

Kepes András

AMIKOR „TEREMTJÜK” A KAPCSOLATOT

A néző megalomndulna a vizuális tűzijátéktól

Az interjú, nézetem szerint, olyan konstruált szerkezetű, drámai felépítésű párbeszéd, amely a nyilvánosság számára készül, és új ismereteket nyújt.

Konstruált szerkezetű, szemben a hétköznapi csevegéssel, drámai felépítésű, tehát fordulatok, előre ki nem számítható momentumok formálják; párbeszéd, mert kérdés-felelet formájában zajlik; a nyilvánosság számára készül, nem úgy, mint a magánbeszélgetés, a rendőrségi kihallgatás vagy a gyónás; s új ismereteket nyújt, szemben a locsogással és a talk show-k sztorizgatásaival.

A talk show jellegű műsorokban elhangzó interjúkat eleve „kvázi interjúknak” tartom, hiszen ezeket a beszélgetéseket előre lejátszzák: a műsorvezető hívószavaira a vendég előrukkol azokkal a történetekkel, amelyekben az előkészítés során megállapodtak.

Az alábbi rövid gondolatmenetben kizárólag néhány olyan kérdéssel foglalkozom, amelyek a képernyőn sugárzott interjúkat megkülönböztetik az írott sajtóban megjelenőktől

A televíziós interjúkon belül is alapvető különbség van az informatív műsorokban (hír, politikai elemzés, sport) látható párbeszédnek, és a hétköznapi társas kapcsolatokra, valóságos beszélgetős helyzetekre emlékeztető interjúk között. Az informatív műsorokban a riporter elsősorban tárgyyszerű kérdésekre tárgyyszerű válaszokat vár, a kérdező felkészültsége, kombinatív készsége, intellektuális gyorsasága nagyobb súllyal esik a latba, míg a portrébeszélgetésben fontosabb szerepet játszik a kérdező kapcsolat- és hangulatteremtő képessége.

Az írott sajtóban olvasható és a képernyőn látható interjú közti különbségek egy része evidens. Hogy csak egy példát említsek, az utóbbiban mind a kérdezőt, mind az alanyt folyamatosan mozgásban követjük, a bennünk kialakult képet alapvetően befolyásolja a beszélgetők iránt érzett rokon- vagy ellenszenvünk, a külső megjelenésük, kisugárzásuk csakúgy, mint öltözékük, stílusuk és vokális jellemzőik. A különbségek más része rejtett, mégis alapvetően befolyásolhatja a végeredményt, mint a szerződésekben az apróbetűs rész.

Kísérletileg bizonyították, hogy egy látszólag irreleváns jelenség, mint egy beszélgetés fizikai háttere, alapvetően befolyásolja azt, hogy’ értelmezzük a háttér előtti emberek viselkedését. Kamerára vettek néhány fiatal párt beszélge-

tés közben, majd trükkel ugyanazt a képet különböző hátterek – színházi előcsarnok, utca – elé montírozták. A nézők ugyanazt a beszélgetést egészen eltérően értékelték, attól függően, milyen környezetben zajlott. (Forgas és Brown, 1977) De a képernyőn feltűnő szereplők jelentőségét például eltérően fogják érzékelni a nézők akkor is, ha következetesen eltérő plánokban mutatjuk őket, mondjuk, az egyik résztvevőről kizárólag fél alakos, a másiktól félközeli képet adunk, az egyiket következetesen alsó, a másikat felső kameraállásból mutatjuk. Éppen ezért az angolszász televíziókban, a politikai viták során rendszerint megszabják, hogy mindkét vitapartnert azonos kameramagasságból, azonos plánban kell mutatni, úgy, hogy a kép alsó széle a harmadik inggombnál vágjon. Az egyenlő esély természetesen így sem garantálható, hiszen ez a kivágás lehet előnyös az egyik és kevésbé előnyös a másik alany számára, mint ahogy profiljaink sem egyformán előnyösek. Hasonló a helyzet az ülő alkalmatosságok megválasztásával. Egy süppedős fotelben vagy magas karfájú széken, ami kényesztartásra kényszeríti a beszélgetőt, másként fog mutatni és viselkedni, mint egy kényelmes merev támlájú széken. A tér megszervezése, az ülés és nézés iránya, az asztal léte vagy hiánya is döntő lehet. (Pease, 1989) Világítással is lehet kövéríteni, soványítani, ellenszenvenné és rokonszenvenné, egészségessé vagy betegessé formálni valakit, anélkül, hogy a nézők többsége számára azonnal nyilvánvaló lenne, minek tulajdonítható a hatás. (Szabó G., 2002)

Fontos különbség az írott és a képernyőn megjelenő interjúk között a tudományosan nehezen körülírható „hangulat” vagy kapcsolat szerepe. A portréinterjúknál vagy több résztvevős oldott televíziós beszélgetésnél kulcskérdés, mikor, miért, milyen körülmények között jön létre olyan bensőséges helyzet, amikor a riportalany megnyílik, hajlandó elfeledkezni arról, hogy kamerák, lámpák, közönség és szakemberek tucatjai veszik körül, és hajlandó olyan őszinte gondolatokat, titkokat közölni magáról, ami elementáris erővel hat a nézőre. A kapcsolatteremtésnek ebben a műfajban nyilvánvalóan nagyobb szerepe van, mint az informatív interjúk esetében.

De hogyan jön létre egy ilyen helyzet? Lehetséges-e mesterségesen megteremteni ezeket a körülményeket? Hiszen még arra sincs magyarázat, miként lehetséges az, amit a saját baráti társaságában már mindenki tapasztalt, hogy ugyanazok az emberek, ugyanazon a helyszínen, ugyanabban a napszakban (azonos maligánfok mellett) néha oldottan és tartalmasan úgy beszélgetnek, hogy a buliról minden résztvevő érzelmileg és szellemileg gazdagodva tér haza, máskor meg kínos, unalmas feszengésként és kudarcként élik át az estét? Néha arra gondolok, talán nem véletlen, hogy a magyar nyelvben – mint Isten a világot – „teremtjük” a kapcsolatot, mintha ismereteink hiányosságát hangsúlyozandó azt sugallnánk, hogy egy ilyen termékeny pillanat háttérében valamilyen transzcendentális jelenség állhat. De igyekezzünk természettudományos alapon maradni.

Mint láttuk, pszichológiai kísérletek bizonyítják, hogy a műsorvezetés körülményeinek, a helyszínnek, a világításnak, az akusztikus jelenségeknek, de még az illatoknak is szerepük van a hangulat kialakításában. De a körülményeken kívül a riporter és a riportalany személyiségének, pillanatnyi diszpozíciójának, az egymás iránt érzett rokonszenvnek vagy ellenszenvnek is része van abban, hogy létrejön-e a kapcsolat műsorvezető és beszélgetőpartnere között. Mindehhez adódik a műsorvezető empatikus készsége, adottságai, stílusa, kultúrája, felkészültsége, kapcsolatteremtő képessége.

Az írott sajtóval összehasonlítva, különösen többszereplős beszélgetés esetében, a folyamat irányítása a televíziós műsorvezetőtől rendkívüli figyelmet, ritmusérzékenységet, a nem verbális jelek ösztönös és tudatos ismeretét igénylik. Ráadásul a nem verbális üzeneteket egyszerre több csatornán küldjük: tekintetünkkel, arckifejezésünkkel, testtartásunkkal, gesztusainkkal, hangminőségünkkel, öltözetünkkel és térszabályozó viselkedésünkkel egyszerre kommunikálunk. Ezek az üzenetek egymással és a szóbeli üzenetekkel is össze vannak hangolva, egymást erősíthetik vagy ellentmondhatnak egymásnak. Az egyik csatornán küldött jelzést, mondjuk, egy mosolyt, egy másik csatornán küldött jelzés, például a szemkontaktus minősíti. (Buda, 1994)

A szociálpszichológusok és nyelvészek szinte kottaszerű kódrendszert dolgoztak ki a társalgások elemzésére (conversation analysis), amellyel pontosan leírható, számszerűsíthető, hogy egy téma (topic) megbeszélése alatt hányszor történt szóátvétel (turn taking). Számolni lehet, mint a fociban a gólokat, a szövegeket, a támadásokat, hogy kinek hány szóátvétele (turn) volt, ki volt kezdeményezőbb, dominánsabb, agresszívebb, miközben a felszínen esetleg udvariasan viselkedett beszélgetőtársával. Pontosán feltérképezhető az alá-fölrendeltségi viszony is. A társalgás nem verbális „drámájának” feltérképezésében nagy lépést jelentett a beszédaktus-elmélet kidolgozása, amely a kommunikációt, a nyelvhasználatot éppúgy cselekvésnek tekinti, mint bármely fizikai aktust, szemben a generatív grammatika vezéralakjával, Chomskyval, aki Searle-nek a beszédaktusokról alkotott nézeteivel vitatkozva körömszakadtáig ragaszkodott ahhoz, hogy a nyelv csakis valamiféle gondolatakkötő funkciót tölt be, és a kommunikáció nem tartozik a nyelv lényegéhez. (Pléh–Terestyéni, 1979)

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

A többszereplős beszélgetés túlságosan bonyolult verbális és nem verbális rendszere miatt a kutatók is inkább a kétszemélyes, szemtől szembeni interakció szerkezetét vizsgálták. Kendon a tekintet szerepét, Schefflen, Schegloff és Yngve

a résztvevők teljesítményének összehangolását, Trager a paralingvisztikai jelenségek (hangerő, hangmagasság, beszédrítmus) hatását kutatta a beszédváltásban. Duncan, kutatótársai eredményeit is felhasználva, az elsők között próbálta leírni egy kétszereplős beszélgetés aktusait. A beszélgetést videóra rögzítették oly módon, hogy a kamera mindkét szereplőt folyamatosan mutatta fejtől lábig. Nem használtak kameramozgást, és a felvevőgépet mindkét beszélgető számára jól látható helyen helyezték el. (Duncan, 1979)

A felvétel elemzése során igyekeztek megfogalmazni és leírni azokat az interakciós egységeket, amelyek során a résztvevők ‚hallgatók‘, ‚beszélők‘, illetve ‚egyidejű beszélők‘ lettek. A társalgást kísérő gesztusokból, paralingvisztikai jelekből kiderül, hogyan viselkedünk, ha meg akarjuk szerezni, meg akarjuk tartani vagy át akarjuk adni a szót beszélgetőpartnereinknek.

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

A képernyőre készülő interjúk esetében a riporterek többsége alkalmazza ezeket az ismereteket. Igyekszik bizalmat kelteni vendégében, szemmel búvólni, gesztusokkal biztatni a szemközt ülőt. Többszereplős beszélgetés esetében a helyzet tovább bonyolódik. Miközben az egyik riortalány beszél, a műsorvezető kénytelen folyamatosan kémlelni többi vendégét is, nem lát-e valamelyikükön olyan jelet, hogy szeretné átvenni a szót, csak nem talál rá alkalmat. Vagy tesz-e valamelyikük olyan gesztust, amelyből kiderül, nem ért egyet a másikkal. A beszélgetés vezetőjének ilyenkor jó házigazda módjára gondoskodni kell arról, hogy senki ne maradjon ki a beszélgetésből. Beszéd közben mindenkivel folyamatosan szemkontaktust kell tartania, hogy érezzék, hozzájuk is szól.

Képernyőn születő többszereplős interjú esetében a szerkesztés is alapvetően különbözik az írott sajtóbeli műfaji testvérétől. A jó riporter az írott sajtó számára készülő interjú során is fejben folyamatosan átszerkeszti, követi a beszélgetés fordulatait, nem ragaszkodik mereven az előre elkészített kérdéseihez. A képernyőn azonban, ha elkerüli a figyelmét egy-egy fontos gesztus, elharapott félmondat, grimasz, sokkal szembetűnőbb, hogy az interjú készítője szellemileg nincs jelen a beszélgetésen, mint az írott műfajban, ahol ezek a lényegi beszélgetés-szilánkok nem szerepelnek majd a kéziratban. A televíziós riporter tehát az interjú közben folyamatosan „fejben vág”, a beszélgetés menetétől függően, ha a társalgás iránya úgy kívánja, át- meg átszerkeszti a műsort, közben, ha az interjú nem stúdióban zajlik, azt is fejben kell tartania, hogy a végeredmény vizuálisan összerakható lesz-e, ne égjen ki a kép a riortalány mögött, vagy ne essen például folt árnyék a fejére.

A természetesnek tűnő kapcsolatteremtés a képernyőn azért is bonyolult, mert ellentétben a hétköznapi helyzetekkel, a személyközi kommunikációval, a

televíziós kommunikátornak nemcsak a helyszínen jelen lévőkkel kell kontaktust teremtenie, hanem a képernyő előtt ülő nézőkkel is.

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

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

A klasszikus televíziózás nyíltan felfedi a kapcsolatot a közönséggel, hangsúlyosan bevonja a nézőt, mintha ő is ott ülne, és részese lenne a társalgásnak. Ebben a képletben a műsorvezető, a vendége és a néző egyenrangú felek, ellentétben az írott sajtó számára készülő interjúval, ahol a riportert nem szokott kiszólítani a beszélgetésből az olvasónak. Vitray gyakran beszélgetés közben is nyíltan megszólította a képernyő előtt ülőket. Mondjuk, így: „Önök most nyilván azt várják tőlem, hogy megkérdezzem...” stb. Az ilyen beszélgetésnek nagy előnye, hogy nem szükséges pedánsan elrejtetni a technikát, hiszen cinkosok vagyunk: mi is tudjuk, a néző is tudja, itt most tévéfelvétel folyik. Hátránya, hogy a riportalany esetleg „szerepel”, ő is úgy érzi, színpadon van.

Másféle riporteri magatartás a dokumentumfilmmel rokon portrébeszélgetés, ahol a résztvevők úgy tesznek, mintha egy kukucskálós színház szereplői lennének. Látszólag nem véve tudomást arról, hogy nézik őket, igyekeznek a helyszínen olyan intim beszélgetést folytatni, hogy a nézőnek az érzése, kiváltságos helyzetbe került, beleshet egy bensőséges társalgásba. Az interjúnak ennél a formájánál kiemelkedően fontos szerep jut a kapcsolat- és hangulattemetésnek, hiszen a technika ezeken a helyszíneken is jelen van. Az ilyen beszélgetés előnye, hogy talán kevésbé zökkenti ki az amatőr vendéget, kevésbé viselkedik színpadszerűen.

Lehet egy televíziós beszélgetésben a hétköznapi életben megszokotthoz közelítő természetesség a cél, de vajon hogyan lennének képesek ezt úgy rögzíteni, hogy a nézőnek is hasonló élménye lehessen? A természetesség logikáját követve, ahol a személyközi kommunikáció során érzékeljük beszélgetőpartnerünk szinte teljes lényét, valamint periférikus látásunkkal, hallásunkkal, szaglásunkkal, tapintásunkkal a környezet nagyobb szeletét, nem csupán azokat a fragmen-

tumokat, amelyeket a kamera és a mikrofon kiválasztott, az interjút úgy kellene rögzíteni, hogy a nem verbális törvényszerűségeket is figyelembe vesszük a felvételnél. Ez a képernyőn úgy festene, hogy mondjuk, látnánk, ahogy az egyik vendég öntudatlan, apró tátozással jelzi, szeretne már ő is megszólalni, miközben halljuk, hogy a másik felviszi a hangot, jelezve, hogy még magánál akarja tartani szót, látnánk a harmadik vendég fintorát, miközben az előző vendég lábát mutatná a kamera, amelyből egyértelműen kiderülne, hogy mellébeszél, és még megannyi részletet. Ez természetesen nonszensz. Egy ilyen képzeletbeli felvételehez tucat számra kellene elhelyezni a kamerákat, a rendező képtelen lenne a roppant bonyolult kommunikációs helyzetet egy szempillantás alatt átlátni, kiadni az utasításokat, a kameramanok ennyi idő alatt nem tudnának átállni, és persze a néző is rövid idő alatt megbolondulna ezt a vizuális tűzijátékot nézve. De ahogyan a művészi alkotófolyamat is csak sűrítve képes ábrázolni a totalitást, talán nem tűnik telhetetlenségnek, ha úgy véljük, a művészi alkotások eredményeinek alkalmazásából, a játékfilmek igényesebb plánozásából, világításából, hangosításából, a modern lélektan eredményeiből lenne még mit merítenie a televíziózásnak. És persze fel kell ismernünk, hogy egy képernyőre készülő interjúnál a valóság természetessége helyett be kell érünk azzal, hogy a riportalanyokban és a készülék előtt ülő nézőkben a természetesség érzetét keltsük.

Felhasznált irodalom

- Dr. Buda Béla: *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*. Animula, Budapest, 1994.
- Duncan, S. D.: *A nyelv, a paralingvisztikai jegyek és a testmozgás a beszélgetés szerkezetében*. In: *Beszédaktus–Kommunikáció–Interakció*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont Szakkönyvtár, Budapest, 1979. p. 294–320.
- Forgas, J. P. – Brown, L. B.: *Environmental and behavioural cues in the perception of social encounters*. *American Journal of Psychology*, 1977. p. 635–644.
- Pease, A.: *Testbeszéd*. Park, Budapest, 1989. p. 152–167.
- Pléh Cs.–Terestyéni T.: *Beszédaktus- kommunikáció-interakció*. TKK, Budapest, 1979. p. 17–20.
- Szabó Gábor: *Filmes könyv*. Ab Ovo, Budapest, 2002. p. 127–132.