol neve, a *broadcasting* a széles körbe eljutó (műsor) szórását (eredetileg mezőgazdaságban a vetést) jelenti. A kezdeti időkben nevezték wirelessnek: drótnélkülinek is.

A használt - sugárzó vagy kábelen közvetítő - módszertől függetlenül minden, rendszeresen nagyobb közönségnek hangzó műsort közvetítő technológiát rádióként kezelünk. Ebben az értelemben az első rádió a Budapesten elindított Telefonhírmondó volt.

4.1.1. A rádióműsorok fajtái

A rádióműsorokat többféle szempont szerint lehet csoportosítani

- **Tartalom** alapján lehetnek belföldre irányuló általános (full service) vagy szakosodott (format) rádiók (ezen belül zenei stílus(ok)ra vagy szöveges műsorokra szakosodott), illetve külföldre irányuló propaganda állomások. A missziós/vallási rádiók külön kategóriába sorolhatók. Akárcsak egy újság esetén, az állomás arculatát, és sikerét is a megfelelően kiválasztott műsorszámok összeállítása, összeszerkesztése, csomagolása adja. Kereskedelmi, közösségi, vagy közszolgálati ill. általános vagy szakosodott kategóriába is sorolhatók a **kisebbségi, nemzetiségi rádiók**.
- **Vételkörzet** alapján lehetnek kisközösségi (pár km, pl. egy lakótelepnek), helyi (10-30 km, egy városnak), körzeti (30-100 km, egy régiónak), országos (egész országot lefedő adóhálózattal), célzottan külföldre irányuló nemzetközi vagy általános globális közönségnek szóló (pl. BBC WS). Az általában egy nagyváros környezetében fogható állomások az USA-ban egy rádiós piacnak számítanak. A hallgató szempontjából megkülönböztetnek a lakóhelye rádiós piacán belülről származó, és azon kívülről beszűrődő adókat.
- **Finanszírozás** tekintetében lehet kereskedelmi vagy nem kereskedelmi. Utóbbi esetben a finanszírozás jöhet részben vagy egészben az államtól, a hallgatóktól (előfizetési díj vagy önkéntes támogatás formájában) vagy más szervezettől (egyház, alapítvány stb).
- **Tulajdonlást** tekintve a rádiók lehetnek állami kézben, az egyház kezében, egy közösség/alapítvány/egyetem kezében, önkormányzati tulajdonban vagy magánkézben. Az utóbbi esetben beszélhetünk független magánrádiókról, amikor a rádiót egy helyi vállalkozás működtet, vagy hálózatos rádióról, amikor a tulajdonos nem helyi, hanem vagy egy országos hálózatot működtet vagy külföldi cég. Magyarországon és Kelet-Európában számos rádió és hálózat francia vagy amerikai tulajdonos kezében van.
- A **terjesztési technológia** alapján megkülönböztetünk analóg és digitális műsorokat. Az analógon belül közép- vagy hosszúhullámú (AM) ill. rövidhullámú műsorokat, melyek általában nagyobb területet tudnak egy adóval lefedni, ezért többnyire országos vagy nemzetközi műsorszórásra használják, illetve az URH sávban FM műsorszórást, mely alkalmas sztereó zene sugárzására, de csak kisebb körzetben fogható, ezért országos lefedettség eléréséhez több adót igényel.

Egy másik felosztás szerint megkülönböztethetünk földi sugárzású, műholdas, kábelen történő sugárzást ill. internetes közvetítést. Az internetes csak digitális lehet, a többi lehet analóg vagy digitális technológiájú. Fontos, hogy mivel a sugárzott rádióadások terjesztési technológiája véges számú erőforrással (frekvenciával) rendelkezik, az éterbe sugárzott rádiók számát korlátozni kell, így csak állami engedély birtokában működhetnek. Az engedélyt általában pályázat útján szerezhetik meg, amelyben a szempont lehet a műsor tartalma (közérdek) vagy a műsorszórásért felkínált pénzüsszeg is. A frekvenciaszűkösség problémáját azonban sok helyütt eltülozzák, és erre hivatkozva tartják korlátok között a rádiók számát.

A fenti kategóriák különféleképp keverhetők, s ez alapján a gyakorlatban megkülönböztethetünk néhány alapvető típust.

- Az **állami rádió** működhet részben kereskedelmi alapon, sokszor monopolhelyzetet élvez, és sokszor - mivel a kormánytól kapja a fenntartáshoz szükséges pénzt - egyoldalú kormánypropagandát fejt ki. Ez különösen a fejlődő országokra jellemző, de a szocialista országokra minden esetben jellemző. Az USA államilag finanszírozott rádiója az Amerika Hangja, mely az amerikai kormány szócsöve, annak álláspontját képviseli, de az USA-n belül nincs engedélye műsört sugározni: csak nemzetközi propagandát fejt ki.
- A **közszolgálati rádió** lehet államilag finanszírozott, de magánkézből levő is. Alapvető különbsége a tisztán állami rádiótól, hogy tájékoztatása kiegyensúlyozott, nem áll a kormánypropaganda szolgálatában. Küldetése tájékoztatni, nevelni és szórakoztatni. A közszolgálati (*public service*) rádió típuspéldája a BBC. A közszolgálati rádió általában több párhuzamos programot is szolgáltat. Ezek között lehet minden műfajt lefedő *full service* program (a BBC eredeti koncepciója), és lehetnek szakosodott programjai is (ezek között a legáltalánosabb a komolyzenei és irodalmi program). A közszolgálati klasszikus értelmezése szerint az értékes műsorokat közvetíti, ezért kimaradnak az „értéktelen” tömegműsorok. Napjainkban átértékelik a közszolgálati fogalmát: a kereskedelmi rádiók is közszolgálatinak tekintik magukat, hisz a közt, sokkal nagyobb tömegeket szolgálnak, mint a valójában elitrádióknak tekinthető hagyományos közszolgálati rádiók. A közszolgálat célja minél nagyobb hallgatóközönség megszólítása. Erre alkalmas volt egy vegyes, minőségi műsorokat készítő rádió - de csak addig, míg a kereskedelmi érdekeknek alárendelt konkurencia el nem indult. Ezután a minőségi helyett a minél könnyebben befogadható műsorok felé mozdultak el a rádiók. Ebben a környezetben a hagyományos közszolgálati állomások feladata a minőség megtartása lehet - egyfajta küldetés.
- A közszolgálati mellett a **kereskedelmi rádiók** alkotják a *duális médiarendszer* második lábát. Ezeknek egyetlen célja a profit termelése, s mindent ennek rendelnek alá. Bevételi forrásuk a reklám, melynek a reklámok közti zenei és prózai műsorok segítségével próbálnak minél nagyobb számú fizetőképes hallgatóságot szerezni. A médiatörvények különböző arányú közszolgálati műsorszámok közvetítésére kötelezhetik őket. A kereskedelmi rádiók egy bizonyos szűk közönséget céloznak meg, melyeknek jól kiszámíthatók az igényei. Erre egy formátumot (*format*) használnak, melyben pontosan meghatározott zenei stílus(ok)at játszanak. Az ilyen, szakosodott műsorszórást *narrowcasting*nek is nevezik.
- Az utóbbi évtizedek fejleménye a *triális médiarendszer* kialakulása, melyben a harmadik elem a **közösségi rádiók**. Ezek egy kisebb közösség hangját szólaltatják meg sokkal informálisabb keretek között, mint a közszolgálati vagy kereskedelmi rádiók. Általában a közösség támogatása tartja el őket, a munkatársai fizetés nélkül dolgoznak bennük. Céljuk a mikrofont a közösség kezébe adni. Hallgatóságuk általában elég alacsony, hiszen kifejezetten szűk rétegnek szólnak egyes műsorai.

- A **kalózádiók** alkotják a rádióknak azt a csoportját, mely nem rendelkezik rádióengedéllyel. Ez a csoport ezért igen tág tematikát képvisel: kommersz zenét sugárzó éppúgy van köztük, mint vallási fanatikus, egy politikai propagandaadó, vagy a demokráciáért küzdő ellenzéki állomás (utóbbiak az ún. klandesztin rádiók - tulajdonképpen ilyenek voltak az 1956-os rádiók is). A kalózádiók első csoportjai nemzetközi vizeken horgonyzó hajókról sugároztak. A kalózádiók közt vannak napjaink legsötétebb hangú állomásai, az ún. □gyűlölet-rádiók□, melyek az egyes népcsoportok közti gyűlöletet szítják, adott esetben akár közvetlen felszólításokat téve egyes személyek megölésére (pl. Afrikában). Észak-Amerikában pedig a náci szellemiséget hirdető kalózádiókat is találhatunk.

4.1.2. A rádiózás története Nagy-Britanniában és Európában

Az európai rádiózás modelljét a nemzetállamok keretei jelölték ki. Egy ország - egy állami monopóliumhelyzetben rádió elvén terjedt el a rádiózás szinte minden országban. A kezdeti években (a húszas évek elején) a nyugat-európai adók elindulása után közép- és kelet-európában még a vevőkészülék üzemeltetését (házi építését) sem engedélyezték. A helyi adások elindulása után is külön rádióengedély kellett a rádiók működtetéséhez (ami rádió előfizetési díj, később tévé előfizetési díj formájában lényegében 2002-ig fennmaradt Magyarországon).

A kezdeti években, néhány országban voltak kereskedelmi rádiók is (pl. Norvégia, Franciaország), melyek tevékenységét az állami monopólium bevezetése szüntette meg, általában a II. világháború után. Máshol máig folyamatosan megmaradtak a kereskedelmi rádiók (pl. Spanyolország). Luxemburg különleges példa, hiszen az 1933-ban alapított Radio Luxemburg is kereskedelmi rádió volt, és számos európai piacra szórta középhullámon kereskedelmi műsorát. A harmincas években angliai hallgatottsága vasárnaponként meghaladta a BBC-ét, mert tánczenét sugárzott, amit a brit hallgató a közszolgálati rádióból nem kapott meg.

Írországból már 1919-ben működött zenét és szöveges műsort sugárzó rádió, melyet azonban betiltottak. 1921-re már több száz rádióamatőr volt a brit éterben, de engedélyük maximum heti 15 perc sugárzására volt. 1922-ben indult az első engedélyezett brit műsorszóró állomás, 2MT hívójellel. 1922-ben hozta létre hat, a készülékgyártásban is érdekelt cég a British Broadcasting Company-t, monopóliummal. Jogot kaptak előfizetési díj szedésére, így a korai BBC bevételei ebből és az eladott készülékek után fizetendő díjból folytak be. Céljuk az volt, hogy a műsorsugárzással lendítsék fel az általuk gyártott készülékek forgalmát. A BBC-t 1927-ben megtették a Parlamentnek felelős, de a kormánytól független közintézménynek (British Broadcasting Corporation). Reklámot nem sugározhatott (és ezt máig fenntartja!), a kiegyensúlyozott tájékoztatás megtartását egy külön testület ellenőrizte. A kezdeti években a pártatlanság megőrzése érdekében nem adhatott hírt a parlamenti vitákról és máig nem fűzhet véleményt a hírekhez.

Első igazgatója 1938-ig (Lord) John Reith volt, akinek a közszolgálatiágról vallott elvei az egész európai rádió-műsorszórást alapjaiban befolyásolták. A műsorsugárzás céljának a hallgatók oktatását és felemelését jelölte ki. A műsorpolitikában ezért a vegyes műsorszerkezet (mixed programming) elvét követte. Ebben az egymást követő műsorszámok rendjének kiszámíthatatlanságával igyekezett rábírnival a hallgatót arra, hogy folyamatosan végigkövesse az adásokat, és éppúgy végighallgassa a szórakoztató rádiójátékot, mint az azt követő komolyzenei programokat. Feladata volt a közízlés és közérkölcshöznevelése is. Kialakították a délkeleti angol kiejtéssel beszélő BBC Standard English-t; a bemondók pedig csak szmokingban - állhattak a mikrofon elé. Vegyes műsorával a társadalom minden rétegét

megszólította - legalábbis elvileg. Az adások ugyanis sokak szerint nem a hallgatók, hanem a kulturális elit értékeit és normáit képviselték. A kulturális paternalizmust a monopóliuma tette lehetővé.

1925-re már a BBC az ország 85%-án fogható volt, amiben Európában élen járt (hasonlóképp teszi ma is a DAB kísérletekben). 1937-ben a családok 71%-a fizetett elő a BBC-re.

A rádió növekvő népszerűsége miatt nem csak a gramofonipar, de a sajtó is fenyegetőnek érezte a konkurenciát. Így a BBC-t kényszerítették arra, hogy egészen 1938-ig az esti órák előtt nem sugározhatott hírműsort (addigra már mindenki megvette a maga délutáni napilapját is).

A II. világháború felborította a békeidők műsorpolitikáját. A propaganda nem csak nemzetközi, hanem belföldi piacra is készült. A BBC két programját (National Programme és Regional Programme) egyesítették Home Service néven, és 1940-ben létrehozták a Forces Programme-t, mely a katonáknak szólt. Mivel sokkal több vidám, szórakoztató műsort és zenét sugárzott, mint a közszolgálati Home Service, 1942-ben már 50%-al több hallgatója van, mint a Home Service-nek: megkezdődik a programok szakosodása.

A hitleri náci propagandát ellensúlyozta a BBC ekkor létrehozott többnyelvű - és a célterületeken általában betiltott - világszolgálat (World Service), mely a II. világháború alatt már magyar nyelvű műsorokat is sugárzott.

4.1.3. Diktatúrák rádiózása

A II. világháborúban a leghírhedtebb a náci Németország birodalmi rádiója volt, mely teljes egészében Hitler propagandáját adta. A propagandaminiszter Göbbels határozta meg a rádiós műsorpolitikát is. A BBC-ével gyökeresen ellenkező típusú állami rádiót valósítottak meg: a teljesen egyoldalú tájékoztatást. Göbbels alapfilozófiája az volt, hogy a rádióval pergőtűszerű és egyszerű sztereotípiákon és szlogeneken keresztül gondolatok helyett elsősorban érzelmeket ébresszen. A rádióhallgatás ösztönzése céljából csak a német adásokat fogni képes néprádiókat dobtak piacra. A nemzetközi adások tekintetében is kihasználták a rádiót, hisz propagandaműsoraikat 28 nyelven sugározták a meg nem szállt területekre (megszállás után már a belföldi birodalmi műsort közvetítették a helyi rádiók is).

Hasonlóan fontos propagandaszerep jutott a Szovjetunió rádiójának is. A majd tucatnyi időzónát átölelő országban a rádióhallgatókat szintén távol próbálták tartani a külföldi műsoroaktól, ezért bevezették az olcsó vezetékes rádióadást, melynek 1960-ig 31 millió előfizetője volt (a hagyományosnak ekkor 44 millió).

A II. világháború után Forces Programme helyét a Light Programme veszi át, később létrejön a kulturális műsorokat sugárzó Third Programme. Ezt a modellt (közszolgálati általános program + szórakoztató program + komolyzenei-kulturális program) szinte minden európai állami rádió követi, ill. létrehozza: a Szovjetuniótól (Rosszija-Majak-Orfej) Magyarorszáig (Kossuth-Petőfi-3. Műsor [később: Bartók]). A Lord Reith-i koncepciót közelítik a közízléshez, a társadalmi igényekhez.

Az 50-es években a televízió megjelenése (Kelet-Európában ugyanez a 60-as években) alapvetően megváltoztatja a rádiózási szokásokat. A rádió közönségének 2/3-a 10 év alatt átvándorol a televízióhoz. A BBC-nek 1964-től kezdve egy másik kihívással is szembe kell néznie: a kereskedelmi rádiók megjelenésével. Ezek - az állami monopólium miatt - csak kalózként indulhattak el, mely a nemzetközi vizeken horgonyzó hajóról sugárzott. Az amerikai stílusú pergő zenei műsort sugárzó Radio Caroline pár hónappal indulása után 7 millió hallgatóval rendelkezik. Hamarosan más kalózok követik őt, pl. a Radio London,

melyek hallgatottsága már 15 millió. A Radio Luxemburggal együtt a britek 45%-a hallgatja ezeket a rádiókat.

A kalózkodat elhallgattatni nem tudják (A Radio Caroline 1979-ig, anyahajója elsüllyedéséig működött), de a kalózárdiók sikere nyomán a BBC műsorpolitikájának helyességét többen megkérdőjelezték. A köz szolgálatának új koncepciója szerint a hallgatók nagyobb beleszólást követelnek a műsorba: az alapvetően zenére épülő műsort játékok, rövid hírek, reklámok és betelefonálás műsorok szakítják meg. A BBC végül ezen új koncepció alapján, 1967-ben megalapítja a Radio 1 nevű popzenei állomást, melyet szimbolikusan egy korábban kalóz DJ indít el. (Ennek húsz évvel későbbi követője a még Magyar Rádió műsoraként induló Danubius is). Ebben az évben átszervezik a többi állomást is, Radio 2, 3 és 4 neveken (utóbbi maradt az eredeti koncepció szerinti full service közszolgálati műsor). Ugyanekkor indítják el a BBC első helyi (körzeti) állomását, melyet máig 45 további követet. 1990-ben indul a Radio 5, mely előbb sportra, majd 1994-től Radio 5 Live néven hírekre szakosodott.

Végül 1973-ban megszülethet az első magánrádió, az LBC (London Broadcasting Corporation). 1976-ban indult az első közösségi rádió. Az első országos kereskedelmi rádiók (a komolyzenei (!) Classic FM és a könnyűzenei Virgin) csak 1992-ban indulnak.

Az állami monopóliumot Olaszországban 1976-ban kérdőjelezték meg. Az alkotmányellenesnek nyilvánított monopólium eltörlése után gombamód szaporodni kezdtek az olasz magánrádiók. Az első években még nem voltak alárendelve a frekvenciagazdálkodásnak, így a rádiók alanyi jogon indulhattak azon a frekvencián, ahol csak akartak, illetve ahol üres helyet találtak. Ez a nagyfokú szabadság (és a vele járó káosz) nyomán ma is több mint 1976-tól 78-ig 2500-ra nőtt az állomások száma. A frekvencia azé, aki nagyobb teljesítménnyel sugároz elvén a tökeerősebb, ezért erősebb adót üzemeltetni tudó vállalat több hallgatót ért el és elnyomta a kisebbeket.

Franciaországban a monopóliumot először egy egyetemi rádió, a Radio Campus sértette meg 1969-ben. Őt csak 1977-ben követték a következők. Ezek a szabad / kalóz / közösségi rádiók először erősen politikai, baloldali beállítottságúak. Azóta szinte minden országban megjelentek a közösségi (vallási, kisebbségi, kommunális/civil, politikai/baloldali) rádiók. A közösségi rádiók műsorait szinte minden esetben „amatőrök”, a közösség tagjai maguk készítik, ezért nagyobb hallgatóságot sosem vonzanak. A közösségi rádiók egy része időközben megszűnt vagy átalakult kereskedelmi rádióvá.

A magánrádiók engedélyezése a 70-80-as évektől a 90-es évekig tartott más nyugat-európai országokban - utolsóként Svédországban, Ausztriában, Törökországban vezették be a duális médiarendszert. Kb. ugyanerre az időre tehető a kelet-európai szocialista blokk felbomlása, melyben így szinte a nyugat-európai országokkal egyidejűleg indulhatott meg a kereskedelmi és közösségi rádiózás.

Megemlítendő, hogy Dél-és Közép-Amerikára az amerikai és az európai modell egyaránt hatással volt; országtól függően volt vagy nem volt állami közszolgálati rádió. A világ legnagyobb hallgatói táborával rendelkező rádió mindmáig az állami felügyelet alatt álló Kínai Rádió.

4.1.4. A rádiózás története Magyarországon

Mint azt már e fejezet bevezetőjében említettük, a műsorszórás logikája szerint a Telefontárgyelő is egyfajta „rádió” tekinthető, hisz a bementő egy központból továbbította az információkat, s az előfizető csak annak hangját hallotta.

A Telefontárgyelőt Puskás Tivadar tervezte, szervezte. Már 1881-ben Párizsban is kísérletezett a dalműtelefonnal, de ez csak egyszeri közvetítés volt.

A Telefonhírmondó adása 1893. február 15-én indult el. A szerkesztőség az Astoriától nem messze, a Magyar utca 6. szám alatt volt, négy szerkesztővel és mintegy száz munkatárssal. „Mint a méhkasra, rajzanak be és ki a tudósítók és dolgozzák fel a munkatársak a beérkezett táviratokat, híreket és külföldi újságokat. Egy külön terem arra szolgál, hogy telefon útján érintkezzék a szerkesztőség a külvilággal. Kilenc telefon áll a tudósítók és a gyorsírók rendelkezésére. Külön összeköttetésben van a szerkesztőség a képviselőházzal, és külön telefonvonal közvetíti a börzeturósításokat. Az így beérkezett híreket feldolgozva és szépen leírva megkapják a felolvasók, akik felváltva olvassák fel az e célra szánt készülékek előtt egy e célra berendezett szobában a kiadásokat” - írta az Ország-Világ az indulás évében.

Az alapító Puskás Tivadar az indulás után két hónappal meghalt. A telefonhírmondót Popper Sándor fejlesztette tovább; ő alakította ki a sávos műsorszerkezetet, az esti fő műsoridő színházi közvetítéseit is. A világszenzációnak számító intézményt az USA-ban is utánozták, de az ottani verziók rövid idő alatt megbuktak.

A telefonhírmondó híreit előre le kellett írni, aláíratni, s naponta háromszor leadni a megfelelő minisztériumnak. Előfizetői száma nem haladta meg a 10 ezret, s a telefontól független vezetékai az I. világháború után elavultak, 1923-ban egy hóvihárban vezetékai nagy része is tönkrement. 1925-ben a rádióra kiírt koncessziós pályázatot a Telefonhírmondó Rt. nyerte el, így ezután műsorai beolvadtak a rádióéba. A Telefonhírmondó megmaradt vezetékain még a II. világháborúig kevés saját műsor mellett közvetítette a rádió műsorát, míg a háborúban végleg tönkrement hálózata.

Az újonnan létrejött Magyar Telefonhírmondó és Rádió Rt az MTI érdekeltségi körébe tartozott, melynek része volt a rádió hivatalos hetilapja, a Rádióélet is.

A rádió első elnöke Kozma Miklós - egyben MTI elnök - volt. Működése alatt igyekezett a rádiót függetlennek tartani a politikai propagandától. Tanító, nevelő és szórakoztató funkciót kívánt a rádiónak, akárcsak a BBC első igazgatója, Lord Reith, de mindemellett a független nemzeti ideológiát is szolgálta. Ezen az alapon igényes komolyzenét és jazzt is sugárzott a politikailag is elvárt cigányzene és nóta mellett.



16. ábra: Rádióélet 1930-as évfolyama

Jellemző kordokumentumok a rádió hivatalos megnyitásakor, 1925. december 1-én elmondott beszédek:

"Ezzel bevonult a magyar művelődés rendszerébe egy új, jelentős tényező, amely nagy feladatokra hivatott, egyrészt népünk oktatása és kulturális emelkedése terén, másrészt a magyar műveltségnek, kivált a magyar zenének és általában a magyar névnek a külföldön való megismertetése terén.

Midőn, mint a m. kir. Postának vezérigazgatója, ezennel szívből s hazafias örömmel üdvözlöm a magyar rádió-vevőkészülékek közönségét, mint mindazokat, akik hallgatják a mi szolgáltatásainkat, egyúttal a Mindenható áldását kérem a magyar broadcasting intézményére és annak jövő fejlődésére." (Demény Károly államtitkár, a Magyar Királyi Posta vezérigazgatója).

"Fogadalmat teszek arra, hogy minden üzleti szempontot háttérbe szorítva, tisztán csak a magyar kultúra szempontjait szem előtt tartva fogjuk ezt a fegyvert kezelni..." (Kozma Miklós miniszteri tanácsos megnyitóbeszédéből)

A kezdeti rádióláz után harmincas évekre azonban a rádiót fogyasztók száma egyre inkább lemaradt az európai átlagtól. A rádiót elsősorban fővárosi értelmiségi, tisztviselő és kereskedő réteg hallgatta - nem utolsósorban azért, mert sokáig itt volt csak fogható az adás. Mégis a legnépszerűbb zenei műsor a cigányzene volt. 1932-ben indult a „Budapest II”, azaz a második rádióprogram. A falu számára a rádió a II. világháború hírérségével (és az új adók beállításával) vált elérhetővé. A háború alatt a magyar rádió a politikai propagandát szolgálta: élőben közvetítette pl. Hitler egyes beszédeit. A Sztójay-kormány 1944-ben betiltotta minden külföldi rádióállomás hallgatását. 1944. novemberében a menekülő németek minden rádióadót felrobbantottak.

A háború után 1945. május elsején indult újra az adás, egyelőre egy budapesti adón és a pesti utcákra kihelyezett hangszórókon keresztül. 1949-ben indul a második program és a két adó Kossuth és Petőfi nevét veszi fel. (Kossuth Rádió már létezett 1941 óta: a KMP Külföldi Bizottsága által, a szovjet kormány támogatásával szervezett titkos, klandesztin adó volt). 1952-53-ban indul a Magyar Rádió 5 vidéki körzeti stúdiója önálló műsoraival. Az 1956-os forradalom alatt a rádió bejelenti, hogy "hazudott minden órában" és felveszi a Szabad Kossuth Rádió nevet (ekkor adásai a Szabad Európa Rádió archívumában maradtak fenn). Sorra alakulnak a vidéki szabad rádiók, melyeket a szovjet csapatok hallgattatnak el.

1959-ben indul a máig folytatódó Szabó család, a rádió első szappanoperája. 1973-ban indul el hivatalosan az URH-n kulturális/komolyzenei műsorokat közvetítő 3. műsor, mely 1986-ban a Bartók rádió nevet veszi föl.

1986-ban kezdte meg adásait a Magyar Rádióhoz tartozó Danubius rádió (az első magyar kereskedelmi rádió) a hazánkban tartózkodó turisták számára, német nyelven, a 100,5-es MHz-en, Kab-hegyi, majd soproni adóról. Magyar nyelvű adása ekkor még nincs. Ez volt az első adás a nyugati URH-sávban. Eredetét tekintve nem magyarországi közönségnek szánták: hasonló szerepet töltött be, mint a Franciaországba a határain túlról sugárzó kereskedelmi periférikus rádiók vagy a Radio Luxemburg: az osztrák állami monopólium miatt ott nem indulhatott magánrádió, ezt a határ túloldaláról átsugárzott rádióval pótolták. A német műsor egy ideig Antenne Austria néven futott. A várt sikerek elmaradása miatt 1992-ben a német adás megszűnt: megszületett viszont az első magyar kereskedelmi rádió.

1989-ben indul az első budapesti helyi kereskedelmi műsor, szintén a Magyar Rádió adása, a Calypso 873. Főszerkesztője 2002-es megszűnéséig B. Tóth László volt. 1989-ben a Németh-kormány bevezette a frekvenciamoratóriumot, abban a reményben, hogy az első szabadon választott kormány 1990-ben elkészíti a médiatörvényt. A frekvenciamoratórium azt volt hivatott megakadályozni, hogy a szabályozás nélküli időket kihasználni vágyók ne juthassanak rádió- és tévéadókhöz. A terv nem valósult meg, mert 6 éven keresztül a politikai csatározások miatt nem jött létre médiatörvény. A helyi rádiók hiányában szerepüket részben a városi kábeltévék vették át. A frekvenciamoratóriumot (a kalózokon kívül) két vállalkozásnak sikerült megkerülnie: az egyik a Juventus Rádió. A Juventus története 1988-ra nyúlik vissza, amikor néhány balatoni vállalkozó engedélyt kapott egy helyi program középhullámú sugárzására. A csődbe ment vállalkozást 1991-ben vásárolta meg Wossala György, aki Schamsula György akkori hírközlési minisztertől máig tisztázatlan körülmények

között engedélyt kapott a "vételmínőség javításra", így két nagy teljesítményű FM-adóval lényegében országos adóvá vált a rádió.

Nem sokkal később a céget a texasi Metro Media International vásárolta fel, s 1996-ban hallgatótábora már népesebb volt, mint a Kossuth rádióé, meghaladta a két és fél milliót. A Juventus Rádió volt az, mely meghonosította Magyarországon az agresszív, kereskedelmi szemléletű, amerikai rádiózást. Zenei anyaga (amelyet az országban elsőként a potenciális hallgatóság körében végzett teszteléssel válogatott) a mai napig példa a helyi kereskedelmi rádióknak is. A másik frekvenciamoratórium alatt született rádió a Bush amerikai elnök látogatására létrehozott Radio Bridge, mely Bush távozta után is „ideiglenesen” az éterben maradhatott, s sokáig a VOA Europe adását közvetítette.

1991-ben szólalt meg először a Tilos Rádió, még kalózként, hiszen frekvenciaengedélyt a frekvenciamoratórium miatt nem adtak ki egyetlen rádióknak sem. A Tilos kezdettől fogva a szubkultúrák, a fiatalok rétegrádiója volt (többször frekvenciát cserélt, míg az ORTT elvette tőle, így 2002-ben csak az interneten és kábelen fogható). Hasonlóképp kalózként, de eltérő profillal indult a Fiksz Rádió, mely civil kezdeményezésként indult.

1993-ban megszűnt a Szabad Európa Rádió sugárzása. Ugyanebben az évben született egy kormányrendelet, mely lehetővé tette a helyi, nem nyereségérdekelt rádiók működését. 1993 nyarán kapták az első helyi rádiók az engedélyeket, ekkor még csak keleti URH sávra és középhullámra.

1996-ban megszületett a médiatörvény. Létrejötté után már lehetővé vált létrehozni a kereskedelmi rádiókat. 1998-ban indultak el az első országosan fogható kereskedelmi csatornák: a privatizált Danubius Rádió és az új piaci szereplő, a Sláger Rádió. 2000-ben indult az első vallásos helyi rádió, az egri Magyar Katolikus Rádió.

Ma mintegy 120 helyi rádió működik az országban. Többségük hasonló arculatú általános zenei adó, egy részük egy megyén vagy régióon belül hálózatba kapcsolódik. A nagyvárosokban 4-5, a kisvárosokban 1-2 helyi rádió működik. Igazi formátum rádiók ma még alig léteznek, holott valószínűleg ez jelenti a rádiózás jövőjét Magyarországon is. Ma már minden nagyvárosban van közösségi állomás is. 2002. vége óta van lehetőség 1 km-es vételkörzetű, falusi vagy kisközösségi rádiók indítására.

4.1.5. A rádiózás története az USA-ban

A rádiót, mint műsorközlő médiumot az olasz Marconi tette ismertté (1895-ben párhuzamosan az orosz Popovval ő végezte az első rádiókísérleteket is). Az USA-ban Marconit vállalatának (American Marconi) eladására kényszerítették 1919-ben. A General Electric létrehozta a Radio Corporation of Americát (RCA).

Az USA-ban 1920. novemberében szólalt meg az első rádió: a KDKA Pittsburgh-ben (ez az állomás mindmáig működik). Ők a mai értelemben vett rádióműsort szolgáltattak. A kezdetekben egy másik rádiózási filozófia alapján is indult állomás. Az ATnT 1922-ben New York-ban indított WEAH hívójelű adóját, melyen bárki beszélhetett, aki fizetett érte. Ennek az adónak tehát nem volt műsora, ami hamar bukáshoz is vezetett: a közönség érdeklődését ez a fajta nyitott mikrofon nem kötötte le. Az ötlet azonban mégsem ment veszendőbe, hiszen a pénzért kapható mikrofonidő gyakorlatilag a rádióreklámot jelenti. A kereskedelmi rádiók alapvető feltétele, hogy a bennük elhangzó reklámok minél szélesebb közönséghez jussanak el, tehát a WEAH bevezette reklámok mellett a KDKA bevezette műsorszolgáltatás házásságából megszülettek a kereskedelmi rádiók és hamar kiszorították a rádiózás első éveiben indult oktatási adókat (a nem kereskedelmi adók száma 1925-ben 150 volt, 1945-re 25-re csökken).

A WEAF eredeti koncepciója, a rádióidő bérbe adása ma is működik. Itt nem csupán reklámokról van szó. Pl. egyes rádiók arra szakosodtak, hogy kisebb közösségeknek egy órás blokkokat ad át (pár száz USD/óra áron), melyet tetszés szerinti saját műsorával tölt ki. Ilyen alapon működnek az amerikai magyarok helyi műsorai is). De éppígy ebbe a kategóriákba sorolhatók azok a hirdetőik által megvásárolt műsorok, amikor egy műorszámot fizet meg a szponzor azért, hogy a saját elképzelése szerinti műsort sugározzon. A szponzorált műsorok ma is léteznek, de már a legtöbb médiatörvény kiköti, hogy a szponzor a műsor tartalmát nem befolyásolhatja.

A telefonvonalaknak a rádió kifejlődése után is nagy szerep jutott: a rádióhálózatok műsorszolgáltatása nagymértékben függött a telefonvonalaktól. Távolsági közvetítést ugyanis a kezdeti években (1926-ig) csak telefonkábeleken lehetett adni (a közép- és rövidhullám több technikai ok miatt is alkalmatlan volt rá: zavarásra érzékenyek voltak, időnként elhalkultak (fading), használhatóságuk pedig erősen napszakfüggő volt). Az egyik első ilyen közvetítés 1922-ben egy futballmeccs közvetítése volt. 1926 után az erre a célra kifejlesztett kábeleken kötötték össze a rádiókat. Ezt a feladatot továbbra is az ATnT telefontársaság látta el, monopolhelyzetben, amit cserébe kapott azért, hogy rádiós tevékenységét átengedte az RCA-nak.

A korai állomástulajdonosok egyben rádiókészülék gyártással is foglalkoztak. Úgy gondolták, hogy ha már állomások számára is programot szolgáltatnak, akkor a készülékek is jobban fognak majd: ez volt ugyanis a legfontosabb bevétel akkoriban (a gramofonlemez felvételeket is hasonló céllal készítették, a lejátszó berendezés mellé).

1926-ban D. Sarnoff megalapította az NBC-t, hogy ilyen központi műsort adjon a helyi állomások számára. Megvásárolta a WEAF New York-i állomást és ezt használta központi adójának, ahonnan a többi állomás átvehette a műsort. 1927-ben W. Paley azonban arra gondolt, hogy ő nem a rádiókészülékekből, hanem reklámokból fog megélni - erre alapozta a CBS-t. Ehhez azonban egyetlen állomás és hallgatósága kevés volt: ehhez is hálózatba kellett kapcsolódnia, amihez ismét csak telefonvonal kellett. Mindkét esetben ugyanaz a műsor szinte azonos költségen az eredeti hallgatóközönség sokszorosához juthat el (az USA-ban ismeretlen volt az országos/állami rádió fogalma). Mindkét kereskedelmi koncepció sikeres volt: az 1930-as évek végére az NBC és CBS is a teljes hallgatóság 70%-át tudhatta magáénak.

A hálózatos rádiózás Európában máshogy alakult: itt az állami monopólium miatt nem alakulhattak városonként független rádiók, így eleve a központi műsor szétosztására és vidéki reléállomásokon történő tovább sugárzásra rendezkedtek be a rádiók. Az USA-ban ma a hálózatos műsorok főleg a talkshow-kat és betelefonálós *coast-to-coast* adásokat jelentik: azonban ezek vonzzák a legnagyobb hallgatóságot.

A kábelek történetében jelentős esemény a koax kábel 1934-es bevezetése (ezt a Bell társaság dolgozta ki). Ezek a kábelek tették lehetővé az első kábeltelevíziós adásokat is, az 1940-es években; s egészen máig ilyen kábeleken jut el a kábeltévé az otthonokba.

1927-ben alkották meg a médiatörvényt (Radio Act), mely egyrészt a mai FCC (Szövetséges Távközlési Bizottság, kb. a magyar ORTT és HIF együtt) elődjének létrehozásával szabályozta az addigra teljesen kaotikus frekvenciahelyzetet (még mindenki ott sugárzott, ahol helyet talált a sávban - Chicagóban 40 rádió működött így 1926-ban), és monopóliumellenes határozatot is hozott.

Így végül négy nagy rádióhálózat jött létre (melyeknek műsorait a főadójukon kívül bizonyos óraszámokban helyi rádiók is sugározták). Ekkorra az ATnT eladta rádióit és csak a rádiók közti összeköttetés biztosítása volt a feladata. Európától eltérően az amerikai hálózatok nem azonos műsort sugárzó közvetítőállomások hálózata volt, hanem egy központi adó műsorát időnként átvevő helyi rádiók szövetsége (leginkább a Juventus Rádió mai (2002) hálózatához hasonlítható). A hálózatba kapcsolódást egyrészt az indokolta, hogy egy műsort

azonos költségen sokkal nagyobb közönségnek lehet eladni, másrészt az, hogy a így azonos reklámok is sokkal nagyobb közönséghez juthattak el egy időben.

A legnagyobb rádiós hálózat az RCA által létrehozott NBC, majd a Columbia lemezgyár által alapított CBS kb. 100-100 csatlakozott helyi állomással, melyen a megállapodott időkben a központi műsorok voltak hallható.

A másik két a Mutual Broadcasting System és az ABC volt. Az NBC újdonsága volt, hogy választási lehetőséget is teremtett: két országos hálózatot hozott létre: a Piros Hálózatot könnyedebb és a Kék Hálózatot komolyabb programokkal. Az NBC a csatlakozott rádióktól pénzt kért műsorai átvételéért, a CBS viszont a műsoridő feletti rendelkezési jogot kérte: így saját maga által szervezett reklámokat ill. szponzorált műsorokat sugározhatott a csatlakozott állomásokon. A CBS ezzel hamarosan megelőzte az NBC-t, mert a helyi rádiók lelkesen fogadták az ingyen kapott szórakoztató műsorokat, amilyeneket ők nem tudtak volna elkészíteni. Cserébe csak be kellett mondaniuk az átvett műsor forrását és már cégnek nem adhatták oda ezt a műsoridőt.

1930-ra Amerikában felismerik: a rádió a showbusiness legnagyobb ágazatává vált (Billboard magazin). A gramofoniparnak olyan erős konkurenciát jelentett, hogy gramofonfelvételek sugárzását egyenesen tiltották. Ennek hatására szerte a világon sorra alakultak a rádiók saját zenekarai, melyek élőben játszották a szórakoztató, jazz, és komolyzenét. Mindennaposak voltak az élő közvetítések különböző szórakozóhelyekről, ahol a helyi zenekar (Magyarországon: cigányzenészek) műsora a gramofonénál is jobb hangminőségben juthatott el a hallgatókhoz. Az 1950-es évekig gyakorlatilag minden műsor élőben ment. Az USA-ban az amerikai zenészek szövetségének még azt is sikerült elérnie, hogy a rádió műsoráról - a zenészek védelmében - nem készülhetett felvétel.

A műsorok az 1930-as - 1940-es években mindenhol a mai szóhasználat szerint egy full service közszolgálati adáshoz voltak hasonlóak az egész világon. Szakosodott formátum-rádiók még nem léteztek, bár a zenei stílusban voltak különbségek (a WLS például hill-billy szórakoztatást kínált: mai szóval countryzenét.) Egy átlagos amerikai rádió 1932-ben 63 % zenét, 21% oktatási műsort, 12% irodalmat, 2.5% vallási, és 1.5% hírműsort közvetített. Prózai műsoraik között kiemelt szerepet kaptak a szappanoperák: a hetente ismétlődő rádiójátékok, melyek között a sci-fi témájúak (pl. a Superman) különösen népszerűek voltak.

1938. októberében került adásba a ma már rádiótörténetinek számító, pánikot kiváltó áldokumentum, Orson Welles H. G. Wells Világok harca (War of the Worlds) című könyvéből készült hangjátéka, a CBS New York-i főadóján. A történetben marslakók támadják meg a Földet. A hangjáték mindezt élő adásként állította be.

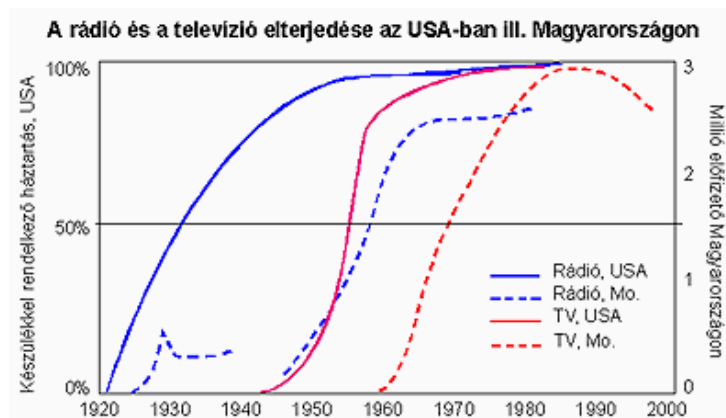
A II. világháború számos új jelenséget hozott a rádiózásban. Mint globális médium, alkalmas volt a nemzetközi politikai propagandára: rövidhullámú állomásokon kezdtek sugározni egymás nyelvein a szembenálló országok. Az USA elindította a VOA-t (Amerika Hangja), mely belföldre egyáltalán nem is sugároz. A polgári rádiózás egy szegmensét sok országban átalakították katonai rádióvá, ahol a külföldön harcoló katonák számára sugároztak szórakoztató műsorokat és üzeneteket a szeretteiktől. Nagy-Britannia és Anglia külön rádióállomást létesített erre a célra, melyek utódai ma is hallhatók mindenhol, ahol ezen országoknak katonai bázisa van (ANF il. BFBS). Ekkor kezdődött az amerikai állomásokon a hazafiasságra buzdító kormány által fizetett reklámok története.

A háború alatti években kezdett fellazulni az USA-ban a négerék hátrányos megkülönböztetése. Nem túl sokat emlegetett részlet az amerikai rádiótörténetből, hogy a fekete bőrű előadók egyetlen amerikai showműsorban sem lehetett Misterként vagy Missként bemutatni - ezek a szócskák nem jártak a néger művészeknek. De még a háború alatt is kitartott az a szabály, miszerint „néger nem jelenhet meg semmilyen rádiójátékban, kivéve szolga vagy tudatlan, mulatságos személy szerepében”, illetve „az amerikai négerék háborúban betöltött szerepéről egyetlen szponzorált programban sem lehet beszélni”.

1947-ben indult az első közösségi rádió, a KPFA. Már addig is léteztek nem nyereségérdekelte műsorok, oktatási céllal, de ez más volt. A KPFA a kormánnyal szemben a pacifizmust képviselte, és aki azonosult céljaikkal, azt mikrofonhoz engedték. Hallgatói adományból tartotta fenn magát, munkatársai fizetés nélkül dolgoztak. Ez a modell mindmáig alapja a közösségi rádióknak.

4.1.6. Rádióformátumok születése

A rádiózás hőskorának a II. világháború vetett véget, a TV megjelenése pedig egyenesen végveszélybe sodorta (16. ábra). A hőskor amerikai kereskedelmi (más nem volt) rádióműsorai olyanok voltak, mint ma a tévé műsora. Híradók, játékok, szappanoperák, sci-fi-k, gyermekműsorok stb. A tévé megjelenésével a televízió a rádiótól elszívta nemcsak a hallgatóságát, de a műsorkészítőket (műsorostul) és a hirdetőket is. A New York Times írta: „A rádió, ha nem is halott, de haldoklik”.



16. ábra: A rádió és a TV elterjedése USA-ban ill. Mo.-on

Egy omahai (Nebraska állam) rádió elkeseredett tulajdonosa, Todd Storz (Gordon McLendonnal együtt) az ötvenes évek elején a helyi ivóban felfigyelt arra, hogy az italozók és a pincérek ugyanazt a számot játszották újra és újra. Megkérdezte, hogy nem unják-e, és azt felelték, hogy ezt szeretik. A rádió vezetője végigjárta az összes kocsmát és azt hallgatta, hogy milyen zenét játszanak bennük. Ezután a helyi lemezboltba ment el, és kiderítette, hogy mely lemezek mennek a legjobban. Úgy döntött, hogy megveszi a legjobban menő 40 lemezt (még csak kislemezek voltak), és a rádióállomásán ettől kezdve ezeket játszotta a lemezbolt népszerűségi listája alapján a negyvenedikétől az elsőig, majd újra előről. A TOP 40 formátum megszületett.

A hallgatók visszatértek a rádióhoz, és a hirdetőket is. Más rádiósok Omahába repültek, hogy kifigyeljék az új műsorszerkezetet. Pillanatokon belül az egész USA-ban sorra indultak a TOP40 rádiók. Ugyanazok a zenék, napi 24 órán át - az emberek pedig ettől kezdve nem műsorokat, hanem a rádióállomást hallgatták. Hamarosan azonban egy városban belül is több - akár 5-6 - TOP40 rádió indult, melyek ugyanazért a közönségért és hirdetőkért versengtek. Egyértelmű volt, hogy ez a verseny nem tartható sokáig. Ezért új formátumok indultak, más célközönségnek. Ez a folyamat ma is tart: a formátumok alakulnak, új, divatos formátumok születnek, mások pedig vesztenek népszerűségükből. 1979-ben a WKTU rádióban született a disco formátum, népszerű volt a MOR (middle of the road). 1982-ben indult az afrikai amerikai közönségnek szóló Urban rádiós formátum. Ma több mint 12.000 rádió sugároz az USA-ban, 80 különböző formátumban. A formátum-rádiózás egyben a háttér-rádiózás megszületését is jelenti: a rádió immár nem az esti családi főműsoridő médiuma, hanem a

munkába menet közben autóban, munkaidőben munkahelyen, este „zajfüggönyként” hallgatott médium.

Magyarország első szakosodott kereskedelmi rádiója a budapesti 92.9 Star Rádió volt, mely a 60-70-80-as évek szupersztárjait játszotta.

A különféle formátumú rádióknak nem csak a tartalma, zenei stílusa, hanem a hangzása is egyedi: más-más műsorvezetői stílust és hangzást igényel egy country- vagy egy urban formátumú rádió.

Az ötvenes évek szüleménye a rádiós játszási lista: a rádión játszott zeneszámok tudatosan válogatott listája. Chuck Dunaway és Kent Burkhart 1955-ben a KXOL (Fort Worth, Texas) adón alkalmazták először.

Az URH sávban történő FM sugárzás a II. világháború idején indult az USA-ban, hosszas technológiai harc után (a módszert már a 20-as években kidolgozták). 1948-ban már 1000 amerikai FM állomás volt, ma 6700. Az FM adók száma az 1970-es években haladta meg az AM adókét. Elsősorban a fiatalok körében volt népszerű, hisz itt kiváló minőségben, sztereóban hallhatták kedvenc zenéjüket. A középhullám sem halt meg, mindnmáig a nosztalgiaműsorok és beszélgetős- és hírrádiók a középhullámú sávban kapnak helyet. (Európában elsősorban az állami rádiók sugároznak itt).

1970-ben alakult meg az 1967-es Közzolgálati Műsorszórás Törvény elfogadása után a PBS, mely a közzolgálati rádiót és televíziót felügyelte. A rádió műsorszámokat készít, melyet a helyi nem kereskedelmi rádiók ingyen kapnak. Ezek a rádiók többnyire egyetemeken készülnek, sok komolyzenei és prózai műsört sugároznak.

4.1.7. Rádiózás Afrikában és az arab országokban

Afrikában, ahol a szóbeli kultúra még ma is igen jelentős, a lakosság nagy része írástudatlan, a televízió használat pedig még ma is csak a nagyvárosokra korlátozódik (az anyagiak és elektromosság hiánya miatt), a rádió szerepe az élet számos területén sokkal nagyobb jelentőségű, mint a világ más részein. Az afrikai rádióknak sok olyan funkciója is van, melyeket a fejlett országokban más médiumok látnak el vagy csak kis jelentőségűek.

Az afrikai rádiózás történetét három fő korszak alkotja. A *gyarmati korban* a rádió még csak az európai gyarmatosítók igényeit szolgálta ki, de a frankofon és anglofon területeken más-más alapelképzeléssel láttak neki a rádiózás kifejlesztésének. A *gyarmatosítás utáni korban* az egypártrendszer és a teljes központi irányítás volt jellemző (központi adó és reléállomásai), ezek mellett pedig a politikai kalózkodók. A *kilencvenes években* értek véget az állami monopóliumok, és megkezdődtek a frekvenciaosztások. A rádiók szabadabbak lettek és a demokratikus kultúra kialakításában is nagy szerepük van (pl. élő beszélgető műsorok). A 90-es évek óta néhány országban még az európai átlagot is meghaladó számú helyi/közösségi rádió alakult és kapott engedélyt, elsősorban vidéken; mindeközben megjelentek a kereskedelmi rádiók is, ezek viszont a nagyvárosokban.

A rádióprogramok tekintetében számos jellegzetessége van Afrika állomásainak. Az általános oktatási műsorok száma nagyobb, mint Európában, egyes állomások az egészségügyi felvilágosítást, mezőgazdasági technológiák terjesztését is célul tűzték ki. A helyi hagyományok ápolása, megőrzése, nőknek és gyerekeknek szóló programok is nagy jelentőségűek. A vallási adók missziós tevékenysége is kiemelt fontosságú. Az arab országokban általában külön, egész nap sugárzó csatorna közvetíti a Koránt. A zenei programokban a kívánságműsoroknak minden kultúrában nagy a szerepe, a személyes kapcsolatok nagy jelentősége miatt Afrikában sincs másképp. A zenei palettán, különösen kereskedelmi rádiókban, az amerikai popzene jóval kisebb jelentőségű, és a helyi afrikai popzene nagyobb szerepet kap. Kulturális programok alatt az afrikai médiaterminológia a

hagyományos életmódhoz kötődő népi események közvetítését érti. Gambia és Tanzánia élen járt ilyen programok sugárzásában, máshol azonban a modern életvitel elképzelésének megfelelően kimaradtak a műsorokból. Külön szerepet kapnak a háborús helyzetben a politikailag elkötelezett propagandaadók - egyes országok polgárháborús viszonyai közt csak ilyenek sugároznak.

Technikailag Afrika rádiói mindmáig nehéz helyzetben vannak. Az egyik legfontosabb probléma a vidéki területeken az áram hiánya, ami helyett az ottani mércével mérve igen drága elemekkel lehet csak rádiót hallgatni.

Az adások nyelve külön fontosságú Afrikában. A központi rádió kénytelen adásidejének nagy részében azon a nyelven adni, melyet a lehető legtöbb megértenek: ez általában a volt gyarmatosító nyelve. A kis közösségi rádiók megjelenésével nyílt meg a lehetőség a kisebb közösségek nyelvein történő sugárzásra. A műsorok importja (pl. zenei, hír,) nem ütközik nyelvi nehézségekbe, így angolul, franciául, portugálul számos állomás átvesz bizonyos európai/amerikai gyártású rádióműsorokat.

A volt gyarmattartók nem távoztak el a rádiós porondról. Egyrészt helyi FM állomásokon és rövidhullámon relézik műsorukat, másrészt helyi rádiók műsorába beépítve. A gyarmattartó országok nemzeti rádióinak ma is nagy szerepe van a helyi afrikai állomások programjának összeállításában. A francia nyelvű gaboni kereskedelmi Afrika No.1 pán-afrikai műsört készít, s talán az egyedüli, mely Európában is sugároz (Párizsban).

Dél-Afrika magasan megelőzi valamennyi afrikai ország rádiós ellátottságát. A rádióra vonatkozó törvények és intézkedések minden adata megtalálható az interneten is. Afrika országai között Tanzánia rádiós fejlődése azért különleges, mert Nyenyere elnöksége alatt minden támogatást megkapott, és sokban hozzájárult a helyi kultúra megőrzéséhez. Nyelvileg is különleges, mert nem a gyarmati, sem a törzsi, hanem a kultúraközi szuahéli nyelvet választotta adásai nyelvül. A tanzániai állami rádió mintapéldája lehet a többi országnak is. Szintén különleges Ghána helyzete, ahol az információs kultúra is előbbre tart más országoknál. Dél-Afrika után a második média nagyhatalom a Szaharától délre Nigéria, ahol már nagy hagyománya van a regionális rádiózásnak is. Az arab országokban *Egyiptom* az abszolút médiahatalom.

Az arab nyelvnek szinte minden országban eltérő a kiejtése, ezért a média különösen fontos szerepet kap, hiszen itt az iskolákban is tanult - egységes - irodalmi arab nyelvet használják. Ezért az arab országokban lehetőség van pán-arab csatornák üzemeltetésére. Az arab országok médiatájképe igen színes palettán váltakozik. A konzervatív országok (Irán, Szaúd-Arábia) csak állami médiumokat engedélyeznek, a szórakoztató zene szinte teljesen hiányzik, a műsorokban a vallási adások szerepe nagy. A „szabadelvűbb” országokban (Egyiptom, Marokkó, Omán, Libanon stb.) a fiataloknak szán arab popzenei műsorok is helyt kapnak, léteznek kereskedelmi rádiók is, de a vallás szerepe itt is óriási. A diktatórikus országokban (Irak, Líbia) szintén csak állami adók működhetnek, melyek a politikai propaganda szolgálatában állnak.

4.1.8. A digitális kor rádiózása

1995. december 1-én (épp 70 évvel a Magyar Rádió indulása után) az Antenna Hungária Rt. és a Magyar Rádió Rt. megindította az első DAB- (*digital audio broadcasting*, digitális rádió-) adást Budapesten. Ez mérföldkönek számított a rádiózás történetében, a következő évek során azonban kiderült, hogy ezúttal valószínűleg egy elvetélt kísérletről van szó: DAB vevőkészülékek (legalábbis máig, legalábbis Magyarországon) nem kerültek forgalomba, és ma úgy tűnik, hogy még egy ideig nem is fog. Nagy-Britanniában állami támogatással már csaknem országos lefedettségű a DAB hálózat, melyen külön, csak DAB-on (és Interneten)

fogható programot is indított a BBC (köztük sajátos zenei és szöveges műsorok is, mely a BBC archívumából közvetít hangjátékokat - ezek az Interneten és műholdról is foghatók). Míg a DAB az URH FM rádiózás kiváltására lett tervezve, a nagy távolságra eljutó rövidhullámú rádiózás digitális verziójával is elkezdődtek a kísérletek. Ha ez megvalósul, egyetlen adóról egy kontinensnyi terület besugározható földi adóval, jó minőségben, úgy, hogy egy egyszerű hordozható készülékkel venni lehessen.

A digitális rádióadások valószínűleg egy internetes vagy/és műholdas felületen fognak elterjedni. Az USA-ban már több mint százezer előfizetője van a *Sirius Radio* nevű 50 tematikus zenei csatornát kínáló műholdas rádiószolgáltatásnak, melyet az autósok számára építettek ki. Műholdas digitális adás Európában és Afrikában (WorldStar) is létezik, lényegesen mérsékeltebb sikerrel. A műholdas rádiók vételére hordozható készülék és a rá szerelt kistányér méretű antenna is alkalmas, de csak ott, ahol közvetlen rálátás van a műholdra (azaz a szabad ég alatt, ami elsősorban az autórádióknál valósítható meg).

Az Interneten ellenben 2002-ben már 4000 rádióadás (*streaming audio*) fogható élőben. Ezek nagy része hagyományos rádió. Ezen felül megjelentek az ún. többcsatornás, 100-200 különféle zenei műfajú csatornát kínáló rádiók (music service provider), melyek bannereikből, CD-eladásokból és audio hirdetésekkel fedezik költségeiket. Az USA-ban a 2002-ben bevezetett igen magas szerzői jogi díjak azonban számos rádiót leállásra kényszerítettek. A világ többi részén (egyelőre) a nem kereskedelmi vállalkozások számára is megfizethetők a jogdíjak.

4.1.9. Felhasznált és ajánlott irodalom:

- Ballai, É. (1999): Kábeles konfliktusok. In: Cseh Gabriella & Enyedi Nagy Mihály & Solténszky Tibor (szerk.) *Médiakönyv*. Budapest: ENAMIKÉ.
- Beszterczey G. (1995): Melyik köz, milyen szolgálat? Jel-Kép., 1. sz.
- Cseh, G. (2004): A digitális műsorszolgáltatásra vonatkozó időszzerű jogi kérdések Magyarországon. In: *Médiakutató, ősz*.
- Csüllög, S. és Rajkai, L. (1999): Kábelkalózkodás. In: Csermely Ákos & Ráduly Margit & Sükösd Miklós (szerk.) *A média jövője. Internet és hagyományos média az ezredfordulón*. Budapest: Média Hungária.
- Gálik, M. (2003): *Médiagazdaságtan*. Budapest: Aula Kiadó.
- György, P. (1994): Levél a Mesterhez. - Pesti Szalon
- György, P. (1998): Digitális Éden. - Magvető
- Horvát, J. (2000): *Televíziós ismeretek*. Budapest: Média Hungária.
- Jakab Z. (1989): A nyugat-európai televízió átalakulása. Jel-Kép., 3. sz.
- Kárpáti, R. (2001): A digitális földi sugárzás hazai elterjedésének lehetőségei. In: Csermely Ákos (szerk.) *A média jövője 2001*. Budapest: Média Hungária.
- Kovács, É. (2001): Az Antenna Hungáriánál jelen van a digitális jövő. In: Csermely Ákos (szerk.) *A média jövője 2001*. Budapest: Média Hungária.
- László, G. (2002): Műsorszórás, távközlés, multimédia együtt vagy külön? In: Csermely Ákos & Sükösd Miklós (szerk.) *Írások az internet és a média világáról*. Budapest: Média Hungária.
- McQuail, D. (1994): *Mass Communication Theory. An Introduction*. London & Thousan Oaks & New Delhi: Sage.
- Nagy, J. (1998): A televíziózás és a helyi, regionális társadalom. In: Cseh Gabriella & Enyedi Nagy Mihály & Solténszky Tibor (szerk.) *Médiakönyv*. Budapest: ENAMIKÉ.
- Nagy, J. (2000/2001): Gyors, gyors, lassú... Tánccórák helyi televíziós haladóknak. In: Enyedi Nagy Mihály & Farkas Zoltán & Molnár Adél & Solténszky Tibor (szerk.) *Médiakönyv*. Budapest: ENAMIKÉ.
- Nyuzó, P., T. Nacs, I. Littvay, L. Rajkai, és J. Nagy (2004): A kábeltelevíziózás középtávú fejlesztési koncepciója. Készült a Nemzeti Hírközlési és Informatikai Tanács Megbízásából. *Kézirat*.
- Ökrös, G. (2003): Műsorszolgáltatók és műsorelosztók. Média és távközlés kettős hatása a kábeltelevíziózásban. *Kézirat*.
- Pratkins-Aronson (1992): A rábeszélőgépj. - Ab Ovó
- Polyák, G. (2004): A digitális televíziózás egyes médiapolitikai kérdései. In: *Médiakutató, ősz*.
- Rivers, W. L. és Mathews, C. (1993): Médiaetika. Bagolyvár
- Sogrik, Gy. (2003): Multimédia a digitális televízióban. In: *Kommunikáció-Média-Gazdaság, ősz*.

- Szűcs, L. (2001): Úton a valóban személyre szabható televíziózás felé. In: Csermely Ákos (szerk.) *A média jövője 2001*. Budapest: Média Hungária.
- Urbán, Á. (2004): A digitális televíziózás terjedésének főbb kérdései. In *Médiakutató*, ősz.
- Vörös, Cs. (2003): A kábeltelevíziók és közönségük. In: Enyedi Nagy Mihály & Polyák Gábor & dr. Sarkady Ildikó (szerk.) *Médiakönyv*. Budapest: ENAMIKÉ.
- Vörös, G. (1999): Kábelspecifikus és tematikus tévécsatornák Magyarországon. A bővülés lehetőségei és korlátai. In: Csermely Ákos & Ráduly Margit & Sükösd Miklós (szerk.) *A média jövője. Internet és hagyományos média az ezredfordulón*. Budapest: Média Hungária.
- Wilson, E. (2001): A digitális földfelszíni műsorszórás. In: Csermely Ákos (szerk.) *A média jövője 2001*. Budapest: Média Hungária.
- www.antennahungaria.hu/hu/index.php
www.hirek.prim.hu/
www.hirkozlesitanacs.hu/
www.hullamvadasz.hu/
www.ihm.hu/
www.iszt.hu/iszt/
www.jox.hu Legyen saját WEB rádiód – ingyen!
www.kabelszov.hu
www.ktv.hu/
www.media-kabel-muhold.hu/
www.mediafigyelo.hu/mediafigyelo.php
www.mediakutato.hu/
www.nhh.hu/
www.ortt.hu/
www.visszaaradiohoz.hu

5. A televízió, mint műsorközvetítő rendszer

6. A mozgókép, mint kifejezési forma. Formanyelvi sajátosságok, kompozíciók.

6.1. A mozgókép funkciói

A mozgókép, (a film) több is meg kevesebb is, mint művészet. Sajátos kifejezési forma, közlés mód. Egyenértékű, sőt egyesek szerint nagyobb jelentőségű, mint a beszélt, írott nyelv. Olyan kifejezési eszköz (médiium) ami lehet művészi és művészetén kívüli kifejezési eszköz. Lebegyev orosz esztéta már 1934-ben elemzi a film kifejezési forma sajátosságait. Több, a filmre jellemző szempontot határoz meg:

- A film objektív valóság részeinek, főleg a mozgásoknak pontos megörökítése.
- A mesterségesen konstruált, beállított valóság pontos rögzítése: az ember maga is produkál, pl. műtermi felvételek.
- A film olyan kifejezési mód, hogy a rögzítés közben is képes az alkotó a megörökítendő folyamatokat megváltoztatni, kiemelni, elhagyni, hangsúlyozni, érzelmileg aláfesteni. Ezt a kamera munkájával éri el (közeli-távoli, látószög stb.).
- Rögzítést követően tovább folytatható a jelenség átértékelése: vágóasztal
- Van olyan film, ami a valóság minden részletére kiterjedően dokumentálja a tényeket (pl. híradó, dokumentumfilm).
- Valóság elvont törvényei alapján örökíti meg a valóságot. A tudomány hitelességével (tudományos-ismeretterjesztő) vagy a művészi tükrözés törvényei szerint (valósággal szemben alkotó, megengedett művészi szubjektivitás).

Király Jenő (1981, 1992, 1998) szerint a film hármass társadalmi funkciót tölt be. Ezek a következők:

1. Rögzítő dokumentatív funkció (film publicisztika) hírközlés, ismeretterjesztés, oktatás.
2. Művészi, kreatív funkció (fikciós filmek) esztétikai érték szemlélet
3. Álkreatív (szórakoztató tömeg filmek)

A filmművészetben általában három metszet alapján közelítik meg a mozgóképi alkotásokat.

1. érték elv alapján (axiológiai vizsgálat)
2. ontológiai v. lételméleti megközelítés (A művet, mint objektív létezőt veszem csak számba esztétikai mértéktől függetlenül, hogy létezik egy v. több társ.-ban. Mű tőlem független objektív létezőnek számít (pld. Várkonyi filmek)
3. Recepció esztétikai v. befogadás esztétikai felfogás (Megfordul a képlet. Edgar Molin (fr): a film nem a vetítő gép orsóján perog, hanem bennünk. Befogadói szubjektivitás. Mű nyitott, a néző által válik zárttá.)

6.2. A film, mint kifejezési forma

A film az élet dinamizmusát, a természet, a tömeg, a tárgyak mozgását rögzítette számunkra, az élet legkülönbözőbb rangú és rendű mozgásait hozta érzékletes közelségbe. Ahhoz, hogy ez az új kifejezési forma és művészet megjelenjék, új élettényeknek és társadalmi szükségleteknek kell fellépniük. A film születése is elképzelhetetlen a modern kapitalista nagyipar, a 20. század technikai és gazdasági változásai nélkül. A modern technika és közlekedés segítségével a távolságok hirtelen összeszűkültek. A technika fejlődésének óriási befolyása volt a filmre. A film esetében a technika fejlődése visszahat magára az alkotásra is, a film technikai eszközei már nem pusztán mechanikai feladatra szorítkoznak, hanem beleszólnak a film nyelvének alakításába. Minden kifejezési forma magán viseli annak a társadalmi, szellemi légkörnek a jegyeit, amelyben született.

A film a valóság sokoldalú kifejezésére képes. Nemcsak művészet, hanem mindenekelőtt általános, egyetemes kifejezési forma, melynek hajlékonysága, árnyaltsága sok tekintetben a nyelvhez hasonlítható.

A film önálló és egyetemes nyelvéből a filmművészet nyelve úgy válik ki, mint a szépirodalom nyelve a beszélt nyelvből. Azonos grammatikai, szerkezeti törvényeik vannak. Az összehasonlítás során szembevetendő a filmnyelv konkrétsága a beszélt nyelvvel szemben. A beszélt nyelv legkisebb egysége is elvont, a filmnyelv legkisebb egysége is konkrét, a valóság képe. A jel és a jelzett dolog egyetlen, azonos valóság, de a teljes valóság megidézése itt is csak jelzésekkel, helyettesítésekkel, utalásokkal történik. A beszélt nyelv önkényes jelek rendszere, a filmnyelv természetes jelek rendszere, melyek azonban önkényesen vannak választva és csoportosítva. Jelen a mozgó fénynek és hangnak azokat a megnyilvánulásait értjük, amelyek a film egész rendszerében, az alkalmazás szabályainak értelmében, törvényeinek alávetve közvetítik az alkotó szándékait, gondolatait, ítéleteit. A fényelosztás, a kamera alkotó lehetőségei, a vágás és összeállítás váratlan effektusai mind ilyen jelek, melyeken keresztül az eredendő tudattartalom a közönséghez eljut.

A filmnyelv konkrétsága mellett másik jellegzetessége komplexitása, összetett jellege. A beszélt nyelv eszközeit tekintve teljesen homogén. Mindent a szó segítségével fejez ki. A filmnyelv viszont éppen az eszközök sokféleségével hat. Nemcsak vizuális, látványi elemek, hanem auditív, hallható elemek is beletartoznak készletébe. Nemcsak közvetlenül az érzékeléshez szól, a fogalmi beszédnek is fontos szerepet juttat.

6.3. A film egyetemessége

A mozgókép egyetemessége kettős értelmű. Egyfelől jelenti a filmnek azt a készségét, hogy az emberi közlés rendkívül sokrétű eszközöként szolgáljon, másfelől a nyelv nemzetközi jellegét, azt a sajátosságát, hogy a világ népei számára gyakorlatilag egyformán érthető. A nyelvet mindig maga a közösség alakítja, amely használja. A filmnél a használat módosul, a passzív befogadó is alakítja a nyelvet, ízlésével, elutasításával, pártfogásával, érzékenységi szintjével.

A kölcsönös megértés feltétele az egységes és elfogadott konvenciók, szabályok kötelező rendszere, amelyek az eszközök használatának módszereit írja elő. A filmnyelv, mint a többi nyelv, változik, alakul.

A film egyidejű érzéki hatások sokaságával bombázza a közönséget, az első és a második jelzőrendszert támadva, e két tényező kölcsönhatását kiaknázva közvetít nagy hatású, megragadó élményeket. A film valójában a dolgok dialektikus megragadására képes, közvetlenül, érzékletesen. A filmnyelv ma már egyformán áll rendelkezésre a tudománynak, ismeretterjesztésnek, publicisztikának és a művészetnek.

6.4. A film, mint műalkotás

A filmnyelv eszközeivel már a legkorábbi években eljutottak ahhoz, hogy művészi alkotásokat próbáljanak létrehozni, illetve legalábbis olyan igényű műveket, melyeknek célja már több volt, mint puszta tájékoztatás, ismeretközlés: érzelmi hatásra, gyönyörködtetésre törekedtek. Valójában a filmművészet létrejötte hosszas folyamat eredménye.

A filmtörténet kezdetén két uralkodó tendencia képviselője állt: Lumière és Méliès. Mindkettő más úton, más kiindulással nyúl a filmhez, mint kifejezési eszközhöz. Lumière hű marad a kifejezőeszköz legfontosabb adottságaihoz: a mozgásban levő tárgyakat, eseményeket akarja megörökíteni. Méliès: a közvetlen valóság megragadása helyett inkább a mozgás önmagába vett varázsa izgatja, ennek segítségével akar elrugaszkodni az adott valóságtól.

Filmre alkalmas művészi tartalom nélkül nincs filmforma sem. A film a látható, mozgásban levő, minket körülvevő fizikai világ bonyolultságának megragadására képes, mégpedig mozgásban való ábrázolásra, mozgással való visszatükrözésére. Minden művészi lehetőség és sajátossága csak ebből bontakoztatható ki: a film fotografikus élethűségéből és mozgékonyaságából. A mélyebb tartalom felé a film minden esetben a külső világ bemutatásán át közeledhet.

6.5. A film szerkezete, grammatikája és stílusa

A filmtörténet kezdetén két név, két uralkodó tendencia képviselője áll: Lumière és Méliès. Mindkettő más úton, más kiindulással nyúl a filmhez, mint kifejezési eszközhöz, de a legfontosabb két irányt már világosan jelzik. Lumière hű marad a kifejezőeszköz legfontosabb adottságaihoz: a mozgásban levő tárgyakat, eseményeket akarja megörökíteni. Méliést éppen fordítva: a közvetlen valóság megragadása helyett inkább a mozgás önmagában vett varázsa izgatja, ennek segítségével akar elrugaszkodni az adott valóságtól, s a művészet, vagy ahogy ő mondja a filmlátványosság magaslatára jutni.

Ha a filmet, mint műalkotást vizsgáljuk figyelembe kell venni azokat a társadalmi, szellemi, gondolati feltételeket, amelyekből a film egyáltalán létrejött, s amelyeknek a

filmművészet kialakításában is szerepük kellett, hogy legyen. A filmművészetnek is meg van a maga sajátos, ha nem is kizárólagos ábrázolási köre, olyan életjelenségek, élettények, amelyek elsődlegesen a filmre kíváncsoznak. Filmre alkalmas művészi tartalom nélkül nincs filmforma sem. Ez annyit jelent, hogy a film formai-technikai elemei bármennyire jellemzőek és nagy kifejezőerejűek, nem tekinthetjük önmagukban álló művészi eszközöknek, csak sajátos, kifejező formaelemeknek, amelyek a valóság nagyon sokféle leírására képesek. Kracauer (1926, 1927, 1928) szerint a film a mindennapi élet csodáinak felfedezője, elsősorban a köznapisághoz kötődve. A film igazi affinitása szerinte, a nyers, esetleges, tovasuhanó valóság, a fizikai lét szakadatlan folytonossága, a megrendezetlen, egymásba átfolyó mozgások sora.

A film a látható, mozgásban levő, minket körülvevő fizikai világ bonyolultságának megragadására képes, a mozgásban való ábrázolására, mozgással való visszatükrözésére. Minden művészi lehetősége és a sajátossága csak ebből bontakoztatható ki: a film fotografikus élethűségéből és mozgékonyaságából. A mélyebb tartalom felé a film minden esetben csak a külső világ bemutatásán át közeledhet. Sokan vélték úgy, hogy a fényképszerűség a film művészetté válásának alapvető akadálya, ezt kellett legyőzni, felismerni a benne levő lehetőségeket és így a művészi ábrázolás szolgálatába állítani.

Az igazi változást, a forradalmat a film eszközeinek mozgatása hozta meg: a mozgó képrendszer, a mozgó kamera és a mozgó fény-árnyék. Ezzel a mozgékonyasággal a film képessé vált arra, hogy a valóságot ne csak mechanikusan tükrözze, hanem önállóan és alkotóan formálja: művészileg értelmezze.

A filmben két különböző mozgás találkozik: az életanyag természetes mozgása és a különféle eszközök mozgása. De közös bennük, hogy ez a mozgás egyszerre időbeli és térbeli, ezzel a kétarcúsággal segít a lényeglátásban.

A film vált először képessé, hogy a külső világ mozgását teljes sokoldalúságában, nem, mint kizárólagos emberi tevékenységet, környezet mozgását, a tárgyak életét is bemutassa. A mozgás e sokoldalúsága új lehetőséget teremtett az emberi viszonylatok ábrázolásában. A műalkotás, bármennyire is hasonlít a hétköznapi világhoz, szigorúan komplikált tükörkép. Minden mű önálló, zárt világ, melynek teljességét éppen zártsága, a szerkezet biztosítja. E szerkezet pontos ismerete nélkül nem lehet megközelíteni a mű titkait. A mozgás ábrázolásával együtt jár az idő, az időbeliség ábrázolása is.

A szerkezet tulajdonképpen az életből kiemelt jelenségek körének az a rendszere, egyszeri, megismételhetetlen, csoportosítás, melyben a művészi mondanivaló, a közönségnek szóló üzenet az emberi sorsokba bújtatva, a színek, a formák alakulásaiban meghúzódva, e mozgások ritmusába sűrűsödve jelenik meg. A szerkezet tartalom és forma szerves egységén alapszik, és az emberi élet mozgását s mozgástól meghatározott különleges módon és sokoldalúságban tükrözi vissza.

A film szerkezetének legérdekesebb vonása, hogy az egyidejű időbeli és térbeli kiterjedés egymást feltételezi. Ez a kétarcúság a lehetőségek gazdagságát teremti meg, így a film kompozíciós elve egyszerre lesz a pusztán cselekmény vázon túl időbeli tartamban kifejeződő, ugyanakkor sűrített jelenidejűséget szuggérál. A filmben a vizuális élmény, a látvány kompozíciós értéke hatalmasra növekszik, és eredetisége éppen ennek mozgásában nyilvánul meg. Minden beállítás sajátos képi kompozíció, ahol az ember a maga környezetének teljes elevevényével, természetes mozgásával szerepel. Ezek az egyes képrészletek sajátos, teljes egészé állnak össze, melyek együttesen már nem egyszerűen az egyes képek tartalmának összességét jelentik, hanem inkább szorzatukat, új minőséget.

A térbeli és időbeli kompozíciónak ez a szétválaszthatatlan összefonódottsága minőségileg új a művészetek történetében. Sajátos szerkezete következtében mikroszkopikus közelségbe hozza a bemutatandó életet. Több mint hitelességet jelent, ez már egy külön világ teljes megteremtésének művészete. A filmnek talán azért van szüksége az érzékletesség ilyen

erőteljes, sokszínű, többoldalú felkeltésére, mert nélkülözi a leghatásosabbat: a személyes jelenlét közvetlenségét.

A film lényegét egyáltalán nem meríti ki a specifikus eszközök alkalmazása, hanem az egész rendszer, az egész szerkezet okos, célratoró, emotív és evokatív mozgékonyasága, egyidejű sokszólamúsága szükséges. Minden eszközt a szerkezetnek alárendelve enged érvényesülni. A szerkezet a filmalkotás teljes világát jelenti, tekintet nélkül arra, hogy mi benne a specifikus vagy nem specifikus.

A filmszerkezet legkisebb építőköve valójában a filmkép, pontosabban a *szekvencia*, mely a filmformálás legfontosabb jegyeit magán viseli. A szekvenciában, mely rövid képrészletek olyan sora, mely egyetlen drámai akciót fog össze, világosan kitapintható, hogyan alkalmazza a film a rendelkezésére álló összes lehetőséget, hogyan formál a legkisebb egységen belül is önálló, filmszerű világot.

A filmszerkezet szükségképpen absztrakció, olyan tiszta elemeket, összefüggéseket, szabályokat feltételez, amelyek ebben a formában nem valósulnak meg. A művészet mindig formateremtés is, vagyis a nyelv lehetőségeit olykor kitágítja, módosítja. A nyelvtan, a grammatika tudományát mégsem teszi feleslegessé. A grammatika a nyelvi jelenségek összességével foglalkozik, feladata általánosítani a megismert tényeket, a stilisztikáé éppen ellenkezőleg: a legárnyaltabbban feltárni és leszögezni a nyelvi formák egyéni jellegét. A filmnyelv esetében nem könnyű szétválasztani, és nem is mindig kell. Itt a nyelv használói alkotók, akik a maguk egyéniségét viszik át a műre, és a kiknél a szabályokhoz való ragaszkodás ugyanolyan fontos, mint az attól való eltérés.

A film művészi nyelve mindenképpen tele van érzelmi, szubjektív mozzanatokkal, amelyek a nyelvnek sajátos stilisztikai értéket adnak. Az egyes művek kiemelkedő megoldásainak elemzése lehetővé teszi, hogy következtetéseket szűrjünk le a nyelvteremtők alkotásaiból, amelyeknek mindig beláthatatlan hatása van a nyelvi formák további gazdagodására. Amikor a különböző nyelvi kategóriák és formák rendkívül gazdag és változatos megoldásait soroljuk fel, egyben választ kaphatunk arra is, hogy milyen szerepet tölthetnek be a művészi ábrázolásban, milyen tartalmak, érzések kifejezésére válnak leginkább alkalmassá.

6.6. A kép, mint a film legkisebb autonóm egysége

6.6.1. A fény és az árnyék

A filmkocka a lefényképezett valóság statikus, kiemelt részlete. A filmkép: mozgó filmkockák sorából áll, vagyis időben kiterjedő kompozíció, melynek tartalma egyetlen mozgásegység. A kép más néven: Plan. A film tehát nem más, mint a plánok sorozata.

A fény-árnyék viszony az egyik legfontosabb kifejezőeszköz. Használatát az alkotói látásmód dönti el. A fény-árnyék segítségével nemcsak az atmoszférát lehet érzékletesen visszaadni, hanem sajátos fényelosztással, a fény és árnyék mozgatásával speciális hatásokat is el lehet érni. A filmtörténet kezdetén, amikor a filmek plein airben (szabadtéren) vagy az ablaküveggel zárt stúdiókban készültek, a mesterséges világítás kifejezőerejében rejlő lehetőségek ismeretlenek voltak.

Amikor először használták szinte csakis a valószerűség illúziója kedvéért tették. 1915-ben Az esküszegő c. amerikai filmben látható először a fényhatás pszichológiai, dramaturgiai értelemben. A húszas évek német iskolájában válik költői eszközzé. Hatása aztán szétárad, különösen az amerikai filmrendezők körében. A francia iskolában az atmoszféra teremtő ereje bontakozik ki, poétikus rendeltetésűvé válik. A szovjet realista iskola máig utol érhetnek

teljességet adott a fény-árnyékkal való beszédnek. A fény itt már jellemzés, az emberi kifejezés magaslatára emelkedik. A film modern fejlődése kezdi háttérbe szorítani a fény-árnyék túlzott, hangsúlyozott szerepét. A legújabb filmek továbbviszik ezt a tendenciát.

A fény-árnyék művészi funkciói:

- **Hangulatteremtő** funkció: Egy film hangulatának megteremtése a mű tónusának, vagyis légkörének megteremtésével azonos. Ez a tónus az egész filmi világ egységes stílusából sugárzik
- **Érzelemkifejező erő:** a hős pillanatnyi érzését, indulatait fogalmazza meg a fény játéka, tónus által, hogy a láthatatlan érzelmeket láthatóvá tegye. Az árnyéknak, különösen az emberi árnyéknak olykor szimbolikus ereje, vészjósló, szorongató hangulati tartalma lehet.
- **Értelmező szerep:** a rendező és operatőr lehetősége, hogy sajátosan értelmezze a bemutatott jelenségeket, emberi alakokat. A kiemelés eszközévé válhat a fény, váratlanul megvilágít valamit, felhívja a figyelmet a fontosnak vélt részletre.

6.6.2. Színek

A fény-árnyék által teremtett sajátos tónusvilágnak, a kontrasztnak, a világos és a sötét legapróbb árnyalatainak egyik szélső esete, mégis új minősége a szín megjelenése a filmvásznon. Felhasználásának jogosultságát csak az adhatja meg, ha a természet másolása helyett alkotó értelmezéssel, egyedi felfogásban kerül be a film kompozíciós rendjébe, ha a dramaturgiai elemmé válik.

Eizenstein használta a Jégmezők lovagjában a fekete-fehér tónusvilágon belül: a maga színlátomását vetíti ki a filmre, a fehérnek hideg, baljós érzelmi többletet ad, míg a feketének fordítva: barátságos, győzelmes tónusait hozza ki. A szín, bár a valóság egyik eleme, a dolgok objektív tulajdonsága, nem valamiféle naturalista igényt, a valósághoz való még fokozottabb közeledést hivatott szolgálni a filmben.

Valami többletet kell adnia, nem egyszerű látványosság, a figyelemirányítás kompozíciós rendszerének egyik elemévé kell előlépnie, akkor lesz művészi. Mélies leghíresebb alkotásait: Utazás a lehetetlenbe, Hamupipőke, Az elvarázsolt fogadó, színesen készítette el, a kockák uránszínezésével.

A színes film újrafelfedezésének ideje a harmincas évek közepére tehető. A szín művészi, filmszerű felhasználása feltételezi a színek objektív hatásának ismeretét. Meleg, hideg színek két nagy csoportja. Vagyis van bizonyos hangulati tartalmuk. Mivel a filmben minden jelenetnek, képrészletnek van bizonyos tónusa a színnek is követnie kell ezt a tónust. Ahhoz, hogy a szín önállóan, alkotóan lépjen be, a szerénység és feltűnés sajátos dialektikájára van szükség. Előtérbe tolokodnia csak akkor szabad, ha az adott pillanat drámaiságát a maga eszközeivel fokozni tudja, viszont e feladat elvégeztével háttérbe kell húzódnia.

A képeken a színeket alaposan meg kell tervezni, a háttér és a színész színviszonyát gondosan kiszámítani, nehogy az elnyomja, jelentéktelenné kicsinyítse a színészt. A filmen nincsenek statikus képek, ezért valamiféle mozgó kompozíciót kell a színnel követni, melyben a harmóniák minduntalan változnak, modulálódnak, alakot cserélnek, ebbe kell a színek mozgását is beletervezni.

Balázs Béla szerint művészi jelentősége a színnek csak akkor van, ha különleges „filmszínélményeket” fejez ki. A legkiválóbbak a Fekete Orfeusz, mely a karneválban sűrűsödő színek örvénylését, kavargó táncát örökölte meg. Legmélyebben talán Eizenstein értette meg, hogy az egyes színeknek mindenekelőtt értelmi hatásuk, körülírt jelentésük van,

drámai kifejezőeszközzé léphetnek elő. Felismeri azt is, hogy a színek megjelenése erőteljes hangsúllyal jár.

Külön fejezet a színes film problematikájában a természetfilmek, illetve a rajz- és bábfilmek színdramaturgiája. Az alapelv itt is érvényes: nem a természet puszta másolása, hanem a kifejezés, az egyéni látomás tolmácsolása a cél.

Homoki-Nagy István világszenzációt keltő filmjei ebben remekeltek. Homoki tudatosan bizonyos szentimentális, naív konvenciókat igyekszik széthúzni és helyébe reális, férfias természetszemléletet állít. Ebben az alkotó folyamatban a színek kompozíciójának óriási szerepe van. Az évszakváltást kizárólag színek kompozícióval éri el egyik filmjében. A rajz- és bábfilmek esetében mindkettőben inkább alkalmazott filmművészetről beszélhetünk.

6.6.3. Képkivágás

Vászon egy lehatárolt terület. A filmezés egyik alap kérdése, hogy mi kerüljön, és mi ne kerüljön a képre. Ez a felelősség nemcsak a rendezőt, de az operatőrt is terheli. El kell dönteni ugyanis, hogy plán (a képkivágás) nagysága milyen legyen: közeli vagy távoli, arckép vagy csatajelenetet akarunk ábrázolni, mindezt keskeny- vagy szélesvászonon.

Bíró Yvette a plánok három altípusát különbözteti meg:

- **figyelem összpontosító plán** (közeli)
- **figyelem kibővítő** (távoliak v. totálók)
- **semleges átmeneti plánok** (térd fölötti ember, nem egész alakos)

Ha a plánok nem tárgyakat vesznek fel, hanem embert, akkor az ember figurához viszonyított mérték szerint Bíró Yvette hét plánt különböztet meg.

A filmkép mindig a valóság kiragadott részleteit tárja elénk, egy meghatározott, körülhatárolt síkon, térbelileg megszerkesztve. A képkivágás nem más, mint a művészet (a kamera) valósághoz való közeledésének első állomása. Egyrészt a kép tartalmát határozza meg, vagyis azt, hogy mi kerüljön be a látómezőbe, másrészt az így kiválasztott anyag sajátos elrendezését. A képkivágás feladata az is, hogy térérzeteket adjon, hogy pontosan érzékelhetővé tegye hol, milyen környezetben játszódik a cselekmény. Tulajdonképpen a harmadik dimenzió érzetét teremti meg.

A képkivágás jelenti a filmkép elhatároltságának megvalósítását. A képkivágás kérdéséhez tartozik a kép méretének kérdése is, pontosabban a moziteremben élvezhető képnagyság, vászonméret meghatározása. A téma szempontjából nem közömbös, hogy mekkora felület áll rendelkezésre az ábrázoláshoz.

6.6.4. Plánok és kamera-beállítások

A plán szigorú értelemben véve a kamera és a képtárgy mértékviszonyát jelölő fogalom, melyben a mérték mindig az emberi alak. A plán vagy képkivágás a hangsúlyozás egyik legfontosabb eleme a filmen, ahol a képtárgy fontosságát többnyire annak relatív - a többi képéhez viszonyított - nagysága (kicsisége) érzékelteti.

Ameddig a kamera nem mozdul meg, a plánfajták viszonylag könnyen azonosíthatók. A kameramozgás azonban a plánok legváltozatosabb kombinációit, s a plántípusok átmeneteinek végtelen sorát hozhatja létre, akár egyetlen jeleneten belül.

A legelső filmkészítők még nem voltak tisztában a plánváltások jelentőségével. (Szoros összefüggésben azzal, hogy a montázs lehetőségeiről is keveset sejtettek.) A korai némafilmek többnyire egyetlen kamera-beállításból készültek, merev, színpadias hatást keltettek (lásd pl. Méliès filmjeit). A moziélmény akkor képes majd elszakadni a színháztól,

amikor a plánváltások bevonják, az események résztvevőjévé teszik a nézőt, s az eltérő időtartamú s különböző plánok váltakozása sajátos ritmust, tempót ad a képsoroknak. A képkivágások váltakoztatásának - a plánok rendszerében pedig a premier plánnak -rendkívüli jelentősége van abban, hogy a film nemcsak mint új technikai eszköz, de mint sajátos esztétikummal megragadható művészi közlésforma is megszülessen a század elején.

A környezetünkből érkező vizuális ingereket a szemeinkkel érzékeljük. Mivel a szem páros szerv, a helyzetükből adódóan más és más képet látunk velük.

Felváltva hunyjuk le a két szemünket. Észrevehető, hogy a környezetünk, attól függően melyik szemünk van lehunyva mintha elmozdulna. Ebből szemeink által szolgáltatott, eltolt képből, agyunk három dimenzióban tudja leképezni a környezetünket. Abban az esetben, ha valamilyen oknál fogva csak az egyik szem tud megfelelő képet szolgáltatni, elveszik a térlátás. Ugyanez történik a kamera esetében is. A kamera síkban képezi le a környezetünket. Amennyiben valós nézetet szeretnénk akkor két kamerát kellene alkalmaznunk és az általuk rögzített képet egyenként eljuttatni a szemekhez (sztereogram). Ez a módszer technikai okok miatt még nem terjedt el, így kénytelenek vagyunk megelégedni az egy kamera által nyújtott képekkel.

A kamera által megmutatott síkokat szakkifejezéssel plánoknak (francia: plan = sík) hívjuk. A különféle plánok megnevezésével meghatározhatjuk a szereplő(k) és a környezet viszonyát, kihangsúlyozhatjuk az adott jelenet fontosságát, virtuálisan rámutathatunk a beállításon látható tárgyakra.

Plántípusok

- **nagyotál:** az alakok nagyon messze, szinte a horizonton látszanak. A totál nem egyszerűen az optikai távolság függvénye, hanem olyan beállítás, amely egy meghatározott jelenet összes szereplőit vagy egy teljes díszletkomplexumot foglal keretbe. A teljes díszletezés látható, ez a legnagyobb képsík. Alkalmas mozgalmas, üldözési, tömegjelenetek ábrázolására, a helyszín bemutatására. Az alakok csak messze, szinte a horizonton látszanak, mint például *Fábri Zoltán Hannibál tanár úr /1956/* című filmjében, amikor az amfiteátrumban az embersereg üldözi a tanárt. De ilyen plánokat találhatunk a *Volt egyszer egy vadnyugat* című film több jelenetében is.
- **totál:** az alakok már közelebb vannak, de még mindig 30 m-nél messzebb a kamerától.
- **kistotál:** az alakok a felvevőgéptől 10 m-re vagy annál közelebb vannak, azonban még van levegő körülöttük, vagyis a képhatárt még sehol nem érintik. Ennek egyik variánsa az egész alak, amikor az emberi alak betölti a képmezőt. Teljes alak látható (kameratávolság: 1,5 - 3 m), a környezetnek is jelentősége van. Többszereplős jelenetekenél ez a leggyakoribb képsík. Párbeszéd, utcai, különféle munkavégzési jelenetek, harci jelenetek ábrázolására használható. Harci jelenetekenél a kistotál alkalmazásával statisztákat lehet megspórolni. Animációban csökkenthető a karakterek kidolgozottságának a mértéke.
- **félközel:** az alak félig látszik, az alsó képhatár elvágja a figurákat.
- **Közel** vagy **premierplán:** az alakot az alsó képhatár mellmagaságban vágja. A kamera 0.5 - 1 m közötti távolságra van a tárgytól, láthatóak a háttér egyes részletei, de nem hangsúlyosak. Általánosságban ez a beállítás megfelel a mellképnek, igazolványképnek. Több szereplős dialógusok megjelenítésére, vágóképekhez az adott párbeszéd érzelmi töltésének fokozására (a néző mintegy közelebb húzódik a beszélgetőkhöz). Időlassítással alkalmas harci jelenetsorok lezárására. Szuperplán és premierplán megfelelő kombinálásával komolyan lehet csökkenteni a díszletezés költségeit amennyiben a díszlet kívül esik a kameraélesség határán. Rajzfilmeknél ugyanez a

háttérképek részletességének a csökkentésével járhat. Jól használható az elmosás effekt. Balázs Béla a film legsajátosabb kifejezőeszközének tartotta a közelképet. Szerinte a közelkép a legkifejezőbb, például ez fejezi ki igazán az arcjátékot. „Az arckifejezés általában többszólamú, mint a beszéd”. *Dreyer Jeanne d’Arc*-jában Jeanne szenvedése döntően premier plánokban nyer megfogalmazást. *Eizenstein* filmjében a *Patyomkin páncélosban /1925/* a felemelkedő ágyúcső közeli megmutatása válik fenyegetően drámaivá.

- **Nagyközeli** vagy **szuperplán**: A kamera igen közel van a tárgyhoz (5-20 cm), a megmutatni kívánt részlet teljesen kitölti a képet. A háttér nem látható. Jól hasznosítható egyes részek, testrészek, érzelmek, mozdulatok kihangsúlyozására. Egy szereplős beállításoknál, szereplő mondanivalójának kihangsúlyozására használható. Nem alkalmas gyors, hirtelen mozdulatok, harci jelenek ábrázolására. A westernfilmekben jellemző például, hogy a párbajra készülők közötti feszültséget, a merev tekinteteket a „legnagyobb” plánban mutatja. Ilyenkor a képen csak a szemek látszanak. Általában csak a fej látszik. A nagyközeli egyik variánsa a detail vagy insert, amely már a fejnek csak kiemelt részletét mutatja. Cselekményrészlet vagy valamilyen izolált tárgy kiemelésére is szolgál; dobáló kéz, revolver, stb.

A plánok váltakozása a film formaképzésének egyik legfontosabb, legsajátságosabb eszköze. Ez az a mozzanat, amelyben a filmművész a kamera segítségével behatolhat a tárgyba, alkotólag értelmezheti, mivel a pusztán mechanikus bemutatás helyett, a kamera változása jóvoltából a dolgokat szubjektíven láttatva sorakoztatja fel a filmvászonon. A filmen megjelenő dolgoknak a kamera sajátos helyzete ad értéket.

A képsíkok csak a kamera és a beállított jelenet távolságát határozza meg, nem ad információt a kamera térbeli elhelyezkedéséről. Ezek meghatározására a kameranézetek szolgálnak. Alapvetően nyolc irányt határozhatunk meg mind vízszintes, mind függőleges irányban.

1. **Szemből nézet**: A kamera a tárgyra szemből, közel merőlegesen néz.
2. **Jobb félprofil, jobb fél-oldalnézet**: A kamera a tárgy szembenézetéhez képest, jobbra elforgatva 45 fokos szöget zár be.
3. **Jobb profil, jobb oldalnézet**: A kamera a tárgy szembenézetéhez képest, jobbra elforgatva 90 fokos szöget zár be.
4. **Jobb fél-hátulnézet**: A kamera a tárgy szembenézetéhez képest, jobbra elforgatva 135 fokos szöget zár be. Igen ritkán alkalmazzák.
5. **Hátulnézet**: A kamera a tárgyra hátulról, közel merőlegesen néz.
6. **Bal fél-hátulnézet**: A kamera a tárgy szembenézetéhez képest, balra elforgatva 135 fokos szöget zár be. Igen ritkán alkalmazzák.
7. **Bal profil, bal oldalnézet**: A kamera a tárgy szembenézetéhez képest, balra elforgatva 90 fokos szöget zár be.
8. **Bal félprofil, bal fél-oldalnézet**: A kamera a tárgy szembenézetéhez képest, balra elforgatva 45 fokos szöget zár be.

Két fontos kamera beállítást kell még megemlítenünk:

Békaperspektíva:

A kamera alulról, a talaj közeléből szemléli a világot. Ennek hatására a tárgyak nagyobbak látszanak, függőleges irányban megnyúlnak. Így látja egy kisgyerek, állat a környezetében lévő embereket.

Madárperspektíva:

A kamera felülről, a magasról néz lefelé. A tárgyak ennek hatására kisebbnek látszanak. Tipikus beállítás a biztonsági kameráknál.

A plánok egyidősek a filmmel. A különböző képsíkok alkalmazása alapvető a filmkészítésben, segíti az elbeszélést, a történet kiteljesedését. Kezdetben csak egymás mögé ragasztották a különböző nagyságú plánokat. Ezzel érték el a legegyszerűbben a filmhatást.

A plánok azonban nemcsak önmagukban állnak a filmben, hanem legtöbbször plánok váltakozását látjuk egymás után.

A plánok váltakozása általában kameramozgást feltételez. A filmtörténet kezdetén, még a némafilmek korszakában a plánok változásai különböző beállítások egymás utáni bevágásából jöttek létre. A kamera egy rögzített ponton állt, de már akkor nagy volt az igény arra, hogy a „kamera olyan mozgékony legyen, mint az emberi szem” – ahogy Sadoul mondta.

A kamera mozgásával létrehozott élmények elég koraiak a filmtörténetben. Már 1896 táján Lumière egyik operatőre egy gondolóra helyezte a felvevőgépet, felfedezve a gépmozgást. Ez jó hatással volt a plánokra is. Ezentúl már nemcsak különböző beállításokat vághattak egymás után, hanem vágás nélkül a kamerát mozgatva lehetett megoldani a plánok közti váltást. Például *Antonioni Nagyítás* című filmje úgy fejeződik be, hogy a főszereplő áll egy park közepén, az ég felé néz, a kamera kistávólból indít, majd a gép felemelkedik a levegőbe és távolodik a férfitől, egészen a nagytávól plánjáig, majd felemelkedik a park fái fölé és ott megáll.

A kamera mozgásával tehát lehetővé vált, hogy ne csak külön plánokat vetítsenek, hanem megmutassák a plánok közti folyamatokat is. Azt is, hogyan távolodik, vagy közeledik a felvevőgép egy tárgyhoz, hogyan járja körbe, vagy éppen hogyan közelít meg egy dolgot. Ez új értelmezést adott a plánoknak, és még több lehetőséget a rendezőnek, hogy egyénivé tegye a filmet. Ezáltal sokkal több érzelmet és hangulatot, többletjelentést és rejtett üzenetet tudtak filmre vinni.

Minden plánfajtának megvan a maga jelentősége a filmtörténetben, minden műfaj megtalálja a saját maga kifejezésére legalkalmasabb plánokat. Megint csak a westernfilmeket lehet példának hozni, mert ezek jól mutatják, hogyan lehet ötvözni a filmben a nagytávolókat (feltűnik egy lovas a sivatagban) a premier plánnal, vagy éppen a szuperplánnal (szemek).

De ha az új hollywoodi vígjátékokra gondolunk a tömegfilm kategóriában, például a '90-es évek terméseire, az úgynevezett tinívígjátékokra (*Csaj nem jár egyedül*, *Pasik és csajok*), megállapíthatjuk, hogy ennek a könnyed műfajnak a félközeli és a premier plánok váltakozásából áll a képisége. Ezzel akarja közelebb hozni a tinédzserek világát és hétköznapi problémáit, minél átérzhetőbbé tenni a néző számára.

A legnagyobb kifejezőereje a premier plánnak van. Leginkább az arcot szokták premier plánban venni, mert a mimika, az arcjáték megmutatása sajátos érzelmek tükrözése. *Dreyer Johannájában* Falconetti szipogása, szájának rángása idézi fel a szenvedést, a kínt.

A műfajoknak és a rendezői egyéniségeknek is más a kapcsolata ezzel a megoldással, mindenesetre felhasználásuknak az intimebb kamaradrámák kedveznek. Elsősorban drámai koncentrálóerejük van, ezzel szemben a távoliaknak, totálokknak líraibb, oldottabb a szerepük. A nagytávoli felvételek mindenekelőtt visszahelyezik az embert a környezetbe, az egész világba.

Fellini Országútonjának záróképe adja ezt az élményt: a magasból egyre távolodva látjuk Zampanót, ahogy egyedül, magányosan ballag a tengerparton.

Vagy *Eizenstein Rettegett Ivánjának* klasszikus képében a hómezőn kígyózó fekete tömeg rajza, amint Ivánhoz közeleg. Sokféle asszociációs tartalmat rejt a kép: a nagyság, a végtelenség élményét.

A nagytávolsági plánok az ember és környezet viszonyáról szólnak, míg a premier plánok az emberi érzelmek és belső lelki tartalmak megnyilvánulását mutatják.

Mindkét plánfajta kivételes, nem hétköznapi látószöveget feltételez, ezért expresszív jelentésűek.

Mivel a filmekben ezek a legnagyobb hatásúak, ezért ez a két plánfajta terjedt el a legjobban, a film története során ezek jutottak több szerephez, de emellett ugyanúgy él a többi plán is, ezek váltakozása és felváltott alkalmazása ma is jelen van a filmkészítésben.

Nem lehet a plánok használatát a filmtörténet alapján korszakokra bontani, hiszen minden minden filmes irányzat alkalmazta és használta ezt az alapvető filmes kifejezőeszközt. De a plánfajták alkalmazásának gyakoriságát figyelemmel lehet kísérni, hogy mely műfajok milyen plánfajtát favorizálnak, hogy minél jobban ki tudják fejezni vele a mondanivalójukat. Emellett még meg tudjuk figyelni a plánok váltakozását, és azt is, hogy a kameramozgás elterjedésével hogyan változtak a plánok közti váltások.

6.6.5. Kép beállítás

Az állóeszközök közé tartozik a képkivágás, illetve az általa meghatározott képsík, a plán, de ezt a képsíkot is mindig más-más nézőszögből láttatja a kamera, ez a beállítás. Valójában a plán és a képbeállítás elválaszthatatlan egymástól. A változó beállítás a kamera tárgytól való távolságát és tárgyhoz viszonyított nézőszögét egyaránt megmászhatja, ez az értelmező munka egyáltalán aktus eredménye. A plánváltozások s kamera mozgását is feltételezik. Az egyes plánok és beállítások változásai a kamera helyváltozása révén jönnek létre:

- **vízszintes gépállás:** az optikai tengely vízszintes a tárgyhoz képest
- **részútos gépállás:** 1. alulról: az optikai tengely ferde, a felvevőgép felfelé néz; 2. felülről: az optikai tengely ferde, de a felvevő gép lefelé néz
- **függőleges gépállás:** az optikai tengely függőleges; 1. alulról: a gép felfelé néz, 2. felülről: a gép lefelé néz.

Rendszerint az alsó, illetve felső gépállások a hangsúlyozottabb, drámai értékkel bíró beállítások. Az alulról való fotografálás általában a személy vagy a tárgy nagyságának kiemelésére szolgál. Lehet félelmetesség fokozó ereje, emelkedettség érzését kifejező. A felülről való fényképezés éppen fordítva: a kicsinyességet tudja kifejezni nagy érzéki erővel. Ennek is lehet fájdalmas, melankolikus vagy pejoratív értelme.

A részútos, megdöntött gépállás elég ritka. A hős életének felborulását jelképezheti. A döntött beállítás nagyon szellemes gághatás lehet. Chaplin folyamodik egyik kisfilmjében ehhez a megoldáshoz, hogy erőfeszítését, melyek egy úton felfelé halad, groteszkül felfokozza.

A vízszintes beállítások is lehetnek különbözőek: hátulról, oldalról, valakinek az alakján át (ansnitt) felvettek. Alkalmazásukat tulajdonképpen az előadás belső szükségletei határozzák meg.

A gépállás utolsó lehetősége már átvezet a gépmozgásokhoz: a kamera ingása, rendezetlen, nyugtalan helyszínváltoztatása. A Patyomkimban használta Eizenstejn először ezt a módszert: a gép hirtelen lendülései a géppuskarúztól megzavart tömeg iszonyát, félelmét fejezték ki.

6.6.6. Mozgó beállítások

A gépmozgások egyik legfontosabb funkciója, hogy a térélményt fokozzák, realisabbá tegyék. Amikor a gép a maga mozgásával bejárja a teret, érzékelhetővé válik valóságos kiterjedése, ezen belül a tárgyak és a személyek egymáshoz való térbeli viszonya. Elősegítheti a hősökkel való azonosulás lehetőségét. Amikor a gépmozgással úgy hozunk létre képváltást, hogy a folyamatosságot nem törjük meg, hogy nem alkalmazunk vágást, a hősökkel való együtt haladás sokkal intenzívebbé és zavartalanabbá válik. A gépmozgás kivételes dramaturgia funkciót kaphat. Technikailag többféle megoldás létezik a kamera mozgására.

Kameramozgatások

- **schwenk:** A felvevőgép lencsége követi a tárgyat és úgy fényképezi le, ahogy előtte mozog, vagy végigsiklik a tárgyon és úgy mutatja be egyes részeit.
- **lendítés:** gyors schwenk, a filmfelvevő gép gyors fordítása saját tengelye mentén.
- **gépfordulás,** illetve **panorámázás:** a kamera saját tengelye körüli, vízszintes síkban maradó mozgása: a kamerát mozdulatlan függőleges tengely körül körívben mozgatják, ilyenkor a jelenet tartalma vágás nélkül változik.
- **daruzás** vagy **kran:** a kamera függőleges síkban való mozgatása, emelkedése vagy süllyedése.
- A **kamera kocsizása,** a **fahrt:** a felvevőgép a földön mozog, a tárgyhoz viszonyítva előre, hátra, oldalt. A dolgoktól, személyektől való távolságát változtatja, de ha azok is mozognak, velük együtt is haladhat a távolságot tartva. A mozgatható alvázra szerelt filmfelvevő gép elmozdulása a felvétel tárgyához képest. Lehetővé teszi a mozgásban levő tárgy hosszabb útját követő felvételezést is.
- **Mixed:** Az előzők tetszés szerint keveréke. Főleg videoklipeknél alkalmazzák, digitális technikával vegyítve.

Az egyes gépmozgások folyamatosan mehetnek át egymásba. A panoráma a gépmozgás olyan fajtája, amelyben a gép helyet nem változtat, csak a tengelye körül forog. Legegyszerűbb alkalmazása a pusztá leírás: megismertet a környezettel.

A neorealizmus nem egy művében találkozunk ezzel a módszerrel, különösen a nyitás és a zárás képsoraiban, melyek életformákat próbáltak leírni tárgyilagosan, a maguk reális körülményeivel. A panoráma azonban lehet expresszív, drámai jelentőségű. A *Bicikli tolvajokban* a gép mindvégig kitartóan keres-kutat a hőssel a tolvaj után, bárhova ér, mindenütt nyugtalanul panorámáz végig, nem lel-e valami nyomra.

A daruzásnak is leíró jelentősége van, főleg a film expozíciójában, illetve a befejezésnél. A darura szerelt kamera a legritkább esetben marad meg az egyszerű emelkedés, vagy süllyedés lehetőségei között, rendszerint más mozgásokkal kombinálják, süllyedése során a nézőszöveget is változtatják, és a kameramozgás átalakul kocsizássá.

A kocsizás a gépmozgás fajtái között a legváltozatosabb formákat ígérő, leginkább kihasználható. A mai modern filmművészetben kivételes jelentőségre tett szert, mert lényege a hősök kitartó kísérése, gesztusaik mikrokozmoszától környezetük, mindennapi miliójuk makrovilágáig. Az oldalkocsizásnak rendszerint leíró szerepe van.

Vannak esetek, ahol monoton előrehaladást jelent, keresés nyugtalanágát fejezi ki, vagyis a leíró érték háttérbe szorul a hangulatkeltő hatás mellett. A hátrakocsizásnak is többféle értelme lehet. Összefüggéseket fed fel, mintegy következtetést von le a látottakból, az elszakadás élményét fejezi ki az *Országúton*-ban, amikor Zampano motorjával elrobbog. Van, hogy a magány, az elhagyatottság vagy halál fájdalját ébreszti. Máskor egyszerűen a monumentalitás felkeltésének eszköze, mint például az Aranypolgár fináléjában.

A kocsizás leggyakrabban használt formája az előrekocsizás. Talán, mert ez áll a legközelebb a normális emberi percepcióhoz. Impozáns, nagy erejű bevezetést nyújt az

Aranypolgár a kamera szüntelen előremozgásával, drámai hangsúlyt ad a hirtelen előremozgás.

Olykor nem is a kamera előremozgása, hanem a speciális gumioptika, varioglaukar, alkalmazása teremti ezt a hatást, a fontos mozzanatok váratlan, gyors közelbe rántását. A gyors ráközelítés mindig különös hangsúlyt ad az illető tárgynak vagy személynek, aki ez által felnagyítva elének kerül. A kameramozgás érdekessége, hogy a mozdulatlan tárgyakat is dinamizálhatja.

6.6.7. Kép mélység

A képmélység szűk értelemben a felvétel háttérét jelenti (szobában bútorzat), azt a zónáját jelenti, ahol a tárgyak még élesen elkülönülnek egymástól, világosan kivehetőek. A képmélység annál nagyobb, minél kisebb a diafragma nyílása és minél rövidebb az objektív fókusz távolsága. Tág értelemben azonban jelenti azt az egész második vagy harmadik síkot, amely az előtérben zajló eseményeket körülveszi, s amelyet a film, éppen a kamera mozgékonyága miatt rendkívül sok oldalról tud bemutatni.

A harmincas évek vége felé, a hangosfilm aranykorában találkozunk először a képmélység tudatos és módszeres kiaknázásával a filmnyelvben. Többek között Renoiré az érdem, hogy a térbeli kompozíció a filmen egyre fontosabb szerephez jutott. Műveiben a térélmény érdekes, drámai jelentést kapott.

A képmélység kihasználása néhány speciális tartalmi és hangulati megoldáshoz is vezet. Nemcsak a természetesség és egyszerűség légköréről van szó, hanem segítségével például éppen a környezet, a lakás vagy a táj, az utca hőst befolyásoló szerepét is nagyon határozottan ki lehet domborítani.

A középmezőny kihasználása eredményezheti, hogy a hőseket egyetlen hosszú beállításban, mozdulatlan kamerával közelítjük meg, hogy a dráma belső feszültsége érvényesüljön, más esetben inkább arra szolgál, hogy a különféle képsíkok egymás mögé helyezése keltsen drámai hatást.

A párhuzamos, többsíkú kompozíció így a szokványos képsorépítés helyébe lép, és az egyidejűség élményét erősíti (kép előtere, közepe, háttere és a síkok egymásba játszanak: hármass osztatú vászon). Wajda drámai filmnyelvében gyakran folyomodik ehhez a megoldáshoz. Úgy tudja összehozni egyetlen kompozícióban az egymás ellen ható tényezőket, hogy közben minden szereplő a maga külön életét éli és nincs tudatában annak, hogy valójában óriási drámai összeesküvés szereplője. A jelenet drámaisága az egyes képsíkok konfliktusából, egymással felelő tendenciákból nő ki. A többsíkú kompozíció plánozással érhető el. Hogyan vált egy távolit egy közeli, szolid vagy éles átváltás.

Ez a megoldás veszélyeket is rejt magában, amennyiben a gép mozgásának hiánya statikus beállításokhoz vezethet, sőt nemegyszer a fotográfált színházhoz. A nézőpont változtatásának mellőzése is a színpadi jelleget húzza alá. Mindenekelőtt a jelenetek belső töltésén múlik, hogy a statikusság ne történjen meg, másrészt a filmnek az a lehetősége, hogy a többi eszközzel –szokatlan nézőszög, drámai hatású világítás stb.- teremtsen meg a kép dinamikáját.

6.6.8. A vászonméret és a szélesvászon

Egyes témáknak és stílusoknak fokozottabban megfelelhet a szélesvászon, míg másoknak kevésbé. A kevés színhelyen mozgó, bensőre koncentráló, kamara jellegű, pszichológiai dráma nem sokat nyer szélesvászonon, de minden olyan téma, amely feltételezi

az események széles körű, látványos színtereken való kibontását, ahol a táj és a környezet mintegy meghatározza a cselekményt, a szélesvászon felhasználása rendkívül kedvező lehet. Ugyancsak a háborús-, kalandfilmek, revüfilmek, cirkuszfilmek.

A szélesvászon mai elterjedésének inkább üzleti, mint esztétikai okai vannak. A televízió konkurenciája kényszerítette a filmgyártást arra, hogy olyan képet alkalmazzon, amely jóval felülmúlja mindazt, amit a televízió nyújthat. Ennek ellenére néhány esetben már sikerült esztétikai felfedezésekhez is jutni, amely a szélesvászon művészi indokoltóságát adja. Mivel a képkivágás teremti meg a film számára nélkülözhetetlen keretet, a szélesvászon úgy tűnik, ezt a keretet oldja fel bizonyos mértékig, egyszerűen azáltal, hogy ez a vászonméret már-már megközelíti az emberi szem normális látómezejét.

A régi normál vászonnal szemben, ahol a képhatárokat állandóan érzékeljük, és ez a művészi élménynek egyik fontos összetevője, a szélesvászonnál ezek a határok szinte elmosódnak. A képkeret feloldása a közvetlen azonosulás élményét fokozza, amihez egyébként a szélesvásznon ábrázolt tárgyak megváltozott arányai is hozzájárulnak.

A szélesvászon alkalmazása befolyásolja a film egész szerkezetét is. Egyrészt nem igényli, hogy a cselekményt sok apró részletelemre bontsuk, mert a szélesvásznon lehetőség nyílik arra, hogy különböző távolságokba helyezett tárgyakat társítsunk egyetlen képi kompozícióban. Új értéket kap a szélesvásznon a premier plán. Míg a normál vásznon elég könnyen elszigetelhető volt például az emberi arc a környezettől, most már nem olyan egyszerű ezt megoldani. A vászon szélessége miatt más is belekerül a képbe, ám ez a kiiktathatatlan háttér sem okozhat súlyos gondot: élő légkörnek kell lennie, mely a lényeket övezi, körülveszi.

6.6.9. Háttér és díszlet

A kép mélységében tulajdonképpen a háttér húzódik, elevenedik meg. Szigorú értelemben nem indokolt, színpadi háttérről beszélünk, de szélesebb értelemben, mint a játék, a mese második síkjáról, akkor szembeűnő milyen hatalmas szerepe van. Balázs Béla hívta fel a figyelmet először arra, hogy a filmben a színpaddal ellentétben egyszerűen a környezet és hős egyenrangúságával van dolgunk, olyan teljes jelentőségre emelkedett a milió.

A film fotografikus hitelességéből következik, hogy a díszletekben a legnagyobb realizmusra kell törekednie. A film díszletei vagy valóságosak, tehát a filmtől függetlenül is létező objektumok, vagy konstruáltak, stúdióban vagy szabad ég alatt. A környezetrajz realista irányzatában tudatos válogatásra van szükség, ahhoz, hogy a környezet eleven és tartalmas legyen. Az olasz realista rendezőknél ez a teljes életszerűség úgy jön létre, hogy a valóságos színtereket megkeresve állítják előtérbe a karakterisztikus motívumokat, vagyis a sok hasonlóból kiemelik a legkarakterisztikusabbat.

A környezet ábrázolás másik lehetősége bonyolultabb. Itt a külvilág nem a hősök életének egy része, hanem kompozícióvá válik, formált, hangulattá sűrített lényeg. Ennek egyik legfőbb komponense a természeti táj, amely sokkal inkább konkrét életprobléma, a bemutatott drámai konfliktus összetevője, mintsem reális környezet. A hősök lelkiállapotát sugározza minden részlet, a ködös táj, stb. Fellininél ugyanolyan refrénszerűen visszatérő díszleteket és kellékeket találunk, mint amilyen a jó költőknél. Nem lehet nem felismerni egy Fellini-tájat a maga ismert állandóival: a tenger riasztó végtelenségével a sáros, piszkos folyókkal, stb.

A környezetrajz expresszionista kezelésénél a háttér és a díszlet hangsúlyozottan artisztikus formáit teremti meg. Legtöbbször más konstruált díszletekhez folyamodnak. A filmbeli expresszionizmus lényege is a világról való szubjektív látomás szimbolikus erejű

közvetítése. Felnagyított, harsogó formák, szándékosan torz arányok, félelmetes és lenyűgöző méretek, riasztó, erős drámai kontrasztokkal élő világitási effektusok jellemzik.

A húszas évek német filmművészete teremtette meg ennek az irányzatnak klasszikusait. Két csoportot különböztetünk meg: az egyik inkább színpadi és festő hagyományokra támaszkodik: ennek legjellegzetesebb példája a Dr. Caligari; a másik inkább architekturális, építészeti hatásokat mutat: F. Lang Metropolisa. Modernebb művekben, mint például Buñuel, Welles, vagy Wajda filmjeiben áttételesebb ez a kivetítés, itt a mindennapi élet közvetlen tájai kapják meg a maguk markáns, erőteljes vonásait.

A tárgyak hangsúlyozott szerepeltetése kétféle lehet:

- szimbolikus jellegű: a tárgy mintegy jelképévé válik valamilyen fontos drámai mozzanatnak. A film mai fejlődése fokozatosan háttérbe szorította őket.
- szubjektív jellegű: érdekesen módosíthatja a tárgyak arcát.

A környezet több és tágabb értelmű, mint a pusztán földrajzi háttér, a környezet az élet maga is áramló dinamikájával, a hős számára talán közömbös, mégis ható és funkcionáló életek összjátékával. A filmtörténet minden nagy realista iskolája felismerte az ebben rejlő drámai lehetőségeket. Először a szovjet filmművészet: a tömegek arca kivételes drámai erősségre emelkedett. Ehhez nyúlt vissza az olasz neorealizmus, amikor a háború utáni évek Olaszországának éveit vitte filmre. Itt is szívesen időztek a rendezők az egyszerű emberek profiljának felvázolásában, de sokkal lazábban, kötetlenebb eszközökkel dolgoztak.

A legmodernebb törekvések még ezen is túlmennek, amennyiben az élő környezetet már a maga formálatlanságában, érintetlenül elkapott dinamikájában próbálják rögzíteni. A különféle rejtett kamerás módszerek célja éppen a véletlenek meglelése, a jelentéktelen kis mozzanatok megörökítése.

7. A filmkészítés alapjai

7.1.1. A film-formanyelv dinamikus eszközei: az építő szerkesztés- a montázs

A montázs célja: képek összeszerkesztése, valamilyen dramaturgiai célt szolgálva. Tér-idő és hang kompozíció. A montázs a film szerkezetének, egységes egésszé formálásának alapelve. A film legfontosabb sajátossága az a vonása, hogy a plasztikus, képi kompozíció egyben időbeli kiterjedésű is. A képek nem statikusan követik egymást, hanem eleven folyamat részeként.

A montázs az egyes képrészletek, plánok „összeszerelése” (francia eredetű: összeterelni), értelemszerű elrendezése meghatározott rendben és tartamban, az alkotó mondanivalójának, a cselekmény kibontásának alapvető módszere. Kétféle összefüggésben szerepel: egyrészt a film egészének vágását és összeállítását jelenti, másrészt speciális kifejezőeszközt is jelölnek vele, drámai erejű mozzanatok expresszív, szimbolikus és metaforikus elemeket tartalmazó megformálását. Ez a történeti fejlődésre is utal. Először a folyamatos elbeszélés eszközeként alakult ki, és csak később jelenik meg a különleges hatások kifejező formájaként.

Eisenstein szerint a montázs két őstípusa:

1. **Narratív:** Elbeszélő szerkezet szabályai érvényesülnek. A legegyszerűbb módon állítja logikai és kronológiai sorba a filmszalagra rögzített képrészleteket azzal a céllal, hogy egy történet meséljen el. Itt az egyes részletek közötti összefüggést elemi, logikai, pszichológiai elvek diktálják. Nagyjából 500-700 beállítást tartalmaz. Bár Visconti Megszállottassága 400-ból áll.
2. **Expresszív:** Hatás elérése érdekében történő kép összeszerelés. A plánok különleges egymásmellé helyezését jelenti, úgy hogy a két képrészlet sokkot váltson ki a nézőben.

Így a montázs maga is meghatározott érzelmet és gondolatot fejez ki, ahol a figyelemfelkeltés eszközei szándékosan harsányak, meghökkentők, és a nézők asszociáció készségét mozgósítják. Az expresszív montázs leghíresebb fajtája Eizenstejn attrakciós montázsa. A klasszikus némafilm korszakának filmjei olykor 2000 beállításnál is többet számolnak.

Az angol G. A. Smith és James Williamson nevéhez fűződik a montázs első elemeinek megjelenése. Williamson filmjében találjuk az első jellegzetes filmelbeszélés csiráit. A cselekmény könnyedén változtatja helyszínét, ezzel a módszerrel felfedezi az események váltakozó bemutatásának lehetőségét, olyan eseményekét, amelyek egyidejűleg, de más helyen történnek.

1902-ben Edwin Porter arra vállalkozik, hogy az eddigi filmkészítés két irányát egyesítse: a valóságot rögzítő képeket stúdióban rendezett jelenetekkel váltogatta, s így építette fel a cselekményt, anélkül, hogy az eseménysort bárhol megszakította volna. Következő filmjében, *A nagy vonatrablásban*, továbblép, olyan eseményeket állít megszakítás nélkül egymás mellé, amelyek között semmiféle fizikai összefüggés nincs. A párhuzamot csak gondolati szálak teszik érthetővé.

Griffith az, aki 1908-tól kezdve ezt az eljárást továbbfejleszti és valóságos dramaturgiai eszközként alkalmazza. A montázs a jelenetváltás különleges eszköze, felfedezi feszültségteremtő erejét, úgy hogy térbelileg és időbelileg egymástól távolabb eső részleteket vág egymás mellé (Aranyimádat, Magányos villa). A Türelmetlenség már egész szerkezetét ennek az elvnek rendeli alá. A négy, más-más korban játszódó történet végső értékét egymáshoz való viszonyából kapja. A párhuzamos szerkesztés így teremt új gondolati összefüggéseket.

A francia avantgarde, Abel Gance és Epstein nevéhez fűződik, az impresszionista montázs megteremtése. A kiemelt részleteket, a más-más térben és időben felvett valóságdarabkákat újfajta hangulati egységbe foglalták.

A montázs igazi expresszivitásának felismerése a szovjet filmművészet érdeme. Az orosz montázs nemcsak filmtörténeti állomás, hanem hatásos, határozott stílus. Az utat Dziga Vertov nyitotta meg a kinoglaz (filmszem) módszerével, ami a nyersen felvett kis epizódokat kizárólag a montázs eszközével próbálta értelmezni. A filmszem elméletének alapja az volt, hogy a kamerának a valóság minden kínálkozó mozzanatát érdemes rögzítenie, és az így felhalmozott jelenségeket a montázs utólagos rendezőelvével kell értelemszerű sorba rakni. Ugyanebben az időben Kulesov bebizonyította, hogy a montážsnak teremtő szerepe van. Kiderült, hogy a képek összekapcsolása, meghatározott összefüggése valami új minőséget teremt. Ráirányította a figyelmet a filmtér és filmidő sajátosságaira is. Másik kísérlete az „alkotó földrajz”: a filmszalag olyan színteret ábrázol, amilyen a valóságban nem létezik, új realitás születik a valóság elemeiből.

Eizenstejn és Pudovkin még tovább finomítják a montážsnak azt az elvét, hogy az egész több mint a részek összege. Pudovkin szerint a montážs építő szerkesztést jelent. A montážsnak éppen úgy alkotó, értelmező szerepe van, amely bonyolult gondolatok kifejezésére alkalmas, mint ahogy az emberi nyelv a maga nyelvtani szabályai szerint képes arra. Nagy jelentőséget tulajdonított annak, hogy a gondolatokat, ha kell, metaforákkal, képszimbolúumokkal fejezze ki. Módszerére az epikus forma jellemző. A kis részletek szoros egymásra következése, logikus, egyenes vonalú átkötések dominálnak nála.

Eizenstejntől származik az attrakciók montážsának fogalma, mely gondosan kiválasztott attrakciók (nagy hatású, brutális vagy tragikus erejű mozzanatok) szabad összeállítását jelenti, térben és időben egymástól távol álló drámai események összefűzését. (Sztrájk: a lázadás leverését egy vágóhídi mérsárlás jelenete váltja). Minden esetben a drámai összeütközést keresi, szerinte ez a film dinamizmusának alapja. Az orosz montážs és griffith-i montážs közti

különbséget eszme és nem formai okokban látja. Griffith a párhuzamos montázs és a tempófokozás nagymester volt, Eizenstejn és társai a montázsban további lehetőséget kerestek: a párhuzamos montázst úgy komponálni, hogy a cselekvés szférájából az értelem szférájába emeljék. A képek szembeállításában új fogalom megteremtését próbálták szolgálni, ezért szokás intellektuális montázsnak nevezni.

7.1.2. A montázs pszichológiai alapjai

A montázs ugyanolyan szerkezetű, mint az emberi percepció általában. A valóság objektív eseményei meghatározott képzeteket alakítanak ki bennünk. Lényege és kevésbé lényeges mozzanatok merülnek fel a tudatba, de idővel bizonyos mechanikai sűrítés jön létre, egyes láncszemek kiesnek, és kialakul az egyenes, közvetlen kapocs tárgy és emlékkép között. A művészi alkotás során sokban hasonló folyamat megy végbe. Az egyes részelemekből fokozatosan áll össze az egységes, teljes kép.

Ahogy a film montázsában az egymás után következő képrészleteket felfogjuk, a részletek mögött a teljességet észleljük. A hangsúly azonban megváltozik. Míg a napi érintkezés során nem szükséges a képzetek kialakulásának teljes folyamatát minden alkalommal átélni, a művészetben fordítva van.

A művészi alkotás dinamikusan értelmezve a megjelenített kép kialakulásának folyamata a néző érzéseiben és értelmében. A montázs legizgalmasabb vonása, hogy egy téma eleven, mozgékony képét kelti fel a tudatban, amelyet néhány képpel, jellemző vonással, szuggesztív megfigyeléssel tesz érzékletessé. Így jön létre az információ helyet a téma valódi szintézise.

Az alkotó a maga tárgyhoz való viszonyát fogalmazza meg a filmen – éppen ez a szubjektív színezet adja meg a hőfokát és érzelmi telítettségét alkotásának. Ezzel a néző érzelmeit bekapcsolja az alkotás folyamatába, hogy ugyanazt az alkotó utat járja végig, mint a rendező. Nemcsak látja a művet, hanem mélyen átéli a téma keletkezésének dinamikus folyamatát. A részvétel különösen intenzívvé lesz, az élmény sajátos intimitást nyer, mert bevonja a néző aktivitását. Végig kell élnie egy érzelmi folyamatot, ahhoz, hogy az egészet megértse.

A montázs selv, tehát az emberi gondolkodás mechanizmusát tükrözi, ebből fakad dinamikus jellege, de dialektikája is. Minden plánnak tartalmaznia kell valami olyan elemet, amelyre a következő választ ad. Ez a feszültség a plánok egymásra következésének belső összetartója. A képsoroknak kisebb és nagyobb egységei vannak. A szekvencia a plánoknak olyan sora, melyet a cselekvés egysége köt össze.

A film nézése során módunk és időnk van arra, hogy csak az egyes részletek fokozatos birtokba vételével jussunk el a nagyobb egészhez. Miközben az egyes részleteket tanulmányozzuk, a háttérben ott érezzük a nagyobb egységet is, aminek az a része. A filmnek sosem szabad szem elől tévesztenie az egész és rész dialektikáját. Ha mindig csak kiemelt részleteket mutatna, valóban elsikkadna az egész élménye.

Mint műalkotás rendelkezik azzal az erővel, hogy a néző aktivitását kiváltja. A részvétel feltétele, hogy a néző maga is közrejátszon az élmény felidőzésében, asszociáljon a látottakhoz olyan nem látható és érzékelhető folyamatokat, amelyek a téma teljességéhez hozzátartoznak. A rendezőnek ügyelnie kell rá, hogy a folyamatosság zavartalan legyen. A kiválasztott képrészletet úgy kell kiszakítani a mozgás folyamatosságából, hogy a mozgást magát mindig érzékeljük, vagyis mozgásban kell vágni.

7.1.3. A montázs funkciói

- **Mozgást teremtő erő.** Az építő szerkesztés sajátos, életteli dinamizmusa elevenné varázsolja a képek egymás után következő sorát.
- **Ritmusteremtő képesség:** a film tempójának felfokozódása és lelassulása fontos tartalmi elem. Nemcsak hatásos megoldás az, ha a képek száguldanak előre, vagy lassú hullámmal haladnak előre, hanem erős érzelmi hatásánál fogva a hős valóságos érzelemhullámzását is átélhetőbbé teszi. A ritmus teremtésében a képhosszok váltakozásának alapvető jelentősége van. A ritmus zaklatottsága elsősorban a montázs által válik érzékelhetővé, a képek gyorsuló ütemét a képhosszok fokozatos rövidítésével teremti meg.
- **Értelemadó, gondolatot kifejtő funkció:** Ejzenstejn érdeme. A képek, képrészletek valójában „szabad szavak” vagy hangok funkcióját töltik be; a rendező akaratán múlik, hogy mivé formálja őket, milyen gondolati tartalom érdekében. A legegyszerűbb logikai alaptípus az *ismétlés vagy visszatérés* az azonosság kidomborítására. Egyes életmozdulatok tudatos ismétlésével éri el a kívánt gondolati és érzelmi hatást.
- **Ok-okozati összefüggések kifejezése.** *A keserű szerelemben* mentőkocsi száguldását, orvosi rendelőt, műtétet látunk egyre fokozódó tempóban, majd hirtelen gyereksírást: szülés tanúi voltunk. A második kép az előző következménye, annak okozata. De természetesen az idősíkok között is a montázs teremti meg az összefüggést. A történet ugrálhat az idősíkok között (*Ponyvaregény*) vagy akár kezdődhet hátulról is (*Visszafordíthatatlan*).
- **Analógia, összehasonlítás:** párhuzam vonás a börtön rabja és a gyári munkások között, a többszöri ismétléssel.
- Lényegileg a párhuzam szélső formája az **ellentét**. Pl.: Talpalatnyi földben a száraz, feltöredezett földek és a halastó képeinek drámai egymás mellé állítása. A gondolat a két kép sajátos kapcsolódásában rejlik, abból születik, hogy a nézőben felkeltse az élményt.
- **A hős belső világának kivetülése:** Körhinta, a vásárban Mari visszaidézi a régi, boldog napokat. Minden ilyen visszaemlékezés megláttatja a jelenben azt, ami a hőst ilyenné formálta, azt, ami benne élettelen, ha mégoly láthatatlanul is dolgozik.

7.1.4. A montázs fajtái

A montázs ötös felosztása:

1. **metrikus**, melynek alapja a vágott képsorok hosszúsága. A feszültséget a különböző hosszúságú részletek váltogatásával érezzük el.
2. **ritmikus:** egyenlő hosszúságú elemekből áll, amelyeknek belső tartalma, telítettsége más.
3. **tonális:** a ritmikus továbbfejlesztése, változata. Ebben az esetben nem egyszerűen az azonos tartalmú kép tartalma a dinamikusabb. Nem feltűnő, harsány változás mutatható ki, hanem alig érzékelhető kis változás, rezdülés csak, amelynek emocionális hatása mégis nagy. Vagyis a képen uralkodó tónus változik és dinamikus élményt kelt.
4. **szupertonális:** vizuális felhangok sajátos jelentkezése. A képeken jelentkező ingereknek az a másodlagos vonulata, amely csak a mozgásban, az időbeli kibontakozásban válik érzékelhetővé.
5. **intellektuális:** amely már nem a közvetlen érzékekhez szóló ingereken és motívumokon alapszik, hanem intellektuális hatásokra épít.

7.1.5. Tér-idő ábrázolása a filmművészetben

A filmidő megszakításoknak, összesűrűsödnek van kitéve.

Filmtér: A filmtér teljesen más, mint a valóságos: három helyett két dimenzió, a kép körülhatárolt, véges.

- A kamera csak korlátozott lehetőségekkel rendelkezik egy tárgy reális bemutatására. A művésznek arra kell törekednie, hogy egy tárgyról olyan sík képet készítsen, mely felfedi a tárgy valóságos kiterjedését, felismerhetővé teszi számunkra, megmutatja drámai jelentőségét, speciális, egyedi vonatkozásait.
- Hasonló módon játszik szerepet a perspektíva hiánya. A reális perspektíva hiánya jelentést ad a szokatlan távú képkompozíciónak.
- A szemügyre vétel, a figyelemirányítás eszköze a plánok változása a filmen. Az egyes plánok kis valóság-részletek, töredékek, melyek térben (és időben) eltérnek a tényleges élet áramlásától. Ezt a diszkontinuitást a film éppen úgy értékesíti, mint más hiányosságait. A film drámai színpadának is szokatlan hatásokat kínál.

A filmtér legfontosabb sajátosságai:

- A kamera megsokszorozhatja, feltöredezheti, eltüntetheti a térbeli távolságokat (közeledhet és távolodhat a tárgytól)
- Körüljárhatja, elemezheti a teret úgy, hogy izolálja a részleteket és új szintézist hoz létre (alkotó földrajz)
- Deformálhatja, megszüntetheti a perspektívákat, önkényesen bánhat a testek kiterjedésével, nagyságával, arányaival.

A filmidő: A film az időformálásnak is számtalan eszközével rendelkezik, illetve lehetőséget ad.

- Gyorsítás, lassítás eszköze. A gyorsításnak főleg tudományos filmekben van jelentősége: növényi növekedés. Olykor játékfilmben is felhasználásra kerül. Clair Felvonásközében, melyben a film fináléjának komikai hatása többek között ebben rejlik. A lassítás, olykor álomszerű lebegést idéz fel.
- Inverzió, az idő visszaordítása már ritkább. Eizenstejn alkalmazta (Október).
- Megállás vagy kimerevítés módszere. Legtöbbször szimbolikus jelentősége van. Ahhoz hasonló élményt vált ki, mikor úgy érezzük meg állt körülöttünk a világ.

A film a fizikai és belső, pszichikai időt egyaránt tudja rögzíteni, illetve ezek szintéziséből új, sajátos időt teremt.

- Párhuzamos elbeszélés (Róma 11 óra)
- Visszapergetés vagy visszatűnés (A test ördöge)
- A jelenből való átmenet a múltba (Szerelmem, Hirosima)
- Az emlékek és álmok megelevenedése (Ballada a katonáról)

A montázs-fajták az elbeszélés idejének és térbeli feltételének meghatározása szempontjából is elkülönülnek egymástól

Időbeli viszonyok:

- Lehet szabályos, kronológiai, lineáris előremozgás
- Inverziós- visszafelé halad a múltban (Vörös és fekete)
- Egyidejű, váltakozó (Türelmetlenség fináléja)
- Időbelileg közömbös (Türelmetlenség 4 története)

- Jövőidejűség-álmom, elképzelés, vágy megfogalmazása (Szállnak a darvak, Modern idők)

Térbeli viszonyok:

- Lehetnek egymással összefüggő helyek megközelítései: Extázis
- Egyemással nem összefüggő, közömbös térbeli viszonyok, ahol az összefüggések más síkja dominál.

A film egy sajátos, részleges diszkontinuitást teremt, ugrásokkal lépve át a tér és az idő bizonyos összefüggésein és így hozza létre a maga speciális tér-idő egységét. A tér-idő egysége a montázs segítségével valósul meg. A montázs által teremtett tér-idő egység azt jelenti, hogy a filmen minden esemény egyszerre ezen a két alapvető síkon játszódik, mint a valóságban, és nem elkülönítve. A mozgások a filmen nemcsak a látható térben zajlanak, hanem ugyanakkor átélhető időbeli kiterjedésük, tartalmuk van. Így a film képessé válik a negyedik dimenzió közvetlen ábrázolására. A film időmennyiségekké változtatja a térmennyiségeket, illetve időben méri a teret azáltal, hogy a kamerával leírja a tér kiterjedését és így van ez fordítva is. A film időmúlást ábrázol azáltal, hogy tájak, városok képét villantja fel. Nem valamiféle abszolút idő ad képet a tér kiterjedéséről, hanem relatív, az adott helyzethez viszonyított idő.

A filmben a hangsúly mindig az időbeli viszonyokban valósul meg. A montázs alakító elve is ez lesz: a valóságrészleteket úgy csoportosítja a rendező sorba, hogy hosszukat, vagyis időbeli tartalmukat határozza meg mindennek előtt. A film tér-idő egysége kétféle mozgásból született: alapja egyrészt a kamera mozgása a térben, másrészt a plánoké a tartamban. A két tényező szintézise, melyet a montázs egyesít, hozza létre a film külön világát, mely kivételes érzéki sokoldalúsággal tükrözi vissza a külső és belső világot.

7.1.6. A hang, mint függőleges montázs

A film nemcsak mozgó képek segítségével ábrázol, hanem a hang különféle elemeit is felhasználja mondanivalója kifejezésére. A kép és hang szintézisét kell megteremtenie, olyan módon, hogy a két réteg eredetien, alkotóan értelmezze a valóságot.

A kompozíciónak ezt a módját, a kép és a hang egyidejű szereplésének megtervezését, az egyes összetevők részvételének pontos megállapítását nevezzük függőleges montáznak. Valójában hangszerelési problémát jelent: a témát az alkotó milyen „hangszereken” kívánja vezetni: a látványnak milyen elsőbbséget enged vagy fordítva. További bonyolultságot jelent, hogy a hangzsfolyam többrétegű, azon belül is minőségileg különböző rétegekből áll. A függőleges montázs, vagyis a kép-hang szerkesztés művészete éppen az, hogy a rendező a rendelkezésre álló eszközökből, kifejezési lehetőségekből még szabadabban, merészebben tudjon válogatni, az eddiginél változatosabb szelekciós elv szerint, hogy a létrejövő szintézis gazdagabb, az élmény telítettebb legyen.

A filmtörténetben a hang új dimenziót nyitott, a filmrealizmus új térhódítását jelentette.

- A hang növeli a kép hitelességét.
- Visszaállítja a néző számára a percepciónak azt a sokoldalúságát, amit a reális világ jelent. Bizonyos értelemben visszaállítja az élet reális folyamatosságát. Ugyanakkor a hang sokkal inkább megfelel az akusztikai környezet folyamatosságának, mint a képsor, ami szintén a film valóságközelségét, realitását fokozza. Ezenkívül a zaj és a zöreij, az apró neszek rendkívüli mértékben alkalmasak a környezet jellemzésére.
- A hiteles hangkolorit nagy tartalmi értéket képvisel, mert láthatatlanul is jelenvalóvá teheti a hőst körülvevő konkrét teret. De a leírásokon túl, olykor gondolatok és érzelmek kifejezésére is vállalkozhat

- A feliratok kiküszöbölése megszabadítja a képet a felesleges magyarázóelemektől, hogy valóban expresszív tehesse.
- Az emberi beszéd a filmben is minden formában megjelenhet; mint belső monológ, a pszichológiai ábrázolás útját nyitja meg.
- A narrátor és a kommentár ugyancsak új lehetőségeket nyújt.
- A hangosfilmnek köszönhetjük, hogy visszaadta a csend drámai értékét.
- A kép és hang dualizmusa szellemes és tömörítő kihagyásokra ad lehetőséget.
- A zene pedig a filmhatás különleges emocionális eleme.

A hang felfedezése a filmírásban, a filmnyelvben is átrétegződést hozott. A némafilm vívmányának tartott montázs ment át nagy alakuláson.

Eltűnt az expresszionista montázs, a gyors vágás sokkoló formája, mely a hang helyettesítésére szolgált. De csökkent a különleges szerepe a montázsnak, éppen azért, hogy az egyes jelenetsorokat sokkal nagyobb egységekben, kevesebb plánrészlettel vették fel, mivel a képnek nem kellett többé a szituáció elemzésének és magyarázatának terhet viselnie. Fokozatosan háttérbe szorult a premier plánok gyakori alkalmazása, lemondott mindazokról a funkciókról, amelyek betétszerűen az egyes részletek logikai magyarázatát kívánták adni. A hang ezeket sokkal egyszerűbbé tette, így a premier plán funkciója sokkal inkább a drámai jellemzés és hatás különféle mozzanataira szorítkozott.

7.1.7. A zaj és a zörej

A hangosfilm kezdetén, amikor felismerték, hogy a külvilág természetes zajai milyen valóságosak teszik a filmben ábrázolt életet, válogatás nélkül akarták átmenteni ezt a teljes hang- és zörejgazdagságot. Ebből csak zűrzavar keletkezett. Rájöttek, hogy bár a mikrofon a teljes hangzó világot tudja rögzíteni, de erre teljességgel nincs szükség. Válogatni kell és sajátos összhangot is kell teremteni a látható és hallható között. Ennek a szelekciónak pszichológiai alapja is van, az emberi fül sokkal határozottabban szelektál, mint a szem.

A zaj nem egyszerűen kiegészíti és illusztrálja a látvány, hanem emberi összefüggéseket tesz átélhetővé. A zörej így egyenrangú dramaturgiai elemmé lép elő, amely a jellemző erő legkülönbözőbb hőfokán szolgálhatja a cselekményt: az egyszerű értelmezéstől egészen a szimbolikus, metaforikus felhasználásig.

Nehezebb számunkra a hang pontos lokalizálása a látványénál. Csak nyersebb különbségeket tudunk érzékelni, mint például nagyon közeli és nagyon távoli hangforrások közötti különbséget, vagy a hang irányát.

A zörej dramaturgiai értelmű felhasználása azt jelenti, hogy a rendező úgy rajzolhatja meg a háttérrel a hanghatások segítségével, hogy drámai jelentősége legyen.

A hanghatások szellemes és eredeti kezelése a kép és hang ellenpontján épül. Ha a hang eszközei vállalni tudják a tartalom önálló közvetítését, akkor a kép ismétlődő illusztrációja feleslegessé válik, a rendező le tud mondani erről a megkettőzésről.

A hang szimbolikus vagy metaforikus felhasználására is sok lehetőség adódik. Machaty Extázisában a hősnő sikoltása vonatfütybe tűnik át a hang; Clair Milliójában a rögbimeccs hanghatásainak bevágása a veszekedő tömeg képei mellé.

Ezek a lehetőségek meglehetősen körülhatároltak, de szellemes megoldásokhoz vezethetnek.

A hang szimbolikus értelemmel való felruházásának van gyakoribb formája is. Ahogy a környezet és tárgyak fiziognómiáját a rendező sokszor a főhős szemével láttatja, azt bontva ki belőle, ami a főhős számára érzelmileg döntő, ugyanezt a szubjektív jelleget a zörejeknek is megadhatja. Pl.: A késői találkozásban a vasútállomás nemcsak látványkén válik idegenné és ellenségessé, hanem az állomás egész nyüzsgő világa, fülsüketítő zörejei is ezt húzzák alá.

A zörej legtöbbször a természeti környezet hangjait jelenti és sajnos, e tekintetben koptak el leghamarabb a különféle jelképes értelmű klisék. Ahogy a képek világában kialakult a táj giccs-szótára, úgy a zajoknak is létrejött szokványos skatulyarendszere: a sirályok síítása baljós jelnek számít. A munka ritmusának lendületét és pátosát is megpróbálták visszavarázsolni a hangok segítségével. Vonat zakatolásból munkazajig. A modern filmek a mind naturalisztikusabb zajokhoz vonzódnak: fékcsikorgás, stb.

7.1.8. A beszéd

A filmen ábrázolt emberek a maguk reális hangjaival jelennek meg a filmvászonon. Az emberek hangja a szó, amelyre a tartalmán kívül a hang színe, magassága is jellemző erejű. A filmábrázolás sajátossága, hogy ez a hangkolorit legalább olyan jelentős szerepet játszik a film szerkezetében, mint az általa közölt szöveg tartalma. A filmbeli emberi beszéd sokkal közelebb áll az életbeli beszédhez, mint a színpadi dialógusokhoz. A hangszínen rejülő atmoszférateremtő, lélektani hatásokra építő lehetőségek kihasználásának hétköznapi formája a színész hangjának sajátos kiemelése.

A dialógus: A modern filmben a dialógusnak „szemérmesnek” kell lennie. Ezt a lebegést nem a szavalással, hanem a sokatmondó, rejtett áramú „fedett” dialógusokkal lehet megteremteni. Úgy vélik közömbös, szándékosan szürke mondatokra van szükség, melyek alatt érzelmek viharai gomolyognak, száraz tényközlésekre, melyek mögött ügyesen elhelyezett kis jelzésekkel egész bonyolult drámák sejlének. Ezekben a művekben állandó harc folyik a kép és a szó között. Eldöntetlen marad végig, hogy melyiküké az elsőbbség. Erénye ennek a tendenciának, hogy a szó nem követi primitíven a képet, nem ismétli fárasztóan a látható és érthető cselekmény részleteit. A dialógus viszonylag önálló.

A neorealista iskola új értelmezést ad a dialógusnak. Bebizonyosodott, hogy a filmszerű dialógus egyáltalán nem mennyiségi kérdés, mivel az olasz filmeket a rengeteg beszéd vitte előre. Mindenféle sűrítésről le akartak mondani, hogy megóvják a dialógust a mesterkéeltségtől, a hamis felhangoktól. Az új hullám legtöbb filmjében éppen ezért szinte alig találunk értelmes, tartalmas, gondolatközlő párbeszédeket, mintha kizárólag az emberi beszéd esetlegességét, összefüggéstelenségét akarnák hangsúlyozni.

A filmdialógust önmagában kialakítani, megkomponálni nem lehet. Csak az egészet látva, az összműködést megtervezve lehet helyét, arányait eltalálni. Kétféle felhasználási lehetőség létezik:

- Az egyikben valóban drámai funkciót teljesít, belső tartalmakat fejez ki, gondolatokat közöl
- A másikban inkább „zörejként” szerepel, mint az élet normális megnyilatkozásainak egyik formája. A beszédnek inkább koloritfestő szerepe van, mint egy jól eltalált kelléknek, inkább hitelességteremtő részlet, mint főtémát hordozó eszköz.

Nincs állandóan egynemű, mindig egyforma drámai értékkel rendelkező párbeszéd. Ez a drámai súly az egész szerkezet összjátékában való részvételtől függ, a mi a film során mindig módosul, változik, mint a zenekari művekben az egyes hangszerek szerepe. A filmdialógus legfontosabb erénye a kihagyásosság, szaggatottság, mely éppen a hullámzást, állandó szerepváltást tükrözi. A jó filmdialógus önmagában nem élvezhető. A filmdialógus stilizáltsági fokának összhangban kell lennie az egész film ábrázolt világának stilizáltságával.

A monológ: A monológ a hangosfilm kezdetén teljesen ismeretlen fogalom volt, színházi formának tartották az akkori rendezők. Ejzenstejn ismerte fel a benne rejülő lehetőségeket először. A monológnak a filmen is rejtett érzelmeket feltáró funkciója van.

Ezért csak kivételes pillanatokban, nagy belső válságokat rögzítő fordulók esetében jogosult. Arra is lehetőség, hogy bizonyos érzelmi, szellemi összefoglalást nyújtson a hős magatartásáról, amire egyébként a film csak ritkán és csak közvetetten képes. A monológ első alkalmazásában afféle belső kommentár volt, a hős végigkísérte az élet eseményeit, kifejezést adva szomorúságának, kis örömeinek, fájdalmainak.

Bergman Nyári játékokja számára a monológ csak egyes forrponatokon jelentkezik, mintegy érzelmi átvezetőként a múlt elfeledett rétegeinek átéléséhez.

A monológot ma már gyakran használják a rendezők, akár végfutó belső kommentár, akár csak pillanatokra fennhangon kimondott belső gondolatok formájában. Egyenrangú része a dialógusnak vagy a többi hangeffektusnak, ha mértékkel és kellő indokoltsággal alkalmazzák. A döntő az érzelmi, hangulati hőfok megteremtése, hogy a monológ elfogadhatóvá váljék.

A kommentár: A film elbeszélő, epikus jellegével függ össze a kommentár szerepe. Akár leíró, didaktikus, humoros vagy retorikus hangvételtől is legyen szó, a kommentár arra vállalkozik, hogy a látottakat a fogalmi kifejezés síkján, kívülről is, tehát egy más hozzáállásból, más nézőpontból, egy objektív helyzetből magyarázza. Bizonyos filmfajták nyilvánvaló szükségletből támaszkodnak rá: híradó, oktatófilm, stb.

A legnagyobb veszély az, hogy a didaktika előnti a filmet feleslegessé teszi a vizuális ábrázolást, a kísérő szöveg mindent elmond. Ha filmek tehát túlnyomórészt erre a kifejezési eszközre támaszkodnak, lemondanak tulajdonképpen céljukról, elvesztették a mély és erőteljes hatás lehetőségét. Egy ideje a játékfilmekben is használják ezt a fajta eljárást, mintegy keretbe foglalva a történetet, az elbeszélő fennhangon kezdi, olykor visszatér, majd befejezi. A neorealista filmek is szívesen folyamodnak ehhez a módszerhez. A stílus riportszerűsége, a szerkesztés laza, epizódokra épülő epikus formái indokolják. Bizonyos vígjátékok is felhasználták ezt a megoldást. A kommentár itt nagyszerű alkalom a nézővel való külön összekacsintás, a külön cinkosság megteremtése. Ezekben a művekben a kommentár a modern színpadról ismert narrátor szerepét tölti be.

7.1.9. A zene

A zene a mozgókép születése óta ott állt mindig. Már Lumière első vetítésén felcsendült a zongorakíséret. A vetítések megszervezésével a zenekarok témák szerint kísérték a filmeket. Az első önálló filmzenei kompozíció 1908-ban született Saint-Saëns írt eredeti muzsikát a Guise herceg meggyilkolása c. filmhez. Számos klasszikus némafilm rendelkezett saját zenével, pl. a Patyomkin páncélos. A némafilm zenei kíséretének alapelvei szerint a nézők fülét állandóan és kellemesen kellett foglalkoztatni. Úgy gondolták, hogy a hallási ingereknek meg kell felelnie a látási benyomásoknak. Egy percnyi szünetet sem hagytak, s ezzel egyszere vált a zene túl harsányá és egyben művészileg jelentéktelenné.

A filmzene alkotó felhasználására akkor kerülhetett sor, amikor képpel, cselekménnyel való harmóniáját már tudatosan lehetett megkomponálni, egyetlen rendezői koncepciónak alárendelve. A filmzene már a némafilm idejében is egy fajta ritmus, lüktetést, a tempóváltások ütemét is próbálta követni és kidomborítani. Mindezt egy olyan érzéki-érzelmi- síkon, ami csak a zene sajátja.

A hangosfilm forradalmi változást hozott a filmzenében.

- A zene megszűnt egyetlen hangzó szerep lenni
- Végre lehetővé vált a film egészében való elhelyezése, a zene a film kompozíciójának szerves része lett.

A zene sokféle módon kerülhet felhasználásra a filmben. Legegyszerűbb formája, ha mint a filmen bemutatott élet szerves része jelenik meg: a hős énekel, vagy a helyszínen szól a zene. A zenei anyag megválasztása olyan, hogy hangulata továbbsugárzik, fájdalommasságában a hősök érzelmeit, csalódottságát éljük át. A realista fogódzó nagyon fontos a film számára. A film vizuális síkja elsősorban a hétköznapi valóságot adja, a zene megjelenése külső hozzájárulás, mely az alkotó értelmezését nyújtja. Még a kevésbé puritánul realista iskolák is ragaszkodtak hozzá, hogy a legalább a zenei téma indítása, első felvetése valóságos szituációból nőjön ki.

A zene bevezetése és elhagyása, valamint a csend megfelelő elhelyezése a rendezőtől pontos pszichológiai ismereteket követel. A zene belépését inkább elő kell készíteni, mint kilépését, vagy a csendet leggyakrabban csak akkor vesszük észre, ha már megtört.

A film számára komponált zene sokféle funkciót tölt be. Lényegét tekintve két fő formája van:

1. **realisztikus** felhasználás: ha a zene a film anyagából közvetlenül adódik. A különféle zenés filmek minden válfaja ide tartozik: operafilm, balettfilm, musical. A film forgatása előtt kell létrehozni, sok esetben erre állítja be a rendező a jeleneteket.
2. **funkcionális** muzsika: itt a zene kiemel, aláhúz, hangsúlyoz vagy közvetít bizonyos mozzanatokot, a drámai tartalom, és nem a cselekmény tényezője. Még ha a cselekményt követi, akkor sem egyszerűen az események feszültségét vagy izgalmát domborítja ki, hanem inkább a cselekedetek mélyebb értelmét.

Komoly probléma a zene korhűségének, történelmi jellegének alkalmazhatósága. Olykor a teljes korhűség megvalósíthatatlan. Julius Caesar i.e. I század, vagy Shakespeare-tragédia Erzsébet korából? A zene Pudovkin szerint arra szolgál, hogy objektív képhez mintegy hozzáadja a szubjektív értékelést.

Az avantgárd filmben és a kísérletező, korai dokumentumfilmekben a filmzenének is eredeti helyet biztosítottak. A film ritmikus szerkezetének kutatása, a mozgás és az atmoszféra kifejezésének igénye vezetett a nem szokványos, modern zene felé.

A zenei értelmezés következetes, visszatérő jellegű alkalmazása a filmben is az úgynevezett leitmotív. Néhány alapvető szólammal dolgozik itt a zeneszerző, melyet a hős vagy a téma visszatértekor mindig visszahoz, variál. A vezérmotívum megköveteli a nagy jellemzőerőt, azt a sajátosságot, hogy benne bizonyos tulajdonságok, emberi összefüggések koncentrálódnak.

A zene hangulatteremtő képessége a legkézenfekvőbb és ezért a legkiaknázhatóbb. A filmzene nagy érzelmi hatásának sok hátránya is van: illetve sokszor visszaélnék vele, el akarják feledtetni a hiányosságokat. A jó filmzene lényegileg észrevehetetlen, úgy szolgálja a cselekményt, hogy élményeinkben nem is tudjuk szétválasztani a film vizuális és auditív síkját. Ezért használ sok rendező klasszikus zenét. A klasszikusok felhasználásának sokszor kellemes komikai lehetőségei is vannak. Képi ellenpontot használ: Wagner grandiózus zenéjéhez hétköznapi jelenet. .

A zenei kompozíciónál figyelembe kell venni, hogy a zenének a mű egészében kell hatnia és nem az egyes részletekben. A mű érzelmi világának tónusát, sajátos szellemi légkört foglalja össze a jó filmzene.

A zenés filmeknél a zenei anyag szándékosan és tudatosan az első helyre kerül, a mű alaptémájává válik.

A film és zene kapcsolatának különleges formája az a néhány avantgardista kísérlet, melyben egyes rendezők a zene vizualitására törekedtek. Disney: Fantázia filmjében Beethoventől Muszorgszkijig keresett klasszikus műveket, melyeknek képi illusztrálását nyújtotta filmben. A zaj, a beszéd és a zene bármennyire is különböznek minőségileg

egymástól, mégis egységet alkotnak, a hangzsfolyamat teljességében, a képsor fogyatékoságával párhuzamosan. A filmhang nem a valóság pontos hangjelenségeinek rögzítése, hanem a válogatás és újraformálás. Olykor a három elem érzékelhető folyamatossággal megy át egyikből a másikba. A hang alakítása, a hangszín-, hangsúlymódosítás lehetőségei, a sebességváltás a formálásnak fontos, nem kizárólag

7.1.10. A belső vágás, mint a modern szerkesztés egyik jelentős eszköze.

Bazin: A modern filmkészítés az, hogy világos nyelven és teljesen áttetszően adnak elő egy történetet. Kevés gépmozgás, kevés premier plán. A képkomponálás a cselekményt középlánokban fogalmazza meg, mert ezek realistábbak. A kifejezés lehetősége teljesen szabad: a művészi szándék szolgálatában áll. A film eljutott oda, hogy egyszerűen kifejezőformává váljon. Nyelvé lett, vagyis olyan formává, amelyben és amely által a művész éppúgy kifejezheti legelvontabb gondolatait, mint egy regényben. Ezért nevezik ezt a korszakot a kamera töltőtollának. A film fokozatosan megszabadul a vizuális, a képért való kép, a közvetlen anekdota és konkrétság uralmától, hogy olyan hajlottá váljon, mint az írott nyelv.

Az átalakuláshoz technikai fejlődések sora vezetett:

- A hang,
- a felvevőgép fejlődése, mozgékonyabbá válása,
- nagyobb fényérzékenységű filmszalag jóvoltából a képmélység kihasználhatósága is megnőtt.
- A szélesvászon alkalmazása
- Ezeknek felhasználásával a filmnyelv gazdagabbá vált. Összességében legalább annyira beszédek, mint a montázs. Megszűnik a tér és idő felparcellázása, a gép sokkal nagyobb egységekben, az események reális kiterjedéséhez sokkal közelebb állóan fejez ki. Ezáltal átalakul a plánozás értelme. Nem egymástól élesen elvágott és összeállított apró képrészletek folyamosságából alakul ki a jelenet értelme, hanem ezt a vágást és összeállítást mintegy virtuálisan a kamera végzi el. A kamera kocsizik közelre vagy távolodik, vagy kíséri a hőst, anélkül, hogy tér vagy időbeli megszakítás lenne. Kettős következménye van ennek:
- Fokozott valóságérzet. A rendező nem önkényesen állítja előtérbe a drámai mozzanatokot, hanem azok bomlanak ki teljesen életszerűen a valóságos anyagból
- Folyamatosság jóleső élménye

Geraszimov adta a nevet, annak a módszernek, melyben egy virtuális, nem valóságos, ám mégis ható vágás, nézőpont-változást jelentő vágás, a belső vágás.

A belső vágás alkalmazása hatással van a film ritmusára is, mert a klasszikus, éles vágással szemben egy sokkal folyamatosabb ritmikát teremt. Megváltozik így a plán és a képsor egymáshoz való viszonya is, mivel a plánok egymásba való átmenete és feloldódása kapcsán a képsor azonos a képrészlettel, az egyetlen plán maga lesz a képsor, ezt a franciák plan-séquence-nek hívják.

A montázs két esetben majdhogynem kötelező:

1. ha a jelenet térbeli egységének valamiféle különleges jelentősége van, vagyis egy beállításból kell felvenni a jelenetet
2. az idő egységének, valódi tartalmának megtartása még fontosabb.

Amikor a modern filmekben a kivételesen lassú, vagyis alig észrevehető montázzsal találkozunk, valójában az időélményt akarják számunkra közvetíteni. Antonioni Az éjszaka c. film hősnője a film első harmadában Milánó utcáin bolyong, és a rendező célja éppen ennek az üres céltalan sétának hangulati felkeltése.

Az ilyen lényegileg antidramatikus szerkesztésben aztán a klasszikus módszerek alkalmazása vagy érvényesítése különös szuggesztív hatást kelt. Antonioni Napfogyatkozás, a lány néma kalandozásai során, egyszerre csak éles vágásba hozza a tőzsdét. Váltakozó nézőszögből, sokoldalúan közelíti meg a nyüzsgő, már-már őrjöngő tömeget, olykor kis részleteket emel ki, olykor a nagy egészet mutatja, melyek az egész infernális jellegét hangsúlyozzák, szinte szimbolizálják.

Így használják fel a modern képszerkesztés úttörői a hagyományos módszereket, és ezzel teszik a filmnyelvet még hajlékonyabbá és finomabbá. De az alap mégis a rendelkezésre álló összes eszközök fölényes birtoklása, a válogatás szabadsága. Ez adja meg a modern filmek sajátos oldottságát, azt a különös benyomást, hogy a néző nem aprólékosan előkészített és kimunkált látványosságot kap, hanem eleven életet sikerül mintegy meglesnie, az alakulás izgalmas fázisaiban. Részesévé válik magának az alkotói folyamatnak is átéli a tettenérés belső feszültségét, örömét.

A modern film fokozatos egyszerűsödése, antidramatikusága a mese, a cselekmény fogalmát is átértelmezi. A külső látványos történése helyett egyre inkább a láthatatlan, belső folyamatok kifejezésére törekszik: életérzést, közérzetet, belső lelkiállapotot próbál kifejezni, egyre árnyaltabb és érzékenyebb módon.

A szerkesztés modernsége a szemlélet megváltozásával is összefügg. A nézőt már nem arra összpontosít, hogy mi fog történni, hanem a hős érzelmeinek mocnataiba nyer betekintés. Alkalma van együtt élni a hőssel, a belső történésekre figyel.

7.1.11. A film drámai szerkezete.

A cselekmény a filmen

A film cselekményes művészet, emberi sorsokat, cselekvéseket tár elénk, csak éppen másként, mint a cselekményes művészetek klasszikus ágai. A filmalkotás komplexitása, sokrétűsége azt jelenti, hogy ezt a cselekményt, az emberi drámákat rendkívül soknemű kifejezőeszköz segítségével bontakoztatja ki.

Ez a lehetőség hat a cselekmény szerkezetére és átalakítja azt. A filmnek is meg van az a sajátossága, hogy egy központi mag körül, a konfliktus körül építi fel a maga egész világát. A konfliktus fogalma az élet mozgásának legfontosabb törvénye, nem a színpadi szerkezeti forma egyszerű másolása.

A film mindig a hétköznapiakból, a mindennapok áradásából nő ki. A film anyaga mindig a közvetlen, látható fizikai világ, ezt akarja rögzíteni. A filmen is mindig az emberi kapcsolatok állnak a középpontban, de ezeket a kapcsolatokat nemcsak az ember és ember közötti közvetlen viszonylatokban mutatja be. Az ember kapcsolatait kiterjeszti az egész környező világra, és a természettel, társadalommal, az egész külső világgal való viszonyában látatja és tükrözi emberi viszonyait is.

A filmbeli cselekmény számára nincs nagy minőségi különbség ember és környezet cselekvőképessége között. A film cselekménye a tényleges mindennapi élet eseményein akar áthaladni és megközelíteni. Példa a Biciglitolvajok vagy a Sorompók lezárulnak, ahol a történet egy mondatban összefoglalható, jelentőségüket az adja, hogy miképp tárják fel a mindennapi életet. A filmen mindig az éppen történő, a szemünk előtt kibontakozó életet látjuk, hasonlóan a színpadhoz, de ott a csak az összefoglaló döntő cselekvés játszódik le előttünk, míg a filmen a közvetlen cselekvést látjuk a maga extenzív sokrétűségével, viszont háttérbe szorul a dialógusoknak a drámából ismert sűrítettsége.

A regényhez képest a filmszerkezet áttekinthetőbb, kevésbé szerte ágazó. A regényben is és a drámában is a hangsúly mindig a cselekmény mikéntjén és miértjén van. A film ezt

csak körülhatároltabb módon tudja megválaszolni. A filmelbeszélés kompozíciója a novellához áll a legközelebb. A pontosan körülírt, egy jelentősebb eseményre támaszkodó, csattanóra építő novellaforma a filmcselekményre is jellemző. A film és a vers rokonsága esetlegesebb, inkább lehetséges. A filmszerkezet oldottságából, életközelségéből következik, hogy a cselekmény formája, íve is sajátos arcú lesz. Lazán szerkesztett kis egységek, már-már formátlan eseménymozzanatok követik egymást nagy számban. Mintha egyszerűen ablakot nyitna az életre.

A filmcselekmény érdekes átmenetet, határesetet jelent a szerkezet zártsága szempontjából is a dráma és a regény között. Építkezésében inkább a regényt követi. A drámában kötelezően megtörténik a lezárás, a film csak ritkán képes és csak kivételes esetekben erre a zártságra. A film dinamikussága, végtelenre való törekvése inkább az oldottabb befejezés irányába hat. A zártság és nyitottság kérdésében egyensúlyt kell teremtenie, mely megfelel a film nyilvános jellegének, kifejezi a film mozgékony vitalitását is.

Valójában a film mindig képes arra, hogy érzékeltesse: a hősök egyéni sorsán túl van egy tágabb világ is, amelynek drámai érdekessége nem feltétlenül kisebb.

A forgatókönyv filmművészeti jellege

A filmen megjelenő cselekmény előzetes formába öntése, rögzítése a forgatókönyv. A némafilm idején még nem nagyon voltak. Rendszerint a rendezői elképzelés jegyében születtek, legtöbbször rögtönözve a műteremben, ha volt is az inkább vázlatnak tekinthető, technikai segédeszköz, kurta jelenetsor. Mégis ebben az időszakban kezdődik a forgatókönyv művészi fejlődése. Minél inkább törekedtek az önálló kifejezési módra, annál inkább szükség van arra, hogy a művészi elképzeléseket alaposan kimunkálják, előzetesen és részletesen kidolgozzák.

Minél igényesebb a mű, minél bonyolultabb tartalmak kifejezésére vállalkozik, annál sokoldalúbb az alkotófolyamat is, és így haladhat párhuzamosan az irodalmi eszközök fejlődése a filmművészet sajátos eszközeinek fejlődésével. Megszületik az irodalmi forgatókönyv. Nemcsak a cselekmény menetét, hanem az emberi érzelmek és gondolatok játékát, a film egész hangulatát megtervezve formálják meg azt, ami majd a filmen fog megvalósulni.

A hangosfilm korszakában az irodalmi forgatókönyv egyre önállóbb része az alkotási folyamatnak. Balázs Béla új műfajnak tekintti, irodalmi műfajnak, ami túlzás. A forgatókönyvet a film szülte, és létezésnek értelme a filmművészet igényeinek kielégítése. Nem tekinthető a művészeti élvezet közvetlen forrásának, ezért nem egyenjogú a többi irodalmi műfajjal.

A modern filmtörekvések nemigen férnek össze a forgatókönyv klasszikus, aprólékosan kidolgozott formáival. A dokumentaristák, a cinema vérité hívei, vagy az újhullámos rendezők sokkal jobban koncentrálnak a maguk kezében az alkotást, mint a harmincas évek rendezői. Magukat tárják fel a naplókra jellemző őszinteséggel és olykor formátatlansággal, ezért a forgatókönyvre csak korlátozott mértékben van szükségük.

Kihagyás

A film művészi lehetőségeinek egyik fontos mozzanata. Ez is azok közé az eszközök közé tartozik, amelynek segítségével a film eltávolodik a közvetlen, mechanikus tükrözéstől, hogy a művészi szuggesztíót állítsa helyébe. A kihagyás a művészi tömörítésnek, a célzásnak,

az utalásnak, a váratlan drámai hatásnak finom, szellemes jelzője lehet. A kihagyás nagyszerű feszültségteremtő eszköz is lehet, pl.: bűnügyi filmek.

Metafora, szimbólum

Szimbólum: A művész olyan nagy szuggesztivitású jeleket, jelzéseket találjon, amelyek a közvetlen érzéki benyomáson túl gazdagabb gondolat és- érzelemhullámzásokat indítsanak el a nézőben. Akkor beszélünk róla, ha nem két elem egymás mellé állításából születik többlettartalom, hanem ez magában a képben van jelen, és felidéri a szándékolt tartalmat. A szimbólum alkalmazása azt jelenti, hogy valamely tárgyat, embert, jelenséget olyan jellel helyettesítünk, amely akár a kihagyás révén, akár valamiféle párhuzamos képsor visszaható ereje révén megadja a kívánt többletjelentést.

Metafora: Két képsor szembeállítás a montázs révén, amely a nézőből elemi hatást vált ki, hogy ezzel befogadóképesse tegye arra a gondolatra, amelyet a rendező közölni óhajt vele. A metafora valójában képi hasonlat, amelynek tárgyát akár a mese közvetlen anyagából, akár a megelőző képsorok összefüggéseiből választhatja ki a rendező.

Filmszínészi játék

A film mindig emberi sorsokat elevenít meg, és a színész az, aki ezeket az emberi alakokat a szó szoros értelmében eljátssza. A filmnek állandóan jelenlevő életszerűsége, köznapisága befolyásolja a színészi játék stilizáltságát, s nem tűri azt a fokot, amelyet a színpadról ismerünk. A színész eszközei a filmben is a hang, gesztus, mimika, mozgás, de ezt sokkal oldottabban, természetes hőfokon teremti újjá, mint a színpadon. A külső megjelenés, a színész fizikai adottságai nagy szerepet játszanak az első benyomás kialakítása során.

Maszk és kosztüm

A színészi munka másodlagos eszközeihez vannak rendelve. Mindkettő a film igényeinek van alárendelve, tehát lényegüket tekintve megőrzik színházi szerepkörüket a filmen is. *Claude Autant-Lara:* "A film kosztümtervezőjének jellemeket kell öltöztetnie." A kosztümöket két nagy csoportra oszthatjuk: a realista és a nem realista kosztümökre.

Egyes filmekben szimbolikus jelentést nyernek: Chaplin. A színészi játék intimitásával, nézőhöz való közel hozásával függ össze az, hogy a maszknak meglehetősen korlátozott szerep jut. A közeli beállítások ugyanis könnyen lelepleznék a maszk hamisításait.

A maszk is és kosztüm is a hitelesség és jellemzőerő kettős feltételétől függ a filmen. Ezeknek kell dominálnia a csábítóbb, öncélú látványosság követelményeivel szemben.

7.2. A film, mint metonimikus nyelv

Metonimikus: A jelenet a jelentéstöbblet az összekapcsolás egyszerű egymásutánjával jut. A fizikai valóság mindvégig jelen van a vásznon, hatását azonban úgy tudja kifejteni, ha egyszersem elhalványítja jelentőségét és a felszabadított energiák jelentésmezejében kínál további értelmezési lehetőséget a befogadó képzelet számára.

A mindennapi élet csodái: *Krakauer: "A film a mindennapi élet csodáinak felfedezése."* A köznapiság, mely a film nyelvi közvetlenségéből, valósághoz tapadó technikájából fakad, értékítélettől független talaj, megkerülhetetlen alap. Annyira, hogy meghaladása vagy tagadása is csak belőle kiindulva kezdeményezhető és elképzelhető.

Expanzió: Félreérthetetlenül egy mélyvilág felé tört, a nyers, agresszív létezés felé, amelyben mindennek, ami a természettől adott és érintetlen, helye van. A civilizáció mohóságának sivár végtermékei, a felgyorsult körforgásban elének hullajtott javak nyomultak be diadalmasan a féltve őrzött magasművészet falai közé.

Nagyvárosi fények: A kamera kiszabadult a műteremből, és nem kellett többé a mesterséges világítás. A valóságos emberi miliő, a tényleges tárgyi világ teljes korlátatlanságában a kamera vadásztereppé vált. Nyomába ered az éppen történőnek amikor az éppen elmozdul térben és időben.

Ingersűrűség: A dolgok, történések halmozott jelenléte, tolakodóan gyakori előfordulása. Állandóan érezni minden dolog összeszövöttségét, egymásba áramlását.

Anonimitás: A nem személyre irányuló, nem ismerős társakra orientálódó viszony, hanem az anonim érintkezések formái.

Az életháló: Egy sor embert és dolgot ismerünk meg, melyek csak éppen átsuhannak a színen, jelentőségük mégis elhanyagolhatatlan, mert éppen ezen feltételek együttese adja az élethálót, amitől az egész több lesz, mint egyszerű dráma. Az egymásra hatások működése, a befogadás, a feldolgozás, viszontválasz mechanizmusának precíz követése.

Ismeretlen ismerős: A film nem költészet, több is kevesebb is annál: köznapi mitológia. Nem csak tárgya, funkciója szerint, hanem írásmódja alapján is. Prózai nyelv, mely minden tőkéjét a látszólagos dísztelenségből kell, hogy kovácsolja.

Ritenuto és végjáték: Hétköznapi események, a cselekmény nyugodt folyása után robban ki a várt - váratlan botrány. Ez a késleltetett összeütközés, a bonckés alá vett események szerkezetére jellemző, a sokáig elhúzódó fegyelemmel visszafogott összecsapások hirtelen felszakadása. Csak a hétköznapiokba való beágyazottság pontos és részletező érzéktelenségével lehet újat mondani az erőszak mai arcáról.

A dokumentum szerepe: A természetes környezetben, nem hivatásos színészekkel dolgozó rendezők mondanivalójuk éltető közegét ismerték fel ezekben az eszközökben. Minél nagyobb az életközelség, minél pontosabb, anyagszerűbb a megfigyelés, annál erőteljesebb lehet a felderítés is. Tényállásai, pillanatnyi tér-idő alakzatai nem álló helyzetek, nem elszigetelt, lemerevült formák, hanem egy végeláthatatlan mozgásfolyamat átmeneti állomásai. Minden spekulatív dramaturgiai fordulatnál több feszültséget tudnak szertesugározni, ha az öntudatlan reakciókat sikerül elkapniuk. A lassú, unalmasan előremozgó cselekmény ezért megtelik a várakozás izgalmával, kiélezi a figyelmünket. Az elmúlt évtizedekben szembeütközően megnövekedett a dokumentum szerepe a filmben. Mese keveredett a direkt megörökítéssel, és fordítva: a dokumentum engedett kitalált, megrendezett epizódokat magához.

Az antifilm: Néhány évvel ezelőtt hangzott el: Kísértet járja be Európát, az antifilm kísértete. Ez a kísértet végzett ugyan néhány nevezetes rombolást, de tagadása felmutatott néhány építő mozdulatot is.

A film mint katalizátor, vallató és bíró: Nincs többé visszhangtalan, önmagába zárt élet. A médium hírré alakít át minden jelenséget, mert bekapcsolja az információ világot átfogó hálózatába, terjeszti a hírfogyasztók táborába. A kamera szemérmetlen jelenléte, behatolása minden lehetséges szintérre, vitathatatlanul társadalmi tényezővé vált: nem lehet többé elzárkózni következményei elől.

7.3. A film, mint metaforikus nyelv

Ha a metonimikus írást közvetlennek tekintjük, akkor ellentéte és kiegészítője, a metaforikus írás a közvetett stílus világába vezet. A vertikális, paradigmatisz szerkesztésmód jellemzi, az asszociációk merész eljárásai. A megszokott tárgyak és jelentések agresszív átminősítése.

A tudat mélyvilága: az elmúlt két évtizedben kitágult az ábrázolás színtere, a film elkezdett “befelé”, mélységirányban terjeszkedni. Megindult az exploráció (kikémlelés) a tudat mélyrétegei felé, az álom, a képzelet, az emlékezés és a gondolkodás mechanizmusaira próbált immár a kamera is fényt deríteni.

Az álommód: A film és az álom rokonságát ősidők óta emlegették.

Susan Langer: Nem arról van szó, mintha a film másolná az álmot. Ha a film az álomhoz hasonlít, az az ábrázolás módjára vonatkozik: virtuális jelent teremt a közvetlen megjelenítés rendjével. Ennek egyik legfőbb jellemzője, hogy az álmodó mindig középpontban van, megszabja a tárgyak, dolgok, helyekhez való viszonyát. Ezzel egységet ad a folyamatosan bontakozó képeknek, a látványnak jelentésteli formát.

“Barbár metafora”: a metafora a költői eljárások legszemérmetlenebbül személyes formája, önkényes, gyengeség nélkül alkalmazott provokáció. A képek udvariatlan szuggesztivitása barbár karaktert kölcsönöz e metaforáknak, tapintható, nyersen fizikai valóságot.

Blaszfémia (istenkáromlás, kegyeletsértés): az anarchikus jelképek beolvasztása a szövegbe nem csak e szimbólumok szentségtörő alkalmazását jelenti, felfoghatjuk úgy is, mint a mindennapi élet hirtelen felfüggesztését, és a kitörést valamely botrányos, nem szívesen fogadott dimenzió felé. Bunuel történetileg az elsők közé tartozott, aki a filmnek ezt a metaforateremtő szerepét igazán beteljesítette. Már korai filmjei is a mítoszrombolás és –építés kettőiségében érték el különleges hatásukat. Filmjei csupa brutális konfrontációra épülnek: látszat és valóság állandó ütköztetésével próbál az igazság közelébe férkőzni. Módszere a tömör jelképek sűrű alkalmazása.

A bűn szépsége és a szépség bűne: a filmen ridegnek és baljósan ábrázolt világnak is megvan a maga szépsége, mert sejtelmessége nem csak titkot, törvényt is takar. Bergmannak is leggyakoribb tárgya a transzcendenciától megfosztott ember bizonytalanban való tévelygése. Legtöbb filmje ezt az elveszettséget variálja. Az élmény létrehozta a bergmani vízió és aura legsajátosabb jegyeit: pl.: a sziget és a tenger a fehér éjszakában, az éles kontúrú árnyakkal, a hidegen fénylő hullámokkal. E tájak egyetlen szólama a csend. Ez a rideg és

baljós világ azonban szép, mert sejtelmessége, megközelíthetlensége nemcsak titkot, hanem törvényt is takar. Egy embertől független, törpeségét meghaladó létezés háborítatlan igazságát. Minél arisztokratikusabb a környezet, annál könnyörtelenebb ítéletet fejez ki, monumentalitása nem az ember számára való: sem menedéket, sem enyhülést nem kínál számára soha. Bergman filmjeinek tárgya mindig valami elvont reflexió. A köznapi történések, emberi gesztusok legtöbbször nem, mint pszichológiai mozgások kerülnek színpadra, hanem mintegy gondolat, gyötrelmes meditáció és vallomás metaforikus megtestesítői. Paradigmák, tanulságoktól terhes létlehetőségek. A halál és az ösztönök betegsége, a hit és alkotás modern mitológiai képezik e filmek alapját, sajátos formát adva nekik, további mitikus színezetet kölcsönözve nekik: a világmagyarázatokat univerzalizálja. Hősei végzett sújtotta lények. Minden ami megtörténik velük sorsszerű. Esendők, bűnre hajlóak, célzatosan.

Az idő felszabadítása: illetve kiszakadás az idő kényszerítő egyirányúsága, egycélú vonulása alól a megismerő tevékenység legnagyobb teljesítménye, a gondolkodás és elvonatkoztatás alfája és ómegája. Az idő kezelhetősége nélkül, felszabdálása, egységeinek szabad szembeállítás és felsorakoztatása nélkül nem beszélhetnénk semmiféle intellektuális tevékenységről. A film egyetlen kontinuitása a diszkontinuitások sorozata, a valóságos folyamatok önkényes elhagyása, tetszőleges kezdő és végpontok kijelölése.

A megszakítás jelentéstartalma: a folyamatosság éles elvágása, paradox módon, éppen azáltal és annak ellenére, hogy az összefüggésükből kiszakított, távol álló elemek szorosan egymás mellé kerülnek, megteremti a mélyebben húzódó belső folytonosságot. Az elmetszés nyomatóka figyelemfelhívó szerepet tölt be, bepördíti az asszociációk mozgását, létrehozva a képzettársítás szabad, ám mégis irányított terét, amelyben a gondolat útra kelhet.

A tudatműködés mechanizmusa: a gondolatszökellés és a kényszerképzet szélsőségei között húzódik az a mező, ahol a tudat élete zajlik. A lélek sohasem gondolkodik képek nélkül, a belső világ természetét próbálja megragadni, azokat a megközelítéseket próbálja nyomon követni, amellyel a képzeletbeli és az emlékezetben eltemetett képeket életre keltjük.

Párhuzamosok, melyek találkoznak: A groteszkben nem nehéz felismerni a „befogadhatatlan” szomorúságot, az „édesség” fanyar erejét. Elrajzolás, agresszív jelképek és a képzelet legmerészebb ugrásai hökkentenek, emelnek fel és nyomnak alá. Az önmagukban álló részletek egybefonódnak, egymásmellettiségük szervessé növekszik.

Az abszurd, mint axióma: A barbár metaforák sajátja, hogy megfellebbezhetetlen evidenciával állítják magukat színre, semmiféle magyarázatot nem engedélyeznek. Jelenlétük a szokatlanság súlyos bélyegével, ellentmondást nem tűrően követel elfogadtatást. A hatvanas évek cseh filmjei tele vannak kaffkai ihletésű ötletekkel.

A termékeny pillanat paradoxona: a sűrítést sajátos széthúzással éri el. Olyan képeseményeket rendel egymás mellé, amelynek tér-idő kiterjedése nem folytonos, kis képrögök sorakoznak egymás mellett anélkül, hogy kifejezett ok-okozati összefüggést mutatnának. Hitchcock híres gyilkossági jelenete a Psycho zuhanyzójában hetven beállításban „töri szét” és nyújtja ki a késelés egyetlen mozdulatát. Ezzel a kifeszített időfaktorral a pszichológiai hatás sokszorosa az egyszerű leírásnak: a fokozás eszköze.

7.4. A filmritmus összetevői. A film tagolásának módjai.

Léon Moussinac: “Egy filmet összeállítani a montázs után nem más, mint ritmizálni azt.”

Ejzenstejn egyik célkitűzése az volt, hogy az ábrázolt cselekmények ritmusát az emberi érzelmek pszichológiai ritmusához hozza közel. Ami szorongást kelt, azt a szorongást ritmusával akarja kifejezni, a lelkesedést viszont a dinamikus növekedés szenzációjának felidézésével.

Különbéle eseményeknek, cselekményeknek az életben is más-más ritmusa van. Ugyanezeket próbálja követni a film ritmusa is. A kifejező ritmus a megfelelően “kihagyásos” szerkesztés eredménye, ez pedig a néző érdeklődése, érzelmi aktivitása felkeltésének legfontosabb eszköze. Nem csak az elbeszélés logikai menetét, hanem a ritmusát is ütemezik.

A montázs ritmusa nem csak a plánok tartalmától függ. A montázs a formákra, irányokra, és mozgásokra támaszkodik. A montázs ritmikus szerkezetét az jellemzi, hogy a különféle szférák elemeinek kontrapunktja. Nem dallamot állítunk dallammal szembe. A montázs ütemet és formákat, mozgást és irányokat, jelentéseket állít egymással szembe. - Balázs Béla

A heterogén elemekből ötvöződő egységes ritmus létrehozása rendkívül tudatos, művészi koncepciót feltételez. Valójában a filmritmusban is az alkotó karakterének, alkatának, stílusának megnyilvánulását kell látni.

A filmritmus legfontosabb sajátossága komplexitása, sokrétűsége, amely nyelve sokrétűségének következménye. A plasztikus és zenei jellegű ritmus egyformán rendelkezésre áll és szolgálja a maga lehetőségeivel.

A filmelbeszélés tagolásának van néhány kialakult „egyezményes” jele, melyeket sokan a film írásjeleinek tekintenek. Ezek a jelek azoknak az optikai eljárásoknak együttesét jelentik, amelyek az egye képek, szekvenciák közötti kapcsolatok emgteremtését szolgálják. Nemcsak az elbeszélés logikai menetét, hanem ritmusát is ütemezik, áttekinthetőbbé teszik.

7.4.1. Átkötési módok:

- **Keményvágás:** következő kép lép az előző helyére minden átmenet nélkül. Akkor alkalmazzák, ha az átmenetnek önmagában nincs jelentősége.
- **Elsötétedés és kivilágosodás:** nagyobb időmúlást, jelentős színhelyváltozást vagy új cselekmény bevezetését jelenti.
- **Áttűnés:** az előző képsor utolsó képe fokozatosan elhalványul és erre kerül a következő képsor első képe. Időmúlást érzékeltet. Ide tartozik a hangáttűnés is, mely tartalmilag, értelmezhetően köt össze két jelenetet.
- **Áttolás:** egy vonal szeli át a képet egyik sarkából a másik felé haladva, miközben fokozatosan mossa el a régi és hozza elő az új képsort. Felsőrolásszerű elbeszéléseknél használják, de ritka az alkalmazása.
- **Képkapcsolások:** pl. egy tárgy képével megyünk át egy másik jelenetsorba.

7.5. A film, mint összetett művészet

7.5.1. A filmkomplexitás fogalma

A film mindent magába foglal (irodalom, költészet, zene, stb.). Jellemzője a tartalmi és szerkezeti sokszínűség. Összművészetet jelent. Szerző- és műfajfüggő, hogy dinamikus

harmónia mérlege merre billen. Ha a dinamikus harmónia megsérül, akkor a két véglet következhet be (zseniális, vagy rossz).

Lotman: A film képessége különféle művek eltérő nyelvhasználatából egységes szemiozist (jelmagyarázat) teremt. A film magába olvasztja az összes többi. Bíró Yvette szerint a film = összművészet, egy teljesen új minőség, harmónia teremődik az alkotó elemekből. Ez a dinamikus harmónia (film lényege a mozgás). Bíró Yvette polifon kifejezési módnak is hívja a filmet. Tartalmi, szerkezeti pluralizmusa van.

7.5.2. Filmtipológia

Tradicionális tipológia

1. tragédia, komédia, tragikomédia, középajjú film
2. megjelenítő film (western) és megidéző film (pszichikai időkben játszódó)
3. néma film – hangos film
4. művészi (autonóm) és szórakoztató (heteronóm)
5. szerzői film (szerzői szubjektum dominál), intellektuális és tömegfilm (populáris)
6. hyperkulturális termék és parakulturális termék
7. kamera töltőtoll film (Astruc) stílusvezérelt film (a film úgy működik, mint a nagy írók tolla) és Balázs Béla: műfajvezérelt film, a film mint mozi folklór, olyasmi mint a népdal.

Filmpublicisztika

- Dokumentumfilm: az alkotó ne avatkozzon bele az élet dolgaiba
- Tudománynépszerűsítő film: a tudomány törvényszerűségeit nem boríthatja fel
- Reklám és propaganda film

Fikciós filmek

- **Szekunder film:** másodlagos (pl. animációs film). Elsődlegesen a művészet dönt, a kamera már keveset tud hozzátenni (táncfilmek, színházi közvetítések, musicalok, stb.).
- **Játékfilm:** a rendező írja a dramaturgiát, nem az élet.
- **Filmköltemény:** opus, trilógia stb. nagy ívű munka, szintén a rendező fantáziájának szülötte.

Filmdráma

- Filmkomédia
- Filmtragédia
- Film tragi-komédia
- Középajjú (műfaji meghatározás, nem minőségi meghatározás)

Kísérlet a filmfajták újszerű megközelítésére: Király Jenő

- Hiperkultúra filmjei (Bergman, Jancsó Miklós)
- parakultúra filmjei (Stallone, Bruce Willis)

A megkülönböztetés nem jelenti azt, hogy a második alacsonyabb szintű kultúra. Minden alkotást a saját dimenziójában kell megméretni. A tömegfilmek némelyike épít be művészi elemeket, de ettől még nem válik művészfilmmé.

7.6. A filmelemzés szempontjai és módszerei

A filmelemzés szempontjai:

- gondolati tartalom
- esztétikai minőség
- történeti háttér

Gondolati tartalom:

- mit mond a film, pl.:
 - zenés, könnyed szórakoztató, operett – nincs mélyebb mondanivaló
 - bűnügyi film – bűnelkövetés - bűnüldözés folyamata – nincs pl.:
 - Sherlock: logikai játék (technikai intelligencia szükséges lehet)

Esztétikai minőség: - hogyan mondja a film

- minden filmtípusra kötelező
- esztétikai műveltségre van szükség
- a műalkotás lényeges (tér-idő szervezés, színészi játék)

Történeti szempont – milyen kor pecsétje van rajta

- a nézőnek információk birtokában kell lennie
- az alkotó pályájának fölfelé vagy lefelé ágában készült a film
 - Jancsó: pl. Szegénylegények (1965): a magyar film nagykorúvá válásának időszaka, Jancsó munkásságának fölfelé szálló ágában, saját nyelv megteremtése
 - Hitchcock: a thrillert teremtette meg – a 30-as évek óta változtak az effektusok

Filmelemzés:

Lehet filmet elemezni még:

- **a cselekmény felbontása**, alkotóelemei szerint – szemiotikai, strukturális módszer – jelek, szimbólumok, dramaturgiai felépítés (pl. Szegfű András könyve)
- **rendezői eszközök felsorolása:**

Rendező egyénisége:

A film a rendező művészete. Rendezői stílus ismérvei, megoldása, hibái, szereotípusa (Nemeskürthy könyvei). A forgatókönyv összemérése a kész filmmel (összehasonlító filmelemzés): a forgatókönyv és a film nincs szinkronban egymással; az elemzés segít az értékek földelítésében.

7.7. Filmes kislexikon

Adaptáció (filmre): Valamely műalkotás (regény, novella vagy dráma, de akár zenemű, opera, musical) átdolgozása filmre az eredeti szelleméhez hűen. Amikor az alapműtől a rendező jelentősen eltér, s inkább csak főbb motívumaiban kapcsolódik az eredetihez, helyesebb inspirációról beszélnünk.

A film megszületése pillanatától legszívesebben irodalmi műveket adaptál, a ponyvaregényektől Shakespeare-ig szinte bármit. Ám míg a lektútból, ponyva-irodalomból gyakran színvonalas filmadaptáció készül (pl. *Psycho*, *A postás mindig kétszer csenget*, *Jules és Jim*, *Ragyogás*), a rangos irodalmi szövegekből készült filmváltozatok gyakran csak a regény vagy novella cselekményének egyszerű mozgóképi illusztrációi. Az irodalmi művel egyenértékű filmalkotás, mint pl. Murnau *Nosferatuja* (Bram Stoker regényéből) Peter Brook *A legyek ura* (William Golding regényéből) Volker Schlöndorff *Az ifjú Törless-sze* (Robert Musil regényéből) Stanley Kubrick *Gépnarancsa* (Anthony Burgess regényéből) Huszárik Zoltán *Szindbádja* (Krúdy Gyula regény és novella ciklusából) - viszonylag ritkán születik.

Akciófilm: A tömegfilm egyik jellegzetes műfaja. Már a tízes években felbukkan egyik műfaji őse, a hajszafilm, melyben képtelen és komikus üldözéssorozatok váltják egymást, illetve rokona, a kalandfilm, mellyel azóta is párban jár. A húszas, harmincas évek olyan klasszikus darabjaiban, mint a *Bagdadi tolvaj*, vagy az első *Robin Hood* és *Zorro* változatok, akció és kaland elválaszthatatlanok.

A napjainkban közkedvelt akciófilmek (*Conan, a barbár*, *Terminátor*, *Ronin*) keményebbek, brutálisabbak, mint ők. A szellemes dialógusokat goromba bemondások váltják fel, a cselekmény többnyire valami bűnügy körül bonyolódik. A hősök (az *Arnold Schwarzenegger*, *Bruce Willis* figurák), ha kell kíméletlenek, kegyetlenek, s gyakran emberfeletti erejük van. A látvány pedig szinte fokozhatatlanul sokkírozó és pazarló. Az akciófilm visszatérő klisékkel, sémákkal él (pl. autósüldözés, a „rossz” oldal feketében való megjelenítése stb.) A „jó” és a „rossz” összeütközése többnyire happy enddel végződik, a rossz elnyeri büntetését.

Alkotói egyéniség: saját normák szerint készíti a filmet, nem általános szabályokhoz igazodva.

Amatőr film: A filmipar és a professzionális filmgyártás kiépülésével párhuzamosan már a húszas évek óta születnek amatőr filmek is, amelyeket alkotóik nem a nagyközönségnek szánják. Az amatőr filmesek a számukra kifejlesztett egyszerű kamerákkal, olcsó nyersanyagokra, - napjainkban videotechnikával - gyakran évtizedeken át rögzítik elsősorban a privát élet - családi ünnepek, utazások, születésnapok - de olykor a történelem kitüntetett eseményeit. Ez utóbbiak felbecsülhetetlen értékű történelmi források. De a családi eseményeket ábrázoló tekercek is rendkívül érdekes szociológiai, szociálpszichológiai képét nyújtják egy-egy korszaknak, illetve társadalmi rétegnek.

Magyarországon a Művelődéskutató Intézet megbízásából Forgács Péter filmrendező több mint egy évtizede gyűjti a húszas, harmincas, negyvenes, ötvenes évek amatőr filmjeit, (a gyűjtemény e pillanatban kb. 500 órás) s a *Privát Magyarország* című filmsorozatban fel is dolgozza ezeket a tekerceket.

A hatvanas évek filmnyelvi forradalmi óta (filmés stílusirányzatok) kevésbé éles a határ a professzionális és az amatőr filmgyártás között. Az olcsó technika - pl. a 8 mm-es, S 8-as, 16-os kamera, illetve a videó - gyakran avantgard filmnyelvi kísérleteket és kísérletező szellemű alkotókat szolgál. (lásd pl. az amerikai Jonas Mekas munkásságát) S az amatőr filmkészítők munkái - főként, ha tematikájuk túllép a privát kereteken -, olykor a hivatalos filmforgalmazásba is bekerül (pl. Szőke András *Vattatyúk* c. filmje). E változást jelzi, hogy a

professzionális filmgyártás perifériáján működő amatőrfilmek napjainkban inkább független filmnek nevezik alkotásaikat.

A hivatásosok körén kívül dolgozó magyar filmeknek önálló szervezetük is van, a Magyar Független Film és Videó Szövetség, sőt újságjuk, a Pergő képek című folyóirat. Fontos fórumaik a különböző amatőr -, illetve független filmfesztiválok.

Animáció (a latin „anima” - lélek szóból): a mozgóképi megjelenítés egyik technikája. Részben képzőművészeti, részben mozgóképi eszköztárral él. Tulajdonképpen trükk, amelynek során az animátor, (az animációs film készítője) ábrákat, rajzokat, különböző anyagokat (pl. homok, papír, gyurma), tárgyakat vagy bábokat „animál,” kelt életre, mozgat meg. A klasszikus animációs filmben az animátorok a figurák mozgásának minden fázisát külön megrajzolják, illetve beállítják, a kamera ezeket rögzíti, s a felvett fázisképek gyors egymásutánja kelti a mozgás illúzióját. Ez az eljárás nagyon lassú, hiszen egy egész estés rajzfilm - pl. Walt Disney *Hófehérke és a hét törpe* című filmje - több mint egymillió képkockából áll. A rajzos animáció mellett ismerünk fény-, illetve festményanimációt, emulzióra karcolt, papírkivágásos, félplasztikus, pixillációs (élő embereket bábokként mozgató), valamint számítógépes technikával készített animációt is.

Az animációs film megszületése óta az egyik legkedveltebb filmtípus, hiszen az alkotói képzelet abszolút szabadságát adva olyan világot teremthet, melyre más filmfajták nehezen képesek. Szoros rokonságban áll a képregénnyel, sok képregényfigurát láthatunk viszont animációs filmekben. (Garfield, Dagobert, Tom és Jerry stb.) De merít a mozifilmek műfaji, történetvezetési, dramaturgiai sőt beállítási, plánozási sémáiból is.

Az animációs film úttörője az angol származású amerikai karikaturista, Stuart Blackton, akinek 1906-ban készült el e filmtípus premierjének számító *Kísértet a szállodában* c. horrorelemekben gazdag animációja, melyben egy láthatatlan kéz mozgatja a térben a tárgyakat. Emile Cohl is úttörőnek számít, aki bábfilmek (pl. *A kis Faustocska*, 1910) és mozgó tárgyakkal készült filmek mellett (pl. *Hajsz a török után*, 1907) a néhány vonallal megrajzolt trükkfilmjeivel ért el nagy sikereket (pl. *Egy bábú lidérces álma*, 1908). Az animációs film klasszikusa, az amerikai Walt Disney 1927-ben alapítja önálló produkciós vállalatát, s a harmincas évek végétől egész estés filmeket is gyárt. (*Hófehérke*, *Bambi*, *Hamupipőke*)

A harmincas évektől a magyar animációs film is jelentős. Bortnyik Sándor reklámművészeti iskolája, Macskássy Gyula, Kassowitz Félix munkássága nemzetközi mércével is elsőrangú. S olyan világhírű animátorok kezdik pályájukat Magyarországon, mint John Halas (Halász János), a londoni Halas and Batchelor nevű világhírű rajzfilmstúdió alapítója, vagy a többszörös Oscar-díjas Pál György, a holland animációs film megalapozója. A hetvenes, nyolcvanas évek jelentős magyar animátorai - Dargay Attila (*Szaffi*), Nepp József (*Gusztáv*, *Mézga*, *dr. Bubó*, *Hófehér*), Reisenbüchler Sándor, Jankovics Marcell (*Sziszifusz*, *János vitéz*, *Az ember tragédiája*), Cakó Ferenc, (*Füst*) az Oscar-díjas Rófusz Ferenc (*A légy*) valamennyien a Pannónia Filmstúdió alkotói voltak, melyet a nyolcvanas években - a Walt Disney, a Hanna-Barbera, a Szozuzmultfilm és a japán Toeil mellett - a világ öt legjelentősebb rajzfilmműhelye között tartottak számon.

Beállítás: A filmelbeszélésre jellemző, többnyire az egyik vágástól a másikig terjedő fimszerkezeti egység, melyben folyamatos a kamera által rögzített tér illetve idő. Amikor az eseményt vagy a film szereplőjét a térnek egy másik pontjáról, vagy ugyanarról, de egy másik képkivágásban látjuk meg, esetleg egy másik időpillanatban, már új beállításról beszélünk.

A beállítások általában a cselekmény nagyobb dramaturgikus egységeibe, jelenetekbe szerveződnek. A filmtörténet során azonban születnek ún. hosszú beállításokkal készülő filmek - Michelangelo Antonioni, illetve Jancsó Miklós nevéhez köthető ez a markáns

formanyelvi újítás a hatvanas években -, ahol az operatőr nem „snitteli fel”, tehát nem több rövidebb beállításból konstruálja meg a jelenetet, hanem egyetlen beállításban láttatja azt. A hosszú beállításokkal készülő filmben a szokásoshoz képest sokkal kevesebb a vágás, a kamera viszont bonyolultabb mozgásokat végez. (hosszú kocszások, körfarht, stb (kameramozgás)

Burleszk (az olasz 'tréfa, móka' szóból): A film egyik első önálló, nagyhatású műfaja. Már Lumiere-ék rövid filmcsekéi között is találunk burleszk darabot, (pl. *A műlovaglás, A megöntözött öntöző*). Jellegzetesen némafilmes műfaj, a hangosfilm megjelenésével szinte teljesen eltűnik. Lényege a geg, a komikus mozgóképi ötlet, amely újra és újra tovább lendíti a mindig fergeteges iramú cselekményt. A burleszkhősök (Max, Stan és Pan, Charlie, Hulot úr) többnyire kedvesen együgyű, tragikomikus figurák, a nagyváros csetlő-botló kisemberei, akiknek köznapi megpróbáltatásait a műfaj komikusan felnöveszti. A burleszk kedveli a pergő cselekményt, a hajsztát, az összecseréléseket, a verekedéseket. Humora sokszor vad, abszurd, a képtelen jelenetekben gyakran gyermeki romboló ösztönök szabadulnak fel. A burleszkfilmben sok a trükk (gyorsítás, lassítás, a mozgásirány megfordítása) és a rögtönzés.

A mozi első sztárjai közül jónéhányan a burleszk szülöttei (a francia Max Linder, az amerikai Mack Sennett, Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Stan és Pan /Laurel Stanley, és Oliver Hardy/). A harmincas évektől, a hangosfilm korszakának beköszöntésével a burleszk elhal, hiszen a műfaj lényege, a geg a néma filmben a beszédet is pótolta. Csak néhány nagyhatású művelője marad, mint pl. a francia Jacques Tati (Hulot sorozat). A gegekre épülő mozgóképi komikum pedig az animációs filmekben él tovább (lásd pl. Disney *Tom és Jerry* sorozatának burleszkhatásait).

Bűnügyi film: A tömegfilm egyik máig legnépszerűbb műfaja, mely mindig is seregnyi nagytehetségű rendezőt vonzott - Howard Hawkstól, Hitchcocktól Coppoláig, Lynchig vagy Tarantinóig. A bűnügyi film műfajának a filmtörténet során számos típusa, alműfaja alakult ki, pl. a gengszterfilm, a kémfilm, a nyomozós krimi, a thriller stb.

A nyomozós- és zsarufilmek ősei igen koraiak. Sherlock Holmes pl. a filmtörténet egyik legtöbbször felbukkanó figurája - akit napjainkig több mint hetven színész alakított - már 1903-ban megjelenik. Same Spade (*A máltai sólyom*) Philip Marlow, (*A nagy álom*) Colombo (*Colombo* sorozat) vagy Magnum nyomozó (*Magnum* sorozat) mindannyian az ő leszármazottai.

A bűn lélektani, pszichológiai hátterét faggató, ma igen népszerű thriller szériák ősei is hamar megjelennek. A német Fritz Lang, *Dr Mabuse* (1912) című filmjének főszereplője hipnotikus erővel bíró bűnöző. Az *M.- Egy város keresi a gyilkost* (1931) című filmjéé beteg gyerekgyilkos. E két film hangütése, stiláris megoldásai olyan klasszikus thrillerekben folytatódnak később, mint a *Psycho*, *A bostoni folytogató*, *A rémület éjszakája*, a *Ragyogás*, az *Angyalszív*, *A bárányok hallgatnak* vagy a *Hetedik*.

A nagyváros jellegzetes gengszterfigurái már 1912-ben az amerikai Griffith *A Disznó utcai muskétások* című filmjében megjelennek A Hollywoodban születő gengszterfilmnek azután a harmincas évek eleje a legtermékenyebb korszaka. S a filmeknek a nagy gazdasági válság sújtotta amerikai metropoliszok, főként Chicago és New York valódi gengszterei, (Al Capone, John Dilinger) s gyakran megtörtént esetek szolgáltatják a mintát. A gengszterfilm a mai napig virágzik, s olyan tömegsikerekben születik újjá, mint Coppola *Keresztapa* trilógiája vagy Tarantino *Ponyvaregénye*.

A harmincas évek bűnügyi és gengszterfilmjeiből alakul ki a következő évtizedben a francia újhullám (filmes stílusirányzatok) kritikusai, alkotói által film noirnak nevezett filmcsalád (*A bérgyilkos*, *A postás mindig kétszer csenget*, *A hosszú álom*). A szériát a jellegzetes, expresszionista világítás, (filmes stílusirányzatok) a történetek sötét, nyomasztó

léggörse s a hagyományosan szoros ok-okozati összefüggésekre épülő filmelbeszélés tudatos felbontása, feloldása jellemzi.

Csapó: A leforgatott film beállításain a csapótábla az első kép, melyet a kamera már rögzít, s csattanó hangját követően indul a felvétel. A csapót tartó munkatárs a kis fekete tábla nyitható felső részét lecsapja, így a külön rögzített kép -illetve hangszalagon a vágó majd könnyen megtalálja a szinkronpontot. (vágás) A csapótáblára krétával ráírják a jelenet és a beállítás számát, a felvétel időpontját, (illetve a napszakot), a film címét, a rendező és az operatőr nevét.

A professzionális filmkészítés során minden egyes felvételtől készül jegyzőkönyv, ún. szkript, melybe a szkriptter beírja a csapó számát, illetve rögzíti a felvétel tárgyát, a rögzítés módját, sőt az elhangzó párbeszéd kezdő és záró mondatait. Részben ezek a szkriptben rögzített csapószámok szolgáltatják a filmkészítés utómunka folyamatában azt a tájékoztatósi adatot, amelynek alapján a vágó, a hangmérnök és a filmlaboratórium munkatársai a sokezer méter leforgatott anyagot kezelik. [Csak a szükséges „csapókat" hívatják elő, csak bizonyos csapókat kér a rendező előkeresni a vágótól, stb.]

A technikai modernizáció ezt az eszközt is elérte, a legújabb csapókon már elektronikus feliratok váltják egymást.

Dokumentumfilm: Megtörtént eseményekről, valóságos személyek életéről tudósít - mint az elnevezés is utal rá - tényszerűen, pontosan, szándéka szerint objektíven.

A filmtörténet kezdeti időszakában a való élet dokumentálása, illetve mozgóképi reprodukciója még nem különül el önálló filmtípusokban. Sajátos példa erre az ősfilmes Georges Méliés néhány „áldokumentumfilmje" (pl. *A Dreyfus per* (1899) *VII.Edward király megkoronázása* (1902)), ahol a rendező stúdióban rekonstruálta a valóságos eseményeket.

A tisztán dokumentáló alkotásokra valójában a hamarosan megszerveződő nagyipari méretekben beinduló játékfilmgyártás fogja megszülni az igényt. A tízes években - először Franciaországban, majd az USA-ban - megszületik a filmhíradó (Pathé ill. Fox híradó). A korabeli híradók színes, érdekes tudósítások, útibeszámolók a világ minden tájáról. A húszas évek kezdetétől azonban már olyan „mozgóképi dokumentumok" is születnek, melyek nem elégszenek meg az események riportszerű, felületes ábrázolásával. A klasszikus dokumentumfilmek pl. - mint az amerikai Robert J.Flaherty *Nanuk, az eszkimó* című filmje (1922) egy eszkimó család életéről, Dziga Vertov, *Ember a felvevőgéppel* című filmje (1929) a korabeli szovjet-országi mindennapokról, Walter Ruttmann *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* című filmje (1929) a világvárossá váló német fővárosról -, a kiválasztott eseményeknek, embereknek, életdaraboknak pontos és mély analízisét képesek nyújtani a filmkamera segítségével.

A dokumentumfilm ettől az évtizedtől kezdve - igaz, jóval kevesebb néző figyelmétől övezve, mint az ún. játékfilm -, folyamatosan jelen van a világ filmtermésében. S az egyre mesészerűbb, valószínűtlenebb játékfilmek mellett szinte a film „élő lelkiismerete," melyből minden frissen induló filmes stílusirányzat merít (lásd pl. a neorealizmus, a free cinema, a cseh új hullám filmjeinek dokumentarista ihletettségét) s melynek éppúgy megszületnek a klasszikus rendezői - az angol Grierson, a francia Chris Marker, a magyar Gazdag Gyula - mint a játékfilméi.

A magyar film történetében a dokumentumfilmnek különösen erős hagyományai vannak. A hetvenes években induló Budapesti iskola filmeseinek (Gazdag Gyula, Dárday István, Tarr Béla, Ember Judit, Schiffer Pál) szociológiailag pontos és sokszor játékfilmes eszközöket is használó dokumentarista filmjei sok kényes társadalmi és politikai jelenséget feldolgoztak.

A dokumentumfilm a televíziózás elterjedésével világszerte kiszorult a mozikból. A televíziós műsorfolyamban pedig gyakran összemosódik a publicisztikával, míg az igényesebb - eseménykövető, analitikus, dramatikus - dokumentumfilm-formák ritkán találnak közvetítő csatornát. A dokumentumfilm néhány jellegzetes típusa (természetfilm, ismeretterjesztő-film) ezzel szemben annyira népszerű, hogy külön szakosított televíziós csatornák (lásd. pl. a Spektrum) szolgálják a nézők igényeit, s rangos fesztiválok, vásárok (pl. a marseilles-i) mutatják be az éves termést. Magyarországon a rossz forgalmazási esélyek ellenére még ma is számos dokumentum műhely létezik, s kb. 200 dokumentumfilm készül évente.

Dramaturgia, dramaturg (a filmben): Eredetileg színházi kifejezés. A feszültségkeltés sajátos mechanizmusa, technikája, a konfliktus felépülésének és megoldásának a rendje. Minden film arra törekszik, hogy érzelmileg bevonja a nézőt mindabba, amit elmesél, s hogy a „vége főcímig” folyamatosan fenntartsa figyelmét. A filmdramaturgia számtalan módot, technikát ismer erre. A dramaturg működése tehát abban ragadható meg, hogyan teremt feszültséget a cselekmény megértéséhez szükséges tények adagolásával, vagy épp elhallgatásával, hogyan játszik a film során a nézői várakozásokkal, hogyan építi ki, illetve oldja meg a cselekmény konfliktusait. Bizonyos műfajokban (pl. a bűnügyi film) a filmdramaturgiának rendkívüli szerepe van. S bizonyos klasszikus rendezők, (mint pl. Alfred Hitchcock, a suspense technika tőkélyre fejlesztője) épp a dramaturgia terén alkottak igazán maradandót.

Dramaturgiai szabályok:

- kor szerint változnak
- a modern filmművészet megszegi a régi szabályokat
- a műfaji normák föllazulnak
- dokumentarista fellazulás

Elbeszélés (narráció) (a filmben) - a film sajátos meseszövéésének, tagolásának, előadási módjának együttesét jelenti. A filmelbeszélésben elkülöníthető mindaz, aminek a megtörténtét az elbeszélés leírja (cselekmény), s ami a néző fejében áll össze a filmnézés folyamatában történetté, és az a mód, ahogyan az elbeszélés ezt a leírást megvalósítja (stílus).

Ahhoz, hogy egy történetet a néző fel tudjon építeni a filmben látható eseményekből, különféle információkra van szüksége. Az elbeszélés tehát időrendbe rendezett, oksági kapcsolatokkal megerősített állítások sorozata. Ám, hogy mit tudunk meg és milyen sorrendben a cselekmény világáról, s hogyan épül ki a szemünk láttára egy történet valamely filmben, az elbeszélő önkényétől függ. Valamely filmelbeszélés jellege tehát a cselekményre vonatkozó információk elrendezésében ragadható meg.

A filmelbeszélés legáltalánosabb sémája szerint az expozícióval indul, melyben megismerjük a helyszínt, a szereplőket (karaktereket), s azokat a konfliktusokat, amelyek a hősöket mozgatják. A bonyodalomban kibontakoznak a konfliktusok, sőt, a végsőkéig éleződnek. (tetőpont) Végül a lezárásban az elbeszélő eljuttatja a szereplőket a konfliktusok valamilyen meg- ill. feloldásáig, elvarrja a cselekményszálakat, nyugvópontra juttatja az eseményeket.

A filmek elbeszélő szerkezete nem feltétlenül követi minden esetben ezt a sémát. Például hiányzik az expozíció, a cselekmény azonnal az események közepébe vágva indul, vagy nincs, esetleg nem egyértelmű a lezárás vagy nem a megszokott, előrehaladó (lineáris) időrendben szerzünk tudomást a történetet építő eseményekről, stb. Különösen a szerzői filmek kísérleteznek szívesen a megszokott (előrehaladó, lineáris) filmelbeszéléstől eltérő szerkezetekkel (lásd a francia, a cseh újhullám stb. filmjeit filmes stílusirányzatok).

Expozíció: A filmelbeszélés kezdeti, bevezető szakasza, melyben megtudjuk az alapvető információkat a cselekményvilágról. Megismerjük a film fontosabb szereplőit, azt a kort és azt a helyszínt, ahol majd a film játszódni fog, s azokat az eseményeket, amelyek hőseink életében sorsdöntő változást hoznak. Előfordul, hogy hiányzik az expozíció, s a filmelbeszélés „in medias res,” a dolgok közepébe vágva indul el. Ilyenkor ezeket az információkat nagy figyelem árán a kibontakozás során ismeri fel és rendezi el a néző. Expozíció, exponálás - az a pillanat, illetve folyamat, amelynek során a fényképezőgép illetve a kamera optikáján keresztül a fény a nyersanyagot megvilágítja.

Fáziskép (pillanatfelvétel): A mozgóképek valójában pillanatfelvételek, fázisképek (framek) sorozatából áll. Az arra alkalmas mechanizmus a celluloid szalagot (filmszalag) a felvétel illetve a vetítés során rövid időre megállítja az optika előtt, majd továbbítja azt. A moziban (ill. a televízió képernyőjén) tulajdonképpen állóképeket látunk (másodpercenként 24-25 frame, régebben 16-ot vagy akár annál kevesebbet). Ám szemünk 'tehetetlensége' miatt ezeket a fázisokat a képváltás sűrűségétől függően már nem vagyunk képesek egymástól elkülöníteni, szegmentálni, így a gyors ütemben vetített pillanatkép-sorozatok az emberi érzékelés számára a mozgás illúzióját nyújtják.(mozgóképek)

Jól szemléltethető mindez a filmezés hajnalán pillanatfelvételekkel kísérletező feltalálók munkáin, akik a valóság képeit szinte lépésről lépésre hozták mozgásba. Edward Muybridge 1878-ban pillanatfelvételek sorozatát készítette vágótárcsás versenylovakról úgy, hogy 12, majd 24 illetve 40 fényképezőgépet állított fel egymástól egyenlő távolságban a pályán, melyeknek zárja akkor oldódott ki, amikor a ló elszakította a kifeszített zsineget. Az első „operatőr” tehát egy ló volt. Az Occident nevű ló által exponált fázisképsorozat fontos állomás a fotografikus mozgóképek megszületésében.

Filmarchívum: Közgyűjtemény, mely megőrzi, restaurálja, nyilvántartja a nemzeti filmgyártás produktumait, s lehetőség szerint a világ filmtermésének jelentős kulturális értéket képviselő műveit is. A filmarchívumok gyűjtik a filmekhez tartozó fotókat, plakátokat, s egyéb nyomtatványokat, a filmekre vonatkozó cikkeket, könyveket, lexikonokat. Szerte a világon működnek filmarchívumok. Igen jelentős a francia, az orosz, a lengyel. Magyarországon a Magyar Nemzeti Filmarchívum látja el a nemzeti filmarchívumokra rótt feladatokat. A filmarchívumok nemzetközi szervezete a FIAF. Magyar Nemzeti Filmarchívum: <http://www.filmintezet.hu/> FIAF: <http://www.fiafnet.org>

Filmetűd [az etűd elnevezésű zenei műfaj nyomán] - a hagyományos játékfilmnél rövidebb filmtípus, mely gyakran igen személyes tartalmaknak szolgál szabad keretétül. Filmfőiskolások, kezdő filmesek, - mielőtt nagyobb lélegzetű filmalkotásokba kezdenének, sokszor kisebb etűdökben próbálják ki egy-egy új stílusalkotó elem, egy-egy téma vizuális megjelenítésének lehetőségeit. A filmetűd ezért sokszor alig választható el a kísérleti film típusától. A filmtörténet jelentős stílusművészeinek (stílus) korai munkái, pl. Greenway, Jarmusch, Truffaut, nálunk Szabó István vagy Bódy Gábor filmetűdjei ezért igen érdekes adalékok későbbi életművük feldolgozásához, értelmezéséhez. A magyar filmgyártásban az 1960 óta működő Balázs Béla Stúdió több évtizeden át szolgált a főiskolát frissen végző fiatal filmalkotóknak intézményes keretétül arra, hogy bemutatási kötelezettség nélkül fedolgozzanak egy-egy témát vagy új formanyelvi megoldást. A BBS-ben olyan, ma már kasszikusnak számító filmetűdök születtek, mint a *Te* {Szabó István}, a *Cigányok*{Sára Sándor}, a *Capriccio* {Huszárik Zoltán}, a *Shine* {Tóth János}, a *Szilveszter* {Ragályi Elemér}, a *Négy bagatell*{Bódy Gábor}.

Filmes stílusirányzatok

Egy-egy szerző, rendező egymást követő alkotásai, illetve egy-egy tömegfilmes műfaj szériái igen gyakran hasonló stílári megoldásokat (stílus) mutathatnak. Ám az is előfordul, hogy bizonyos időszakokban alkotók egész nemzedéke kezd el azonosan gondolkodni a film formanyelvi lehetőségeiről, nem ritkán valamely filmtechnikai újítás elterjedése nyomán, s használja igen hasonlóan (s gyakran közös mondanó megszólaltatására) a film kifejezési lehetőségeit. Művek és szerzők ilyenkor markáns stílusirányzattá, iskolává, „új hullámmá” kapcsolódnak össze, s körvonalazódnak egy-egy új filmtörténeli korszak.

Ilyen jellegzetes filmes stílusirányzat pl. a húszas években kibontakozó német expresszionizmus, melyre a gyakran egzaltált tartalmak, misztikus, illetve fantasztikus témák, a látomásos erejű fogalmazás, a látványos és a realitáshoz hasonlítani nem igen akaró díszletvilág, az erős fény-árnyékhatások jellemzőek. (képviselői: pl. Robert Wiene, Fritz Lang, Friedrich Murnau)

Az ugyancsak húszas évekbeli francia avantgarde film, mely a tiszta, cselekmény nélküli mozgóképet tartja eszményének, s izgalmas mozgástanulmányokkal, illetve az álom szimbolikájának filmi átültetésével foglalkozik. (képviselői: pl. René Clair, Germain Dulac, Luis Bunuel)

A szovjet avantgarde film, melyre az erős agitatív szellem, a forradalmi hevület, s a képek „összeszerelésének”, a montázsnak újfajta használata jellemző. Legismertebb képviselői: Szergej Mihajlovics Eisenstein, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin)

A negyvenes évek olasz neorealizmusa, amely szinte dokumentarista természetességgel, sokszor amatőr szereplőkkel, az újfajta, mélységben való térkomponálás lehetőségeit kihasználva (mélységélesség) meséli el az olasz nép életének válságos eseményeit, a háborút, a megszállást, a kisemberek akár leghétköznapibb megpróbáltatásait. Kiemelkedő mesterei pl.: Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica).

Az ötvenes évek végén jelentkező francia újhullám, melynek filmjeire a kamera addig nemigen tapasztalt „hajlékony”, szabad, természetes használata a jellemző (a kézi kamera elterjedésének köszönhetően), s a film formai lehetőségeinek rendkívüli kitágítása pl. az esszé, a költészet, a zene műfajai felé. (képviselői: pl. Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Alain Resnais, Agnes Varda).

A hatvanas évek cseh újhulláma, amely korszak filmjei a kisemberek világát groteszk humorral, olykor naiv, bumfordi bájjal, sokszor amatőr szereplőkkel dolgozzák fel. Képviselői pl.: Milos Forman, Vera Chytilová, Jirí Menzel)

Filmográfia: Tudományos gyűjtés a film alkotóinak (rendező, operatőr, színész stb.) munkáiból, az egyes országok filmterméséből, a filmes műfajokkal és irányzatokkal (filmes stílusirányzat) kapcsolatos adatokból. A filmográfia rendszerezi az életműveket, az egyes iskolák, irányzatok fejlődésének minden fontos állomását. A filmmel foglalkozó szakemberek, de akár a kívülálló érdeklődők számára is támpontot jelent az egyes alkotások értelmezéséhez, különböző életrajzi, társadalmi, történeli stb. összefüggések feltárásához.

Filmsúdió:

1. Nagyméretű műterem, vagy műteremegyüttes, amelyben különböző díszletek építhetők fel. Építésekor nagy figyelmet fordítanak a külső zajok elleni védelemre, az akusztika kialakítására, s a mesterséges fényforrások (pl. lámpák, neonok stb.) helyének kiépítésére. (A legelső üvegtetés filmstúdiókban a nagyerejű lámpák híján még természetes fény mellett forgattak.) A stúdióhoz többnyire csatlakoznak a filmgyártást segítő egyéb létesítmények, az öltözők, sminkszobák, a díszletkészítő és -építő műhelyek, a vágószobák, trükkoszobák, díszlet és -ruharaktárak, filmraktárak, az archívum és -nyersanyagraktárak).

2.A francia ősfilmes Georges Melies egyike az elsőknek, aki már 1897-ben stúdiót épít saját birtokán fantasztikus trükkfilmjei (trükk) előállítására. A negyvenes évekig szinte minden mozifilm stúdióban, műteremben készül - a külső és belső felvételek egyaránt -, hiszen a hangszigetelés miatt a kamerák még túl nagyok, nehezen mozgathatóak, a nyersanyag kevésbé fényérzékeny, erős megvilágításra van szükség. A húszas évek klasszikus dokumentaristái, pl. Flaherty, Vertov, Ruttman (dokumentumfilm) majd a negyvenes évek olasz neorealista rendezői, pl. Visconti, Rossellini (filmés stílusirányzatok) az elsők, akik elhagyják a filmstúdiókat, és természetes helyszíneken - az utcán, a köztereken, lakásokban - forgatják filmjeiket (pl. Ruttman, *Berlin, egy nagyváros szimfóniája*, Visconti *Megszállottság*, Rossellini *Róma, nyílt város*), s ez igen felszabadítóan hat a korabeli, főként európai filmkészítésre.

3.Filmgyártással foglalkozó vállalkozás. Már a felvevő és vetítógépek első feltalálói, a Lumiere testvérek, illetve Edison vállalkozást alapítottak találmányukra. Filmstúdióknak azonban inkább azokat a nagy filmvállalatokat nevezzük, amelyek - körülbelül a tízes évektől - nagyipari jelleggel, szériákban, s többnyire bizonyos műfajokra specializálódva gyártották a filmeket. Európában ilyen a Pathé és a Gaumont, vagy a vallásos témájú filmekre szakosodott Rank stúdió. Amerikában a húszas évektől előretörő nagystúdiók, a Metro-Goldwin-Mayer (MGM), a Paramount, a Fox, a Universal és a Warners, melyek részben még ma is uralják a mozi világpiacát

Filmszalag: Olyan többrétegű anyag - egy hordozórétegre egyenletesen felvitt fény- és színérzékeny emulzió -, amelyre a mozgóképet rögzítik. A legelső „filmek” még nem filmszalagra készültek. (Luis Le Prince, a filmzés egyik úttörője pl. fényérzékeny papírtekercsre rögzítette felvételeit.) A celluloid alapú hajlékony filmnyersanyagot George Eastman fejlesztette ki 1889-ben az Egyesült Államokban (eredetileg a Kodak fényképezőgépek számára). Edison munkatársa, Dickson volt az, aki ezt a szalagot filmkamerába fűzte, s a filmszalag széleit a nyersanyag továbbítása céljából perforálta. (perforáció)

A filmszalag alapanyaga 1912-ig az igen gyúlékony cellulóz-nitrát volt. Az ún. nitrofilmek azonban rengeteg balesetet okoztak, gyakran egész mozik leégtek. Ma a sokkal veszélytelenebb cellulóz-acetát nevű anyagból készül a film.

A filmszalag szélességére hamar kialakul néhány nemzetközi szabvány. Edison óta a mozifilmek 35 mm-es ún. normál szélességű szalagra készülnek. Azóta a perforáció mérete is azonos. Léteznek más szabványok is. A legnagyobb mozikban pl. olykor 35 mm-ről 70 mm-re felnagyított filmeket is vetítenek. Fontos az 1923 táján kialakult ún. keskenyfilm (16 mm-es) szabvány, amelyre évtizedekig a filmiparon kívül álló filmkészítők, (pl. az amatőrfilmesek és a kísérleti filmesek, majd az ún. független filmesek) dolgoztak. A keskenyfilm tette lehetővé - főként a volt szocialista országokban - annak az elképzelésnek a megvalósítását, hogy minden kis településen, sőt lehetőleg az iskolákban is legyen vetítési lehetőség. A keskeny filmből alakították ki a 8 mm-es (majd a super 8-as) filmformátumot, de ma is sok alacsony költségvetésű (low budget) mozifilmet forgatnak az ún. Super 16-os formátumú filmszalagra.

Egyetlen percnyi normál méretű (35 mm-es) mozifilm csaknem harminc méternyi filmszalag lepergetését jelenti. Egy átlagos hosszúságú (kb. másfél órás) játékfilm tehát közel két és fél kilométer hosszú. A filmszalag mérete (tömege és súlya) rendkívüli mértékben befolyásolja a mindenkori felvétel- és vetítéstechnikát.

Filmzene: A zene már a néma filmeknek is elengedhetetlen tartozéka volt. A kisebb filmszínházakban mozizongorista szolgáltatva a zenét, az elegáns filmpalotákban díszes kivilágítású orgonák, sőt nagyzenekar. Önálló zeneművel Saint-Sains tisztelte meg először a

filmművészetet 1908-ban a *Guise herceg meggyilkolása* c. francia filmhez írt szerzeményével. A filmben megszólaló zenére a hangosfilm megszületéséig várni kellett. A német Fritz Lang *Siegfriedje* az egyik első ilyen film 1925-ben. A hangosfilm forradalmi változást hozott a film és a zene viszonyában. Az egyik első hangosfilm természetesen zenés film (A jazzénekes, 1927) s nyomában hamarosan olyan új műfajok születnek (filmmusical, operafilm, később rockfilm, koncertfilm, stb.) melyekben a zene már nem csak illusztrálja, aláfesti a képeket, de egyenrangú partnere az összehatásban. Az egyik első filmmusical, a *Whoopee* már 1930-ban elkészült.

A játékfilmekhez leggyakrabban „szerzett zenét” használnak a rendezők. A zeneszerző fontos és megbecsült alkotótársa a film szerzőinek. De gyakori az is, hogy úgynevezett zenei „konzerv” (pl. valamilyen sikeres pop, rock vagy klasszikus zenemű) szólal meg a filmben.

A zenét alkalmazhatják a filmben aláfestő, illetve ellenpontozó szemlélettel, használhatnak aláfestő vagy élőzenét. Az utóbbi esetben a zene forrása (pl. egy rádiókészülék vagy egy nagyzenekar) látható is a képen.

Igen ritka, hogy egy rendező egyáltalán ne használjon zenét. A filmtörténet két jelentős alkotót tart számon - Luis Bunuel és Robert Bresson -, akik szinte sosem használtak filmjeikben zenét.

Filmvetítő: Olyan szerkezet, amely a filmszalagon rögzített állóképeket (régebben 16, ma 24 fázisképet másodpercenként), egy arra alkalmas optika segítségével sorra átvilágítja, s egy jó fényvisszaverő képességű felületre - többnyire vászonra - sorra kivetíti (projektálja).

Őse a *laterna magica* - amely még csak állóképeket vetít -, már a XVII. század óta ismert, s működési elve igen egyszerű. Fa vagy fémdoboz, oldalán lencsével, tetején füstkivezető nyílással, melyben gyertya világítja meg a belécsúsztatott, többnyire üveglemezekre festett képeket. Az egyik legelső filmvetítőt az amerikai Edison konstruálta a múlt század kilencvenes éveinek elején. Az ő kinoszkópja nagyméretű kukucskáló készülék, pénzérmével működő utcai masina, amelybe egyszerre csak egy ember tudott belenézni, s egy ötcentesért kb. 15 mp „mozgóképet” láthatott benne.

A francia August és Luis Lumiere cinematográfja már több embernek vetít. A Lumiere testvérek első nyilvános vetítését (Párizs, 1895. december 28.) ezért is tartják számon a mozi születésnapjaként. Az 1893-94 körül kifejlesztett felvevő- és vetítőszerkezet tulajdonképpen a *laterna magicát* ötvözi a kinoszkóppal. A cinematograf mögé erős fényű lámpát helyeztek, s a gép karjával végigpörgették benne a filmtekercset.

A mozizás fejlődésével természetesen a vetítők is egyre robosztusabbak, bonyolultabbak lettek. Egy mai 35 mm-es (lásd filmszalag) vetítógép a cinematográfhoz képest óriásméretű, s jórészt automatikusan működik. Lámpaházának fényereje is sokszázszorosa az ösvetítőkének. S filmszakadás esetén pl. egy zár automatikusan megszünteti a fényt, nehogy az erős hő elégessen a lámpa előtt megálló filmdarabkát. A filmet tároló kazettában kb. hatszáz méter filmszalag fér el, a modern, több termes mozikban pedig végtelenített tekercseket továbbít a vetítő.

Final cut: (az angol „utolsó vágás” kifejezésből) egy film végső változata szinte mindig alkotói viták és kompromisszumok eredményeként áll elő. A filmalkotás a laboratóriumi munkák, illetve a kópia forgalmazásra történő átadása előtt számtalanszor módosulhat. A final cut vagy „utolsó vágás” joga arra utal, hogy ki felel a film végső verziójának kialakításáért, ki rendelkezik az utolsó érdemi beavatkozás jogával. Ezt a jogot a nagyipari, főként amerikai tömegfilmgyártásban majdnem mindig a finanszírozókat képviselő producer tartja fenn magának, a szerzői filmekben inkább a rendező. Mivel a professzionális film többnyire rendkívül drága, és sokak közreműködésével készül piaci termék, a végső vágás jogának

problémája egyúttal arra is rámutat, hogy kié a film, tehát kinek a szerepét ismeri el a megrendelő, a szakma és a közönség leginkább a mű létrejöttében?

Ritkán, de az is előfordul, hogy több változat készül egy filmből. (Ridley Scott *Szárnyas fejtánc* című sci-fi-jének egymástól eltérő, produceri, illetve rendezői változatát a közönség is láthatta, de még a videoklipek esetében is ismertek az ún. rendezői változatok.)

Gyakran a „final cut” verziót egy speciális kontrollcsoportnak is levetítik, esetleg szakemberek véleményezik a csoport reakcióit, s nem ritkán az első nézők reakcióinak figyelembevételével újravágják a filmet.

Flash back - (az angol „visszapillantás” szóból) a film valamely jelenetébe beillesztett, a történet múltbéli eseményeit elbeszélő képsor. A filmelbeszélés gyakran él flash back technikával, sőt, az is előfordul, hogy a film egész cselekménye múltbéli eseményeket idéz fel. (lásd pl. Orson Welles *Aranypolgár* c. filmjét.)

Forgatókönyv: A film írásos előképe, amely (jelenetekbe) rendezve rögzíti annak cselekményét, a párbeszédet, utal a szereplők jellemére, a környezetre, a napszakra, a film stílusára. A forgatókönyvre épül a filmben dolgozó munkatársak (színész, operatőr, díszlettervező stb.) együttműködése. A producereket a forgatókönyv alapján bízzák meg a finanszírozók (alapítványok, tévétársaságok, befektetők, bankok) a film megvalósításával, s a producer is többnyire a forgatókönyv alapján kéri fel a film fontosabb munkatársait.

A forgatókönyv nyomán készül az ún. technikai forgatókönyv a párbeszédeteken kívül utalásokat tartalmaz az egyes beállításokra (a kamera pozíciójára (plán) és a felvevőgép mozgására kameramozgás).

A forgatókönyv nem ritkán valamely irodalmi mű adaptációja.

A forgatókönyvet sokszor megelőzi a szinopszis, a filmötlet rövid vázlata, illetve a treatment, amely a szinopszis 12-15 oldalban kibontott formája vagy a filmnovella, a filmötlet irodalmi kidolgozása. Ezek a szövegek a cselekmény, a karakterek, a konfliktusok illetve a majdani film stílusának érzékeltetésére szolgálnak, dialógust nem feltétlenül tartalmaznak. Olykor készül az ún. story board is, amely a film jellemző beállításainak rajzos sorozata.

A forgatás ideje alatt a forgatócsoport az ún. diszpozíciós könyvből dolgozik, amely napra lebontva megjelöli a leforgatandó képeket, jeleneteket, pontosan meghatározza a stáb egyes részlegeire vonatkozó feladatokat (berendezés, kellék, ruha, technika, stb.)

A filmkészítők a forgatókönyvnek igen eltérő jelentőséget tulajdonítanak. (filmes stílusirányzatok) Eisenstein pl. a forgatókönyvet csak vázlatnak tekintette. Jancsó Miklós vagy a francia újhullám számos fontos képviselője, pl J.L. Godard úgyszintén. Mások, mint pl. Alfred Hitchcock vagy Fábri Zoltán rendkívül pontos forgatókönyveket írtak, sőt gyakran készítettek story board-ot is és a forgatás során hűségesen követték azt.

A tömegfilmgyártásban szinte megkerülhetetlen a forgatókönyv, hiszen a film itt lényegét tekintve üzleti vállalkozás, amelynek gyártása során a forgatókönyv sajátos szerződésként funkcionál. Gyakran többen írják, erre a feladatra specializálódott munkatársak, írók, dramaturgok(dramaturgia). A szerzői filmek világában más a forgatókönyv szerepe. A rendező gyakran maga írja, vagy ő is részt vesz a forgatókönyv megírásában, ezért viszonya szabadabb a saját forgatókönyvéhez. A forgatás során esetleg változtat rajta, sőt az is előfordul, hogy meglehetősen kidolgozatlan forgatókönyv alapján kezd el forgatni -, bár a filmkészítés költségeinek emelkedésével a játékfilm világában ez a gyakorlat határozottan eltűnően van.

Hangosfilm: A húszas évek végétől terjed el, amikor a technikai fejlődés jóvoltából a filmszalagon már nem csupán képeket, hanem hangot is lehetett rögzíteni, tárolni. Már Edisont foglalkoztatták a hangosfilm lehetőségei, ő az általa felfedezett fonográfal szerette

volna összekapcsolni vetítógépét. (filmvetítő) A húszas évek végén seregyeni mérnök, feltaláló dolgozott a hangosfilmrendszer kimunkálásán -, 1929-ben pl. már több mint kétszáz különféle hangosfilm-technikával kísérleteztek. A hanglemezes Vitaphone volt az egyik legelső jól működő vetítőrendszer, amelyen már többé-kevésbé szinkronban (egyidejűleg) szólalt meg a hang a képpel. A filmtörténeti fordulatot az hozta, amikor 1923 körül Lee de Forest amerikai mérnök Phonofilmnek keresztelt rendszerében a hangot magán a filmszalagon rögzítette. Úgyszintén ő készített először (1922-ben) olyan erősítőket, amelyek a nagy mozipalotákat is képesek voltak behangosítani.

A hangosfilm megszületése fontos korszakváltás a film történetében. Megváltozik pl. a színjátszás stílusa, mert a hangosfilm természetesebb színészi jelenléteket igényel. A némafilm színészeinek nagy mozdulatait, kifejező gesztusait a beszéddel együtt már mesterkéltnek, erőltetettnek tűntek a vásznon. Ugyanakkor egy ideig sokkal statikusabbá váltak a művek, mert a hangosfilmekben a színészek alig mozoghattak, hiszen helyhez kötötte őket a kellékek közé dugott mikrofon, s a kamera hangszigetelt fülkéből rögzítette a jeleneteket a nagy gépzaj miatt. Ezeket a nehézségeket részben a hamarosan elterjedő utószinkron eljárás oldotta meg.

A mai filmekben a hang jórészt (a színészi beszédet, az atmoszférát, a zörejeket és a filmzenét) a forgatás után készítik el, s utólag keverik (illesztik) a képekhez. Ebben a munkafolyamatban nagy szerepe van a hangmérnöknek.

Az első egészestés hangosfilmet, *A dzsesszénekest* 1927-ben mutatták be. S noha sokan féltették a hangtól a filmet, attól tartva, hogy kifejezési eszközei elszegényednek, már a 30-as években számos művészi értékű hangosfilm születik. (pl. Josef von Sternberg *Kék angyal*, René Clair *Párizsi háztetők alatt*, Eisenstein *Jégmezők lovagja*)

Magyarországon a hangosfilmgyártás a magas költségek miatt csak 1931-ben a Hunnia Filmgyárban indult meg. Első hangos játékfilmünk *A kék bálvány* (1931) még nem igazán sikeres, de a következő, a *Hyppolit, a lakáj* (1931) Kabos Gyulával a főszerepben már igen.

A hangosfilm térhódítására a filmgyártás egy új műfajcsalád megjelenésével válaszolt. Megszületik a zenés film, s számtalan alműfaja, a filmmusical, az operafilm, később a koncertfilm, a rockfilm stb.

A filmhangzás minősége rengeteget fejlődött a harmincas évek óta. Napjainkban a térhatású dolby surround technika uralja a filmhangot.

Jelenet (a filmben): A filmelbeszélés nagyobb szerkezeti egysége, amelynek határait többnyire a nagyobb tér- és időugrások jelzik. Egy-egy jelenet általában több beállításból áll. [Az un. hosszú beállításokban ez ellenkezőleg is történhet. Jancsó Miklós vagy Michelangelo Antonioni filmjeiben pl. gyakran egyetlen beállításban több jelenet is bennefoglaltatik.]

A filmbeli jelenetek funkciója hasonló a színházban látható színváltáshoz vagy a regényekből ismert fejezethez.

A filmjelenetekben történhetnek a cselekmény szempontjából lényeges fordulatok, de olyan események is (epizód), amelyeknek nincs különösebb hatásuk a cselekmény menetére. (Jelenetnek tekintjük a leíró jellegű passzázsokat is.) Hasonlóan magához az elbeszéléshez, többnyire a jeleneteknek is van expozíciója, kibontakozása és lezárása. A jelentváltást olykor a kép lassú elsötétítésével, illetve kivilágosodásával külön is megjelöli a film alkotója.

Kamera (filmfelvevő): Olyan szerkezet, mely a benne futó fényérzékeny filmszalagon (vagy mágnesszalagon) folyamatosan rögzíti a látványsokaságból az optika által bekeretezett és leképezett formákat, színeket, eseményeket - a látható világ kiválasztott részét.

Őse, a camera obscura, („sötétkamra”; latin) egyszerű zárt doboz, avagy szoba, amelyre ha apró lyukat fúrunk, (esetleg a lyukba egy lencsét helyezünk) a lyukkamerába hatoló fény a külső világ fordított képét vetíti a lencse elé tett papírra, lemezre.

A filmfelvevő első feltalálói - Luis le Prince, Thomas Edison, William Dickson, a Lumiere fivérek -, tulajdonképpen a camera obscura elvét fejlesztik tovább. A korabeli kamerák között vannak olyan szerkezetek is, pl. Lumiere-ék cinematográf-ja, amely nemcsak felvevő, de vetítő, sőt másoló készülék is.

A múlt század végén feltalált filmkamera egy optikai és egy képrögzítő rendszerből áll. A kamera objektívjén át a felvenni kívánt tájról, tárgyról, épületről vagy személyről visszaverődő fény fordított, kicsinyített képet vetít a filmszalag fényérzékeny részére. Maga a filmszalag az objektív mögött egyenletes, szakaszos mozgással halad, csak az exponálás pillanatában áll meg rövid időre, majd egy villás szerkezet (a greiffer) továbblépteti, hogy egy pillanattal később ismét rögzítse, másodpercenként 24-szer.

A húszas évekig a kamera felvétel közben nem igen mozdult meg. (kameramozgás) A filmtörténészek szerint Giovanni Pastrone *Cabiria* (1914) című nagyszabású történelmi filmjében tették először kocsira a felvevőgépet. A kép és a hang együttes rögzítése pedig a húszas évek végére terjedt el. (hangosfilm)

A film története egyben a kamerák fejlődésének története is. Az optikai rendszer egyre bonyolultabb és precízebb lett: a fény mennyiség egyre nagyobb hányada hasznosult, a tágabb ill. a szűkebb látószögek tartománya is leképezhetővé vált, sőt a fókusztávolságot is változtatni tudta a képkészítő, miközben a képszéli torzulások csökkentek. A filmkazetta egyre hosszabb nyersanyagot volt képes tárolni, s maga a kamera sokkal könnyebb, mozgékonyabb lett. A vállra vehető könnyű kézi kamerák (kameramozgás) a hatvanas évektől terjedtek el.

Kameramozgás - a fogalom a felvevőgép (kamera) mozgási lehetőségeit (gépmozgás) jelöli egy-egy beállításban a kiinduló helyzethez képest. A némafilm korszakában ritkán mozog a kamera, bár az első, még alkalmi „kameramozgató eszközt” - az egyik, Velencét bemutató filmben egy gondolat - már Lumiere-ék „feltalálták”. Az olasz Giovanni Pastrone alkalmazott először kamerakocsit, illetve darut a *Cabiria* című háromórás történelmi film tömegjeleneteiben. (1914.) A rendkívül fejlett német filmiparban pedig Friedrich Murnau nevéhez kötik a kocsizó kamera alkalmazását. (Az utolsó ember 1924) A film technikatörténetét ettől kezdve a kameramozgató eszközök szüntelen és egyre dinamikusabb fejlődése jellemzi. A felvevőgép a következő mozgásokat végezheti: svenk (vagy panorámázás), lendítés, fahrt (kocsizás), kran (daruzás). A svenkelés során a kamera annak függőleges és vízszintes tengelye körül fordul el oldalra, lefelé vagy felfelé, többnyire azért, hogy kövesse a felvétel tárgyának mozgását. A lendítés a gyors svenk, a kamera hirtelen elfordítása. Amikor a kamera ténylegesen elmozdul - pl. az erre a célra kiépített sínen vagy járművön, esetleg az operatőr kezében - akkor fahrtól vagy kocsizásról beszélünk, míg a tényleges függőleges elmozdulás esetén beszélhetünk daruzásról (emelkedés-süllyedés). Ezek a mozgások kombinálhatóak (pl. Jancsó Miklós híres ún. hosszú beállításában az ún. „panotravelling” a panorámázás és a kocsizás („utazás”) folyamatos alkalmazására épül.) A hatvanas évektől a játékfilmekben is elterjedtek az ún. könnyű kézi kamerák. A kézikamerát az operatőr a vállán tartja, s gyakorlatilag teljesen szabadon mozoghat vele. A feladat nem könnyű, mert az elkerülhetetlen képremegés zavaró a vetítőben. A steadycam már egy olyan speciális hidraulikus csillapítással ellátott berendezés, amely képes kiegyenlíteni az operatőr testének mozgását a felvételen, amikor a „kameramozgató eszköz” maga az operatőr. Napjainkban az egyik legeredetibbnek számító filmes elbeszélői mód, az ún. „dogma” követői számára (legismertebb képviselője Lars von Trier, dán rendező) egyenesen tiltott a kiegyenlített, speciális eszközökkel megsegített kameramozgás használata.

Képregény (comics): Népszerű, gyakran sorozatjellegű történet, amelyben a cselekményt rajzolt állóképpel és azt kommentáló szöveggel meséli el a szerző. A képregény

elbeszélési és dramaturgiai sémái, a rajzok kompozíciós megoldásai, s a rajzolóknak az a jól érzékelhető törekvése, hogy a képsorozatok a mozgás illúzióját keltsék, a képregényt a film sajátos rokonává teszik.

A filmelőkészítés során olykor megszülető story board (forgatókönyv) pedig, amely a jövőbeni film beállításainak rajzos előképe, tulajdonképpen sajátos képregénynek is tekinthető.

A képregény szinte egyidős a mozival. 1896. febr.16-án a New Yorker World című lapban jelent meg az első olyan rajzos történet, ahol a párbeszéd szóbuborékban kommentálta a képen látható történetet. Első jelentős művelője Winsor MacCay. A több mint százéves műfaj népszerű alakjait (Garfield, Herkules, Asterix) gyakran viszontláthatjuk animációs filmekben is.

Kompozíció: szerkesztés, összeállítás, dramaturgiai szerkesztés. A szerkezetnek logikusnak, áttekinthetőnek, hatásosnak, életszerűnek kell lennie.

Konfliktus: a drámai alkotást az ellentétek mozgatják

- emberek, elvek, erkölcsi nézetek, felfogások összeütköztetése
- hiteles megjelenítés
- a konfliktus megoldódik vagy elmélyül (antagonisztikus)
 - közéleti, társadalmi konfliktusok
 - egyéni konfliktusok
- jelentős alkotásoknál összekapcsolódik (pl. Chaplin: A Diktátor, Modern idők, Nagyvárosi fények)

Korstílus

- Az adott kor mentalitásának tükröződése
- Az a jelentős művész, aki „rajta tartja a kezét a kor ütőerén”
- pl. Huszárik Z.: Szindbád (1970): egy elsüllyedt világot ábrázol, mégis olyan kérdésekre ad választ, ami ma is érvényes
 - hogyan kell élni
 - hogyan kell kapcsolatokat szerezni
 - mi a tartalmas életvitel
 - a hedonisztikus örömök
- Bacsó P. „az újsághírekből meríti témáit” – mégis, mivel nem volt meg a megfelelő távlat. nem sikerült megfelelő tartalommal megtölteni

Maszkolás, maszk:

1. egyfajta trükk, melynek során az operatőr valamely látványelem erős kiemeléséhez kitakarja, „maszkolja” az objektív által leképezett látvány egy részét. Ilyen pl. a némafilmekben gyakran alkalmazott kör - vagy medalion-alakú szűkítés. Ezt az eljárást alkalmazzák, ha azt a hatást akarják kelteni pl., hogy a szereplő egy kulcslyukon keresztül figyelje az eseményeket, vagy látcsőbe néz.

2. maszk (illetve smink) - a test, főként az arc stilizálása. A színészi alakítást, a metakommunikációt segítő eszköz. A megjelenítésnek a kezdetektől ismert, - a rituális, szakrális eseményeknek, így a színháznak is jól ismert karakterformáló segédeszköze. A maszk és sminkmesterek közreműködésével az erdélyi várúrból vérszopó vámpír válik (ld. a Nosferatu és Drakula filmek) az egyszerű munkáslányból démonikus gépasszony, (pl. Fritz Lang *Metropolis* című filmjében), szomszédainkból farkasember vagy zombi. A maszk illetve smink készítésnek - különösen az amerikai műfajfilmekben (lásd horror, sci-fi, bűnügyi

szériák) óriási jelentősége van. Szinte a filmiparon belül egy önálló iparág, melynek felfedezéseiből a modern kozmetikai ipar is sokat merít.

Melodráma: A tömegfilm jellegzetes műfaja. Általában romantikus szerelmi történeteket mesél el, visszatérő témája a szerelmi vetélkedés, a megoldhatatlan háromszög-helyzet, amelyben nem lehetséges a tökéletes happy and. (pl. *Casablanca*, *Utolsó tangó Párizsban*) A melodráma mindig nagy szenvedélyeket ábrázol. Az olasz moziiparosok szerelmes filmjeit, akik a húszas években először gyártanak nagy szériában melodramákat, úgy is hívták: szenvedélyfilm. Az eleinte többnyire nagypolgári környezetben játszódó melodráma már ekkor fénykorát éli, s a harmincas negyvenes években a közönség éppen ezeket a könnyfacsaró filmeket tekinti „igazi” filmművészetnek. Ebben a műfajban bukkannak fel a moztörténet legnagyobb női sztárjai (Asta Nielsen, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Ingrid Bergman, nálunk Karády Katalin.) A melodramának a háború előtti magyar filmgyártásban is kitüntetett szerepe van.

A modern filmben, a hatvanas évek óta a melodráma veszít korábbi rangjából. A kifejezés - melodramai, melodramatikus - az ízléstelenül érzelgős, szenvedő mozi szinonimája lesz. Mindez nem jelenti azt, hogy a műfaj elhalt volna. Jelentős rendezők (pl. Bernardo Bertolucci, Luc Besson, Leos Carax) művelik szép sikerrel, s a „melodramai szál” a legtöbb film cselekményének ma is elengedhetetlen eleme.

Mélységélesség: A fotografálásnak az a jellegzetessége, hogy - az objektív műszaki tulajdonságaitól és a megvilágítástól függően - a fókuszban lévő képtárgy előtti és mögötti tartományban is élesnek látja a néző a képet. A rövid fókusztávolsággal dolgozó ún. nagylátószögű objektív ugyanannyi fény mennyiség mellett a tér különböző távolságra lévő pontjait élesebben képezi le, mint más objektívek. Használata nyomán egy-egy filmjelenet megnyílik a tér mélysége felé. A megvilágítástól függően a frontlencsétől már fél méterre lévő tárgy éppúgy élesnek látszik, mint pl. a távolban lévő domboldal.

Greg Toland operatőr használta ki először a filmi térképzésnek ezeket a lehetőségeit, Orson Welles *Aranypolgár* című filmjében 1941-ben, s az ábrázolásnak ezt a módját korszakalkotónak tekintik a filmtörténetben. A nagylátószögű objektív használata nyomán ugyanis az az illúzió keletkezett, mintha a néző a korábbiakhoz képest sokkal inkább részt vehetne a cselekményben. Megszűnt a szereplők és a filmtér színpadiassága is, hiszen a háttér is élni kezdett. Ezzel együtt a montázs veszített korábbi jelentőségéből, mert a film cselekményét kevesebb vágással is el lehetett mesélni. S mindezzel összefüggésben a filmképek jelentése is gazdagabbá, többértelművé vált.

Montázs (a francia „összeszerelés szóból): Szinte minden film (vagy televíziós műsor) képsorait összeillesztik, összevágják, más szóval montírozzák. (vágás) A montírozásnak köszönhetően a cselekmény többnyire pergőbb lesz a valódi történések ritmusánál, sokszor szempillantás alatt új térben és másik időben találja magát a néző. A montázs tehát kiemeli egy-egy eseménysorból a legfontosabb részleteket, sűríti, tömöríti a bemutatás szempontjából fontos eseményeket, illetve segítségével szabadon alakítható valamely film tere és ideje.

A cselekmény sűrítésére az amerikai Griffith már a tízes években sajátos montázfajta használ, az ún. párhuzamos montázst, amellyel az egyidőben, de különböző térben zajló (és egymással összefüggő) eseményeket felváltva mutatja. (pl. *A magányos villa* című filmben egyidejűleg látjuk, ahogyan a villát megtámadja egy rablóbanda, illetve a férj kétségbeesett rohanását, hogy felesége segítségére siessen.) A párhuzamos montázst azóta is gyakran használja a film, főleg az *üldözés/menekülés* típusú jelenetekben.

A húszas évek szovjet avantgard filmesei (filmés stílusirányzat) Eisenstein, illetve Kulesov arra is rájöttek, hogy a montázzsal olyan új jelentés adható a képsoroknak, amelyet

önmagában nem hordozott a képsorban látható egyik képelem sem. (Erre utal Eizenstein híres „montázsmatematikája”, mely szerint a filmben $1+1=3$.) Filmjeiben (*Patyomkin páncélos*, *A jégmezők lovagja*, *Rettegett Iván* stb.) a montázs asszociatív (gondolati) alkalmazásával szinte egy új, szimbolikus filmnyelvet alkotott. (Az odesszai munkásfelkelés összemontírozott állóképeiből pl. a „lázadás”, a „szabadság”, az „elnyomás” „filmszavait” alkotja meg.)

Később, a negyvenes évektől, a mélységben komponálás (mélységélesség) illetve a folyamatos kameramozgás új lehetőségeket kínált a filmkészítőknek. A nagylátószögű objektív használata, illetve a kocsizó kamera (kameramozgás) segítségével ugyanis bizonyos mértékben vágás nélkül is változtatható a tér/idő, s ez az ún. belső montázs többnyire reálisabb, valósághűbb jeleneteket eredményez.

Műfaj (a filmben): A filmek rokonsági csoportjai, amelyek többnyire hasonló történeteket dolgoznak fel, hasonló konfliktusokat ábrázolnak - gyakran a formai eszközöket (kamerakezelés, világítás, stb.) tekintve is hasonló módon.

A legnépszerűbb műfajok - a bűnügyi filmek, a melodramák, a burleszk, a western, a horror, a történelmi filmek - már a filmtörténet tízes-húszas éveiben felbukkannak, mivel a filmek műfajjá szerveződése éppen az ekkoriban kibontakozó nagyipari filmgyártás megjelenésével magyarázható. A tömegtermelésre beálló filmgyárak a lehető legnagyobb haszon reményében szívesen megismétlik, illetve folytatják azt, ami egyszer már sikeres lett. A befektetés biztos megtérülésének vágya hívta életre a Sherlock Holmes szériákat, a Fantomas sorozatokat, a rendkívül népszerű burleszk epizódok százait vagy a melodramatikus „szenvedélyfilmeket”. A műfajfilmeket éppen ezért tömegfilmeknek is nevezzük.

Napjainkban jóval több műfaj létezik, mint a filmtörténet kezdetén. Egyrészt azért, mert a műfajok általában több jellemző műfajcsoportra (alműfajra) tagolódnak (pl. a bűnügyi filmek csoportja ma felöleli a kémfilm, thriller, gengszterfilm-szériákat, a horror műfaja a zombi, - Drakula, vagy -farkasember filmeket stb.) Ám a filmtörténet során időről időre felbukkannak újak tekinthető műfajok is. (lásd a hatvanas években születő erotikus filmek, katasztrófa filmek műfaját stb.), mint ahogyan arra is van példa, hogy egy műfaj eltűnik, elenyészik. A hangosfilm megszületésével a burleszk például kihalt.

Művész-film: a tömegfilm is lehet művészi – helyesebb az értékes film megnevezés

- fölkészültebb, igényesebb nézőknek
- bonyolultabb formanyelv
- tartalmasabb
- a kombinációs készséget is igénybe veszi
- a szellemi intellektust próbára teszi

Kísérleti filmek. Bonyolultabb szövésszerű művészfilmek. A szűkebb igényt akarják kielégíteni. Budapesten könnyebb – vidéken nehezebb. Art-mozi hálózat fejlesztése -> arisztokratizmushoz vezet: kirekeszti azokat, akik „nem értenek a filmművészethez” -> vékony rétegek számára nyújt igényes kikapcsolódást

Narráció:

1. Valamely filmben megjelenő szöveges vagy hangos kommentár, amelyet elolvashatunk a képen, vagy elmondja a mesélő, a narrátor.
2. A filmes elbeszélés fogalmára használt idegen kifejezés.

Némafilm: A film, annak feltalálását követő első három évtizedben, a húszas évek végéig néma volt, bár a feltalálók már az első felvevő és lejátszó gépek működtetése óta törekedtek rá, hogy a szereplőknek legyen hangjuk, a jeleneteknek jellegzetes hangos atmoszférájuk (hangosfilm). Edison gramofonnal kapcsolta össze a vetítógépet, mások a

vászon mögé bújtatott színészekkel 'szinkronizáltatták' a jeleneteket, ám a hatás nem volt meggyőző. A közönség szívesebben hallgatta a mozizongorista aláfestő zenéjét. (filmzene). A filmhang nem is igen hiányzott, mert a művek előadásmódja, a szereplők játéka nagyszerűen idomult e némasághoz. A cselekmény megértését a jelenetek közé beillesztett feliratok, az ún. inzertek segítették, a színészek kifejező arcjátékkal, mimikával pótolták a szavakat. A némafilm korszak jellemző műfaja a burleszk pl. szinte tökélyre fejlesztette a pusztán képpel történő filmes mesélést, s épp a hangosfilm okozta végül kimúlását.

A némafilm korában válik a mozizás vásári mutatványból a század jellegzetes tömegszórakoztató iparágává. (tömegfilm) A korszak végére már kifejlődik szinte valamennyi ma is népszerű filmes műfaj, (western, sci-fi, horror, bűnügyi film, stb) illetve filmtípus, (híradó, dokumentumfilm, animációs film), létrejön szinte valamennyi ma is működő nagy amerikai filmstúdió, kialakul a nagyipari filmgyártás máig hatékony rendszere.

Objektív: Egy vagy több elemből álló optikai lencserendszer. A felvevőgép „szeme”, a vetítógép „ablaka”. Az objektív a ráeső fényt a képkapuban futó filmszalagra, illetve a vetítógépben pergetett transzparens filmet átvilágító fénysugarakat a vászonra képezi le. A felvevőgép objektívje mindig a képtárgy kicsinyített képét vetíti a filmszalagra, amelyet aztán a vetítő objektívje felnagyít.

A filmfelvétel során - annak megfelelően, hogy milyen karakterű és formátumú kép felvétele a cél - különböző objektíveket használnak: pl. normál-, tele-, nagylátószögű-, illetve változtatható gyújtótávolságú ún. vario-objektívet.

Az objektív jellemző értékei: a gyújtótávolság és a látószög, ill. a fényerősség. A változtatható fényrekesz segítségével szabályozható a fényerő és a mélységélesség.

Plán (képsík, képkivágás): A kamera és a képtárgy mértékviszonyát jelölő fogalom, melyben a mérték mindig az emberi alak. A premier plán és a közelkép (nagyközeli illetve szuperközeli) arcot vagy arcrészletet mutat. A second plan vagy félközeli mellképet mutat, míg a totál plán vagy távol (illetve nagytávol) bármilyen távolságban, de mindig teljes alakot, alakokat mutat azok környezetével együtt.

A plán vagy képkivágás a hangsúlyozás egyik legfontosabb eleme a filmen, ahol a képtárgy fontosságát többnyire annak relatív - a többi képéhez viszonyított - nagysága (kicsisége) érzékelteti.

Ameddig a kamera nem mozdul meg, a plánfajták viszonylag könnyen azonosíthatók. A kameramozgás azonban a plánok legváltozatosabb kombinációit, s a plántípusok átmeneteinek végtelen sorát hozhatja létre, akár egyetlen jeleneten belül.

A legelső filmkészítők még nem voltak tisztában a plánváltások jelentőségével. (Szoros összefüggésben azzal, hogy a montázs lehetőségeiről is keveset sejtettek.) A korai némafilmek többnyire egyetlen kamerabeállításból készültek, merev, színpadias hatást keltettek. (lásd pl. Melies filmjeit.) A moziélmény akkor képes majd elszakadni a színháztól, amikor a plánváltások bevonják, az események résztvevőjévé teszik a nézőt, s az eltérő időtartamú s különböző plánok váltakozása sajátos ritmust, tempót ad a képsoroknak. A képkivágások váltakoztatásának - a plánok rendszerében pedig a premier plánnak -rendkívüli jelentősége van abban, hogy a film nemcsak mint új technikai eszköz, de mint sajátos esztétikummal megragadható művészi közlésforma is megszülessen a század elején.

A premier plan első rendszeres használói között említik a brightoni iskola képviselőit, J. Williamsont és G.A. Smith-t (már a múlt század fordulóján), az amerikai Edwin Portert, (1903 körül) továbbá D.W. Griffith-t illetve a dán Urban Gad-ot a tízes évek elején. A félközeli (second plan) a német származású Ernst Lubitsch használja először művészi tudatossággal a huszas évek elejétől, az USA-ban forgatott társalgási vígjátékaiban.

Perforáció: A filmszalag szélén látható szabályos lyuksorozat, amely arra szolgál, hogy a felvevő -illetve vetítógépben egy szakaszosan mozgó villás szerkezet - az ún. greiffer - segítségével a mozgó filmet továbbítani és megállítani lehessen.

Az első filmszalagokon még nem volt perforáció. Feltalálója Edison kollégája, Dickson. (1889) A találmány következtében pontosabb lett a filmszalag továbbítása és fixálása, ennek következtében élesebb lett a kép, mert az expozíciós idő alatt a nyersanyag stabilan áll a képkapuban.

Stáb, stáblista (a német „törzs” szóból): a film előkészítésénél, a forgatásnál és a film utómunkálatainál közreműködő munkatársak, illetve a forgatócsoport alkotják a stábot: a rendező, az operatőr, a gyártásvezető, az asszisztens, a díszlet- és jelmeztervezők, a maszkmester, a berendező, a kellékesek, a technikus, a hangmérnök, (filmzene) a hangfelvevő, a felvételvezetők, a világosítók, a vágó, (vágás) a fénymegadó, a trükkmester, illetve a műszaki és adminisztratív személyzet.

A színészek és a producer nem tartoznak a stábhoz. A stáblista a közreműködők listája a film végén vagy elején.

Stílus (a filmben): A mozgóképi kifejező eszközök alkalmazásának sajátos módja. A narrációnak, a montáznak, a fénynek, a hangnak, a képkivágásnak(plán) a zenehasználatnak, (filmzene) a filmbeli szerepjátéknak stb. egy-egy filmre, vagy egy-egy filmalkotó műveire jellemző rendszere.

Elsősorban a szerzői filmek világában találunk olyan műveket, ahol a kifejező eszközök markánsan személyesek, akár egy filmalkotó egész életművében azonosíthatóak. (Lásd a filmtörténetben pl. Fellini, Bergman, Kurosava sokat elemzett stílusjegyeit.) A szerzői filmeket ezért stílusfilmeknek is nevezzük.

Stílusa a kifejezés tágabb értelmében minden filmalkotásnak van, hiszen minden film használja, kihasználja valamilyen módon a mozgóképi kifejezés mindenki számára adott eszköztárát. A szerzői filmekkel összevetve azonban elmondhatjuk, hogy a többnyire bevált fogásokat használó tömegfilmek stíluskaraktere általában gyengébb.

A filmtörténetben - akár más művészetek történetében - is van arra példa, hogy olykor, bizonyos korokban és helyeken számos film meglepő stílári rokonságot mutat. Ilyenkor korstílusról, stílusirányzatról beszélünk. (Ld. a német expresszionizmus, a neorealizmus, a francia újhullám stb. filmjeit) (filmes stílusirányzatok).

Suspense technika (az angol "bizonytalanság, izgatott várakozás" szóból): Hatásos dramaturgiai fogás a néző figyelmének fenntartására, érzelmi irányítására. A bűnügyi filmek pl. igen gyakran élnek a suspense - a „résztevő feszültségkeltés” technikáival. A filmkészítő ilyenkor teljességgel bevonja nézőjét valamely kétséges kimenetelű cselekménysor menetébe, precízen beavatja pl. valamely veszély kiépülésének részleteibe, a főhős ellen készülők merénylet eseményeibe, miközben a szereplő nincs e tudás birtokában. Ilyenkor a feszültség tulajdonképpen forrása, hogy a néző jobban informált, többet tud a történések motívumairól, mint maguk a szereplők.

A suspense technika tökélyre fejlesztőjének Alfred Hitchcockot tartják. Hitchcock szinte valamennyi bűnügyi filmjében találunk nagyszerűen kivitelezett suspense helyzeteket.(*Hátsó ablak, Szédülés, Madarak* stb.

Szerzői film: A fogalom az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején születik, a francia újhullám rendezőinek (filmes stílusirányzatok) (Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette) filmes gyakorlatában, s a Cahiers du cinema című folyóiratban megjelenő írások nyomán. Az újhullám képviselői szerint a markáns személyes hang, illetve stílus, az egyéni kézjegy

különböztethet meg egy-egy filmet a nagyipai filmgyártás szériatermékeitől. S a filmszerző (auteur) rangot a filmrendezők közül csak az érdemli meg, aki képes - ahogy Jacques Rivette fogalmazta - „egyes szám első személyben szólni hozzánk”.

A hatvanas-hetvenes évek különösen kedveznek a személyes hangvételű szerzői - vagy művész filmek - létrejöttének, a progresszíven gondolkodó, s a film kifejezési lehetőségeit radikálisan megújítani törekvő különféle, angol, francia, cseh, szovjet, német újhullámok elindulásának. A szerzői film ekkoriban lesz máig hatóan a nagyipari körülmények között születő professzionális tömegfilm ellenlábas, amely tudatosan törekszik fellazítani a műfajfilmek gyakran megmerevedett sémáit, kliséit -, a mindenható sztárrendszert, a lineáris filmelbeszélési formákat, s folyamatosan bíztat a valóság közvetlenebb, személyesebb filmes megragadására.

Szélesvászon: Hagyományosan a vászonra vetített kép oldalainak aránya 3:4.

Az ötvenes, hatvanas évektől azonban a vászon szélességét igyekeztek növelni úgy, hogy az megközelítse a természetes látómező 1:3 arányát, s az új szélesvásznú filmek a teljes látómező nagy részét betöltsék.

A szélesvászonra komponált filmképeken nagyobb szerepe lehet a képen belüli mozgásnak, a szereplők háttérében több látszik a környezetből, a játék teréből.

Az első szélesvásznú film 1953-ban készül az USA-ban, címe *A palást*

Színes film: A filmeket igen sokáig - kb. az ötvenes évekig - többnyire csak fekete-fehérben élvezhette a közönség. S ez annak ellenére így volt, hogy már a század elején kísérleteztek a színes film előállításával. A tízes években pl. Pathé, a híres francia filmgyáros önálló filmfestő műhelyeket tartott fenn, ahol kockáról kockára kifestették a filmeket. Őt megelőzően Melies is kísérletezett hasonlóval. Ezt az ún. virázs technikát (virazsírozás), a filmkockák bizonyos konvenciók szerinti kiszínezését (pl. az ég - kék, a rét - zöld, a tűz, a forradalom - piros) rajtuk kívül is sokan használták.

A színes filmgyártást valójában az ún. technicolor eljárás tette lehetővé, amelyet a Kodak cég vezetett be a negyvenes években. De az első technicolor eljárással készült egész estés film korábbi, 1935-ben készült (címe a *Hiúság vására*), ami jelzi, hogy a gyártók jó darabig ódzkodtak az új technikával járó többletkiadásoktól. A technicolor eljárás kezdetben igen nehézkes volt, mert a három alapszínnek megfelelően a speciális felvevőgép három különböző negatívra exponált, s a gépbe jutó fényt szitaszűrő osztotta szét a zöld, a vörös és a kék alapszínre. Az így nyert mindhárom negatívot előhívták, majd a másolás során a felvételeket egyetlen szalagon egyesítették. Később - 1941-től - a Kodak cég monopack technicolor eljárásával már mindhárom színtartományt egyetlen negatívon tudták rögzíteni.

A színes film igazi elterjesztésére végülis csak az amerikai és nyugat-európai háztartásokban tömegesen megjelenő televízió kényszerítette rá a filmgyártókat az 50-es években. Mivel a korabeli tévékészülékek fekete-fehérek voltak, a filmgyártók a színekben pompázó látványos filmekkel tudták csak felvenni a nézőért megindult versenyt. A „technicolor csata” - Hollywood harca a televíziókészülékkel - a nagyszabású *Sámson és Delila* című történelmi filmmel kezdődött 1941-ben.

Magyarországon Badal János operatőr a színes technika úttörője. Ő forgatja az első színes filmhíradó részletet 1953-ban, s még ugyanebben az évben az első színes játékfilmet, a Rákóczi hadnagyát. Ebben az évben indul be hazánkban a kísérleti televíziózás is.

Tömegfilm (közönségfilm vagy műfajfilm): A múlt század végén a film - mint a képrögzítés új technikai eszköze, s a mozi - mint új szórakoztató intézmény - a „tömegek művészeteként” születik meg. Ma pedig a filmtermés döntő hányada - elsősorban a

hollywoodi típusú nagyipari film - tömegfilm: a globalizálódó világ sok százmilliónyi közönségének igényei szerint készül.

A modern tömegfilmek - eltérően a szűkebb közönségnek készülő művészfilmekről, vagy szerzői filmekről általában üzleti vállalkozásként születnek meg, többnyire rendkívül nagy tőkebefektetéssel, melynek megtérülésén jól szervezett intézményi háttér, forgalmazók, reklámcégek, moziláncok stb. dolgoznak.

A tömegfilmekben a rendező szerepköre többnyire korlátozott. Az a személy, aki felméri a filmpiac igényeit, megveszi (vagy megrendeli) a témát, beindítja és lebonyolítja a legfrissebb tömegfilmes produkciót, s kiválasztja magát a rendezőt is, a producer. S aki vonzóvá teszi a filmet a nagyközönség számára, a produkcióban felléptetett egy vagy több sztár.

A tömegfilmek általában jól ismert témákat dolgoznak fel újra meg újra, tehát valamely nagy hagyományú műfaj, thriller, (bűnügyi film) sci-fi, western, kalandfilm, katasztrófa, vagy horrorszéria stb. új, s még újabb darabjai. Napjaink tömegfilmjeit a pontosan kiszámított és professzionálisan kivitelezett hatások, a rendkívüli látvány, a speciális effektusok (trükk) gazdagsága jellemzi.

Tömegfilm funkciója: közérthető szórakozási lehetőséget biztosítani a képzetlen nézőnek – nincs bonyolultabb fordulat, minden érthető, átélhető.

- logikus felépítés, elhithető erő, érthető, izléses, erkölcsös, látványelemek, -eszközök felvonultatása – ami szükséges az élvezethez.

- normák megteremtése: Hollywoodban – változó normák

- látvány megalkotása – mindig jobbra törekszik

Magyarországon a művészfilm és a tömegfilm aránya más (tömegfilm-rendezők: Koltai Róbert, Herendi Gábor, Tímár...)

A tömegfilmet nagy művészi leleménnyel műveli: Steven Spielberg (Minden idők legsikeresebb 10 filmjéből 7 Spielberg-film).

Trükk (filmtrükk – speciális effektus): A filmi hatáskeltés egyik fontos eszköze.

A filmtörténet első trükkjét - a stoptrükköt - minden bizonnyal Méliès „fedezte fel.” Állítólag egy külső felvétel során elakadt a felvevőgépében a filmszalag, majd újra indult, s az előhívott tekercsen egy autó helyére hirtelen egy halottaskocsi került. Méliès később is számtalan trükköt kísérletezett ki, amelyeket ma is használnak, pl. a kettős megvilágítást, az elsötétítést, az úsztatást.

A trükkök kisebb részét a felvétel során a kamera segítségével állítják elő. Ilyen a kettős expozíció (ugyanarra a fáziskép-sorozatra még egy képsorozat exponálódik), a lassított felvétel (ilyenkor az egy másodperc alatt felvett képek számát növelik, a lejátszás során pedig normál sebességgel pereg a film, így a mozgás lelassul, hiszen több fázist szemlélünk ugyanannyi idő alatt), a gyorsítás, illetve kockázás (amikor nem 24 fázisképet exponálnak egy mp. alatt, hanem annál kevesebbet), a maszkolás stb.

A trükkök nagyobb részét az utómunka során ún. trükk kamerával készítik. Trükkfelvételnek számít a filmek feliratozása is, hiszen az eredeti felvételt kell ebben az esetben is manipulálni. A legkorszerűbb trükköket ma már számítógépes animációval hozzák létre. (Az egyik első ilyen produkció Spielberg *Jurassic park* c. filmje, melyben a dinoszauruszok nem hagyományos makettek, csak animált képek.) A nagyteljesítményű számítógép az egyik újabb alkalmazásban már arra is képes, hogy olyan színészeket animáljon a vászonra - akár hajdanvolt sztárokat -, akik már nem élnek.

Speciális hatásokat - de nem trükköket(!) - hozhatnak létre különféle szerkezetekkel - szélgéppel, esőgéppel, füstgéppel, pirotechnikai (tűz és - robbantástechnikai) eszközökkel. Bizonyos műfaji filmek, a horror, a sci-fi vagy a thriller - szinte elképzelhetetlenek ma már speciális látványhatások nélkül.

Vágás (montírozás): A leforgatott filmet az ún. utómunka során egy szakember - a vágó - többnyire a rendező közreműködésével állítja össze (montírozza), folyamatosságot, ritmust biztosítva ezzel a készülő alkotásnak.

A leforgatott (negatív) anyagot előbb a laboratóriumban előhívják (ezt az ún. eredeti negatívot rendkívül gondosan tárolják), és egy ún. pozitív kópiát készítenek belőle. Ez a muszterkópia, amelyet a vetítőben a rendező megnéz, és beállításonként (snitteként) megnevezi a legjobbnak ítélt felvételeket. Ezeket a vágóasszisztens kimetszi, majd a snittekhez tartozó külön hangszalagot a csapó segítségével szinkronba hozza a képpel, fly módon készítve elő a tényleges filmvágást. A vágó a film szerkezetének, cselekményének megfelelően a vágóasztalon sorrendbe rakja, összeragasztja az egyes snittek, tekercsenként összeállítja a munkakópiát, amely aztán a finomra vágás (a mozgások illesztésének, a tempó, a ritmus fokozatos finomításának) során hetek, sőt hónapok alatt nyeri el végső formáját.

A vágásban közreműködik a rendezőn kívül a hangmérnök is, (hangosfilm) aki a filmkészítésnek ebben a munkafázisában a párbeszéd, a zene és a képek összehangolásában segít. A vágás során a muszterből végtelen számú filmvariáns készíthető.

A munkakópia elkészítése után - amennyiben szükséges, mert a film nem eredeti hangos - az ún. utószinkron következik, majd a hangkeverés, ahol a film akusztikus világának részeit képező dialógus, atmoszféra, zajok és zörejek ill. a zene dinamikai arányait állítják be. Végül a munkakópiát a filmlaborban a filmtekercsen lévő azonosítók (az ún. lábszámok) segítségével az eredeti negatívból kivágva a szükséges darabokat, összeállítják (negatív vágás). Az ily módon előkészített negatív kópiát átvizsgálva beállítják az ún. kopírfényeket, (fénymegadás) amelyeknek a segítségével az egymáshoz kapcsolódó részek megvilágítási egyensúlyát, a film végső szín- és kontrasztvilágát lehet korrigálni több lépésben, s legvégül elkészítik a végleges kópiá(ka)t, amelyeket a moziban a közönség megnéz.

Western (cowboyfilm): A filmtörténet egyik legrégebbi és legnépszerűbb műfaja. Az egyik első, alig tíz perces western az USA-ban 1903-ban készült, *A nagy vonatrablás* címmel (rendezte Edwin Porter).

A western kezdetben nem több, mint vásári mutatvány, ügyes lovasszámokkal zsúfolt filmakció. Később rangos, jellegzetesen amerikai műfajjá válik, amely az amerikai történelem hősi korszakát, a polgárháborúban kettészakadt Észak és Dél viszályát, a nyugati partvidék meghódítását, a telepesek és az indiánok küzdelmét eleveníti fel újra és újra, a történelmi múltat gyakran mitizálva, megszépítve. Visszatérő hősei is (Buffalo Bill, Bronco Billy, Jesse James, Calamity Jean, Billy Kid) valaha élt, s a filmszériákban legendává váló alakok. A western hős pedig - a gyakran a közösséggel is szembekerülő, igazságosztó, erős, szabad „jó-rossz” ember - az amerikai erkölcs kifejező figurája.

A western fénykora a harmincas-ötvenes évek. Évente közel félszáz western készül ekkoriban Hollywood stúdióiban, köztük olyan klasszikusok, mint a *Hatosfogat*, az *Apacserőd* vagy a *Rio Grande* (minden idők legnagyobb westernsztárjával, John Wayne-nel a főszerepben). A legjelentősebb westernrendezők - John Ford, Howard Hawks, Antony Mann - is ekkor alkotnak,

A hetvenes, nyolcvanas években a műfaj hanyatlásnak indul, sok darabja már nem is Amerikában készül. Az italo- vagy „makaróniwestern” kegyetlenebb, véresebb, kiábrándultabb, mint az aranykor filmjei.

7.8. Felhasznált és ajánlott irodalom az 5. és a 6. tételhez

- B. Nagy, L. (1974): A látvány logikája. - Bp. Szépirodalmi iadó
- Balázs, B (1984): A látható ember, A film szelleme, 1 kiadás Bibliotheka 1958 2.k. Gondolat.
- Bárdos, J. (2005): Filmesztétika I. - Lejegyezte:Dunajcsik Mátyás. - Horizont Kutató Intézet
- Bazin, A. (1995): Mi a film? - Bp. Osiris
- Benjamin, W. (1969): Kommentár és prófécia. - Gondolat, Budapest
- Bikácsy, G. (1992): Bolond Pierrot moziba megy, Héttorony
- Bíró, Y. (1994): A film formanyelve. - In: Bíró Yvette: *A hetedik művészet* Századvég Kiadó, Budapest
- Bíró, Y. (1995): A hetedik művészet. - Századvég-Osiris.
- Bíró, Y. (2003): Nem tiltott határátlépések. Osiris, Budapest
- Eisenstein, Sz. M. (1938): A hangosfilm jövője, A színes film; A filmkocka mögött; A filmforma dialektikus megközelítése; A film negyedik dimenziója; Montázs 1938; Sárga rapszódia. - In: Eisenstein: *Válogatott tanulmányok*. Áron Kiadó, Budapest
- Eisner (1994): A démoni filmvászon. - Magyar Filmintézet
- Gelencsér, G (1998): Képkorszak. Szöveggyűjtemény. - Korona Kiadó, Budapest
- Gregor – Patalas (1966): A film világtörténete. - Gondolat, Bp.
- Hauser, A. (1980): *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*. - Gondolat, Budapest
- Király, J. (1981): Film és szórakozás. Budapest: MOKÉP – Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum. p. 251.
- Király J. (1992): A tömegkultúra esztétikája I. Budapest: Tankönyvkiadó, pp. 16., pp. 125–129.
- Király, J. (1998): Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetipusok a filmkultúrában. Budapest: Korona. pp. 146–162.
- Kovács, A. B. (1991): A film művészettörténete. - Új Hold Évkönyv
- Kovács, A. B (1992): Metropolis, Párizs. - Képzőművészeti Kiadó Bp
- Kracauer, S. (1926): Cult of Distraction
- Kracauer, S. (1927): Little Shopgirls Go to the Movies
- Kracauer, S. (1928): Roller Coaster
- Kracauer (1991): Caligaritól Hitlerig. - Magyar Filmintézet.
- Lotman, J. M. (1977): Filmszemiotika és filmesztétika. - Gondolat, Budapest.
- Magyar, B. (1974): Az amerikai film. - Bp. Gondolat
- Médiakutató, Magyar Média, MédiaMix, Jel-Kép, Filmvilág című folyóiratok
- Szabó, G (2002): Filmes könyv. - Ab Ovo
- Pasolini (1971): A költői film. - In: Nemeskürty (szerk.): *A film ma*. Gondolat, Budapest 18-39.o.
- Sadoul (1959): A filmművészet története. - Gondolat, Budapest.

7.9. Tematizált ajánlott irodalom

1. *Amerikai film a negyvenes-ötvenes években (gyártástörténeti és műfaji változások, fontosabb rendezők, beleértve Hitchcockot és Welles is)*

Bazin, André: Mi a film? Budapest, Osiris, 1995. „Orson Welles” 257-327. o.

Orson Welles-blokk. Filmvilág (1986) no. 1. 24-38. o.

Metropolis 2000 no. 2. Orson Welles-szám

Thomson, Kristin–Bordwell, David: Film history. An introduction. Mcgraw-Hill Inc. 1994. 15. fejezet: 371-405.o.

Truffaut–Hitchcock. Budapest, Magyar Filmintézet–Pelikán Kiadó, 1996.

Új Oxford Filmenciklopédia. Glória Kiadó, 2003. 459-476. o.

Wright, Will: Sixguns and Society. 1975.

2. *A modern film előzményei –az angol free cinema a nagy szerzők indulása az ötvenes években (Bresson, Bunuel és Bergman az ötvenes években)*

Aranda, Francisco: Luis Bunuel, a critical biography. London, 1975.

Györffy Miklós: Ingmar Bergman. Budapest, Gondolat, 1976.

Paul Scraeder: Transzcendentális stílus a filmben. Filmkultúra (1992) no. 2. 3–11. o.

Paul Scraeder: Bresson és a skolasztikus hagyomány. Pannonhalmi Szemle (1994) no. 4. 102–110. o.

Susan Sontag: A spirituális stílus Robert Bresson filmjeiben. In. Susan Sontag: A pusztulás képei. 200–224. o.

Takács Ferenc: Rövidtávfutók. Egy régi új hullám Európából. Filmvilág (1986) no. 12. 18–23. o.

3. *Olaszok a neorealizmus után (változások az ötvenes években, valamint Fellini, Antonioni és Pasolini munkássága)*

Bondanella, Peter: Italian cinema from neorealism to the present. New York, Continuum, 1991. (a Felliniről, Antonioniról és Pasoliniról szóló fejezetek beszkenelve az emc-n)
Györfly Miklós: Michelangelo Antonioni. Budapest, Gondolat, 1985.
Muhi Klára–Perlaki Tamás: Federico Fellini. Budapest, MFIFA–NPI, 1983.

4. *A francia újhullám*

Bikácsy Gergely: Bolond Pierrot moziba megy. Budapest, Héttorony Kiadó–Budapest Film. 125–255. o.
Bordwell, David: Godard és az elbeszélés. Bordwell, David: Elbeszélés a játékfilmben. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996. 319–341. o.
Hayward, Susan: French National Cinema. London, Routledge, 1993.
Hayward, Susan–Vincendeau, Ginette: French films: Texts and contexts. London–New York, Routledge, 2000.
Kovács András Bálint: Metropolis, Párizs. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1992. pp. 121–207.
Susan Sontag: Godard. In. Susan Sontag: A pusztulás képei. pp. 146–199.

5. *Bresson, Bergman és Tarkovszkij a hatvanas–hetvenes években*

Bergman-összeállítás. Kultúra és Közösség (1998) no. 1. (különösen Gelencsér Gábor és Györfly Miklós írásai)
Györfly Miklós: Ingmar Bergman. Budapest, Gondolat, 1976.
Kovács András Bálint–Szilágyi Ákos: Tarkovszkij. Az orosz film Sztalkere. Budapest, Helikon Kiadó, 1997.
Schraeder, Paul: Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. New York, Da Capo Press, 1972.
Magyarul részlete: Transzcendentális stílus a filmben. Filmkultúra (1992) no. 2. 3–11. o.
Schraeder, Paul: Bresson és a skolasztikus hagyomány. Pannonhalmi Szemle (1994) no. 4. 102–110. o.
Sontag, Susan: A spirituális stílus Robert Bresson filmjeiben. In. Susan Sontag: A pusztulás képei. 200–224. o.

6. *A lengyel film (a lengyel filmiskola, a morális nyugtalanság mozija, a rendszerváltás utáni időszak)*

Dobrochna Dabert: Intertextualitás a morális nyugtalanság mozija filmjeiben. In.: <http://www.filmkultura.hu/2004/articles/reviews/index.hu.html>
Kovács István: Az ő nemzedékük. A lengyel filmiskola. In.: Robogás a nyárba, Rejtjel, 1998. vagy Jelenkor 1992.
Liehm, Antonin J.: The most important art. East-European film after 1945. University of California Press, 1977.
Film Polski: Poland, 1945-54 c. fejezete beszkenelve az emc-n
Sziójártó Imre: A vaskor emberei. A lengyel film a rendszerváltás után. In: Metropolis 2002. no. 3-4.

7. *A szovjet és a jugoszláv új hullám (az olvadás korszaka a Szovjetunióban, a jugoszláv fekete hullám)*

Domonkos László: A partizán tekintete. Gyorsfénykép a kortárs jugoszláv filmművészetről. Filmkultúra, 1986. no. 7.
Eisenstein Premier plánban, Európa Bp. 1979.
Eisenstein: Válogatott tanulmányok, Áron Kiadó Bp. 1998. (szerk. Bárdos Judit)
Eichenbaum és Tinyanov írása in: (Kelemen Tibor szerk.) A film poétikája, Magyar Filmintézet 1978.
Bárdos Judit: Kamera és toll, Filmtudományi Szemle, Magyar Filmintézet, Bp. 1979.
Bárdos Judit: A kiáltvány sem ég el, Filmkultúra 1987 január
Komm, Dmitrij: Adósok és hitelezők. Az orosz műfaj. In: Metropolis 2002. no. 3-4.
Kovács András Bálint–Szilágyi Ákos: Tarkovszkij. Az orosz film Sztalkere. Budapest, Helikon Kiadó, 1997. első sorban: 16-26. o.
Liehm, Antonin J.: The most important art. East-European film after 1945. University of California Press, 1977.
Where did the cranes fly? The Soviet Union, 1956-63 c. fejezete beszkenelve az emc-n
Margócsy István: A negyvenedik és a többiek. Az Olvadás filmjei. In: Filmvilág, 1987. no. 6.

Szűjártó Imre: Films of 'Slovenian Spring'. In Movieast 7. 2002. Uő: Visszafogott himnusz. Szlovén filmek. In Filmvilág 2002. no. 11. Uő: "A szlovén tavasz" filmjei Filmkultúra. In: <http://www.filmkultura.hu/2002/articles/reviews/szloventav.hu.html>

Sklovcskij: Eisenstein, Gondolat 1977.

A Metropolis című folyóirat Eisenstein-száma, II. évf. 3. sz. 1998 ősz

8. *A cseh és szlovák új hullám története és stílusirányzatai (az új hullám előzményei, a realista és az avantgárd irányzat, a betiltott filmek)*

A csehszlovák „új film”. Filmkultúra 1967 no. 3. [összeállítás]

Hames, Peter: The Czechoslovak New Wave. Berkeley and Los Angeles, 1985.

Liehm, Antonín J.: Milos Forman története. New York, 1975. [dok. ford.: MNF]

Liehm, Antonín J.: Szigorúan ellenőrzött filmek. New York, 1974. [dok. ford.: MNF]

Zalán Vince (szerk.): Tavasz és nyár között. A cseh és szlovák film antológiája. Budapest, 1990.

9. *Az európai film a hetvenes években (poszt '68: politikus-kritikus film; a német újfilm)*

Báron György: A film és a „hetvenes évek”. In: Báron: Hollywood és Marienbad. Budapest, Gondolat, 1986. 19–43. o.

Kovács András Bálint: A történetek állása. Filmvilág, 1985 no.10. 23–25. o.

Thomas Elsaesser: A német újfilm. Palatinus, Budapest. 2004. 247–320. o.

10. *Új-Hollywood*

Biskind, Peter: Hollywood ostroma. Filmvilág 2004 no.12. 10–16. o.

Pápai Zsolt: Bolond Pierrot Hollywoodba megy. Filmvilág 2005 no. 5. 22–27. o.

Pye, Michael – Myles, Linda: Mozi-fenegyerekek. Gondolat, Budapest, 1983. 9–89. o.

Nagy Zsolt (szerk.): Tarantino előtt. Budapest. Új Mandátum, 2000.

11. *A filmes posztmodern (Greenaway, Jarman, Almodóvar, Lynch, Coen)*

Bíró Yvette: Irónia: igazi szabadság! In: Bíró: A rendetlenség rendje: film/kép/esemény. Cserépfalvi, Budapest, 1996. 122–128. o.

Kovács András Bálint: A Semmi eltűnése. In: Kovács: A film szerint a világ. Palatinus, Budapest, 2002. 92–131. o.

Horváth Antal Balázs: Végtelen rosszullet. David Lynch portréja. Filmvilág 1997 no. 6. 10–14. o.

Angol barokk-összeállítás. Filmvilág 1990 no.10. 3–20. o.

Nánay Bence: A legutolsó új hullám. Peter Greenaway. In: Zalán Vince (szerk.): Filmrendezőportrék. Osiris, Budapest, 2003. 123–145. o.

12. *A távol-keleti film a nyolcvanas-kilencvenes években (Wong, Woo, Kitano)*

Varró Attila: Szébb tegnap. Filmvilág 2000 no. 7. 28–31. o.

Jami Bernard: Tarantino. Filmvilág 1996 no. 8. 24–31. o. és 1996 no. 9. 38–45. o.

Wostry Ferenc: Dao, a kard. Wuxia klasszikusok. Filmvilág 2001 no. 7. 13–17. o.

Bíró Yvette: Nem tiltott határátlépések. Osiris, Budapest, 2003. 95–115. o.

13. *Magyar némafilm*

Kőhádi Zsolt: Tovamozduló ember továbbmozduló világban. A magyar némafilm 1896–1931 között. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.

Magyar Bálint: A magyar némafilm története 1896–1918. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Archívum, 1966.

Magyar Bálint: A magyar némafilm története 1918–1931. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Archívum, 1967.

Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Budapest, Magvető, 1983.

Nemeskürty István: A magyar film története. (1912–1963) Budapest, Gondolat, 1965.

14. *A harmincas-negyvenes évek magyar filmje*

Balogh Gyöngyi: Nevető és síró polgári mozi. Kultúra és közösség 1990/2. Pp. 92-113. [16, 18]

Balogh Gyöngyi–Király Jenő: „Csak egy nap a világ...”. A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929–1936. Budapest, magyar Filmintézet, 2000.

Karcsai Kulcsár István: „Őrségváltás” után. „Népi film” 1939-1944. Filmkultúra XXI (1985) no. 11. pp.14-24.

Kőhádi Zsolt: Magyar film hangot keres (1931–1938). In: Filmspirál II. évf. (1996) no. 2. pp. 67–131.; no. 3. pp. 1–52., no. 4. pp. 88–117.; no. 5. pp. 104–134.; III. évf. (1997) no. 6. pp. 58–79.; no. 7.

Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Budapest, Magvető, 1983.

Nemeskürty István: A magyar film története. (1912–1963) Budapest, Gondolat, 1965.

Nemeskürty István–Karcsai Kulcsár István–Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1975.

Sándor Tibor: Őrségváltás. A magyar film és a szélsőjobboldal a harmincas-negyvenes években (Tanulmányok, dokumentumok). Budapest, magyar Filmintézet, 1992.

Sándor Tibor: Őrségváltás után. Zsidókérdés és filmpolitika 1938–1944. Budapest, Magyar filmintézet, 1997.

Szalay Károly: A geg nyomában. Budapest, Magvető, 1972. II. fej. A magyar filmvígjáték karaktere I. (Eszmék, művek, alkotók); III. fej. A magyar filmvígjáték karaktere II. (Komikus szerkezetek és komikus elemek)

15. *Ötvenes-hatvanas évek*

Rainer M. János–Kresalek Gábor: A magyar társadalom a filmen. Társadalomkép, érték és ideológia 1948–1956. Szellemkép (1990) no. 2., no. 3. o.n.

Bíró Yvette: Stílusproblémák a mai magyar filmművészetben. Jegyzetek Fábri Zoltán és Máriaassy Félix rendezői stílusáról. Filmkultúra (1962 május) no. 12. pp. 3–46.

Makk Károly-összeállítás. Metropolis (1999) no. 3. pp. 73–138.

Marx József: Szabó István. Filmek és sorsok. Budapest: Vince Kiadó, 2002. pp. 48–135.

Kovács András Bálint: Jancsó 70. 2000 (1991) no. 10. pp. 50–54.

Hankiss Elemér: A Jancsó-filmek motívumrendszere. Filmkultúra 1965–1973. Válogatás. (szerk. Bíró Yvette) Budapest: Századvég, 1991. pp. 138–148.

Pernecky Géza: A szépség mítosza, a harmónia széttörése, a köznapok költészete. Magyar filmképek stílusváltozatai. Filmkultúra 1965–1973. Válogatás. (szerk. Bíró Yvette) Budapest: Századvég, 1991. pp. 236–244.

Gelencsér Gábor: A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmjében. Budapest: Osiris, 2002. pp. 9–89.

16. *Hetvenes-nyolcvanas évek*

B. Nagy László: A látvány logikája. Szépirodalmi, Budapest, 1974.

Bíró Yvette (szerk.): Filmkultúra 1965–1973. Századvég, Budapest, 1991.

Erdély Miklós: A filmről. Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995.

Gelencsér Gábor: A Titanic zenekara. Osiris, Budapest, 2002.

Györfly Miklós: A tizedik évtized. Palatinus – Magyar Nemzeti Filmarchívum, Budapest, 2001.

Király Jenő: Apropó western... In: Király Jenő (szerk.): Film és szórakozás. Mokép – Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1981.

Kovács András Bálint: A film szerint a világ. Palatinus, Budapest, 2002.

Peternák Miklós (szerk.): Végtelen kép. Bódy Gábor írásai. Pesti Szalon, Budapest, 1996.

Szekfű András: Fényes szelek, fűjjátok! Magvető, Budapest, 1974.

Zsugán István: Szubjektív magyar filmtörténet (1964–1994). Osiris – Századvég, Budapest, 1994.

17. *A modern filmhez*

- Nemeskürty szerk. A film ma, Gondolat Bp.1971.
Dániel Ferenc szerk. Kortársunk a film, Múzsák 1984.
Susan Sontag: A pusztulás képei, Modern Könyvtár 215., Európa é.n.
David Bordwell: Elbeszélés a játékfilmben. Magyar Filmintézet, Budapest 1996.
Francesco Casetti: Filmelméletek 1945-1990. Osiris Budapest 1998.
Gilles Deleuze: A mozgás-kép. Osiris Budapest 2001.
Báron György: Hollywood és Marienbad Gondolat Bp. 1986.
Bikácsy Gergely: Bolond Pierrot moziba megy Héttorony Bp. 1992.
Bíró Yvette: A rendetlenség rendje Cserépfalvi Bp. 1996. (a posztmodernről)
Bárdos Judit: Kép, esemény, képesemény – az olasz neorealizmus filmnyelve. - Világosság 2002/4-5-6-7. konferenciaszám, 125-128.o.
Kovács András Bálint: A film szerint a világ Palatinus 2002. 2005.ápr. 5

8. Rádiós szerkesztőség, rádiós műsorkészítés (Huszerl, 2003 és Cs. Kádár et al., 1999 alapján)

8.1. Miért kell megszerkeszteni egy rádiós anyagot?

Számtalan oka lehet, amiért meg kell szerkeszteni a munkát:

- A legtöbb esetben le kell rövidíteni anyagot: eltávolítani a fölösleges részeket, az ismétléseket, hosszú szüneteket;
- az interjút vagy az anyagot összefogottabbá kell szerkeszteni;
- ki kell vágni a zavaró zajokat, pl. széknycorgást, ajtócsapkodást, köhögést, tüsszentést, hadarást;
- ki lehet vágni bakikat a felolvasásból;
- újraszervezhető a felvett anyagot, hogy érthetőbb legyen;
- kellő hosszúságúra vágott anyaggal ki lehet tölteni egy váratlan szünetet;

Nem szabad bármelyik szerkesztési eljárást egy interjú lényegének megváltoztatására használni. Ha például egy választ nem az eredeti kérdés után rakunk, annak súlyos következményei lehetnek. Ideális esetben annyira kell felépíteni előre a felvételt, hogy csak minimális utószerkesztési munkát kelljen végezni.

Mielőtt hozzáfogunk a szerkesztéshez, végig kell hallgatni az anyagot, és fel kell jegyezni a részeket, amiket meg kívánunk tartani (szkriptelés). Nagyon határozott elképzelésnek kell lenni ahhoz, hogy el tudjuk dönteni, mit kívánunk megtartani, illetve kivágni.

Ellenőrizni kell, hogy az anyag világos és hallgatható legyen. Ne feledjük: a közönség csak egyszer hallgatja meg a műsort, nem tekerheti vissza a kazettát a végén. Igyekezzünk megőrizni az eredeti felvétel ritmusát és szüneteit: ez azt jelenti, hogy meg kell figyelni a beszélő légzéstechnikáját, sőt benne kell hagyni a megakadásokat, illetve a töltelékszavakat.

Mint azt már korábban említettük, a szerkesztés megspórolható vagy minimálisra redukálható abban az esetben, ha jó az interjú, ehhez viszont előre felépített kérdések kellenek, illetve egy jó interjúalany.

Néhány hasznos tanács, hogyan spórolj az energiáddal:

- Ne vegyél föl túl sok anyagot, egy rövid kazettához – kábé 3 perc – nem kell 10 percnél többet rögzíteni.
- Ha az interjúalanyod elkezd csapongani, észrevétlen nyomd be a pause-gombot és csak akkor nyomd be újra, amikor a következő kérdést felteszed.
- Mindig vegyél fel pár perc háttérzajt az atmoszféra érzékeltetésére (vágóhang / háttérhangok) az interjú helyszínén, amiket később felhasználhatsz, ha szüneteket kell

beiktatnod az interjúba (ez sokkal természetesebbnek hat, mintha egy darab befutószalagot illesztenél oda).

- Figyelj oda, hogy a kérdéseid megfelelőek legyenek és a tárgyra vonatkozzanak.
- Nyugodtan kérd meg az interjúalanyodat, hogy fejtse ki világosabban a mondandóját, a második válasz rendszerint tömörebb és lényegretörőbb az elsőnél.

8.2. Előadás – beszéd – magatartás

Légy olyan, amilyen vagy. A műsort már megtervezted, és a székben ülve arra vársz, hogy adni kezdjél; vegyél egy mély lélegzetet, relaxálj. Ha elvégezted az előkészületi munkákat, nyugodtan bízhatsz abban, hogy a dolgok simán fognak menni, kivéve, ha a berendezés tönkremegy! Próbáld meg elfelejteni a többi műsorvezetőt, akiket már hallottál, és légy önmagad. Más műsorvezető stílusának másolása nemcsak nehéz, de emlékezned kell arra, hogy a hallgatók csak az „eredeti változathoz” tudják hasonlítani – és nem mindig a te javadra dől el az összehasonlítás!

8.3. Általános hibák

- A túl gyors beszéd. Amikor először kerülsz adásba, természetes, hogy ideges vagy és hadarva mondd a szavakat. Tudatosan próbáld relaxálni, végy egy mély lélegzetet és nyugtasd meg magad.
- A műsorod túl komplikált vagy zavaros. Előfordulhat: annyira felkészültél, hogy teletűzdeled a műsorodat végeláthatatlan tényekkel és apró információkkal, amit a hallgató „szőnyegbombázásként” érzékel majd. Legyen világos, mit akarsz elmondani, és körültekintően tervezd meg, mi a téma tálalásának legjobb módja.
- Az előadásmód „lapos” vagy „unalmas”. Ha nem hangzik érdekesnek, amiről beszélsz, hogyan várhatod el a hallgatótól, hogy érdeklődést tanúsítson? Mindig emlékezni kell arra, hogy – szemben egy „face to face” beszélgetéstől – a hangodnak kell hordoznia az érdeklődést, az izgalmat, a különlegességet arról, amit mondasz. Ezenkívül a hanglejtésednek szintén nagy utat kell bejárnia a mikrofontól a keverőn, az adón és az éter hullámain keresztül a hallgató rádiójának hangszórójáig. Ez a technológia lenyűgöző érdeme. Amit neked ebből meg kell jegyezned, az az, hogy ez a nagy „utazás” valamennyire ellaposítja a hanglejtésedet. Meg kell tehát próbálnod eltúlozni természetes hanghordozásodat – már amikor lehet –, de ne próbáld meg fölvenni a nagyrádiók bemondóinak hamis, behízelt stílusát!
- A műsorod nem érdekes. Talán úgy találtad, könnyű dolog élő műsort csinálni, és csak az amatőröknek van szükségük felkészülési időre, mielőtt adásba mennek. Ha semmiféle terved nincs a műsorral kapcsolatban, különlegesen tehetségesnek kell ahhoz lenned, hogy úgy tudjál „fecsegni”, hogy az a hallgatóknak is érdekes legyen. Gondolj a hallgatóságra, érdeklődési területükre, és legfőképp arra, hogy a műsort miattuk csinálod (és nem csak magad miatt).
- A szabad rádiózásban általában bevett érintkezési forma a tegezés, de ez még nem jelenti azt, hogy lekezelően beszélhetsz. Ne oktasd ki a hallgatót, ez nagyon lefárasztja őket, végül aztán kikapcsolnak. Úgy kell elképzelned a műsort, mint egy szerkesztett, ugyanakkor könnyed társalgást a hallgatóval. Ha lelki szemeid előtt lebeg valaki, akivel beszélsz, az segíthet a helyes tónus megtalálásában.
- Úgy beszélsz a hallgatókhoz, mintha azok tömegben hallgatnának téged. A legtöbb ember azonban akkor hallgatja a rádiót, amikor magában van, vagy legalább is

egyedül a gondolataival. Úgy beszéljél, mintha csak egy emberhez beszélnél. Ne mondj olyan dolgokat, hogy „Hölgyeim és Uraim!” vagy „ti ott kinn” vagy „mindenki, aki hallgat”.

8.4. Interjú-technikák

- Mielőtt elindulsz az interjúalanyhoz, vagy – élő műsor esetén – a vendégedet bekíséred a stúdióba, győződj meg arról, hogy mindened megvan, ami szükséges. Ellenőrizd, hogy működnek-e a felvevők, hogy van-e elég szalagod.
- Ellenőrizd, hogy megvan-e a jegyzetfüzeted, tollad és a kérdésekről készített jegyzeted. Az a legjobb, ha kérdéseidet nem írod le szóról szóra. Inkább jegyzetpontjaid és szükséges információid legyenek arról, amit fel akarsz tární.
- Legyen világos, hogy mit akarsz kihozni az interjúdból.
- Ha a stúdióon kívül rögzíted az interjút, győződj meg arról, hogy a hely megfelelő és nem túl zajos-e.

8.5. Hogyan kérdezzünk?

Akkor a legérdekesebb az interjú a hallgató számára, ha a vendégek beszélnek a legtöbbet. Hosszú lélegzetű kérdések és rövid igen/nem válaszok nem keltik fel a hallgatók érdeklődését. Kifejtő kérdéseket próbálj meg feltenni, amikre nem lehet egyszerű igen/nem a válasz.

A tipikus kifejtő kérdések a következővel indulnak:

- „Mi a véleménye...”
- „Miért gondolja...”
- „Ki, mi, hogyan, miért, hol, mikor... stb.”

Próbálj meg nem eldöntendő kérdéseket feltenni, olyan kérdéseket, amikre egyetlen „igen” vagy „nem” lehet a válasz. A tipikus eldöntendő kérdések a következőképpen kezdődnek:

- „Gondolod, hogy...”
- „Igaz, hogy...”
- „Boldog amiatt, hogy...”

8.6. Az odafigyelés fontossága

Annak ellenére, hogy nagyon körültekintően készítettél elő interjúdat, soha nem tudhatod pontosan, mit fog mondani vendéged az interjú alatt. Éppen ezért ne legyen egy olyan kérdéssorod, amihez foggal-körömmel ragaszkodsz, tekintet nélkül arra, amit a vendéged mond. Ha elkezd valami érdekesről beszélni, kövesd őt a gondolatmenetében. Sokkal érdekesebb lehet így, mintha előre eltervezett kérdéseidet teszed fel.

Hogy könnyebb legyen a vendégedre való odafigyelés, a jegyzeteid legyenek minimálisak. Szedd pontokba azokat a problémákat és információkat, amiket fel akarsz tární. Így nem leszel a jegyzeted olvasásával elfoglalva, és végig a vendégedre tudsz figyelni. Ha nem kapsz az érdekes pontoknál, amiket felvet, a hallgatók csalódottak lesznek, hogy kihagytad a ziccert!

8.7. Mi a hír?

Lássuk a hír általánosan elfogadott definícióját, ami valami ilyesmi:

- új;
- érdekes;
- fontos vagy érinti a hallgatót;
- tényyszerű.

Egyértelmű, hogy ami az egyik embernek „új, érdekes és fontos”, az lehet, hogy a másíknak „régí, unalmas és érdektelen” Ennélfogva nagyon fontos, hogy gondolj a hallgatóídra, amikor a hírsokrot írod. Ha valami nem új vagy érdekes vagy fontos számukra, akkor annak nincs helye a hírekben!

8.8. A headline

Az első dolog, amit el kell dönteni: mi a történés? Miért új(don)ság ez az információ hallgatóí számára? A történés legfőbb pontja fogja kiadni a headline-t. Az első mondat tehát

- magyarázza el a történés legfontosabb tényét,
- meg kell, hogy ragadja a hallgatók figyelmét, vagy világossá kell tenni: számukra fontos, hogy halljanak a történésről,
- világosnak, tömörnek és lényegre törőnek kell lennie.

A headline általában tartalmazza a történés „kijét” és „mijét”. Az ezután következő mondatok fontossági sorrendben tartalmazzák a pontokat. A legkevésbé fontos legyen a legutolsó. Attól függően fogják elmondani a „mikort”, „holt”, „hogyan” és „miértet”, hogy mely kérdések a legfontosabbak a történés szempontjából. Ha olyan szöveget írsz, amelyet hírsokorban szánsz felolvasásra, akkor általában három és öt mondat közötti történésekről lehet csak szó, tehát ki kell választani a legfontosabb tényeket. Ha a történés magyarázata megkívánja, akkor háttér-információkat is kell adni.

8.9. A híírás stílusa

Mint általában a rádiónak szánt írásoknál, a híírásnál is fontos, hogy világos és könnyen érthető legyen. Úgy íj, mintha beszélne, világos, rövid mondatokban. Ne másolj le szövegrészeket sajtóanyagokból, találkozókról szóló beszámolókból, vagy cikkekből! Ezeket általában nagyon nehéz olvasni és néha annak a csoportnak a sajátos zsargonját tartalmazza, ahonnét a szöveg származik.

Bár a legfontosabb pontnak az első mondatban kell szerepelnie, ne rakd a legfontosabb szót a legeslegelejeére. A hallgatóknak szükségük van egy kis időre, amíg tudnak váltani egy-egy új hííre, tehát a kulcsneveket és tényeket valahová az első mondat közepére vagy végére kell elhelyezni.

Bár az a cél, hogy megragadjuk a hallgató figyelmét, el kell kerülni, hogy túldimenzionáljuk a történést. Ne túlozz vagy fújd fel a sztorit aránytalanul. Légy óvatos az olyan szavak használatával, mint „brutális”, „tragédia”, „mészárlás”, „horror” stb. Ezeket a szavakat őrizd meg az igazi kivételekre, és inkább csak a tényeket előadva bízd a hallgatóra a döntést.

8.10. A hírcsokor sorrendjének kiválasztása

Éppúgy, mint a történetesen belüli sorrendnél, a hírcsokornál is a hallgatók számára legérdekesebb hírrel kell kezdeni. Annak eldöntésére, hogy melyik a legfontosabb, nincs szabály. Néha ez teljesen egyértelmű és mindenki egyetértene, máskor pedig nagyon nehéz választani két-három történet között. De ha egyszer eldöntötted, akkor a hírcsokornak nagyjából csökkenő fontossági sorrendben kell tartalmaznia a híreket.

Az első történet általában több időt kap, mint az utolsó. Előfordulhat, hogy egy kevésbé fontos történetet előre akarsz hozni a hírcsokorban, mert összefüggésben van egy olyan hírrel, amely korábban szerepel. Ezzel nincs probléma. Egyetlen fontos szabály van: a hallgatók érezzék úgy, hogy a történetek logikus sorrendben követik egymást.

Ha hírműsorod célközönsége valamilyen kisebbségi csoport – szociális, etnikai vagy korcsoport – ne feledkezz meg róla, hogy általános hírigényüket a nagy média valószínűleg kielégíti. A te hírcsokrod tehát olyan témákra koncentráljon inkább, amelyről máshol nem hallhatnak.

8.11. A hír olvasása

A hír olvasásának módja fontos, ha azt akarod, hogy az információ eljusson a hallgatókhoz. Nincs értelme világosan megírni a híreket, ha az elvész a felolvasás közben.

Vigyázz, hogy:

- ne olvass túl gyorsan;
- ne motyogj;
- ne olvass monotonon, amely arra készítené az embereket, hogy kikapcsolják a rádiót.

Minden mondatban hangsúlyozd a fontos szavakat. Sokat segít, ha megérted és gondolsz arra, amit olvasol. Így automatikusan hangsúlyozni fogod a kulcsfontosságú szavakat. Hallatszón úgy, hogy érdekel, amit olvasol. Ez érdekli a hallgatókat, tehát téged is kellene, hogy érdekeljen. Ha te unatkozóan hallatszol, ők is unatkozni fognak. Hangozzék úgy, mintha elhinnéd, amit olvasol. Kikutattad, ellenőrizted a történetet, tehát nem szabad úgy hangoznia, mintha nem lennél biztos az igazságában. Ha érdemes arra, hogy adásba kerüljön, akkor megéri, hogy világosan és erőteljesen legyen elmondva.

8.12. Interaktivitás a szabad rádiózásban

A szabad rádiókat nem véletlenül hívják közösségi rádióknak is. Mindkét kifejezés azt takarja, hogy a rádiózásnak ez a típusa alapvetően különbözik a rádiózás minden más fajtájától. Leginkább abban, hogy hangvétele, beszédmódja nem elidegenítő, hanem ellenkezőleg: beengedő, bevonó típusú.

Közösségi rádiózáson nem csak azt kell érteni, hogy e rádiókat rendszerint közösségek üzemeltetik (jóllehet ez igaz). A közösségi rádiózás kifejezésben benne foglaltatik az is, hogy ezek a rádiók valamilyen szempontok alapján körülírható csoportoknak szólnak, még akkor is, ha ez a szempont csak az, hogy az emberek e csoportja az adott rádió hallgatója. Azaz: „közösség”-en nemcsak a műsorkészítőket kell érteni, hanem a hallgatókat is.

Hogy a hallgatókból közösség válik-e (azaz a rádió betölti-e hivatását), az adott rádión múlik. Különböző utak vezetnek ahhoz, hogy a hallgatók egy idő után saját magukat is, mint egy adott közösség tagjait ismerjék fel. Az egyik ilyen út, hogy a rádió egy jól körülírható (lehet, hogy szűk) csoport érdeklődését elégíti ki, tehát már eleve egy valamilyen csoportosítási szempont alapján közösségnek tekinthető körnek szól. Ha azonban nem egy már kész vagy félkész közösséget szeretnénk megszólítani, akkor a feladat egy közösség megteremtése.

Ennek módja a hallgatók bevonása a rádió életébe, azaz a hallgatói lét közösségszervező erővé való emelése.

Hogyan érhető ez el?

Az eszközök: a nyílt beszéd, a nem elidegenítő, nem médiaszerű fogalmazás, illetve az interaktivitás, azaz a hallgatókkal való kapcsolat kétirányúvá tétele.

Ez a kapcsolat akkor válik kétirányúvá, ha a hallgatók is a műsor részévé, alkotóivá, formálóivá válnak. Mivel rádióról van szó, ezért a hallgatóknak beleszólási, megszólalási lehetőséget kell teremtenünk a műsorokban. Nem kivételként, nem érdekességként, hanem alapszolgáltatásként. Fontos, hogy a betelefonáló hallgatóknak ne legyen „Nahát, szerepelek a tévében!” – élménye, ne sorolják be a rádiót a megszokott médiakategóriákba, hanem vegyék természetesnek, hogy közbeszólhatnak.

Ez természetesen fokozott józanságot, elővigyázatosságot és felkészültséget igényel a műsorkészítőktől: folyamatosan résen kell lenniük, hogy ne kaphassanak nyilvánosságot gyűlölködő, gyalázkodó, alkotmányba ütköző kijelentések, és hogy az adott rádió által fontosnak tartott egyéb követelmények se sérüljenek.

A Médiatörvény szerint nem lehet valakit egyből adásba kapcsolni, az interaktivitást, a bevonó jelleget viszont alapvetően sérti egy közbülső lépcső, egy szűrő beépítése. Ezért az adásban, de minden egyéb lehetséges módon is nyilvánvalóvá kell tenni, hogy az adott telefonszám tárcsázója azonnal adásba kerülhessen – amennyiben ezt maga is óhajtja.

Ahhoz, hogy a hallgatók adekvát lépésnek érezzék a betelefonálást, a műsorvezetőknek köznapi, nyitott, őszinte, nem elidegenítő beszédmódot kell alkalmazniuk. Nem kell elhallgatni, ha valamiről nincs információjuk, nem kell szégyellni kifejezni bizonytalanságukat, adott esetben nem kell tartani a véleménynyilvánítástól, hiszen ez „provokálja” a vitát. Az interaktív műsorok egyfajta vitafórum-szerepet is betöltenek, jótékony hatással: megmutatják a leegyszerűsítő gondolkodás veszélyeit, a lehetséges szempontok végiggondolására sarkallnak és érthető, világos fogalmazásra kényszerítik a műsorkészítőt és a hallgatót egyaránt.

A hallgatóknak természetesen mások a szempontjaik mint a műsorkészítőknek, és gyakran az egyes hallgatók szempontjai is eltérőek. A hallgató rossz esetben csak a saját szempontjait veszi figyelembe: szeretne elmondani mindent, ami a fejében van, témát szeretne váltani, vagy egyszerűen csak beszélgetni szeretne. A műsorkészítő célja ezzel szemben az, hogy minél többen megszólalhassanak (azaz az egyes betelefonálók ne beszélhessék végig az adást), lehetőleg az áttekinthetőség keretein belül tartsa, irányítsa a vitát, s ha a téma még fut, akkor arról legyen szó.

Megfigyelhető azonban, hogy egy idő után a hallgatók hajlamosak maguktól is érvényesíteni a műsorkészítői szempontokat, miután hallgatóként nekik is az az érdekük, hogy a többi betelefonáló is érvényesítse azokat, azaz egy-egy hallgató szempontjai ne befolyásolják döntően a műsor alakulását. A rádió és az egyes hallgatók így közösséget alkotva, csoportszerűen töreksznek konszenzusra.

Milyen szerep marad a műsorkészítőnek, ha a műsoridő nagy részét a betelefonálók töltik ki? Az ilyen műsorokban jóval nagyobb felelősség hárul rá mint a hagyományos programokban. A műsorkészítő a felelős azért, hogy a sokszínűség, a különböző vélemények és szempontok ne csapjanak át káoszba, azaz a műsor azok számára is élvezhető legyen, akik

nem telefonálnak be – bármennyire a hallgatói közreműködésre épít is egy műsor, már csak technikai okokból is ők maradnak többségben. A műsorkészítő felelőssége az is, hogy sértő, félelmet keltő, gyalázkodó vélemények ne hangzhatnak el az éterben.

Egy ilyen struktúrában természetesen a műsorvezető marad továbbra is központi figura: nem csak meghallgatja, amit a hallgatók mondanak, hanem beszélget velük, világos fogalmazásra és érvelésre kényszeríti őket, szembesít a lehetséges ellenérvekkel, vitatkozik, orientál és segít, miközben egy pillanatig sem éreztheti vélt kivételezett helyzetét vagy képzelt felsőbbrendűségét. A közösségi rádiózás többek között abban különbözik a rádiózás más formáitól, hogy a műsorkészítő nem válik felsőbbrendűvé, jobb vagy fontosabb emberré attól, hogy a véletlen különös játéka folytán éppen egy rádióstúdióban ül.

8.13. Forrásteremtés a rádiók gyakorlatában

Szabad rádiók esetében a következő potenciális bevételi forrásokat különböztethetjük meg:

- állami, vagy önkormányzati támogatás,
- szponzoráció,
- reklámbevétel,
- alapítványi vagy egyéb nonprofit jellegű támogatások,
- hallgatói támogatások.

Most tekintsünk el attól, hogy egy szabad rádiót fenntartása alapvetően lehetetlen lenne a közreműködők önkéntes munkája és energia-befektetése nélkül és csak a valódi pénzügyi bevételi forrásokat vegyük sorra.

A felsorolt támogatási formák közül az első három szükségmegoldás, de sok rádió számára nélkülözhetetlen forrás. A lehetséges források közül filozófiailag azonban egyértelműen a hallgatói támogatások illeszkednek legjobban a szabad, vagy közösségi rádiózás jellegzetességeihez. Ha egy rádió hosszú távra tervez és kiszámítható gazdálkodást szeretne, akkor a hallgatók támogatására kell alapoznia – ez az a forrás, amelynek adakozókedvét a rádió leginkább tudja befolyásolni, szemben az egyéb forrásokkal.

1. Az **állami vagy önkormányzati támogatás** (a szabad rádiók esetében az utóbbi a gyakoribb) kiegészítő pénzügyi forrásként képzelhető el. Ha egy rádió kizárólag vagy nagyrészt ilyenekre támaszkodik, akkor az könnyen veszélyeztetheti a rádió szellemi függetlenségét és csökkentheti a hallgatók azonosulási hajlandóságát.

Némileg kivételt képez ez alól egy, a magyar jogszabályok által biztosított lehetőség, amely az Országos Rádió és Televízió Testület felügyelete alá tartozó Műsorszolgáltatási Alap bevételeinek százalékában, majdnem automatizmusként határozza meg a nem nyereségérdekelt rádióknak kiosztandó állami támogatások mértékét. Az első, ebből a forrásból eredő támogatások 1998 végén folytak be néhány ilyen rádióhoz, így a rendszerrel kapcsolatos tapasztalatok még nem elégségesek ahhoz, hogy megmondhassuk, működő megoldás-e ez. Az bizonyos, hogy ez a fajta támogatás akkor működhet jól, ha valóban automatizmusként kapható, vagy csak formai követelményeknek kell megfelelni elnyeréséhez. Az egyéb állami típusú támogatások Magyarországon csekélyek, néhány állami költségvetési alap (elsősorban a Nemzeti Kulturális Alap) tart fenn olyan programokat, amelyek alá besorolható néhány, az ilyen típusú rádiók által végzett tevékenység, de ezekre nem alapozható egy rádióállomás fenntartása.

Az önkormányzatok által nyújtott vagy nyújtható támogatások értelemszerűen nagyon változók. Tanácsos olyan típusú támogatásokat kérni az önkormányzattól,

amelyek elmaradása nem ingatja meg alapjaiban a rádió működését: ez lehet kedvezményes helységréteg, vagy bizonyos egyszeri, nem műsor-jellegű programok támogatása.

2. A **szponzorációnak** két fajtája lehetséges: az egyik az, amelyért valamilyen ellenszolgáltatást kér a szponzor – ezért ez besorolható a reklám kategóriájába. Az önzetlen, cégszerű szponzoráció, amelyért az adakozó nem kér ellenszolgáltatást, a hallgató támogatások alá is besorolható lenne, mégis érdemes ezzel a forrástípussal külön foglalkozni.

A szabad rádiózás gondolatát és elméleti alapjait könnyen sértheti a reklámozás, sokak szerint ezért fontos, hogy a műsorokban ne legyen reklám. A szabad rádiók szerepe és különlegessége éppen abban van, hogy ellássanak olyan feladatokat, amelyekre a gazdasági vállalkozás formájában működő média képtelen. Ezek közé tartozik a közösségteremtés, hátrányos helyzetű, gazdaságilag erőtlén, gyenge érdekérvényesítő képességű csoportok ügyének felvállalása, a társadalom sokszínűségének bemutatása, az értékteremtés és – közvetítés, a helyi közösségben vagy a társadalomban fontos, de a média figyelmét ki nem hívó ügyekről való beszéd. Attól, hogy az adásban reklámok is megjelennek, ez a hivatás persze még betölthető lenne, de a hatást mindenképpen csökkenti, és sokkal nehezebbé válik a kereskedelmi médiától való elkülönülés, hiszen a hallgatók a kereskedelmi jelleget elsősorban a reklámokkal azonosítják. (Mindazonáltal vannak és lesznek rádiók, amelyek életben maradásukhoz nem mondhatnak le erről a bevételi forrásról, ezért is szólunk majd erről külön.)

A kereskedelmi típusú bevételek egy enyhébb, a szabad rádiózás filozófiáját kevésbé sértő formája lehet a szponzoráció. Kerülendő, hogy egyes műsorok legyenek szponzoráltak, sőt, már a reklámmal kapcsolatban említett okokból kerülendő, hogy a szponzoráció a műsorfolyamban bármikor megjelenjen. Ezért ajánlott inkább a rádió által szervezett, nem műsor-jellegű események (fesztiválok, koncertek, színházi előadások, kiállítások, konferenciák, táborok stb.) szponzoráltatása. De még ezekben az esetekben is különös kreativitásra van szükség, hogy a szponzoráció ne a hagyományos formákban jelenjék meg az eseményen: el kell fogadtatni a szponzorral (persze meglehet, ez nem sikerül), hogy a közönség, amelyet megszólít ilyen környezetben más megjelenést vár, és a hagyományos reklámozási formák ebben a környezetben csak visszatetszést kelthetnek.

3. A **reklámozásról** fentebb már elmondtuk, hogy miért kerülendő mint bevételi forrás. Ha egy rádió nem engedheti meg magának, hogy lemondjon erről a bevételi forrásról, akkor egy dolgot tanácsolhatunk: meg kell értetni a reklámozni kívánó céggel, hogy hagyományos reklámjaival itt nem megy semmire. Nem vállalható, hogy ugyanazok a reklámok jelenjenek meg egy szabad rádióban, mint egy kereskedelmiben, és az ilyen reklámok hatékonysága is sokkal kisebb ilyen környezetben – ezért érdeke a reklámozónak is, hogy ezt megértse. Általában persze nem multinacionális cégek kívánnak reklámozni a szabad rádiókban, de bárki is a reklámozó, világossá kell tennünk előtte, hogy itt egészen más terepen jár, mint amihez hozzászokott. Ha a szabad rádiókról azt mondtuk, hogy éppen azáltal töltik be hivatásukat, hogy nem elidegenítő formákban kommunikálnak a hallgatókkal, akkor az is igaz, hogy a gyökeresen különböző szövegkörnyezet a reklámozóktól is új stratégiákat kíván. Hasznos, ha a reklámozónak felajánljuk, hogy konzultálunk vele ezen eltérő reklámstratégiának a kialakításában. Mindenképpen vegyük figyelembe a médiatörvényeknek a nem nyereségérdekelt műsorszolgáltatásra vonatkozó reklámozási korlátozásait (Magyarországon ez a kvóta a műsoridő 5%-a, azaz óránként max. 3 perc).

4. Az **alapítványi vagy egyéb nonprofit szervezetektől** származó pályázati támogatások kevésbé konfliktusosak, nem ellenkeznek a szabad rádiózás alapeszméivel, bár ez függhet a támogatni kívánt résztevékenységtől is. Az ilyen támogatások ugyanis a legritkább esetben vonatkoznak egyszerűen egy rádió működésére – sokkal inkább valamilyen típusú műsor készítésére, valamilyen, az adott szervezet által fontosnak tartott érték közvetítésre, egyszóval valamilyen konkrét tevékenységre vonatkoznak. Az ilyen támogatásokkal kapcsolatban a legfontosabb az egyre bonyolultabb pályázati rendszerekben való eligazodás, az adminisztratív követelményeknek való megfelelni tudás elsajátítása.

5. A **hallgatói támogatások** a forrásteremtésnek az a formája, amely a leginkább illeszkedik a szabad, közösségi típusú rádiózás filozófiájához. Ahhoz, hogy egy rádió számottevő bevételeket tudjon elérni ebből a forrásból, vagy erre tudja alapozni működését, három dolog szükséges:

- olyan közösségi jelleg, amelyben a hallgatók azonosulnak a rádióval és felismerik: saját maguknak is fontos, hogy hozzájáruljanak fennmaradásához;
- átlátható gazdálkodás, a hallgatók rendszeres tájékoztatása a rádió pénzügyeiről. Ez teremti meg a hallgatók bizalmát abban, hogy biztosan jó célra fordítják a pénzüket;
- marketing. Bár furcsának tűnhet ez a kifejezés egy, a szabad rádiókról szóló szövegben, de önmagában nincs ebben semmi rossz. Be kell látnunk: ha el akarjuk érni, hogy a hallgatók áldozzanak a rádióra, akkor egyrészt meg kell értetnünk velük, hogy ez miért fontos, másrészt meg kell ajándékoznunk őket az adakozásért járó örömmel, harmadrészt, az adakozókedvet biztosan növeli – és szórakoztatóbb is – ha valamilyen formát teremtünk a dolognak. Nem elhanyagolható az a szempont sem, hogy a hallgatóknak értesülniük kell arról: a rádió azt szeretné, ha támogatnák, hisz a legelkötelezettebb hallgatónak sem fog magától eszébe jutni, hogy adakozzék.

Ma már a hallgatói támogatások területén is több típust kell megkülönböztetnünk. Az egyik az 1998 óta minden civil szervezet előtt nyitva álló lehetőség, hogy a személyi jövedelemadó-bevétel 1%-ából részesedjék. E lehetőség szerint minden magyar adózó állampolgár maga rendelkezhet adója egy százalékának valamely civil szervezethez történő átutalásáról (vigyázat, csak olyan szervezetek részesülhetnek ilyen adományban, amelyeknek nincsen köztartozása!). Ma már ezen a területen is egyre nagyobb verseny van a civil szervezetek között, de a rádiók kifejezetten előnyös helyzetben vannak ebben a versenyben.

Míg a civil szervezetek többsége elsősorban csak azoknak a támogatására számíthat, akik valamilyen formában maguk is tevékenyen részt vesznek a szervezet életében, a rádiók vagy a rádiót is üzemeltető szervezetek nagy számban képesek elérni velük semmifajta személyes kapcsolatban nem lévő potenciális adományozókat is, elsősorban mert mindennapos hozzáférési lehetőségük van célcsoportjukhoz. Mivel azonban az egy százalékért folyó verseny igen nagy (hisz a legtöbb óvoda és iskola, illetve kulturális intézmény is tart fent alapítványt ilyen célból), egy rádió elsősorban akkor számíthat bevételre ebből a forrásból (és általában a hallgatóktól) ha a nagyfokú hallgatói azonosulást képes elérni. Ez akkor lehetséges, ha a rádió betölti közösségteremtő hivatását. Természetesen a személyi jövedelemadó egy százalékából történő részesedés sem képes önmagában eltartani egy rádiót, de egy jól működő szervezet néhány százezer forintba biztosan számíthat ebből a forrásból.

A hallgatói támogatásoknak egy – komoly munkát igénylő – formája a rádió általi rendezvényszervezés. Ez csak már bejáratott, gazdaságilag megalapozott rádióknak

ajánlott, mivel befektetést igényel, s emiatt kockázatosabb a többi lehetséges bevételi forrásnál. Ez a lehetőség abban áll, hogy a rádió szervezhet különböző – elsősorban kulturális – eseményeket, melyek bevételét a rádió működésére fordítják. Az ilyen rendezvények meghirdetésekor egyértelműen tudatosítani kell a hallgatókban, hogy a rendezvényen való részvétel a rádió támogatásának egyik formája.

A bevétel természetesen csak akkor gazdagítja a rádiót, ha a rendezvény nyereséges volt. Egy rendezvény – koncert, színházi előadás, filmklub, party, fesztivál stb. – nyereséges megrendezése nagyon nehéz feladat és gyakran nyereségorientált, nagy apparátussal rendelkező szervezeteknek sem sikerül. Ezért javasolt olyan rendezvények szervezése, amelyek előzetes tőkeigénye nem túl nagy, így a kockázat is kisebb.

Az esetleges kockázat tovább csökkenthető: ez az a terület, amelyen olyan támogatások is bátrabban vehetőek igénybe, amelyek a műsorkészítési tevékenység esetében aggályosabbak: szponzoráció, bizonyos esetekben reklám és egyes alapítványi támogatások is könnyebben elérhetők ilyen egyszeri, konkrét események támogatására. Ilyen esetekben az önkormányzati vagy állami jellegű támogatás is elfogadhatóbb és elérhetőbb is, elsősorban természetbeni támogatás vagy különböző kedvezmények formájában. Fontos, hogy az ilyen események szervezésekor mindig legyünk figyelemmel a nonprofit szervezetek vállalkozói tevékenységére vonatkozó különleges jogszabályokra!

A hallgatói támogatások legletisztultabb formája a hallgatóktól célzottan a rádió támogatására, egyéb ellenszolgáltatás és közvetítő nélkül érkező támogatás, azaz amikor a hallgatók pénzt – vagy egyéb támogatást – adnak a rádióknak.

Utópiának tűnhet – és néhány évvel ezelőtt még az volt –, hogy emberek külön kényszer és bármilyen jellegű előnyszerzés reménye nélkül pénzt áldozzanak valamire. Az utóbbi évtizedek egyik legnagyobb eredménye, hogy ez mégis lehetséges, és ezt többek közt a magyar szabad rádiózás bizonyította be.

Annak, hogy egy rádió gazdálkodásában az ilyen típusú hallgatói támogatások meghatározó szerepet tudjanak játszani, van néhány elengedhetetlen feltétele:

- Viszonylagosan nagy hallgatói létszám. Természetesen nem kereskedelmi méretekben kell gondolkodni, de jó tudni, hogy rendszerint a hallgatóknak csak egy töredéke áll az elkötelezettségnek, tudatosságnak és/vagy a jólétnek azon a fokán, hogy áldozzon ilyesmire. Ha ezer ember évente és fejenként ezer forintot adományoz a rádióknak, az egymillió forint, ami már komoly bevételnek számít az általában évi néhány millió forinttal gazdálkodó szabad rádiók esetében. Ahhoz azonban, hogy ezer ember adakozzon, sokszor ezer hallgatóra van szükség. Nem mindenki „hallgató”, aki hallgatja az adást: ahhoz, hogy valaki önmagát, mint egy adott rádió hallgatóját definiálja, a kereskedelmi médiában ismeretlen mértékű azonosulásra van szükség.
- A hallgatókkal fenntartott különleges viszony. A tudatos hallgató is csak abban az esetben áldoz a rádióra, ha tudja, hogy a pénzét felelősen fogják felhasználni, és ha érzi, hogy fontos a segítsége. Mivel a segítsége tényleg fontos, ezt nem nehéz éreztetnünk. A rádióknak azonban mindig fair viszonyt kell fenntartani a hallgatókkal, úgy a műsorban, mint azon kívül. Ennek része a pénzügyek teljes átláthatósága is.
- A hallgatói támogatások akkor működnek, ha akciószerűen, időben koncentráltan nyújtunk lehetőséget adakozásra. Tanácsos kijelölni egy időszakot, amikor a rádió a hallgatói támogatásokat várja. Az ilyen akciók hatékonyságát növeli, ha valamilyen eseménysorozat szab neki keretet. Összeköthető hallgatói közvélemény-kutatási akciókkal, műsorkészítő-hallgató találkozókkal. Növeli a hallgatói bizalmat, ha a rádió valamilyen apró, az azonosulást elősegítő, a kivételezettség érzetét keltő egyszeri ajándékot ad adományozóinak (ez lehet feliratos ruhadarab, bögre, matrica, törülköző, sapka – a lényeg, hogy az össze- és a rádióhoz tartozás érzését növelje a hallgatókban, meg persze hogy kifejezze a rádió háláját).

- Egy ilyen akció természetesen komoly szervezőmunkát igényel. Akár az akció köré tervezett rendezvények megszervezése, akár az esetleges ajándéktárgyak elkészítése, befizetési csekkek vagy elismervények beszerzése stb. A legfontosabb feladat mindezek mellett az, hogy megértessük a hallgatókkal az adott időszak különlegességét, rendkívüliségét. Egy rádiónak erre természetesen a legjobb eszköze maga a műsorfolyam – értelemszerűen így éri el a legnagyobb biztonsággal saját hallgatóságát. Szokásos eljárás ilyen esetekben, hogy az adott időszakban (néhány napban vagy héten) a rádió adása hangsúlyosan magáról a rádióról és a támogató akcióról szól.

A fent ismertetett lehetséges pénzügyi források közül általában egy sem alkalmas arra, hogy önmagában megoldja egy nonprofit alapon működő rádió gazdálkodását. Ezért a lehetséges források kombinációja az, amely megalapozhatja egy rádió költségvetését. Ebben a csomagban azonban minél nagyobb súllyal, minél nagyobb arányban kell jelen lennie a hallgatói támogatásoknak és csak a feltétlenül szükséges mértékben tanácsos igénybe venni kormányzati vagy kereskedelmi jellegű forrásokat.

8.14. A médiatörvény reklámra vonatkozó utalásai

Burkolt reklám: az a műorszám vagy műorszámon belüli tájékoztatás, amely semleges információ látszatát keltve ösztönöz áru vásárlására, vagy szolgáltatás igénybevételére, vagy bármely más üzleti magatartásra.

Klasszikus reklám: minden olyan reklám, amely nem minősül közvetlen ajánlatnak.

Közvetlen ajánlat: az a reklám, amely a kereskedelmi elosztóval vagy a szolgáltatóval való közvetlen kapcsolatteremtés útján termékek vételére, eladására vagy bérletére, illetve szolgáltatások igénybevételére szólít fel.

Reklám (hirdetés): olyan nyilvános tájékoztatásként ellenérték vagy ellenszolgáltatás fejében közzétett műorszám, illetve rendelkezésre bocsátott műsoridő, amely megnevezett vagy ábrázolt áru – termék, szolgáltatás, ingatlan, jog és kötelezettség – értékesítését, vagy más módon ellenérték fejében történő igénybevételét vagy a reklámozó által kívánt más hatás elérését segíti elő.

Támogatás: valamely – reklámnak nem minősülő – műorszám elkészítéséhez, nyilvános közzétételéhez a műorszolgáltatónak nyújtott pénzbeli vagy más gazdasági természetű hozzájárulás annak érdekében, hogy a támogató vagy általa meghatározott harmadik személy nevét, védjegyét, megkülönböztető jelzését, a róla alkotott képet népszerűsítse.

Reklámkorlátok és –tilalmak: A reklám tényállításaiért – a tudatos félrevezetés kivételével – a műorszolgáltató e törvény szerint felelősséggel nem tartozik. A műorszolgáltató híreket közlő és időszaki politikai tájékoztató műorszámokban rendszeresen szereplő belső és külső munkatársai sem képből, sem hangban nem jelenhetnek meg reklámban és politikai hirdetésben. Burkolt, illetve tudatosan nem észlelhető reklám nem közzétehető.

Nem szabad közzétenni dohányárut, fegyvert, lőszert, robbanóanyagot, kizárólag orvosi rendelvényre igénybe vehető gyógyszert, továbbá gyógyászati eljárást népszerűsítő, **ismertető reklámot**.

Reklámot, közérdekű közleményt, jótékonysági felhívást, politikai hirdetést

- a) e jellegének a közzétételt közvetlenül megelőző és azt követő **megnevezéssel**,
- b) egyéb műsorszámoktól optikai vagy **akusztikus módon, jól felismerhetően, elkülönítve kell közzétenni.**

A nem nyereségérdekelt műsorszolgáltató óránként három perc reklámot sugározhat.

Reklámot műsorszámok között lehet közzétenni.

A **műsorszám támogatóját** a közzétételt közvetlenül megelőzően vagy aztkövetően **meg kell nevezni.** Támogatott műsorszám nem hívhat fel és nem befolyásolhat a támogató vagy azáltal meg határozott harmadik személy üzleti tevékenységének igénybevételére, illetőleg az attól való tartózkodásra.

A műsorszolgáltató a Testület (ORTT) számára az általa megszabottak szerint **adatokat köteles szolgáltatni.**

Az üzemben tartók elosztásból származó reklámbevételeiket kötelesek folyamatosan elkülönítetten vezetni, és arról minden év március 1-jéig a Testület részére havi bontásban tájékoztatót küldeni. A Testület ellenőrzései alkalmával jogosult a nyilvántartást ellenőrizni.

8.15. A szerzői jogokról röviden

1. Kit és milyen műre illet meg a szerzői jogi védelem?

Szerzői jogi védelem alá tartoznak az irodalmi, tudományos és művészeti alkotások (például: irodalmi mű, nyilvánosan tartott beszéd, szöveges vagy szöveg nélküli zenemű). A védelem az alkotást egyéni, eredeti jellege alapján illeti meg, azaz nem függ esztétikai, minőségi vagy mennyiségi jellemzőktől.

A szerzői jog azt illeti meg, aki a művet megalkotta, azaz a szerzőt. A szerzőt a mű létrejöttétől megilleti a szerzői jogok összessége, azaz mind a személyhez fűződő (például a mű nyilvánosságra hozatalának joga vagy a szerző nevének feltüntetése), mind pedig a vagyoni jogok (például a terjesztés vagy az átdolgozás joga).

2. Milyen jogok illetik meg a szerzőt?

Először is a szerző határozhat arról, hogy műve nyilvánosságra hozható-e, és arról is, hogy visszavonja-e a nyilvánosságra hozatalra vonatkozó engedélyét (ezt csak alapos okból és írásban teheti meg). Másodszor megilleti a jog, hogy a művén vagy a művére vonatkozó közleményen szerzőként feltüntessék, azaz elhangozzon a neve. Harmadszor joga van a műve anyagi vagy nem anyagi formában történő bármilyen felhasználására és minden egyes felhasználás engedélyezésére. E kategórián belül az egyik legfontosabb, hogy a szerzőnek kizárólagos joga a művét sugárzással a nyilvánossághoz közvetíteni, illetve erre engedélyt adni.

3. Ki és milyen határidőn belül léphet fel a szerzői jogok megsértése esetén?

A szerzői jogok a szerző életében és halálától számított hetven éven át részesülnek védelemben. A szerző halála után a jog megsértése miatt a védelmi időn belül a szerző hagyatékának gondnoka léphet fel, ilyennek hiányában pedig az, aki ezen jogokat öröklési jogcímen megszerezte.

4. A szabad felhasználás esetei

A szabad felhasználás körében a már nyilvánosságra hozott művek felhasználása díjtalan, és ahhoz a szerző engedélye nem szükséges. Ilyen esetnek minősül például a mű egy részletének bemutatása vagy a tény- és híryanagot tartalmazó közlemények átvétele a forrás megjelölésével.

5. A felhasználás

A felhasználásra engedély felhasználási szerződéssel szerezhető. Ezen engedély fejében a szerzőt főszabály szerint arányos díjazás illeti meg. Az írók, a zeneszerzők és a szövegírók számára fizetendő díjak mértékére vonatkozóan a művekkel kapcsolatos szerzői jogok közös kezelését végző szervezet köt szerződést a felhasználóval. A rádió számára az engedélyt megadottnak kell a törvény rendelkezése alapján tekinteni, ha a közös kezelést végző szervezetnek a megállapított díjat befizette.

6. A szerzői jog megsértésének következményei

A szerző jogainak megsértése esetén – az eset körülményei szerint – többek között a következő polgári jogi igényeket támaszthatja:

- követelheti a jogsértés megtörténtének bírósági megállapítását;
- követelheti a jogsértés abbahagyását és a jogsértő eltiltását a további jogsértéstől;
- követelheti, hogy a jogsértő – nyilatkozattal vagy más megfelelő módon – adjon elégtételt, és hogy szükség esetén a jogsértő részéről és költségén az elégtételnek megfelelő nyilvánosságot biztosítsanak;

A szerzői jog megsértése esetén a polgári jogi felelősség szabályai szerint kártérítés jár.

(A Szerzői jogról szóló 1999. évi LXXVI. Törvény alapján)

8.16. A rádióstúdió

8.16.1. Alapvető technikai felszerelése

A most ismertetett vázlat nem kívánja részletes technikai jellemzőkkel bemutatni egy rádió teljes felszerelését, hanem csak azokat az eszközöket veszi számba, melyek egy kisközösségi rádió biztos működtetéséhez fontosak.

A rádióstúdió lelke a keverőpult. Ebből számtalan típus és méret létezik, kettőtől harminc csatornásig. Ennek kiválasztásakor érdemes megszámolni, hány bemeneti jelforrásunk lesz, és néhány csatorna ráhagyással választani típust. Figyelembe kell venni, hogy ha mono csatornák vannak a pulton, akkor egy sztereo berendezés bekötéséhez két csatornára lesz szükségünk. Érdemes olyan pultot választani, amelyben legalább néhány csatornán tudjuk az EQ-t (hangszínt) állítani, ezzel javíthatjuk a mikrofonba beszélők hangszínét, vagy a kazettán lévő szalagzajt is csökkenthetjük. Az EQ szabályozásának szélsőséges esetét a kereskedelmi rádiókban halljuk, ahol minden műsorvezetőnek külön, előre beállított hangszínt kevernek ki a hangmérnökök.

Alapvető fontosságúak még a mikrofonok is. Ha időnk és pénzünk engedi, kérdezzünk meg szakértőt a rendelkezésre álló tér legjobb akusztikai kihasználásáról, és az ehhez ideális mikrofon-típusról – és vegyünk meg egy sokkal olcsóbbat. Még használható mikrofont ugyanis kb. 10 000 Ft-tól kaphatunk, de vannak több százezer forintért is. A betelefonáló hallgatót pedig egy telefon hybriden keresztül tudjuk adásba adni.

Többféle hangbejátszó berendezést (CD, kazettás deck, minidisc, DAT-magnó, stb.) csatlakoztathatunk a pulthoz – itt mindig a praktikumot nézzük: melyik az, amelyiket használni is fogjuk, mindegyik nem szükséges. Az indulásnál megteszi egy jobb minőségű, de nem rádióadásra tervezett darab is, a CD-játszóknál azonban fontos, hogy a „play” gomb megnyomásakor a CD rögtön induljon.

A számítógépet sokféle módon tudjuk használni adásra, néha egy számítógép meg is csinálja az egész adást. Ha adásra akarjuk használni, ki tudja váltani a CD-játszókat, de meg is vághatjuk rajta az anyagainkat, és adásba is adhatjuk azokat.

Szükséges még egy visszahallgatási rendszer: hangszórók és/vagy fülhallgatók. Az adást keverő technikus számára mindenképpen biztosítsunk jó minőségű visszahallgatást, mert az esetleges technikai problémákat így hamar észreveheti.

A kimenő adást rögzítenünk is kell, ennek legolcsóbb és legkényelmesebb megoldása egy LP-be kapcsolt videomagnó. Ez jó minőségben rögzíti adásunkat, és csak 6-8 óránként kell cserélni, a kazetta hosszától függően.

Az eddig felsorolt berendezések helye a stúdió, de szükségünk van még egy adóra és egy antennára is. A legcélszerűbb az, hogyha ezeket a stúdiónak helyet adó épület tetején helyezhetjük el: így a jeltovábbítás egyébként elég magas költségeit egy néhány tíz méteres kábel árára tudjuk csökkenteni.

Az itt felsorolt berendezéseken túl – ha erre rendelkezésre áll keret – sok egyéb technikai eszközt be lehet építeni. Minden mikrofonra lehet mikrofonprocesszort kapcsolni, és lehet egy adásvezérlő processzort az adó elé tenni. Ezek szabályozzák az adás hangerejét, és esetleg hangszínét is: ha halkabb az adás, felerősítik; ha hangosabb, kicsit visszavesznek belőle. Ezek a processzorok csökkentik a természetes hangzást, mindent egy adott hangerőre beállítanak, ezáltal elveszhetnek jelentőségteljes csendek, sóhajok, hangsúlyok. Ez a kereskedelmi rádiók eszköze a háttérként való minél erőteljesebb szólásra; közösségi és kisközösségi rádiók csak rendkívül finom beállításokkal használják ezeket az eszközöket.

8.16.2. Technikai alapismeretek

Ahhoz, hogy műsorszórási rádiózásról beszélhessünk, szükség van műsorkészítőkre, akik a stúdió(k)ban vagy külső helyszín(ek)en elkészítik az egyes programokat alkotó rádióműsorokat. E programokat modulációs vonalak segítségével juttatjuk el az adóállomásokig, amelyek antennái elektromágneses rezgések formájában sugározzák ki azokat. E rezgéseket a vevőkészülékek segítségével alakítjuk át ismét hallható hangokká, és a lánc végén van a hallgató, akiért az egész cirkuszt csináljuk. Ha bármelyik „alkotórész” hiányzik, nincs rádiózás.

A műsorkészítőket még csak-csak lehet szabályozgatni, de a hallgatókat – szerencsére – nem lehet szabványosítani. Kérdés, hogy a lánc többi láncszemére – vagyis a műszaki berendezésekre – érdemes-e külön-külön szabványokat alkotni?

8.16.3. Műsorstruktúra és rendszertechnika, a stúdió

Az adóberendezésen és a vele egybeépített sztereó-kóderen kívül – szerencsére – a rádióműsor-szóró rendszer többi elemére nem találtak ki konstrukciós jellegű kötelező hatósági előírásokat. Amikor a többi berendezést, a teljes rendszert próbáljuk megtervezni, majd megvalósítani, elsősorban nem műszaki megfontolásokról kell kiindulnunk. Egy rádióállomás ugyanis – többé-kevésbé bonyolult – műsorszerkezeti-gazdasági-műszaki rendszer.

A gazdasági szempontokat nem figyelmen kívül hagyva általánosságban azt mondhatjuk, hogy rádióállomást annyi pénzből valósíthatunk meg, amekkora összeget szánni akarunk rá. Legolcsóbban kalózádiót csinálhatunk; az engedélyezett rádió költségeinek egy része nem tőlünk függ.

A legfontosabb kérdés tehát, hogy milyen műsorkoncepcióhoz akarunk technikai háttérrel teremteni? A műsorkoncepció alapja viszont az, hogy milyen célból csinálunk rádiót; divatos kifejezéssel élve: mi a rádió küldetése?

A törvény előírja a kisugárzott műsor rögzítését és 30 napig történő tárolását is. A rádióműsor rögzítése legolcsóbban egy zsebrádió fejhallgató-kimenetére csatlakoztatott, félsebességgel felvevő képmagnóval valósítható meg.

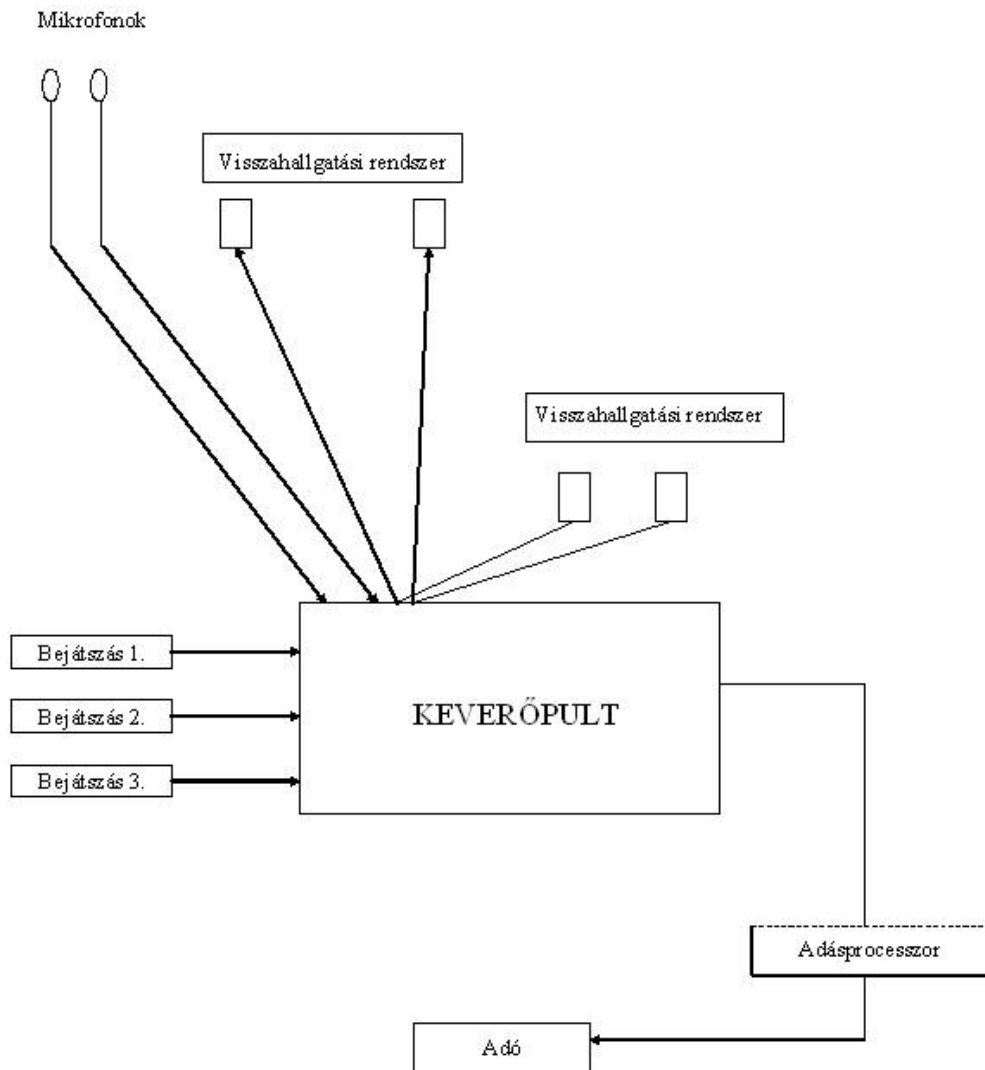
Az engedéllyel rendelkező rádióállomást számos adminisztratív kötelezettség terheli. Jóllehet ezek a feladatok is megoldhatók papírral és íróeszközzel, célszerűbb számítógépet használni.

Végül gondoskodni kell a berendezések elhelyezéséről. A kis rádióállomás – a kóder, az adó és az antenna kivételével – egyetlen, néhány négyzetméternyi helyiségben is elfér; úgymond nincs olyan parányi hely, ahonnan ne lehetne rádiózni. Napi 24 órán keresztül sugárzó rádió azonban már igen nehezen működtethető egyetlen szobából.

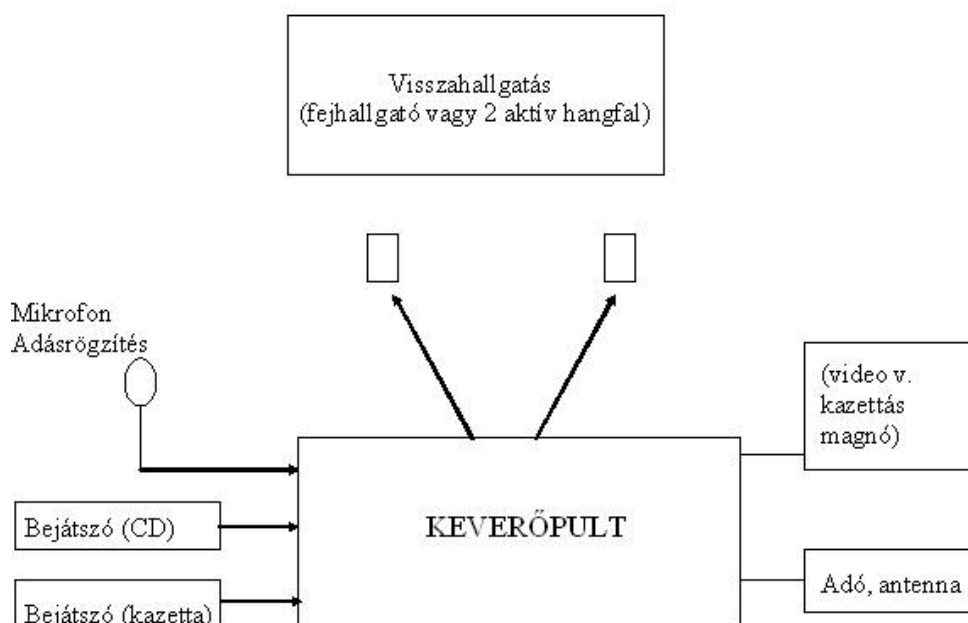
A műsorvezetői szövegelésből, slágerlistából, bárgyú telefonos játékokból és reklámokból álló rádióprogram egy idő után unalmassá válhat. A műsorszerkezet színesíthető riportokkal, beszélgetésekkel. A riportok külső helyszínen is készülhetnek. Napjainkban a legjobb hangminőségű riport hordozható DAT-magnóval készíthető, de majdnem ilyen jól szólnak a minidiszk-walkmannel felvett riportok is. Sajnos, a legtöbbször ezeknél sokkal gyatrább kompakt-kazettás diktafonokat használunk, hiszen egy minidiszk-walkman árából akár 10 ócska diktafon is megvásárolható.

A stúdióbeszélgetések közvetítése kétfajta technikával történhet. Az egyik esetben egy vagy két mikrofon köré tömörülnek a beszélgetés résztvevői. Mivel ilyenkor a mikrofon elég távol van a beszélők szájától, mindenképpen hallatszani fog a stúdió akusztikája. Ez azt jelenti, hogy ha fontos (lenne) a beszéd érthetősége, akusztikailag jól tervezett és minél nagyobb méretű stúdiót kell(ene) kialakítanunk (17. és 18. ábra). Ráadásul ez a stúdióhelyiség már egy másik szoba, mint ahol a technikai eszközök vannak. A kéthelyiséges rádió – amely tehát előadói helyiségből és technikai helyiségből áll – számos egyéb költségnövelő megoldást igényel. Meg kell oldani a két helyiség akusztikus elválasztását, és ha ez sikerül, akkor meg kell oldani a két helyiség közötti kapcsolatot. Szakszerűen ezt úgy mondjuk, hogy jelző-, kommunikációs és kulissza rendszert kell kialakítanunk.

A jelzőrendszer többnyire lámpákból áll: a villogó jelzés figyelmeztet, felkészít valamire, a folyamatosan égő piros pedig azt jelzi, hogy a stúdió mikrofonja(i) adásban van(nak). A kommunikációs vagy utasító rendszer segítségével adáson kívül, pl. zene közben beszélgethetnek egymással a két helyiségben tartózkodó személyek. A kulisszarendszer az az erősítő-hangsugárzó egység, amelyet az előadói helyiségben teszi lehetővé a műsor figyelését – természetesen úgy, hogy a mikrofon(ok) jele nem kerül erre a rendszerre, mert különben gerjedés lépne föl. Az előadói helyiség és a technikai helyiség figyelőrendszere, kommunikációs rendszere és utasító-rendszere egymással összefüggő rendszert alkot. Ha az előadói helyiségből utasít valaki, akkor a technikai helyiség figyelő rendszere az éppen folyó műsor jelét visszaveszi az utasítás időtartamára.



17. ábra: A rádióstúdió vázlatos felépítése 1.



18. ábra: A rádióstúdió vázlatos felépítése 2.

Fordítva, ha a technikai helyiségből történik utasítás, akkor a kulisszarendszerben hallható műsorjel szintje csökken számottevően. A kéthelyiséges rádió keverőasztala ennek megfelelően nemcsak rendszertechnikailag, hanem áramkörileg is bonyolultabb, hiszen az egyes rendszereknek egymás és a műsorjel zavarása nélkül, koppanások, szótaglemaradások nélkül kell működniük.

Nem hagyható figyelmen kívül az a tény, hogy a kéthelyiséges rádiót már legalább két személy: a műsorvezető és a technikus működteti. Nem önmagában a létszám duplázódása a gond, hanem az, hogy az elválasztott technikai helyiségben dolgozó technikus előbb-utóbb önálló életet kezd élni: telefonálgat, beszélget stb. Ez az önálló lét egyrészt nagyon zavarhatja a műsorvezetőt, másrészt viszont felhívhatja a műsorvezető figyelmét arra, hogy a műsor bizony unalmas.

A stúdióbeszélgetések közvetítésének másik útja az, hogy a beszélgetés minden egyes résztvevője külön-külön közelmikrofont kap. Ma már több cég is gyárt olyan, nagyon szép hangú mikrofonokat, amelyeknek szára a fülre akasztható, mint egy szemüveg, és a mikrofon a száj elé lóg. Az ilyen módon mikrofonozott beszélgetésnek több előnye van. Nincs feltétlenül szükség két helyiségre, mert a környezeti zajok alig hallatszanak be az adásba. Ugyancsak emiatt esetleg megtakaríthatjuk az akusztikai tervezést. A keverőasztal csatornaszáma nő ugyan, de minden beszélő hangját jól érthetőre lehet szintezni, szűrni. Nagyon szép sztereó beszélgetést lehet kikeverni, és a beszélgetés hangzása megejtően intim lesz. A megoldás egyik „hátránya” éppen az intimitásból fakad: ez a mikrofonozás nem viseli el, lebuktatja az őszintétlen harsányságot.

Ha lopni akarjuk a híreket, akkor számos eszközt használhatunk hozzá: napilapokat, más rádiók és tévék hírműsorait, a teletextet stb. Ha azonban önérzetesek vagyunk, és saját

hírekre, tudósításokra törekszünk, akkor elengedhetetlen a telefax, a rádiótelefon, a saját tudósítói hálózat. A hírek, információk ugyanis nem maguktól jönnek, azokért bizony házhoz kell menni, és/vagy fizetni kell értük a hírügynökségeknek. Rádióink mellel újabb szobával bővíthet: a hírszerkesztőséggel. A hírszerkesztőségi szobában fogadhatjuk a telefonon, rádiótelefonon esetleg bérelt vonalon érkező tudósításokat is.

Az eddigiekben feltételeztük, hogy a rádióállomás minden adása élő. Ahogy azonban fejlődik a rádió, egyre nagyobb a csábítás a konzerv műsoranyagok készítésére. Részben különválnak hát az adás-lebonyolítás és a műsorkészítés folyamata, ami újabb jelentős technikai és építészeti beruházást igényel. Lesz külön adáslebonyolító stúdióink és lesz(nek) műsorkészítő stúdió(ink). Természetesen mind a két stúdiófajta lehet egy- vagy kéthelyiségű. Vannak azonban olyan stúdiók is, amelyek csak technikai helyiségből állnak. Ezeket előkészítő vagy montírozó helyiségnek nevezzük. Az előkészítő helyiségben végezhető el a műsorok átjátszása, a riportok, tudósítások, dokumentumanyagok vágása is. S ezzel eljutottunk az egyik legdrágább rádiózási művelethez. A riportok, tudósítások rövidítése, átszerkesztése ugyan külföldön sem ismeretlen, ám igencsak módjával élnek vele. Az alapelv ugyanis az, hogy kevesebbe kerül a képzett, profi riporter, tudósító alkalmazása, mint felesleges gépek beszerzése. A szerző tapasztalata is ezzel egyező: aki nem képes egy aktuális anyagot eleve adáskészre készíteni, az jobbra csupán mikrofonállványnak használható. A montírozás során egyébként – a Magyar Rádió kivételével – nem hangszalagot vágunk, hanem számítógépbe töltjük a nyers felvételt, és digitális vágás után a végterméket vagy azonnal adásba küldjük, vagy föl vesszük valamilyen hanghordozóra.

8.16.4. Stúdióakusztika

Való igaz, hogy olcsóbbá tehető egy rádióállomás létesítése akkor, ha megpróbáljuk megtakarítani a stúdió akusztikai tervezését és a korrekt kivitelezést. Az igazság azonban az, hogy az akusztikailag jól tervezett és gondosan, szakszerűen megépített stúdió meghálálja a befektetett pénzt és munkát: a beszéd jól érthető lesz, a technikai helyiségben kevésbé lesz fárasztó a munka. Sajnos, sok rádióknak a falára ragasztanak teljesen feleslegesen tojástartó dobozokat, amelyeknek semmilyen akusztikai szerepük nincs. Az akusztika kialakítása igen nagy felkészültséget és gondos kivitelezést igényel; házilag megoldása reménytelen.

8.16.5. Mikrofonok, mikrofonozás

A beszédet mikrofonok segítségével alakítjuk át elektromos jellé. Időnként néhány száz forintért is kaphatók mikrofonok, s ezek is jól szólnak – első hallásra. A profik azonban a 100.000 forintnál is drágább mikrofonokra is gyakran becsmérlő megjegyzéseket tesznek – hol hát az igazság?

Igazságot tenni talán nem is lehet, hiszen a stúdiótechnika követelményrendszerében legtöbbször nem a hangzás, még csak nem is hangminőség a legfontosabb szempont. Sokkal jelentősebb szerepe van a paraméterek állandóságának, az üzembiztonságnak, a kezelhetőségnek, a szolgáltatásoknak stb.

Mit is várunk a jó mikrofontól?

Először is, hogy minél kisebb torzítással működjék, akár suttogás, akár üvöltés éri. Már gyenge hangrezgés esetén is nagy jelet adjon ki magából, és ilyenkor se sisteregjen. Ha a nyelét tapogatjuk, ne recsegjen-ropogjon, s ne durranjon, ha köpködős, fújós hangok ('p', 'f') érik. Olyan irányból fogja föl a hangot, amilyenből akarjuk. Tetszőleges hosszúságú kábellel

csatlakozhassunk a mikrofon és a mikrofont követő berendezés közé. Bírja ki azt is, ha időnként a földre pottyán, és külső helyszínen a meleg, a hőzápor vagy a jégeső se zavarja.

A közelmikrofonnak számító popmikrofonok helyett „normális”, lehetőleg kondenzátor stúdiómikrofont érdemes használni.

Érdemes elvégezni egy egyszerű kísérletet! Tegyük szorosán a szájunk elé egy pulóvert! Ha most beszélni kezdünk, társaink alig fogják érteni mondandónkat. Ha a pulóvert elvesszük a szánktól, mindenki megkönnyebbül. A pulóverhez hasonlóan viselkednek a szélvédő szivacsok is: 5 kHz fölött vágni kezdenek. A köpködő hangzók hatását, a torlónyomást persze ki kell védeni valahogyan. A legolcsóbb, és nagyon hatásos módszer az, ha a mikrofontól kis távolságra egy tíz-húsz cm átmérőjű drótkeretet helyezünk el, amelyet közönséges nylonharisnyával töltünk ki. A szerkezet egyszersmind azt is megakadályozza, hogy a beszélő túl közel kerüljön a mikrofonhoz. Ilyen szerkezetet a mikrofongyártók is csinálnak, persze sokkal drágábban.

Sok gondot szokott okozni a többszereplős adások mikrofonozása. A legegyszerűbb megoldás egyetlen körkarakterisztikájú mikrofon elhelyezése, ám ez az elrendezés a legérzékenyebb a stúdió akusztikájára. Előnye viszont, hogy a szereplők mozgására nem kényes, s hogy a körmikrofon hangja mindig természetesebb, mint a veséé vagy a nyolcasé. Azt is említettük, hogy több szereplő esetén az egyes résztvevők hangja leoptimálisabban a szájmikrofonnal keverhető, kezelhető. Ennek a megoldásnak is vannak hátrányai: a kis szájtávolság miatt elkerülhetetlen a szivacs. Kicsit kényelmetlen a szerkezetet a fejen viselni, mert mindig úgy érzi az ember, hogy le akar esni a mikrofon, különösen akkor, ha a tartószerkezet már kicsit kitágult. Nagyon kritikus a mikrofon és a száj távolsága, ugyanis ha a mikrofon túl közel van a beszélő szájához, a 'p' és 'f' hangok robbanásokat okoznak a hangképben. Ám ha kicsit figyelünk, a stúdiócélokra készített kondenzátor vagy elektret szájmikrofonok nagyon szépen szólnak. Áruk 50 000 és 250 000 forint között van.

De miért is fontos ennyire a beszédátvitel minősége, amikor a beszédsáv köztudottan 300 Hz és 3 kHz között van? Bizony, a köz rosszul tájékozott: az említett beszédsávot vagy telefonsávot egyrészt a száz évvel ezelőtti technikai adottságok határozták meg, másrészt a telefon hallgatása egészen az utóbbi időkig a fülünkre szorított hallgatóval történt, tehát a hangélményt nem befolyásolta a lehallgató helyiség akusztikája. A telefonhang rosszul érthető, a zöngés-zöngétlen mássalhangzók nem különböztethetők meg egymástól. Ezért szoktunk oly sokszor visszakérdezni.

8.16.6. Kompakt-kazettás riportertermagnók

A rádiós célokra is használható kazettás magnó minél kisebb méretű és kisebb súlyú legyen: a legvonzóbb a walkman kategória. A törlést és az előmágnesezést feltétlenül nagyfrekvenciás oszcillátor segítségével végezze a készülék. A hangfrekvenciás átvitel legalább 60 Hz ... 12,5 kHz legyen, de akkor lehetünk nyugodtak, ha a sávhatárok 40 Hz-en, illetve 16 kHz-en vannak vasoxid szalaggal is. A kivezérést kézzel és automatikusan is be lehessen állítani. Az automatikával szemben az a legfontosabb követelmény, hogy gyorsan szabályozzon le, és lassan szabályozzon föl. Ez a feltétele annak, hogy ne nagyon hüppögjön a felvétel. A felvételi szintet legalább valamilyen egyszerű szintindikátor jelezze. Úgyszintén mutassa valami az áramforrás (elemek, akkumulátorok, hálózati tápegység) állapotát. A – szerencsés esetben automata – szalagválasztó legalább a vasoxid és a króm-dioxid jellegű szalaggal töltött kazetták használatát tegye lehetővé.

Az elkészült felvételt a magnóba épített hangszórával – esetleg a fülhallgató segítségével – meg lehessen hallgatni. Az ellenőrzést minden felvétel után végezzük el, mert még mindig jobb megismételni a beszélgetést, mint üres kazettával hazatérni.

8.16.7. Asztali kazettás deckek

Mint minden más készülék esetében, a kazettás deckek stúdiótechnikai használatakor is a legfontosabb szempont a megbízhatóság. A javarészt fémöntvény futómű kétségtelenül tartósabb, mint a fröccsöntött műanyag mechanika, de szinte megfizethetetlenül drága is. Érdemes hát számítás végeznünk, mi olcsóbb: néhány hónaponként kidobni a szétnyúzott decket, vagy megvenni a hosszú élettartamú készüléket.

A modern kazettás deckek futóműve általában elektronikus vezérlésű. E megoldás egyetlen hátránya, hogy a beragadt kazettát nehezebb kimenteni belőle, mint a mechanikus vezérlésű fajtából. Az elektronika általában azt is lehetővé teszi, hogy a magnó távvezérelhetővé alakítható legyen, s akár a keverőasztal megfelelő csatornájának szabályozójával is indíthassuk a lejátszást – esetleg a felvételt is. Ma már – a legeslegolcsóbb deckek kivételével – alapszolgáltatásnak minősül a műorszám elejének, pontosabban a két felvétel közötti szünet helyének automatikus megkeresése.

Ma már minden deck tartalmaz valamilyen zajcsökkentőt is. A legelterjedtebb Dolby B-n kívül nincs is szükség más fajtára, erre is csak azért, hogy a gyári műsoros kazettákat lejátszhassuk. A magnónak mindenfajta – vasoxid, krómdioxid, metálkazettát fogadnia kell. Az átkapcsolás legyen automatikus. Az előmágnesezést ahhoz a kazettatípushoz állítsuk be, amelyet a leggyakrabban használunk. Napjainkban már az olcsóbb deckek is tartalmaznak automata kalibrálót. Látványos, de felesleges játékszerről van szó. Egyáltalán nem felesleges viszont a fejhallgató-csatlakozó és a szalaghossz-számláló. Ez utóbbiból az a fajta használható jobban, amelyik legalább megközelítően a játékidőt mutatja.

Gyakran nagyon nehéz ellenállni a kétkazettás deckek csábításának, hiszen áruk nem magasabb, mint egykazettás társaiké. Ha azonban műszaki paramétereiket tekintjük, a kétkazettás változatok mindig gyengébbek. Sok rajtuk a felesleges kezelőszerv is.

A kazettás deckek legfontosabb paramétere – talán meglepő – a készülék üzemi akusztikus zajszintje. Ezt az értéket soha nem adják meg, ezért magnóválasztáskor a fülünkkel győződünk meg arról, hogy a deck még gyorscsévéléskor sem zúg-e túl hangosan. Lejátszás közben pedig egyáltalán nem szabad mechanikus zajt hallanunk. Ha arra gondolunk, hogy naponta több órán át tartózkodunk gépek közelében, ez a követelmény igazán nem tekinthető túlzásnak.

8.16.8. CD-játszók és kompaktlemezek

A kommersz CD-játszók legtöbb szolgáltatása a stúdiótechnikai gyakorlatban teljesen felesleges. Nemcsak szükségtelen, hanem hasznavehetetlen is az infravörös távvezérlő. Ha ugyanis legalább két CD-játszót használunk, a távvezérlő mindkét készüléket vezérli egyszerre, esetleg más berendezéseket – pl. minidiszk-játszó – sem hagy békén. Nagy gond persze nincs: ha a távvezérlőt nem zártuk el gondosan, előbb-utóbb úgyis lába kél.

Hasznos funkció viszont a programozhatóság. Nem azért, mert ugyanarról a lemezről tetszésünk szerinti számú nótát játszhatunk le tetszésünk szerinti sorrendben – igényes szerkesztő ugyanabban a műsorban nem égeti magát ezzel. A programozással – egyetlen sorszám megadásával – oldható meg az a feladat, hogy a CD-játszó a szám végén leálljon.

Ugyancsak fontos szolgáltatás az idő kijelzése. Általában az adott nótából még hátralévő időre vagyunk kíváncsiak. Sajnos, a legtöbb kommersz CD-játszó alapállapota a már eltelt idő kijelzése, vagyis új CD behelyezésekor át kell kapcsolni az időjelzés-módot.

Újabban előszeretettel spórolják le a gyártók a fejhallgató-kimenetet, pedig egy-egy szám keresésekor nagy szükségünk lehet rá.

A kompaktlemez nagyon sérülékeny, ezért csak addig tartasuk a tokján kívül, ameddig feltétlenül szükséges. A portól óvatosan puha ronggyal tisztítsuk meg. Kencefice használata szükségtelen, bár a CD-tisztító lötyök biztos nem ártanak a korongnak. A lemezre semmilyen feliratot, címkét ne ragasszunk, esetleg a legbelső, átlátszó részt jelöljük meg óvatosan. Ha az eredeti tok eltört, azonnal cseréljük ki újra! A CD-k meghibásodási statisztikája teljesen rapszodikus. Természetesen nagyobb az esélyünk arra, hogy gyári hibás vagy romlandó lemezeink legyenek, ha névtelen cégek kalózzgyanús kínálatából választunk. A fűtőtestet, a rátaposást természetesen a CD sem kedveli. A tulajdonosváltást azonban igen: az általam felkeresett hazai rádióállomások vezetői egyértelműen állítják, hogy a CD-k sajátos vándorlási szokásokkal rendelkeznek. Ez a szokás annyiban hasonlít a költöző madarakéhoz, hogy időnként egy csapat CD eltűnik a stúdióból. A madarak azonban visszatérnek, az értékesebb, pótolhatatlan lemezek viszont soha.

8.16.9. A minidiszk

A minidiszk rendszer kommersz hangrögzítő eszköznek indult, hogy kisvártatva a profik is felfedezzék, és megtalálják benne a riportkészítés csaknem ideális eszközét.

A minidiszk használata nagyon egyszerű, de azért nem fenéig tejfel. A legnépszerűbb minidiszk-walkmanek első sorozata különösen kellemetlen élményeket okozott mindenkinek. Az első sorozat ugyanis úgy működött, hogy a lemez behelyezésekor a szerkezet a legelső felvétel lezelejére állt, s ha ekkor elindítottuk a felvételt, minden addigi információt letörölt. Az újabb változatok is a lemez elejére állnak, de csak annyit törölnek, amennyi az új felvétel ideje. Ha régi felvételeinket teljes egészében meg akarjuk őrizni, akkor a legutolsó felvétel végére kell „tekerceselni”.

A minidiszk-walkmanek felvételkor kétféle üzemmódban is használhatók. Az egyik üzemmód az automata felvétel. Ilyenkor a kivezérlés állításával nem kell bajlódni. A másik a manuális. A kettő között hangminőségbeli különbség alig van; az automatika nagyszerűen működik.

A legtöbb vitát nem is a szolgáltatások száma, hanem a megbízhatóság és a hangminőség kérdése váltja ki. Tapasztalataim szerint a készülékek strapabírók, de a lemezeket természetesen óvni kell. A riportcélú felvételek nagyon szépen szólnak, különösen sztereóban. Sokkal szebben, mint a legjobb kazettás riportok. Könnyűzene esetén már nem ilyen rózsás a kép, a komolyzene pedig szörnyű.

8.16.10. Stúdiómonitor-rendszerek

A hangminőség szempontjából a legszomorúbb tapasztalatokat éppen a végerősítők, hangsugárzók vonatkozásában szerezhettük. Ezen méregdrága eszközök minőségi paramétereinek vizsgálata helyett ismét egy fontos kérdést kell feltennünk: mit is kell(ene) hallgatnunk ezekkel a készülékekkel? Élő rádióközvetítés esetén nyilvánvalóan az adást.

A legcélszerűbb, ha a lánc mindkét pontját – a stúdió és a vevőkészülék kimenetét – is figyeljük. Mivel a stúdióban elkövetett hibák inkább a stúdió kimenetét figyelve fedezhetők föl, csak időnként váltsunk át adásfigyelésre! A stúdióbeli műsorhallgatás fő célja tehát nem az élvezkedés, hanem a hibák felfedezése. De milyen hibáké? Ha az adás minden fontos jellemzőjét figyelembe vennénk, akkor bizony nagyon sokféle hibának kellene kideríthetőnek

lennie. Ezek egy része ún. durva hiba: ilyen pl. a jelkimaradás, pattogás, recsegés, oldalcseré, sistergés, véletlen monósítás, az arányok vagy a hangszínek bántó mértékű elállítódása.

Úgy tűnik, hogy ma még nem lehet olyan hangsugárzót gyártani, amely szépen is szól, és az üzem követelményeit is kielégíti. Sokkal súlyosabb problémával állunk szemben, mint azt gondolnánk. A hangtechnikus ugyanis naponta több órán keresztül ugyanazt a kemény, torz vacakot hallgatja, s egy idő után észre sem veszi, milyen rossz eszközei vannak. Kétségbeesetten próbálkozik ezek segítségével tetszetős hangképet előállítani – egyebek mellett intenzíven tekergeti a keverőasztal hangszínszabályzóit –, s mert a célt nem ér(het)i el, előbb-utóbb elfásul. Időközben tönkremegy a hallása is, hiszen azt hiszi, hogy ha bömbölteti a berendezéseit, akkor könnyebben észleli a hibákat.

Mit tehetünk tehát?

Bármilyen monitorrendszert használunk, normális szobahangerőnél nagyobb szinten csak kivételes esetekben üzemeltessük azt. A hangsugárzók közelében dolgozók napi munkaideje ne legyen több 4 óránál!

Végül egy nagyon gyakran használt kontrolleszközzől, a fül- és fejhallgatóról, a fülesről is essék szó! Ha végképp nincs más lehetőségünk (pl. egyhelyiséges, egylégterű stúdiókialakítás esetén), csakis akkor használjunk fülest! Torzításuk ugyan kisebb, mint a hangdobozoké, ám viselésük fárasztó, és irreális, a hangszórós hallgatástól eltérő sztereót hallunk vele. A füles elszigeteli egymástól a rádió munkatársait, a közöttük zajló kommunikáció az ideges ordítozás és a csökevényes jelbeszéd sajátos keveréke lesz, állandó bökdőségekkel tarkítva.

8.16.11. Keverőasztalok

A rádióstúdiók legjellegzetesebb, központinak tekintett eszköze a keverőasztal. Mint minden összetett funkciójú eszközt, így természetesen a keverőasztalokat sem csupán egyetlen szempont szerint csoportosíthatjuk.

Az egyik rendezőelv az, hogy az asztalt egyetlen helyre telepítve, stabilan beépítve használjuk-e, vagy hordozni is szeretnénk. A másik csoportosítás az asztal legalapvetőbb felhasználási módja szerint történik. Az asztalt felvételkészítésre, adás-előkészítésre, adás-lebonyolításra vagy hangosításra használhatjuk. A keverőasztalokat úgy is osztályozhatjuk, hogy egy adott cél kiszolgálására készültek-e – pl. hangjáték, rockzene, magazinműsorok, hírolvasás –, vagy igyekszünk minden feladatot ugyanolyan asztallal megoldani. Az előbbieket célasztalnak, az utóbbiakat általános asztalnak hívják.

Bár a felhasználót a legkevésbé sem érdekli, hogy mi van az asztalban, a szolgáltatások száma és jellege a belső felépítés függvénye is.

A keverőasztalok rendszerezésének újabb szempontja a megbízhatóság. A meghibásodás csekély mértéke általában összefügg a termék árával, s viszonylag nagy biztonsággal győződhetünk meg arról, hogy a gyártónak fontos-e a tartós működés. Általában elegendő alaposabban megnézni az asztalba épített toló-potenciométereket. A jó tolópoti rendkívül drága, mert kis sorozatban készül, és robosztus felépítésű. Megjegyezzük, hogy a rövid poti eleve gyanús, bár ebből is készítenek jót. Ha azonban a fő jelút potija 10 cm-nél rövidebb, akkor az asztalt nem nekünk találták ki. A mechanikai felépítés is sokat számít. A legtöbb keverőasztal moduláris felépítésű, ami azért kedvező, mert meghibásodás esetén – feltéve, hogy kiderül, mi hibásodott meg – pár perc alatt betehető a tartalék modul. A modulcsatlakozó-sor azonban szintén hibaforrás, és általában kifinomult érzék kell ahhoz, hogy a modul egyből beletaláljon csatlakozójának párjába. Ha mellédugunk, a csatlakozó tönkremeget.

Korántsem utolsó kategorizálási szempont az asztalok műszaki jellemzője. Sajnos itt nagyon éles a határ. Vannak jó és vannak rossz asztalok. Az előbbi nagyon ritka, mert a hangminőség még paraméterek sokaságával is csak körülményesen jellemezhető. Ennek ellenére a neves gyártók általában tudják, hogy mely kritikus értékek alatt szól rettenetesen az asztal. Az egyik kritikus paraméter az asztal túlvezérelhetősége. Ha ez az érték a névleges szinthez – általában 0 dBu-hoz, 775 mV-hoz – képest legalább 18 dB, akkor már reménykedhetünk. A másik fontos jellemző a frekvenciamenet. Nem az az érdekes, hogy a jellemző átviteli sávban milyen – ott általában 20 Hz és 20 kHz között szokott lenni – hanem hogy milyen a sávon kívüli viselkedése. Ha túl nagy a sáv szélesség, az asztal különösen hosszú kábelek esetén rengeteg zavart fog összeszedni, számítógépet pedig a közelébe se lehet majd tenni. A jel-zaj arány mikrofonbemenetről is érje el a 70 dB-t, különben adásunk sutyorogni fog. Drágább asztaloknál megadják a mikrofónia értékét is. Ha jó minőségűek az alkatrészek, nem ad ki magából zavaró jelet az asztal akkor sem, ha ráütünk. Nagyon fontos paraméter még az asztal mechanikus zaja, amit soha nem adnak meg. Márpedig ha pl. a transzformátor zúg, meg fogunk bolondulni.

A kisebb közösségi rádiókban csak egy-két keverőasztalt használunk, s törekedünk kell arra, hogy ezek a lehető leguniverzálisabbak legyenek. Ezért a csatornaszámmal nem érdemes takarékoskodni, hiszen adás-lebonyolítás közben úgyis annyi mindenre kell figyelni, hogy nincs idő az asztalra éppen nem férő jelforrások csatlakoztatására. Mivel az asztalt sokan kezelik majd, a lehető legkevesebb kezelőszervet kell tartalmaznia, teljesen felesleges pl. a nagyszintű (magnók, CD-játszók stb.) csatornáknak a bonyolult hangszínszabályozó. Nagyon fontos, hogy a különböző funkciók ki-be kapcsolását egyértelmű fényjelzések (lámpácskák) is jelezzék. A munkatársaktól megkövetelhető, hogy munkájuk végeztével az asztalt ún. alapállapotba hozva adják át a következő stábnak, mert egy-egy benyomva felejtett gomb lehetetlenné teheti az egész adáskészítői munkát.

8.16.12. Számítógép a rádióban

Az elmúlt tíz esztendőben megváltoztatta a világot a számítógép. Természetesen a műsorszóró rádiózás sem kerülhette el a sorsát, s bár továbbra is meggyőződésem, hogy nagyon jó rádióműsort, akár egésznapos programot lehet készíteni és sugározni nélküle is, a számítógép sokat segíthet a munkánkban.

Egy rádióállomás üzemeltetése éppen olyan gazdasági tevékenység is (sajnos), mint bármilyen más vállalkozás. Ezért kézenfekvő, hogy a számítógépet ügyviteli célokra is használjuk: gépen futhat a pénzügyi nyilvántartás, könyvelés éppúgy mint a hivatalos levelezés. Van azonban a pénzügyi elszámolásban egy olyan elem, amely más gazdasági szervezeteknél nincs, s ez a különféle jogdíjak (szerzői, előadói, kiadói) elszámolása. Mivel a jogvédő egyesületekhez tételesen kell benyújtani a kisjogos művek (a könnyűzene többsége ilyen) játszási jellemzőit – melyik nóta mikor hangzott el, mi a címe, ki a szerzője, hány perces volt –, célszerű olyan programot beszerezni, amely az adásba juttatáskor máris könyveli a kért tételeket.

A közönségkapcsolatok szempontjából az egyik internetes lehetőség az elektronikus levelezés, hiszen egy e-mailt (közkedvelt becenevén emilt) könnyebb elküldeni, mint egy hagyományos levelet. Célszerű, ha a rádió minden egyes munkatársának van saját emil-címe, ami igazán nem kerül pénzbe, hiszen számos szolgáltató „ad bérbe” ingyen elektromos postafiókot. A postafiók arra is jó, hogy egy-egy műsornak vagy műsorakciónak saját elektromos postacíme legyen. Az ingyenes postafiók-szolgáltatók azonban semmit nem garantálnak, ezért fontos, hogy a rádióknak legalább egy „igazi” emilje is legyen.

Egy modern közösségi rádióknak természetesen honlapja is van. A pöffeszkedésen kívül a honlap tartalmazhatja a rádió műsorrendjét – amit a rádióújságok sajnos feleslegesnek tartanak –, és persze számos egyéb információt, közöttük pl. a rádióállomás pontos frekvenciáját(!), a hirdetési tarifákat, a műsorkészítők portréját. Jobb honlapokról egyes műsorok letölthetők, netán az élő műsor is hallgatható RealAudio program segítségével. Azt, hogy melyik magyarországi rádióknak van honlapja, illetve melyeket hallgathatjuk Interneten keresztül is, megtudhatjuk a „Hullámvadász” című honlapról: <http://emc.elte.hu/~hargitai/media/>. Ezen a honlapon még a kalózádiók is szerepelnek.

Ha megengedhetjük magunknak, a honlapon legyen csevegő oldal, csati (chat) is. A csacsogás nagymértékben terjesztheti ki a rádió közönségkapcsolatait, sőt – a csati a műsorkészítés eszköze is lehet. Olyan szolgáltatás, amelynek segítségével az Internetet a legelterjedtebb böngészőkkel használók egy nyilvános panelen írásban beszélgethetnek egymással. Számunkra a csati azt a lehetőséget nyújtja, hogy egy-egy műsor elhangzásával azonos időben felmérhetjük, tetszik-e a műsorunk egy adott hallgatói körben, szöveges kiegészítő információkat közölhetünk, és – mivel a csati valósidejű szolgáltatás – azonnal adásban is reagálhatunk azokra a hallgatói véleményekre, amelyek a csatin megjelennek.

S ezzel már át is csúszunk a számítógépes műsorkészítés területére, s azt talán mondanunk sem kell, hogy az Internetről – kellő óvatossággal – rengeteg hírértékű információt szerezhetünk.

Speciálisan rádiós alkalmazása a számítógépnek a hangfelvételek készítése, montírozása és az adás-lebonyolítás. A felvételkedészítés akár sokcsatornás is lehet, és ma már egyre gyakoribb, hogy a teljes adás nem élő része is számítógép-merevlemezről kerül adásba.

8.16.13. A hangkártya

A műsorkészítéshez és az adás-lebonyolításhoz használatos számítógépek alapvetően abban térnek el az általános célú gépektől, hogy jó minőségű hangkártya van bennük.

A számítógép-használók világában igen népszerűvé vált az mp3-as tömörítés, hiszen az ilyen fájlok rövidek, elférnek az ingyenesen feltehető honlapok tárhelyein is. Az mp3 utólagos feldolgozása azonban nehézkes, és a tömörítés következménye olyan géphang, amely már közepes hi-fi berendezésen is gyatrán szól. Az mp3 további hátránya, hogy igencsak lekötí a számítógép erőforrásait. A lényegesen nagyobb tárhelykapacitást igénylő, viszont könnyebben feldolgozható WAV-fájl hangzása már sokkal szebb.

A hangmontírozó programok sokszor egybeépülnek a hangfelvevő programokkal. Az ilyen programok közül azok a használhatóbbak, amelyek a montírozási helyeket kérésünkre összesimítják, hogy az esetleges szintugrások minél kevésbé legyenek hallhatók. A program gyorsasága a benne alkalmazott algoritmustól függ, és ebből a szempontból igencsak eltérőek az egyes programok. A montírozó program kiválasztásakor figyeljük meg, hogy a vágási hely kijelölését követően mennyit kell várni a vágás elkészültére. A legtöbb program listát is készít a vágásról, hogy az esetlegesen tévesen eltávolított rész visszailleszthető legyen, illetve máshová is be tudjuk illeszteni azt a hanganyag átszerkesztése során. A vágás legkritikusabb része a montírozási pont kijelölése. Ennek megkönnyítésére az egyes programok nagyító eszközöket használnak, amelyekkel a kívánt pont környezetét vizsgálhatjuk. Kedvező, ha az így létrejött ablak hurokban játszható le, a hurok lejátszáskor tologatható, és a mérete folyamatosan szűkíthető addig, amíg a kérdéses pontot meg nem találtuk.

8.17. Rádiózni egyszerűen. Magazinműsor készítése elérhető eszközökkel.

(Esettanulmány, Makrai-Kis Zoltán)

8.17.1. Bevezetés

Jelen leírás célja, hogy segítségül szolgáljon azok számára, akik rádióműsor készítésben gondolkodnak, de úgy érzik, hogy ehhez nincsenek meg a feltételeik. Az általunk használt műsorváz és technikai feltételrendszer jó alapot szolgáltat mindenkinek számára, melyre aztán építhet, vagy melyen könnyedén változtathat, csiszolhat. Nem utolsó sorban véleményünk szerint elérhető árú és nem professzionális felhasználói ismereteket igénylő műsorkészítési háttérrel ismertetőnk, mely ugyanakkor FM sugárzási minőséget nyújt.

8.17.2. A műsor felépítése

Szerkezetileg a következő képen épül fel a Civil Rádió református 30 perc műsora:

- Szignál 0,5 perc;
- Zeneszám1+köszöntő szöveg+tartalom 2,5 perc;
- Beszélgetés1 7 perc;
- Zeneszám2+önazonosító szignál 3 perc;
- Beszélgetés2 6 perc;
- Zeneszám3 2 perc;
- Jegyzet1 5 perc;
- Zeneszám4+elköszönő szöveg 4 perc;

Ez a szerkezet rugalmasan változhat adásról-adásra, vezérfonalként azonban érdemes megjegyezni, hogy nekünk a 30 perces műsorhoz 18 perc vágott anyagot kell előállítani (+/- 2 perc). Ez az anyag alkotja majd a műsor gerincét. Általában először elkészül egy interjú, beszélgetés egy adott témában. Ez felkerül a számítógépre, az archívumba.

Ez újraírható CD-n jut el ahhoz, aki vágni fogja azt. Ő a szerkesztés után megfelelő idejű és tematikus részekben visszajuttatja a műsor végleges kialakítójához az anyagot. A műsor végleges kialakítója kiválasztja a zenét és megírja az összekötő szövegeket. Az aktuális hírekkel, hirdetésekkel együtt az adás előtt néhány nappal rögzítjük az összekötő szövegeket, majd a rögzített anyagot befésüljük az előzetes műsorvázlatba.

A kész adást a sugárzás előtt mindig meghallgatja valaki (nem a készítője! Pl. lektor, nagyobb tapasztalatú segítő, referencia ismerős), hogy az esetleges bakikat, tárgyi tévedéseket minimalizálni tudjuk. Majd irány a stúdió, ahol a technikusnak személyesen adjuk át az anyagot, kérve a pontos kezdést.

Egy 30 perces műsor elkészítése időben jelenleg a következő képen becsülhető:

1. Beszélgetés megszervezése 20 perc;
2. Beszélgetés rögzítése 45 perc;
3. Utómunkák 90 perc;
4. Összekötő szövegek felvétele 45 perc;
5. Műsor végleges kialakítása, CD írása 90 perc;

Így kéthetente kb. 5 órányi munkával tudjuk előállítani a műsort. A csapat jelenleg 3–4 fő, így a személyes elfoglaltság kevesebb, mint a teljes ráfordított idő.

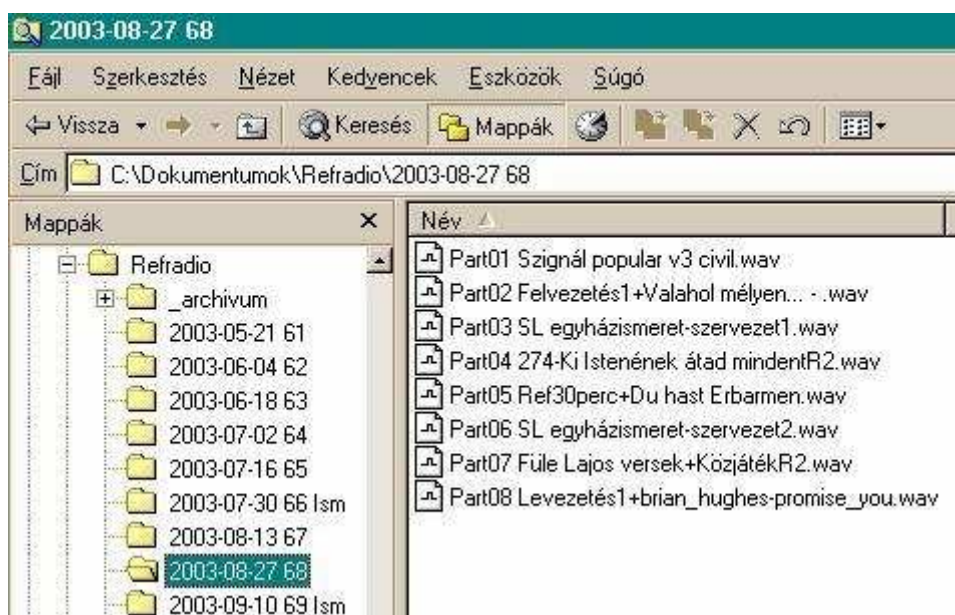
8.17.3. Utómunkák személyi számítógépen

A MiniDisc-ről a felvételeket egy hangkártya analóg bemenetén keresztül wav fájlként rögzítjük vágatlan nyers formában.

A rögzítéshez és a vágáshoz bármilyen hangszerkesztő program használható, mely a következőket tudja az alapfunkcióban tudott kijelölés/vágás mellett:

- Felvétel wav formátumban sztereóban;
- A hangfájl normalizálása. Valójában a hangerősség automatikus beállítása a még nem torz legerősebb szintre;
- Fade in/Fade out. Be ill. lekeverés;
- Dinamika kompresszió. A halk és a hangos részek közötti hangerősség különbség csökkentése. Nem kell törekedni a teljes kiegyenlítésre, hiszen a rádióállomás maga is sugárzás előtt végez ilyen kompressziót;
- Esetleg digitális zajcsökkentés.

Akik megengedhetik maguknak, használják pl. a Sound Forge valamelyik kiadását, mely igen jó, de drága szoftver. Az elkészült részeket az adott adás dátumával jelzett könyvtárba másoljuk, növekvő sorszámmal ellátva (19. ábra).



19. ábra: Rádiós archiválás dátumozással

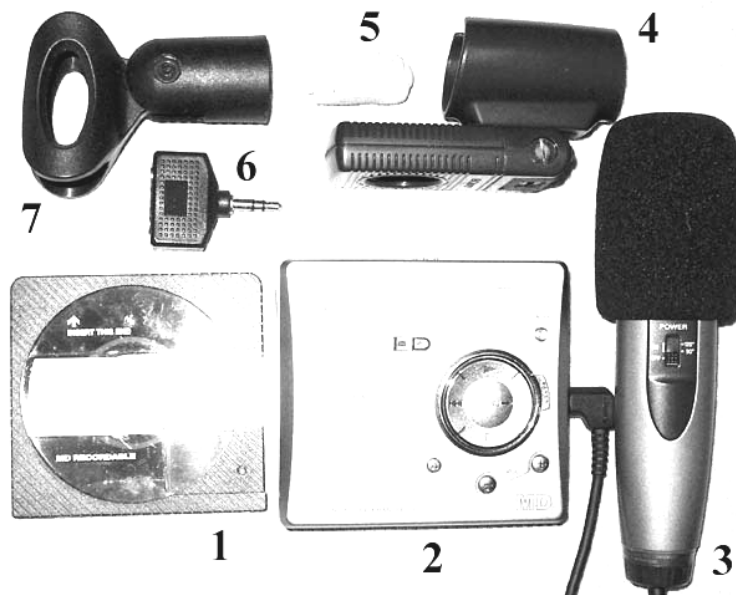
Ezután CD-re írjuk az elkészült adást, audió CD-ként. Ellenőrizzük, hogy a track-ek között ne legyenek szünetek! A CD-re írást ne végezzük 4x-es sebességnél gyorsabban, hogy ne legyen probléma audió lejátszón meghallgatni ugrálás mentesen a végeredményt. A CD írás ideje alatt gyűjtsük ki a felhasznált zenék adatait, ha az szerzői jogot érint, és ezt a műsorról együtt adjuk át a rádió technikusának.

Mielőtt elvinnénk a kész műsört a stúdióba, hallgassuk meg a lejátszhatóságot egy nem túl profi lejátszón. Különösen a műsor végét, mert az már a sérülékenyebb külső sávokra íródik (a CD ugye belülről-kifelé haladva telik meg). A használt számítógép legalább P3-

500MHz, 256Mb Memória, 20Gb merevlemez és Backup (biztonsági másolat) készítési lehetőség, no meg hangkártya és CD író.

8.17.4. Technikai feltételek

Ebben a fejezetben bemutatjuk a „terepi” felszerelésünket. A terepi alatt azt értjük, amivel nekiindulunk riportozni. A mellékelt fotó segít azonosítani a részeket (20. ábra):



20. ábra: A rádiózás alap technikai eszközei

Magyarázat:

1. MiniDisc lemez;

- Lehetőleg 5-ösével vesszük, ajándék dobozzal, a nagyobb műszaki boltokban. Legtöbbször 74 perceset.

2. MiniDisc lejátszó/felvevő;

- lényeges tulajdonságok, ami a vásárlásnál szempont lehet:
 - Rázkódás védett legyen;
 - 3,5-ös felvételi bemenete legyen;
 - Automatikus felvételi jelszint állítási lehetőség legyen;

3. Sony ECM-MS907 sztereó mikrofon digitális hangrögzítéshez;

4. Sony mikrofon talp (tartozéka az ECM-MS907-nek);

5. Blu-Tack ragasztógyurma;

- Hasznos ha nem vízszintes felületre kell rögzíteni a mikrofont a talppal;

6. 3,5-ös sztereó közösítő aljzat;

- Néha, ha többen beszélgetünk ezzel szoktuk a két pontosan megegyező műszaki paraméterű mikrofonunkat közösítve a felvételi bemenetre kapcsolni.

7. Fényképező állvány csatlakozóval rendelkező mikrofon foglalat;

- Zenei felvételek készítéséhez.

8.17.5. Záró gondolatok

A professzionális rádióműsorban a technikus, a szerkesztő, a riporter és a riportalany rendelkezik akkora rutinnal, hogy fél szavakból, jelekből jól együtt tudja tartani a műsort. Mindannyian figyelnek az élő adás keretében:

- az időre;
- a téma megfelelő mélységű feldolgozására;
- a felvetett kérdések lezárására;
- a műsor ívére, ritmusára, a műsor stílusára, nyelvezetére;
- stb.

Tapasztalatunk alapján az idáig vezető út hosszú, bár az előre haladás üteme fokozatosan gyorsul. (Bizonyos előrehaladás már nálunk is tapasztalható). A rutin megszerzésével, előbb-utóbb a műsorkészítés fázisai kieshetnek (pl. az interjúkat, beszélgetéseket vágni már nem szükséges) a végére pedig a CD-t is el lehet spórolni, és beülve egy stúdióba tudunk élőben rádióműsort készíteni. Az adások nyomán létrejött az archívumunk, mely a számítógépes műsorkészítés mellékterméke. Visszamenőleg minden adás megvan mp3 formában, és ha az élet úgy hozza, tematikus összeállításokat, vagy válogatás műsorokat igen könnyen elő lehet állítani.

8.18. Felhasznált és ajánlott irodalom:

- Beszterczey G. (1995): Melyik köz, milyen szolgálat? Jel-Kép, 1995. 1. sz.
- Cs. Kádár, P., Giczey, F., Péterfi, G., Thuróczy, és B., Weyer (1999): Szabadon - A szabad, közösségi rádiózás lehetőségei Magyarországon Szabad Rádiók Magyarországi Szervezete. Bp.
- György Péter: Levél a Mesterhez Pesti Szalon 1994
- György Péter. Digitális Éden Magvető 1998
- Huszerl, (2003): Legalább ennyit a kisközösségi rádiózásról. - (Munkafüzet) Készítették: a Szabad Rádiók Magyarországi Szervezete és a Közösségi Kapcsolat Alapítvány. Támogatta: a MEH Civil Kapcsolatok Főosztálya. - A kiadvány létrejöttét segítették: MMI Közösségfejlesztési Osztály, Civil Rádiózásért Alapítvány, Nonprofit Média Központ Alapítvány. Felelős kiadó Péterfi Ferenc, a Szabad Rádiók Magyarországi Szervezetének ügyvivője, Felelős szerkesztő Huszerl József, i&i Kft.
- Jakab Z.: A nyugat-európai televízió átalakulása. Jel-Kép, 1989. 3. sz.
- Pratkins-Aronson: A rábeszélőgépj Ab Ovó 1992
- Rivers, W. L.--Mathews, C.: Médiaetika. Bagolyvár, 1993.
- Szabad Rádiók Magyarországi Szervezete.- www.kkapcsolat.hu/szabadradio
www.ortt.hu

9. Televíziós szerkesztőség, televíziós műsorkészítés (Palotai, és Pásztor, 2000 alapján)

Média fogalmán a tömegkommunikáció eszközeit és intézményeit értik. Kommunikáció alatt azt értjük, amikor különböző jelrendszerek segítségével az emberek információt cserélnek (közlés), és (kulturális) közösség részeseivé válnak (kommuna, közösség). Terjedelmi okok miatt ezúttal csak az elektronikus médiával foglalkozunk - a másik fajtája a nyomtatott. Közéjük sorolják a rádiót, a televíziót, a mozit, a videót, a teletextet, az elektronikus hirdetőtáblát, stb.

A tömegkommunikáció ismérve, hogy - kevesek szervező munkájával, technikai közvetítők segítségével nagy tömeghez, nagy tömegű információ jut el. Az információ útja ma, Magyarországon még többnyire egyirányú, a visszajelzés késleltetett. Ilyen tömegkommunikációs funkciót lát el a modern média, az elektronika közvetítésével: közülük a filmet már megvizsgáltuk, most a rádióval, a televízióval és a videóval foglalkozunk.

A közlés, közlemény (de)kódolása kettős értelemben: technikailag és nyelvtanilag történik. A közlemény közvetlen hírtartalma a referenciális, kognitív funkció. A közlemény formája, a hogyan, a poétikus funkció. A közlemény anyaga a metanyelvi funkció, a kommunikáció eszközére, a kódra vonatkozik. Ezek az emberi kommunikáció jellemzői: ezekből tevődnek össze a kommunikáció köznapi, művészi és tudományos formái. A köznapiiban a referenciális szerep az elsődleges a poétikushoz képest. A művészi kommunikációban a poétikus, formai szerep az elsődleges: tartalma eltér a referenciális mondanivalótól. (A referenciálisan ki nem fejezett tartalmat a metanyelvi funkció teszi explicitté, a művészet saját metanyelvének segítségével.)

A művészi kommunikációra is vonatkozik a jelelmélet. A jel a jelölő (kifejezés, kép) és a jelölt (tartalom, gondolat) egysége. A művészi közlés nemcsak logikai síkon, de érzelmi szinten is bonyolódik. A filmnyelv nem tud elvonatkoztatva szólni, a kép mindig a jelölt tárggyal összefüggésben jelenik meg, - a szó tőle független. A képhez nem társul stabil jelentés. A köznapi - és a tömeg - kommunikációban a közérthetőség elsőbbsége érvényesül a poétikai és a metanyelvvvel szemben.

Angliában a BBC feladatát az 1927-es Királyi Charta három szóban foglalta össze: tájékoztatás, nevelés, szórakoztatás. A normákat, a műsorpolitikát, a rádió határozta meg. A kormány a háború alatt sem „államosította” cenzúrázta a rádiót. Amerikában a rádiózás (és televíziózás) kezdettől eltért az európaiától. Már a 10-es, 20-as években számos kis, helyi adó kezdett működni magánvállalkozásban, amelyeket a helyi civil szervezetek és a reklám tartott el. Hamar kiderült ugyanis, hogy a reklámozásnak a rádió hatékonyabb eszköze mint az újság. (Csak a 60-as években merült fel az „állami” rádiózás, televíziózás igénye.) A hírközlés az amerikai rádiózásban (kezdetben) színvonalatlan, jelentéktelen műfajnak számított a szórakoztatással, a reklámmal szemben. Afféle vadhajtása volt a reklámozásnak, mivel főleg fizetett híreket közöltek elsősorban. (Ez a gyakorlat eltért a sajtóétól, de később megváltozott.) Az angol rádió funkciójában - mint említettük - első helyen szerepelt a tájékoztatás. A magyar rádió nevében is utal a hír fontosságára: Telefonhírmondó.

9.1. Film és televízió

Az eddig tanultak alapján megállapítható, hogy a film esztétikailag szervezett mozgókép, közvetett - nem direkt, nem egyértelmű üzenet. A televízió közvetlen, direkt, nyílt, egyszerű üzeneteket közöl tömeges mennyiségben heterogén tömegekkel, s ezek miatt is kell egyszerűnek, (köz)érthetőnek, gyorsnak lennie.

A tv (hír)közlés szerkezetét a tömegméret határozza meg: rövid, koncentrált, ismétlődő - ami az információ (be)rögződésének feltétele. Újdonsága abban van, hogy a fénykép felfogja a fényt, a film átveszi, az elektronikus kép (tv, videó) pedig sugározza azt. Mihály Dénes beszámolójából megtudható, hogy a kép egy arc átvitelénél a legélesebb, a legkisebb indulatváltás is jól látható rajta. Ugyanez állapítható meg 3 személy mellképéről is, „ha azonban tetőtől talpig vannak a nézőtérben, akkor már csak a gorombább indulatváltozások láthatók, öt személynél pedig csak kifejezett ténykedések láthatók, de pl. férfi a nőtől csak ruhájáról különböztethető meg. ezzel szemben élesen és jól olvashatóan jön 40 nyomtatott vagy írott betű stb.”

Magyarországon a kísérleti adások az 50-es évek közepén kezdődtek, majd 1957-től elindult a rendszeres adás, és a televíziós készülékgyártás. Utóbbinak is köszönhető, hogy a 70-es évekre elterjedt, közszükségletté vált a televízió.

9.2. Műsorformák és fajták

A televíziós műsorokat többféleképpen lehet csoportosítani. Az alábbi listából csak párat részletezünk.

- Televíziós művészet – tévédráma
- Irodalmi-művészeti műsorok és tévédráma-bemutatók
- Zenei műsorok
- Ismeretterjesztés, tudományos műsorok
- Dokumentum- és rövidfilmek
- További jelentős, de díjat nem nyert alkotások
- Sorozatok
- Reality show-k
- Ifjúsági és gyermekműsorok
- Vetélkedők
- A szórakoztató és kabaréműsorok
- Politikai műsorok
- Rajzfilmek
- Sport műsorok
- Stb.

A televízió és a rádió nélkülözhetetlen bútor darab lett a lakásban, „otthonába hozza a nagyvilágot”. A televízió beépül a mindennapi életbe, a szokásokba: az intimitás mellett rendelkezik a másik hatással is „ablak a nagyvilágra”. Újdonsága, „varázsa” a szinkronitás: az eseményt a történéssel egy időben közli, közvetíti ill. reprodukálja. Ezzel szinte feleslegessé tette a filmhíradót és háttérbe szorította a napilapokat, amelyek frissességük ellenére fáziskéséssel dolgoznak. Alapformája az élő adás, átmeneti formája a közvetítés. Időbelileg és minőségileg is eltér az előbbiektől a rögzített („holt”), amikor az audio-vizuális információkból műsort szerkesztenek. Az élő adás rögzítése, majd ismétlése, reprodukálása során „holttá” válik, mint amit előbb felvesznek és később sugároznak. E műsorformák között nincsenek merev határok, részben kombinálhatók. (A Magyar Televízió műsoridejének felét az utóbbi időben az ismétlés, „holt” anyag tölti ki.)

A tévéközvetítés tárgya lehet társadalmi-politikai esemény éppúgy mint egy kulturális rendezvény (színházi előadás, hangverseny) ill. sportverseny. A televízió különböző műfajoknak, műsorfajtáknak a kép”kerete”. Egy film esetében meghatározható a műfaj, miként az Operaházban vagy a Zeneakadémián is meghatározott műfajú, homogén előadások történnek, s nem keverednek a könnyűzenével. A televízió nem egy műfaj autentikus helye, műsora eklektikus, heterogén, - ami a közönség homogenizálásának eszköze. Lényege, hogy minden információt egyneművé tesz, az ún. „átlagnézőhöz” igazít. Ennek legegyszerűbb módja az egyszerűsítés, ami a befogadók ismeretei és felfogóképessége miatt szükséges. Ez vonatkozik a kulturális és a tudományos ismeretterjesztésre is. Ezzel magyarázható, hogy az egyneműség jegyében átírt művészi alkotások gyakran az eredeti mű keretének, meséjének és bevált szórakoztató fogásoknak, sablonoknak elegyei.

Az említett egyidejűség és a valódiság látszatába burkolva eltűnik a különbség az eredeti és utánzat között, s a néző ténynek fogadja el azt, ami nem az, és fordítva. Miután tény, ill. dokumentumműsorokat is lát, könnyen beleeshet az információtévesztés csapdájába - és a megtévesztésébe is. (Egy tényleges gyilkosságról készült dokumentumműsor ugyanolyan gyorsan pergő, mint egy fiktív krimi.) A mozgóképek folyama önmagában is adekvát eszköze a sebesen pergő cselekedetek, összeütközések bemutatásának. Az információk szüntelen folyamata a jól értesültség érzetét keltheti benne. Az energia, amit a regénybeli leírás elképzelésére kell fordítani, a tévénél szabadon marad. A kulturális élmény így azonnali

élvezetet nyújt, kikapcsolva a nézőt a valós világból. A média informálja, de nem segíti döntéshez. Tágítja az érdeklődést, ha nem is növeli a tételes tudást. A tévéből nyert ismeretből nem nő ki klasszikus műveltség, megalapozott világnézet. (A hagyományosabb olvasás jobban közvetít összefüggő, nagyobb egészbe beépíthető ismeretanyagot, mint a média mozaikszerű ismerethalmaza.) A benyomások úgy halmozódnak fel, hogy nem csoportosítják azokat különbségeik, ellentmondásaik alapján ill. nem szerveződnek egységes mintába. Mozaikok, kultúratöredékek lesznek, amelyeket nem a tartalmuk, hanem újdonságuk minősít.

A homogenizálás, a közös nevező elv biztosítja a tömegkommunikáció lehetőségét ahhoz, hogy az általa így közvetített kultúra találkozzon a befogadók tömegének érdeklődésével és fogékonyságával, ám a befogadás folyamatában az egyneműség már nem érvényesül. A nézők ebbéli hasonlóságát a televízió nem tudja megteremteni, figyelembe kell vennie azok iskolázottságát, fogékonyságát, kulturális környezetét, előéletét stb. (Akik ugyanis rendszeresen járnak könyvtárba, színházba, azok nem csak a tévétől várják a megrázó művészi élményt, a tudományos teljesítményt.) Figyelembe is veszi a különböző rétegeknek szóló műsorokkal, amelyeket csúcsidőn kívül sugároznak. Újabban pedig a szórakozásra, ismeretterjesztésre szakosodott csatornákkal.

A média a befogadót képlékeny, alakítható masszának tartotta (media mass), („tészta modell”). Ez a felfogás a monopolhelyzet elvesztésével megváltozott: meg kell a közönséget hódítani, mint a „szépasszonyt”. Ami nem azt jelenti, hogy nem a nézőnek kell szelektálni és továbbgondolni a látottakat. A közügyek iránti érdeklődés, a társadalmi-gazdasági-politikai összefüggések felismerése nagyobb, hosszú távú szellemi aktivitást igényel a befogadótól. Ez a beállítódás a valóságra irányul, s ezt valóságkereső magatartásnak nevezik. A fikciókereső menekül a valóságtól. Erre szolgál a kulturális élmény, azonnali élvezetet nyújtva, kikapcsolja a valós világból. Számára egy, a kommersz által kínált álomvilágba vonul vissza. A világ komplexitása összetettsége meghaladja sokunk tűrő- és tájékozódóképességét. Ezzel szemben kínál felületi/felületes védeltséget a tömegkultúra közhelyeivel, a valóság elleplezésének eszközeivel. Ellentétben a művészettel, ami segíti a valóságérzékelést, s ebben az értelemben nem illúzió, szemben a tömegkultúra álomvilágával. (Gondoljunk a tömegfilmmel tárgyaltakra.) Szinte a valósággal egyenértékű második vagy álomvilágot vonnak a néző köré. A televízió - események, emberek megismerésén túl mindenekelőtt a könnyed szórakozás lehetőségét jelenti. (Ez az, amiben a legtöbb néző igényével találkozik.)

9.2.1. A hírmondó

Mi a hír? Ez vizsgálható az információk, ill. a kultúra oldaláról. Hírnek az olyan - objektivitás látszatával rendelkező - aktuális, újdonságot tartalmazó információkat nevezik, ami sokakat érdekelhet és sokak életében okozhat változást. De nem minden esemény lesz információ, és nem minden információból lesz hír. R. Barthes szerint egy információ attól válik hírré, hogy a befogadó úgy véli, hogy az adott kérdésben a teljes információmennyiség birtokosa lett. (Ez a hit a kultúra által is támogatott illúziókból származhat, hiszen sosem lehetünk minden információ birtokában. A valóság végtelen eseményei közül kevesről szerezhetünk tudomást.) A híreket fel lehet úgyis fogni, mint a „mi történt” elmesélése, mint a jelképes világ megnyilatkozása. Ez a nézőpont a kulturális összetevőkre épít, figyelembe veszi a metakommunikációs üzeneteket (mi van a sorok között, mi van a hírek mögött) Az információk kiválasztásából, a hírkészítés sorrendjéből adódó manipulációkból arra következtet, hogy a hír nem maga a valóság.

Hírfajták

A hír meghatározása alapulhat a hírfajtákon. A leggyakrabban előfordulók:

- nagy emberekkel történetek, munkaügyek,(sztrájkok)
- a tudomány és a technika eredményei, problémái (környezet szennyezés és védelem) katasztrófák, borzalmak,
- bűncselekmények, jogi ügyek, furcsaságok,
- konfliktusok (országok közötti, országon belül, pártok között) ideológiai küzdelmek, politikai összecsapások, zavargások,
- kulturális élet, sport

E felsorolásból kimaradt a reklám, ami ugyan tartalmaz információt, de ismétlődése miatt nem rendelkezik az újdonság erejével.

A híreken belül megkülönböztetik a kemény híreket, ami aktuális, jelentősnek tartható eseményhez kötődik és a puha híreket, amely egy - társadalmi - tendenciára, annak összefüggéseire irányítja az érdeklődést. (Idesorolhatók a - szórakoztató - történetek is.)

A hírek szerepe, funkciója a társadalom tájékoztatása, integrálása, mozgósítása, a fontossági sorrend kialakítása a társadalmat érintő kérdésekben, és a szórakoztatás. A média ellátása információkkal, biztosítva a hírekkel foglalkozó intézmények működését, újratermelését. Miből lesz hír az a hírérték megítélésétől függ. A hírszerkesztők ebben az igazságosságot, a haladást, a jólétet szolgálják, ami erkölcsi szempont. A szelektálás alapja, a magasabb hírértékű információ előbbre helyezése aszerint, hogy mi a fontos és mi nem (hány embert érint vagy érdekel), mennyire érdekes. Ez erkölcsi és szakmai kérdés. A szakmai függetlenség, pártatlanság egyben etikai kérdés is. A hír szerkesztője ne éljen vissza sem a befogadó bizalmával (manipuláció) sem a hírben szereplő személy jogaival (rágalmazás, - titokkal való - visszaélés).

A hírérték tartalmi kritériuma az esemény aktualitása, meglepő ereje. Ettől eltér amikor olyan témában történik valami, amivel a média már foglalkozott, ekkor az eseményt már bevett tematikai keretbe helyezik. A hírértéket növeli az eseményben szereplők ismertsége, befolyása. Az esemény hatása, az általa okozott kár, konfliktus foka. Földrajzi, kulturális közelség: egy katasztrófa, egy háború (aggasztóbb ha a közelünkben történik, mint egy másik földrészen.)

A formai feltételek, lehetőségek jól ismertek a tapasztalatokból: a sokkoló, uszító hangvételtől a szenzációhajhásztól, a mérsékelt, tárgyilagos közlésig. Másik dimenziója :a nyílt befolyásolástól a tájékoztatásig. A kommentár (a harmadik tényező) a híreket teszi érthetővé, értelmezhetővé. Lehet-e hír vélemény nélkül: - ez a kérdés gyakran felmerül a hírműsorok készítésénél. Egyik szemlélet a sok hír - semmi vagy kevés kommentár elvet követi: a másik nem titkolja el a kommentárt, azt tartva fontosnak, hogy annak stílusa eredeti, szellemes , a hír pedig rövid legyen.

A hírközlés olyan kötött szerkezetet követ, amely szinte egyetemessé vált. A rádióban, televízióban kevés az idő, ezért az információnak rövidnek, érthetőnek kell lenni. Az újságokhoz hasonlóan először itt is rövid mondatokban közlik a hír tartalmát. (A bevezetőnek önmagában is értelmesnek kell lenni.) Ezt megismétlik az esemény részletes kifejtése során, majd a hírösszefoglaló végén is. A rádió és a televízió hírműsorai között különbség is van, mivel a képek sok mondatot feleslegessé tesznek. A két médium különbségéből következik, hogy a televízió könnyebben tud eseményt konstruálni, s ezért nagyobb a felelőssége. A rádióban jobban érvényesül az egyéni hangvétel - főleg az esemény kommentálásában míg a televízió inkább formalizál. A híradós interjúkban is sok kötöttség, formula fedezhető fel: a riporter/kérdező összefoglalva formulázza az elmondottakat, s ezzel egyben új irányt is szab a beszélgetésnek. A formulázás annak a benyomásnak a riporter kifejtése amelyet a befogadók alakíthattak ki a riport alanyának álláspontjáról. Miért hallgatunk híreket, nézünk híradót? A

tájékozottság nemcsak a szenzációéhséget elégíti ki, de a modern társadalmakban a legfontosabb státusz meghatározó. Az információk birtoklása, kezelni tudása a társadalmak rétegződésének alapjává vált.

A televízió (és a rádió) is nyílt, egyszerű és egyértelmű üzeneteket közöl, nem akarja a nézőt (vizuális) bizonytalanságban hagyni, igyekszik világosan meghatározni, amit megjelenít. Ezért is irányítja a kamerát az ember fejére vagy a gesztikuláló kezeire, kifejező testtartására. Gondoljunk vissza a filmnél tárgyalt közeli, félközele képekre. A televízió máshogy számít a néző képkiegészítő tevékenységére és látásérzékelésére, mint a film. A film „közlendője” nem egyértelmű, nem direkt, esztétikailag szervezett metaforikus, szimbolikus mozgókép, bár vannak alfajai, amelyek átmenetet jelentenek a televízió felé. A televízió nem ad olyan részletes, mindenre kiterjedő vizuális információt mint a film.

A híradó

A híradók az eseményeket mutatják meg, a dokumentumfilmek viszont azt a hatást, amit a társadalmi formák és folyamatok gyakorolnak az eseményekre, emberekre. Első híradónak tekinthetnénk az amerikai-spanyol háborúról készített felvételeket, de ezek preparált ill. dramatizált, megrendezett jelenetek voltak: a tengeri csatát egy akváriumban, a szárazföldi egyenruhába bujtatott statisztákkal játszották el. Hasonlóképpen rendezte meg Méliés az angol király koronázását párizsi stúdiójában, a királyt egy hentesinas alakította. A budapesti milleneumi díszfelvonulásról is készült híradófelvétel, az események helyszínén Edison kinezoskopja működött. Az ősfilmek többsége olyan eseményeket örökített meg, amelyek a híradók prototípusai: vonat, ill. személy érkezése, búcsúzás, valami, valaki eltávozik, temetés, ünnepek, árvizek, katasztrófák.

A századfordulón a Pathé fivérek kezdték a rendszeres híradógyártást: beszámoltak az orosz forradalomról, az odesszai matrózlázadásról (1905). Cégük később az 5 nagy társaság - Paramount, Metro-Goldwin-M, Gaumont és Fox - közé tartozott, amelyek -a szocialista országokat leszámítva- a világ filmhíradó gyártását és terjesztését monopolizálták, ellenőrizték. Ez 70 országban, 115 híradófilm készítését jelentette, s egyben azt, hogy ezek inkább sztereotíp mintakollekciók. (E monopóliumok számára a konkurenciát nem a függetlenek jelentették hanem a televíziók

A híradó típusok (klisék) a tapasztalatok alapján így csoportosíthatók:

Rituális, ceremoniális társadalmi események: ilyen esetekben az élet máris dramatizálva, teátrális szituációban van, s a filmezésnek nem kell szerveznie a társadalmi színjátékot. Intenzív társadalmi események: háborúk, felkelések, sportrendezvények. Ilyenkor az érzelmek rendkívül intenzívek, a résztvevők megfelelnek a kameráról, vagy nem zavarja őket. Technikai társadalmi események: a gépekkel végzett munka mozdulatai. A célra irányuló mozgásban a kezét vagy a testet nem zavarja a kamera.

A munkás arca és a szociális (munka)körülmények ebben az esetben nem biztos, hogy hitelesek. Előbbieknél kevésbé látványos, de legnehezebb és legizgalmasabb az emberi élet alapszövetének bemutatása, amikor az emberi érzelmek is közrejátszanak az egyén közvetlenül is érintve van. Amikor a hatalom, a függőség, a barátság, a szerelem, a meghatottság határozza meg az emberi kapcsolatokat. Ez utóbbi már nem is/csak a híradó, mint a riport,- az interjú,- ill. az antropológiai, a néprajzi és a szociológiai film terra incognitája. Az előbbiek pedig átkerülnek a TV-be.

9.2.2. A dokumentumfilm

A kamera hiteles képet, érzékletes dokumentációt ad a környező valóságról. A kép egy ellenőrizhető tapasztalati tényhez kötődik, kapcsolódik a természetre vonatkozó ismereteinkhez és az ezeken alapuló tudományos álláspontokhoz, nézetekhez.

Dziga Vertov a dokumentumképek, filmtények szervezéséből adódó filmigazság programját hirdette: a film szakadjon el a színpadias látványosságtól. Nála a rendező elv a jelenség lényegének a kiemelése, ami az igazság feltárásához, vagy egy elvont tétel érzékletes illusztrálásához vezet. A jelenségek tárgyiasságát hangsúlyozva megőrizte azok természetes jelentését, de a vágással, közelképpel bizonyos fokig elszigetelve őket, lehetővé tette az új összefüggések teremtését.

Mások is, mint Kracauer látják a filmben ezt a lehetőséget a tudott és a látott dolgok szintézisére. A kamera felfedezését a mikroszkópéhoz hasonlítják a filmes tagolást a tudományos megfigyeléshez. A dolgok megismerésének filmes módja először a megismerés szokott módját követte.

Az indukció és a közeli-távoli képszerkesztés analógiája, a képekből = kijelentésekből levont következtetések, azokat igazoló kísérletek hasonlósága miatt a film tudományos dokumentációként is használható. Ennek alfaja a tudományos-ismeretterjesztő film. Külön csoportosíthatók az emberi, társadalmi jelenségeket leíró etno-szocio-filmek. (Előbbitől eltérő az animációs film, ahol a tárgyak kiemelése, asszociációkeltő hatásuk felhasználása eltúlzása természetes jelentésük rovására, új összefüggések teremtésével jelentésük megváltoztatása, antropomorfizálása)

Ezt viszi tovább, Vertov fent leírt módszere. Ami nem azt jelenti, hogy más módszerrel nem készülhetnek dokumentumfilmek. Pl. a prekonceptuálisággal szemben a megfigyelő filmezés maga a megismerés folyamata. A 60-as évek cinema verité irányzata visszanyúlt a vertovi alaphoz.

A film igazsága nem a képek valósághűségét, formális hasonlóságát, optikai hitelességét jelenti, hanem azt is, hogyan tárja fel a jelenségek nem látható, belső viszonyait, hogy megegyezzen az eredeti esemény lényegével, valamint a természettel vagy a társadalmi környezettel való belső összefüggéseit is tudja érzékeltetni. Az igazság, az objektivitás a dokumentumfilm esetében is csak megközelítő jellegű lehet. Az objektivitás olyan helyzetet jelent, amelyben a megfigyelő jelenléte nem változtat a megfigyelt jelenségen, hanem rögzíti azt. A film készítőjének szubjektivitása akarata ellenére is érvényesül, ezért figyelembe kell vennie a megfigyelt dologgal kapcsolatos a priori hozzáállását, s hogy a saját igazságát ne keverje össze a valós igazsággal. A dokumentum esetében talán a játékfilmnél is súlyosabb, hogy mi és hogyan kerül a képre, a lefilmezett kiválasztása, a kamera hozzá való viszonya, távolsága, állása, szemszöge. A felvevőgép aktívan van jelen, a rendező közvetlen kapcsolatot teremt általa a filmje tárgyával és a közönséggel.

Fontos a filmre vett anyag közvetlen megragadása. Ez rögtönzés és a változatlan mozzanatok figyelembevételével, a különböző reakciók kiváltásával történik, és az olyan események rekonstruálásában nyilvánul meg, amelyeket nem lehetett közvetlenül felvenni. A dedramatizálás szintén a dokumentumfilm fontos eleme.

Nem történetet akar elbeszélni, hanem az élet valamilyen jelenségének hű keresztmetszetét mutatja meg, függetlenül attól, hogy az drámai vagy sem. A film szereplői nem hivatásos színészek, akik saját életüket „alakítják”. (A kamera nemcsak lefényképezi a szereplőket, de át is alakítja őket.) A dokumentumfilm (újra) felfedezi a közelképet, az emberi arcot, mint a legérdekesebb, izgalmasabb tájat. Gyakran az adja a drámai feszültséget, amit az emberek magukról mondanak és ahogy mondják. Ezért is kimeríthetetlen e filmek számára a közlő emberi arc, mivel a világ egyik leggazdagabb megnyilvánulása lehet. A film elbeszélő szerkezeténél említettük az oksági összefüggést, a dokumentumfilm is alkalmas arra, hogy

kauzalitását és potencialitását, lehetőségét bemutassa az elszigetelt pusztá tények helyett, amelyek csak történeti összefüggésben válnak értelmessé, érthetővé.

Ezek alapján lehet megkülönböztetni a dokumentumfilmet a riporttól, a híradótól. Gyakran ugyanis a riporttal, tudósítással azonos közlési formát látnak benne. A téves nézet alapja, hogy e filmek társadalmi szerepét, erejét, a verbális kommentárban látják és nem hisznek a képből. Valójában az ilyen filmekben a szövegnek nem kell ismételnie azt, ami a vásznon látható, hanem pontos, találó megfogalmazással segítse megérteni a bemutatott események, folyamatok belső értékét. A film képei pontosabban ábrázolhatnak az írásos feljegyzésnél.

9.2.3. A szórakoztató műsorok fajtái

Szappanoperák: a reklámokat tették csúszóssá. Sorozatok: a kollektív mesevagyat elégitik ki. Mítoszpótlék viszonya az eposzhoz: a tagolatlan elbeszéléstípus modern változata. Szereplőik valóságos mitológiai alakokká válnak, bár nem kiemelkedő hősök, akikhez nagy tettek fűződnek. A nézők kollektív tudatának és tudattalanjának ösképei. Ezek azonban nem adnak magyarázatot a világra, - mint a mítoszok -, hanem ahelyett egy másik világot vonnak a néző köré. Imitálja az élet nagy szerkezetét, a mikroszerkezet elemei nem kötöttek, stabil eleme az epizód nem tartalmaz lényeges fordulatot, csak a következő epizód felé visz, nem a végkifejletet készíti elő, nincs vége, befejezhetetlen, mindig ugyanaz. Nem a kikökönt idő sűrű atmoszférája jellemzi, jelen időbeli tagolása mechanikus. Végtelenített mesélés: a néző bármikor be- és kikapcsolódhat.

A **show** az élet imitálással szemben a csoda, a lehetetlen felfokozott örömvágy ígérete. Mágikus helyszín: színpad, porond, pazar díszlet működősség, civil szereplők és a showman. Ő a tévésztár, a filmsztár rokona, a tévé személyiségéből nőtt ki. Speciális szerepet játszó színész: („hasonlít ránk, családtag”) Ő az, aki fontosabb az attrakciónál, aki hitelesíti az akciót, az álbeszélgetést (talk). Magatartás-minta, stílus, morál-közvetítő.

Reality show: összekeveri a tévé informáló és szórakoztató funkcióját, a valóságot és a fikciót: nem közvetíti a valóságot, csak játszik az elemeivel. A nézőt leleselkedővé deformálja: a borzalom látványáért és nem az információért nézi a tévét.

Reklám: egyértelmű üzenet- hirdetés, rövid, pontos, világos. Tájékoztató, befolyásoló, felkelti a figyelmet. Kereskedelmi alkalmazott mű, de az esztétikumot is felhasználja, a műalkotás bonyolultabb üzenet mechanizmusait (animáció, burleszk, dal).

Originális kapcsolatok, vizuális és auditív ötletek váratlan asszociációi a termék kiemelésére, az emlékezetbeli rögzülésre szolgálnak. A reklám dramaturgiája, típusai, funkciója, hatása. Nem tartalmaz eredeti mozzanatot, evidenciális asszociációkat keres, praktikus célszerűen „gondolkodik”. Dramaturgiája az üzenetstratégiára épül: a feladó a címzettel egyértelmű jelekkel kommunikál. A jel-jelentés viszonya pontosan rögzített, állandósult jelkapcsolat, sztereotípiák: képszavak, márkapreferenciák.

Reklámtípusok:

- életdarab, "ellessétség" 2 vitatkozó a termék értékeiről, a kételkedőt meggyőzik
- hűségnyilatkozat, a hűséges vevő védi a márkát
- demonstráció, ill. problémamegoldás
- új termék beharangozása (beszélő fej)
- ·mblematisz figurák, a termék eleven jelképei, észérvek:
- érzelmi hatás (gyerekek, háziállatok szerepeltetése)

A kép elszabadulása, az üzenet másodlagossá válása. A fenntartó típusú hirdetésben: Benetton Nem a termékről szól, de az végül is a termék javára fordítható. A mai reklám a fikció felé tart: minitörténet nem a konkrét előnyről szól, hanem életerezésről, státuszhelyzetről, különleges élményről. A mozaik világképpé áll össze, a semlegesből új üzenet lesz, ami manipulál, csúsztat.

Klip: mint zenei reklám. Különbsége a reklámtól, stíluselemekben, stílusjellemzőkben. A klip mint új zenés graffiti összművészet, milyen stílusirányzatokból merít, milyen kulturális igényt elégít ki. Dekoratív- kellékvilága kitalált. Gazdagságot, minőséget, képi/gépi tökéletességet áraszt -elektronikus- trükkjeivel, meghökkentő látószögeivel. Rafinált, steril, - a lepusztultságot lakkozva mutatja- képkáosza rendezett: tartalmilag bonyolult, asszociatív képkapcsolata nem várja el, hogy kövessék, megfejtsek, értelmezzék. Sztárdísz, annak auráját, imágóját akarja beégetni a néző tudat(alatti)jába. A képek szabad, poétikus áramlása az abszolút szabadság illúzióját sugallja. Felhasználja a képző-és filmművészet progresszív hagyományait (montázs) miként a poszt-modern kép hordalékát, de amit mutat, az divatos jelmezzé degradálódott forma. Klip és divat. A klip mint tiltakozás a valóságutánzó képek felhasználása, egyhangúsága ellen. A klippel eljutottunk a videóhoz.

9.2.4. Rajzfilm, animáció

A rajzfilm eltér az eddig tárgyaltaktól (technikailag, műfajilag) mivel nem a valóság fényképszerű megörökítése, hanem elvont gondolatok, eszmék közvetítése, kifejezése olyan fantasztikus formák segítségével, amire a fotószerű (naturális) film nem képes. Másrészt közvetlenebb, s tágabb lehetőséget ad az egyéni kezűgyességnek, szubjektív kifejezésnek.

Ez megvalósítható kamera nélkül: filmszalagra rajzolással, festéssel, vagy kamerával veszik fel sík lapra rajzolt ill. ragasztott alakokat (kollázs) ami lehet egy (cselekmény, esemény) folyamat ábrája - hasonlóan a képregényhez vagy a hagyományos képekhez. A festői elemekkel szemben túlsúlyban vannak a szerkezeti és ritmusbeli megoldások a dinamikai ötletek és a hangokkal, zenével, zörejekkel való kapcsolat.

A történet, cselekmény mozgatójánál bonyolultabb a szereplők alakok mozgatása, fázisokra bontása, a rajzok összekapcsolása, montírozása (kihagyás, ill. sűrítés) emlékeztethet az ősfilmek vibráló képeire, szaggatott mozgására, és számíthat a néző alkotó fantáziájára a képek közötti "hézag" kitöltésében. A mélységben-mozgást, a térillúziót az alakok csökkentésével ill. növelésével lehet elérni. Az animációs ill. bábfilmek valós térben készülnek mozgatott bábukkal, papírfigurákkal, ill. tárgyakkal, amelyek megelevenednek emberi tulajdonságokat hordoznak. Innen az elnevezés: anima - lélekkel rendelkezik. Alkotásmódjukban, hatásukban is különböznek a normál filmekről. Alapvető eltérés annak jelzése, hogy amit látunk - az film, és nem a valóság analóg képe. (Hasonlítsuk össze a Ludas Matyi natúr és rajzfilm változatát, vagy Walt Disney Popeye-t Altman játékfilmjével.)

9.3. A média kultiváló szerepe

Nem egy műsor, hanem azok fokozatos időbeli ismétlése, halmozódása hat a befogadóra. Ezek azt keresik, hol vannak a társadalom tőrés határai. Többnyire egyszerre mutatják a társadalmi normák megszegését és a (büntetések révén) a rend helyreállítását; harmonikusan, mint a melodramákban, szappanoperákban, vagy erőszakosan, mint a bűnügyi sorozatokban. Másrészt megmutatja, hogyan sajátítsuk el a (modern) társadalomban a bemutatott értékeket. A modern világban fontos szerepe van a látványnak és az – erkölcsi – mese iránti igénynek a társadalmi normarendszer újratermelésében, így a vizuális ábrázolás

egyaránt hat a krimikre, tévétudósításokra. A krimi – mint TV műfaj – morális tanmeseként szolgál, s arra a logikára épül, hogy elbizonytalanodunk a világban. Ehhez képest a krimi világa értelmes(ebb), emberi(bb). A hírműsorok is arról szólnak, hogy az élet nem olyan kiszámítható, mint ahogy feltételezzük: Többségük az egyént, a közösséget veszélyeztető eseményekről informál, olyanokról, amelyek drámaként foghatók fel, s többnyire úgy is vannak "tálalva". Így a hírek "hitelesítik" a fikciós történeteket, ill. láthatóvá teszik a mindennapi életben összekeveredett domináns (uralkodó) és deviáns elemeket. Az emberek többsége a médiából, főleg a TV-ből szerzi információit a világról, ezt tartja megbízhatónak. A tévé meghatározó médium, morális intézmény is, akár az egyénre, elszigetelt eseményekre, műsorokra épül, akár nem.

9.4. A képírás világa

A film és a tv közti különbséget nézve figyelemreméltó, hogy McLuhan média teoretikus a befogadó aktivizálása szempontjából a közlési eszközöket forró (fotó) ill. hűvös (televízió) kategóriába sorolta. A forró eszköz egyetlen érzéket rendkívüli telítettségében terjeszt ki. Ez az az állapot, amely nagy mennyiségű adatot tartalmaz, s nem engedi meg, hogy a befogadó sok kitöltendő helyet találjon. Így a forró közlési eszközök a közönség részvételét nem bátorítják, míg a hűvös közlési eszközökben a közönség részt vesz és kiegészít. Ez alapján lényeges különbség van a film és a televíziós kép között. A filmet mpkénti több milliós adatával - a néző egészként, passzívan fogadja be. A tévékép vizuális információban kevésbé gazdag, fénypontjaiból a néző válogat mozaikokat, ikonokat formál belőle, " a kép technikai ellenőrzésével öntudatlanul absztrakt műalkotás rendezi újra a fénypontokat egy Seurat módján".

Az új technológiák "lehűtötték" a filmet is: a videokamera használata dinamikus kameramozgás, az elektronikus vágásból adódó rövidebb snitek nem teszik lehetővé az egész filmkép befogadását. (Fokozatosan elmosódik a film és a televízió kép közötti határ.)

Az előzőekben említettük Mihály Dénes felfedezését, milyen összefüggést látott a képelemek és a képen szereplők száma illetve a kép élessége között. Ebből a meghatározottságból továbbiak következnek. A képegység felbontása pontokra, az egyik helyen információvá alakított látvány, másutt rekonstruálható képpé. Az új képfajta elsődleges üzenete, hogy általa létrejött a világ felszínének látványként mutatkozó formájának vizsgálatához szükséges és megfelelő eszköz, s ehhez képest másodlagos a formálás, az ábrázolás hogyanja, vagy a jelentése, vagy a történet. A televíziós elektronikus kép laposabb, síkszerűbb, erőteljesen természetellenes a film celluloid képéhez viszonyítva, amely puhább és mélyebb, kontrasztosabb, árnyaltabb, anyagszerűbb, élőbb. A film élő képével szemben a televízió maga a „valóság”, a „világ” egy szelídített változata - azaz érzékelhető rajta a virtuális (másolat) jelleg. A több évtizedes technikai fejlődés létrehozott egy anyagszerű illúziót. A televízió és a film pótolja a közlekedést, a fizikai értelemben vett kommunikációt, megsokszorozza az információt.

A kép, az írás és a hang szintézisével új környezetet és "egységes embert" teremt, megszüntetve a hasadást a befogadóban. A film és a televízió tanít meg a pergő képek követésére, megjegyzésre és értelmezésre. A látszólag összevissza dobált képek értelmes egységbefogása azon alapul, hogy az ember nem rekedt meg azon a szinten, amikor az egymás mellé helyezett részletek uralták hanem megtanulja az eseményeket - az olvasással - lineárisan felfűzni. A képek nagyipari, tömegtermelése - mint a TV „privilegiuma” - megfelelt azoknak az igényeknek, amelyekben az információk léptek az értékek helyébe. A tömegtermelés és a fogyasztás során elmosódnak a reális és fiktív képek közötti különbségek, s megváltoztatják az igazról, a reálisról és a hamisról alkotott korábbi fogalmakat. A

dokumentumok alárendelődnek annak a „kvázi” valóság képének, ami megjelenik a képernyőn, ami a nyilvánosság alapeleme.

Korunk felfokozott élet-tempóját azonnal rögzítő, száguldó - film, televíziós - kép maga is áldozatául esik a gyorsaságnak. Alig fejt ki hatását, nyomban jön a következő és feledteti, törli az előzőt. Ezért is fontos a pillanatnyi benyomás, azonnali befogadás, megértés, a „magától értetődés”. Emiatt kell gyorsnak, (köz)érthetőnek, sűrítettnek lennie a képi közlésnek, s e célhoz eszközként használja fel (újra) a filmből ismert gyors vágást, a montázst. (A montázs hatásként is érvényesülhet, amikor az egymást követő képsorok értelmeződnek a nézőben.)

A televízió kihasználja a képfelelőlet zsugorodását. A képernyő az emberi arc térképe, s ez kéznyújtásra van a befogadótól a látvány otthonában keresi fel azt az illúziót teremtve, hogy a képernyő őt szólítja meg. Ezzel a részvétel - a mozinál - intimebb lehetőségei jönnek létre. (Ezért is van ráutalva a tévé az emberi hangra: a néma televízió - a filmmel szemben - „halott médium”.) A személyek, az alakok, gesztusok, akciók, helyzetek ismétlődése érzékelhetővé, ismerőssé teszi. A közeli beállításban (premier plánban) látható arcok barátságos mosolya, (ránk)figyelő tekintete, megnyerő hangja mind a közvetlen személyes kapcsolat intimitását sugallja. A néző valósággal családtagként kezeli őket. Az empátiát növeli, hogy a képen ugyanolyan „hétköznapi” emberek tűnnek fel, mint maga a néző, aki beleképzelheti magát a helyükbe és megérti a lelkiállapotukat. Hitelessé az teszi őket, hogy nincs bennük semmi rendkívüli - más esetben pedig a rendkívüliséggükkel hatnak.

A tévébemondók, műsorvezetők, riporterek és a sorozatok hősei nemcsak barátok, családtagok lesznek, hanem modellek, minták, akiket követni lehet. Ebből a szempontból nézve a bemondók, hírolvasók megjelenése a tulajdonképpeni üzenet, s nem az amit mondanak. Fontosabb a kapcsolatteremtő szerepük mivel a néző közel kerül hozzájuk annak ellenére, hogy személyes viselkedési, szemléleti minták mutatásában, képviselőként korlátozottak a lehetőségeik. A nézőre így is hatással vannak, mivel azokat a tulajdonságokat ismerheti fel rajtuk, amiket elvár tőlük. Van, aki azért lesz népszerű, mert a nézővel együtt öregszik (betegszik) meg, és van aki a változatlansága, „örök ifjúsága” miatt.

9.5. A televíziós szerkesztőség

9.5.1. A mozgóképalkotás legfontosabb közreműködői, televíziós szerepek

- **Gyártásvezető:** feladata a forgatókönyv szétzúzása és kitalálni, hogyan lehet a leggazdaságosabban működtetni a stábot, szereplőgárdát, felszerelést, helyszíneket, stb.
- **Rendező asszisztens:** ő a rendező "jobb keze", nagyrészt ő végzi a rendező munkáját, ideális esetben a rendezőnek már csak apró dolgokra kell figyelnie, mint az előadásmód, a stílus.
- **Rendező:** mindössze néhány vázlat (story bord) és technikai forgatókönyvvel irányítja a stábot.
- **Producer:** ő szedi össze a pénzt és határozza meg, hogy ki, mire költheti. Megteremti a munka feltételeit, szervezi a háttért, koprodukciós partner felkutatása, pályázati pénzek megszerzése, engedélyek, helyszín biztosítása (gyártásvezető is közreműködik). Ismertebb producereink: Kálomista Gábor, Hutlasi Tamás, Miskolczi Péter, Garami Gábor
- **Operatőr:** ő dönt a világításról, a filmnyersanyagról, a kamera fajtájáról, lencséről, szűrőkről és hogy milyen eszközzel mozgassák a kamerát. A rendezővel együtt

alakítják ki a film látványtervét, és ő biztosítja, hogy a stílus mindvégig egyforma legyen. Televízió esetén ő az, aki a terepen a kamerával forgolódik, azaz filmez.

- **Munkavezető:** mindenre felügyel, az áramellátástól kezdve a generátorig.
- **Gépkezelő:** a kamerát kezeli és a kamera egyenletes mozgásáért és beállításáért felel.
- **Kamera asszisztens:** ő cipeli a filmeket, minden egyes jelenethez beállítja a lencsét, szűrőket, jelez a csapóval és biztosítja, hogy a kép fókuszálva legyen.
- **Hangmérnök:** minden hangot felvesz olyan tisztán, amennyire csak lehet a dialógusoktól a helyszíni effektekig, amelyek az utómunkálatoknál nagyon fontosak lehetnek.
- **Mikrofonos:** látószögön kívülről egy hosszú rúddal lógatja be a mikrofont.
- **Művészeti rendező:** felelős minden egyes kellék, kép, bútordarab állapotáért.
- **Fővilágosító:** a fényekért felelős.
- **Riporter:** az, aki a **terepen** készíti az interjúkat, összegyűjti az információkat. Ahhoz, hogy megfelelő interjúkat tudjon készíteni, föl kell készülnön az illető témában.
- **Szerkesztő:** ő az, aki kiválasztja a témát és aki a végén összeállítja az anyagot. Ő írja a szöveget is, ő választja ki az interjúkat.
- **Stáb:** forgatócsoport, aki a terepen dolgozik. Általában ez egy operatőrt és egy riportert jelent.
- **Segédoperatőr, technikus:** Terepen segítik az operatőr és riporter munkáját.
- **Vágó:** ő az, aki az össze-vissza fimezett „mindenből” kiválasztja és a szerkesztő által megszabott sorrendbe állítja a képeket, hangokat.

9.6. A forgatókönyv

Az író elkészíti a **filmnovellát** (általában 1-2 lap): összefoglalja a történetet (miről szól a film) – a terjedelem nincs megszabva – benyújtja a stúdióknak, s szerencsés esetben megbízást kap a forgatókönyv elkészítésére.

- **irodalmi forgatókönyv:** a film tömör irodalmi előképe – hosszú – általában írók vagy rendezők írják
- **technikai forgatókönyv:** a forgatás alapja
 - **bal oldalon a látvány:** környezeti effektusok
 - **jobb oldalon:** a hallható anyag és a hangra vonatkozó utasítások (zaj, zöreij, zene)
 - vaskos anyag (100-150 oldal)
 - lehet még: jelenetelés
 - a elején a stáb és egyéb tudnivalók
 - az alapanyaghoz képest később változások történhetnek, rögtönzések kerülhetnek bele a filmbe

Magyarországon az irodalmi forgatókönyveket őrzik. Forgatókönyvíróink: rendezők, írók, esetleg dramaturgok (Kardos István, Vsurka István, Csoóri Sándor, Vámos Miklós, Bacsó Péter, Kovács András, Hernádi Gyula, Eszterházi Péter, Závada Pál)

9.7. Egy televíziós vágott anyag elkészülésének lépései

1. Témaválasztás: valamilyen forrásból ötletet szerevezve eldöntjük, mit fogunk leforgatni. Szerkesztőse válogatja, hogy a szerkesztő, felelős- vagy főszerkesztő adja-e ki a témát. (adhatja bárki amúgy, csak jó téma legyen)
2. A szerkesztő „leszervezi” az anyagot, vagyis egyeztet az illetékesekkel a helyszínekről, szól az interjúalanyoknak, hogy érkezik a stáb.
3. A stáb a helyszíneket körbejárva képeket, interjúkat készít.
4. A vágóban a szerkesztő maszterolja a nyerszet (ami még nincs megvágva)
5. Szövegírás – általában a szerkesztő teszi a riportert információi alapján. Ezek lesznek a narrátorszövegek – ezeket hallani két interjú között.
6. Narrálás – profiknak külön narrátorokra is van pénzük. Ők azok, akik hangját már megszokták a nézők. A narrátor a szerkesztő által megírt szöveget olvassa fel. Ezt már a vágó rögzíti.
7. Vágás – a nyersanyag feldolgozása. A vágó – a szerkesztő és esetenként az operatőr segítségével – összeállítja a műsorkész anyagot, vagyis, amit már tehetnek be adásba.
8. Kiírás: kazettára másolják ki az anyagot, „onnan megy adásba”

9.8. Felszerelés

9.8.1. A kamera

Részei:

Record gomb, indítógomb: amikor ujjal lenyomjuk, elindul a felvétel, újabb lenyomáskor leáll a felvétel. Legtöbbször ez az egyetlen piros gomb a kamerán. Kettő v. három szokott lenni belőle: egyik a jobb hüvelykujj alatt, másik valahol a kamera tetején, vagy elején.

WB: White Balance – fehéregyensúly. A kamerának meg kell mutatni, milyen a fehér szín (a kinti, természetes fény mintegy 7200 Kelvin fokos, a normál villanyégő kb. 5600). Amennyiben kint állított fehéret az operatőr és utána bejön, sárgás lesz a felvétel, fordított esetben kékes.

Hideg és meleg színek: rendszerint a sárgás-barnás színeket nevezik melegnek, a kékeseket pedig hidegnek. Lehet manipulálni, játszani a WB-vel: pl. játékfilmforgatásnál enyhén meleg színeket, börtön-riport esetén hideg színeket használni. Profik beállítják, amatőrök használják az automata üzemmódot.

Zoom, vario: közelítés, távolítás (közelebb hozza, vagy távolabb küldi a látott képet). Hírműfajokban nem ajánlatos használni ezt, mert túl látványos az effektus és elvonja a néző figyelmét a tartalomról. Kétféleképpen lehet használni: vagy a jobb kéz középső és mutatóujjával nyomni a kétutas billentyűt előre-hátra, vagy az objektíven található előlről második gyűrűt csavargatni. Legtöbbször kiálló kallantyú segíti a variozást.

Fókusz, élesség: hogy a kép közeli, vagy távoli felét lásd élesen. Mindig az objektív legelején van egy valamire való kamerán. Mindenképpen a legnagyobb csavargatható felület (gyűrű) az objektíven. Használat: csavargatod jobbra-balra, míg éles képet nem látsz.

Shutter Speed: Exponálási idő - felvételi sebesség, a fényképészetből maradt felhasználás (ott azt fejezte ki, mennyi ideig éri a fény a celluloid-filmet). PL. digit gép esetén ez egy fiktív dolog, hisz már nincs is celluloid, amire „égessen” a fény. Különleges esetekben

állítják át a megszokott 50-ről (pl. nagyon sötét van, diszkófény van csak, vagy nagyon gyorsan mozog valami).

IRIS, Rekesz: koncentrikusan bezáródó lemezrendszer, ez szabályozza: mennyi fény kerüljön a fényérzékeny felületre (CCD-re). Ha túl sok fény van és nem zárja az operatőr az irist, „kiég, elég” a felvétel, vagyis zavaróan világos lesz. Meg kell keresni a kamerán a csavarókát, nagyon változik, hogy hol helyezkedik el.

GAIN: fényerősítés, ha túl sötét van, a kamera „rásegít”, a félhomályban is lehet képeket készíteni. DB-ben (decibelben) mérjük, 3-6 dB-nél többet nem ajánlott használni, mert „szétesik a kép”, szemcséssé válik a felvétel.

ND Filter: semleges szűrő: túl erős fény esetén be kell kapcsolni, mert irisből nem tud eleget zárni a kamera.

EJECT: kidobás – ha megnyomod, kiadja a kazettát a kamera, vagy a magnó.

FADE: megnyomása esetén a kép “lemegy feketébe”, elsötétül.

BATTERY: az akkumulátor töltését mutatja a keresőben. Amúgy elemet jelent.

KERESŐ, View Finder: legtöbbször az operatőrök vjufinak nevezik (ViewFi). Ebbe néznek bele az operatőrök.

TALLY: piros led-dióda a kamera elején és végén, ami vételkor kigyúl. Ajánlott kikapcsolni, ha nem profikat filmezünk, mert hajlamosak odafigyelni az emberek, hogy mikor ég. Színészek, sajtóreferensek esetében maradhat bekapcsolva, mert számukra természetes az, hogy filmezik.

9.8.2. Adathordozók (kazetták)

VHS: Video Home System – házi rendszer, a legegyszerűbb és legelterjedtebb képhordozó. Ezt szokták „video-kazettaként” emlegetni.

SVHS: Super Video Home System – nagyobb felbontású, professzionális felhasználásra kitalált rendszer.

Beta, Beta SP, Digit Beta, DV, DV-Cam, HD CAM: nagyfelbontású, professzionális adathordozók (kazetták, vagy merevlemezek).

9.8.3. Rendszerek

NTSC: amerikai szabvány: egy másodperc harminc darab állóképből áll össze.

PAL, SECAM: európai szabványok, országoként változik, hogy 24 vagy 25 állókép van egy másodpercben.

A három rendszer nem kompatibilis, vagyis nem lehet NTSC rendszerben működő videokazettát itthon, azaz Európában lejátszani – és fordítva.

9.8.4. Mikrofonok, statív és lámpa

- **Riport-mikrofon vagy botmikrofon:** az, amire a TV-stáb rá szokta biggyeszteni a logóját (háromszög, négyszög). Ajánlott rendszeresen ezt használni híradóban, lendületes riportokban. A logo egyúttal védjegyként is felfogható.
- **Csipesz, vagy port-mikrofon:** kis feje van, amivel a hangot veszi, a kábelt a ruha alatt vezetik el. Ilyent használnak a hírolvasók és magazinműsorokban az interjúalanyok (jó esetben).
- **Szórós, vagy bumm-mikrofon:** leggyakrabban filmforgatáson használják, a nagydarab szórós mikrofon, ami gyakran belóg a kép alján vagy tetején.
- A két első fajtának gyártják már jó pár éve a rádiós változatát is, vagyis nem köti össze kábel a mikrofont és a kamerát.
- **Puskamikrofon:** hosszú rúdra akasztott mikrofon belógatáshoz, ha a kamera és az interjú alany több méter távolságra van egymástól.
- **Kameraállvány vagy statív:** amire tesszük a kamerát, általában három lába van, rácsatolható viszonylag egyszerű szerkezettel a kamera. A jobb fajták olajos állványfejjel rendelkeznek – szép simán lehet fordítani. Van rajta egy **svenk-karnak** nevezett nyúlvány, ezt fogja és ettől fogva forgatja jobb kezével az operatőr, vagy kameramann. Tárolás: mindig kiengedjük a rögzítőcsavarokat, hogy ne erőltessük a surlódó mechanikus részeket.
- **Lámpa:** legtöbbször szórófényű reflektort használunk terepen. Ha túl kevés a fény, akkor kell csak, szobák, irodák bevilágítására. 500 Watt alatt nem igazán érdemes cipelni. Jobb helyeken **fejlámpát** használnak, amit a kamera tetejére szerelnek. Erős, fehér fényük van.

9.9. Gyakran használt TV-s fogalmak

Snitt: minden állóképet legtöbbször így neveznek. A kép érdekességének függvényében (mi mindent lehet megnézni azon a képen) dől el a hossza. Híradóban legtöbbször három másodpercnél rövidebb. Magazinműsoroknál lehet akár tíz másodperces is pl. nagytotál esetében. Nevezik néha insertnek is.

Svenk, panorámázás: Mozgás. A lényeg, hogy a kamera valamely tengelye körül mozog, a súlypontja nem mozdul el (ha állványt - statívot – használunk, akkor azt egyszer letesszük, többet nem mozdítjuk a svenk végéig). Példa: teremben ülnek az emberek, átfordítod a kamerát az egyik oldalról a másikra, közben látni, ki hol van – ez a horizontális, vagy vízszintes svenk. Másik példa: templomtoronyról „lejön” a kamera a bejáratra, ez vertikális, vagy függőleges svenk. Kettő keveréke: elég baj, hogy ilyent is használnak. Jó esetben a svenk eleje és vége egy-egy jól keretezett snitt. Svenk közepén soha nem vágunk.

Traveling (trevling), fahrt: a kamera oldal, vagy függőleges irányú mozgása – a kamera maga nem a tengelye körül mozog. Lerágott csont, de jó példa: oldalt kitarthatjuk a kamerát a vonatból és futnak a tárgyak az objektív előtt. Másik példa, nagyon látványos: leengedik a kamerát közel a földhöz, azzal rohan az operatőr, közben a kamera csak a lábakat mutatja.

Szekvencia: egy adott tevékenységet, több kameraállásból, folyamatszerűen ábrázol. Pl. valaki bemegy a szobába. Egy snitt előről, egy pedig mögüle.

Hangbite, hangharapás, szinkron: az interjú azon része, ami adásba kerül. A híradóban ez 3-20 mp hosszúságú.

Muszterolás, masterolás, digitalizálás, scriptelés, capture: megnézzük a felvételeket, esetenként „bevisszük a gépbe”, vagy kiírjuk a TC-ket, vagyis hogy hol vannak a használható részek.

TC - Time Code: Az SVHS óta minden kazettán van egy időmérő rendszer, amire lehet alapozni, ami alapján meg lehet találni a kazettán a hasznos részeket. Általános formája: óó:pp:mm:ff

Ó – óra

P – perc

M – másodperc

F – frame

PL: 00:12:20:14 – jelentés: 0 óra 12 perc 20 másodperc 14 frame-nél kezdődik a kép.

FRAME: egy állókép a felvételtől. Jó esetben, ha PAUSE-t nyomsz a magnón, egy képet látsz, vagyis egy FRAME-et látsz. A broadcast rendszerekben egy másodpercben 24 vagy 25 FRAME van egy képben.

BROADCAST: A minden TV-társaság által elfogadott minőségi szabvány. Jelenleg BROADCAST minőségnek számít: DV, DV-CAM, BETA, BETA SP, HD CAM, stb.

9.10. Mértékegységek

Kelvin fok: fényhőmérsékletet mérünk vele

Decibel (dB): hangerő mértékegysége (pl egy jobbacská koncert 120dB-vel dübörög)

Watt: teljesítmény mértékegysége. Ezt írják a hangszórók hátára, de pl. a porszívókra is.

9.11. Vágórendszerek

A televíziós termékek, amelyek adásba kerülnek legtöbbször vágott anyagok (vannak még élő műsorok is). A terepen leforgatott (kamerával rögzített) kép- és hangfelvételeket vágógépen összevágják, hogy élvezhető formában tárják a néző elé a különböző snitteket, svenkeket, stb. A vágóban kerül fel a narrátorszöveg is a képekre, továbbá itt vágják be egy-egy interjú hasznosnak ítélt részét is. A vágórendszereket alapvetően két csoportba soroljuk: lineáris és non-lineáris rendszerek. ``

A **lineáris** rendszerek – ezek az öregebbek, elavultabbak – fő ismérve, hogy a vágott anyagok egyes képeit a megjelenésük sorrendjében kell bevágni. Vagyis ha összeraktunk 5 képet és valamiért meggondolva magunkat a harmadikat ki akarjuk cserélni, vissza kell törölni addig és a 4-es, 5-ös képet is újra be kell illeszteni.

A **non-lineáris** – ez már digitális rendszer, számítógépen fut – bármikor kicserélhetjük bármelyik képet, de akár ki is vághatunk a már kész anyag közepéből.

A digitális, non-lineáris vágók közül a legelterjedtebbek: DPS Velocity, Abohe Premiere, Matrox, Avid.

9.12. Televíziós műsortípusok

Hír: általában egy-másfél perc egy egészséges **híryanag** minimum két interjúval (legtöbb esetben egyik és a másik oldal, vélemény bemutatása végett). Ilyenkor ajánlott 20-25 mp-es interjúkat készíteni. Van rövid hír is. 30-40 mp-es interjúval, ez a **demo-szinkron**. Interjú nélküli hír: a **demo**, itt csak képekkel demonstráljuk a műsorvezető által elmondottakat, első egy-két mondat után a képek kitakarják a bemondót, viszont hangja továbbra is hallható.

Magazinnévsor: a híradós anyagnál bővebb. Egy témát a lehető legtöbb oldalról megközelítve dolgoz fel, részletekbe menően. Témától függően lehet pörgős, dinamikus, de lassú, melankolikus, borongós is. Általában 5-10 perc hosszúságúak, sok-sok interjúval.

Kisfilmek: még több belefér ebbe a műfajba. 10-15 perc, nem feltétlenül színes anyagok kerülnek be.

Dokfilmek: dokumentumfilmek

9.13. Felhasznált és ajánlott irodalom

- BOURDIEU, PIERRE : A televízióról, LETTRE 1998. ŐSZ, 30. SZÁM
- DAVIS, Douglas: A videó a hetvenes évek közepén... In: Médiatörténeti szöveggyűjtemény. Bp., 1994. Barabás Ilona Kkt.
- FELLINI, Federico: Mesterségem a film; Gondolat Budapest, 1988.
- FLUSSER, Vilém: Képeink. In: Képkorszak. Bp., 1998. Korona.
- FUSSER, Vilém: A TV szerepe a román forradalomban. In: Médiatörténeti szöveggyűjtemény. Bp., 1994. Barabás Ilona Kkt
- GAYER, Zoltán: A Híradó képi retorikájának néhány jellegzetessége. In: Replika. 26.szám. (1997. június)
- GRASSKAMP, Walter: Videó a művészetben és az életben. In: Médiatörténeti szöveggyűjtemény. Bp., 1994. Barabás Ilona Kkt.
- HERZOGENRATH, Wulf: Videóművészet/Új médium – de nem új stílus. In: Médiatörténeti szöveggyűjtemény. Bp., 1994. Barabás Ilona Kkt.
- KOLUMBÁN A., Á., MÁRTON, és T. NÉMETH: Egy televíziós vágott anyag elkészülésének lépései. - www.aesk.ro/konyvtar/hdolgozatok/TVanyag.html
- PALOTAI, J. és K. E. PÁSZTOR (2000): Mozgókép-kultúra és médiaismeret. – Bp. www.media.ars-wonderland.hu/
- POSTMAN, Neil: Informing Ourselves to Death (online) http://cec.wustl.edu/%7Eecs142/articles/MISC/informing_ourselves_to_death-postman
- SONTAG, Susan: Platón barlangjában: (in: A fényképezésről. Európa, Modern Könyvtár,
- TOVSZTOGONOV, Georgij: A színház és a film. In: A film és a többi művészet. Bp., 1977. Gondolat.
- VERTOV, Dziga: Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok (Magyar Filmtudományi Intézet, Filmművészeti Könyvtár, 45. kötet.)
- VIRILIO, Paul: Az eltűnés esztétikája. Bp., 1992. Balassi.
- A híradó és dokumentumfilm problémái (Magyar Filmintézet, Filmművészeti könyvtár, 25. kötet.)

10. A videó, a digitális kép és a videóklip (Palotai, és Pásztor, 2000 alapján)

10.1. A videó

A képmagnót a technikai-műszaki konjunktúra hozta létre - miként a filmet is - a 60-as években, s csak később válik önálló művészi eszközzé (videóklip). Míg a film technikája kémiai eljárásokon alapul, a videó - a televízióhoz- hasonlóan- az elektronikus képrögzítésre és felbontásra épül. A videó(kép) átmenetet képez a foto-grafikus eredetű képtől az információ formájú computerképhez. Rokonságot mutat a televízióval, a videókép is sugározza a fényt - a képpontok elektronikus jelek, rendezett sorává ill. sorából alakítható. Mint a televízió esetében az információvá alakított látvány rekonstruálható.

Magyarországon a 70-es években jelent meg a videó. Az évtized közepén viszonylag könnyebben hozzáférhetővé váltak az országba bekerült fekete-fehér, szalagos Sony, ill. Akai kép-magnók.

1974-ben Bódy Gábor a tihanyi szemiotikai kongresszuson előadást tartott Végtelen tükörcső címmel, amely kapcsolódik a Négy bagatell. c. filmje utolsó részéhez, ami első hazai videóműnek is tekinthető. 1976-ban ugyanő készítette el az első komputerfilmet Pszichokozmoszok címmel, még ugyancsak 35 mm-es filmre. 1977-ben került sor az első nemzetközi videoművészeti bemutatóra. Ugyanekkor készült Bódy két tévéjátéka (Katonák, Krétakör) amelyekben az elektronikus kép és hang lehetőségeit használta ki. A 80-as évek elején megszületik az Infermental, az első nemzetközi videokazetta magazin. Bódy használt vidofelvételt játékfilmjében a Kutya éji dalában (1983).

A videó több szempontból különbözik az előző képfajtáktól.

A videókép olyan kép, amely csak berendezésen át látható, közvetlen hordozóján, a mágnesszalagon nem (minden korábbi kép anyagi formában tárolása a - papíron, vásznon, celluloidszalagon - láthatóságát is jelentette. A közvetítettség a távolbalátáson alapul: nem kell, hogy a kép meglegyen, csak lássuk. A videó újdonsága a kép rögzíthetőség, a tévé és a videoberendezés révén a néző beavatkozhat a közvetítésbe, rögzítésbe és magába a képesemény (rögzítés)be tévékép-beállítással, „keretezéssel”, kontraszt alakítással, színezéssel. A videóképnek nincs egy állandó formája, minden berendezésnél és átvételnél eltérő a változat. A többi kép anyagában meghatározott, a videóképnél az energiaforma a domináns. Bódy Gábor szerint a fény dolgozódik fel azzal, hogy energiát adunk hozzá, amit elektromos úton nyerünk. Ez a magyarázata a videókép természetellenességének, csillogásának. (Ez továbbvezet a digitális videó, a médiumhoz, amikor a kép minden egyes pontjához hozzá lehet adni egy energiát ill. minden egyes pont energiáját meg lehet határozni. A digitális ábrázolásban minden elemet, ami befolyással van a valóságéffektusra, számszerűsítünk.)

Az audiovizuális közlés reprodukálása egyaránt szolgál az élmény tartósítására, elmélyítésére és kiegészítésére mint a múltó időtől és az egyoldalú, egyirányú kommunikáció függéstől való „megszabadulásra”. Megszűnik a televíziózás azon paradoxona, hogy a néző a saját készülékét használja, de a műsor nem az övé: már ő maga is csinálhat műsort. Megszűnik a képkészítés monopóliuma. A videókép (élő közvetítés esetén) azt a hatást kelti, hogy a látottak a néző valós idejével egyidőben történnek, képünk a nézőével azonos térben szemlélhető. (Ez a jelenség a nézőket is szinkronba hozza ugyanott vannak, ugyanazt teszik.)

Mivel a videokamera is ugyanazt a képet rögzíti amit a néző lát, ezért nagyobb a hitele, dokumentum értéke más médiánál. Ami egyaránt köti a valósághoz és a művészethez, mivel a tények és az akciók rögzítése, dokumentálása, s a kutatás gesztusa a művészetben is nagyobb hangsúlyt kap. A videó is tükröz, ami azonban nem a szimmetrián hanem a képrögzítésen alapul. S ha itt figyelembe vesszük azt a pszichológiai hatást, hogy ilyenkor nem cserélődnek fel az oldalak mint a tükörben, akkor már a különbségeknél tartunk. Bár ez kevésbé ismert mint a gyakorlati szempont. Elterjedtsége, hozzáférhetősége és könnyű kezelhetősége ami dinamikus, demokratikus és dokumentatív teszi. Egyszerűsége miatt ideális eszköznek

bizonyult, s ezért (kezdetben) nem mediálisan használták, hanem a filmkamera helyett - azzal a különbséggel, hogy nem igényelte a filmkészítés túlzott apparátusát.

A videóval elsősorban képzőművészek, közülük is az avantgardeok kezdtek el foglalkozni. (A 70-es években olyan fajta örökség jött létre amely úgy nyomta rá a bélyegét a videóra mint ahogy kezdetben a rádió öröksége is tükröződött a televízióban: ez pedig a performance kultúra öröksége.) Előbb a performance-k dokumentálása történik videóval, majd a szimbolikus előadások, gesztusértékű akciók része lesz a videó. A demonstráció művészi aktussá válik, s eközben a személyes megjelenésnek egy új szintje, s egy új kódja egy új énképet ad a kinematografikus nyelvben és jelentős szerepet tölt be a képek tudatosításában. „Ezen túl egy új narrativitás bontakozik ki a videóművészetben, ami a filmes avantgarde folytatása és természetes kiteljesedése is. Tehát elbeszélés anélkül, hogy az ember a mozitradíciókhoz alkalmazkodna: de nem veti el az elbeszélést, hanem szabad módon él vele.” (Bódy Gábor)

A filmművészet avantgarde hagyományai a képzőművészeti avantgarde közvetítésével jutottak el a videóhoz, a hagyományos művészeti formákkal - festészet, szobrászat - szemben a technológiai alapú műfajok szélesebb körű alkalmazásával és több szenzuális információforrás bevezetésével összetett atmoszférájú műveket hoztak létre.

A sokszínűségben belül két értelmezés volt megfigyelhető: - „interakciót” létrehozni a videókép és a külső tér között: - egy virtuális és önmaga által meghatározott formán belül megteremteni a videóképet. Végülis a műfaj közös nevezője a térbeliség és a tévé volt. A videószobor része a tévékészülék, amely a térbe helyezett tárgyat jelentette, ill. alkalmas a montázs (kollázs) elv továbbfejlesztésére. A videóinstalláció nemcsak a szobrászattól, hanem a festésztől is levezethető, mint a térben és időben kiterjesztett kétdimenziós képfajta. („A festmény mint ablak”, „a festmény mint tükör, a film mint mozgó festmény”). A képi gondolkodásban ismeretelméleti fordulat történt, amikor az első ember megpillantotta „jelen idejű” önmagát a képernyőn.

10.2. Videópolitika

Miközben a videókultúrában a saját kép előállításáról és terjesztéséről van szó, a videó új életre kelt egy régi problémát is, nevezetesen, hogy hogyan védhetjük meg saját képünket. Voltaképpen ez a videó és médium viták politikailag legrobbantóbb hatású fejezete. Arról a kérdéstről van szó, hogyan lehet védekezni az olyan videófelvevételek ellen, amelyeknek felhasználása demokratikusan nem ellenőrizhető, s ugyanakkor arról a kérdéstről is szó van, hol kell a demokratikus médiumhasználatnak államilag határt szabni.

A távirányított videokamera a maga nyilvános és hivatalos használatában egy olyan államhatalom megtestesülése, amely valamennyi polgára jó magaviseletének állandó kontrolljára pályázik, ellenkező esetben a mediális úton történő megnevezéssel és felelősségre vonással fenyegetőzik, amely folyamat során ő maga technikailag és tárgyilagosan anonim marad.

Nyitva marad az a kérdés, hogy milyen jogokkal rendelkezik egy polgár nyilvános és politikai tevékenységének dokumentálására, s milyen lehetőségek állnak nyitva az államhatalom előtt, hogy a tüntetéshez való jogot a médiumok útján történő megfélemlítéssel értéktelenné tegye. A videóval való bánásmód ennél fogva azzá a modellkérdéssé változhat, hogy vajon képes-e a politikai nyilvánosság a médiumok fejlődését integrálni, vagy megsemmisül tőle. Politikai megoldás ez idő szerint még nem látható, kivált mert a problémát a médium szakértők még meg sem látják. Stockholmban, ahol a videó-megfigyelés oly magától értetődően tartozik a városi mindennapokhoz, hogy egy plakát is emlékezteti a járókelőket: “Ezt a helyet videó figyeli. A rendőrség.”

Az ilyen kamerákat lakkspray-készülékkel tették használhatatlanná, vagy napsugarak beletükrözésével, ami az érzékeny videócsöveket akkor is károsítja, ha ki vannak kapcsolva, de ezek a magántámadások nem azonosak a politikai megoldással.

10.3. Új tér-idő viszony

Új tér-idő viszony jött létre a kamera-ember-monitor háromszögben (ugyanis olyan tükörkép keletkezett, amely a hagyományoshoz képest fordított állású.) Rövidre zárt változata, a külvilág helyett a képernyőre irányuló kamera szintén alapelethezés: beavatkozásra készíti a nézőt (alkotót), lépjen be a kamera és monitor zárt körébe, váljék részesévé a végtelenített képsornak. Így a mű terébe lépő néző maga alakítja a képet - a videóinstalláció ezért lehet interaktív. Az installációk többsége experimentális: technikai, ismeretelméleti, pszichológiai természetű kutatások dokumentációjának is felfogható, de megfigyelhető volt az a tendencia is, amely esztétikai hatásra törekedett. Ahol a kialakult ars poeticához igazították a videót, annak dekoratív, hangulati funkciót szánva. Hasonló jelenség figyelhető meg a filmkészítők esetében: a saját „ars poeticá”-hoz igazítás ugyanúgy megtalálható, mint a videó kényelemből való használata (a filmes trükkök kényelmesebb megoldása miatt).

A videotechnika négy legfontosabb új mediális lehetősége a következő:

1. Az előállított kép azonnali ellenőrizhetősége, az esemény és a leképezés a valóság és a monitoron történő reprodukálás egyidejűsége.

2. A nagyszámú elektronikus lehetőség (Feed-back, blue box, stb.), a szintetizátorral és a computerrel bezárólag.

3. A tévékészüléken vagy a monitoron történő visszaadás. (Tehát majdnem mindig ugyanakkora képterület áll rendelkezésre, amekkora a lejátszás bármely helyiségben tetszőleges fényviszonyok mellett lehetővé teszi és nagyszámú monitor különböző szalagok alkalmazásával egy összetett művé komponálható).

4. A kazetták, amely többször felhasználható, postai küldeményként könnyen és többnyire vámentesen elküldhetők. Néhány kazettán egész „kiállításokat” lehet elküldeni és kevés költséggel felépíteni, ha rendelkezésre áll a hardware, a berendezés, amelyet mindig új tartalommal lehet feltölteni.

Ezt az inkább a videótechnika külsőségeire irányuló felsorolást aztán a tartalmilag hasznosítható tulajdonságokkal kell kibővíteni:

A) A közvetlen visszatükrözés, önreflexió, a felvett anyag állandó ellenőrzése, a magunkkal való szembesülés a művészi produkció során. Azonban „a zárt láncú” (closed circuit) rendszerénél is (ahol a kamera felveszi a képet, s az egy vetítő segítségével rögtön látható lesz) a néző maga is a műalkotás részévé, tehát tartalommal és aktív résztvevővé válhat. A médium Nárcissus-jellege a német romantika „Doppalgänger”-motívumáig terjedően elemezhetővé válik.

B) Az időbeli folyamat, a videószalag zenei struktúrálása, amely a néző számára inkább a zenéhez, a filmhez, vagy a hangjátékhoz hasonlíthatóan megy végbe az időben, amelyet a művész nyújt, sűrít és manipulál, de amelyet a művészi alakítás esszenciális részeként kell struktúrálni. Itt főleg azok a művészek vannak előnyben, akik az akusztikai részt nemcsak szükséges rosszként, hanem a képpel egyenrangúként vonják be az alakításba.

C) A tévéhez való látszólagos közelség, a tévé realitással való gyakori összekeverés, nem második, mesterséges világgént, hanem a mi „kinti” világunk hiteles reprodukciójaként szemlélünk. A művészek ezt a realitásba vetett hitet, ezt a képernyő képi világába vetett

bizalmat kritikusan, ironikusan, ám mindig tudatosan felhasználják annak érdekében, hogy a videómű nézőjének ne feltétlenül a “művészet” fogalma, hanem a “tévé” és a világnak a tévé általi megtapasztalása jusson eszébe. Ebben a három szférában rejlik a művészi alakítás számos különböző lehetősége, amelyeket ugyancsak felettébb eltérő módon lehet felhasználni.

10.4. A holográfia

A szóösszetétel a görög jelentés alapján utal a teljes, egész (holo) és a rajz, írás (gráf) fogalmaira. Az eddig tárgyalt képfajták közös eleme, hogy síkbeli vetületek. A holográf kivétel, mivel valós térhatást mutat, a szem megtévesztésére építve. Azaz ugyan ez is síklapon jelenik meg és a fény segítségével dekódolható. Tökéletesen rögzíti a tárgyról visszavert fényhullámot, s amikor a holografot megvilágítják, ugyanúgy veri vissza a fényt, mint az eredeti.

Feltalálója a magyar származású Gábor Dénes 1948-ban mutatta be találmányát - amiért Nobel díjat kapott 1971-ben - amely koherens, interferálni képes hullámkötegekből álló fény alkalmazásán alapul. Ezekkel világítja meg a tárgyat, amelyek egy-ugyanabból a fénynyalábból származó - fénysugárral találkoznak. Az így keletkező interferáló hullámképet fényképezési úton rögzítik, majd vetítéskor újra koherens fénnel világítják meg.

A feketedett részeken történő fényelhajlás következtében a közvetlen fénysugárhoz 2 elhajló fénynyaláb járul, közülük egyik a tárgy valós, 3 dimenziós képét adja. A megfelelő világítás/fény hatására rekonstruálja a fényteret (a tárolt információt).

A hologram 2 féle fény működése révén jön létre: a tárgyhullám (általános koherens megvilágítás) és a referenciahullám révén, ami által az interferencia jelenség előáll, rögzítődik.

Az új lézertechnika lehetővé teszi a hologram megvalósítását, a színes kép készítést. A holográf nemcsak leképezés, de információátvitel/memória/ és olyan, fény hatására működőképes rendszer, ami nemcsak az atommag belső leképezésére alkalmas, de az agy modellezésére, és betű, szöveg felismerésére ill. fordítására is.

10.5. Számítógép a művészetben

Számításra használható eszközök már a 17. századtól rendelkezésre állnak. Azonban az eszköz továbbfejlesztése a 19 századtól kezdődött meg: mechanikus asztali kalkulátorok, írógép, stb. Az előbbi fejlesztése nyomán (elektromechanikus erővel működött) nyomtatásra is alkalmas lett. Emellett kifejlesztették a lyukszalagos-táblázatos számoló rendszert (IBM eredete). A villamos iparban pedig az analóg számítástechnikai tradíció fejlődött ki. Az első elektronikus gépet (ENIAC) 1946-ban "kapcsolták be". A 40-es évek elektroncsöves gépei után jöttek a tranzistorosok (50-es évek) majd ezeket felváltották az integrált áramkörök (60-as évek). Majd megjelentek a chip vezérelte mikrocomputerek. A 60-as évekre az USA-ban kifejlesztettek egy grafikus interfacet a computerhez, így a számítógépnek képe lett. Ezzel megjelent a tévékészülék computerhez kapcsolható változata, amin keresztül megindult egy oda-vissza látvány-kommunikáció. Majd ezt követte a számítógépek összekapcsolása úgy, hogy egyetlen csomópontja sem függött a többitől.

Később megjelent a civil szférában - előbb tudományos kutatásokhoz kötődött (ARPANET) majd ebből fejlődött ki a metahálózat, az Internet (1989-90). Ennek legdinamikusabb területe a csak szöveges Gopher felváltó Világméretű Szövedék World Wide Web (WWW) az információk grafikus megjelenítésének és a köztük való navigáció

egérkattintásos módszerének standardja. Az első ilyen programok (1994) az információ vizualizációját jelentették. A www az Internetet szövegtérből vizuális (cyber) térré alakította.

Előzőleg a videóképet úgy minősítettük, mint átmenet a fotóképtől az információ jellegű computerképhez. Az átmeneti jelleg a lenyomattól - amely a képkészítő (eszköz) és a külvilág kontaktusának eredménye, lenyomata -a kezelhető, összemérhető kölcsönhatásba kerülő képekhez tart, s megteremtheti a képek kutatásának új módszereit.

Neumann János a számítógép műveleteit irányító utasítások hordozói között a lyukkártya, a távirószalag és az acélhuzal mellett említette a mozgófilmet és az ikonoszkópot azaz a televíziós képcsőt, mint lehetséges memória eszközt. A számítógép a képet apró pontonként vizsgálja, mintha parányi kulcslukon nézné. A gépben a képet egy tömb számai képviselik, s e számok mindegyike megfelel egy adott pont színadatainak.

Ez emlékeztet a Nipkow korongra, ezen a spirális alakban vágott lukakon a korong forgatásakor a mögötte elhelyezett képet a másik oldalon világos vagy kevésbé világos pontok rendezett sorává alakítja. Hivatkozhatunk korábbi analógiákra, mint a vonal felbontására pontokra, vagy Seurat pointilista festésmódjára, a színelbontásra.

Neumann megállapította, hogy az agy nem a matematika nyelvét használja, példaként hozza a nyelv mellett a szemet és a látást. Az információ gyakran kép formájában kerül a számítógépbe, vagyis az optikai adatok kétdimenziósak ezért a fény alkalmas eszköz a térben megosztott adatok párhuzamos továbbítására.

A számítógép az első olyan eszköz, amely a térnek nemcsak a tapasztalati, hanem a gondolkodás által feltárt egyéb formáit is közvetlenül és rendezetten megjeleníthetővé teszi egy határig (a harmadik dimenzióig). A korábbi képeknél ez a határ a felület, a kép síkja volt, a computerképnél a sík azt jelenti, mint a korábbiaknál a keret. Ma még a computerkép is síkban, képernyőn jelenik meg, térbeliségét az egymásmellettség vagy egymásutániság helyettesíti. Jelentősége abban áll, hogy a computer képekkel tud leírni számunkra térbeli és egyéb más természetű viszonyokat is. A keletkező (generált, szintetizált) virtuális tér kívánt metszetben, adott részletességgel vizsgálható. E vizsgált terekkel egyidejűleg (számítógépes szimuláció), vagy egymás viszonylatában is lehet dolgozni: képek „összeadásával” (animáció).

McLuhan szerint az elektronikus média eltörli a tér dimenzióját. „Az elektromosság segítségével a világ bármely pontjáról olyan kapcsolatot létesíthetünk egymás között, mintha egy kis faluban élnénk. A párbeszéd felváltja a prédikációt”.

10.6. A virtuális tér

A számítógépek által generált virtuális világok rendszerint az egység illúzióját keltő lineáris perspektívát követik, valójában hiányzik belőlük a tér, a tárgyak közötti környezet, a tárgyak egymásra hatása. Az ilyen világ egymástól független, egyedi tárgyak gyűjteménye.

Az Internet „halmazati tere” sem tekinthető összefüggő térnek, az nagyszámú fájlok halmaza, amelyek az egyesítést célzó „perspektíva” nélkül vannak összekapcsolva. Ez vonatkozik a 3D tereire, amelyeket egy speciális (VRML-virtuális valóságot modellező) nyelv határoz meg. Ez nem teret, csak különböző - személyekhez tartozó - tárgyakat tartalmaz.

A virtuális világok olyan 3D számítógépek által generált interaktív környezetek, amelyek egy vagy egyszerre több felhasználó számára hozzáférhetők. Ezek növekvő trendet mutatnak a számítógépes kultúrán belül, azon kívül gazdasági, társadalmi, pszichológiai következményei inkább sejthetők, mint kiszámíthatók. A művészetben pl. az előregyártott elemekből való választáshoz vezet, ami szembeáll a teremtő kreativitással, de beleillik a tömegkultúra gyakorlatába: menekülés a valóságból egy elképzelt, szimulált világba. (E

problémának van filozófiai oldala is, s ahol erre lehetőség adódik, ott érdemes vele foglalkozni. Platon barlanghasonlatát ezzel összefüggésben lehet tárgyalni.)

A XX. századra a vizuális illúzióteremtés az új médiatechnika – a fényképezés, a film és a videó – birodalmába került. Manapság ezeket a gépeket világszerte új, digitális illúziógenerátorokkal – számítógépekkel cserélik fel. A valószerű látványokat a számítógépes játékoktól az internetes virtuális világokon keresztül a hollywoodi filmekig teljes mértékben az MC-k, Macek, Onyxek és valósággépek uralják.

A digit latinul számot jelent. A digitális média mindent számok formájában jelenít meg. A digitális médiának ez az alapvető tulajdonsága nagyban meghatározza a vizuális realizmus természetét. A digitális ábrázolásban minden olyan dimenziót, amely befolyással van a valóságéffektusra – részletet, tónust, színt, formát, mozgást – számszerűsítnek. Következésképp az ábrázolás során létrejött valóságéffektus is mennyiségileg meghatározható.

Az elektronikus és digitális média megjelenésével a művészi tevékenység is hasonlóképpen előregyártott elemekből való választással jár: választunk a festőprogramhoz tartozó ikonok és textúrák, a modellezőprogramhoz tartozó 3D modellek, a zeneprogramhoz tartozó ritmusok és dallamok közül. Ez az új típusú kreativitás nem áll összhangban sem a premodern művészet gyakorlatával, mely a hagyomány kismértékű módosításán alapult, sem a modernizmus ellene lázadó teremtő géniusz ideáljával. Tökéletesen beleillik azonban a tömegkultúra korába, ahol minden gyakorlati tevékenység valamely menüről, katalógusból vagy adatbázisból való választással jár.

Miféle tér a virtuális tér? Bár a számítógép által generált virtuális világok rendszerint az egység illúzióját keltő lineáris perspektívát követik, valójában egy ilyen világ egymástól független, egyedi tárgyak gyűjteménye. Hiányzik a tér, a tárgyak közötti környezet; egy mindent egyesítő atmoszféra, a tárgyak egymásra gyakorolt hatása.

Az Internet új normát teremt, a "halmazati" teret – nemcsak metaforikusan, de a szó szoros értelmében is. A web "terét" elvileg nem lehet összefüggő totalitásként tekinteni, hisz nagyszámú fájlok halmaza, melyek az egyesítést célzó "perspektíva" nélkül vannak összekapcsolva. Ugyanez vonatkozik az Internet 3D tereire is. Ezeket a tereket egy speciális számítógépes nyelv, a VRML (Virtual Reality Modelling Language, virtuális valóságot modellező nyelv) határozza meg. A VRML fájl, amely a 3D látványért felelős, egy sor olyan tárgy listája, amelyek az Internet különböző pontjain találhatóak, s készítőjük vagy a program, amelyben íródtak, sem feltétlenül azonos.

10.7. Képmanipulálás

A videókép a rögzítéshez nemcsak kép/hangjelet, de egyben szinkronizáció jelet is használ. A hang és a kép futását egy kód, az idő-képkocka adatokat megadó ún. „time-code” segítségével rögzíti, szabályozza. Tehát a számítógép számára is érthető kódlista alapján rendezi újra a felvételeket. Ezt használjuk fel a házi videofelvételek programozásánál (kódok, időadatok formájában szinkronizáljuk a gépet az élettal.) E módszerrel előre meghatározhatjuk hogyan és mikor avatkozunk be a gépbe anélkül, hogy a szinkronbaállítás idejét kivárnánk. De nemcsak a rögzítéshez használhatjuk fel a számítógépet, hanem egyes részek, jelenetek, képek módosításánál is: feliratozásnál, színváltoztatásnál, áttűnésnél, képsokszorosításra, mozaiktrükkre. Ma már e „célkomputerek” egyre több beépített képműveletet tudnak. Egy ideig csak a fotó és film trükkökből ismert (gyorsítás, lassítás, tárolás) lehetőségek videóváltoztatára voltak képesek. A változást a nagykapacitású, képes résszel is rendelkező számítógépek hozták.

A komputerkép, amelyet számítógép segítségével készítenek, lehetnek:

- olyan grafikus jel(ek) (számok, betűk) melyek a gép számára „értelmes” utasítást hordoznak, és ami a géppel való kommunikációhoz kell
- összetettebb forma az interaktív grafika, mely a komputeres játékból ismert.

A videojátékok jelentik a képek számítógéppel való előállításának és kezelésének első jelentősebb felhasználását. A komputerrel vezérelt rajzgépek segítségével hasonló képek papíron filmen is előállíthatók, ilyenek a tv-ben látható feliratok. Ezek a passzív számítógépes grafikák nem interaktívak. A szemlélő nem tudja befolyásolni a képet, csak ha rendelkezik beviteli eszközzel, amivel jelezni tudja szándékát a gépnek. Léteznek ennél is bonyolultabb képek, mint esetleges utasítás vagy programhordozók.

A komputerképek létrehozásának ismertebb módszerei az alábbiakban különböztethetők meg:

- Videokamerával, szkennelvel, digitális fényképezőgéppel a „külvilágból” elektronikus jellé alakított, a gépbe közvetített, s ott meg/átváltott kép. (digitalizált film- és fotóképek)
- A hagyományos „kézzel készített kép sajátos formája a fényceruza vagy egér segítségével, kész grafikai programokkal megrajzolt kép. A programban megírt célfeladatok többnyire nem a filmből (áttűnés, fel-le mozgás) mint inkább a rajzolásból és a geometriából ismertek: ceruza, ecset, ill. forgatás, tükrözés, eltolás. (számítógépi grafika)
- „Szimulált , generált” vagy „szintetizált” képek . Leglátványosabb a „reális képszintézis” vagy „fotószimuláció” ahol a cél a fotószerű képek ill. ezek animálásával mozgások előállítása, amely nem külső forrásból/optikai rendszerek segítségével történik, hanem fénytörvények ill. fizikai, matematikai törvényszerűségek alapján. (számítógépi szimuláció és 2D, 3D animáció)

Korábban hiányzott a módszer a megjelenítésükhöz, a valószerű képek előállítására olyan esetekben, ahol a modellezendő minta eredetije a valóságban véletlenszerű folyamatok eredménye: felhőmozgás, vízhullámozgás.

A komputerkép újdonsága a - többihez képes- az a lehetőség, hogy (rövid idő alatt) akár külső, emberi beavatkozás nélkül nagyszámú egymástól eltérő kép készíthető. Ez elérhető a „valós idejű animáció” komputer technikával, amikor a többi mozgóképes technika fázisai, - egyes kép elemek - helyett közvetlenül a mozgó dinamikus folyamat megjelenítése történik. Emellett rögzíthető időben egy kép elkészülése, annak különböző fázisai a korrigálással együtt, s a rögzített készülés más időviszonyok között is újranyomozható. (Így minden egyes kép átmenet s egyben végleges is.)

Itt említjük meg a digitális komputeranimációt, ami különleges komputer nyelv használatot igényel. Az analóg képszintézis egészen különböző típusú képeket és mozgásokat hoz létre a digitális komputeranimáció absztrakt, félabsztrakt formáitól a vonalgrafikák átalakulásáig (a komputer mintha elektronikus fázisrajzolóként dolgozna.) Ennél az eljárásnál amelyet videoszintézisnek is neveznek, adott grafikai információt, vagy mozgóképről készített videofelvételt rögzítenek videokamerával. A szintetizátor a valóságos időtartamban manipulálja a képeket.

Kétféle eredetű digitális képet ismerünk:

1. bármilyen képet be lehet szkennelni a számítógépbe, és
2. lehet képet generálni a gépben.

Mindkét esetben ugyanaz történik: a gép a képet annak minden paraméterét számokká alakítja ill. számokból formálja meg. Ez az állapot lehetővé teszi a kép gyakorlatilag minden elemének szabad változtatását.

A művészet az interneten két módon szokott megjelenni: reprodukció: más műfajban készült művek dokumentációjaként és produkció : hálózati műként, amely anyaga a Net.

A digitális képpel kapcsolatban kétféle alkotói viszonyulás figyelhető meg. Aki a gépben szeretné tartani a képet, mivel a hálózatot tekinti művészeti terepnek: produkciós, operációs és disztribúciós rendszerének egyaránt. Számára a működő számítógépek hálózata az elsődleges realitás. A hálózati mű helye az a cím, amit a terminálon begépel a néző, de előfordulhat, hogy a mű egy intézmény webszerverén kap helyet: a háló realitásában ezt lehet kiállításnak nevezni. (Adott esetben az alkotó is létrehozhat intézményt, s az intézmény is lehet műtárgy.) "Múzeumi" körülmények között összeköthető a reális tér a virtuálissal web installáció formájában. Ez esetben ugyanakkor a valós idő és a háló ideje közé kell hidat építeni. Az interface-tervezés a vizuális nyelvújításban töltheti be legpontosabban feladatát, a háló sok hálós feladatot rejt.

A számítógép a globális kultúrában (pop realitásban) élő képpalkotókra is hat. Saját személyét vagy környezetét médiumként aktivizálva, a gépbe mixeli a képi információkat. Úgy veszi birtokba a digitális képet, hogy a számítógép számára mixer; nem vagy csak kicsit beszél a gép nyelvét, keresztülfolyatja rajta anyagát.

10.8. Számítógép grafika és animáció

A fotó látszólagos objektivitását a festészet interpretatív szubjektivitását és a kézi animációk korlátolatlan mozgását ötvöző háromdimenziós számítógépanimáció vagy "digitális jelenetszimuláció" messze a legmegdöbbentőbb és a legnagyobb előrelépés a szimbolikus megformálás (discourse) történetében.

Ha a fotó jelek készítése fény segítségével, akkor a számítógépes szimuláció egy olyan fajta fotózás, melyben a "kamera" csak egyetlen pont a vizuális térben és a "lencsék" nem fizikai tárgyak, hanem olyan matematikai algoritmusok, melyek a kialakítandó kép geometriáját leírják. Bizonyos értelemben ez egyben kísérteties és profetikus. A fotózás ma elképzelhető legelőrehaladottabb formája visszavezet bennünket a perspektíva geometrikus és nem optikai jelenségként felfogott reneszánsz gondolatához és a valóságot újra a matematikai konstrukciók tartományába helyezi bele.

Habár önmagában nem videó, a számítógépes képet videójelként lehet kódolni és a filmtérbe beilleszteni (grafikaként vagy animációként, vagy akár mindkét formában). Ezzel a képi változatosság és -szövet másként elő nem állítható gazdagságát biztosíthatjuk, mint ahogy az már történni szokott, a szimuláció technikája (mind a hardver, mind a szoftver) a high-tech iparból le fog áramlani az egyéni használóhoz,...a filmtér mind több és több aspektusa fog a számítógépből és nem a kamerából származni.

A kommerciális mozi fogja a gazdasági motivációt szolgáltatni a szoftverfejlesztéshez, ami egyébként esetleg nem következne be. 1990-re a hollywoodi filmek környezetének és háttérének legnagyobb része már megkülönböztethetetlen lesz a fotó realitásától, számítógép által fog generálódni és a színészek elektronikai úton illesztődnek majd bele. Az emberi felvételek tökéletesítése sem várhat sokáig magára. Először a tömegjelenetek, aztán az egyéni ráközelítések (closeup) kerülnek sorra. Az első teljes egészében szimulált játékfilm terjedelmű narratív film várhatóan az évtized vége előtt elkészül. Bár szereplői szimulációként fognak hatni, inkább emlékeztetnek majd a három dimenziós festészet látványára, mint a hagyományos animáció lapos rajzfiguráira.

10.9. Videó művészeti irányok

Két, a videó és számítógépes technológia összeolvadásához közvetlenül kapcsolódó művészeti irányzat jellemezte a videóművészetet a század végén.

Az első a mozifilm hagyománya (mely magába foglalja a szürrealista és mythopoetikus avantgard személyes filmművészetének tradícióját is, akár a színészre, vagy dialógusra alapozott, akár tisztán formalista), mely a hangsúlyt az illúzióra, a látványra és a külső utalásokra helyezte metaforikus és allegorikus narráción keresztül.

A második a képzőművészetekben a posztmodern tradíció, melyet a minimalizmus és anyagának szigorú és didaktikus kutatása fémjelez, és mely különösen az ábrázoló sémák lebontását hangsúlyozza. A másik irányzat, amely az előző egy alkategóriájának is tekinthető, a gyakran “vizuális zene”, vagy “zene-kép” névvel illetett irányzat.

10.10. Kommunikáció kontra konverzáció

Minthogy a videó összeolvad a számítógéppel és így a használó vezérelte telekommunikációs hálózatokkal, elkerülhetetlennek tűnik a kommunikáció forradalma, amely magával hozza az önálló virtuális-valóság-közösségeknek megszületését. Olyan közösségeket, melyek nem földrajzilag, hanem tudatuk, ideológiájuk és vágyaik által meghatározottak. Paradox módon az autonóm valóság-közösségekbe való áramlás nem a kommunikáción keresztül fog lezajlani. A kommunikáció (mely a latin “közös tér” kifejezésből származik) közös kontextuson (“együtt sző”) belüli interakció, mely lehetővé teszi a kommunikációt és meghatározza minden elhangzott dolognak a jelentését. A kontextus ellenőrzése a nyelv ellenőrzése, mely a valóság ellenőrzése. Hogy új valóságokat hozhassunk lére, új kontextust, a konszenzus új területeit kell először megteremtünk.

Inkább alkotó beszélgetésekre (conversation) lenne szükségünk (amely a latin “együtt fordulni” kifejezésből ered), mely esetleg új konszenzushoz és aztán új valóságokhoz juttathat el bennünket, de amely önmagában még nem kommunikációs folyamat.

A kommunikáció, mint a rögzített nem alkotó viszonyok tartománya csak ezt lehetővé tevő, (de nem kommunikatív) párbeszéd (conversation) után következhet. A kommunikáció mindig nem-alkotó, a kreativitás pedig mindig nem kommunikatív jellegű. A párbeszéd (conversation), mely előfeltétele minden kreativitásnak, kétirányú interakciós csatornát igényel. Ez önmagában nem biztosíték a kreativitásra, de e nélkül nem alakul ki párbeszéd (conversation), és nem lesz kreativitás sem.

10.11. Szimuláció és vágy

Fontos észrevennünk, hogy párbeszédeinkben azokat a valóságokat alkotjuk meg, amelyekről beszélni fogunk. Így autonóm valóság-közösségekké válunk. Ahhoz, hogy tudatos megfigyelők lehessünk, (verbális, vagy vizuális) nyelvre van szükségünk. Hogy nyelvünk lehessen, egymásra van szükségünk.

Megtanulunk vágyani azok után a valóságok után, melyeket azáltal szimulálunk, hogy azokat a valóságokat szimuláljuk, melyekre vágyunk, pontosítva mind a közeg, mind az üzenet ellenőrzésén keresztül a kontextust és a tartalmat. Azt, hogy mi a való, és mi nem az, hogy mi helyes és mi helytelen, hogy mi a jó és mi a rossz, hogy mi mihez és hogyan kapcsolódik. Ez a szimulációként és nem fikcióként felfogott számítógépes videóforradalom és a film mélyreható jelentősége. A fikció célja az, hogy tükrözze a világot és hogy szórakoztassa a nézőt. A szimuláció célja világteremtés és a néző átalakítása. Miközben a videóművészet összeolvad a számítógéppel, mely a filmet szimulációvá formálja át, autonóm valóság-közösségekbe fogunk összegyűlni és annak a régi diktómiának a megszüntetésére fogunk összeesküvést szőni, mely elválasztotta a művészetet és az életet, a sorsot és a vágyat.

10.12. Törpéből óriás: a vizuális zene mint piaci rés - A Music Television (MTV) (In: Fridrik, Sz. (2004): A média jövőformáló ereje)

A Music Television (MTV) stábja az 1980-as évek elején felfedezte, hogy a kereskedelmi televíziózás piacán találhatóak még kihasználatlan piaci rések, szegmentumok, így beindította videóklipiek sugárzására szakosodott műsorát. A társaság a szórakoztató kereskedelmi televíziózás piacát főleg demográfiai (életkor), illetve magatartási alapváltozók szerint osztotta fel hasonló keresleti sajátosságokat mutató homogén fogyasztói csoportokra. Ezek alapján az MTV a piacszegmentálás és a pozicionálás során azt a tizen-huszonéves nyitottabb fiatalokból álló célcsoportot állította marketing-tevékenységének középpontjába, amelyik érdeklődik a divat és a különböző életstílusok iránt, hajlamos az új ötletek kipróbálására, fogékony az új irányzatok iránt, valamint korán elfogadja az új trendeket.

Az MTV pár év múlva felismerte, hogy nem is olyan szűk az a piaci rés, amelyben működik. A zene természeténél fogva emberközpontú: szórakoztat, továbbá emberi érzéseket, örömet, fájdalmat közvetít a szöveg és a dallamvilág segítségével. Ám a nézők nagy része nem ért és nem beszél angolul, márpedig a zeneszámok érthetősége, illetve énekelhetősége nagyon nagy szerepet játszik a csatorna népszerűségében. A csatorna továbbá felismerte, hogy a zenei ízlések igen eltérőek lehetnek földrajzi alapon: ugyanaz a szám nem lesz ugyanakkora siker az Egyesült Államokban, mint Németországban, valamint néha egy helyi sláger sokkal nagyobb népszerűségnek örvend az adott országban, mint a legnagyobb amerikai világszláger.

A csatorna belátta, hogy a potenciális piac, azaz a megnyerhető fogyasztók, nézők köre jóval nagyobb lehetne, mint a „megvalósuló eladások” összessége, a piacvolumen, amennyiben a csatorna a helyi igényekhez igazítja műsorkínálatát. Ahhoz, hogy ezt a potenciált a csatorna kiaknázhassa, meg kellett valósítani az első regionális alapú piacszegmentációt. Így az MTV – vevőkörének növelése érdekében – 1987. augusztus 1-jén útnak indította az MTV Europe-ot és az MTV Brasil-t (MTV-DE, 2004).

Az MTV Europe két napra – 1993. szeptember 11-én és 12-én – kísérleti jelleggel német nyelvűre változtatta adását. Az „MTV goes deutsch” hétvége során a csatorna teljes programját a német kultúrának, zenének és személyiségeknek szentelte. A kísérlet célja az volt, hogy a csatorna lemérje a kezdeményezés fogadtatását Németországban. A teszt sugárzás olyannyira sikeres volt, hogy néhány hónapon belül beindult a német nyelvű MTV 1995. árpilis 2-án, az MTV Mandarin, május 5-én az angol nyelvű MTV Asia, 1997. március 7-én a Svájcban, Németországban és Ausztriában fogható MTV Central, 1998. június 15-én a skandináv nézőket megcélzó MTV Nordic, valamint 1998. szeptember 25-én az MTV Russia kezdte meg működését. Azóta az MTV földrajzi szegmentáció során legalább 25 leányvállalatok létrehozásával igazodott a helyi regionális igényekhez (3. táblázat).

★ MTV Brazil	★ MTV Italy	★ MTV South East Asia
★ MTV Europe	★ MTV Japan	★ MTV Spain
★ MTV Canada	★ MTV Korea	★ MTV Taiwan/HK
★ MTV China	★ MTV Latin America	★ MTV UK
★ MTV France	★ MTV Nordic	★ MTV2 Europe
★ MTV Germany	★ MTV Poland	★ MTV2 Germany
★ MTV Holland	★ MTV Romania	
★ MTV India	★ MTV Russia	

3. táblázat

Az MTV regionális alapon kialakított leányvállalatai

Ez idő alatt a csatorna további lehetőségeket látott a piac további szegmentálására. Az MTV legelső, 1981-es adása óta felnőtt egy korcsoport, amelynek ízlése már nem feltétlenül egyezett meg a csatorna által megcélzott tizen-huszonevesekével. Az MTV a korábbi célcsoport, 25 éven felüli vevőkör megtartása érdekében létrehozott egy újabb brand-et, a VH1-et. Az MTV legelső célcsoportja együtt korosodott a csatornával. Az érettebb nézők érettebb műsorok iránt lettek fogékonyak, kíváncsiak a korábbi, 70-es, 80-as és – egyre inkább – a 90-es évek zenéire, megértik korábbi évek hangulatait, zenéit, érdeklik őket a könnyűzenei trendek mögötti tényezők, dokumentumfilmek, komplexebb, elemzőbb összefoglalók. Az első VH1 csatorna beindulása óta, számos régió-specifikus VH1 csatorna kezdte meg működését.

Az MTV az ezredfordulón végrehatja az egyik talán legzseniálisabb termékdifferenciálását, és létrehozza az MTV-U brand-et (MTV-U, 2004). Az MTV marketingszakemberei rájöttek, hogy a potenciális piac még mindig sokkal nagyobb, mint amelyen az MTV és eddig létrehozott leányvállalatai működnek. Létezik egy piaci szegmens, amelyet bár az MTV vagy a VH1 célcsoportjai életkor alapján lefednének, mégis egy újabb – társadalmi-gazdasági – alapváltozó szerint igen élesen elkülönülő, homogén fogyasztói csoportot képez. Ez az újabb változó pedig az iskolázottság. A 18-28 év közötti, felsőoktatási képzésben résztvevő fiatalok számos tekintetben eltérő fogyasztási szokásokkal, zenei ízléssel és kulturális igényekkel rendelkeztek, mint egyetemre vagy főiskolára nem járó korukbeliek. A piacszegmentálás tehát a következő ismérvek alapján történt. Olyan extrovertáltabb, innovatívabb, komplexebben gondolkodó fiatalok kerültek középpontba, akik 18-28 év közöttiek, felsőoktatásban vesznek részt, és pályakezdés előtt állnak. Átlagosnál hektikusabb életvitelt folytatnak, nagy információigénnyel rendelkeznek, továbbá érdeklődnek politikai-gazdasági témák iránt is.

Az MTV az MTV-U beindításával a fenti szegmentumot állította marketingjének középpontjába a pozicionálás során. A feladat nem volt nehéz, hiszen ezen a területen az MTV-nek gyakorlatilag nem volt versenytársa. A történelem során idáig még nem született egyetlen egy egyetemi hallgatókra szakosodott tematikus zenecsatorna sem, így pozicionálás tekintetében igen könnyű volt a csatorna versenytársakhoz viszonyított helyzetét meghatározni. A vevőkben való tudatosítás sem ment túl nehezen, hiszen az MTV-nek már csak az USA-ban egyedül egy több mint 20 éves múltra visszatekintő leányvállalat serege volt, amelyeken keresztül az új csatorna népszerűsítése hihetetlenül egyszerűen ment. A névválasztás is könnyedén ment. A klasszikus, jól csengő „MTV” márkanev mellé tűztek egy „U” betűt, amely a „University” (egyetem, angolul) szót volt hivatott jelképezni. A név egyebek mellett egy szójáték is. Az angol szlengben a „YOU”, azaz „TE” szót gyakran helyettesítik a „U” betűvel, amelyet szintén „you”-nak kell ejteni fonetikusán. Ez a szó (betű) egyértelműen kifejezi a csatorna vevő(néző)-központúságát, fogyasztó(néző)-orientációját, és szellemesen fejezi ki a csatorna célcsoportját alkotó egyetemista fiatalok könnyed, szlenges nyelvhasználatát.

Az MTV-U színes zenei kínálattal rendelkezik, ám mindezek mellett az MTV-U célja az, hogy ellássa a hallgatókat mindazokkal az információkkal, amelyek elengedhetetlenek az egyetemista életvitel sűrű elfoglaltságaihoz. Az MTV-U minden órában a CBS News friss hírösszefoglalójával jelentkezik, amely tartalmaz nemzetközi híreket, riportokat, továbbá igyekszik maximálisan kielégíteni az egyetemisták politikai-gazdasági információigényét. Az MTV-U minden nap, számos, a hétköznapi kollégiumi élet különböző arcait bemutató műsorral is jelentkezik, amely részletesen foglalkozik divattal, randizással, sporttal, utazással, étkezéssel, diákmunkákkal, szakmai gyakorlatokkal, állás- és karrierlehetőségekkel erősítve a különböző régiók egyetemistái közötti információáramlást. És végül, az MTV-U számtalan

olyan lehetőséget biztosít weblapon, adáson keresztül, és személyesen a kollégiumokban, amellyel társadalmi kezdeményezéseket, ösztöndíjakat, pályázatokat segíthet elő. Célja továbbá, hogy elősegítse az egyetemisták álláskeresését és pályakezdését.

10.13. Gelencsér Gábor: Képtelen képek

A médiarealizmusról

Megmutatni a nem létezőt - a kép, az ábrázolás sok évezredes dilemmáját fordítja ki sarkaiból az ezredvég digitális számítástechnikája. Ebben a pillanatban lehetőség van arra, hogy új Marilyn Monroe- vagy Humphrey Bogart-filmek készüljenek - egyelőre csak a szerzői és személyiségi jogok jelentenek akadályt. A Jurassic Park óta azon törik a fejüket a technikusok, miképpen lehetne az őslények után nem létező színészeket mozgatni a vásznon. A holló című filmben pedig már látható is az eredmény: a forgatás közben elhunyt főszereplőt a még hiányzó jelenetekben számítógépen generált mása(?) "alakította". Vajon pusztán film és technikatörténeti érdekességről van szó, vagy gondolkodásunkat, valóság és képmás viszonyát átértelmező ismeretelméleti fordulatról?

A mesterséges képelőállítás lehetősége önmagában nem jelent semmit, hiszen mindenfajta képalkotás, készüljön akár kommunikációs, akár mágikus, akár művészi céllal, mesterséges képzelőerő és kifejezés eredménye; továbbá a kép(más) létrehozója a "másolat" elkészítése során nemcsak jelentést, üzenetet, szándékot artikulál, hanem kép és valóság vonatkozásában, intencionális aktusként, megfogalmazza önmagát is. Ennek a viszonynak a mibenléte évezredes szellemtörténeti kanyarok után most triviális zsákutcába torkollik. A valóság ugyanis mintegy helyet cserél a képmással; a kép nem jelent vagy megmutat, hanem valósággá válik, a valóság pedig, képmásától fosztottan, prezentáció és reprezentáció között a pad alatt, ügyefogyottan várja, hogy "adásba kerüljön". A mesterséges képalkotás tehát nem önmagában jelent fordulatot; a médiagalaxissal összefüggésben, a valóság elvalótlanodása és képmással történő helyettesítése felé vezető úton a film, a televízió, a videó és a számítástechnika biztosított szabad jelzést.

Valóság és reprodukció viszonyában a film nyitott először új távlatokat. A fotó után a mozgókép újabb, fokozhatatlannak tűnő lépést jelentett a hű valóságábrázolás terén, ám Lumière vonatának elrobogása után a nézőket furcsa mód inkább a képzeletbeli valószerű megjelenítése kötötte le. S ez elsősorban nem trükkök alkalmazását jelentette, hanem a film alaptermészetének lényegére mutatott rá: mindannak, ami a vászonra kerül - az animáció és néhány más, experimentális törekvés kivételével -, a valóságban is végbe kell mennie. Amint a Holdra szállásról fantáziáló író szavait mozgóképen meséli el a vásári mutatványosból lett ősfilmes, hiába keveredik a hihetőség határán túlra, állítást fogalmaz meg. Fiktív állítást - s ezzel Méliès a legnépszerűbb filmtípust, a játékfilmet hozta létre. "A kép akkor is valóságos, hogyha hamis" - mondja Umberto Eco, vagyis saját összefüggésrendszerükben a játékfilm "hamis" képei is valóságosak, még hozzá a konkrét valóság valóságát hordozzák. A rövidre zárt, s így kicselezett mesetudat nem tehet mást, átadja magát a fiktív tényeknek, beleél, azonosul, elfogad - vagy elutasítja az egészet. A görög hagyományú vizuális megismerésfolyamatnak nincs esélye a konkrét képekkel szemben.

A játékfilmhez képest az úgynevezett dokumentumfilm tovább fokozza a valóság reprodukciójából adódó feszültséget, hiszen itt már nem a fikció idézőjelében kell elfogadnunk a képek állítását, hanem létező igazságként kell szemlélnünk őket. Amennyire játékfilm esetén a valóság reprodukciója köti a képzeletet, úgy a dokumentumképeknél a valóság reprodukciója zárja ki a tárgyyszerűséget. A mozgóképi jelentésadás és jelentéstulajdonítás immár száz esztendőszövevényes történetében a valóság illuzórikus

ábrázolása volt az egyetlen, magától értetődő pont - annyira magától értetődő, hogy a filmi közlés kutatói csak egy-egy kifejezőeszköz, műfaj vagy irányzat kapcsán utaltak rá.

A mozgóképek valóságosságát egy új médium, a televízió, méghozzá a televíziós hírközlés állította előtérbe. Az elektronikus képrögzítés valóság és képmás hagyományos filmi összefüggésén nem változtat, azaz a tévében is meg kell történnie mindannak, amit közvetít. Az új mozzanat a széleskörű elterjedtségben és a képmásközvetítés egyidejűségében rejlik. A "világfalu" "monitorpolgáiraiként" egyszerre részesülünk ugyanabból a valóságból. Lenyűgöző és zavarba ejtő élmény. A műholdas műsorszórás segítségével gyakorlatilag az egész civilizáció ha nem is ugyanazt nézi, de egyforma képeket bámul. Az intim körülmények között szerzett univerzális ismeret megszerzése a távkapcsoló kezelésén kívül semmilyen tevékenységet nem igényel. Nem kell utánajárnunk, megtapasztalnunk, kilesnünk, megértenünk vagy átélnünk, hiszen egyszerűen ott sorjáznak a valóság képei a szobánkban - és valamennyi embertársunk szobájában. A passzivitás védtelenné tesz, a közlés egyetemessége elkápráztat: inkább hiszünk a televízióknak, mint a saját szemünknek; a talk show-ban látott sorsdráma jobban megrendít szomszédunk tragédiájánál; a sarkon történt balesetet akkor illesztjük a valóságos események sorába, ha este a tévéhíradó is beszámol róla. Ahogy a környező világban egyre nagyobb mértékben a képek alapján tájékozódunk, úgy nő a média hatalma. A valóságközvetítés, illetve -birtoklás monopóliuma körül dülő látványos politikai és gazdasági csatározásokkal párhuzamosan a világtévé a maga hasonlatosságára formált tévévilágot teremt. A műsorrend diktál: nem a híradó van a hír kedvéért, hanem fordítva, s híreknek akkor is lenni kell, ha nincs, hiszen most fél órán keresztül ez a műsorszám megy. Az elmúlt évek közép-kelet-európai politikai eseményei, különösen a romániai "forradalom", látványosan tárta fel a televíziós hírközlés természetét. Felborult a műsorrend.

Nem klipesített híreket láttunk, hanem az előre kiszámíthatatlan események szerkesztették az adást. Nem történt más, mit a szó igazi értelmében vett közvetítés; változás csak az információátadás nagyságrendjében és gyorsaságában következett be. A forradalmárok a 19. század közepén a nyomdát, a 20. század elején a telefonközpontot, közepén a rádiót, e század végén a tévét foglalták el először, s legközelebb nyilván az állam számítógépközpontját veszik célba. Ebben az összefüggésben a hírközlés terén nem történt paradigmaváltás, a tévé belesimult az egyre tökéletesedő kommunikációs csatornák sorába. Romániában a valóság képei tehát, ha csak néhány pillanatra is, szétzúzták a műsorrendet, s ebben a "barbár rendetlenségben" nemcsak a televízió közvetlen és egyidejű valóságábrázolásának eredeti hatására döbbenhettünk rá, hanem arra is, mit veszünk, miről maradunk le a békésebb hétköznapokon. S már nem egyszerűen a műsorrend kényszeréről van szó. A helyi televíziózást felváltó globális csatornák nemcsak szerkesztik a valóságot, meg is rendezik. A somáliai partraszállást a CNN nyomására az esti főműsoridőhöz igazították.

Valóság és fikció egymásba csúszásának, összekeveredésének már-már abszurd példája a reality show. A krimik és az akciófilmek fiktív valóságára unottan legyintő néző valami igazira áhítozik, készítsünk tehát műsort a hétköznapokról. E mögött természetesen közvetlenül a nézőszám növekedése, közvetve pedig a pénz munkál (több néző - magasabb hirdetési díjak), nem szabad tehát arra gondolnunk, hogy soha nem látott demokrácia tör ki a médiapiacra, s a műsor azokról szól, akiről és akiknek készül. Már a műfaj elnevezése sokatmondó: valóság esztrádköntösben, azaz az akciófilmek és újabban a háborús hírek hatásdramaturgiáját most megtörtént, hétköznapi események töltik meg tartalommal. Félórára mindenki lehet sztár - mondta annak idején Andy Warhol a pop kultúráról, s a tévében akármennyire igaz történetről legyen szó, a hétköznapi emberből is menthetetlenül sztár lesz. Egyrészt ezek a műsorok nem igaz, hanem különleges történeteket mutogatnak. Legalább bűnözőnek, perverznek vagy esztelen rekordhajásznak kell lennie annak, aki a szerkesztők

érdeklődésére számot tarthat. Másrészt a történetek elbeszélését nem valamiféle valóságkövető dramaturgia irányítja.

A cinéma vérité elvének és a cinéma direct módszerének megcsúfolásaként a valóságos események nyomába a képi és narratív közhelyekkel felfegyverzett kamera indul. A fikciós látásmód és formakultúra kereszteződik dokumentarista érdeklődéssel, s a végeredmény nem más, mint az igazság feláldozása a hatásosság oltárán. A történetek nem a történet szereplőiről szólnak, hanem a műsorról. A félórás sztárokat meghempergetik a médiacirkusz porondján, majd ki- illetve visszadobják a külső sötétségbe, ahol csak a képernyő katódcsöve ad számukra némi fényt, hiszen ott folytatódik az újabb sztárok fogyasztása. Szépen beszélt minderről Fellini a Ginger és Fredben, nehezen elviselhető képekkel szembesített Oliver Stone a Született gyilkosok című filmben.

A valóság és az illúzió között húzódó határ végleges felszámolását segíti az ún. virtuális valóság élményének megteremtése. A virtuális valóságba belépő térutazó sisakot húz a fejére és kesztyűt az egyik kezére. A sisakról két, közvetlenül a szem elé helyezett képernyő digitális technikával lövi egyenesen a retinára a képeket, a számtalan érzékelővel ellátott kesztyű pedig a kéz mozgását követve irányítja az utazást. A közvetlenül a retinára vetített kép lényege az, hogy teljesen kitölti a látómezőt, olyan vizuális élményt nyújt, amilyent eddig csak a természetes látás biztosíthatott. Az érzékelő kesztyű segítségével mozogni is lehet a mesterséges látómezőben - ha felemeljük a kesztyűt, a "kezünket" látjuk a szem előtt, de "haladni" is képesek vagyunk -, s ezzel a valóságélmény teljessé válik.

A virtuális valóság megteremtése, mint szinte valamennyi technikai találmány, a hadiiparnak köszönheti létét: a pilóták kiképzésekor használt szimulátorok tökéletesítése során született. Beláthatatlan lehetőségeket jelent az orvostudományban, biológiában, fizikában, hiszen lehetőséget nyújt például egy molekula "körbejárására". Minden technikai újdonság, így a virtuális valóság lehetőségeinek végiggondolása is lenyűgöz és elriaszt. Gyógyítani lehet vele, de az élő szervezet részecskéinek átrendezése mint létező lehetőség, a laikust is félelemmel tölti el. A hadiipar kapcsán pedig hajlamos rá az ember, hogy egy bizonyára igen civil, ám roppant humánus javaslattal éljen. Ha már a haditechnika szimulált és éles működése között szinte semmi különbség nincs - az iraki háború tévéközvetítése egy számítógépen kivitelezett akciófilmre hasonlított, s egyes pilóták vallomása szerint nem is éreztek különbséget az igazi rakéták kioldása és a szimulátor gombjának megnyomása között -, akkor talán elég lenne a csatákat a virtuális valóságban megvívni, s a "game over" után kihirdetni a győztest.

Valóság, valódi, igaz - kiüresedett vagy legalábbis relativizálódott fogalmak. Új világkép születik a szó szoros értelmében új kép a világról. A mozgóképpel útjára induló évszázados folyamat betetőzéseként most olyan új kép születik a világról, ami a világban nem létezik. Feje tetejére áll eredeti és másolat évezredes tradíciója: a valóság létező elemeiből nem létező valóságot, pontosabban valóságfikciót vagy virtuális valóságot lehet létrehozni, s ez, mint láttuk, igazibb a tapasztalati világnál.

A mesterséges képek létrehozása a filmes, illetve a fotográfiai valóságörögzítés manipulálásának szándékával jött létre. A manipuláció szót itt nem feltétlenül negatív értelemben kell használnunk, egyszerűen a valóságot reprodukáló filmszalag vagy kép utólagos átalakítására utal abból a célból, hogy valamilyen képzeletbeli, nem létező világot valóságosként ábrázoljon. A képek retusálásától a különféle trükkökig rengeteg lehetősége van ennek, s persze valóban nem zárható ki a rosszindulatú félrevezetés sem, különösen a fényképek kapcsán. A hagyományos fotográfiai manipulációnak azonban, bármilyen tökéletes is, mindig nyoma marad, ha más nem, az eredeti. A digitális képrögzítés viszont felszámolja a nyomokat. A kép elemi részecskéi, a pixelek digitális jellé alakulnak, s e jeleket a számítógép lebonthatja, majd ismét összerakhatja - másképp. Az új változat nem lesz más, mint egy újabb "dokumentum" a lemezen; az előzmények letörölhetők, a kép elemenkénti újjáépítésének

varratai nem látszanak. Az "eredeti" és a "másolat" digitális struktúrája egyforma, s ezzel a két fogalom hatályon kívülre kerül.

Ha végiggondoljuk kép-képmás-valóság láncolatának átalakulását egészen a mesterséges képmáskészítés lehetőségéig, s ha figyelembe vesszük kép és valóság média hatására történt felcserélődését, talán nem túlzó következtetés mesterséges képek helyett mesterséges valóságról beszélnünk. A digitális képrögzítés következményeként Vilém Flusser az új képzelőerő megszületését köszönti. Nem csak új képzelőerőről van azonban szó. A képek pixelpontonkénti rögzítése, lebontása, majd újraalkotása nem annyira a valóság megismerésére/elképzelésére indítja az embert, inkább megalkotására/átalakítására. Szerencsénk lesz, ha csak egykori sztárok sétálnak vissza a nappalinkba.

10.14. Felhasznált és ajánlott irodalom

- DAVIS, Douglas: A videó a hetvenes évek közepén... In: Médiatörténeti szöveggyűjtemény. Bp., 1994. Barabás Ilona Kkt. 49-51. p.
- FELLINI, Frederico: Mesterségem a film. Bp., 1988. Gondolat. 241 p.
- Fridrik, Sz. (2004): A média jövőformáló ereje. – In: TUDOMÁNYFILOZÓFIA ÉS KULTÚRA JÖVŐKUTATÓI SZEMMEL. - MTA-BKÁE KOMPLEX JÖVŐKUTATÁS KUTATÓCSOPORT FÜZETEK 3. Budapesti Corvinus Egyetem Jövő kutatás Tanszék. Szerkesztette: Kristóf Tamás
- HERZOGENRATH, Wulf: Videóművészet/Új médium – de nem új stílus. In: Médiatörténeti szöveggyűjtemény. Bp., 1994. Barabás Ilona Kkt. 64-70. p.
- MTV (2004): MTV Home Page. Available from Internet: www.mtv.com
- MTV-DE (2004): Die MTV History. Available from Internet: www.mtv.de/20jahre/history.php
- MTV-U (2004): About MTV-U, Who We Are. Available from Internet: www.mtvu.com/about
- PALOTAI, J. és K. E. PÁSZTOR (2000): Mozgóképkultúra és médiaismeret. – Bp. www.media.ars-wonderland.hu/
- YOUNGBLOOD, Gene: Egy médium: A videó felnőtté válása és a filmművészeti vállalkozás. In: Médiatörténeti szöveggyűjtemény. Bp., 1994. Barabás Ilona Kkt. 79-83. p.
- MANOVICH, Lev: Digitális valóság. In: Buldózer/Médiaelméleti antológia. Bp., 1997. Média Research Alapítvány. 147-151. p.

11. Közzolgálati és kereskedelmi média

11.1. Alapfogalmak

11.1.1. A közzolgálati média

Közzolgálati médiumoknak hagyományosan azokat a rádiókat és televíziókat nevezik, amelyek a British Broadcasting Corporation által kidolgozott műsorpolitikát követik. A BBC alapelveit Lord John Reith, az intézmény első elnöke alkotta meg az 1920-as években: a kiegyensúlyozott, pártatlan tájékoztatást, a nemzeti és az univerzális kultúra ápolását, az oktatóműsorok sugárzását tűzte ki célul. A közmédia az állam tulajdonában van, ám szervezetileg független a mindenkor kormányzattól; bevételeit főként az előfizetési díjból fedezi.

A közmédia kezdetben monopolhelyzetben volt, ám az 1950-es évektől megjelentek a kereskedelmi rádiók és tévék, amelyek egyre több hallgatót és nézőt csábítottak el tőle. Ez azt bizonyította, hogy a közmédia nem felelt meg maradéktalanul a társadalom elvárásainak. Emellett felvetette azt a kérdést is, hogy miért finanszírozzanak közpénzekből olyan intézményt, amelynek műsorait az adófizetők jó része sosem követi figyelemmel.

A közmédia ma is fontos szerepet játszik a politikai tájékoztatásban, az állampolgári kultúra ápolásában, a kisebbségek bemutatásában, és alternatívát nyújt a kereskedelmi csatornák „sablonos” szórakoztató műsorai mellett. Bírálói mégis úgy vélik: az „elitista” és „paternalista” műsorpolitikája fölött eljárt az idő. Szerintük ma a kereskedelmi csatornák látják el az igazi közszolgálatot, mert azok szolgálják ki az emberek valódi igényeit. (enc.hu)

11.1.2. A kereskedelmi média

Az első kereskedelmi hirdetés az AT&T által New Yorkban működtetett WEAFF nevű rádióban hangzott el, 1922. aug. 28-án. Az elképzelés az volt, hogy az állomás a reklámidőt és azon keresztül a közönséget „értékesíti”, azaz – szemben a Nyugat-Európában tért hódított közszolgálati médiával – üzleti vállalkozásként működik.

A kereskedelmi rádiók és a később megjelent tévék magántulajdonban vannak. A közönség maximálásának szándéka arra ösztönzi szerkesztőiket, hogy szórakoztató műsorokat – könnyűzenét, szappanoperákat, kvíz- és kívánságműsorokat, játékfilmeket – sugározzanak. A kereskedelmi média amerikai találmány, amely csak lassan, a második világháború utáni évtizedekben hódította meg Nyugat-Európát, ma már azonban a hallgatottsági-nézettségi adatok szerint itt is egyértelműen népszerűbb, mint a közmédia.

Hívei szerint a kereskedelmi média szolgálja igazán a közönséget, hiszen – szemben a közmédia „elitista” műsorpolitikájával – azt nyújtja az embereknek, amit azok valóban hallani-látni akarnak. Úgy vélik, a minőség igazi garanciája a szabad piaci verseny. Bírálói szerint azonban a kereskedelmi média demokratizmusa hamis, mert csak a közönség fizetőképes rétegeit szolgálja ki, a hátrányos helyzetű kisebbségekről nem vesz tudomást. Műsorai sablonosak és repetitívek, hírei pedig infotainment jellegűek, azaz hiányoznak belőlük a valóban fontos információk. (enc.hu)

11.1.3. Az infotainment

A kereskedelmi televízió térhódítása óta a hírműsorok egyre jobban átveszik a showműsorok formai és tartalmi sajátosságait. Színes látványvilág, dinamikus közelképek, gyors vágások jellemzik őket. Háttérbe szorulnak a fontos hírek, előtérbe kerülnek az érdekességek: a politikai történések mellett vagy helyett a műsor a sztárok életéről, szenzációkról, botrányokról szól. Az eseményeket dramatizálva, személyiség-központúan ábrázolja, nem tárja fel a háttérükben meghúzódó folyamatokat és összefüggéseket. Ezt a jelenséget jelöli az infotainment kifejezés, amely az angol information (tájékoztatás) és entertainment (szórakoztatás) szavakra utal.

Az infotainment megjelenését a kereskedelmi csatornák azon törekvése magyarázza, hogy még a – rendszerint törvény által előírt, ám kereskedelmi szempontból ráfizetéses – hírműsorok alatt se veszítsék el a politika iránt közömbös nézőiket. – Az infotainment társadalmi hatásáról megoszlik a kutatók véleménye. Pierre Bourdieu francia szociológus például, úgy véli, hogy „a színes hírcsokor előtérbe helyezésével, a kevéske időnek ürességgel, (majdnem) semmivel való megtöltésével kiszorítják a lényegbevágó információkat, amelyekkel demokratikus jogainak gyakorlásához minden állampolgárnak rendelkeznie kellene”. Mások szerint azonban az infotainment megjelenése csak bővítette a politikai műsorok kínálatát. (enc.hu)

11.2. A Közszolgálatiág értelmezése a tudományos kutatás szemszögéből (Terestyéni, 2006)

Szakmai berkekben, úgy tűnik, a tömegkommunikációs közszolgáltatás elemeinek legismertebb és legelfogadottabb gyűjteménye az az összeállítás, amely az Európa Tanácsnak az EU tagállamokhoz a közszolgálati műsorszolgáltatásról intézett körkéréséből, illetve a beérkezett válaszokból született 1994-ben. Íme ennek a legfontosabb javaslatai Jakab (1995) alapján.

a) Közszolgálati műsorszolgáltató az a szervezet, amelyet a törvény (vagy más jogszabály) ekképpen definiál. A szervezetnek jogszabályban meghatározott jogosultságai és kötelezettségei vannak.

b) Jogosultságok:

- az ország területének besugárzásához szükséges rádiófrekvenciák államilag garantált használata,
- közpénzekből (előfizetői díjakból, adókból) történő (rész)finanszírozás és ennek behajtása,
- törvényben vagy más jogszabályban meghatározott típusú és mértékű kereskedelmi (reklám, szponzorálás stb.) tevékenység végzése,
- szerkesztői függetlenség a kormánytól, illetve egyéb állami szervektől.

c) Anyagi kötelezettségek:

- univerzális ellátás a lakosság teljes körű besugárzása értelmében,
- a törvényben vagy más jogszabályban meghatározott számú, műsoridejű programok szolgáltatója az ország területére, illetve külföldre irányulóan,
- hazai, európai gyártású műsorok mennyiségének, arányának betartása.

d) Tartalmi kötelezettségek (általánosságban):

- a műsorok magas minőségi szintje, bármely műfajban,
- a műsorok összkínálatának sokfélesége, változatossága,
- a nézők, hallgatók társadalmi, kulturális, spirituális igényeinek kielégítése,
- a politikai életben való részvétel előmozdítása,
- a kulturális örökség ápolása, a nemzeti és a kisebbségi kulturális identitás erősítése.

e) Tartalmi kötelezettségek (konkrétabban):

- tájékoztatás, hírközlés (átfogó, objektív, pártatlan, tárgyyszerű),
- a vélemények sokféleségének bemutatása,
- a kormány által kiadott közlemények ingyenes közzététele,
- a parlament üléseinek közvetítése (avagy tárgyyszerű beszámoló a parlament üléseiről),
- oktató jellegű, illetve az iskolai oktatást, a felnőttoktatást, a speciális helyzetű társadalmi csoportok továbbképzését szolgáló műsorok sugárzása,
- az anyanyelv, a hivatalos nyelv ápolása, nemzeti és etnikai nyelven készített műsorok sugárzása,
- vallási műsorok, az egyházak működését bemutató műsorok közzététele,
- gyermekeknek, fiataloknak szóló műsorok sugárzása, e korcsoportokhoz tartozók személyiségfejlődésének előmozdítása, védelme,
- művészeti és tudományos tartalmú műsorok közzététele,
- igényes szórakoztató műsorok közzététele,
- közérdekű információk (például közlekedésbiztonság), a fogyasztók érdekvédelmét szolgáló műsorok sugárzása. (Jakab 1995: 59-60)

Persze még ezzel a sokféle kontextusban hivatkozott felsorolással szemben is felmerülhetnek hiányokat felróvó észrevételek. Például alighanem hosszasan és megalapozottan lehetne érvelni amellett, hogy a közszolgálatnak minősülő műsorok sorában feltétlenül ott lenne a helyük a sportközvetítéseknek (Dénes 1997, Urbán 2000). Ugyanígy explicit kiemelés lehetne javasolni az egészségpromóciónak (lásd például Császi 2004) vagy a környezetvédelemnek.

A közszolgálatosság elveinek konkrét jogi formába (törvénybe) öntése nagyon sokféle, országonként eltérő lehet. Magyarországon az 1996. évi I. törvény a rádiózásról és televíziózásról fogalmazásbeli különbségekkel lényegében az összes fenti közszolgálati követelményt tartalmazza, azt leszámítva, hogy a kormány közleményeinek (ingyenes) közzétételéről és a parlamenti ülések közvetítéséről nincs benne explicit említés. Megállapítható tehát, hogy a magyar médiatörvénynek a közszolgálatosságra vonatkozó előírásai követik a nemzetközi (európai) közmegegyezést. (Terestyéni 1997)

Jelen tanulmány arra vállalkozik, hogy nagy vonalakban áttekintse, miképpen járulhat hozzá a tudományos kutatás a média vonatkozásában ily módon meghatározott közszolgálatosság vizsgálatához, tartalmának kibontásához. Munkánk első, bevezető részében azt mutatjuk be, hogy álláspontunk szerint általában véve milyen értelemben használhatjuk a közszolgálatosság fogalmát az elektronikus médiával kapcsolatban, majd közelebbről szemügyre vesszük, hogy különféle társadalomtudományi kutatások miképpen tudnak hozzászólni a média közszolgálatosságát érintő kérdésekhez.

11.2.1. A közszolgálatosság fogalmáról a média szemszögéből

Közszolgálatról, közszolgálatosságról természetesen nemcsak a média vonatkozásában beszélhetünk, hanem bármely olyan intézménnyel kapcsolatban, amely a köz egésze számára fontos és mindenki számára elérhető javakat termel, illetve szolgáltat. Jellegzetes közszolgálati intézmények például a tűzoltóság, a mentők, a honvédség, amelyek a köz egésze, minden tagja számára biztonságot, védelmet hivatottak nyújtani balesetekkel, természeti csapásokkal, betegségekkel, ellenséges támadásokkal szemben. De közszolgálatásnak tekinthető az általánosan kötelező alapfokú iskolai oktatás is, amely arra hivatott, hogy minden gyermeket felruházzon a teljes értékű társadalmi aktorrá váláshoz szükséges elemi ismeretekkel és készségekkel. A közszolgáltató intézmények jellemzően állami (köz)tulajdonban vannak, közpénzekből, adóbevételekből finanszíroznak, és szolgáltatásaik igénybevételéért általában nem kell külön díjat fizetni; vannak persze kivételek is, mint például a magániskolák vagy a nem állami tulajdonú mentőszolgálatok.

Amikor a médiával kapcsolatban merül fel a közszolgálatosság fogalmát, meggyőződésünk szerint néhány fontos megkötést kell tenni.

A médiával kapcsolatban a közszolgálatosság nem a tulajdonláshoz és a finanszírozás módjához, hanem a szolgáltatott tartalomhoz kötődik

A média közszolgálatosságának fogalmát mind a mai napig sokan elsősorban az állami tulajdonlással és részben vagy egészben az előfizetési díjakból és/vagy adókból táplálkozó közfinanszírozással azonosítják, szemben a magántulajdonlással és a reklámbevételekre épülő kereskedelmi, azaz piaci finanszírozással. Ez a felfogás látszik áthatni azokat a politikusi és (média)hatósági megnyilatkozásokat, amelyek a közszolgálatot (médiát, csatornát, műsort) a kereskedelmivel állítják szembe, mintegy azt előfeltételezve és sugallva, hogy a tulajdonlás (állami versus magán) és a finanszírozás módja (újraelosztó bürokratikus versus piaci) határozza meg, hogy valamely műsor, valamely tartalom, valamely csatorna közszolgálati-e vagy sem. Még az Európai Uniónak a közszolgálatossággal kapcsolatos imént idézett ajánlásaiban is nagy hangsúlyt kap az előfizetési díjakból történő (rész)finanszírozás, mint a közszolgálati média egyik ismertetőjegye. Közönségvizsgálatok tanúsága szerint ez a nézet a közgondolkodásra is erősen rányomja a bélyegét: azoknak a nem kis hányada, akik egyáltalán képesek valós tartalommal megtölteni ezt a fogalmat, hajlamosak az állami tulajdonnal azonosítani a közszolgálatosságot. (Kováts 2002)

E közkeletű felfogással szemben - jó néhány kutatóval és médiszakemberrel egyetemben - a leghatározottabban azon az állásponton vagyok, hogy nem a tulajdonforma és

a finanszírozás módja differenciál közszolgálati és nem közszolgálati műsorszolgáltatás között. A média közszolgálati sága a szolgáltatott műsor, a közvetített tartalom minőségével kapcsolatos kategória, amely nem kapcsolódik sem egy bizonyos tulajdonoshoz, illetve intézménytípushoz, sem egy bizonyos finanszírozási módhoz. “A közszolgálati média finanszírozását egyre kevésbé lehet [...] kitüntetett médiaszervezetekhez kötni. Az előfizetői és az adófizetői bevételeket magához a közszolgálati funkcióhoz kell [majd] kapcsolni (hogy abból a műsorszóró intézmények, csatornák, sőt sajtótermékek széles köre részesedhessen).” (Angelusz-Tardos 1995: 14) “A közszolgálati ságnak mint feladatnak, s nem mint intézménynek kell egyre nagyobb hangsúlyt kapnia a jövőben. [...] A közszolgálati ságot nem intézményi keretek között kell elképzelni, hanem közszolgálati tartalomként.” (A közszolgálat feladat, nem intézmény. Pogonyi Lajos interjúja Rozgonyi Katalinnal a médiapiacról és az állami szabályozásról. Népszabadság, 2003. május 20.)

Természetesen nem azt akarjuk állítani, hogy az intézmény típusa és a finanszírozás nincs hatással arra, hogy egy műsorszolgáltató miképpen teljesít a közszolgálati ság szempontjából. A reklámbevételekből fenntartott kereskedelmi csatornák - éppen mivel elsődlegesen a nyereség növelésében érdekeltek, és ez legkönnyebben az igénytelenség irányába ható “olcsó műsor, magas nézőszám” elv érvényesítésével tűnik legkönnyebben elérhetőnek - hajlamosak lehetnek üzleti filozófiájukban a közszolgálati ság követelményeit figyelmen kívül hagyni. Mindazonáltal látnunk kell, hogy a kereskedelmi csatornákon is megjelennek közszolgálati tartalmak, sőt vannak olyan kereskedelmi csatornák, amelyek a közvetített műsor tartalma és minősége szempontjából joggal tarthatnának igényt a közszolgálati jelzőre (CNN, Discovery Channel, Filmmúzeum, Európa filmcsatorna, Mezzo stb.) Ugyanakkor ennek a fordítottja is előfordul. Az állami tulajdonú és (részben) közfinanszírozású csatornák, miközben fennen hirdetett műsorpolitikai elveikben közszolgálatinak vallják magukat, gyakran adnak olyan műsort, amely igen távol esik a közszolgálati követelményektől (lásd az MTV1 vagy Kossuth Rádió egyik-másik produkcióját).

Itt jegyezzük meg, hogy a törvényi szabályozásban a közszolgálati ságnak az intézmény milyenségétől való elválasztását és alapvetően a tartalommal való összekapcsolását nem mindenki pártolja. A médiatörvény módosításáról nemrég született egy - egyébként igen figyelemre méltó, de a jelenlegi politikai szembenállások mellett parlamenti pályafutásra teljesen esélytelen - javaslat, amely “továbbra is elsősorban az MTV, a Magyar Rádió és a Duna Televízió működtetésével kívánja megvalósítani a közszolgálati tartalomszolgáltatást, tehát intézményekben, és nem a tartalom intézményektől független finanszírozásában gondolkodik.” (Gálik-Horvát-Szente 2003) Mint a későbbiekben majd kitűnik, egy (vagy esetleg néhány) hagyományos értelemben vett közszolgálati műsorszolgáltató fenntartását mi is fontosnak tartjuk, azonban a közszolgálati ság lényegét illetően a hangsúlyt a finanszírozás, a tulajdonlás és az intézményi szerkezet kérdéseiről mindenképpen a tartalom minőségére helyeznénk.

A médiatartalmak vonatkozásában a közszolgálati ság konstruált kategória, amely értelmezéseken, definíciókon, konstitúciókon alapul

Akármilyen részletességgel, akármilyen alaposággal, akármilyen cizelláltan határozza is meg valamely szabályozás a közszolgálati ság kritériumait és a közszolgálati tartalmak körét, a viták a dolog természeténél fogva nem szűnnek, nem szűnhetnek meg. Ennek legfőbb oka, hogy a közszolgálati sággal kapcsolatban eredendően minden konstitúciókon, értelmezéseken, definíciókon alapul: az lesz közszolgálati, amit a törvény vagy valamilyen egyéb megállapodás annak minősít. Vagyis itt nem léteznek a konstitúciók, definíciók végrehajtására felhatalmazott emberek és intézmények érték- és érdekszempontjaitól, értelmezéseitől mentes, az eleve adott tényekre jellemző “objektív” kategóriák és határok.

Az összefüggések mögött egy közismert filozófiai megkülönböztetés húzódik meg. Az analitikus nyelvfilozófia elválasztja egymástól az úgynevezett nyers (brute) és a konstitutív (constitutive) tények (fogalmak) kategóriáját. A nyers tényeket (fogalmakat) az jellemzi, hogy a megfigyelésektől, minősítésektől, normáktól függetlenül fennállnak a világban. Az például, hogy egy tévécsatorna szolgáltat-e híreket, és milyen gyakorisággal, vagy hogy híradóiban különféle pártok reprezentánsai milyen sűrűn, milyen közvetítettségben (álló vagy mozgóképen, saját hangjukon, saját szavaikkal megszólalva vagy csak a műsorkészítők verbális tolmácsolásában) és milyen hosszan jelennek meg, nyilvánvalóan nyers tény, hiszen nem függ a megfigyelők értelmezésétől, szándékaitól, minősítéseitől. Bárki megszámlálhatja, illetve megmérheti a híradások számát, hosszát vagy a politikai reprezentánsok megjelenéseit, a regisztrált mennyiségek olyan objektív adatok, amelyek a számlálók, a méréseket végzők beállítódásaitól, politikai szimpátiáitól függetlenül mindig ugyanazok maradnak. Ezzel szemben az a kérdés, hogy a híradók mennyisége, hossza, részesedése az össz műsoridőből, vagy a szóbanforgó pártoknak az előfordulási gyakoriságokban, közvetítettségi módokban, az előfordulások hosszában és más hasonló nyers tényekben mért televíziós megjelenései megfelelnek-e a kiegyensúlyozott közszolgálati tájékoztatás követelményének, alapvetően attól függ, hogy miképpen határozódott meg, azaz miképpen konstituálódott a közszolgálatosság fogalma a tájékoztatás vonatkozásában: előírja-e a (rendszeres) hírszolgáltatás kötelezettségét, tartalmazza-e a kiegyensúlyozottság követelményét, és ha igen, akkor az előbb említett mutatókban mérve hol lett meghúzva a határ a közszolgálati és a nem közszolgálati, vagy éppen a kiegyensúlyozott és a nem kiegyensúlyozott híradás között.

A közszolgálatosság mibenlétének meghatározása, a közszolgálati kritériumok definiálása és a minősítés etalonjául, szabványául szolgáló mértékek előírása, azaz a vonatkozó különféle intézményi ajánlások és törvényi rendelkezések érdekvezérelt értékválasztások, amelyek viták, nézetütközések, harcok közben és alkuk eredményeképpen születnek és változnak. "A közszolgálatosság csak akkor létezik, ha az azt teremtő szabályok léteznek. A közszolgálatosság szavak műve. A kiegyensúlyozottság, a tárgyilagosság, a sokoldalúság és pártatlanság egy nagy társadalmi-politikai játszma szabályzatának szavai, amelyek önmagukban nem jelentenek semmit, illetve mindenkinek mást jelentenek. E szavak jelentésének meghatározásáért harc folyik, [...] amelynek nincs, és nem is lehet vége." (Csepeli 1998: 33) Következésképpen a (közszolgálati) műsorszórás kontrollja nem működhet úgy, mint valamiféle automatikus minőségellenőrzés egy gyárban, ahol a teljesen egyértelműen definiált szabványoktól, határértékektől eltérő darabokat gond és vita nélkül selejtnek minősítik és kivonják a forgalomból.

A hagyományos közszolgálati csatorna társadalmi küldetése a demokratikus normák és a kulturális kánonok kultivációja

A modern audiovizuális tömegkommunikáció kezdeti, majd látványosan felívelő korszakában egy-egy országban egy intézményt, egy szervezetet, egy (esetleg két-három) csatornát jelöltek közszolgálati funkcióra, és mindent, amit a közszolgálati műsorszolgáltatástól elvártak, ebben az intézményben, szervezetben, (ezekben) a csatorná(k)ban igyekeztek megvalósítani. Mintaként évtizedeken keresztül a BBC szolgált, amely a rádiózásban-televíziózásban egyet jelentett a minőségi közszolgálattal. Ma már persze a BBC-nél, illetve az Egyesült Királyságban is sokkal bonyolultabb a helyzet (lásd Beszterczey 1995), mint ahogy az új infokommunikációs technikáknak köszönhetően a média világszerte gyökeresen átalakult. A néhány csatornás nemzeti tömegkommunikációs rendszerekből sokcsatornás, a korábbiakhoz képest szinte elképzelhetetlenül gazdag kínálatot nyújtó, a határokon átlépő, esetenként már az interaktivitásra is lehetőséget adó tartalomszolgáltatás jött létre. "Az új technikákra épülő változások azt jelzik, hogy az egycentrumú, homogén, monopolisztikus kommunikációs tendenciákat támogató, hagyományos közszolgálati kommunikáció helyett a társadalmak demokratikus fejlődése

egyre inkább a participációs, a rugalmas, a kis- és nagyközösségi kommunikációra egyaránt lehetőséget adó, a virtuális közösségek kommunikációját támogató rendszereket igényli. Ennek a közszolgálati-kereskedelmi szembeállítást tulajdonképpen zárójelbe tevő alternatív participációs kommunikációnak a számítógépes kommunikációs hálózatok képezik az egyik közismert fajtáját.” (Tölgyesi 1995: 131) Már Magyarország jelentős részén is olyan kommunikációs helyzet alakult ki, hogy a tévénezők és rádióhallgatók csatornák sokaságából választhatnak. “Ez sokkalta inkább közszolgálat, mint az a reménytelen kísérlet, hogy egy vagy két állami csatornába begyömöszöljék valamennyi politikai, társadalmi és lobbicsoport igényelt műsorát. Ma már nyilvánvalóan kirajzolódik az a fejlődési irány, hogy a televíziózásnak szinte minden ága képes önálló csatornát megtölteni. Hírcsatornák, mozicsatornák, gyermekfilmcsatornák sorakoznak már most is egymás mellett. Előbb-utóbb háttérbe szorulnak azok a csatornák, melyek valamennyi műfajt, és ezzel minden réteget és nézőt el akarnak érni. Előbb-utóbb mindennaposá válik az, hogy a néző maga szerkeszti meg saját tévéműsorát csakúgy, mint ahogy maga dönti el, hogy milyen lapot olvas. [...] A közszolgálat körüli viták úgy válnak egyre abszurdabbá, ahogy a néző, a vita tulajdonképpeni alanya, egyre több lehetőséget talál arra, hogy saját maga állítsa össze saját tévéműsorát azáltal, hogy kalandozik a csatornák, információs és szórakozási lehetőségek között, nevezik azt komputernek, CD Romnak, vagy internetnek. Az államnak ilyen körülmények között elsősorban azon kellene munkálkodnia, hogy e lehetőségek köre minél szélesebbre bővüljön. Csakis ezzel teremtheti meg az igazi közszolgálat lehetőségét.” (Horváth 1995: 50-51)

Felvetődik a kérdés, szükség van-e egyáltalán egy kitüntetett pozíciójú - legalábbis részben - közfinanszírozású közszolgálati televízióra (rádióra) egy olyan médiahelyzetben, amikor “szakosodott” csatornák sokasága kínálja műsorát, és e csatornák nem kis hányada, bár kereskedelmi-üzleti alapon működik, nyilvánvalóan közszolgálati tartalmakat közvetít: ATV - politikai tájékoztatás és közélet, Spektrum és Discovery Channel - ismeretterjesztés, Európa filmcsatorna - európai (minőségi) filmkínálat, Pax - hitélet, ismeretterjesztés, Filmmúzeum - magyar filmek kínálata, Mezzo - komolyzene, dzsessz, Fox - rajzfilmek gyerekeknek, stb.; Info Rádió - hírek, közéleti információk, Cigány Rádió - roma kisebbségi közélet és kultúra, stb. Emellett a legnagyobb közönségű országos kereskedelmi televíziók, az RTL Klub és a TV2 is kötelesek koncessziós szerződéseik értelmében eleget tenni bizonyos közszolgálati követelményeknek. Vagyis egyre inkább úgy néz ki, hogy ebben az új helyzetben lényegében mindenféle közszolgálati tartalom képviselheti magát, de nem egyetlen csatornán, mint az egykori csatornaszegény időkben, hanem a gazdag, sokszínű csatornákínálat egészében. Persze tudjuk, hogy Magyarországon ez a lehetőség a televíziózás vonatkozásában egyelőre csak azokon a városi településeken, illetve azokban a háztartásokban valósul meg, amelyek be tudtak kapcsolódni valamelyik kábelrendszerbe, de ezen a körülményen kívül is van komoly érv amellett, hogy minden országban érdemes fenntartani (legalább) egy olyan televíziós csatornát, amely arra szakosodott, hogy minden közszolgálati műfajt, illetve minden műfajban közszolgálati tartalmat közvetítsen. Mindenekelőtt említhetnénk egy praktikus, kényelmi szempontot: sok néző igényelheti, hogy ne kelljen a csatornák sokaságában keresgélnie, ha bármely műfajban megbízhatóan jó, közszolgálati minőséget szeretne kapni. Ennél persze lényegesen fontosabb, hogy a közszolgálati csatorna egyfelől a nyilvánosság és a demokratikus közélet etalonjaként, másfelől nemzeti és egyetemes kulturális kánonként funkcionál: ha közvetített tartalmaiban valóban eleget tesz a közszolgálati követelményeinek, akkor folyamatosan felmutatja, kultiválja azokat az értékeket, hagyományokat, normákat, amelyeket egy nép, egy nemzet, egy ország, egy demokratikus társadalmi-politikai berendezkedés fontosnak, mértékadónak tart. Tehát nem csupán azért lehet érdemes, sőt szükséges még igen gazdag médiakörnyezetben is működtetni egy külön nemzeti közszolgálati csatornát, hogy színesítse a kínálatot, és a nézők (hallgatók)

kényelmét szolgálja, hanem elsősorban azért, hogy hozzájáruljon a demokratikus normák és a kulturális kánonok fenntartásához. (Erről lásd még Gálik-Horvát-Szente 2003)

A média közszolgálati sága nem tudományos ügy, de a tudományos kutatás hozzájárulhat a közszolgálati sággal kapcsolatban bizonyos kérdések tisztázásához

A korábbiak értelmében a közszolgálati ság konstitúciók eredménye, amely jogszabályokban, törvényekben manifesztálódik. E törvények, jogszabályok megalkotása a (kultur)politika, illetve az azt megvalósító parlament feladata, a törvények, jogszabályok alkalmazásának ellenőrzése, a hatályuk alá tartozó intézmények felügyelete, betartásuknak a kontrollja, a törvény- és jogsértések szankcionálása pedig egy erre a tevékenységre létrehozott hatóság, Magyarországon az Országos Rádió és Televízió Testület, illetve az alatta működő iroda, panaszbizottság és műsorfigyelő és -elemző igazgatóság joga és kötelessége.

Sem a közszolgálati sággal kapcsolatos törvényi-jogszabályi konstitúció, sem a törvények, jogszabályok alkalmazásának kontrollja nem tudományos ügy. Mindazonáltal a társadalomtudományok, mindenekelőtt a szociológia, a pszichológia és a kommunikációkutatás mind a két szóbanforgó feladat megoldásához képes lehet nem lebecsülendő segítséget nyújtani. A kutatás egyfelől hozzájárulhat annak meghatározásához, hogy mit jelent a közszolgálat a média vonatkozásában; felhívhatja a figyelmet arra, hogy a műsorszolgáltatásban hol rejtőznek aggodalomra okot adó veszélyek, hol kell a törvénynek beavatkoznia a közönség és az értékek védelmében; és megvizsgálhatja, mi lehet a védelem hatékony módja. Másfelől a tudomány módszertani segítséget nyújthat a műsorfolyam ellenőrzéséhez: kidolgozhatja azokat az eljárásokat, amelyeknek alkalmazásával a közszolgálati előírások szempontjából mérni lehet a szolgáltatott műsorfolyam tartalmát, és objektív képet lehet alkotni arról, hogy milyen demokratikus és kulturális potenciálok, támogatásra érdemes pozitívumok és kerülendő, kizorítandó negatívumok találhatók benne.

Bár a tudományos kutatás bevonásának szükségessége és hasznossága nyilvánvalónak tűnik, az érintett tudományoknak saját hitelük és saját értékeik megőrzése szempontjából nagyon óvatosan és távolságtartóan kell eljárniuk, amikor a médiával kapcsolatban kezdenek vizsgálni. Az óvatosságot az a közkommunikációkban számos alkalommal és nagy hangsúllyal felemlített körülmény indokolja, hogy Magyarországon a politika a rendszerváltás óta is túlterjeszkedni látszik a média ügyeiben: a politikai erők hajlamosak a közpénzekből finanszírozott közszolgálati csatornákat harci terepnek, elfoglalandó, megszállandó objektumoknak, zsákmánynak tekinteni, és a népszerűségüket erősítő eszközökként kisajátítani. Ennek a felfogásnak és a belőle következő médiaháborús gyakorlatnak a következtében a közszolgálati média valójában a legkevésbé sem közszolgálati: nem demokratikus és kulturális értékeket, hanem politikai érdekeket szolgál és véd. Ebben a kontextusban a média közszolgálati ságával kapcsolatos tudományos kutatás sem feltétlenül annak látszik, ami, illetve aminek lennie kellene. Fennáll a veszélye annak, hogy eredményei nem aszerint értelmeződnek és értékelődnek, hogy érvényességük hatókörében mit mondanak a tanulmányzott jelenségekről, hanem hogy milyen mértékben használhatók egyik vagy másik politikai szekélytábor számára.

11.2.2. A média tudományos vizsgálatáról a közszolgálati ság szempontjából

A közszolgálati sággal kapcsolatban természetesen majdnem minden olyan vizsgálatnak lehet valamiféle mondanivalója, amelyet a tömegkommunikációnak a 20. század első felére visszanyúló tudományos kutatásában kezdeményeztek. (Zárójelben megjegyezve, a tömegkommunikáció-kutatásnak az évtizedek alatt felhalmozott ismeretanyagához képest ez az írás sem tud lényegileg mást vagy újat mondani; a java annak, amit előad, már Magyarországon is elérhető kurrens kézikönyvekben olyan nemzetközi tekintélyek tollából,

mint G. Gerbner, K. E. Rosengren, McQuail és mások.) E vizsgálatokat a közlő (hírforrás, szerkesztőség, médiainstítmény) ==> üzenet (hír, műsor, tartalom) ==> befogadó (közönség) sémát követve, közelebbi tárgyuk alapján három nagyobb csoportba szokták sorolni:

- az üzeneteket produkáló és terítő médiainstítmény vizsgálata,
- az üzenetek (hírek, műsorok, tartalmak) vizsgálata,
- a közönség (nem utolsó sorban a befogadás és a hatás) vizsgálata.

A korábbiakban jelzett felfogásunk értelmében a közszolgálati döntő módon a tartalmat érintő kategória, mivel azonban egyfelől a közszolgálati konstitúciója számos vonatkozásban a közönségre hivatkozik, másfelől egy csatornának a közszolgálatihoz való viszonyát az adott csatorna intézményrendszere határozza meg, a közszolgálati kapcsolatos tudományos kutatási lehetőségek számbavételét távolabbról, az intézményrendszernek és a közönségnek a vizsgálatától kell kezdenünk.

Az intézményrendszer vizsgálata

A média intézményrendszerének kutatása szokásosan a műsorszolgáltató intézményeknek a műsorfolyamat, a tartalom milyenségére közvetve vagy közvetlenül befolyással bíró külső és belső társadalmi viszonyaira, így az intézmény finanszírozására és gazdasági működésére, a munkafolyamatok milyenségére, a szervezeti struktúrára, hierarchiákra, munkakörökre, a döntési jogosultságokra és a döntési folyamatokra, a munkatársi együttműködésekre és szolidaritásra, a személyzeti politikára, a deklarált és a látenszen jelenlévő elvekre, a “kapuőri” funkcióra, az újságírói és műsorkészítői etoszra, értékérzésre, hivatástudatra, továbbá annak a társadalmi erőternek a leírására irányul, amelyben az intézmény működik (az intézményrendszer vizsgálatáról közelebbről lásd például Gerbner 2000: 38-43). A közszolgálati vonatkozásában az ilyen vizsgálatoknak az lenne a feladatuk, hogy kimutassák, vajon a közszolgálatra kijelölt csatornák intézményi és személyi viszonyai elősegítik-e vagy éppen akadályozzák, gátolják a közszolgálati funkciók megvalósítását. Azért használunk feltételes módot, mert tudomásunk szerint Magyarországon a rendszerváltás óta nem folytak ilyen tárgyú érdemleges tudományos vizsgálatok (természetesen a főhatóságok vagy a helyi intézményi vezetők alkalmilag végeztetett hatékonysági, racionalizálási célú felméréseit, a törvényességi felülvizsgálatokat vagy a Számvevőszék gazdasági felméréseit nem tekintjük ilyeneknek, bár bizonyára sokmindent elárulhatnak az iménti kérdésekkel kapcsolatban is). A kritikai vagy megerősítő megállapítások mellett a kutatások eredménye annak feltérképezése lehetne, hogy miképpen épül fel és működik (vagy kellene felépülnie és működnie) egy közszolgálati rádiós vagy televíziós műhely(nek). Ami a konkrétumokat illeti, választ lehetne keresni, illetve kellene találni olyan kérdésekre, hogy például: mire vezethető vissza a közszolgálati Magyar Televízió mérhetetlen pazarlása? Miképpen kerülhetnek adásba a deklaráltan közszolgálati rádió, illetve televízió csatornán minden mértéken túl kiegyensúlyozatlan, dilettáns, ízlésromboló produkciók? A pártpolitikai szándékok érvényesítésén túl ténylegesen van-e valamilyen funkciója, kulturális küldetése a vezetők személyéről döntő és a stratégiára is hatással bíró kuratóriumoknak? Miképpen látják és élik meg szerepüket a műsorkészítők? Létezik-e szélesebb nyilvánosságot elérő, rendszeres mediakritika, amely egyfelől a kulturális értékek, másfelől a közfinanszírozást álló nézők nevében számon kérné a közszolgálati minőséget?

A közönség vizsgálata

Magyarországon a média közönségéről több piackutató cég is szolgáltat adatokat, ezek közül is kiemelkedik a televíziók nézettségét automatikus mérőműszer segítségével regisztráló AGB. A nézettségi (rating) adatok világos képet rajzolnak az egyes csatornák és

műsorok közönségének nagyságáról, és mint ilyenek, fontos elemei “a hirdető és a televízió-csatornák közötti tárgyalásoknak, amelyeket a hirdetési díjakról folytatnak”. (Zelenay 1997: 145) Ezek az adatok természetesen a közszolgálati csatorna számára is rendkívül fontosak: bár a finanszírozása meghatározóan nem hirdetési bevételekből, hanem közpénzekből történik, a nézettség mérőszámai visszajelzést kínálnak a műsorkészítőknek arról, hogy produkcióik mekkora, és néhány alapvető társadalmi-demográfiai jegy tekintetében milyen összetételű közönséget érnek el.

A közönségadatok egyebek között megmutatják, miképpen áll a közszolgálati csatorna a nézők meghódításáért a kereskedelmiekkel folytatott versenyben. E verseny magától értetődően a közszolgálati csatorna szempontjából sem tekinthető mellékes dolognak, hiszen közönség nélkül a közszolgálati rádióknak és televízióknak sem lenne létjogosultsága. Azonban a közszolgálati tartalomszolgáltatás számára - szemben a kereskedelmivel - nem lehet pusztán a néző- vagy hallgatóságnak, illetve a nézettség, hallgatottság növelése, tehát a versenypozíció javítása a cél.

(1) A közszolgálati küldetés, a demokratikus normák és a kulturális kánonok felmutatásának követelménye minden műsortípusban magas minőséget követel, a magas minőség viszont, mivel gyakran nehezebben befogadható, mint az igénytelen tömegárú, sokszor nehezebben talál közönséget. Jól ismert ellentmondás feszül két szempont között. Egyfelől a közszolgálati média akkor tudja teljesíteni küldetését, ha valóban a közhöz, azaz a legszélesebb közönséghez szól. Miként a médiatörvény fogalmaz, “a közszolgálati műsorszolgáltató és a közműsorszolgáltató biztosítja a műsorszámok sokszínűség(ének megjelenítés)ét, a műsorszámok változatosságával gondoskodik a nézők széles köre, illetve minél több csoportja érdeklődésének színvonalas kilégítéséről” [23/3]. (Itt és a továbbiakban a szögletes zárójelben álló számok a rádiózásról és televíziózásról szóló törvény paragrafusait, bekezdéseit és alpontjait jelölik.) Másfelől viszont a minél szélesebb tömegigények kielégítése elnyomhatja a kulturális értékeknek és a nemzeti hagyományoknak elkötelezett műsorokat, és a vitathatatlan értékeket képviselő, de nyelvezetükben, művészi megformálásukban, szimbolikájukban, stílusukban a nagyközönség számára sokszor nehezen emészthető és éppen ezért idegennek ható alkotások és műsorok sokak igényeit és elvárásait kielégítetlenül hagyják, tehát a közszolgálati tartalom, a közszolgálati megkövetelte magas minőség gyakran csak keveseket tud elérni. Elkerülendő, hogy a közszolgálati média közönség nélkül maradjon (mint Olaszországban történt, amikor a hetvenes években a RAI a minőségi televíziózás ígéretében valóságos educational televízióvá alakult), egyensúlyt - sokszor csak keserves kompromisszumok árán létrehozható egyensúlyt - kell teremtenie a közszolgálati követelmények és a legszélesebb közönségigények között (a közszolgálati médiumnak mindenkire kell szólnia, de nem kell minden igényt kiszolgálnia). Ez a körülmény azt jelenti, hogy a közszolgálati médium nem elégedhet meg a szokásos nézettségi-hallgatottsági (rating) adatokkal, hanem a rutin felméréseken túl olyan (érték- és tudás)szociológiai vizsgálatokat is életre kell hívnia, amelyek a közönség körében feltárják a meghatározó értékorientációkat, ízlésrétegeket, befogadói típusokat, tudás-stílusokat, és részletekbe menő, megbízható leírást nyújtanak arról, hogy a közönség különféle csoportjai milyen szükségletek kielégítésére használják a különféle tartalmakat. Példaként az MTA-ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoportnak az ORTT megbízásából végzett vizsgálatát említhetjük, amelynek eredményeit a Magyarországi Médiumok a közvélemény tükrében című tanulmánykötet foglalta össze. (Terestyéni 2002szerk.)

(2) Az előbbiekkal összefüggésben a közönségnek csakis kiterjedt tudományos kutatások által megvalósítható árnyalt megismerését igényli a populáris kultúra (tömegkultúra) és a magas kultúra (elitkultúra) közismert elválása és értékkonfliktusa. A közszolgálati fogalmát sokan hajlamosak úgy értelmezni, mint amelynek az egyik fontos funkciója az lenne, hogy elválassza egymástól az esztétikai, morális, társadalom- és

kultúrpolitikai stb. szempontból értékesnek tartott, a magas kultúra körébe tartozó, és éppen ezért támogatásra érdemes termékeket az ezen szempontokból kevésbé értékes populáris kultúrától, amelynek produktumai legfőljebb csak a túrt kategóriába tartozhatnak. Hol lappangó, hol nyíltan és hangsúlyosan megmutatkozó jelenség, “mely a közszolgálat örvén jelen van, egy állandó és kényszeredett kísérlet arra, hogy a vezető politikusi vagy értelmiségi réteg a közszolgálat fogalmának meghatározásával valamiféle művelődési normát, értékrendet, elérendő igényeket és követendő példákat alakítson ki. Sokak őszinte hite és törődése mellett azonban többnyire egy kicsit a nép lebecsüléséről van itt szó, arról a permanens politikusi betegségről, mely egyszerűen képtelen annak elfogadására, hogy a nép (a néző) már felnőtt, és képes egyedül eldönteni, hogy mit akar nézni, olvasni, hallani...” (Horváth 1995: 51) A realitásokhoz alkalmazkodó, a kulturális közösségből való kirekesztéstől tartózkodó kultúrpolitikának és médiaszabályozásnak tudomásul kell vennie, hogy a médiumokat a tömegigényekkel szemben nem sajátíthatja ki az elitkultúra. “...Ha az ízléskultúrákat csak önmagukban hasonlítjuk össze, vagyis elvonatkoztatunk azoktól a közönség rétegektől, melyek használják őket, akkor joggal állíthatjuk, hogy a magasabb kultúrák jobbak, mint az alacsonyabbak, és hogy a magas kultúra jobb, mint az összes többi [...Azonban] az ízléskultúra értékelésénél a közönséget is számításba kell venni, vagyis a kulturális tartalom minden elemét az illetékes közönség esztétikai standardjeihez és háttérbeli jellemzőihez kell viszonyítani, s mivel minden ízléskultúra ezeknek a jellemzőknek és standardeknek a funkciója, ezért ezen az alapon, egyenlő értékűek.” (Varga 1968: 105)

(3) A nézettségi, hallgatottsági (rating) adatokon túlmutató közönségvizsgálatoknak külön csoportját képezik azok a kutatások, amelyek arra keresik a választ, hogy milyen helyet foglal el a média - a közszolgálati és a kereskedelmi egyaránt - a mindennapi életben, a szabadidő eltöltésében, az egyéb kulturális és kommunikációs tevékenységek (mozi, színház, múzeum, Internet, sport, turisztika, stb.) kontextusában. Magyarországon a nyolcvanas évek közepétől a kilencvenes évek végéig a meglévő csatornák műsoridejének meghosszabbodásával, a műholdas televíziózás megjelenésével, a kábeltelevíziós hálózatok kiépülésével, a rendszerváltás nyomán a politikai és gazdasági korlátok leomlásával és nem utolsósorban egy új országos közszolgálati és két országos kereskedelmi csatorna, továbbá számos helyi tévéállomás és a kábelrendszerek belépésével a televíziós műsorkínálat látványosan megnövekedett. Míg 1985-ben az alig másfél csatornás Magyar Televízió mintegy 850 műsort sugárzott egy hónap alatt, 2003-ban az öt országos csatorna több mint 4500-at, és ugyanezen időszak alatt az átlagos napi összes műsoridő 22-23 órától 102 órára emelkedett. (Terestyéni 2004) A műsorkínálat gyarapodásával a kulturális szokások is átalakultak: a közönségvizsgálatok szerint “Magyarországon nemcsak évről-évre nő a televíziózásra fordított idő mennyisége, hanem lassan sikerrel pályázhatunk a világelsőre az egy lakos által naponta átlagosan a képernyő előtt töltött idő mennyiségét tekintve” (Vásárhelyi 2002: 8), amely időmennyiséget az AGB adatai alapján az ezredfordulón több mint napi négy és fél órára tehetünk. (AGB Hungary. Médiakönyv 1999. Melléklet. Budapest, 2000.) A közszolgálati csatornákat a közszolgálati küldetés arra kötelezi, hogy - nem utolsósorban a fiatal generációk érdekében - felelősséget érezzen ezért a helyzetért, és némileg paradox módon akár a saját közönségének csökkenését is kockáztatva, olyan tartalmakat, olyan üzeneteket is vállaljon, amelyek a tévé előtt töltött idő jónak határok közé szorítását, a mozgásszegény életmód kerülését, a szabadidő aktívabb felhasználását, a televíziótól való elszakadást, az emberi kapcsolatok gyarapítását és gazdagítását kultiválják.

(4) A rádiózásról és televíziózásról szóló törvény több helyen is nyomatékosan említést tesz arról, hogy vannak olyan csoportok, vannak olyan közönségrétegek, amelyekre, illetve amelyeknek médiamegjelenéseire, illetve igényeire, szükségleteire, körülményeire a közszolgálati műsorszolgáltató megkülönböztetett figyelmet köteles fordítani. Három csoportról néhány alkalommal külön részletezve is szó esik a törvényben:

- gyermekek, kiskorúak, fiatalok ([5/3,4,5]; [23/4/b]; [29/2/g];
- “az életkoruk, testi, szellemi és lelki állapotuk, társadalmi körülményeik következtében súlyosan hátrányos helyzetű csoportok” [23/4];
- nemzeti és etnikai (nyelvi) kisebbségi csoportok, amelyekkel kapcsolatban a törvény leszögezi, hogy “a közszolgálati műsorszolgáltató kötelessége elősegíteni a magyarországi nemzeti és etnikai kisebbségek kultúrájának és anyanyelvének ápolását.” [26/1]

Az elektronikus média tudományos kutatásában ezen csoportok közül mindenekelőtt a fiatalokra és a gyerekekre irányult jelentős figyelem, mégpedig abból adódóan, hogy a szakmai és a szakmán kívüli közvélekedés elsősorban őket tekinti veszélyeztetettnek “a kiskorúak személyiségfejlődésére súlyosan ártalmas műsorszámok” [5/5], az erőszakos és szexuális tartalmak gyakori televíziós előfordulásának köszönhetően. Az ezen tartalmak hatásait kutató tudományos vizsgálatokkal a későbbiekben foglalkozunk részletesebben. Most csak arra hívjuk fel a figyelmet, hogy jelentős számban vannak olyan vizsgálatok is, amelyek nemcsak a veszélyes hatásúnak tartott tartalmakkal összefüggésben, hanem általában a szocializációban betöltött szerep szempontjából is igyekeznek felmérni a gyerekek és a fiatalok médiahasználatát. A fiatalok tévéhasználatát, a műsor befogadásában megvalósuló “jelentésgenerálás alapvetően a személyiség, a család és a kultúra által meghatározott szociális folyamat..., amely az egyéni szükségletekhez, a percepcióhoz, a szerepekhez, az identitáshoz, az értékekhez, ahhoz a szociokulturális szituációhoz kötődik, amelyben a médiahasználó elhelyezkedik”. (Csákvári-Deák 2004: 4) “A gyerekek felnőttkori személyiségének, karakterének, értékeinek és világképének kialakulását alapvetően három nagy szocializációs forrás befolyásolhatja: a család, illetve a közvetlen ismeretségi kör, az iskola (benne a kortárs csoportok szerepével) és a tömegkommunikáció médiumain keresztül megismerhető társadalmi tapasztalat, tudás és értékrendszer (azaz a kulturális környezet). Ez utóbbi személyiségformáló tényező szerepének előtérbe kerülése párhuzamosan halad a társadalom komplexitásának növekedésével: ismereteink egyre jelentősebb hányadát nem a közvetlen, személyes tapasztalat útján szerezzük, sokkal inkább a mediatizált kommunikáció egyirányú és egyre nehezebben ellenőrizhető csatornáin.” (László 1999:33)

Az életkoruk, testi, szellemi-mentális állapotuk miatt hátrányos helyzetű csoportok és a nemzeti-etnikai kisebbségek többnyire az őket érintő médiatartalmakkal, vagyis olyan kérdésekkel kapcsolatban kerülnek fel a média tudományos vizsgálatának napirendjére, hogy a tömegkommunikációs eszközök mekkora figyelmet fordítanak rájuk, és műsoraikban milyen képet alakítanak ki róluk. Értelemszerűen ezekről a kérdésekről a tartalom közszolgálati követelményeivel összefüggésben is szó esik majd, lásd Gerbner 2000, Császi 2004, Bernáth 2003, Messing 2003, Terestyéni 2004.

11.2.3. A szolgáltatott tartalmak közszolgálati-ságával kapcsolatos kutatások

Mint korábban már rámutattunk, a média közszolgálati-ságának kérdésköre - természetesen nem függetlenül a politikai-hatalmi és a gazdasági-finanszírozási problematikától - végső soron a közölt tartalom (intézményi) szabályozására fut ki, mégpedig a tömegmédia három alapvető funkciójának vonatkozásában:

a demokratikus politikai rendszer működéséhez való kommunikációs hozzájárulás (nyilvánosság teremtése és fenntartása, tematizáció, napirendkijelölés, a közügyek definiálása, megismertetése, megvitatása, a politikai erők megismertetése, stb);

a kultúra (világ- és társadalomképek, értékek, életelvek, magatartási minták, szabályok, normák) termelése és közvetítése;

szórakoztatás (a kikapcsolódás elősegítése, rekreáció, unalom- és magányűzés).

Mindhárom funkció vonatkozásában az a megfontolás motiválja a közszolgálat szempontjának érvényesítését (az érvényesítés követelését), hogy megfelelő kontroll,

megfelelő szabályozás nélkül a gazdasági piac és a politikai versenytér zabolátlan erői elnyomnák, kiszorítanak, megfojtanak a politikai nyilvánosság és a kultúra értékeit. “Habár történnek kísérletek, hogy íróasztalnál fogalmazzák meg az elengedhetetlen média-közszolgáltatások listáját, a valós igények minden bizonnyal a piaci viszonyok kialakulása nyomán tisztázódnak majd. Ekkor válik világossá, melyek azok a szükségletek, amelyek spontán módon, piacilag nem nyerhetnek kielégítést. Igaz ugyan, hogy a kereskedelmi média is nyújthat olyan szolgáltatásokat, amelyek tartalmuknál fogva közszolgálati jellegűek, azonban csak akkor hajlamos rá, ha ez nem ütközik profitérdekekbe. [...] Kiderülhet, hogy melyek azok az információk, tájékoztatói, kulturális, közösségi stb. szükségletek, amelyek mögött nem állnak rendelkezésre a piaci kielégítéshez szükséges anyagi erőforrások, érdekérvényesítési potenciálok.” (Angelusz-Tardos 1995: 14)

A következő részekben három nagyobb témakörben - ezek: a nemzeti jelleg, a nem kívánatos tartalmak, a hírvilág és tájékoztatás - vizsgáljuk a tudományos kutatás lehetőségeit a médiatartalmak közszolgáltatóságára vonatkozó törvényi előírásokkal kapcsolatban, majd befejezésül röviden kitekintünk néhány egyéb kérdésre és a közszolgáltatóság jövőjére az információs társadalomban.

11.2.4. A nemzeti jelleg képviselője és védelme, mint közszolgálati követelmény

Magyarországon az Európai Unió több más országához hasonlóan a rádiózásról és televíziózásról szóló törvénynek a közszolgáltatóságra vonatkozó előírásai a műsorfolyam egészére és minden tartalmi típusára vonatkozóan igen nagy hangsúlyt helyeznek a nemzeti jelleg védelmére: “a közszolgálati műsorszolgáltató és a közműsorszolgáltató különös figyelmet fordít... a nemzeti kulturális örökség értékeinek ápolására...” [23/4/a] Ez a követelmény a (tömeg)kommunikációval foglalkozó társadalomtudományok elé kiemelt fontosságú témaként állítja a globalizáció kulturális hatásainak és a nemzeti kultúra helyzetének a vizsgálatát.

11.2.4.1. A globalizáció árnyoldalai a nemzetközi kommunikációban

Az olcsó tömegtermelést lehetővé tevő technika és az országhatárokat átlépő, politikai-ideológiai megfontolások által nem korlátozott piac az előző évszázad hetvenes-nyolcvanas éveitől (Kelet-Európában a rendszerváltás óta) hatalmas lehetőségeket nyitott a kommunikációs termékek szabad cseréje és a kultúrák érintkezése előtt. A vágyott, majd megnyert szabadságnak azonban olyan árnyoldala is van, amely sokak szerint kétségessé teszi, hogy kulturális-kommunikációs vonatkozásokban beszélhetünk-e egyáltalán a globalizáció előnyeiről, kedvező hatásairól. Úgy tűnik, hogy kulturális-kommunikációs téren is bekövetkezik - jelentős részt már be is következett - az, ami általában szükségképpen végbemegy minden olyan esetben, amikor a piaci mechanizmusok érvényesülését semmiféle szabályozás nem tartja szigorú, de a szereplők számára még éppen elfogadható keretek között: a korlátozatlan versenyben az erősek még erősebbek, a gyengék még gyengébbek lesznek, a fogyasztó pedig kiszolgáltatottá válik. Számos jele van annak, hogy a globalizálódó információs-kommunikációs piacon a profitorientált és ugyanakkor tőkeerős média-impériumok egyre inkább monopolizálják a termékek előállítását és forgalmazását, ami óhatatlanul azzal jár, hogy a jól jövedelmező tömegáruval szemben a kevésbé jövedelmező közszolgálati kommunikációs javak, bármilyen magas kulturális értéket képviselnek is, sőt esetleg annál inkább, reménytelenül háttérbe szorulhatnak. Tanulságos ebből a szempontból a Hans-Peter Martin és Harald Schumann szerzőpáros A globalizáció csapdája című, magyar

fordításban is megjelent könyvének egy részlete. “Ahogy egyre kevésbé ismer országhatárokat a képek piaca, úgy szűkül is egyre inkább be. Az amerikai filmipar átlagban ötvenkilencmillió dollárt költ egy játékfilmre, ez akkora összeg, hogy ilyen nagyságrendeknél európai vagy indiai producerek labdába sem tudnak rugni. Miután a hatalmas ráfordítással előállított amerikai filmek a technikát és a felszereltséget illetően egyre magasabbra teszik a léceket, melyet aztán a konkurensok egyre ritkábban tudnak átvinni, Hollywood és New York szívóereje csak még tovább erősödik. S amit a jövőre ígérnek, a majd minden háztartásban jelen lévő ötszáz tévécsatorna nyújtotta sokszínűség, az is csak látszólagos sokszínűség. Néhány piacvezető fogja jó sok adáshelyen a saját árúját újra és újra eladni... A koncentrációdat tovább fokozza majd a nagyobb nézettségi indexek kergetése is. Ami pedig az élő közvetítéseket illeti, a közvetítési jogok megvásárlását, például fontos sporteseményekét, azokat már csak hatalmas reklámbevételek segítségével lehet finanszírozni, ilyenekre azonban csak a nagyobb tévétársaságok vagy erős nemzetközi forgalmazók tudnak szert tenni. Reklámozóként vagy szponzorként viszont megint csak azok a gyártók jönnek szóba, akik azon az egész területen, ahol fogható a szóbanforgó adás, már amúgy is jelen vannak, ezek pedig elsősorban a multinacionális konszernek.” (Martin-Schumann 1998: 29) Vagy idézhetnénk a már többször hivatkozott George Gerbner professzort: “Az emberiség történetében most érkezünk el először olyan korszakba, amikor az emberekről, az életről és az értékekről szóló történetek többségét már nem a szülők, az iskolák, az egyházak és más közösségek mesélik, hanem globális üzleti csoportosulások, amelyek el akarnak adni valamit. Ez radikális változást jelent abban a tekintetben, hogy miként hasznosítjuk a kreatív tehetséget, hogyan növekednek fel gyermekeink, és eközben mit tanulnak. A szerepek, amelyekbe belenövünk, és azok a módok, ahogyan mások látnak bennünket, többé már nem házilagos produktumok, nem kézművesen, kisiparilag előállítottak, nem a szűkebb közösség által inspiráltak, hanem egy fokozódó mértékben monopolizálódó piaci folyamatnak a termékei, amely piac uralja a kulturális főáramot. Ez a folyamat az emberek sokaságát érintő torzulásokat, egyenlőtlenségeket, méltánytalanságokat eredményez. A csatornák megsokszorozódnak, a kommunikációs technológiák azonban konvergálnak... A médiaközi érdekcsoportosulások visszafogják a versenyt és megakadályozzák az újonnan érkezők belépését. Így a kábeltelevízió és a video nem vezet a termelés és a nézés változatosságához. Kevesebb kreatív forrás hosszabb időben több csatornát tölt meg szabványosított anyaggal, amelynek torz ábrázolásmódjai és hatalmi viszonyai megkövülnek idejétmúlt és káros reprezentációk egymásutánjában. A globális piac áramvonalasítja a termelést, homogenizálja a tartalmat, kiszorítja a főáramból az alternatív szempontokat, és a kulturális politikát még inkább kivonja a demokratikus és nemzeti ellenőrzés alól.” (Gerbner 1997: 15, 23)

11.2.4.2. A nemzetközi hírforgalom egyirányúsodása

A hetvenes évek első felében a médiával foglalkozó nemzetközi irodalomban - főképpen erősen baloldali elkötelezettségű szerzők munkáiban - már nyomatékosan és nagy kritikai élel fogalmazódott meg az a nézet, hogy a világ kommunikációs-kulturális szempontból is globális piac lett, amelyen a tőke és a technológia urai diktálnak. Elsősorban a fejlődő országok részéről az az ellentmondás is nagy hangsúllyal felvetődött, hogy az információk szabad áramlásának elve (free flow of information), amely a Helsinkii megállapodásban is kiemelt helyet kapott, valójában nem nagyon bővíti a feltörekvő és a hangjukat hallatni akaró nemzetek kommunikációs lehetőségeit, viszont a nagy és tőkeerős hírügynökségeknek és médiavállalatoknak módot ad arra, hogy a nemzetközi hírpiacon saját, elsősorban a fejlett világ nagyhatalmi helyzetű országainak ügyeit és szempontjait kultiválják, a fejlődő világra és általában a kisebb országokra csekély figyelmet fordító kínálatukkal töltsék meg.

A nemzetközi hírforgalom egyensúlytalanságát jónéhány empirikus kutatás is igazolta. Ezek közül kiemelhetünk egy, a nyolcvanas években az Unesco égisze alatt végzett nemzetközi összehasonlító vizsgálatot, amelynek - jelen sorok szerzőjének személyében - magyar résztvevője is volt. A szóbanforgó vizsgálat, amely 29 ország mértékadó sajtótermékeinek és legfőbb televíziós híradásainak külföldi vonatkozású híryanagára terjedt ki, többek között azzal a tanulással zárult, hogy a fejlett nyugati országok által működtetett nagy transznacionális hírügynökségek mindennapi hírszolgáltatásaikban elsősorban a nyugati világ hagyományos politikai és gazdasági centrumairól - az észak-amerikai és nyugat-európai régióról - informálnak, mégpedig úgy, hogy a nemzetközi ügyekben ezen centrumok szempontjait hangsúlyozzák és a világ egyéb régióit az ezen centrumokhoz való viszonyukban ábrázolják. A fejlődő régiók, a feltörekvő országok saját jogukon többnyire csak akkor kerülnek fel a nemzetközi hírforgalom napirendjére, ha környékükön valamilyen módon a fejlett centrumokat is érintő konfliktusok robbannak ki vagy rendkívüli méretű katasztrófák, természeti csapások történnek vagy fenyegetnek. Mivel a nagy nemzetközi hírügynökségek pénzügyileg jól megalapozott technikai-technológiai fölényüknél és gyorsaságuknál fogva a nemzeti forrásoknak, így a kisebb illetve geopolitikailag periférikusabb országok legjelentősebb lapjainak és televízióinak is a legfőbb szállítói, megközelítésük és hírszelekciójuk óhatatlanul rányomja bélyegét a nemzeti tájékoztatásokra is. Ennek pedig az a következménye, hogy az emberek világszerte a valóságnak egy olyan képével találkoznak, amely a fejlett országok monopolhelyzetbe került hírforrásainak szemszögéből láttatja a világ eseményeit és problémáit.

Más természetű kutatások is azt jelzik, hogy a kis országok, hacsak nem a fejlett régiókat is fenyegető konfliktusok vagy katasztrófák helyszínei, meglehetősen ritkán és erősen korlátozott terjedelemben jelennek meg a nemzetközi hírkínálatban. Így például a Tömegkommunikációs Kutatóközpontban a nyolcvanas években, illetve az MTA-ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoportban a közelmúltban annak a sajtóképnek az elemzése, amelyet fontos nyugati lapok Magyarországról alakítottak ki, egyértelműen azt mutatták, hogy a mértékadónak számító nyugat-európai sajtóforrások érdeklődése meglehetősen mérsékelt az olyan, a nyugati centrumokhoz képest geopolitikailag periférikus elhelyezkedésű kis országok iránt, mint hazánk is.

Megjegyezzük, hogy bár a nemzetközi hírforgalom egyensúlytalansága nyilvánvaló, nagyon is kétséges, vajon az ezen egyensúlytalanságot sérelmező, kommunikációs-információs imperializmust emlegető panaszok valóban minden vonatkozásban jogosultak-e. Meglehetősen természetesnek tűnik ugyanis, hogy a nemzetközi hírek fókuszában a világpolitikára jelentős hatást gyakorló országok és események állnak. Meggyőzően lehet érvelni amellyel, hogy a hírek éppen akkor adnának torz képet a valóságról, ha bennük a ténylegesen érvényesülő erőviszonyok nem tükröződnének, és figyelmük nem a világ sorsát, népek és államok jövőjét, emberek sokaságának életét jelentősen befolyásolni képes aktorokra és történésekre irányulna. Az a következtetés pedig nagyon is veszélyes lehet, hogy a fejlődő és/vagy periférikusabb geopolitikai helyzetű országok kommunikációs pozícióin a nemzetközi hírforgalomban az információk és eszmék szabad áramlásának korlátozó jellegű szabályozása javíthatna.

11.2.4.3. A külföldi műsorkínálat térnyerése a televízióban

A globalizálódásának az információs-kommunikációs piacot egyfelől üdvösen felszabadító, másfelől ugyanakkor a nemzeti kulturális értékeket több vonatkozásban is veszélyeztetni látszó hatásai világosan megmutatkoznak napjaink televíziós műsorkínálatában.

Az MTA-ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport adatai szerint a műsorkínálat mennyiségi gyarapodása szorosan együtt járt a hazai és a külföldi gyártású anyag arányának módosulásával. Az országos csatornák kínálatában a nyolcvanas évek közepétől az új évezred elejére csökkent a hazai, és jelentősen emelkedett a külföldi gyártású produkciók mennyisége.

A 4. táblázat jól szemlélteti a műsorkínálat változásának azt az alapvető trendjét, hogy a nyolcvanas évek közepétől az új évezred kezdetére a műsorok mennyiségének látványos gyarapodása a hazai gyártású anyag részarányának csökkenését, és a külföldi gyártású - elsősorban az észak-amerikai - részarányának növekedését hozta magával a műsorszerkezetben. Ez mintegy igazolta azokat az aggodalmakat, hogy a szűkös anyagi lehetőségek miatt igen erősen korlátozott hazai gyártás nem lesz képes versenyezni a külföldi, különösképpen a nagyon népszerű, és éppen ezért jó reklámhordozó, emellett olcsó, tehát jól jövedelmező észak- és dél-amerikai kínálattal, és így a megnövekedett összműsoridő szükségképpen a hazai értékek viszonylagos térvészését jelenti.

	1986	1992	1998	2002	2004
Magyar (%)	85	77	73	78	78
Európai (%)	10	14	12	6	7
USA és Kanada (%)	1	6	12	13	13
Egyéb (%)	4	3	3	3	2

4. táblázat

A magyar, az európai, az amerikai és az egyéb produkciók aránya 1986, 1992, 1998, 2002 és 2004 márciusában (százalék)

Különösen a kereskedelmi televíziók esetében elgondolkodtató az amerikai import részarányának nagysága hazai és az európai műsorok rovására. (5. táblázat)

	közszolgálati	kereskedelmi
Magyar (%)	86	62
Európai (%)	8	4
USA (%)	5	31
Egyéb (%)	1	3

5. táblázat

A magyar, az európai, az amerikai és az egyéb produkciók aránya a közszolgálati és a kereskedelmi csatornákon 2004. márciusában (százalék)

Természetesen nem önmagában a külföldi produktumok gyarapodásában kell látnunk a problémát, hiszen ez akár a kínálat bővülését, a kulturális paletta színesedését is jelenthetné, hanem abban, hogy a külföldi dömping többnyire meglehetősen alacsony kulturális értékű, könnyen befogadható, könnyen eladható tömegárut képvisel. A hazai televíziózásnak a

globális kommunikációs piac részévé válásával a hazai médiának gyengül az a képessége, hogy megőrizze nemzeti jellegét és a szórakoztatás mellett egyéb kulturális-információs közfunkciókat is betöltsön. “...A nyakunkba szakadt médiapiacra információ-túltermelés van. Mivel ezt a termelést is a profitelv mozgatja, minél többeket akar elérni, és ezért lefelé nivellál, színvonala jól kiszámíthatóan egyre sekélyesebbé finomul. Miközben tehát minden eddigénél több időt töltünk a tévé előtt - Neil Postman kifejezésével ‘halálra szórakozzuk magunkat’ -, a műsorözönben nem találunk olyan magatartásmintákat, gondolkodási sémákat, problémamegoldási módozatokat, amelyek segítenék a civilizált együttélést, a világ megértését, a személyes önazonosság vagy a sokszínű csoportidentitások kialakítását és fenntartását. Nincsenek minőségi tévéműsorok, nincsenek minőségi napilapok, és - félretéve az értékrealitívizmussal kapcsolatos vitákat -: abban a világban, ahol Dosztojevszkij helyére Donald kacsa lép, ahol a Varázshegy helyett a Titanic a közös viszonyítási keret, sokak számára egyértelműen rosszabb élni... Rossz közérzetünk a nyilvánosságban globális okokra vezethető vissza, pontosabban, a nyugati médiafogyasztási szokásokba való betagozódásunkból fakad.” (Dessewfy 1998: 27)

11.2.4.4. Közzolgálati média a nemzeti értékekért a globálizációval szemben

Világszerte, így a szorosabb és hatékonyabb integrációra törekvő Európában is, sokan keresik a választ arra a kérdésre, hogy miképpen lehet megőrizni a nemzeti kultúrák értékeit a globalizálódó kommunikációs piacon. Egyelőre - úgy tűnik - a szkepszis hangjai dominálnak. “A nemzetállamok kormányai, bárhogyan is reagálnak a transznacionális média kihívásaira, mindenképpen frusztrálódnak: olyan kérdésekben és olyan folyamatokról kell dönteniük, melyeknek súlypontja egyre inkább a hatókörükön túl van. A nemzetközi jog alapvetően a szuverén nemzetállamokra épül, elsősorban azok számára fogalmaz meg köteleességeket. Ugyanakkor a nemzetállamok lehetőségei a nemzetközi kommunikáció szabályozásában igen korlátozottak a nemzetközi mediakorporációkkal szemben: egyrészt az európai integrációs törekvésekkel kapcsolatos transznacionális szabályozás a nemzetközi korporációknak kedvez, másrészt a nemzetközi korporációknak a szabályozás nemzeti különbségei miatt tág lehetőségeik vannak a szabályozás alóli kibúvársra. Ha ez nem sikerül, akkor gyakran a nyílt szabállysértéstől sem riadnak vissza.” (Kováts 1995: 71-72)

A tapasztalatok fényében nem lehet csodálkozni azon, hogy a globális kommunikációs piac nyomását és a tőkeerős transznacionális médiabirodalmak hatalmát érzékelve, a nemzeti kultúrák sorsáért aggódva és az uniformizált McDonalds- és Dallas-jövőtől elrettenve sokan idézik a “Jihad vs. McWorld” formulát, amellyel szerzője, Benjamin Barber, a Rutgers Egyetem Walt Whitman Központjának igazgatója arra kívánt utalni, hogy csak két út nyílik előttünk: “vagy a Nyugati Világ, vagy a törzsi háborúk; vagy a globális kapitalizmus, vagy a bezárkózás a nemzeti hagyományba...” (György Péter 1997: 84)

Ez a végtelen szembeállítás természetesen aligha vezet olyan eredményre, amelyet kívánatosnak tarthatnánk. Nyilvánvaló, hogy a türelmetlen elzárkózás a Nyugattól, a piaci verseny elutasítása, az információs szabadság létjogosultságának megkérdőjelezése éppúgy elhibázott stratégián alapuló magatartás, mint a globális piac tömegáruja előtti behódolás, az értékesebb kulturális termékek térvesztésébe való beletörődés, a nemzeti pozíciók feladása. A nemzeti és a globális között egyensúlyt teremtő közzolgálati stratégia kialakításához segítséget nyújthatnak ízlés- és kultúrszociológiai vizsgálatok, amelyek egyebek mellett arra keresik a választ, hogy milyen műsorpolitikával érhető el az értékesnek tekintett anyag fennmaradása az olcsó tömegáru áradataiban. (Varga 1968)

11.2.5. „Nem kívánatos” tartalmak távoltartásának követelménye

11.2.5.1. A televíziós erőszak

A rádiózásról és televíziózásról szóló törvény igen határozottan rendelkezik az erőszakos médiatartalmaknak a gyermekektől való távoltartása szükségességéről:

“Nem szabad kiskorúaknak szánt műsorzámban erőszakos magatartást követendő példaként megjelenítő képeket vagy hangokat közzétenni.” [5/3]

“A kiskorúak személyiségfejlődésére ártalmas, így különösen az erőszak öncélú alkalmazását magatartási mintaként bemutató, illetőleg a szexualitást öncélúan ábrázoló műsorszámot csak 23.00 és 05.00 óra között lehet közzétenni.” [5/4]

“A kiskorúak személyiségfejlődésére súlyosan ártalmas műsorszám közzététele tilos” [5/5]

Az előírás természetesen nemcsak a közszolgálati, hanem bármely műsorszolgáltatóra vonatkozik. Azért tárgyaljuk mégis a közszolgálati követelmények között, mert a televízióban látható erőszak az egyik olyan jelenség, amellyel kapcsolatban előszeretettel emlegetnek közszolgálati követelményeket, és amellyel szemben határozott ellenállás bontakozott ki a közönség körében. Különösen a gyermekműsorokban és a gyermekek által is nézett főműsoridős sávokban tapasztalható erőszak, durva nyelv és szex vált ki egyre hevesebb ellenérzéseket, olyannyira, hogy civil mozgalmak is szerveződtek, amelyek célul tűzték ki az ilyen tartalmak teljes kiirtását vagy legalábbis a késő éjszakai műsorsávba szorítását.

11.2.5.2. Az erőszakos médiatartalmak vizsgálata

A televízió, mint a terjedő agresszió egyik feltételezett motiválója világszerte évtizedek óta vitatéma, amely megosztja a kutatókat. Az egyik tábor bizonyítottan tudja, hogy az agresszív műsorok ilyen magatartást indukálhatnak nézőikben (lásd például Tannenbaum 1985, Gerbner 2000), a másik tábor szerint a televíziós erőszak nem feltétlenül káros, távoltartandó, kultúraellenes dolog, hanem olyan rituális narratív üzenet a Jó és a Gonosz harcáról, amely a populáris kultúra szintjén fontos erkölcsi tanulságokat közvetít, és inkább levezeti, semmint gerjeszti a rejtett indulatokat. (Császi 1999) Miközben eldönthetetlennek tűnő vita folyik a televízió hatásairól, a képernyőn senki által nem vitatható módon minden tekintetben a korábbinál sokkal nagyobb teret nyert a fikciós és a nem fikciós erőszak. A médiaerőszak témakörében végzett kutatások a legteljesebb mértékben igazolták az ellenérzések és tiltakozások jogosságát. Magyarországon például egy kiterjedt tartalomelemzés azt mutatta ki, hogy az országos tévécsatornák műsorának 155 órányi, 261 “nemzenés-fikciós” produkciót és 669 műsorelőzetet átfogó mintájából 55 százalék tartalmazott egy vagy több agresszív aktust. Ez a műsorszámösszegezésben 3030, a verbális durvaságtól a lelki-fizikai kínzáson keresztül az emberölésig terjedő jeleneteket ábrázolt, vagyis átlagosan több mint három agresszív megnyilvánulás esett a műsorokra illetve előzetesekre. (Szilády 1999: 67) Nagyon hasonló tapasztalatok gyűjthetők a durva, trágár, obszcén nyelvhasználatról.

A televíziós erőszak vizsgálatában ma már klasszikusnak számítanak a George Gerbner vezette kultivációs elemzések, amelyek a műsorokban tapasztalható erőszak mérése mellett megkíséreltek összefüggést találni a tévézés mennyisége és a nézői beállítódások között. Elemzéseikben persze nem azonosan értékelték az erőszakos cselekmények minden típusát. “Látnunk kell, hogy az erőszak bemutatása nem szükségszerűen negatív jelenség. Akadnak véres jelenetek a tündérmesékben, patakokban folyik a vér a mitológia legendáiban és Shakespeare darabjaiban is szerepelnek gyilkosok. Nem minden erőszak egyforma. Bizonyos összefüggésekben az erőszak bemutatása lehet indokolt, sőt szükséges kulturális

kifejezésforma is. Az egyéni alkotói tehetség által megálmodott, történelmileg inspirált, mértékletesen és szelektíven használt szimbolikus erőszak képei a halálos szenvedélyekért fizetett tragikus árat jelezhet. Azonban a televízióban az erőszaknak ezt a tragikus jellegét elnyomják a dramaturgiai futószalagon készült “vidám erőszak” képei. A “vidám erőszak” hidegvérű, gyors, fájdalommentes és gyakran látványos, sőt hátborzongatóan izgalmas, ám általában üres, és híján van a tragédiák katartikus hatásainak.” (Gerbner 2000: 84.)

Miközben sokan csakis olyasféle összefüggéseket feltételeznek, hogy a képernyőn látható erőszak agresszív magatartási mintákat sugall, és az erre hajlamos nézőkben agresszív viselkedést vált ki (a hazai kutatások többsége ebbe a vonulatba tartozik, lásd például Vetró-Csapó 1991), Gerbner és munkatársai arra - vagy arra is - igyekeztek rámutatni, hogy az erőszakos műsorokban, illetve következményeikben nem csupán az agresszió, hanem az áldozattá válás, a fenyegetettség érzése, a szorongás, a félelem, a viktimizáció is figyelmet érdemel. “...Az erőszaktól hemzsegő tévéműsoroknak való kitettség (adott esetben egyéb tényezők társaságában) nem kis mértékben hozzájárul ahhoz az érzéshez, hogy egy rosszindulatú és szomorú világban élünk. A ‘leckék’ az agressziótól az érzéketlenségen át a sebezhetőség és a függőség érzéséig terjednek... A legtöbbet tévézők minden alcsoportban nagyobb fokú félelmet fejeznek ki, mint azok, akik ritkábban néznek tévét. Sokkal inkább ők azok, mint a keveset tévézők, akik túlértékelik annak veszélyét, hogy bűncselekmény áldozataivá válhatnak, ők érzik úgy, hogy lakókörnyezetük nem biztonságos, ők érzik úgy - tekintet nélkül a tényekre -, hogy növekszik a bűnözés... Azok a nézők, akiknek saját csoportját viszonylag kevés, de az erőszakos cselekményeknek túlzottan kitett szereplő képviseli a képernyőn, fokozott aggodalmaskodást, bizalmatlanságot és elidegenedést fejlesztenek ki magukban...” (Gerbner 2000: 90).

Az erőszakos cselekményű műsorok konkrét tartalma vagy az erőszakos cselekmények aránya önmagában nem sokat mond a televízióban látható erőszak jelfunkcióiról. Azt a feltevést, hogy e műsorok magát az erőszakot, a bűnözést kultiválnák, nyugodtan félretehetjük, hiszen egyetlen társadalomnak sem érdeke, hogy a saját társadalmi rendjét pusztító, önromboló tendenciákat erősítse. Gerbner és munkatársainak az amerikai médiára vonatkozó elemzésében az erőszak igazi szimbolikus jelentése akkor mutatkozott meg, amikor az erőszakos jellegzetességeket, így az agressziót és az áldozattá válást az erőszakos cselekmények különböző társadalmi csoportokhoz tartozó szereplőivel, vagyis a műsorokban jelentkező szimbolikus társadalmi struktúrával hozták összefüggésbe. Kiderült, hogy az erőszakos cselekményekben való részvétel különböző mértékű kockázattal jár a társadalmi hatalom tekintetében egyenlőtlen csoportokra nézve, így például a nők, az idősek, a gyerekek vagy a színes bőrűek sokkal nagyobb arányban váltak áldozattá, és így sokkal fenyegetettebbnek tűntek fel az erőszakos cselekményű műsorokban, mint a férfiak, a középkorúak és a fehérek.

Míg a mediatizált erőszak világszerte az egyik legkutatottabb jelenség, a szex és az erotika média megjelenése, bár a közkommunikációban igen gyakran érintett és többnyire erősen kifogásolt téma, lényegesen ritkábban vált érdekleges tudományos vizsgálatok tárgyává.

11.2.5.3. A közönség véleményének és magatartásának vizsgálata a televíziós erőszakkal kapcsolatban

Az MTA-ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoportja 2001. évi közönségkutatásában azzal a véleménnyel, hogy Magyarországon a képernyőt elborította az erőszak, a kérdezettek 53 százaléka a legteljesebb mértékben, 37 százaléka pedig részben egyetértett. Kisebb százalékos arányok mellett, de lényegében ugyanilyen (39, illetve 43 százalékos) egyetértés

mutatkozott azon állítással kapcsolatban, hogy a társadalom eldurvulásában nagyon fontos szerepet játszik a televíziós erőszak (mindenesetre az okok rangsorában a bűnözés, a szegénység és az üzleti élet kíméletlensége álltak az első helyeken). A kérdezettek 30 százaléka volt azon a véleményen, hogy jogi szabályozással gátat kellene vetni a televíziós erőszaknak. 48 százalék viszont úgy nyilatkozott, hogy a jogi korlát, a törvényi tiltás nem megoldás, 14 százalék pedig úgy vélte, hogy nincs (jogi) beavatkozást igénylő probléma. Minél idősebb a válaszadó, annál inkább bízik a jogi szabályozás hatásosságában, s minél fiatalabb, annál kevésbé érzel egyáltalán szabályozást igénylő problémát. (Surányi 2002)

A hivatkozott közönségvizsgálat egy másik blokkjának eredményei szerint a szülők többsége nem rendelkezik tudatos médiapedagógiai vagy médiaszocializációs stratégiával, és a mindennapokban kevés figyelmet fordít a gyermekek tévénezésének kontrolljára, tévézési szokásaik nevelő célzatú alakítására. Ennek legfőbb jele, hogy a szülők túlnyomó többsége nagyon ritkán vagy egyáltalán nem nézi gyermekeivel együtt a televíziót, és csak ritkán vagy egyáltalán nem beszélget velük a látottakról. A legtöbben nem is nagyon tudják, mit néz a gyermek a tévében. A családok negyedében egyáltalán nincsenek szabályok a gyermekek tévénezésének hosszát és tartalmát illetően, és egy másik negyedükben, ha vannak is, a szabályozás kevésbé kiterjedt. Kevés családban fordul elő, hogy a szülők javasolnak valamilyen műsort a gyermekeiknek megnézésre; valamivel gyakoribb, hogy megpróbálják lebeszélni őket egy-egy műsorról vagy esetleg meg is tiltják a tévézést. A tévézéssel kapcsolatos szülői ajánlatok, javaslatok vagy tiltások azonban gyakran egyáltalán nem támaszkodnak a műsorújságokban, illetve a képernyőn látható jelekre, különösen, hogy a szülők egy része nem is ismeri e jelek jelentését.

A szülők médiaügyekben szigorúbbnak és következetesebbnek hiszik magukat, mint ahogy a gyerekek látják őket. Az, hogy a gyerekek sokkal kevesebb nevelői megnyilvánulást tapasztalnak, mint amennyit a szülők tulajdonítanak maguknak, egyértelműen arra utal, hogy a gyermekek tévénezésének családi szabályozása meglehetősen hatástalan.

Az alapvető társadalmi-demográfiai változók közül egyedül az iskolai végzettség mutatott statisztikailag is értékelhető összefüggést a családi tévézési szokások alakulásával: a magasabban iskolázott szülők rendszerint nagyobb figyelmet fordítanak a gyermekek tévénezésének szabályozására és ellenőrzésére, mint az alacsonyabban iskolázottak. (Hain 2002)

11.2.5.4. Különbféle csoportok ellenséges, sértő, előnytelen bemutatása

A rádiózásról és televíziózásról szóló törvény szigorúan tiltja gyűlöletkeltő és kirekesztő tartalmak közlését.

“A műsorszolgáltató... tevékenysége nem sértheti az emberi jogokat, és nem lehet alkalmas személyek, nemek, népek, nemzetek, e nemzeti, etnikai, nyelvi és más kisebbségek, továbbá valamely egyház és vallási csoport elleni gyűlölet keltésére.” [3/2]

“A műsorszolgáltatás nem irányulhat semmilyen kisebbség, sem bármely többség nyílt vagy burkolt megsértésére, kirekesztésére, annak faji szempontokon alapuló bemutatására, elítélésére” [3/3]

Természetesen ez a tiltás is a média egészére, nem csupán a közszolgálati műsorszolgáltatókra érvényes, mégis külön ki kell térnünk rá, mivel a közszolgálati médiának - mint a kulturális kánon egyik fő megjelenítőjének és fenntartójának - fokozottan kell ügyelnie betartására.

Ezen a téren látszólag nincs tennivalója a kutatásnak: a törvényszegés megállapítása és szankcionálása tisztán jogi, igazságszolgáltatási ügynek tűnik. Valójában nem ilyen egyszerű a helyzet. Ennek az az oka, hogy a tiltott véleménynyilvánítások, értékelések, minősítések gyakran - sőt lehet, hogy többnyire - nem explicit megnyilatkozások formájában, nem

könnyen felismerhető és azonosítható állítások, kifejezések, jelzők használatával, hanem bizonytalan státuszú, és éppen ezért letagadható sugallatokkal és célozgatásokkal, minősítő asszociációkat és képzettársításokat lebegtető, többértelmű fordulatokkal, az egyébként semleges és tényszerű információknak értékelő következtetéseket indukáló csoportosításával valósulnak meg. (Lásd például Terestyéni 2003) Ahhoz, hogy a latens, burkolt, rejtett, kódolt üzenetek felszínre kerüljenek, és adott esetben egy jogi eljárásban is bizonyítékként használhatók legyenek, alaposan kidolgozott kvalitatív tartalomelemzésekre van szükség. Ez pedig nyilvánvalóan tudományos feladat.

Van azonban a különféle társadalmi csoportok médiabeli bemutatásának egy másik olyan vetülete is, amely tudományos kutatások tárgya lehet. A média fikciós műsorainak folyama nem másolja, nem tükrözi közvetlenül a társadalmi valóságot, hanem egy mesterséges szimbolikus világot épít fel. Ennek a szimbolikus világnak megvan a maga földrajza, történelme, társadalomrajza. A nézők nem utolsó sorban ebből a mesterséges szimbolikus valóságból szerzik ismereteiket, hiedelmeiket, attitűdjeiket arról, hogy milyen a világ, milyen emberek, milyen társadalmi típusok, milyen népcsoportok élnek benne, milyen célok, szenvedélyek motiválják cselekvéseiket, mit jelent a siker, és mit a bukás, és milyen módon lehet sikeressé válni, vagy éppen elbukni. Ennek a szocializációban, a világképek és az értékorientációk formálásában, a magatartásminták alakításában igen jelentős szerepet játszó szimbolikus valóságnak a feltérképezése a médiatartalmak tudományos vizsgálatának az egyik legfontosabb feladata. Sajnos Magyarországon ezen a téren nem nagyon születtek megfelelő kiterjedtségű és módszertani szigorúságú kutatások. Ennek okát sokan abban látják, hogy a magyar televíziók fikciós műsorainak túlnyomó része nem hazai gyártású, így a bennük megjelenő társadalmi típusok és élethelyzetek kevésbé vonatkoztathatók a magyar nézők világára. Ez a magyarázat azonban aligha helytálló: mivel szimbolikus értéknek és mintáknak a kultivációról van szó, a jelentés hordozójának funkcióját tulajdonképpen bármilyen, tehát nem magyar gyökerű fikció is betöltheti.

11.2.6. A hírvilággal kapcsolatos közszolgálat tudományos kutatása

11.2.6.1. Hírek: igazság versus hírérték?

A médiatörvény nyomatékosan előírja a közszolgálati műsorszolgáltatók számára a közügyekről való híradás kötelezettségét: “A közszolgálati műsor... a hallgatókat, nézőket rendszeresen tájékoztatja közérdeklődésre számot tartó kérdésekről.” [2/18] A közszolgálati minősítést kiérdemlő tájékoztatás számos tulajdonságáról szó esik a törvény további paragrafusaiban: sokoldalúság (“a tájékoztatásnak sokoldalúnak kell lennie” [4/1]), függetlenség politikai pártoktól, mozgalmaktól (“A műsorszolgáltatásban közzétett műsorszámok összessége, illetőleg ezek bármely tartalom vagy műfaj szerinti csoportja nem állhat párt vagy politikai mozgalom, illetve ezek nézeteinek szolgálatában.” [4/2]), hírek (tények) és vélemények szigorú elválasztása [4/3; 4/4], kommunikátori “függetlenség”, “tárgyilagosság”, “pártatlanság”, “semlegesség”, “elfogulatlanság”, “átfogó” jelleg [bevezető passzus; 23/2; 29/2/b], hitelesség, pontosság (“a közszolgálati műsorszolgáltató... hitelesen és pontosan tájékoztat” [23/2]), sokszínűség, a kisebbségi álláspont megjelenítése (“a közszolgálati műsorszolgáltató... biztosítja a nézetek sokszínűségének, a kisebbségi álláspontnak a megjelenítését” [23/3]). Ezek között az egymást több jelző esetében is jelentős mértékben átfedő követelmények között érdekes módon nem szerepel explicit megfogalmazásban az az elvárás, hogy a hírek igaznak kell lennie, azaz meg kell felelnie a tényeknek, valósághűen kell fednie az eseményeket. Nincs tehát kimondva az a minden

tényleíró nyilvános kommunikációra érvényes alapelv, hogy “hazudni pedig nem szabad”. Ugyanígy hiányérzetük lehet mind a médiaembereknek, mind az egyszerű állampolgároknak azzal kapcsolatban, hogy a sok, de részben szinoním jelző ellenére egészében véve csak halványan és áttételesen (“sokszínűség”, “sokoldalúság”, stb.) van jelen a törvényszövegben a kiegyensúlyozottság követelménye, vagyis az, hogy a közügyekben minden jelentős érdekcsoportnak, nézetnek, véleménynek meg kell jelennie. Az sem tűnik ki a törvényből, hogy milyen keretben lenne kívánatos a kiegyensúlyozottság biztosítása: egy-egy műsoron belül, egy-egy műsортípuson belül? egy napon, egy héten vagy egy hosszabb időszakban? egy csatornán belül, több csatornán, a médiarendszer egészében? Az is definiálatlan a törvényben, hogy közelebbről mit kell azokon “a közérdeklődésre számot tartó kérdéseken” [2/18] vagy “a vételkörzetben élők életét jelentősen befolyásoló eseményeken” [23/2] érteni, amelyekről a közszolgálati média tájékoztatni hivatott. (Terestyéni 1997) A törvény laza szóhasználata és fogalmi tisztázatlanságai egyértelműen azt jelzik, hogy ezen a téren (is) sok kutatnivalója lenne a (tömeg)kommunikáció tudományának mind elméleti, mind empirikus szinten.

Feltétlenül a kutatandó témák közé tartozik a tájékoztatással kapcsolatban alapvető jelentőségű “hírtérték” fogalma. “A hírtérték... típusai nem tekinthetők zárt, korszakoktól és társadalmi körülményektől független entitásoknak. Logikailag indefinit jellegűek: nem tartalmazzák a lehetséges hírtértékek összességét. Kialakuló hierarchiájuk nem merev, állandósult rangsorokkal jellemezhető, hanem jelentősen függ a társadalmi és kulturális kontextusoktól, a médiumok tulajdonviszonyaitól, technikai jellegzetességeitől, a kialakult hírtérték formáktól, a tömegkommunikációs intézmények között folyó verseny sajátosságaitól. A hírtérték mértékét az esemény jellege, az időmetszetben fellépő eseménykínálat összetétele és az a körülmény is befolyásolja, hogy egy-egy eseményben milyen mértékben összegződnek különböző hírtértékek.” (Angelusz 2003: 15)

Hasonlóképpen fontos feladat a médiahírré válásnak és a hírkészítés folyamatának az empirikus vizsgálata, hiszen ebből derülhet ki, hogy milyen szelekciós és szerkesztési elvek és műveletek működnek egy kommunikációs rendszerben. Hangsúlyos kutatási feladat annak kimutatása is, vajon a közszolgálati csatornák gyakorlatában a valósághű tájékoztatás elemi követelményét nem szorították-e háttérbe propagandisztikus szándékok és populista törekvések, amelyek a hírközlést és a közügyek nyilvános megvitatását rituális aktusokká, nem az objektív megismerést, hanem az érzelmi-ideológiai azonosulást kínáló szertartásokká torzítják. (Terestyéni 2000).

11.2.6.2. Bulvárosodás, infotainment

A kommunikációs rendszerek társadalmi-politikai környezetében és technikai eszköztárában az utóbbi időben végbement változások a média hírközlési-tájékoztatási funkcióját sem hagyták érintetlenül. “Amikorra befejeződött a nyolcvanas-kilencvenes években a televízió kulturális és társadalmi szerepének az elméleti kidolgozása, akkorra a kábeltévé, a videó, a privatizáció lényegében idejétmúlttá is tette a televíziózásnak a korábbi, adásidőben és a csatornák számában korlátozott, a közösség által felügyelt hagyományos formáját... Mindezek következtében ugyanis a televízió társadalmi és kulturális szerepe radikális változásokon ment keresztül: nem a fő forrása többé az információknak, nem az egész társadalmat integráló kulturális fórum, és nem éri el a társadalom minden tagját, csak az egyes csatornák szegmentált közönségét.” (Császi 2001: 11)

Hagyományosan - a kommunikációnak az ipari társadalmakban megszokott transzmissziós, “távolsági szállítás” szemléletében - többnyire úgy gondolkodtak a tömegkommunikációról, mint amelynek az a dolga, hogy információt közöljön, küldjön, közvetítsen, juttasson el a közönségéhez. “A kommunikáció másik értelmezése, a rituális modell, az előbbinél sokkal ősbibb jelentést őriz, a mai világunkban mégis teljesen háttérbe

szorul. A 'rituális' kifejezés arra utal, hogy a kommunikáció a 'részvételt', a 'részesedést', 'társulást', és a 'közös hit birtoklását' teszi lehetővé. Ebben az értelemben a kommunikáció a 'közösséggel', a 'hasonlósággal' szinonim kifejezés. Ha a transzmisszió a közösségek kontrollját lehetővé tevő térbeli szállítás volt, akkor a rituál archetipikus esetét a közösségteremtő szakrális ceremóniákban találhatjuk meg. A kommunikáció rituális szemlélete - írja Carey - nem az üzenetek térbeli szállítására irányult, hanem a közösen osztott hiedelmek megjelenítésére." (Császi 2001: 3)

A kommunikáció transzmissziós modellje szerint a hírek információs éhségünket hivatottak csillapítani, újdonságot és újságot közvetítenek. A rituális nézet szerint viszont a hírek nem csupán informálnak, "hanem a világot formáló nagy erők drámáját közvetítik nekünk, amely drámákban mi magunk, az olvasók és nézők részt veszünk azáltal, hogy helyeslésünkkel vagy tiltakozásunkkal csatlakozunk az eseményt értelmezők csoportjához. A hírek rituális kommunikációja nemcsak leírja a világot, bár azt is teszi, hanem bele is helyezi az információt egy nagyobb összefüggésbe, és egyben el is játssza azt. A kommunikáció így olyan szimbolikus folyamatként írható le, amelyben a valóságról alkotott képünket - nemcsak a részleteket, hanem az egészet is - állandóan újratermeljük, korrigáljuk és átformáljuk. Mégpedig úgy, hogy közben a káoszból rendet, az értelmetlenségből befolyásolható kozmoszt teremtünk." (Császi, 2001: 4)

A rituális modell kínálta megközelítésben a korábbtól, vagyis a transzmissziós modellben megszokottól eltérő értelmet kapnak azok a történések, amelyek a média híreiben figyelmet érdemlő eseményekként jelennek meg. "A médiaesemények legfontosabb jellegzetessége, hogy a valóság és a fikció között elhelyezkedő szakrális szerepjátékok. A hírek... megszűnnek hír, a valóság fő definiálója és a szórakozás ellentétének lenni, ehelyett a szórakozás és a hírek keverékéből álló új valóságot teremtenek, ami egyik sem és mindkettő egyszerre." (Császi 2001: 7) Ez az újfajta, a "komoly" tájékoztatás és a könnyed szórakoztatás összemosódásából létrejövő műfaj, az "infotainment" a magyar médiában is egyre nagyobb részesedést nyer, és ezt a közönség oldaláról visszaigazolja a BULVÁR érdeklődési típus gyarapodása.

Különösen fontos médiaesemények a botrányok, amelyekről a rituális modell értelmezése azt vallja, hogy "bennük az erkölcsi tőke konstrukciójának elveiért folyó nyilvános vitát [kell látnunk], amely a társadalmi élet valamennyi területére kiterjed... A neodurkheimi kulturális szociológiai nézőpont... a botrányokban a társadalom értékrendjének megsértése nyomán kialakult kollektív nyilvános vitát látja, amely nemcsak korlátozó természetű, hanem konstruktív is, nemcsak tiltásokat hordoz, de új szabályok megalkotását is lehetővé teszi. Eszerint a botrányokban nem elsősorban az egyén reputációja - persze az is -, nemcsak a politikai pártok és csoportok erkölcsi tőkése - persze az is -, hanem legfőképpen a társadalom alapvető értékeit meghatározó szentség és profanitás, a Jó és a Rossz, a Tiszta és a Tisztátalan, a Rend és a Káosz közötti szimbolikus megkülönböztetés a tét." (Császi 2002:131)

Ennek az elméleti megközelítésnek a fényében persze számos olyan dolog, amire a média körüli disputákban előszeretettel hivatkoznak, egy kicsit másképpen fest. Bizonyára újragondolandók olyan fogalmak, mint hír, hírérték, tájékoztatás(i funkció), igazság és objektivitás, közízlés, populáris kultúra, magas kultúra, szórakoztatás(i funkció), nyilvánosság, magánszféra, közmegegyezés, norma, közszolgálat, stb. "Napjainkban a kommunikáció szakemberei a hírek objektivitása tekintetében sokkal skeptikusabbak, mint akár két-három évtizeddel ezelőtti kollégáik. A kutatók jelentős része nemcsak megkérdőjelezi, hanem el is utasítja az objektivitás lehetőségét, kívánatoságát, értelmét. Abból a feltevésből kiindulva, hogy a híreket előállító intézmények és hírszerkesztők munkájuk során önfenntartásuk és hatékony működésük érdekeit követve szelektálják és interpretálják a híreket, egyre inkább tévesnek tartják azt a megközelítést, amely a valóságnak

és a médiumok által bemutatott konstruált képének az egybevetését szorgalmazza és ennek alapján a helyes és a téves üzenetek megkülönböztetését és a torzítások kiszűrését tartják a kutatások egyik legfontosabb feladatának.” (Angelusz 2003: 15) A megváltozott helyzetben “ha a hírérték-vesztés esélye szembekerül az objektivitás normáinak betartásával, nagy valószínűséggel az előbbi bizonyul erősebbnek. Az objektivitásnak és az igazságnak önmagában nincs hírértéke.” (Angelusz 2003: 16)

A bulvárosodás tendenciája vitathatatlan tény, amellyel a magukat közszolgálatinak valló médiumoknak is számolniuk kell. Ebből azonban véleményünk szerint súlyos hiba lenne azt a következtetést levonni, hogy a közszolgálatiáknak olyan klasszikus értékei, mint a hírek igazsága, a tájékoztatás objektivitása és kiegyensúlyozottsága ma már nem érvényesek, értelmüket veszítették, nem követelhetők meg. Éppen ellenkezőleg: ezek az értékek annál fontosabbak - vagy annál fontosabbaknak kell lenniük - a közszolgálati kommunikáció számára, minél erősebb a médiarendszer egészében a bulvárosodás tendenciája. Ez pedig a (médiá)kommunikáció tudományos kutatását is még fokozottabban arra hívja fel, hogy behatóan vizsgálja a közszolgálati tájékoztatás követelményeit, és társadalomkritikai szemmel mutasson rá e követelményeknek a demokratikus nyilvánosságot romboló megsértéseire.

11.2.7. Egyéb tartalmak

Van néhány olyan műsortípus, amelynek kutatásával - vagy a műsorfolyamban betöltött jelentős helye és kulturális funkciója, vagy pedig amiatt, mert a médiatörvény közszolgálatiágra vonatkozó passzusai nyomatékos említést tesznek róla - ha csak egészen röviden is, de külön foglalkoznunk kell.

11.2.7.1. A közszolgálati csatornák szórakoztató műsorainak kutatása

A korábbiakban futólag már szó volt arról, hogy a közszolgálati csatornák a demokratikus nyilvánosság fenntartásában játszott hírközlő, tájékoztató és a kultúra termelésében betöltött érték- és mintakultiváló, normaadó, kánonfelmutató funkcióik mellett a közönség szórakozási, kikapcsolódási, rekreációs igényeinek kielégítésében is fontos szerepet vállalnak, sőt sokak szerint tulajdonképpen ez a legerősebb és legnagyobb hatással bíró rendeltetésük.

Magától értetődő, hogy a közszolgálat követelményrendszere a szórakoztató, populáris termékektől is színvonalasságot és szakmai hozzáértést vár el. A szórakoztató műsorok azonban nem csupán a minőségi mércék meghatározásával és érvényesülésük hiteles ellenőrzésével összefüggésben tarthatnak igényt a társadalomtudományi kutatás érdeklődésére, hanem annak az újabban a médiakommunikáció vizsgálatában egyre erőteljesebben érvényesülő, fenntebb már több vonatkozásban is érintett szemléletnek köszönhetően is, amely szerint a populáris szórakoztatásnak, a tabloid-nak, a bulvárnak, a kommersznek, a lektúrnek, a szappanoperának, a tömegkultúra gyakran viszolygással kezelt termékeinek is megvannak a maguk, a közösségek életében nélkülözhetetlen értékközvetítő, morális és normaképző funkcióik. “...A tabloidok előretörése csak az egyike azoknak az új fejleményeknek, amelyek azt bizonyítják, hogy napjainkra a média és a populáris kultúra az értékrend megújításának és fenntartásának új ‘szuperstruktúrájává’ vált. A média szerepe és kulturális autoritása azért nőtt meg az elmúlt évtizedekben és azért vált a civil társadalomról folyó morális diszkurzus centrális területévé, mert a média lett az a hely, ahol a leginkább lehetőség nyílt a máshonnan kiűzött és megoldhatatlan értéktartalmú kérdések nyilvános megtárgyalására és a normaalkotáshoz szükséges általánosítására.” (Császi 2001: 15) A hazai kereskedelmi tévécsatornákon is megjelentek és egyre népszerűbbek a Mónika kibeszélő

show-hoz hasonló beszélgető műsorok, amelyek korábban nyilvánosan nem nagyon tárgyalt kérdéseket (párkapcsolatok, ízlések, divat, szex, stb.) vitatnak meg, tabukat, hallgatólagos normákat, tilalmakat és értékeket kikezdve. Sajátos új műfajt képviselnek a valóságos és a fikciós élethelyzetek közötti különbségeket elmosó “reality show”-k (Big Brother, Való Világ), amelyek különösen alkalmasak arra, hogy újradefiniálják a MAGÁN és a NYILVÁNOS tartományai között hagyományosan húzódó merev határokat, és megkérdőjelezzék a mindennapi társas viselkedést, a párkapcsolatokat, a szexualitást, a másságot és más hasonló “kényes” ügyeket érintő tabukat.

11.2.7.2. A tudomány médiamegjelenésének erősítése, illetve kontrollja mint tudományos kutatási feladat

A médiatörvényben külön passzus hívja fel a figyelmet a “tudományos tevékenység és eredmények ismertetése”-nek közszolgálati feladatára. [2/19] Azon túl, hogy természetesen mi is rendkívül fontosnak tartjuk a tudományok és a tudományos eredmények népszerűsítését, e közszolgálati követelménnyel kapcsolatban arra is rá kell mutatnunk: a tudomány népszerűsítésének, az ismeretterjesztésnek az áltudományos nézetek elleni szigorú és következetes harc is szerves tartozéka. Ezen a téren különösen sok tennivalója van a közszolgálati médiumoknak: az olyan, vitathatatlan értékeket képviselő, illetve közvetítő műsorok mellett, mint a Szonda, a Kossuth Rádió tudományos magazinja vagy az MTV Mindentudás Egyeteme sajnos e közszolgálatinak hirdetett csatornák műsoraiban, híréseiben és magazinjaiban is sűrűn felbukkanak elképesztő számárságok, tudománynak beállított téveszmék és hazugságok.

11.2.7.3. Az egyházak, a vallás és a hitélet a közszolgálati csatornákon

A rádiózásról és televíziózásról szóló törvény a közszolgálati műsorszolgáltatók számára nyomatékosan előírja “a vallásszabadság megvalósulását szolgáló, valamint az egyházi és a hitéleti tevékenységet bemutató műsorok” közlésének kötelezettségét. [2/19/d] Az előírás teljesülésének ellenőrzése nem tudományos feladat, feltehetően az egyházak maguk is rajta tartják szemüket azon, hogy hozzájutnak-e a közmédiumokban elfogadható mennyiségű műsoridőhöz. Más kérdés, hogy a műsorfolyam egésze milyen értékrendet kultivál az egyházak, a vallások, a vallásos emberek szempontjából. Itt, mint bármely egyéb értékültetésben, a tudományos kutatás is szerephez juthat, csakúgy, mint olyan értékültetések elemzésében, amelyekben az egyházak tiltakoznak valamilyen produkció médiaközvetítése ellen.

11.2.8. A média hatásának tudományos kutatása

Bár a közszolgálati médiával kapcsolatban a fentiekben vázolt kutatások, illetve kutatási lehetőségek szinte kivétel nélkül érintették - hol közvetlenül, hol közvetve - a média közönségre gyakorolt hatásának problémakörét, a tömegkommunikációs hatás mibenlétének kérdését külön is ki kell emelnünk, mint olyan megkerülhetetlen tárgyat, amely végső soron minden, a médiára vonatkozó tudományos vizsgálódásban felbukkan. (Babocsay 2003) A rendszerváltozás óta bekövetkezett változások, a csatornák számának és a közölt tartalom mennyiségének látványos emelkedése, a szórakoztató anyag növekvő részesedése a televíziós kínálatból, a bulvár és a szórakoztató elemek túlsúlya a “komoly” tájékoztatással és a “magas” kultúrával szemben, a gyakran erőszakos elemeket is tartalmazó és/vagy a valóság helyett szirupos-romantikus meséket tálaló fikciós történetek (sorozatok, szappanoperák,

krimik, akciófilmek, stb.), továbbá a valóság-show-k népszerűsége, a botrányok, a bűnügyek, a katasztrófák iránti bulvár közönségérdeklődés erősödése elkerülhetetlenné teszi, hogy magyar földön is újra és újra felvessük és a figyelem középpontjába állítsuk a média kulturális funkcióit, a társadalom integrációjában játszott szerepét, azaz a médiahatás természetét.

11.2.9. A közszolgálat jövője az átalakuló médiavilágban

A digitalizáció, az Internet, a konvergencia a számítógép, a hálózat és a televízió között, az interaktív televíziózás és a fizető műsorrendelés várható megjelenése gyökeresen átalakíthatja a hagyományos médiaszerkezetet. Az új helyzet alighanem elkerülhetlenné teszi a közszolgálattal kapcsolatos fogalmaink újragondolását is. (Erről lásd például Horváth 1995, Tölgyesi 1995, Gálik-Horváth-Szente) Az átalakulás leírása, a megváltozott médiavilág feltérképezése, a várható kulturális következmények elemzése, a közszolgáltatóság értelmezése az információs társadalom kontextusában nem utolsó sorban a tudományos kutatás feladata. (Lásd például az MTA-ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport Tudások a digitális kultúra világában című projektjét, melynek első eredményei a Jel-Kép 2004/2. számában olvashatók.)

11.2.10. Irodalom

- Angelusz Róbert (2003) Amíg hírekként megjelennek... Az eseményektől a hírekig. Jel-Kép, 2003/3.
- Angelusz Róbert - Tardos Róbert (1995) Demokratikus kommunikáció és közszolgáltatóság. In: Terestyéni (1995szerk.)
- Babocsay Ádám (2003) Médiakutatási paradigmák: a "tartalom és hatás" és a "használat és gratifikáció" kutatási irányzatok. Jel-Kép, 2003/1.
- Bernáth Gábor (2003) Hozott anyagból - A magyar média romaképe. Beszélő, 2003 augusztus.
- Beszterczey Gábor (1995) Melyik köz, milyen szolgálat? Jel-Kép, 1995/1.
- Csákvári József - Deák Gabriella (2004) A televízió használatának főbb jellegzetességei 17 és 18 éves magyar gimnazisták körében. Jel-Kép, 2004/3.
- Császi Lajos (1999) Tévéeerőszak és populáris kultúra, a krimi mint morális tanmese. Replika.
- Császi Lajos (2004) Az egészségnevelés reprezentációja a médiában. Médiakutató. 5. évf. 4. szám, 2004 tél.
- Császi Lajos (2002) A média rítusai. Osiris - MTA-ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport.
- Csepeli György (1998) A közszolgálati és a kereskedelmi média. Jel-Kép 1998/2.
- Dénes Ferenc et al. (1997) Sport és tömegkommunikáció. Jel-Kép, 1997/1.
- Dessewfy Tibor (1998) A közszolgáltatóság a piacra ment. Népszabadság, 1998. szeptember 19.
- Foreign News in the Media: International Reporting in 29 Countries. Reports and Papers on Mass Communication, No. 93, Paris, UNESCO.
- Gálik Mihály: Marad vagy változik? A konvergencia és az Internet hatása a médiapiac sajátosságaira. Jel-Kép, 1999/1.
- Gálik Mihály - Horváth János - Szente Péter (2003) Egy új médiatörvény alapjai. (Szakmai vitára bocsátott kézirat)
- Gerbner, George (2000) A média rejtett üzenete. Budapest, Osiris - MTA-ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport.
- György, Péter (1997) Neoliberális válaszképtelenség avagy milyen nyilvánosságot akarhatunk? In: Terestyéni (1997szerk.)
- Horváth János (1995) Az igazi közszolgálat. In: Terestyéni (1995szerk.)
- Jakab Zoltán (1995) A közszolgáltatóság értelmezése a 20-as évektől napjainkig. In: Terestyéni (1995szerk.)
- Kováts Ildikó (1995) Közszolgálati műsorszórás és nemzetállam. In: Terestyéni (1995szerk.)
- Kováts Ildikó (2002) Közvélemény a média közszolgáltatásáról. In: Terestyéni (2002szerk.)
- László Miklós (1999) Példa-kép: a tizenéves korosztály értékviselkedésai és a média. Jel-Kép 1999/3.
- Martin, Hans-Peter - Harald Schumann (1998) A globalizáció csapdája. Budapest, Perfekt Kiadó.
- Messing Vera (2003) Változás és állandóság. Médiakutató, 2003 nyár.
- Molnár, János - Kiss Endre (1999szerk.) Megérteni a Globalizációt. Budapest, Friedrich Ebert Stiftung.
- Nordenstreng, Kaarle - Tapio Varis (1974) Television Traffic - A One-Way Street? Reports and Papers on Mass Communication, No. 70, Paris, UNESCO.

- Rosengren, Karl Erik (1994ed.) *Media Effects and Beyond. Culture, Socialization and Life Style*. London, Routledge.
- Schiller, Herbert (1977) *Tudatipar made in USA*. Budapest, Kossuth Kiadó.
- Schiller, Herbert (1976) *Communication and Cultural Domination*. New York, International Arts and Sciences Press.
- Szilády Szilvia (1999) *Erőszak és brutalitás a magyar televíziós műsorkínálatban*. Jel-Kép, 1999/3.
- Tannenbaum, Percy, H. (1985) *A televíziózás szociálpszichológiája*. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont.
- Terestyéni Tamás (1981) *Geopolitikai térségek a hírekben*. Jel-Kép, 1981/1.
- - (1988) *Magyarország-kép néhány nyugati sajtótermékben*. Jel-Kép, 1988/4.
 - - (1995szerk.) *Közszolgálatosság a médiában*. Budapest, Osiris.
 - - (1997) *A közszolgálatosság követelményeinek értelmezése különös tekintettel a médiatörvény előírásaira*. Jel-Kép, 1997/2.
 - - (1997szerk.) *Médiakritika*. Budapest, Osiris.
 - - (1998) *Magyarország-kép néhány mértékadó nyugati sajtótermékben*. Jel-Kép, 1998/1.
 - - (1999) *Globalizáció és kommunikáció*. In: Molnár János - Kiss Endre (1999szerk.)
 - - (2000) *Néhány gondolat populizmusról és kommunikációról a mai Magyarországon*. In: Kiss Endre - Molnár János (szerk.) *Populizmus*. Budapest, Friedrich Ebert Stiftung, 2000.
 - - (2002szerk.) *Magyarországi médiumok a közvélemény tükrében*. Budapest, ORTT.
 - - (2003) *Vizsgálat a "Vasárnapi újság" című rádióműsorról*. *Médiakutató*, 4. évf. 1. szám, 2003 tavasz.
 - - (2004) *A magyarországi országos televíziók műsorkínálata 2003-ban*. Jel-Kép, 2004/1.
 - - (2004) *A sajtó roma vonatkozású tartalmai*. *Médiakutató*, 2004 nyár.
- Terestyéni, T. (2006): *A Közszolgálatosság értelmezése a tudományos kutatás szemszögéből*. – Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet. www.atki.hu
- Tölgyesi János (1995) *Alternatív participációs kommunikáció mint a közszolgálati-kereskedelmi dichotómia megkerülése*. In: Terestyéni (1995szerk.)
- Urbán Ágnes (2000) *Les, avagy kik nézik Magyarországon a labdarúgás-közvetítéseket?* Jel-Kép, 2000/3.
- Varga Károly (1968) *Az ízlés és a műsorpolitika szociológiájáról*. *A Magyar Rádió Szakkönyvtára*, 14. szám. Budapest.
- Vásárhelyi Mária (2002) *Médiahasználat, tájékozódási szokások, médiumok presztízse*. In: Terestyéni (2002szerk.)
- Zelenay Anna (1997) *A televízió közönségének mérőműszeres vizsgálata*. In: Terestyéni (1997szerk.)

11.3. A kereskedelmi média születése: háború és business (In: Fridrik, Sz. (2004): *A média jövőformáló ereje*)

11.3.1. A kétpólusú fejlődés

A kereskedelmi televízió iparágának fejlődése két klasszikus utat járt be. Az egyik a nyugat-európai fejlődési modell (Cs. Bíró, 1997). A távközlés, rádiózás a két világháború között kezdett vagy állami támogatással, vagy magánkezdeményezésként elterjedni Európában. Ám rövidesen, a II. világháború következtében az állomások állami ellenőrzés alá kerültek, állami monopóliumok lettek. A béke beköszönte és a tévékészülékek tömeges elterjedése után a televíziós társaságok továbbra is állami intézményekként működtek, mivel újszerűségük és a politikai világ önös érdekei miatt nem merült fel az igény a televíziózás piacosítására. Az állami monopólium megtöréseként a hatalom az 1970-es években liberalizálta a piacot, és szabad utat engedett a kereskedelmi alapon működő médiának. Ezzel elvált egymástól az elektronikus média két szférája: a közszolgálati (public) és a kereskedelmi (commercial) szféra. Európában máig ez a két modell él egymás mellett.

A másik klasszikus fejlődési modell az amerikai rendszer. A televíziózás beindulásakor az Egyesült Államokban először a kereskedelmi adók jöttek létre, amelyek – szemben az európai finanszírozási módszerrel – nem előfizetési díjból, hanem a reklámidő eladásából tartották fenn magukat (ma Magyarországon ilyenek az ingyen fogható, földi – nem műholdas vagy kábeles – sugárzású kereskedelmi televíziók, pl. az RTL Klub). Az 1960-as években merült fel az állami televíziók létrehozásának igénye, amikor egyértelművé vált, hogy a

kereskedelmi csatornák közötti verseny eredményeként bizonyos műsorok háttérbe szorulnak. Valójában tehát kulturális aggodalom eredményeként jött létre az amerikai közszolgálati média-szerv, a Public Broadcasting Service (PBS). A kereskedelmi televíziózás ideáltipikus eseteként az amerikai modellt, a közszolgálati tévzés iskolapéldájának az angol rendszert szokták tekinteni (6. táblázat).

USA	Európa
<p>Tökéletes verseny Alulról szerveződő, spontán módon kialakuló kereskedelmi tévék Kulturális aggodalomból létrejövő közszolgálati tévék Ideáltipikus eset: <i>NBC, FOX</i></p>	<p>Állami kontroll, szabályozás Állami monopóliumok Dereguláció és piaci liberalizáció során kialakuló kereskedelmi tévék Ideáltipikus eset: <i>BBC</i></p>

6. táblázat

A kereskedelmi televíziózás kialakulásának két modellje

A kereskedelmi televíziózás fejlődésének ebben a szakaszában profitmaximalizáló médiáról beszélhetünk, amely minimális ráfordítás mellett maximális létszámú közönség elérésére törekszik. A hagyományos megközelítés szerint a kereskedelmi média kettős piaccal (Gálik, 2000) rendelkezik, mivel a nagyközönség mellett a hirdetőik is keresletet támasztanak iránta. A kereskedelmi média piacának első értelmezése szerint a televíziós társaság műsora, második értelmezése szerint a társaság által értékesített reklámidő számít mediaterméknek.

11.3.2. A modern kor társadalmának pszichés beállítottsága

A fent leírt fejlődési ív fényében kitűnik: a társadalomban zajló piacosítási tendenciák nem hagyták érintetlenül a médiát sem. Ennek következtében a kereskedelmi média jelensége egy érdekes ellentmondást rejt magában. Egyrészt a televízió mint hírforrás szolgáltató, szórakoztató és – mindenekelőtt – világképformáló eszköz mindannyiunk hétköznapjainak szerves részévé, korunk nélkülözhetetlen és meghatározó eszközévé vált. A média egy új hatalmi ágga alakult, amely meghatározza, befolyásolja és alakítja életünket. A kereskedelmi televízió hatalmas szerepet tölt be a szocializáció során: értékeket, normákat és gondolatokat közvetít, ezáltal cselekvésre késztet, és bizonyos magatartási minták elsajátítását segíti. Ám mindezek mellett, deklarált profitorientáltsága miatt a kereskedelmi televíziózás nem igazán tekinthető „kulturális misszióknak”, hiszen sok esetben a jobban jövedelmező műsorok nem feltétlenül értékesek kulturálisan. Mindezek ellenére – új hatalmi ágként – a kereskedelmi televíziózás társadalmi felelőssége talán minden más gazdasági tevékenység fölé magasodik.

A legtöbb családban a televíziókészülékek már átvették a kandalló szerepét. Az emberek a televízió műsorrendjéhez igazítják mindennapi tevékenységüket, és a tévét tekintik hiteles hírforrásnak.

„Az emberi történelem során első ízben a gyerekek olyan családokban születnek és nevelkednek, ahol ma tömegméretekben előállított történetek akár napi hét órán keresztül is bombázhatják őket a televízió képernyőjéről. Ébren töltött idejük nagy részét [...] ezek a történetek töltik ki. És ezek a történetek nem a családból, iskolából, az egyházból, szomszédoktól, sőt még csak nem is szülőházájukból származnak [...]. A történeteket távoli cégek kis csoportja gyártja, annak érdekében, hogy valamit eladjon velük” (Gerbner, 2002, 15. o.).

A kereskedelmi televíziózás hatással lett a hírszolgáltatásra is. „Mára kettévált a hírpiac”, „szétvált egymástól az igazi és a műsorképes hír, külön úton jár a tény és a

szórakoztatás” (Almási, 2002, 143. o.). „A hagyományos hírek mögül kiment a közönség: azt a nagy tömeg embert, aki esténként a híradót nézi, csak a csomagolástechnika ülteti a dobozok elé. E köznép számára már csak az érdekes, ami valamiképp szórakoztat” (Almási, i.m., 142. o.).

Mivel azt szeretném megtudni, miért nyitottak az emberek a kereskedelmi televíziók műsorkínálata iránt, a következő részekben megvizsgálom azokat a mentális szükségleteket, amelyeket a kereskedelmi tévé műsorkínálata elégít ki. Az óriáscégek által világszerte terjesztett szemlélet, amely a materiális javak szerzését követendő példának állítja be, az életforma és az értékek változását okozta az ezredforduló emberének életében. Ez a jelenséget nevezhetjük egyben az elidegenedés tünetének, megnyilvánulási formájának. Úgy gondolom, a műsorkínálat – a televízió profitábilis működése érdekében – a jelenbeli gazdasági rendszer által okozott torzulásokat igyekszik kihasználni, és persze mindezzel párhuzamosan tovább erősíti azokat.

A kondicionálásnak két módszere ismert: a jutalom és a büntetés. A fogyasztói társadalom legitimitása, meggyőző ereje a jutalmazó kondicionálás módszerén alapul. Ezt a következtetést vonja le Konrad Lorenz „Ember voltunk hanyatlása” című művében. A büntetéssel szemben a jutalmazást előnyben részesítő rendszerek hosszabb távon életképesebbek, hiszen nem váltanak ki hősies ellenállást (Lorenz, 2002, 222. o.). A kapitalizmus fokozatos elkényeztetéssel és jutalmazással gyakorol sikeres, legitim uralmat a tömegek felett. „... egyes emberekkel elsősorban komfortigényük veteti meg a nagy gyártók termékeit. Ezeknek az új produktumoknak mindegyike valamelyest még kényelmesebbé teszi az életet, mint a megelőző” (Lorenz, i.m., 222. o.). Lorenz viszont arra is rámutat, hogy a kondicionálás e fajtája elembertelenítő hatásokkal járhat. A fogyasztói társadalom modern embere érzelmileg fokozatosan kiüresedik és elidegenedik. Véleményem szerint ebbe az állapotba két folyamat révén jut az ember.

Az ember arra törekszik, hogy az életben adódó kellemetlenséget a lehető legjobban elkerülje, egyre magasabb kényelmi szintre kerüljön. A fogyasztói társadalmat, vagyis a fogyasztást mint kívánatos magatartást az a küzdelem tartja életben, amelyet az ember a kényelmi szint növelését esősegítő anyagi javak megszerzéséért folytat. Ennek két komoly következménye van. Az egyik a Lorenz által reakció-tehetetlenségnek (Lorenz, i.m., 234. o.) nevezett jelenség, amely szerint az intenzív kellemes élmények megszűnése után a rendszer nem tér vissza az indifferencia állapotába, hanem a kellemes élmény végét jelentős kellemetlenségként fogja fel. (Ez természetesen fordítva is működik, amikor a kellemetlenség végét gyönyörűségként éljük meg.) Az örömteli és kellemetlen élmények relativizálódása azt eredményezi, hogy „kis kellemetlenség” és „kis öröm” kíséri végig a modern embert élete során. „... túlságosan jól megtanultuk, hogyan kerüljük ki a kellemetlen helyzeteket” (Lorenz, i.m., 224. o.) és ez oda vezetett, hogy „a kellemetlenségeket egyre kevésbé tűrjük” (Lorenz, i.m., 225. o.). Másrészt a kellemetlenség hosszú távú sikeres kiküszöbölése az adott komfortszint megszokásához vezet. A megszokás eredményeképpen az ingerszituációk veszítenek hatásukból, és ez unalmat szül. Az unalom pedig a szórakozás iránti elkeseredett igény alapja. A szórakozás szükséglete egy rendkívül sajátos lelkiállapot tünete. Fáradtság, túlhajszoltság, „inaktíváltság”, érzelmi kiüresedtség, unalom és „tökéletesen passzív lelki tartás” élesíti fel bennünk a passzív szórakozási szenvedélyt.

A fogyasztás és materializmus büvkörébe került 20-21. századi ember az anyagi javak megszerzéséért folytatott küzdelme során egyre jobban kiszakad azokból a kiscsoportokból, amelyekben kapcsolatai viszonylag bensőségesek voltak. „A modernitás azzal, hogy felbomlasztja a kiscsoportok természetéhez szükségszerűen hozzátartozó személyességet és bensőséges szálakat, kétségkívül ürt hagy bennünk, hiszen társas lények vagyunk” (Buskó, 2003). A modern ember továbbra is nagy szükségét érzi egy csoporthoz csatlakozásnak. A csoportkapcsolatok megszűnése során a bennünk kialakuló űr betöltése iránti igényünk éltette

a kommunikációs forradalmat. E technikai forradalom által sugalmazott illúzió a korlátlan hozzáférés volt. Az embertársainkhoz és a világhoz való közelség illúzióját keltette bennünk a mobiltelefon, az sms, a chat, az Internet. Kétségtelen, hogy az új kommunikációs technikák meggyorsították az üzleti, intézményi és hivatali életet, de a rohanó életformába való beilleszthetőségük miatt csak még felszínesebbé tették kapcsolatainkat.

Az ilyen hatalmas szórakozási igénnyel és mentális adottságokkal rendelkező embertömegek életének megváltásként vált szerves részévé a tömegkommunikáció egyik eszköze, a kereskedelmi televízió. Profitorientált vállalkozásként nem hagyja kihasználatlanul azt a kínálózó lehetőséget, hogy kitermelje azt a maximális közönségpotenciált, amellyel kielégítheti az óriásvállalatok globális marketingcéljait. Ezért igyekszik olyan műsorokat szolgáltatni, amellyel – szintén a jutalmazás módszerét alkalmazva – a lehető legtöbb ember szórakozási igényének eleget tehet globális szinten. Ám a maximális közönségpotenciál kitermeléséhez természetesen olcsó, költséghatékony, globálisan standard, univerzálisan eladható műsorokra (Gálik, 1999) van szükség. Az univerzálisan eladható műsorok pedig főként olyan elemeket tartalmaznak, amelyek a lehető legtöbb „kulturába” beilleszthetőek. Ilyen elemek a két ősi princípium, az agresszió (élelemszerzés) és a szexualitás (fajfenntartás). Azok a műsorok a legáltalánosabban keresettek, amelyek szexuális asszociációkat keltenek bennünk, vagy felfokozott állapotot okoznak, és megteremtik azt az adrenalin-szintet, amelytől még nem leszünk idegesek. Ennek a televíziózási modellnek a termékei a valóság-show-k és a hollywoodi filmek ma is oly népszerű (?) globális franchise-a. A modellben a standard, „futószalagon gyártott” műsorok uralják a frekvenciákat, és számos, a jövőért felelősséget érző egyén számára mindez a kulturális elszürkülés és az értékek uniformizálódásának irányába ható potenciális veszélyforrást jelenti.

A kereskedelmi média előbb bemutatott szerkezeti és tartalmi feltételeinek ismeretében érthetővé válik, hogy az miért érdemel kiemelt helyet a jövőkutatásban. A fent említett tényezők ismeretében kijelenthetjük, hogy a média kimagaslóan nagy szerepet tölt be a jövő formálásában, annak alakításában, hiszen az általa elsajátított magatartási normák meghatározzák a jövőt formáló és alakító cselekedeteinket. A humánológiai és társadalmi kitekintés segítségével nyilvánvalóvá válik, hogy a kereskedelmi televíziózás esetében kiemelkedően szükség van a társaságok működésének „racionalizálására”, újragondolására, valamint a néző „fenntartható mentális fejlődését” szolgáló műsorstruktúra kialakítására. A különböző pszichológiai és marketing kutatások kimondják: az emberi gondolkodás korlátozottan racionális. Az egyén rendszeresen szembekerül a kognitív torzítás jelenségével, amely szerint a világról alkotott egyéni összképbe illeszkedő eredmény elfogadható hibás logikai lépések megtételével. A félperces reklámok, a pergő klipstruktúra és a filmek megkapó, ám felszínes világa folyamatosan kognitív torzításra nevel minket: rendre felületes következtetés levonására, a felszínes érvelés gyors elfogadására kényszerülünk, és persze mindez torz normák, értékek elsajátítását idézi elő, nemkívánatos irányba befolyásolva jövőnk alakulását.

11.3.3. A megtermelt közönség: fogyasztói igények a hirdető vállalatok piacán

A kereskedelmi televíziózásról elmondható, hogy szülőföldjén, az USA-ban kifejezetten egyipiacos iparágként (Gálik, i.m.) alakult ki: a televíziózás kezdeti szakaszában a klasszikus kereskedelmi televíziók dominálták a piacot. A klasszikus, azaz a kizárólag hirdetésekből finanszírozott kereskedelmi televíziózás esetében a kettős piac koncepció nem teljesen tekinthető helyénvalónak. A klasszikus kereskedelmi televíziózás esetében egy újabb néző kiszolgálásának költsége (Gálik, i.m.) (a határköltség) nemhogy alacsony, hanem nulla, valamint a nézésből nem zárható ki senki. A tévétársaságnak nem kerül többbe, ha egy este eggyel többen nézik a műsorát. Ilyen egyéni „kínálat” azaz konstans egyéni határköltség, MC

meglétével nem jöhet létre profitábilis gazdasági vállalkozás. A néző kiszolgálása – közgazdaságtanilag – nem jelent kínálatot. Most tekintsük át, hogy mi a helyzet az elméletileg kétpiacos iparág másik piacán, a hirdető vállalatokén.

A klasszikus kereskedelmi televíziók, amelyek a nézőktől semmiféle előfizetési vagy használati díjat nem szednek, kizárólag reklámbevételekből tartják fenn magukat. A tévétársaság fő célja az egyre népszerűbb műsorok sugárzása: a nagyobb nézettség felértékeli, megdrágítja a műsoridőt, hiszen így a televízió nagyobb közönséghez juttathatja el a vállalat hirdetését. A vállalat – mindezzel párhuzamosan – pedig abban érdekelt, hogy eladásainak növelésével bevételnövekményre tegyen szert, és ehhez használja eszközként a televízió műsoridejét. Tehát igazából a magas nézettségű műsoridőért a vállalatok oldaláról folyik a harc, hiszen a tv magasabb nézettsége nagyobb keresletet jelent a vállalatok részéről a televízió társaság műsorideje iránt. A kereskedelmi televíziók kínálata iránt fizetőképessé kereslettel rendelkező szereplők a hirdető vállalatok. A kereskedelmi média iparágában, kereskedelmi televíziók által megtermelt és eladott áru nem a műsor tartalma, hanem a közönségpotenciál (Gerbner, i.m., 18. o.), amelynek az ára a közönség nagyságától (piac méretétől) és minőségétől (vásárlási hajlandóságától) függ.

Ez a fajta piaci berendezkedés hatalmas bevételi forrást helyezett kilátásba a kereskedelmi televíziók számára. A csatornák működésére a nagy-szériás, taylorista termelés volt jellemző; néhány nagy társaság (NBC, FOX és CBS) látta el uniformizált műsoraival a társadalom millióit. A társaságok gazdálkodási tevékenységét a költségcsökkentő elv határozta meg, valamint olyan műsorokat sugároztak, amelyeket gyártani tudtak. A különlegesebb, árnyaltabb fogyasztói igények feltérképezésének, azaz a marketingkutatásnak a korai stádiumban elhanyagolható szerepe volt.

A kereskedelmi televíziózásnak ebben a stádiumában a néző nem tekinthető a médiatermékek szuverén fogyasztójának, bár kétségtelen, hogy társadalmi és lelki eredetű szükségletekkel rendelkezik, és ezek keretén belül próbál választani a médiatermékek kínálatából. A kereskedelmi média nagy „gépezete” nem is működhetett volna, ha a nézőt nem sikerült volna valahogyan a képernyő elé csalogatni. A kereskedelmi televízió a néző előző fejezetben bemutatott pszichés beállítottságát használta fel profitérdekelt céljainak megvalósításához. A televízió azzal, hogy az 1950-es, 1960-as években „bevitte a világot” a kertvárosi amerikaiak otthonába, maradéktalanul kielégítette a modern fogyasztói társadalom tagjaiban meglévő hiányérzetet, pszichés szükségletet, amely azzal alakult ki, hogy kiszakadtak a bensőséges kapcsolatokat biztosító kiscsoportokból. A 20. századi ember attitűdjének alapvető meghatározó-eleme a hatalmas szórakozási és információs igény (Gálik, i.m.). Ilyen szükséglettel rendelkező embertömegek életének vált szerves részévé a kereskedelmi televízió, ami igyekezett olyan műsorokat szolgáltatni, amelyekkel a lehető legtöbb ember szórakozási igényének eleget tehetett.

A kereskedelmi televíziózás esetében azonban sem vállalatgazdaságtani, sem pszichológiai okokból nem tökéletesen helytálló a néző azonosítása a fogyasztóval. Ebben a modellben nem beszélhetünk a néző fogyasztói szuverenitásáról, hiszen – bár bizonyos igényei kielégítésre kerültek – a nézőknek nem igazán nyílt lehetőségük arra, hogy a televíziós társaságok különböző jellegű és minőségű műsorkínálata között választhassanak. A nézőt akkor lehetne a modellben szuverén fogyasztónak (Gálik, 2000) tekinteni, ha képes lenne megfelelően válogatni az üzenetek áradatában, képes lenne elkerülni, amire nem kíváncsi, és egyúttal képes lenne aktívan feldolgozni a tudatosan választott információt. Ám minderre nagyszériás, taylorista termelési feltételek mellett nem volt lehetőség, hiszen kezdeti szakaszában a kereskedelmi televíziózás – kétpiacos jellege ellenére – főként a reklámozó vállalati szféra igényeinek kiszolgálására, a költséghatékony működésre, és a maximális közönségpotenciál kitermelésére törekedett. Célja az volt, hogy standard, tömegigényeket kielégítő műsorkínálattal a lehető legtöbb nézőt vonzza a készülékek elé.

- ALMÁSI MIKLÓS (2002): *Korszellemv@dászat*. Helikon Kiadó, Budapest
- APTN (2004): APTN Milestones. Aboriginal Peoples Television Network. Available from Internet: http://aptn.ca:8080/corporate/about/milestones_html
- BAUER ANDRÁS – BERÁCS JÓZSEF (2001): *Marketing*. Aula Kiadó, Budapest
- BUSKÓ TIBOR LÁSZLÓ (2003): A nagy testvér figyel téged, a Big Brother és társai. Internet: <http://valosagshow.lap.hu/index.html>
- CRTC (2004): Canadian Radio-television and Telecommunications Commission. Available from Internet: <http://www.crtc.gc.ca/eng/welcome.htm>
- CS. BÍRÓ ATTILA (1996): Profitmaximalizáló médiavilág, PR Herald, 7. sz. Internet: <http://www.prherald.hu/>
- Fridrik, Sz. (2004): A média jövőformáló ereje. – In: TUDOMÁNYFILOZÓFIA ÉS KULTÚRA JÖVŐKUTATÓI SZEMMEL. - MTA-BKÁE KOMPLEX JÖVŐKUTATÁS KUTATÓCSOPORT FÜZETEK 3. Budapesti Corvinus Egyetem Jövő kutatás Tanszék. Szerkesztette: Kristóf Tamás
- GÁLIK MIHÁLY (1999): A magyar médiapiacok születése, alakulása és érése az 1990-es években. In: CSERMEY ÁKOS – RÁDÚY MARGIT – SÜKÖSD MIKLÓS (SZERK.): A média jövője, Internet és a hagyományos média az ezredfordulón. Média Hungária, Budapest, 227-241. o.
- GÁLIK MIHÁLY (2000): *Médiagazdaságtan*. Aula Kiadó, Budapest
- GERBNER, G. (2002): A média rejtett üzenete. Osiris Kiadó, Budapest
- HIDEG ÉVA (1999): Az információs társadalom jellemzői. In: NOVÁKY ERZSÉBET (SZERK.): Bevezetés az információs társadalomba. KIT Képzőművészeti Kiadó és Nyomda, Budapest, 35-50. o.
- LORENZ, K. (2002): *Emberi voltunk hanyatlása*. Cartaphilus Kiadó, Budapest
- NOVÁKY ERZSÉBET (SZERK.) (1997): *Jövő kutatás*. Aula Kiadó, Budapest
- PORTER, M. E. (1993): *Versenysztratégia*. Akadémiai kiadó, Budapest
- RUBIN, A. (2002): From Values to the challenge of a good future. In: NOVÁKY, E. – GÁSPÁR, T. – TYUKODI, G. (EDS.): *The Youth for a Less Selfish Future, Changing Values – Forming New Societies*, Budapest Futures Course 2001. Futures Studies Centre, Budapest University of Economic Sciences and Public Administration, Budapest, 57-70. o.
- VÖRÖS GÁBOR (1999): Kábelspecifikus és tematikus tévécsatornák Magyarországon. In: CSERMEY ÁKOS – RÁDÚY MARGIT – SÜKÖSD MIKLÓS (SZERK.): A média jövője, Internet és a hagyományos média az ezredfordulón. Média Hungária, Budapest, 259-264. o.

12. Ajánló bibliográfia

12.2. Nyomtatott sajtó

- Angelusz Róbert: *Kommunikáló társadalom*. Gondolat, Bp., 1983.
- Bajomi Lázár Péter: *A magyarországi médiaháború*. Új Mandátum Kiadó, Bp., 2001.
- Barbier, Frédéric-Lavenir, Catherine Bertho: *A média története*. Osiris Kiadó, Bp., 2004.
- Bedő Iván: *Hírkönyv*. Rádióprint Kft., Bp., 1995.
- Bolgár Görgy: *A New York Times sztori*. Fortuna, Bp., 1993.
- Buzinkay Géza: *Kis magyar sajtótörténet*. Haza és Haladás Alapítvány, Bp., 1993
- Csermely–Ráduly–Sükösd: *A média jövője*. Média Hungary Kiadó, Bp., 1999.
- Eco, Umberto: *Az írott sajtóról*. In: *Öt írás az erkölcsről*. Európa, Bp., 1995.
- Habermas, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Osiris Kiadó, Bp., 1999.
- Lázár Judit: *A kommunikáció tudománya*. Balassi, Bp., 2001.
- Mast, Claudia: *Az újságírás ábécéje*. Greger-Delacroix, Bp., 2000
- Műfajismeret. Szerk.: Bernáth László. MŰOSZ, Bp., 1997.
- Pálfy G. István: *A valóság vonzásában*. Püski Kiadó, Bp., 2003.
- Zsolt Péter: *Médiaháromszög*. EU-Synergion Kft., Bp., 2001.

12.3. Elektronikus sajtó

- Angelusz Róbert: Kommunikáló társadalom. Gondolat, Bp., 1983.
- Aronson, E.: A társas lény. KJK, Bp., 1994.
- Békési László: Tévé előtt védtelenül. Pont Kiadó, Bp., 1999.
- Béres I.–Horányi Özséb: Társadalmi kommunikáció. Osiris Kiadó, Bp., 1999.
- Buckingham, David: A gyermekkor halála után: felnőni az elektronikus média világában. Helikon, Bp., 2002.
- Erdélyi Ildikó: Televízió a családban. Tömegkommunikációs Kutatóintézet, Bp., 1998.
- Frydman, Marcel: Televízió és agresszió. Pont Kiadó, Bp., 1993.
- Gabos Erika: A média hatása a gyerekekre és a fiatalokra. Nemzetközi Gyerekmentő Szolgálat Magyar Egyesülete, Dobogókő, 1998.
- Gerbner, George: A média rejtett üzenete. Osiris Kiadó, Bp., 2002.
- Hall, E.T.: Rejtett dimenziók. Gondolat, Bp., 1987.
- Kiss Éva: A televízió káros hatásai az ifjúság fejlődésére. Család, gyermek, ifjúság, 1998, 1. sz. 15-18.
- Koncz István – Nagy Andor: A média pedagógiai és pszichológiai problémái. Szentendre, 2002. (Pedagógiai Pszichológia II.)
- Kósa Éva: Szemben a képernyővel: az audiovizuális média hatása a személyiségre. Eötvös Kiadó, Bp., 1998.
- Salamon Jenő: A pszichikum fejlődésének alaptörvényei. In.: A nevelés pszichológiai alapjai. Szerk.: Klein Sándor-Farkas Katalin. Tankönyvkiadó, Bp., 1992.
- Szilárdy Szilvia: Erőszak és brutalitás a magyar televíziós műsorkínálatban. JEL-KÉP, 1999. 33. 49-67
- Tannenbaum, P.M.: A televíziózás szociálpszichológiája. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Bp., 1985.
- Vetró Ágnes – Csapó Ágnes: A televízió és a gyermek. Animula Egyesület, Bp., 1991.
- Werner, Anita: A tévé-kor gyermekei. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1998.
- Zsolt Péter: Médiaetika. EU-Synergion Kft., Bp., 2001.

12.4. A film

- A film mondattana. Szerk.: Bodó László. Filmesztétikai szöveggyűjtemény. JPTE-FEEFI, Pécs, 1998.
- Balázs Béla: A látható ember. A film szelleme. Gondolat Kiadó, Bp., 1984.
- Barbier, Frederic-Lavenir, Cathrine Bertho: A média története – Diderot-tól az Internetig. Osiris Kiadó, Bp., 2004.
- Báron György: A történetmesélés története. In: Drámapedagógiai magazin, 18. szám (1999) melléklete
- Baxter, John: Stanley Kubrick. Osiris Kiadó, Bp., 2003.
- Bazin, André: Mi a film? Osiris Kiadó, Bp., 1995.
- Bíró Yvette: A hetedik művészet. Osiris Kiadó, Bp., 1998.
- Bíró Yvett: Nem tiltott határátlépések – Képkalandozások kora. Osiris Kiadó, Bp., 2003.
- Boda Edit: Médiakalauz 1-3. (tankönyv) Magyar Média Műhely, Bp., 1997.
- Boda Edit: Médiakalauz 4. Mozgóképkultúra, médiaismeret középiskolásoknak, 13 évtől (tankönyv) Magyar Média Műhely, Bp., 1997.
- Bordwell, David: Elbeszélés játékfilmen. Magyar Filmintézet, Bp., 1996.
- Bugovics Zoltán: A torz(ító)szülött – Médiakritikai megközelítés. Gondolat, Bp., 2004.
- Casetti, Francesco: Filmelméletek 1945-1999. Osiris Kiadó, Bp., 1998.
- Csúri Ákos – Illich Lajos: Gutenbergtől Spielberggig. Médiaismeret és filmkultúra. Sylvester Kiadó, Szombathely, 1998.
- Eisenstein: Válogatott tanulmányok. Áron Kiadó, Bp., 1998.
- Film- és médiafogalmak kisszótára. Korona Kiadó, Bp., 2002.
- Filmrendező portrék. Szerk.: Zalán Vince. Osiris Kiadó, Bp., 2003.
- Gregor, Ulrich – Patalas, Enno: A film világtörténete. Gondolat Kiadó, Bp., 1966.
- Gyertyán Ervin: Mít ér a film, ha magyar? é. n.
- Gyürey Vera – onffy Pál: Chaplintól Mihalkovig (a foglalkozásvezető által kijelölt részek). Tankönyvkiadó, Bp., 1988.
- Hartai László – Muhi Klára: Mozgóképkultúra és médiaismeret. (tankönyv) Korona Kiadó, Bp., 1998.
- Honffy Pál: Képek, mozgó képek, hangos képek. Médiaismeret kezdőknek. (tankönyv) Műszaki Könyvkiadó, Bp., 1999.
- Holló Dénes – Taródi Tamás: Videó ABC. Műszaki Könyvkiadó, Bp., 1995.

Képkorszak. Szerk.: Gelencsér Gábor. Szöveggyűjtemény a mozgóképkultúra és médiaismeret oktatásához. Korona Kiadó, Bp., 1998.

Kovács András Bálint: Film és elbeszélés. Korona Kiadó, Bp., 1997.

Kovács István: Robogás a nyárba – Írások a lengyel filmről. Rejtjel Kiadó, Bp., 1998.

Lastergo, Cristina – Festa, Francesco: Nézz, láss, kérdezz. 3. kötet: Tömegkommunikáció. Gondolat Kiadó, Bp., 1993.

Magyar Bálint: A magyar némafilm története. Palatinus, Bp., 2003.

Magyar filmrendező portrék. Szerk.: Zalán Vince. Osiris Kiadó, Bp., 2004.

Marx József: A kétdimenziós ember – A játékfilm dramaturgiája. Vince Kiadó és Kereskedelmi Kft., Bp., 2003.

O'Sullivan, Tom – Dutton, Brian – Rayner, Philip: Médiaismeret. Korona Kiadó, Bp., 2002.

Ogilvy, David: Ogilvy a reklámról. Park Könyvkiadó Kft., Bp., 1990.

Pratkins, Anthony R. – Aronson, Elliot: A rábeszélőgépj. Élni és visszaélni a meggyőzés mindennapos mesterségével. Ab Ovo, Bp., 1992.

Szabó Gábor: Filmes könyv – Hogyan kommunikál a film? Ab Ovo, Bp., 2002.

Szabó Z. Pál: Lázadás a halál ellen – Salvador Dalí – Luis Bunuel: Andalúziai kutya. Áron Kiadó, Bp., 2003.

Szjártó Imre: A Mozgóképkultúra-terjesztés módszertana. www.mek.iif.hu

Szilágyi Gábor: Elemi képtan elemei. Magyar Filmintézet, Bp., 1999.

Új Oxford Film Enciklopédia. Szerk.: Nowell-Smith, Geoffrey. A film világtörténetének kézikönyve. Glória Kiadó, Bp., 2004.

Vágvölgyi B. András: Tarantino mozija. Jonathán Miller Kft., Bp., 2004.

12.5. Marketing, Public Relations

Jelen Tibor: Innováció, marketing. Kalangya Kkt., Bp., 1999.

Kotler, Philip: Marketing menedzsment. KJK-Kerszöv, Bp., 2004.

Mc Leish, Barry J.: Sikeres marketing – stratégiák nonprofit szervezetek részére. Co-nex Training, Bp., 1997.

Mónus Ágnes: Public Relations: a bizalomépítés művészete. Edge 2000 Kft., Bp., 2003.

Pelejtei Tibor: Public relations. Bp., 1998.

Szeles Péter: Public Relations a gyakorlatban. Geomédia Kiadó Rt., Bp., 1999.

12.6. Média

Bajomi-Lázár Péter: Média, hatalom. A média-imperializmus tézise. Médiakutató, 2001. tavasz.

Boyd-Barrett, Oliver: The international news agencies. Constable London, 1980.

Földes András: Hírháttér – Válságban az MTI, verseny a híripcen. Kreatív, 2004. július.

Fülöp Géza: Az információ. ELTE BTK, Bp., 1996.

Gálik Mihály: Média gazdaságtan. Aula Kiadó, Bp., 2003.

Horváth Péter: Az információ tudomány történeti háttere. Tudományos és Műszaki Tájékoztatás, 45. kötet. 9-10. szám, 2001.

McQuail, Denis: A tömegkommunikáció elmélete. Osiris Kiadó, Bp., 2003.

Naisbitt, John: Megatrends: Ten new directions transforming our lives. Warner Books, 1982.

Pirityi Sándor: A nemzeti hírgynökség története. 1880-1996. MTI Kiadói Kft., Bp., 1996.

Rozgonyi-Borus Ferenc: Számítástechnika-történet – www.abax.hu/inlap/sztori/

Sükösd Miklós – Erdős Ildikó: Mobilmarketing, -hírszolgáltatás és - közösségépítés; az sms-tartalomszolgáltatás trendjei. Médiakutató, 2004. nyár.

Wille, Hermann Heinz: A szakócától a dinamóig. A technika története a kezdetektől 1900-ig. Kossuth Könyvkiadó, Bp., 1998.

