

A film valami gyökeresen más, mint az irodalom – Az ellenállás melankóliája (Krasznahorkai Lászlóval beszélget Eve-Marie Kallen). *Magyar Lettre Internationale*, 43. (2001–2002. tél)

Werckmeister harmóniák – Egy szigligeti filmvita (vitavezető: Turcsányi Sándor, résztvevők: Báron

György – Forgách András – Jánossy Lajos – Peer Krisztián – Rényi András – Vágvölgyi B. András). *Magyar Lettre Internationale*, 43. (2001–2002. tél)

Korcsog Balázs

‘Tágra zárt szemek’ – nyitott szemmel

Stanley Kubrick sohasem kapott nagyságához méltó elismerést. A valaha élt talán legjelentősebb filmrendezőt egyetlen világszerte jegyzett fesztiváldíjjal sem tüntették ki, s az életmű-Oscart tőle megtagadó Akadémia díjkiosztó ünnepségén Steven Spielberg, a tömegfilm mágusa búcsúztatta az elhunyt Mestert – szellemiségének megcsúfolásaként. Utolsó filmjének, a ‘Tágra zárt szemek’-nek a magyar recepciója pozitív volt ugyan, ám úgy gondolom, nem mentes bizonyos félreértésektől és figyelmeztelésektől.

A rendező filmnyelvi eszközökkel világosan két részre osztja művét. A nyitás emlékezetes: a vászon sötét, egy keringő dallamát halljuk – *Sosztakovics* ‘Jazz-szvit’-jének második keringőjét –, ami finom belső utalásként is felfogható: a film alapjául szolgáló ‘Traumnovellé’-t író *Arthur Schnitzler* otthonát, a ‘boldog békeidők’ Bécsét juttatja eszünkbe. Kubrick tökéletes érzékkel választja meg az első képet, mely a film több fontos aspektusát előrevetíti: Alice Harfordot (*Nicole Kidman*) látjuk, amint a nézőnek háttal könnyed mozdulattal ledobja magáról ruháját, s így egy pillanatilag meztelenül áll előttünk. Együtt jelenik itt meg a kitarukozás és a nemiség, a film két központi fogalma. Szerepe van annak is, hogy mindez egy lesötétített, élénkpiros függönyökkel keretezett ablak előtt történik, a következő filmképen pedig – a cím bejátszása után – Dr. William Harfordot (*Tom Cruise*) látni egy másik ablak előtt, melyen át világoskék fény szűrődik be: e két színből egész szimbólumrendszer épül majd ki. Az első rész zárása – a pár tükör előtti előjátéka – élesen elválasztja a film két nagy egységét: a cselekmény fontos eleme lesz, hogy a második szakaszban Harfordék egyáltalán nem élnek nemi életet. Az új fejezet kezdetét Kubrick a tőle megszokott szellemességgel,

számos elem párhuzamba állításával jelzi. A csókolózó pár képét lesötétíti, a sötét vászon mellett *Chris Isaac* eddig futó bluesslágere (‘Baby did a bad-bad thing’) helyett a már ismert bevezető keringődallam csendül fel. Felidéződnek tehát a film nyitásának reminiscenciái, aztán *Aufblende* (újabb megnyitás!), és egy épp kinyíló liftajtót látunk – mintha felmenne a függöny egy újabb előadáshoz. Ráadásul a történet szintjén is nyitásnak, egy új nap kezdetének lehetünk tanúi: a doktor a munkahelyére érkezett meg. A film végén pedig, mikor Dr. Harford túl van már a kísérteties szexkálvárián, s a házaspár a vallomásokon, újra *Nicole Kidman* látjuk, mint a kezdőképen, ezúttal persze ruhában, amint kijelenti, hogy van egy fontos dolog, amit minél hamarabb meg kell majd tenniük. Az utolsó szó (‘Fuck.’) nemcsak kilátásba helyezi a pár újrainduló szerelmi életét, ezzel lezárva a történetet, hanem – durván és némi csipős humort sem nélkülözve – mintegy összefoglalja a művet, ily módon párhuzamot alkotva a kezdőképpel. Aztán sötétre vált a kép, és újraindul a ‘Jazz-szvit’ keringője, a néző pedig a film elején látott betűtípusban olvashatja a stáblista neveit. A kettős keret bezárult.

Az aprólékosan kidolgozott szerkezet mindig is jellemezte Kubrick alkotásait,

utolsó filmjében azonban egy viszonylag ritkán alkalmazott és – részben ezért – számos kiaknázatlan lehetőséget tartogató művészi módszert is tökélyre visz: a szín-szimbolikát. Míg a filmtörténet közismert alkotásainak művészi színfelhasználása vagy egyetlen elemre épül, kumulatív jelleggel – mint például *Kieslowski* „Három szín”-sorozatáé –, vagy csupán néhány, többé-kevésbé jól körülírható, színhez kapcsolt fogalom alkalmi megjelenítéséből áll – ahogy *Antonioni* „Vörös sivatag”-ában vagy *Godard* „A megvetés”-ében –, addig Kubrick két szín határozott jelentés-tartalmaira épülő, az egyes jelenetek értelmezését szervesen befolyásoló szimbolikát teremtett, minden bizonnyal egyedül-álló módon. A módszer radikális újszerűsége magyarázhatja,

hogy a film e fontos vetülete elkerülte a kritikusok figyelmét. A „Tágra zárt szemek” színvilágának két meghatározó eleme a kék és a piros: a prologusban is dominánsak, a film második részében azonban már annyira organikusán hozzátartoznak a képszerve-

zéshez, hogy néhány, három másodpercnél mindig rövidebb vágóképen kívül, melyek utcákat vagy folyosói mozgásokat tárnak a néző elé, minden képen megtalálható legalább az egyik szín határozott foltja. A színek asszociációs körének kialakításakor Kubrick a nyugati hagyományra támaszkodik: a film ismerete nélkül is elgondolható, hogy a piros – a vér és a szerelem színeként – az érzékiségnek, testiségnek, az ösztönök uralmának és a márnak lehet kifejezője, a víz és a hideg, szabályos kristályszerkezetű jég jelképes színeként számon tartott kék pedig a tisztaságot, erkölcsiséget, rendet, intellektust és racionalitást jelenítheti meg. Persze az a bináris metafizika, melyre a film színdramaturgiája épít, szintén ósrégi nyugati tradíció – nem véletlen, hogy *Nietzsche* is az ókori

írásbeliségből ismert mitikus alakokkal, Dionüszossal és Apollóval jelenítette meg az emberi lélek e feltételezett kettős-ségét. Nyilvánvaló azonban, hogy ha Kubrick túlságosan ragaszkodott volna az emberi psziché e kettős megjelenítéséhez, nem nyílt volna lehetőség az árnyalt ábrázolásra. Megoldása éppen azért zseniális, mert a hagyományt működtetve haladja meg azt: a szimbólumok szintjén alkalmazza a metafizikát, hogy a műegész jelentése által túllépjén rajta. A színhasználat egy vonulata egyébként már önmagában is többet nyújt a primitív dichotómiánál: ez a két központi szín együttes, szoros összetartozást sugalló jelenléte az utcákon és a belső terekben, különösen Harfordék lakásában – Kubrick bizonyára azért he-

lyezte a karácsony előtti készülődés idejére a történetet, hogy motíválja színdramaturgiai ötleteit. Sőt, a kórház folyosójára festett, azonos méretű kék és piros téglalapokból álló négyyszögek akár az egymásba olvadó Jin és Jang képzetét is felkelthetik a nézőben, a két fogalom-

kör elkülönülését-összetartozását sugallva.

Piros és kék már a film elején kezd megtelni tartalommal: Kubrick újabb és újabb egymással párhuzamba állítható jelentéseket kapcsol hozzájuk, úgyhogy mire kulcsjelenetéhez eljut, már nem csupán a színek értelmezésének konvenciójára, hanem egy, a filmen belül kidolgozott rendszerre is építhet. Az első kép szerepéről már beszéltem; ezután néhány snitt erejéig a lakás különböző részeiben látjuk Alice-t és Billt: a nőt jórészt vörös, a férfit kék környezetben – a rendező tehát a konvenciót követve rendeli hozzá a színeket az érzéki női és a racionális férfi princípiumhoz (hogy aztán e felosztás jogosságát is megkérdőjelezze). Ezen alapvetés után Kubrick hosszabban bővíti a piros szín jelentéstartományát. Mikor indulás előtt a

Piros és kék már a film elején kezd megtelni tartalommal: Kubrick újabb és újabb egymással párhuzamba állítható jelentéseket kapcsol hozzájuk, úgyhogy mire kulcsjelenetéhez eljut, már nem csupán a színek értelmezésének konvenciójára, hanem egy, a filmen belül kidolgozott rendszerre is építhet.

bébiszitter a nő szépségét dicséri („Wow, you look amazing, Ms Harford!”), egy hatalmas vörös kanapé látható az előtérben; a partin Ziegler hasonló megjegyzéséhez élénkörös ruhás felesége ad háttérrel. Rendkívül szellemes a szín alkalmazása a két megkísértési jelenetben. Amikor Sándor Szavost felfigyel a becsipett szépségre, egy másodpercig elgondolkodva szemléli, majd arckifejezése megváltozik: elhátározza magát a szemtelen tréfára, hogy a nő pezsgőspoharát elvéve és kiürítve hívja fel magára figyelmét. Épp ekkor, a döntés pillanatában halad el egy vörös ruhás nő jól láthatóan a két ácsorgó mögött, a szimbolikus színeket egyébként nélkülöző környezetben. Ily módon a piros az érzéki kaland kezdetével kapcsolódik össze. E jelenet párja Harford ismerkedése a modellekkel: mikor megtalálják múltjuk közös pontját – a doktor egy alkalommal zsebkezdőjével segítette ki az egyik hölgyet –, tehát mintegy legitimizálódik flörtjük, vörös ruhás felszolgáló halad el mellettük. A két szín ellentéte először a fényűző fürdőszobában játszódó jelenetben lesz hangsúlyos. Itt William vörös kanapén, félig ülő, félig fekvő helyzetben találja a meztelen és drogtuladagolástól öntudatlan Mandyt. A mélypiros műbőrre a lány bőrének bronzszíne felel; fontos szerephez jut továbbá egy nagyméretű akt – vörös virágszirmokon fekvő nő – a falon, mely a szépségkirálynő élesztgetését bemutató beállítások többségében jól látható. Néhány vágással később a magához tért nőt látjuk, aki a túlhajtott érzékiség vöröséből visszavért a józanság, a hüvös racionalitás világába: kék törülközőbe csavarva ül, Harford prédikációját hallgatva. A domináns beállítás az előzőhöz képest merőleges: a vörös akt kikerült látóterünkből, helyette a Mandytól jobbra lévő nagy, kék fényű ablak és a kanapé melletti kék kínai porcelánszobrok válnak fontossá a képeken, a kanapé vörös föltja pedig – oldalról fényképezve – a töredékére zsugorodik.

Minden értékes filmben megjelölhető legalább egy kulcsfontosságú jelenet, melyben a művészi kifejezés a legerőteljesebb. Kubrick példászerűen átgondolt mű-

veiben rendre több ilyen rész is feltűnik; a „Tágra zárt szemek” első csúcspontja a Harford házaspár hálószobai vitája az estélyt követő éjszakán, mely a színszimbolika kiteljesedése szempontjából is kardinális jelentőségű. Alice fekszik, Bill pedig ül a hitvesi ágyon, amint lefekvés előtt pihentető marihuánát szívnak – mindketten alsóneműben. Kidman a kép baloldali előtérében a vörös árnyalatú ágyon, Cruise pedig jobboldalt hátul látható, mögötte az ajtónyílás sugárzó kékje. Különösen a feleség adja át magát a drog élvezetének: premier plánban, mögötte az ágy háttámlájának erőteljes vörösével látjuk, amint szívja a cigarettát, és a mámorosok durva szókimondásával a férjének szegezi a kérdést, hogy lefeküdt-e előző éjjel a két lánnyal. A férj meghökken; hirtelen elmúló bódulatát a rendező két vágással érzékelteti: először, a meglepetés első jelénél („What?!?” – köhécseli Harford) a kép a Kidmant mutató nagyközeliről a két szereplőt befogó, már említett totálra vált – mögöttük a kék fölt –, majd mikor a férfi már pontosan fogalmazva ad hangot értetlenségének, Cruise felsőtestét látjuk, háttérben a képmező felét kitöltő kék ajtónyílással. Tehát míg Alice gyönyörét és kábulatát a vörös emelte ki, addig a Bill által felvett intellektuális pozíció megszilárdulását a kék megjelenésének, majd dominanciájának két lépcsője közvetítette. A következőkben párbeszédük rövid időre ösztön és intellektus harcává stilizálódik: Alice szlengben beszélve („fuck”, „hitting on” stb.) gyanúsítgat, míg Bill kimérten magyarázkodik. A verbális tartalmakkal párhuzamosan a két pólus pirosa és kékje két Schuss-Gegenschuss-ban felelget egymásnak. Végül Alice is felül, hogy – a szenvedélyes támadás vörösét veszítve – a kék fényben kölcsönösen megmagyarázzák egymásnak kis kalandjaikat. Amikor azonban férje kijelenti, hogy nem csoda, hogy Szavost le akart feküdni egy ilyen szép nővel, a feleség felpattan, és bár mozgásában kissé bizonytalan még – az ajtótokhoz támaszkodik –, szellemileg a legteljesebben kitisztul. Ez a mozdulatsor minden tekintetben a jelenet fordulópont-

jának tekinthető. Ettől a ponttól kezdve Alice áll a helyzet intellektuális magaslatán, és Bill defenzívába kényszerül. Kubrick a filmnyelv teljes eszköztárát e pozícióváltás kifejezésének szolgálatába állítja: a figurák testhelyezete az álló nő dominanciáját jelzi ülő férje felett; mikor felkel, mozdulatával párhuzamosan a kamera is megemelkedik, s mikor az ajtóba áll, ráközelít – így a szellemi fölény megszerzését a képkivágás egyre nagyobb hányadát kitevő kék szín reflektálja.

Ugyanígy Alice előnyét sugallja a vágóképek megoszlása is: a feleséget jóval többször látjuk a képen, gyakran még akkor is, mikor partnere beszél, ami fordítva sohasem fordul elő. Az asszony ráébreszti Harfordot, hogy a hűségéről és a női szexualitásról vallott eszméi mennyire kevésbé átgondoltak s milyen gyenge lábakon állnak. A vita során a nő tovább mozog a szobában, leül a toalettasztal elé, majd egy különösen esetlen és bántóan szexista kijelentés – hogy a nők alkatilag nem hajlanak a hűtlenségre – hatására felugrik, és az ablak elé áll („If you men only knew!”). Mikor a felháborodott Bill elmondja, hogy nem magában, hanem feleségében biztos annyira, az asszony nevetőgörcsöt kap. Itt érdemes megjegyezni, hogy a párbeszédet a hozzá kapcsolódó jelképek sora nem nehezíti el: gördülékeny és életszerű. A Kubrick által kemény kézzel vezetett szupersztárok kidolgozott alakítást nyújtanak, s Kidman képes érzékelteni a drog hatása alatt álló embernek a nagyfokú koncentráció ellenére is a normálistól kissé eltérő gesztusait, reakcióit. A nevetéstől térdére roskadt Alice lassan felülve mesélni kezd férjének arról, hogyan kívánt meg minden porcikájával, majdnem végzetesen egy tengerész-tisztet Cape Cod-i nyaralásuk idején. A halk szavú vallomás a hálószobai jelenet betetőzése, amit Kubrick – ha lehet – az eddigieknél is koncentráltabban jelez. Alice gyónásának kezdetén rendkívül halkra kevert, távoli szimfonikus muzsika lép be, különös, kissé kísérteties hangulatot kölcsönözve a jelenetnek. A zene, bár végig halk marad, lassan-lassan erősödik, egészen a megszakításig. (Ez a Kubrick által

íratott egyik eredeti filmzene, *Jocelyn Pook* „Naval Office”-re, a másik darab – „The Dream” – értelemszerűen Alice vad álmának elmesélésekor hallható, ugyanilyen halkan.) Ahogy Kidman felül, fejét az ablak kékje és a függönyök vörös sávjai veszik körül: a színek is jelzik, hogy most az érzékiségre tekint a számvető értelem. Fontos tényező a jelenet atmoszférájának kialakításában, hogy Kubrick nagyközöneliket mutat a két színész arcáról. Az asszony bevallja, hogy az őt csak egy pillanatra méltató tiszt volt aznap délután az egyetlen gondolata még akkor is, mikor férjével szeretkezett – hajlandó lett volna mindent feladni érte. Belső küzdelmének csak akkor szakadt vége, mikor másnap reggel megtudta, hogy a férfi elutazott. „...And I was relieved.” – suttogja tagoltan, egy pillanatnyi szünet, majd telefoncsörgés oldja a szereplők és a néző feszültségét. Az intim jelenet e megszakításában stilizáltság és valóságosság játszik egybe: bár talán megrendezettnek hat egy efféle befejezés, tökéletesen közvetíti azt a hiányérzetet, amit akkor érzünk, ha a bensőséges megnyilatkozások után hirtelen valami sokkal lényegtelenekkel kell foglalkoznunk. Sajnos, nem lehet mindig csak az igazán fontos dolgokról beszélni.

A film persze nem csupán az első csúcsponton alkalmaz ennyire árnyalt színzimbolikát. Hasonlóan összetett annak a beszélgetésnek az optikai megfogalmazása is, amelyben Ziegler felvilágosítja Harfordot arról, hogy mi történt vele valójában. Ebben a részben egy, a szokványos zöld helyett – természetesen – piros biliárdasztalnak a kameramozgások során változó nagyságú színfoltja jut fontos kifejező szerephez. Mivel azonban a két jelenet eszköztára hasonló, fontosabbnak látom, hogy a kastélybeli orgia művészi megjelöléséről és ennek az epizódnak a végétől kibontakozó vezérmotívum-technikáról írjak. Harford, miután némi szerencsével sikerült kiszednie Nick Nightingale zongoristából a felső tízezer titkos szex-ünnepélyének jelszavát és helyszínét, az előírt kámzsában és maszkban bebocsátást nyer az épületbe. Már maga a jelszó – „Fidelio”

– is gazdag mellékjelentésekben: a hamis személyazonossággal zárt falak közé férkőző hölgy operai története a doktor családsára, oda nem tartozására emlékeztet; az ellentét pedig, amely Beethoven hősnője, a házastársi szeretet mintaképe és a hűtlen kicsapongásra készülő Harford között feszül, kajánul ironikus. A pompás vidéki kastélyban zajló álarcos szaturnália motívumával Kubrick egy (szoft)pornó kliséét értelmez át s állít mondanivalójának szolgálatába. A piros szőnyegek, kárpitok, függönyök nem csupán az érzéki kaland színdramaturgiai háttérét adják, hanem a maszkok aranyával, a márvánnyal, a sárgás fényekkel és főként a meztelen testekkel együtt a romantikus festészetből ismerős „vér és arany” zsáner képeit idézik, melyek legismertebbje talán *Eugène Delacroix* 'Sardanapal halála' című képe. Harford belépésétől kezdve halljuk a sejtelmes, különlegesen atmoszférateremtő hatású zenét. A muzsika egyértelműen szakrális jellegzetességei, érthetetlen (?), latinra hasonlító szövege, a kör közepén álló, piros kámzsája és botja, valamint a kezében tartott füstölő miatt klerikális hatalmasság benyomását keltő alak és a nagyteremben zajló események pontos koreográfiája mind-mind a szertartásosságot, az egyházi jelleget hangsúlyozzák. Ezt azonban visszajára fordítja a meztelen testeknek és a kicsapongás tudatának jelenléte, valamint a baljós hangulat – melynek kialakításában jelentős szerephez jutnak a világ legdekadensebb városát, Velencét idéző maszkok –, így a jelenet a feketemise képzetét is felkeltheti. Jelképes csókkal Harfordot is kiválasztja, magával viszi egy lány, aki a doktor biztonsága érdekében el akarja küldeni őt a kastélyból, társalgásukat azonban megszakítja az egyik ör, magával hívja a hölgyet. Az immár magányos orvos bolyongása a kastély termeiben, az orgia különböző szinterein ismét megrázó jelenet. Keleties zenét hallunk – a nagytermi jelenettől eltérően most zajkulissza nélkül –, miközben William végignézi az állatias maszkokat viselő, durván vagy kimódolt pózokban szeretkező párokat és csoportokat. A természetes zajok hiánya,

az aktusok állandóan jelen levő közönsége, a groteszk maszkok s a lassú, „elemző” kameramozgás elidegenítő effektusokként hatnak, elejét véve bármifajta szexuális izgalmnak. (Az egész filmre általában is jellemző, hogy a néhol explicit szexualitás ellenére sem érzéki: a mű a nemiség intellektuális vizsgálata – nem működteti, hanem hideg fejjel boncolja mögöttes erőit.) Ezután Harford beszédbe elegyedik az egyik prostituálttal, akitől az „ismerős” nő vonja el – a folyosó nagy üveglakainak kék fényébe, jelezve a szenzuális kaland végét, a kényszerű józanodást. Az ismét figyelmeztető őrangyalként ágáló nőt egy őriasztja el, aki a taxihoz hívja Billt.

Az itt következő, bírósági tárgyaláshoz hasonló jelenetet, mely az újonnan összegyűlt sereglet előtt folyik, már nem elemzem, csak egyetlen motívumra térek ki: mikor Harford az örrel a nagyterem bejáratához ér, a két arcot egy másodpercre close-up-ban látjuk, s disszonáns, ijesztő zongorahangok szólalnak meg, arcjáték nélkül is közvetítve az orvos döbbenetét. A félelmetes zene kíséri a tömeg által szegélyezett, trónon ülő „főpápnak” és két testőrének látványát és a rezzenéstelenségükben démoni maszkok több hatásos snittjét is. Ez a filmben először itt hallható darab – *Ligeti György* 'Musica Ricerata II.' című szerzeménye – a hátralevő részben sokszor fel fog még tűnni, mégpedig határozott jelentéssel felruházva, tehát zenei vezérmotívumként: mindig akkor, mikor Harfordban nyomozása során valami felidézi kalandos éjszakájának rémületes, gyötrő emlékét. Így a kastély kapuja előtt, mikor a fenyegető hangú, rejtélyes levelet megkapja; a hosszan és thrillerbe illően tált utcai jelenetnél, mikor ráébred, hogy követik; mikor a bulvárlapból értesül a szépségkirálynő haláláról, s végül mikor felesége a párnára kitett maszk segítségével őszinteségre bírja.

A 'Tágra zárt szemek' az elemzettekén kívül még rengeteg nagyszerű művészi megoldást vonultat fel a parabolikus szerkesztésmódtól a groteszk hatások alkalmazásán át egészen a kellékek olyan apró utalásaiig, mint a kávéházban olvasott újság

„Lucky to Be Alive” szalagcíme; ezen erények felmutatása egy újabb esszé feladata lehetne.

Kubrick szuverén filmművészetének csupán egyetlen köze volt a divatokhoz: alkotásai időnként a szó szoros értelmében is iskolateremtőkké, filmes irányzatok kiindulópontjaivá váltak. Ennek talán legjobb példája a „Barry Lyndon”, mely az angol filmek „rizsposos”, a barokk látványvilágot megidézõ vonulatát elõlegezte már 1975-ben. Az 1999-es velencei filmfesztiválról – melyet éppen a „Tágra zárt szemek”-kel nyitottak meg – már hetekkel az elsõ vetítések elõtt lehetett olvasni kétség-

beesett kritikákat, melyek azt kifogásolták, hogy a bemutatandó filmek többsége a – sokszor kendõzetlen – szexualitást állítja a középpontba. Hogy ez csakugyan probléma volna, én nem hiszem; viszont a bemutató idõzítése talán a tiltakozók számára is azt mutatja, hogy a hetvenes évek Kubrick – töretlen szellemi frissességgel – halála elõtt olyan filmet alkotott, amely ha nem is elindítója, de – David Cronenberg „Karambol”-ja mellett – minden bizonnyal legfontosabb darabja az ezredvég és az új idõk szexualitását vizsgáló áramlatnak.

Bella Tamás

Csõrre töltve

A rajzfilmek agressziója

Csõrre töltve. Ezen a címen kínálta gyermekeknek szóló rajzfilm-összeállítását hazánk egyik kereskedelmi televíziója, utalni próbálva ezzel az egyik szereplõre, Csõrikére, a kismadárra. Egy másik lehetséges asszociáció is társul azonban ehhez a címhez. „Csõre töltve”, vagyis a lõfegyvernek az az állapota, amikor a golyó a tárból a csõbe kerül. A két kifejezés között csak egy betû, hangzásban talán még ennél is kisebb a különbség. Ha azt gondolnánk, hogy a gyerekek számára ez a társítási lehetőség túl távoli és így értelmezhetetlen, tévednénk.

A médiaszakemberek tudatosan építik ki mûsorstratégiájukat, felismerve azokat az általános jelenségeket, melyek felhasználásával növelni tudják mûsoraik nézettségét, és a tételt megfordítva: mûsorpolitikájukkal befolyásolják az emberek életformáját, gondolkodásmódját. A „csõrre töltve – csõre töltve” párhuzam, sajnós, vonzó a mai gyerekek számára. Habár meggyõzõdésem, hogy tudatosan egyetlen kis tévénezõ sem fogalmazta ezt meg magának, azt is hiszem, hogy a címadás nem a véletlenül múltott.

A mesehallgatás – mely az olvasó nevelésében a legfontosabb alapozás – mindinkább háttérbe szorult. Helyére a televízió és az általa kínált rajzfilmek léptek. Ezek nemcsak a mesétõl vonják el a gyerekeket, de az

aktív játoktól is, s kevesebb alkalom marad a családtagok közötti kommunikációra. Mivel a gyerekeknek nincs kivel megbeszélnie, gyakran elmarad a látottak feldolgozása.

Ezek a jelenségek akkor is tapasztalhatóak, ha a gyerekek csupa bájos és kedves történetet vagy természetfilmet látnak a képernyõn, ám ez a ritkábbik eset, jellemzõbb az erõszakos, megoldásaiban és témájában inkább az akciófilmekhez hasonlító rajzfilm, amelyet a gyerekek lelkes felkiáltással mesének neveznek. A televízióban látott agresszív cselekmények a gyerekekben azt a képet alakítják ki, hogy ez a viselkedésforma hétköznapi, hatékony és elfogadott. (1)

A különbözõ viselkedésformák mögött mindig belsõ jelenségek húzódnak meg.