

1000 Ft

2021 | 03

METROPOUS

FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT



METROPOUS 2021 3. SZÁM

A filmelmény kognitív magyarázatai



**A filmelmény
kognitív magyarázatai**

nka
Nemzeti Kulturális Alap

metropolis

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Margitházi Beja
Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Margitházi Beja

Korrektor:

Jagicza Éva

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Jordán Helén)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

t a r t a l o m

A filmélmény kognitív magyarázatai

- 6 *Lénárd-Bella Dorina: A mozarabtól a neuropszichológiáig – a kognitív filmtudomány evolúciója*
Bevezetés „A filmélmény kognitív magyarázatai” című összeállításhoz
- 16 *Hugo Münsterberg: A mozarab pszichológiája*
Lénárd-Bella Dorina fordítása
- 38 *Jeffrey M. Zacks: Vágás!*
Túry Melinda fordítása
- 54 *Carl Plantinga: Az empátiajelenet és az emberi arc ábrázolása a filmen*
Czifra Réka fordítása
- 68 **Szerzőink**

Kiadja:
Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:
Varga Balázs

Terjesztő:
Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:
Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:
Macsári Viktória

**Borítóterv és nyomdai
előkészítés:**
Atelier Kft.

Nyomja:
X-Site.hu Kft.

Felelős vezető:
Hekker Gábor

A *Metropolis* megtalálható az interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4 számra 3000 Ft személyes átvétellel, 5000 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a metropolis@metropolis.org.hu e-mail-címen jelezze!

Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában (1088 Bp., Múzeum krt. 6-8.), az Írók Boltjában vagy megrendelhetőek a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott a Nemzeti Kulturális Alap.



KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TÉMÁJA:

100 ÉVES A KOREAI FILM

A címlapon a A Francia kiadás, a hátsó borítón a Voir egy képkockája látható.

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK, KIVÉVE:
PLANTINGA, CARL: © JOHN HOPKINS UNIVERSITY PRESS, 1999.

A KÉPEK JOGTULAJDONOSAI:

A FRANCIA KIADÁS: SEARCHLIGHT PICTURES © TWENTIETH CENTURY FOX FILM CORPORATION

VOIR: © NETFLIX

Korábbi számaink

1997. tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2008 no. 1.	Film és tér
1997. nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2008 no. 2.	Film és építészet
1997. ősz	Festészet és film Derek Jarman	2008 no. 3.	A filmmusical
1997. tél – 1998. tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
1998. nyár	Narratológia Szóts István	2009 no. 1.	Az animációs film
1998. ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2009 no. 2.	Robert Altman
1998. tél – 1999. tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
1999. nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
1999. ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
1999. tél	Jean-Luc Godard	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2010 no. 3.	Hollywoodi Reneszánsz
2000 no. 2.	Orson Welles	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2001 no. 2.	Új képfajták	2011 no. 4.	Michael Haneke
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Média kutató közös száma)	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2012 no. 3.	Melodráma
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2002 no. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2003 no. 1.	Fotó és film	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2003 no. 2.	Science fiction	2013 no. 3.	Film/test/film
2003 no. 3.	Szabó István	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2004 no. 1.	Pszichoanalízisek	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2004 no. 1.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvígjáték
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvígjáték
2004 no. 4.	Jeles András	2015 no. 1.	Olasz műfajok
2005 no. 1.	Varratelmélet	2015 no. 2.	Hang a filmben
2005 no. 2.	Posztkolonális filmelmélet	2015 no. 3.	Magyar animáció
2005 no. 3.	Gaál István	2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2016 no. 2.	Kortárs román film
2006 no. 1.	A horrorfilm	2016 no. 3.	Filmfesztiválok
2006 no. 2.	Lars von Trier	2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
2006 no. 3.	A kortárs iráni film	2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)	2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
2007 no. 1.	Bollywood	2017 no. 3.	Film és érzelem
2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben	2017 no. 4.	Transznacionális film
2007 no. 3.	A thriller	2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
2007 no. 4.	Erdély Miklós	2018 no. 2.	Trauma és narratív film
		2018 no. 3.	A magyar film társadalomtörténete I.
		2018 no. 4.	Kortárs magyar filmipar
		2019 no. 1.	Koreai rendezőportrék
		2019 no. 2.	Kortárs kísérleti film
		2019 no. 3.	A magyar filmkritika kutatása
		2019 no. 4.	A magyar film társadalomtörténete 2.
		2020 no. 1.	Archív anyagok a kortárs filmben
		2020 no. 2.	Kortárs bűnügyi sorozatok
		2021 no. 1.	Nőképek a magyar filmben
		2021 no. 2.	Kortárs sorozatok

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 3000 Ft, postai kézbesítéssel: 5000 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában és az Írók Boltjában.

Egyes korábbi számaink megrendelhetők a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető

a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

[A filmélmény kognitív magyarázatai]

Lénárd-Bella Dorina

A mozidarabtól a neuropszichológiáig – a kognitív filmtudomány evolúciója Bevezetés „A filmélmény kognitív magyarázatai” című összeállításához

Mióért félek ennyire, mikor tudom, hogy ez csak egy film?” „Hogy nem jöttem rá, hogy ez lesz a csavar a filmben?” „Hogy izgulhatok ennyire egy olyan filmen, amit már háromszor láttam?” „Miért pont erre az egy jelenetre emlékszem a filmből, amit több mint egy éve néztem meg?” „Miért nem vettem észre valamit egy filmkockán, ami majd kiszúrta a szemem?” „Miért sírom el magam pont ezen a jeleneten?” – mindannyian teszünk fel magunknak ilyen és ehhez hasonló kérdéseket egy-egy film nézése közben és után, de nem gondoljuk, hogy valaha valódi választ kapnánk rájuk. Ez azonban nem feltétlenül igaz, hiszen létezik egy fiatal tudományterület, melynek képviselői egyre szakszerűbben képesek vizsgálni a filmbefogadással összefüggő mentális folyamatok működését. A kognitív filmtudomány keretein belül különböző tudományterületekről érkező kutatók egymással együttműködve tanulmányozzák a filmbefogadás jelenségeit. A nézői tevékenységgel összefüggő pszichés folyamatok megértése érdekében a meglévő filmelméleti elképzelések alapján kutatási kérdéseket fogalmaznak meg és hipotéziseket állítanak fel, melyeket az empirikus kutatás módszertana segítségével igazolnak vagy cáfolnak.

A filmelmélet kognitív irányzatának kiindulópontjául a hatvanas években lezajló kognitív forradalom szolgált, ami tulajdonképpen az emberi elme működésének tanulmányozásához való hozzáállást reformálta meg. Könyvnyekben megérthető, hogy miben hozott újat a kognitív forradalom ezen a területen, ha áttekintjük, hogy a korábbi pszichológiai iskolák hogyan viszonyultak a mentális folyamatok vizsgálatához. A pszichológia mint önálló tudományág megszületését Wilhelm Wundt nevéhez szokás kötni, aki létrehozta az első pszichológiai laboratóriumot, és megalapította az első pszichológiai iskolát. A wundti „kísérleti pszichológia” célja az elemi lelki

folyamatok megtalálása és rendszerezése volt; mivel azonban ehhez az ambíciózus célkitűzéshez még nem rendelkeztek megfelelő eszközkészlettel, Wundt és társai kísérleteik során gyakran alkalmazták az úgynevezett introspekció, azaz az önmegfigyelés módszerét. Ez azt jelentette, hogy a kísérleti személyt valamilyen ingerrel szembesítettek vagy feladatot adtak neki, majd arra kérték, hogy figyelje meg saját reakcióit és azokról számoljon be. A klasszikus kísérleti pszichológia legnagyobb gyengeségéként az introspekció módszeréből fakadó túlzott szubjektivitást szokás felróni, legnagyobb erénye pedig a tudományosság iránti igény megfogalmazása volt.

A múlt század elejétől az 1960-as évekig a pszichológia fejlődését két uralkodó irányzat dominálta, a behaviorizmus és a pszichoanalitikus megközelítés, melyek más-más okokból, de végeredményben nem adtak lehetőséget az emberi mentális folyamatok tudományos igényű vizsgálatára. A kísérleti pszichológia kritikájaként megszületett behaviorizmus alapítója, John Watson úgy vélte, hogy a kísérleti pszichológia módszerei nem felelnek meg a tudományosság kritériumainak. Azt hangsúlyozta, hogy a mentális folyamatokat lehetetlen közvetlen módon vizsgálni, hiszen ezekhez nincs hozzáférésünk, ehelyett annak következményét, vagyis az emberi viselkedés magyarázatát kell célként kitűzni. A behaviorizmus képviselői kizárólag a környezeti ingerekkel és a rájuk adott viselkedéses válaszokkal foglalkoztak, a vizsgált állatoknak és személyeknek nem tulajdonítottak gondolatokat, érzelmeket vagy más pszichés mechanizmusokat, mivel tudománytalannak tekintették az ezekről való értekezést. A pszichoanalízis alapkonceptiója szintén nem kedvezett az emberi pszichés folyamatok empirikus kutatásának. A freudi elképzelés szerint az irracionális és ösztönvezérelt egyén viselkedését irányító tudattartalmak egy része önmaga előtt is rejtett

marad, ami szintén gátat szabott a mentális folyamatok empirikus vizsgálatának.

A kognitív forradalmat a pszichológiában a behaviorizmus szembeni kritikák robbantották ki. Noam Chomsky 1959-ben abban látta a behaviorizmus legfőbb gyengeségeit, hogy képviselői túl szigorúak a tudományossággal kapcsolatban, emiatt nem képesek a komplexebb emberi viselkedéseket magyarázni, hiszen a tanult reflexek ezek megértésében nem jelentenek kapaszkodót.¹ Chomsky szerint a behavioristáknak igazuk van abban, hogy a tudományos vizsgálódáshoz a viselkedés és a környezet adataiból kell kiindulni, de véleménye szerint túl radikális az az elképzelésük, hogy ezek mögött ne lehetne pszichés folyamatokat feltételezni.

Az új megközelítés, a kognitív pszichológia így – bár megtartja a behaviorizmusra jellemző tudományosság és objektivitás iránti igényt – visszatér a klasszikus kísérleti pszichológia célkitűzéséhez, az elemi pszichés folyamatok feltárásához és rendszerezéséhez. A klasszikus kísérleti pszichológia háttérbe szorulása és a kognitív pszichológia

megszületése között eltelt hatvan év alatt a technika és a tudomány eleget fejlődött ahhoz, hogy lehetővé tegye a kognitív irányzat számára a wundti iskola hibáinak kiküszöbölését. Ennek köszönhetően a kognitív megközelítés az introspekció szubjektív módszere helyett olyan módon képes vizsgálni a mentális folyamatokat, ami megfelel a tudományosság és az objektivitás kritériumainak. Megszülettek az első számítógépek, amik lehetővé tették, hogy a kognitív pszichológiában az introspekció helyett a modellezés váljon az egyik fő vizsgáló eljárássá, hiszen a kutatóknak lehetőségük nyílt az emberi psziché gépeken való modellezésére. Ehhez köthetően a kognitív pszichológusok bevezették az elme-számítógép analógiát, amely szerint az emberi mentális működés felfogható egyfajta információfeldolgozó rendszerként. Ennek az elképzelésnek köszönhető, hogy a kognitív pszichológia gyakran használ a számítástechnikából kölcsönzött kifejezéseket, mint az észlelési szakaszok, a bemenet, a kimenet, a tárolás vagy a műveletek.

Behaviorizmus	Kognitív pszichológia	Klasszikus kísérleti pszichológia
Csak az emberi viselkedés ismerhető meg közvetlenül → inger-válasz	Elemi pszichés folyamatok megtalálása és rendszerezése	Elemi pszichés folyamatok megtalálása és rendszerezése
Tudományos, objektív	Tudományos, objektív	Önvizsgálat (introspekció)

1. táblázat

A kognitív pszichológia felfogása a klasszikus kísérleti pszichológiával és a behaviorizmussal összevetve

Az idegtudomány fejlődése és a képalkotó eljárások megszületése révén lehetőség nyílt arra, hogy a kutatók a különböző mentális folyamatok tanulmányozása közben vizsgálják az idegrendszer működését és változásait. Az idegrendszer működéséről alkotott ismeretek és az idegi folyamatok vizsgálatához rendelkezésre álló technológia nagy segítséget jelentenek abban, hogy a kognitív kutatók valóban objektívebb adatokra támaszkodva értelmezzék a mentális folyamatok bizonyos aspektusait, mint korábban a klasszikus kísérleti pszichológusok.

A kognitív pszichológia tehát visszatért a különböző pszichés folyamatok tanulmányozásához; fő vizsgálódási területei az észlelés, a figyelem, az emlékezet, a tanulás, a tudat, a gondolkodás és a nyelv. A kognitív pszichológia módszertanában tükröződik a tudományosság igénye, képviselői ragaszkodnak az elméletek tudományos eredményekkel való alátámasztásához, és ennek megfelelően empirikus kutatásokat végeznek. Kezdeti sikerei számos más tudományág képviselőit is arra ösztönözték, hogy létrehozzák saját kognitív változatukat. Ennek köszönhetően kognitív szemléletű interdiszciplináris együttműködés

¹ Györi Miklós: Bevezetés a modern lélektan történetéhez. In: Oláh Attila (ed.): *Pszichológiai alapismeretek*. Budapest: Bölcsész konzorcium, 2006. p. 31.

alakult ki a pszichológia, a nyelvészet, az informatika, a matematika, a filozófia, az idegtudomány, az antropológia és a biológia között, és létrejött a mai kognitív tudomány.²

A filmelmélet kognitív irányzata az 1980-as években kezdett kibontakozni alternatív megközelítésként az ekkor uralkodó szemiológiai-pszichoanalitikus modellel szemben. Első képviselőinek célja egy ideológiamentes, apolitikus, objektív szemléletű és tudományos alapokon nyugvó filmelméleti irányzat megteremtése volt. Bár első ránézésre úgy tűnhet, hogy a kognitív szemlélet a filmbefogadás folyamatának középpontba állításával és annak empirikus vizsgálatával hozott újat a filmelméletbe, ez csak részben igaz. A filmelmélet megszületése óta számos szerző (pl. Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim, Szergej Eisenstein, Jean Mitry) közelített a filmhez a pszichológia egy-egy irányzatának nézőpontjából a mozgókép nézőre gyakorolt hatásának megértése céljából – néhányan kifejezetten úttörő módon befogadó-központú szemlélettel –, majd a pszichoanalitikus filmelméletben is központi szerepet kapott a filmbefogadás kérdésköre. (Christian Metz is abból a kérdésből indult ki, hogy hogyan érti meg a néző a filmet). A filmek empirikus módszertannal történő vizsgálatára is találhatunk példákat már évtizedekkel a kognitív irányzat megjelenése előtt.³

A kognitív irányzat valójában nézőkonceptiójában tért el leginkább a korábbi filmelméletektől. A korábbi irányzatok a nézőt passzív befogadó ágensnek tekintették, akire a film a maga eszközeivel valamilyen módon hatást gyakorol. Ezzel szemben a kognitív filmelmélet szerint a filmnézés a nézőtől a kapott információkkal végzett mentális műveletek végrehajtását igényli, azaz aktív elméműködést feltételez. Ez az elképzelés már az első kognitív szemléletű, filmészleléssel és narrációval foglalkozó szövegekben is tükröződik – köztük David Bordwell *Elbeszélés a játékfilmben*⁴ című könyvében, melyhez manapság

az irányzat megszületését szokás kötni, és a mai napig a kognitív filmelmélet egyik legfontosabb alapvetése. Könnyen belátható, hogy ez valóban éles ellentétben áll a pszichoanalitikus megközelítés felfogásával, ami a nézőt leginkább az ideológiák hatását passzívan befogadó individuumnak tekinti.

A *Metropolis* jelen számában a kognitív filmtudomány néhány alapszövege kapott magyar fordítást; Hugo Münsterberg, Carl Plantinga és Jeffrey M. Zacks írásai a terület evolúciójának néhány fontosabb állomását szemléltetik.

Kognitivisták a huszadik század elején

Nem csoda, ha az olvasó meglepődik, amikor egy modern filmtudományi összeállítás alapszövegei között Hugo Münsterberg 1916-ban íródott *A moxidarab: Egy pszichológiai tanulmány* című könyvéből talál egy részletet. Münsterberget sokan az egyik legelső filmelméleti könyv szerzőjeként ismerik, így könnyen felmerülhet a gondolat, hogy elméleti munkássága mára elavult, elsősorban történeti érdekességgel bír. Felületesen olvasva a szöveg szóhasználatát, a könyv második felében található neokantianus esztétikai érvelés, vagy a színes- és hangosfilmmel kapcsolatos nézetei valóban azt a látszatot kelthetik, hogy gondolatmenete idejétmúlt, túlzottan konzervatív, és elsősorban a némafilmmel kapcsolatban értelmezhető. Jobban elmélyedve munkáiban azonban nyilvánvalóvá válik, hogy a néhol ódivatú megfogalmazás egészen úttörő gondolatmenetet takar.

Münsterberg a Lipcsei Egyetemen doktorált pszichológiából Wilhelm Wundt tanítványaként, majd gyakorló kísérleti pszichológusként megalapította saját pszichológi-

2 A kognitív tudomány megszületésének előzményeinek leírását és az egyes irányzatok részletesebb bemutatását lásd: Atkinson, Richard C.: A pszichológia természete. In: Atkinson, Richard C. – Hilgard, Ernest: *Pszichológia*. Budapest: Osiris Kiadó, 2005. pp. 23–55.; Györi Miklós: Bevezetés a modern lélektan történetéhez. In: Oláh Attila (ed.): *Pszichológiai alapismeretek*. Budapest: Bölcsész konzorcium, 2006. pp. 10–48.; Pléh Csaba: Wilhelm Wundt a programadó és kodifikáló. In: Uő.: *A lélektan története*. Budapest: Osiris Kiadó, 2000. pp. 179–210.; Pléh Csaba: A pszichológia küszöbén: a lélek mérésének kibontakozása. In: Uő.: *A lélektan története*. Budapest: Osiris Kiadó, 2010. pp. 144–178.; Eysenck, Michael W. – Keane, Mark T.: *Cognitive Psychology: A Student's Handbook*. Taylor & Francis, 2015.

3 Erről bővebben lásd: Tan, Ed S.: A Psychology of the Film. *Palgrave Communications* 4 (2018) no. 1. pp. 1–20.

4 Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. (trans. Pócsik Andrea). Budapest: Magyar Filmintézet, 1996.

ai laboratóriumát. 1889-ben részt vett az első pszichológiai konferencián Párizsban, és megismerkedett az amerikai tudományos pszichológia egyik legnagyobb kortárs alakjával, William Jamesszel, aki annyira tehetségesnek tartotta Münsterberget, hogy 1892-ben felajánlotta neki a Harvardon a pszichológiai laboratórium vezetését. A kinevezés először csak három évre szólt, ami után Münsterberg vissza is tért Freiburgba, és ott élt 1897-ig. Ebben az évben azonban újabb meghívást kapott a Harvardra – ekkor már a pszichológiai tanszék elnöki posztjára – és végleg Amerikában telepedett le.

Számos könyvet írt a pszichológia alkalmazási lehetőségeiről az élet különböző területein, például *Pszichológia és bűncelekmények* (1908), *Pszichoterápia* (1909), *Pszichológia és ipari tevékenység* (1912), *Üzleti pszichológia* (1915) és *Pszichológia a tanításban* (1916) címmel. Elméleteit a gyakorlatba is átültette: megtervezte az első hazugságvizsgálót, hipnoterapeutaként alkoholistákat kezelt, alkalmaságvizsgálatot dolgozott ki a bostoni villamosvezetők számára, majd egy hajózási társaságnak segített a legigéretesebb hajóskapitányok kiválasztásában. Münsterbergre szokás az „alkalmazott pszichológia atyjaként” és az egyik első munka- és szervezetpszichológusként hivatkozni – pszichotechnikai alapelveit máig tanítják a pszichológia szakokon.

Az Egyesült Államokban kezdetben nagy népszerűsége tett szert, elnyerte szakértésének elismerését, komoly társadalmi életet élt, sőt egy időben a leghíresebb amerikai akadémikusnak számított, Theodore Roosevelt és Woodrow Wilson is ismerte és elismerte munkásságát. Nem titkolt szándéka volt a német–amerikai kapcsolatok megerősítése, tudatosan dolgozott Németország és az Amerikai Egyesült Államok együttműködésének elősegítésén. Több tanulmányban is foglalkozott a két nemzet viszonyával és az amerikai nemzetkarakterológiával, melyek egy része német nyelven is megjelent. Sajnos ez hozott végül tragikus fordulatot az életébe, ugyanis 1914 után magára haragította az amerikai közvéleményt azzal, hogy gyakran felszóllalt a német álláspont és a németek megértése ér-

dekében. Bizonyos vélemények szerint ez vezetett ahhoz, hogy ilyen nagy figyelmet szentelt az új – ekkor még alacsony presztízsű – művészeti ágaknak, a filmnek. Szerette volna, ha ezzel a semlegesebb témával azonosítják a nevét, és talán abban is bízott, hogy egy könyv a tömegek által rajongott moziról segíthet hírnevének helyreállításában. Münsterberg írását olvasva azonban nyilvánvaló, hogy – még ha részben emiatt is választotta a témát – maximális elkötelezettséggel és valódi lelkesedéssel vetette bele magát a könyv megírásába. Az ebben szereplő filmes példák kiderül, hogy – bár komoly filmtörténeti kutatást végzett, hogy a film megszületésének körülményeivel és az első filmekkel is megismerkedjen –, valójában a történetmesélő filmek ragadták magukkal, ezekben ismerte fel a filmművészet valódi erőit. Szinte rajongással ír arról, hogy a filmet miért tekinti a jövő művészetének, és az egyik első szerző volt, aki belátta, hogy a filmművészet megszületése alapvetően alakítja majd át az emberiség vizualitáshoz való hozzáállását.

Sajnos Münsterberg népszerűsége *A mozarab* megjelenése után sem állt helyre, sőt a helyzet odáig fajult, hogy egyesek politikai ügynököknek bélyegezték, egy korábbi diákja halálosan megfenyegette, és harvardi barátai is sorra elfordultak tőle. A személye elleni támadások egyre fokozták szorongását, végül már a tanszéki értekezleteken sem vett részt. 1916 decemberében – *A mozarab* megjelenésének évében – egy egyetemi előadás közben érte a halál.⁵

Halála után neve és filmelméleti munkássága több évtizedre a feledés homályába merült, ami valószínűleg több körülmény szerencsétlen együttjárásának köszönhető. Hozzájárulhatott ehhez, hogy mindössze néhány hónappal *A mozarab* megjelenése után vesztette életét, az amerikai értelmiséget pedig még sokáig büntudat gyötörte amiatt, ahogy a kiváló tudós élete utolsó éveit töltötte. Ennek a szégyennek is lehetett köze ahhoz, hogy Münsterberg életművét elfeledték. Ezenkívül Münsterberg neokantiánus esztétikája igencsak elavultnak tűnhetett az egzisztencialista és marxista filozófiák felemel-

5 Münsterberg életrajzi összefoglalása a következő szakirodalmak alapján készült: Griffith, Richard: A film: Pszichológiai tanulmány. Előszó. *Filmspirál* (1999) no. 20. pp. 34–47.; Langdale, Allan: S(t)imulation on Mind: The Film Theory of Hugo Münsterberg. In: *Hugo Münsterberg on Film The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. London: Routledge, 2002. pp. 1–45.; Blatter, Jeremy: Screening the Psychological Laboratory: Hugo Münsterberg, Psychotechnics, and the Cinema, 1892–1916. *Science in Context* (2015) no. 1. pp. 53–76.

kedését követően. A túlzott konzervativizmus látszatát kelthette a cím – amelyben a filmre „mozidarab”-ként hivatkozott – és a színes- és hangosfilm elutasítása is, ami nem sokkal később nyilvánvaló tévedésnek bizonyult. Az sem segítette elő a könyv pozitív megítélését, hogy a Münsterberg által megvetett pszichoanalízis⁶ vált a pszichológia vezető irányzatává és a filmelmélet egyik legfőbb elméleti kiindulási pontjává is. Mindezek fényében nem meglepő, hogy a pszichológiai alapú filmelméletet hosszú ideig domináló szemiotikai-pszichoanalitikus irányzat nem fedezte fel magának Münsterberget. Az érdeklődés csak azután ébredt fel iránta, hogy Don Fredericksen 1973-ban *A mozidarabot* választotta doktori disszertációja témájául.⁷ Ezt követően eszmélt rá az utókor, hogy milyen sokat veszített Münsterberg könyvének háttérbe szorulása miatt.

A jelenlegi számban Münsterberg könyvének első, *A mozidarab pszichológiája* című részét közöljük magyar fordításban. A szövegrész egészen megdöbbentő módon állta ki az idő próbáját. A négy alfejezet mindegyike különböző mentális folyamatokat állít a középpontba a legegyszerűbbtől a legkomplexebb haladva. Az első – a film észlelésével foglalkozó – alfejezet tudományos magyarázattal szolgál arra, hogy miért látunk mélységet és mozgást filmnézéskor. Ezt követik a figyelemmel, majd az emlékezeti- és képzeleti folyamatokkal foglalkozó alfejezetek, a vizsgálódás pedig az érzelmek témakörével zárul. Mély és átfogó lélektani ismereteit a szerző olyan sikeresen állította a film vizsgálatának szolgálatába, hogy a film pszichológiájával kapcsolatos állításai közül több máig is érvényes. Az elmúlt években számos empirikus kutatás foglalkozott olyan témákkal, amelyeket Münsterberg már a múlt század

elején a filmmel kapcsolatos gondolkodás kulcskérdéseinek tekintett. Ráadásul ezek többsége igazolta is Münsterberg állításait.⁸

Münsterberg volt az első, aki a film mélységészlelését a binokuláris jelzőmózzanatok hiányával és a monokuláris jelzőmózzanatok meglétével magyarázta, és aki a film mozgását a látszatmozgás jelenségéhez kötötte. Utóbbival olyannyira megelőzte korát, hogy ez a gondolat az 1960-as években még újszerűnek hatott, ugyanis addig a film mozgásának illúzióját a mozgásperspektívával magyarázták.⁹ Elsőként tett továbbá különbséget a filmnézés kapcsán a passzív és irányított figyelem között. Gondolatait azóta részben alátámasztották a figyelem szemmozgáskövetéssel végzett vizsgálatai. Ezek a kutatások igazolták a nézők figyelmi szinkronitását – azaz, hogy az emberek filmnézés közben általában ugyanarra figyelnek –, ami arra utal, hogy figyelmük bizonyos eszközökkel irányítható. Az irányított vagy tudatos figyelemmel kapcsolatos elképzelése is beigazolódott, ugyanis a kísérleti személyek valóban képesek voltak figyelmüket kizárólag a film egy-egy aspektusára irányítani, ami teljesen megváltoztatta a filmbefogadás minőségét.¹⁰ Különösen érdekes, hogy az érzelmekkel foglalkozó alfejezetben a film legfontosabb céljaként az érzelmek ábrázolását és kiváltását nevezi meg, előrevetítve ezzel a kognitív tudomány kilencvenes évek második felében jelentkező affektív fordulatát.

Richard Griffith szerint számos meddő vitát előzhetett volna meg, és nagy lendületet adott volna a filmelméletnek, ha jobban elterjedtek volna Münsterberg gondolatai a színház és a film befogadásának különbségeiről, a szándékos és önkéntelen figyelemről vagy a film mélység- és mozgásészleléséről. Jean Mitry egyene-

6 Münsterberg a következőképpen fogalmazta meg véleményét a tudattalanról az 1909-es *Pszichoterápia* című könyvében: „A tudat alatti elme történetét három szóval lehet összefoglalni: egyáltalán nem létezik.” Idézi: Griffith: *A film: Pszichológiai tanulmány*. Előszó. p. 41.

7 Don Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory – Hugo Münsterberg*. Iowa: University of Iowa, 1973. Disszertáció-kézirat.

8 Ed S. Tan a film pszichológiai megközelítéseit áttekintő írásában több kutatási téma kapcsán is idézi Münsterberg úttörő filmelméleti alapvetéseit, lásd Tan: *A Psychology of the Film*.

9 A kognitív filmelmélet másik nagy elődje, Rudolf Arnheim is a látszatmozgás jelenségével magyarázta a film mozgásészlelését 1932-ben megjelent *A film mint művészet* című könyvében, de a kérdés csak az említés szintjén merült fel érvelésében. Lásd: Arnheim, Rudolf: *A film mint művészet*. (trans. Boris János). Budapest: Gondolat Kiadó, 1985. p. 91.

10 Bővebb leírásért a Münsterberg elképzeléseit igazoló empirikus kutatásokról lásd: Baranowski, Andreas – Hecht, Hecht: One Hundred Years of Photoplay: Hugo Münsterberg’s Lasting Contribution to Cognitive Movie Psychology. *Projections* (2017) no. 2. pp. 1–21.

sen így fogalmazott: „Hogy lehetséges, hogy ennyi évig nem ismertük őt? 1916-ban ez az ember annyira értette a filmet, ahogyan senki sem fogja.”¹¹

Martha E. Hensley protokognitivistaként aposztrofálja Münsterberget¹², Arthur Shimamura pedig azt állítja, hogy a kognitivisták irányzat már a múlt század elején megszülethetett volna, ha a világ fel lett volna készülve Münsterberg filmről alkotott elméletére.¹³ Ha figyelembe vesszük, hogy a klasszikus kísérleti pszichológia – melynek Münsterberg is fontos képviselője volt – tulajdonképpen a kognitív irányzat egyik fontos elődje, nem tűnik elrugaskodott elképzelésnek filmelméleti elgondolásait a kortárs kognitív megközelítéssel rokonítani. Tulajdonképpen a mentális folyamatok – az észlelés, a figyelem, az emlékezet, a képzelet és az érzelmek – középpontba állítása és a tudományosság iránti igény éppen azok a jellemzői Münsterberg munkájának, amelyek a kognitív irányzatba a klasszikus kísérleti pszichológiából öröklődtek át.

Münsterberg „kognitívizmusának” lényege azonban abban az elképzelésben tükröződik a legtisztábban, hogy a filmet az elme művészetének tekinti. Egyrészt emellett érvel, hogy filmnézéskor a néző elméje teremti meg a film mélységét, mozgását és értelmét, amelyek valójában hiányoznak a szemünkre vetülő lapos vászonra vetített árnyékokból. (Ez az elképzelés a kognitív irányzat konstruktivista felfogásának feleltethető meg, amely szerint a film jelentése nem eleve adott, azt a néző konstruálja meg a kapott információkból). Másrészt azt állítja, hogy a film a valóságot olyan módon alakítja át, hogy az minél inkább hasonlítson az emberi elmeműködésre. Véleménye szerint a film különböző formanyelvi eszközei a legfontosabb pszichés folyamatokat utánozzák, ezáltal azt az érzetet keltve a nézőben, hogy a látottak az ő saját elméjéből vetülnek a vászonra. A közelképek például a filmképnek azokat a részeit emelik ki, amelyek valamilyen okból felkeltik a

néző figyelmét, a flashbackek újra megmutatják azokat a filmrészleteket, amelyek a néző elméjében a látottak hatására felrémlenek, a flashforwardok pedig a néző elvárásait és képzeletét vizualizálják.¹⁴ Ezzel a nézőkonceptióval Münsterberg egészen egyedülálló módon előzte meg a kognitív irányzatot. Filmelméletében szinte kizárólag a film befogadói oldalával foglalkozik, és pontosan ugyanúgy helyezi előtérbe a nézői tevékenységgel összefüggő mentális folyamatokat, ahogyan a kortárs kognitív irányzat. Ráadásul a nézőt mentális műveleteket végző, aktív ágensnek tekinti, ami a kognitív filmtudománynak is az egyik legfontosabb alapvetése.

A kognitív filmtudomány megszületése

A kilencvenes években egyre több filmteoretikus használta fel a kognitív tudományt elméleti keretként a nézői tevékenységgel összefüggő mentális folyamatok vizsgálatához. Nánay Bence a *Metropolis* 1998/99 tél-tavaszi *Kognitív filmelmélet* című összeállításában a következőképpen fogalmazott ezzel kapcsolatban: „A kognitív filmelmélet egy születőben lévő tudomány. Jelenlegi formájában még távolról sem nevezhető kiérlelt elméletnek, hiszen művelői elsősorban filmteoretikusok, akik a kognitív tudománnyal csak autodidakta módon foglalkoznak.”¹⁵

Az ezredfordulóra azonban nyilvánvalóvá vált, hogy a kognitív filmelmélet akkor válhat igazán sikeres filmelméleti irányzattá és aknázhatja ki a benne rejlő potenciált, ha elméleti elgondolásait empirikus vizsgálatoknak veti alá. Igazi fordulatot jelentett a kognitív filmelmélet történetében – tulajdonképpen a kognitív filmtudomány megszületéséhez vezetett –, hogy a kognitív szemléletű kutatók is felismerték a filmek empirikus vizsgálatában rejlő

11 Jean Mitry ezt egy magánbeszélgetés során mondta Dudley Andrew-nak, aki a könyvében idézte őt. Lásd: Andrew, J. Dudley: Hugo Münsterberg. In: Uő.: *The Major Film Theories: An Introduction*. New York: Oxford University Press, 1976. p. 26.

12 Hensley, Martha: *Hugo Munsterberg: Proto-Cognitivist in the Classic Tradition*. Lawrence: University of Kansas, 1994. Disszertáció-kézirat.

13 Shimamura, Arthur: *Psychocinematics: Issues and Directions*. In: Shimamura Arthur (ed.): *Psychocinematics: Exploring cognition at the movies*. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 3.

14 Fredericksen, Donald: Hugo Münsterberg. In: Livingston, Paisley – Plantinga, Carl (eds.): *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. New York: Routledge, 2008. pp. 422–435.

15 Nánay Bence: Filmelmélet és kognitív tudomány. *Metropolis* (1998/99) Tél-tavaszi. p. 12.

tudományos potenciált, és ennek köszönhetően szoros együttműködés alakult ki a két terület képviselői között. A kognitív tudomány kutatói közül egyre többek számára vált világossá, hogy a film – bizonyos tulajdonságai folytán – kiemelkedően alkalmas ingeranyagként szolgál a mentális folyamatok kutatásához. A filmek alkalmasak a valódi világ ingerkörnyezetének szimulálására, miközben kellő kontrollt is biztosítanak a kutatók számára ezen a téren. A filmvetítés nem jár magas költségekkel, nagyon egyszerűen alkalmazható laboratóriumban, ráadásul nem jelent komoly kognitív terhelést a résztvevők számára, akiknek még mozogniuk sem kell a filmek megtekintése közben.¹⁶ Ez utóbbi azért fontos, mert az elmúlt néhány évben a pszichológusok számára kiemelt jelentőséget nyert a mentális tevékenységek közben lezajló agyi folyamatok vizsgálata, amihez igen fontos a résztvevők mozdulatlansága.

A kognitív tudomány néhány képviselője arra a következtetésre jutott, hogy a populáris film evolúciójából lehetséges következtetéseket levonni az emberi megismerőrendszerre vonatkozóan, hiszen ezek a filmek a filmművészet megszületése óta olyan formanyelvi és narrációs megoldások kialakítására törekedtek, amelyek a lehető legalkalmasabbak a mentális folyamatok támogatására. Ennek hátterében az áll, hogy elsősorban olyan filmek arathattak sikert a nézők körében, amelyek könnyen befogadhatóak és érthetőek voltak számukra, valamint alkalmasnak bizonyultak a figyelem fenntartására és érzelmek kiváltására. A később készülő filmek számára pedig az ezeken a területeken sikeres filmek szolgáltak mintaként, így a filmtörténet során a filmek egy csoportja lassan adaptálódott a nézők mentális mechanizmusaihoz.¹⁷ Ezeknek a filmeknek az elemzése tehát segítheti a kutatókat abban, hogy jobban megértsék az emberi megismerőrendszer

működését. Ezek a felismerések olyan filmes kutatásokhoz vezettek, amelyek már valóban alkalmazták az empirikus kutatások módszertanát. A 2000-es évek közepétől a filmmel kapcsolatos kutatások módszertana is sokat fejlődött, ugyanis a kísérletekbe egyre inkább bevonták a testi reakciók, az idegrendszeri működés és a figyelem vizsgálatára alkalmas pszichofiziológiai mérőeszközöket, agyi képalkotó eljárásokat és a szemmozgáskövetés technológiáját.¹⁸

Fontos állomás volt az irányzat történetében a Mozgóképek Kognitív Tudománya Társaságának (Society for Cinema and Media Studies, SCMS) megalakulása, amely saját folyóiratot is indított *Projections: The Journal for Movies and Mind* címmel. Az utóbbi években számos pszichológus, észleléskutató és idegtudományi szakember végzett a filmmel kapcsolatos empirikus kutatásokat, köztük James Cutting, Jeffrey Zacks, Joseph Magliano, Tim Smith, Uri Hasson, Talma Hendler, Gal Raz, Pia Tikka, Art Shimamura, Vittorio Gallese és Michele Guerra. Az irányzat eredményességét jelzi, hogy az elmúlt tíz évben számos kiváló filmelméleti könyvet adtak ki, melyek mindegyike a témával kapcsolatos empirikus vizsgálatok eredményeire támaszkodik.¹⁹

Jeffrey Zacks összeállításunkban közölt *Vágás!*²⁰ című írása a szerző *Flicker: Your Brain on Movies* című könyvből való, ami szintén a kognitív-empirikus filmtudományi kötetek csoportját gyarapítja. A szerző a könyvben – modern kori Münsterbergként – a kognitív tudomány által feltárt filmbefogadással kapcsolatos ismeretek áttekintését nyújtja kifejezetten olvasmányos, ismeretterjesztő formában. Ebben a fejezetben a vágással kapcsolatos tudásanyagot rendszerezi, részletes magyarázatot adva arra, hogy a különböző vágási megoldások milyen hatást gyakorolnak az emberi látórendszerre és ezáltal milyen élményt kelte-

16 Schaefer, Alexandre – Nils, Frédéric – Sanchez Xavier – Philippot Pierre: Assessing the Effectiveness of a Large Database of Emotion-eliciting Films: A New Tool for Emotion Researchers. *Cognition and Emotion* (2010) no. 7. pp. 1153–1172.

17 Cutting, James E. – Brunick, Kaitlin L. – Delong, Jordan E. – Iricinschi, Catalina – Candan, Ayse: Quicker, faster, darker: Changes in Hollywood film over 75 years. *i-Perception* (2011) no. 6. pp. 569–576.

18 Erről Bálint Katalin a *Metropolis 2014-es Empirikus filmtudomány* című összeállításának bevezetőjében nyújtott részletes áttekintést, lásd: Bálint Katalin: Empirikus filmtudomány. *Metropolis* (2014) no. 1. pp. 6–9.

19 Lásd pl. Shimamura, Arthur P. (ed.): *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*. Oxford: Oxford University Press, 2013.; Smith, Murray: *Film, Art, and the Third Culture: A Naturalized Aesthetics of Film*. Oxford: Oxford University Press, 2017.; Gallese, Vittorio – Guerra, Michele: *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*. Oxford: Oxford University Press. 2019.

20 Zacks, Jeffrey. M.: *Flicker: Your Brain on Movies*. Oxford: Oxford University Press, 2015. pp. 163–196.

nek a film nézőjében. Münsterberg és Zacks szövegének összevetése több tanulsággal is szolgálhat. Egyrészt ismét igazolást nyer Münsterberg éleslátása, másrészt a két szöveg között tátongó szakadék rávilágít, hogy milyen jelentős fejlődés történt az elmúlt egy évszázadban a filmelmélet, az idegtudomány és a filmkészítés területén.

A folyamatos vágás észrevétlenségét Zachs részben egy olyan mentális jelenséggel magyarázza, amelyre Julian Hochberg nyomán „vizuális kérdés”-ként utal. Ebben a szakaszban Zacks maga idézi Münsterberget, mint az egyik legelső filmteoretikust, aki már foglalkozott ezzel a témával. Érvelése szerint a világ észlelése során folyamatosan kérdések formálódnak bennünk, amelyeket a nézőpontunk megváltoztatásával vagy figyelmünk fókuszálásával próbálunk megválaszolni. Általában van valamilyen feltételezésünk arról, hogy mit kellene látnunk, és ennek megfelelően alakítjuk, hogy hova nézünk, mire figyelünk. Amikor filmnézés közben egy kép valamilyen vizuális kérdést generál bennünk, majd a vágás utáni kép megválaszolja azt, az annyira természetes a látórendszer számára, hogy észrevétlen marad. Ennek tipikus példája, amikor egy karakter néz valamit – bennünk megformálódik a kérdés, hogy „Mit néz?” – majd a következő képen látjuk a tekintet tárgyát. Könnyen belátható, hogy ennek a jelenségnek a leírásában szinte egy az egyben köszön vissza Münsterberg gondolatmenete a közelképek emberi figyelmet imitáló működéséről, miszerint a közelkép a néző saját figyelmi folyamatait vizualizálja, hiszen amint felfigyel egy adott történésre, a film lehetővé teszi számára, hogy közelképen lássa azt.

Zacks gondolatmenetét több ponton párhuzamba állíthatjuk Münsterberg írásával (pl. a látás aktív folyamatként való tétélezésében vagy a mozgási illúziók leírásában), de a két szerző érvelése között egy egészen kardinális különbséget találunk. Zacks már nemcsak elméleti következtetéseket fogalmaz meg, hanem képes konkrét – az idegrendszeri működés vázlatos ismertetését is magában foglaló – magyarázatot adni arra, hogy hogyan születnek meg a néző elméjében az egyes formanyelvi megoldások hatására a különböző észleletek. Ráadásul a vágással kapcsolatos elméleti kérdéseken szisztematikusan végighaladva a lehetséges magyarázatokhoz minden esetben hozzá-

rendeli a vonatkozó empirikus kutatási eredményeket is, ami szintén az elmúlt tíz év filmtudományi vívmányait fémjelzi.

Az affektív forradalom

A filmelmélet kognitív irányzatának történetében a legfontosabb mérföldköveket az alapjául szolgáló kognitív tudomány fejlődése jelölte ki. Az ezredfordulóra a kognitív tudományt alapjaiban alakította át az úgynevezett affektív forradalom, amely ebben az időszakban egészen széles körben, a társadalom és a kultúra több területén éreztette hatását, és a pszichológián belül az affektív pszichológia megszületésében csúcspontot ért el. Az affektív jelenségeknek jellemzően az érzelmeket, az érzeteket, a hangulatokat, az attitűdöket, az úgynevezett affektív stílust és a temperamentumot tekintik.²¹ Leegyszerűsítve úgy szokás fogalmazni, hogy az affektív pszichológia az érzelmekekkel és a motivációkkal foglalkozik. Az 1980-as évekig ezek az affektív jelenségek háttérbe szorultak a tudományos pszichológián belül. Ekkortól azonban olyan változások zajlottak le, amelyek végül ahhoz vezettek, hogy az affekció a pszichológiai elméletalkotás periferiájáról a tudományterület középpontjába került.

Bár a kognitív pszichológiát az 1960-as évektől a pszichológia legdinamikusabban fejlődő területének tekintették, számos kritika érte túlzottan hűvös, érzelmentes szemléletmódja és kizárólag a kognitív folyamatokat vizsgáló megközelítése miatt. Egyre több kutatási eredmény született, amelyek azt igazolták, hogy az érzelmekek egyértelműen befolyásolják a kognitív pszichológia középpontjában álló mentális folyamatokat, például a figyelmet, az emlékeztést, az ítéletalkotást és a gondolkodást. A kogníció és az affektív jelenségek összefonódását támasztották alá a folyamatosan fejlődő idegtudomány eredményei is, így megszületett az affektív idegtudomány. Ekkoriban alakult ki az affektív jelenségeket szintén középpontba állító evolúciós pszichológiai paradigma is.

Bár már az 1980-as évektől voltak ezen a területen előrelépések – pl. megalakult az Érzelmek Kutatásának Nemzetközi Egyesülete (International Society for Re-

21 Bányai Éva: Az affektív pszichológia tárgya, szemlélete és alapfogalmai. In: Bányai Éva – Varga Katalin (eds.): *Affektív pszichológia: Az emberi késztetések és érzelmek világa*. Budapest: Medicina Könyvkiadó Zrt., 2013. pp. 27–71.

search on Emotion, ISRE), monográfiásorozatok és interdiszciplináris folyóiratok születtek a témával kapcsolatban — az affektív tudomány formális zászlóbontásának a 2003-as évet tekintik, amikor megjelent az affektív tudomány első kézikönyve.²² Ezt követően az affektív folyamatok központi szerephez jutottak a pszichológiában, egyre többen foglalkoztak ezeknek a jelenségeknek a kutatásával és dolgoztak ki velük kapcsolatos magyarázatokat. A kutatók különböző fiziológias tényezők mérésével, agyi képzőanyag eljárással és speciálisan az érzelmek mérésére kifejlesztett kérdőívvel vizsgálták az érzelmeket.

Az ilyen típusú kutatásokhoz viszont elengedhetetlen, hogy a kutatók képesek legyenek a vizsgálni kívánt érzelmeket kiváltani a kísérleti személyekből. Az érzelmek kiváltására a kutatók különböző módszereket dolgoztak ki, például szövegeket, képeket, filmrészleteket vagy zenét mutattak a résztvevőknek, arra kérték őket, hogy idézzenek fel kellemes vagy kellemetlen emlékeket vagy vágjanak valamilyen jellegzetes érzelmeket kifejező arcot. Az is előfordult, hogy hipnotizálták őket vagy mesterségesen előidézett szituációkat idéztek elő számukra a tudtuk nélkül (pl.: hamisan magas értékelést adtak nekik egy teszten elért eredményükről).²³ A módszerek egy része nem bizonyult alkalmasnak kellően erős vagy specifikus érzelmek kiváltására (pl. zenehallgatás, szövegolvasás), míg más technikák csak a résztvevők egy részénél bizonyultak sikeresnek, vagy etikai normákat sértettek.

A filmnézés azonban kifejezetten erős érzelmeket vált ki a nézőkből, így az egyik leghatékonyabb érzelemgeneráló eljárásnak bizonyult. Ezenkívül a korábban ismertett számos más tulajdonsága is remek ingeranyagává tette az affektív tudományi kutatások számára. A filmrészletekre

adott válaszok egyéni különbségeinek kiküszöbölésére a kutatók filmes adatbázisokat hoztak létre. Ezekben olyan filmrészleteket gyűjtöttek össze, amikről nagy létszámú mintán beigazolódott, hogy szinte mindenkiből a generálni kívánt érzelmeket hívják elő. Gross és Levenson²⁴ például egy kétszázötven filmrészletből álló listából kiindulva, közel ötszáz résztvevő bevonásával hoztak létre végül egy tizenhat filmrészletből álló listát, melyek nyolc különböző érzelmi állapot kiváltására alkalmasak. Schaefer és munkatársai²⁵ ötven filmes szakembert kértek meg, hogy idézzenek fel filmrészleteket, amelyek szerintük különösen alkalmasak adott érzelmek kiváltására. Minden érzelem esetén a tíz leggyakrabban javasolt filmrészletet voltak be a kutatásba, amiket több mint háromszáz résztvevőnek kellett értékelnie. Hat érzelmi állapot kiváltására alkalmas adatbázisuk a statisztikai eredményekkel és a filmrészletekkel együtt elérhető az erre a célra létrehozott weboldalon.²⁶ A affektív pszichológia kutatási eredményei, a létrehozott mérőeszközök és az érzelmek kiváltására alkalmas filmeket listázó adatbázisok a filmes kutatásokra és a filmek érzelemelméleti megközelítéseire is megtermékenyítően hatottak. Murray Smith, Torben Grodal, Carl Plantinga, Ed S. Tan, Greg M. Smith, Amy Coplan, Jane Stadler, Tarja Laine, Vittorio Gallese és Michele Guerra munkássága mind a kognitív filmtudomány affektív fordulatát tükrözik.²⁷

A *Metropolis* jelenlegi számában a kognitív tudomány affektív vonulatát az irányzat közismert képviselőjének, Carl Plantingának *Az empátiajelenet és az emberi arc ábrázolása a filmen* című sokat idézett tanulmánya képviseli.²⁸ A szerző állítása szerint a történetmesélő filmek többsége tartalmaz egy olyan jelenetet, amely egy emberi arcot áb-

22 Davidson, Richard J. - Scherer, Klaus R. – Goldsmith, H. Hill: *Handbook of Affective Sciences*. Series in Affective Science: Oxford University Press, 2002.

23 Az érzelmek kiváltás kutatásokban alkalmazott módszereiről lásd: Urbán Róbert – Düll Andrea: *Érzelmek és megismerési folyamatok*. In: Csépe Valéria – Györi Miklós – Ragó Anett (eds.): *Általános Pszichológia 3*. Budapest: Osiris Kiadó, 2008. pp. 477–535.

24 Gross, James J. – Levenson, Robert W.: *Emotion Elicitation Using Films*. *Cognition and Emotion* (1995) no. 1. pp. 87–108.

25 Schaefer et al.: *Assessing the Effectiveness of a Large Database of Emotion-eliciting Films*.

26 Schaefer, Alexandre – Nils, Frédéric – Sanchez Xavier – Philippot Pierre: *FilmStim*. <https://sites.uclouvain.be/ipsps/FilmStim/> (utolsó letöltés: 2021.12.16.)

27 Erről bővebben lásd Margitházi Beja: *Érzelmegép, fertőzés és tükroneuronok. Az érzelmek és affektusok problémája a filmelméletben*. *Metropolis* (2017) no. 3. pp. 6–15.

28 Plantinga, Carl: *The Scene of Empathy and the Human Face on Film*. In: Plantinga, Carl. – Smith, Greg.M. (eds.): *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999. pp. 239–257.

rázoló közeli felvétel formájában az adott karakter érzelmi állapotát helyezi a középpontba. A szöveg emellett hoz fel érveket, hogy ezeknek a jelenetek a néző empatikus érzelmeinek előhívása a célja. Plantinga szerint a filmkészítők ezekben a jelenetekben arra építenek, hogy egy viszonylag hosszan láttatott, érzelmet kifejező emberi arc az affektív mimikri, a mimikai visszacsatolás és az érzelmi fertőzés folyamatai által alkalmas arra, hogy empatikus válaszreakciót váltson ki a nézőből.

A szöveget ismét érdemes párhuzamba állítani Münsterberg írásával, aki már a század elején felismerte, hogy a történetmesélő filmben az érzelmek ábrázolása kiemelt jelentőséggel bír. A film által kiváltott érzelmek kapcsán Münsterberg elsősorban William James híres érzelmefelfogására épített, aki azzal az elképzeléssel állt elő a 20. század elején, hogy a klasszikus felfogással ellentétben a testi változások nem az átélt érzelmek következményei, hanem éppen ellenkezőleg, a fiziológiai reakciók váltják ki az érzelemérzetet. A nézők érzelmi reakcióival kapcsolatban azt írja, hogy „a látott rémület hatására összehúzzuk magunkat, a boldogság látványától ellazulunk, az általunk megfigyelt fájdalomtól megfeszülnek az izmaink. Az izmainkból, inainkból, bőrünkben, zsigereinkből, vérkeringésünkben és légzésünkben származó érzések mind a valós érzelmek színezetét kölcsönzik az elménkben tükröződő érzelmeknek.”²⁹ Plantinga gondolatmenete sem áll távol ettől, hiszen azt állítja, hogy az érzelmet kifejező arc látványának hatására a néző utánozza a karakter arckifejezését, a felvett arckifejezés pedig visszacsatolást küld az agyba, ami befolyásolja az átélt érzelmi élményt. A két gondolat összecsengése nem a véletlen műve, az affektív mimikri kutatása³⁰ ugyanúgy William James érzelmelméletén alapul, ahogy Münsterberg gondolatai.

Plantinga írása viszont azt is jól szemlélteti, hogy a filmes érzelmek kortárs elméletei milyen nagy mértékben meghaladták Münsterberg érzelmekkel kapcsolatos erő-

sen leegyszerűsítő okfejtését. Münsterberg mindössze a filmes érzelmek két kategóriáját azonosította; a karakterrel való együttérzést és az ettől eltérő érzelmeket. Ezzel szemben Plantinga a karakterhez való érzelmi viszonyulás formáinak kifejezetten széles skáláját vázolja fel, miközben megismerteti az olvasót a téma szempontjából releváns tudományos szakkifejezésekkel (pl. affektív mimikri, mimikai visszacsatolás, érzelmi fertőzés), és konkrét definíciókkal szolgál az azonosulás, a bevonódás, az empátia és a szimpátia – gyakran pontatlanul használt – fogalmi kapcsán. Münsterberg gyakorlatilag automatikusnak tekintette, hogy a néző érzelmei a karakter érzelmeivel megegyezők, amit a filmelmélet azóta egyértelműen megcáfol. Ez az elképzelés még abban az esetben is túlzottan leegyszerűsítő, ha eltekintünk attól, hogy legtöbbször a karakterrel való együttérzés sem a néző és a karakter érzelmei közötti egyezésben nyilvánul meg. A karakterrel való empátiás együttérzés a legkevésbé sem automatikus, hiszen – ahogy Plantinga írásából kiderül – a film narrációja, a formanyelvi megoldások, a filmzene, a színészi játék, a nézők közti egyéni különbségek és filmnézés körülményei mind-mind fontos tényezők, melyek a karakterhez való érzelmi viszonyulást soha nem önmagukban, hanem egymással interakcióban határozzák meg. Ez az oka annak, hogy a szerző az „empátiajelenet” nézőre gyakorolt érzelmi hatása kapcsán nem végzett saját empirikus kutatást, hiszen ahogy írja, a jelenség csak mindezen moderátortényezők bevonásával együtt lenne vizsgálható, ami akkora kapacitást igényelne, hogy „egész kutatói programoknak szolgálhatna témául”.³¹ A szöveg megjelenése óta több kutatás is irányult a különböző arckifejezésekre adott érzelmi reakciók vizsgálata által az empátia idegrendszeri hátterének feltárására³², de az eredmények korántsem egyértelműek. Az mindenesetre megkérdőjelezhetetlen, hogy ez a komoly kihívást magában rejtő kutatási terület jelentős potenciállal bír a jövő filmelmélete számára.

29 Münsterberg, Hugo: *The Photoplay: A Psychological Study*. New York–London: D. Appleton and Company, 1916. p. 124. Magyarul lásd jelen számban: Münsterberg, Hugo: A mozarab pszichológiája. (trans. Lénárd-Bella Dorina). *Metropolis* (2021) no. 3. pp. 16–37.

30 William James érzelmelmélete és az mimikai visszacsatolás kapcsán lásd: Strack, Fritz – Martin, Leonard L. – Stepper, Sabine.: Inhibiting and Facilitating Conditions of the Human Smile: A Nonobtrusive Test of the Facial Feedback Hypothesis. *Journal of Personality and Social Psychology* (1988) no. 6. pp. 917–928.

31 Plantinga: *The Scene of Empathy and the Human Face on Film*. p. 248.

32 Erről bővebben lásd: Gallese, Vittorio – Guerra, Michele: Embodied Simulation: A New Model of Perception. In: *Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*. Oxford: Oxford University Press, 2019. pp. 1–53.

Hugo Münsterberg

A mozidarab pszichológiája*

3. fejezet: Mélység és mozgás¹

A probléma tehát tisztán áll előttünk. Vajon a film² pusztán a színházi előadás fotografikus reprodukcióját nyújtja számunkra – tehát a valódi színház olcsó pótlékául szolgál –, és ebből következően esztétikai értéke messze alulmúlja az igazi drámai művészetet, olyasféle viszonyt ápolva azzal, mint amilyen egy festmény fényképe és a mester eredeti vászna között áll fenn? Vagy a mozgókép egy önálló, saját esztétikai törvényei által vezérelt művészetet hoz el számunkra, mely a színháztól alapvetően eltérő mentális hatások mentén működik, valamint saját felségterülettel és eszmei céllal rendelkezik? Ha ezt az ez idáig figyelmen kívül hagyott problémát tekintjük sajátunknak, akkor nyilvánvaló, hogy a továbbiakban szükségtelen azokat a kérdéseket megvitatnunk, amelyeket a mozgóképről írt könyvek eddig előtérbe helyeztek; nevezetesen a képek filmszalagra rögzítésének vagy vászonra vetítésének tech-

nikáját, vagy bármi mást, ami a filmipar technikai, fizikai vagy gazdasági vonatkozásaihoz tartozik. Mi több, nyilvánvalóan nem feladatunk azoknak a mozgóképeknek a vizsgálata sem, amelyek pusztán a kíváncsiság kielégítésére szolgálnak, vagy olyan magasabbrendű szükségleteket elégítenek ki, mint az információigény vagy az ismeretterjesztés. Az oktatófilmek okozhatnak örömet a nézőnek, amikor távoli tájak csodái tárulnak fel előttük, és az intellektuális elégedettség kétségkívül jelentős esztétikai élvezettel társulhat, azonban az ilyen természetfilmekben a tájképek hiába szépek, nem a művészet kedvéért születtek, hanem a tudás terjesztését szolgálják.

Esztétikai érdeklődésünk arra irányul, hogy a mozidarab hogyan hat a néző elméjére. Ha a zene erőteljes hatását próbálnánk megérteni és megmagyarázni, akkor a zongora és a hegedű szerkezetének leírása vagy a hang fizikai törvényeinek ismertetése nem lenne elegendő. A pszichológiai alapokhoz kell fordulnunk, és megismerünk a hangnemek és akkordok, a harmóniak és diszharmoniak, a hangszínek és hangerők, valamint az ütemek

* A fordítás alapja: Münsterberg, Hugo: *The Psychology of the Photoplay (Part I)*. In: Uő.: *The Photoplay. A Psychological Study*. New York–London: D. Appleton and Company, 1916. pp. 44–130. Münsterberg könyvének második nagyobb fejezetét (*The Esthetics of the Photoplay*) magyarul, két részletben közölve lásd: Münsterberg, Hugo: *A film – pszichológiai tanulmány*. (trans. Farkas Csaba) *Filmspirál* 20 (1999) no. 4. pp. 34–72.; *Filmspirál* 21 (1999) no. 5. pp. 126–137.

1 Azok az olvasók, akiket nem érdekel a fiziológiai pszichológia, nyugodtan hagyják ki a 3. fejezetet és lapozzanak a *Figyelem* című 4. fejezethez (Münsterberg megjegyzése). [Fiziológiai pszichológia alatt Münsterberg korában a kísérleti pszichológiát értették. – *A ford.*]

2 Münsterberg az új médiumra, a kor bevett kifejezésével, „photoplay”-ként hivatkozott, ami egyszerre utalt a fényképezésre és a színházra. Farkas Csaba 1999-es magyar fordításában (*Filmspirál*) végig „mozidarab”-ként fordította a „photoplay” szót. Ez egyébként nem fedi pontosan a szó eredeti jelentését, hiszen a szóösszetétel első fele a fényképezés helyett a mozgóképszínházra utal, melynek „mozi”-ként való rövidítése Heltai Jenő nyomán terjedt el Magyarországon 1907 után [lásd.: Benkő Lóránd (ed.): *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára II*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970. p. 968]. Jelen fordításban a szöveg görögülkénysége érdekében néhány esetben a korszerűbb „film” vagy „mozgókép” szavak szerepelnek a „photoplay” kifejezés helyett. Emellett több érv is felhozható. Például az, hogy az eredetileg *The Photoplay: A Psychological Study* címmel megjelent könyvet a későbbi angol nyelvű újrakiadások *The Film* főcímmel jelentették meg. (Egyébként a főcím esetében Farkas Csaba fordítása is kivételt tett, amikor a „film” megnevezést választotta az autentikusabb „mozidarab” helyett.) Leginkább azonban az szól a modernebb megnevezések használata mellett, hogy az eredeti „photoplay” kifejezés Münsterberg korának – azóta elavult – szemléletét tükrözi, miszerint a film nem tekinthető önálló művészeti ágának, pusztán a színház filmszalagra rögzített másolata. Mivel a szöveg tanúsága szerint Münsterberg ezzel az elképzeléssel egyáltalán nem értett egyet, feltételezhető, hogy nem lenne kifogása a korszerűbb „film”, illetve „mozgókép” megnevezésekkel szemben. [– *A ford.*]

és szólamok hallását lehetővé tevő mentális folyamatokat, és feltárunk, hogy mindezek hogyan állhatnak össze dallamokká és kompozíciókká. Ezért most először tisztán pszichológiai érdeklődéssel fordulunk a mozarab felé, hogy a mozgókép élményével járó elemi, felfokozott elmeállapotot megértsük. A színházi előadás létezését egyelőre teljes mértékben figyelmen kívül hagyjuk. Saját magunk elé gördítenénk akadályt azzal, ha a színháztól indulnánk, és azzal foglalkoznánk, hogy mekkora veszteséggel jár a pusztá fotografikus helyettesítés. Ehelyett úgy közelítünk a filmszínház művészetéhez, mint ami teljes egészében megáll a saját lábán, és a színészek világának még az emléket is kizárjuk. Kizárólag azokat a mentális folyamatokat elemezzük, amelyeket a művészi törekvésnek ez a speciális formája vált ki belőlünk.

Kezdjük az elején: a mozarab – szemben a minket körülvevő valódi világ térbeli objektumaival – sík képek sorozatából áll. De álljunk is meg egy pillanatra: mit jelent az, ha azt mondjuk, hogy az emberi elme számára a külvilág térbelinek, a mozgókép viszont laposnak látszik? Ennek a különbségnek a pszichológiai háttere könnyen félreérthető. Természetesen, amikor a filmszínházban ülünk, tisztában vagyunk vele, hogy egy sík képernyőt nézünk, és az általunk látott objektum csak kétdimenziós, azaz rendelkezik hosszúsággal és szélességgel, de a mélysége hiányzik. Ez a harmadik dimenzió az adott objektumtól való távolsága. A látottak tehát laposak, mint egy kép, nem olyan plasztikusak, mint egy szobrászati vagy építészeti műalkotás, vagy a színpad. Azonban ez csak a tudásunk és nem a közvetlen benyomásunk. Nincs jogunk azt állítani, hogy a vásznon látott jelenetek laposnak tünnének számunkra.

A közismert szerkezet, a sztereoszkóp működését felidézve talán könnyebben tudatosul bennünk egy adott tárgyról való tudásunk és benyomásunk közötti különbség. A sztereoszkóp – melyet az előző generáció szalonlátogatói jól ismertek – két prizmából áll, amelyeken keresztül két szemünkkel egy tájkép két fényképét láthatjuk. A két fénykép azonban nem azonos. A képek két különböző nézőpontból készültek, egy jobb oldaliból és egy bal oldaliból. Amint ezek a képek a sztereoszkópba bekerülnek, a jobb szem a prizmán át csak a jobb oldalt, a bal szem a bal oldalt látja. Nagyon jól tudjuk, hogy mindössze két lapos kép van előttünk, mégsem tudjuk megállni, hogy ne egy erősen plasztikus formából felépülő tájat lássunk.

A két különböző nézőpont egyetlen látványban egyesül, amelyben a messzebb lévő tárgyak sokkal távolabbiként tünnek fel, mint a kép előtere. A tárgyak mélysége azonnal érezhető. Olyan, mintha a táj kis méretű háromdimenziós modelljét néznénk, és objektív tudásunk ellenére képtelenek vagyunk a lapos képeket felismerni ezekben a térbeli formákban. Ez nem lehet másként, hiszen mindig, amikor a való életben egy tárgyat térbeli testként érzékelünk – például egy vázát az asztalunkon –, a róla alkotott benyomásunk térbeli karaktere elsősorban annak köszönhető, hogy két szemünkkel két különböző nézőpontból látjuk. Jobb szemünk más perspektívából látja az asztalunkon lévő tárgyakat, mint a bal szemünk. Térbeli látásunk tehát két perspektivikus látvány kombinációjától függ, így bármikor, amikor a két szemünknek ilyen egyoldalú látványokat mutatunk, azok a valódi tárgy benyomásaként fognak egyesülni. A sztereoszkóp tehát világosan szemlélteti, hogy a képek laposságáról való tudásunk semmiképpen nem zárja ki a mélység valódi észlelését. Ebből következően felmerül a kérdés, hogy a mozarab mozgóképei – a vásznon laposságával kapcsolatos tudásunk ellenére – valóban egyáltalán nem keltik-e bennünk a mélység benyomását.

Itt melleleg megjegyeznénk, hogy a mozgókép egyáltalán nem zárja ki a mélység – a sztereoszkóphoz hasonló – tökéletes ábrázolását sem. Ebben az esetben a mozarab ugyanolyan térbeli benyomást keltene bennünk, mint a valódi színpadi előadás. Ehhez mindössze a következőkre lenne szükség. Amikor a színészek eljátszák a jeleneteket, szimpla helyett dupla kamerával kellene a felvételeket elkészíteni. Egy ilyen dupla kamera a két szem pozíciójának megfelelő két különböző nézőpontból rögzítené a jelenetet. Ezután a két filmszalagot egyszerre kellene a vásznonra vetíteni egy olyan kettős vetítőberendezéssel, amely biztosítja a két kép teljes összhangját, így a jobb és a bal oldali látvány minden esetben átfedésben jelenne meg a vásznon. Ez természetesen egy zavaros, elmosódott képet eredményezne. De ha a bal oldali nézőpontot kivetítő berendezés lencséje elé egy zöld, a jobb oldalt kivetítő berendezés lencséje elé pedig egy piros üveg kerülne, és a nézőközönség minden tagja egy bal oldalon zöld, jobb oldalon piros lencsés szemüveget viselne – egy karton nyeles szemüveg piros és zöld zselatinpapírral tökéletesen megfelelne a célnak, és mindössze néhány centbe kerülne –, akkor a bal szem csak a bal képet, a jobb szem pedig csak a jobb képet látná. A piros vonalakat nem lehetne a zöld lencsén át látni, és

a zöld vonalakat sem a piros lencsén át. Abban a pillanatban, amikor a bal szem kizárólag a bal nézőpontot, a jobb szem pedig kizárólag a jobb nézőpontot látná, rendeződne a vonalak kaotikus látványa a vásznon, és a lefilmezett szobát ugyanolyan mélynek látnánk, mint egy valódi térbeli szobát a színpadon, mintha a hátsó fal tíz vagy húsz lábbal³ az előtérben található bútorok mögött lenne. A hatás ilyen körülmények között annyira átütő lenne, hogy senki nem tudna felülkerekedni a térbeliség érzetén.

Bár a szokványos mozgóképek kétségkívül nem nyújtják számunkra a térbeliség ilyen tökéletes hatását, ha tagadnánk, hogy bizonyos mértékű mélységérzetet mégis kiváltanak, az egyszerűen a képről való tudásunk és a róla való valódi benyomásunk szokásos összekeveréséből fakadna. Amikor a filmben többen mozognak egy szobában, vitathatatlanul az az érzésünk, hogy van, aki mások mögött mozdul el a képen. Éppúgy közelednek felénk és távolodnak tőlünk, mint ahogy jobbra és balra mozdulnak. Valójában a székeket és a szoba hátsó falát magunktól távolabbiként észleljük, mint az előtérben lévő szereplőket. Nem meglepő, ha szükségesnek érezzük megállni egy pillanatra és végiggondolni, hogyan észleljük például egy valódi színpad mélységét. Képzeljük el, hogy egy valódi színház nézőterén ülünk, és látjuk magunk előtt a szobaként berendezett színpadot a benne elhelyezett bútorokkal és szereplőkkel. Azt látjuk, hogy az egyes objektumok különböző távolságra helyezkednek el, néhány közelebb van hozzánk, mások távolabb. Ennek éppen most tárgyaltuk meg az egyik okát. A jobb vagy a bal szemünkkel mindent különböző nézőpontokból látunk. De ha az egyik szemünket letakarjuk, és csak a jobb szemünkkel nézzük a színpadot, a térbeli hatás nem szűnik meg. A mélység egy szemmel való észlelésének hátterében álló pszichológiai okok lényegében a látszólagos méretbeli különbségek, a perspektivikus viszonyok, az árnyékok és a térbeli mozgások. Na mármost, mindezek a tényezők, amelyek segítenek minket abban, hogy a színpadon lévő bútorzatot szilárdnak és térbelinek lássuk, nem játszanak kisebb szerepet egy vászonra kivetített szoba észlelésében sem.

Túlságosan hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy a szemünk közvetlenül képes érzékelni a környezetünkre jellemző különböző távolságokat. Pedig mindössze annyit

kell elképzelnünk, hogy az egész színpadot eltakaró függöny helyére egy nagy üveglemez kerül. Most a színpadot az üvegen keresztül látjuk; ha csak egy szemmel nézzük, nyilvánvaló, hogy a színpad minden egyes pontjáról fénysugarak vetülnek a szemünkre, amelyek az üveglemezt egy adott ponton metszik. Látásunk számára nincs különbség aközött, hogy a színpad igazából az üveglap mögött helyezkedik el, vagy az üveglapon áthaladó fénysugarak valójában magáról az üveglapról érkeznek. Ha a világosság és a sötétség különböző árnyalatait közvetítő sugarak az üveglap felületéről indulnának ki, az egyetlen szemre gyakorolt hatásuk pontosan ugyanaz lenne, mintha az üveg mögül, különböző távolságokról származnának. Pontosan ez a helyzet a vászon esetében. Ha a felvételek jó minőségűek, a kép éles, és a megfelelő távolságra ülünk a vászontól, akkor a benyomásunknak pontosan egybe kell esnie azzal, mintha egy valódi teret egy üveglapon keresztül néznénk.

Ennél fogva csak a mozidarab téves jellemzése tekinthet a képi világ laposságára alapvető sajátosságként. A laposság a technikai-fizikai elrendezés objektív része, de nem jellemző arra, amit a mozidarab bemutatásakor valójában látunk. Egy háromdimenziós térben vagyunk, ahol az emberek, a tárgyak és még az élettelen dolgok mozgása is – mint a patakban a víz áramlása vagy a levelek rázkódása a szélben – erőteljesen hozzájárulnak a mélységről alkotott közvetlen benyomásunk fenntartásához. Ezt segítheti a mozgókép számos másodlagos jellemzője is. Például az a jól ismert optikai illúzió, amelynek köszönhetően a mélység érzete erősebb, ha az előtér nyugalomban van és a háttér mozog. Emiatt nem sugallhat egy mozdulatlan kikötő előtt elúszó hajó semmiképpen sem olyan mélységet, mint egy mozgó hajón készített felvétel, amin látszólag a hajó van nyugalomban és a kikötő suhan el mögötte.

Ez a mélységi hatás annyira tagadhatatlan, hogy egyeseket a vászon keltette benyomások legfőbb hajtóerejeként nyugtöz le. Vachel Lindsay, a költő számára olyan tökéletesnek tűnik az előtérben mozgó személyek térbeli hatása, hogy a sok egyéni cselekedettel operáló filmekre a szobrászat egyfajta mozgó verziójaként tekint. Így fogalmaz: „Azok a kissé távoli emberek a régimódi beszélő színpadon nincsenek ilyen hatással a térbeli érzékelésünkre. A kettőt összehasonlítva azt látjuk, hogy azok kellemes hanggal bíró pusztá kartondarabok, míg a mozidarab előterét néma

óriások töltik be. Ezeknek az óriásoknak a teste szoborszerű plasztikussággal bír.”⁴ Mások azt hangsúlyozzák, hogy ez az erőteljes mélységérzet akkor gyakorolja rájuk a legnagyobb hatást, amikor az előtérben álló emberek háttérül egy távoli táj képe szolgál – sokkal inkább, mintha ugyanezek a személyek egy szobában lennének láthatóak. Pszichológiai szempontból ez sem meglepő. Ha a jelenet egy valódi szobában játszódna le, minden apró részlet különbözően jelenne meg a két szem számára. Viszont ha a szoba a vásznon jelenik meg, akkor a két szemre két azonos kép vetül, így a mélység tudata sérül. Míg ha az egyetlen háttér egy távoli táj képe, akkor a felvétel és a valóság hatása kétségtelenül megegyezik. A szemünktől több száz láb távolságra elhelyezkedő fák vagy hegyek képe mindkét szemünkre pontosan ugyanúgy vetül, mivel a két szemgolyó elhelyezkedése közötti minimális különbség ezeknek az objektumoknak az arcunktól való távolságával összevetve semmilyen hatással nem bír. A hegyeket a valóságban is egyformán látnánk a két szemünkkel, így a távoli látvány szubjektív értelmezésében nem akadályoz minket, amikor a vásznonról két azonos kép érkezik a két szemünkre. Emiatt az ilyen esetekben könnyebben elfogadjuk, hogy a karaktereket tényleg az előtérben, a tájat pedig a messzi távolban látjuk.

Ennek ellenére az illúzió soha nem teljes, és bár maradéktalanul tudatában vagyunk a mélységnek, nem tekintünk rá valódi mélységként. Ezt túl sok minden akadályozza. A kedvezőtlen körülmények némelyike még mindig a technika hiányosságából fakad; a kamera képe bizonyos tekintetben eltúlozza a távolságokat. Ha egy hátsó falon lévő ajtón át belátunk egy vagy két másik szobába, akkor ezek távoli folyosónak tűnnek. Ráadásul a látás ideális körülményeihez szükséges megfelelő nézőpont csak akkor érvényesül, ha adott távolságra ülünk a vásznon előtt. Oda kell ülnünk, ahonnan a képen látható objektumokat ugyanolyan szögből látjuk, mint amilyenből a kamera az eredeti látványról a felvételt készítette. Ha túl közel, túl távol, vagy túlságosan az egyik oldalon vagyunk, akkor a térben lejátszódó jelenetet egy olyan nézőpontból látjuk, mely teljesen más perspektívát igényelne, mint amit a kamera rögzített. Állóképek esetén ez kevésbé zavaró; a mozgóképnél viszont minden

új mozgás, mely a háttér felé irányul vagy a háttér felől érkezik, emlékeztet minket erre a látszólagos torzulásra. Ráadásul a méret, a keret és az egész helyzet sem engedik, hogy elfeledkezzünk az észlelt tér valótlanságáról. De a legfőbb ok továbbra is az marad, hogy a felvételt egy helyett két szemmel látjuk, és folyamatosan emlékeztet minket a látvány laposságára, hogy a két szemünkre megegyező kép vetül. Fontosnak tartok ehhez hozzáfűzni még egy szorosan idetartozó érvet, nevezetesen, hogy a vásznon maga is az észlelésünk tárgya, amelyhez a szemünknél adaptálódnia kell, és önálló helymeghatározást is igényel. Ugyanebbe az észlelési ellentmondásba kerülünk, amikor egy tükörbe nézünk. Ha három láb távolságra állunk egy falon elhelyezett nagy tükörtől, akkor a saját tükörképünket egyszerre látjuk három láb távolságra az üveglemezen és ugyanakkor hat láb távolságra az üveglemez mögött.⁵ Mindkét pozíció hat az elménkre, és sajátos ellentmondást eredményez. Bár mindannyian megtanultuk figyelmen kívül hagyni, a jellegzetes illúzió megmarad, ami jelzi a kettősség valóságosságát.

A vásznon megjelenő kép esetében ez az ellentmondás sokkal erősebb. *Kétségtelenül látunk mélységet és mégsem tudjuk azt elfogadni.* Túl sok minden gátolja ezt a hitünket, és akadályozza a látott emberek és táj térbeliként való fel fogását. Az biztos, hogy nem egyszerű képeket látunk. Az emberek képesek hozzánk közeledni és eltávolodni tőlünk, és a folyó egy távoli völgybe áramlik. Mégis, a tér, amiben az emberek mozognak, nem egyezik a mi valódi térünk távolságával a színházhoz hasonló módon, és maguk a karakterek sem hús-vér személyek. A mozidarab észlelése egyedülálló belső élmény. *Valóságot látunk annak minden dimenziójával együtt, amely mégis az elmúlás, a pillanatnyiság felszínes sugallatát hordozza a valódi mélység és teljesség érzete nélkül, és amely éppannyira különbözik a puszta képtől, mint a puszta színpadi előadástól.* Ez egy különösen komplex elmeállapotot eredményez, amelyről mindenképpen látnunk kell, hogy nem csekély szerepet játszik a teljes mozidarab mentális megkonstruálásában.

Míg a filmkép mélységének kérdése könnyen figyelmen kívül hagyható, a mozgás problémája minden nézőre kényszerítő erővel hat. Úgy tűnik, mintha ebben kellene keresnünk a filmművészet leglényegibb jellemzőjét, és a pszicho-

4 Münsterberg itt kortársa, az amerikai költő, Vachel Lindsay szintén ekkoriban megjelent, a filmet művészetként tárgyaló könyvéből idéz. Lindsay, Vachel: *The Art of the Moving Picture*. New York: The MacMillan Company, 1916. p. 84. [– A szerk.]

5 A 3 láb nagyjából 1 méternek, a 6 láb nagyjából 2 méternek felel meg. [– A ford.]

lógusok legfőbb feladata is a kép mozgásának magyarázata lenne. Tudjuk, hogy a filmkészítő által a filmszalagra rögzített képek nem mozognak. Továbbá azt is tudjuk, hogy a filmszalag haladását nem látjuk. Tudjuk, hogy a szalag egy tekercsről egy másikra göngyölődik fel, de ez a mozgás nem érzékelhető képről képre, mivel akkor zajlik, amikor a képmező sötét. Objektíven szemlélve a szemünkre egyik állókép a másik után vetül, de azt, ahogyan a filmszalag előrehaladásával a képek egymás helyébe lépnek, a szemünk nem képes érzékelni. Miért látunk akkor mégis folyamatos mozgást? Ez a probléma nem a kinetoszkóp feltalálásával merült fel először, már a korábbi generációkat is foglalkoztatta, akik a fenakisztozkóppal és a stroboszkopikus korongokkal vagy a zoetrop és a bioszkóp varázshengerével szórakoztatták magukat. A gyermek, aki megforgatta a zoetropját, és az oldalán található réseken keresztül benézett a hengerbe, minden résen keresztül egy kutya egy-egy rajzát látta, amik különböző testhelyzetekben ábrázolták az állatot. Mégis, ahogy a huszonnégy rés elhaladt a szeme előtt, a huszonnégy testhelyzet az uszkár folyamatos ugrómozgásába olvadt össze.

De ennek az úgynevezett stroboszkopikus jelenségnek a magyarázata – bármilyen érdekes volt is – látszólag semmilyen nehézséget nem okozott. A zoetrop kedvelői minden bizonnyal ismertek egy másik kis játékszert, a taumatropot, melyet dr. Paris talált fel 1827-ben. Ez egy kártya, aminek az elején és a hátulján is egy-egy kép látható. A kártya középső tengely körüli gyors átfordulásával a két kép egybeolvad. Ha az egyik oldalán egy ló, a másikon pedig egy lovas látható, vagy az egyik oldalán egy ketrec, a másikon pedig egy madár, akkor egy lóháton ülő lovast és egy ketrecbe zárt madarat látunk. Nem lehet másként. Ez egyszerűen a pozitív utókép következménye. Ha sötétben egy fénylő füstölőpálcát körben mozgatunk, nem egy mozgó fénypontot látunk, hanem egy folytonos körvonalat. Ha a mozgás elég gyors, a kör sehol sem szakad meg, hiszen a fény kezdőpontjának pozitív utóképe még hat a szemünkre, amikor a fénypont megteszi a teljes kört és újra metszi ezt a kezdőpontot.

Azért beszélünk erről a hatásról pozitív utóképként, mert az első észlelet valóságos fenntartásában nyilvánul

meg, ellentétben az úgynevezett negatív utóképpel, amikor az utóhatás ellentétes az eredeti ingerrel. A negatív utókép esetében a fényinger sötét foltot hagy maga után, a sötét behatás pedig világos utóképet eredményez. A fehér feketévé, a fekete fehérré válik; a színek világában a vörös zöld, a zöld vörös, a sárga kék, a kék pedig sárga utóképet hagy maga után. Ha a bíborszínű lenyugvó napra, majd egy fehér falra nézünk, nem világos, vörös foltokat látunk, hanem sötét, zöld foltokat. Ezekkel a negatív képekkel összevetve a pozitív utóképek rövid ideig tartanak, és csak meglehetősen intenzív megvilágítás mellett maradnak fenn észrevehető ideig. Mégis nyilvánvalóan elegendőek a stroboszkopikus korong vagy a zoetrop két rése közötti szakasz áthidalásához, mialatt fekete papír halad el a szem előtt, és az idegrendszert semmilyen új inger nem éri. A mozgás látszatának szokásos magyarázata ennek megfelelően abban állt, hogy minden egyes adott mozgásfázist bemutató kép olyan utóképet hagy a szemben, amely egészen az ugró állat vagy menetelő férfi kissé eltérő pozícióját ábrázoló következő képig kitart, majd ennek az utóképe is kitart a harmadik képig. Az utóképek felelnek azért, hogy a látványban nem észlelhető megszakítás, míg a mozgást egyszerűen az egyik pozícióról a másikra való váltás eredményezi. Mi más a mozgás észlelése, mint különböző testhelyzetek hosszú sorának végignézése? Ha a zoetropba való betekintés helyett egy valódi utcán végigügető igazi lovat figyelünk meg, az egész testét mindig újabb előrehaladó testhelyzetekben, a lábát pedig a mozgás minden fázisában látjuk; ez a folytonos sorozat a mozgásészlelés maga.

Mindez nagyon egyszerűnek tűnik. Azonban lassan kiderült, hogy ez a magyarázat messze túlságosan leegyszerűsítő, és a legkevésbé sem ragadja meg az igazságot, ha a valódi tapasztalatokról van szó. A modern laboratóriumi pszichológia fejlődésével a kísérleti kutatások sűrűn fordultak a mozgásészlelés vizsgálatához. Az elmúlt harminc évben számos kutatás – különösen a Stricker, Exner, Hall, James, Fischer, Stern, Marbe, Lincke, Wertheimer és Korte nevéhez fűződők⁶ – helyezte új megvilágításba ezt a problémát gondosan kidolgozott kísérletek segítségével. Egyik eredményük gyorsan az új szemlélet előterébe

6 Münsterberg itt olyan kortárs pszichológusokra utal (pl. George Stricker, Sigmund Exner, Clark L. Hull, William James, William Stern, Karl Marbe, Max Wertheimer, Adolf Korte), akik az észlelépszichológiai folyamatokat kísérletek segítségével igyekeztek feltárni, illetve bizonyítani. [– A szerk.]

került, mégpedig, hogy a mozgásészlelés egy önálló tapasztalat, amely nem redukálható le különböző mozgásfázisok sorozatának egyszerű végignézésére. Az ilyen vizuális ingerorozatoknak a tudatosság jellegzetes szintjével szükséges kiegészülniük. Az egymást követő mozgásfázisok koncepciója egyáltalán nem azonos a mozgás eredeti képzetével. Először is ezt sugallják a mozgás különböző illúziói. Hihetjük azt, hogy mozgást észlelünk, anélkül is, hogy a vizuális impulzusokban valódi változás következne be. Ez minden bizonnyal az adott impulzus pusztán félreértelmezéséből fakad; például amikor az állomáson egy vasúti kocsiban ülve kinézünk az ablakon, és hirtelen azt hisszük, hogy a mi vonatunk mozdult meg, pedig a valóságban a szomszédos vágányon indult el a szerelvény. Ugyanez a helyzet, amikor azt látjuk, hogy a hold siklik át gyorsan a mozdulatlan felhőkön. Hajlamosak vagyunk azt nyugvó helyzetűnek tekinteni, amire a szemünk fixál, és a vizuális mező relatív változásait azoknak a részleteknek a mozgásaként értelmezni, amelyek kívül esnek a fókuszunkon.

Más a helyzet például azoknak az illúzióknak az esetében, amelyekben a mozgás észlelését kontrasztok és utóhatások kényszerítik ki. Amikor az áramló vizet nézzük egy hídról, majd a szárazföldre tekintünk, úgy látszódik, mintha a mozdulatlan part az ellenkező irányba úszna. Ezekben az esetekben nem elegendő az ellentétes irányú szemmozgásokra hivatkozni. Kísérletekkel könnyen igazolható, hogy a vizuális mező ilyen mozgásai és ellenmozgásai előállhatnak egy időben egymással ellentétes irányokban is, és természetesen egyetlen szemgolyó sem képes egyszerre felfelé és lefelé, vagy jobbra és balra elmozdulni. Egy fekete spirált ábrázoló fehér korong segítségével nagyon látványos kísérletet végezhetünk. Ha egy ilyen korongot lassan forgatunk a középpontja körül, a spirál azt a benyomást kelti, mintha a körkörös görbe vonalak folyamatosan növekednének. A vonalak középről indulnak, és addig tágulnak, míg a periférián el nem tűnnek. Ha egy-két percig figyeljük a növekvő görbék játékát, majd a szomszédunk arcára nézünk, hirtelen azt látjuk majd, hogy az arcvonásai zsugorodni kezdenek. Úgy néz ki, mintha az egész arc rugalmasan behúzódná a középpontja felé. Ha a korongot az ellentétes irányban forgatjuk, akkor úgy tűnik, mintha a görbék a korong szélétől a középpont felé mozogva egyre kisebbek és kisebbek lennének, majd az arcra tekintve úgy látjuk, mintha az adott személy felduzzadna, látszólag arcának minden

pontja az orrtól az áll, a homlok vagy a fülek irányába mozdul el. Szemünk, amely ezt az utóhatást észleli, valójában nem mozdulhat el az arc közepétől egyszerre a fül, a haj és az áll irányába. A mozgás benyomásának tehát a mozgás tényleges jelenlétén túl más feltételek teljesülése mellett is elő kell állnia. Az ehhez hasonló tesztekben mindenekelőtt az válik világossá, hogy a mozgásészlelés egy önálló tapasztalat, amely a mozgásfázisok folyamatának látványától teljesen függetlenül is létrejöhet. Maga a szem egy mozdulatlan arc benyomásával szembesül, és mégis az egyik esetben egy zsugorodó, a másik esetben egy felduzzadó arcot látunk; az előbbi helyzetben látszólag minden pont a középpont felé mozog, míg az utóbbiban mindegyik attól távolodik. A mozgás élményét itt nyilvánvalóan a néző elméje hozza létre, és nem a külső inger.

Ugyanerre az eredményre juthatunk egészen más típusú kísérletek végrehajtásával is. Ha egy adott ponton megjelenő villanást nagyon rövid időn belül – körülbelül a másodperc huszadrésze alatt – követ egy másik ponton egy másik villanás, akkor a két fény számunkra egyidejűnek tűnik. Az első fénypont még látható, amikor a második felvillan, és nem észrevehető, hogy a második később tűnik fel, mint az első. Ha ugyanilyen rövid időtartam alatt az első fénypont elmozdul a második irányába, akkor arra kellene számítanunk, hogy az egész folyamatot egy mozdulatlan világító vonalként látjuk, mivel a kezdő- és a végpont egyidejűnek tűnik, ha a kezdőpont megjelenése után a végpont elérése kevesebb, mint egyhuzad másodpercet vesz igénybe. A kísérlet eredménye azonban éppen ellentétes ezzel. A várt fénylő vonal helyett ebben az esetben az egyik ponttól a másikig haladó valódi mozgást látunk. Ismét azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a mozgás több, mint pusztán az egymást követő mozgásfázisok látványa, hiszen ismét mozgást látunk, pedig a különböző mozgásfázisok látszólag egyidejűek, és nem követik egymást.

A mozgással kapcsolatos érdekes jelenségek egy másik csoportját alkotják azok az esetek, amelyekben a mozgó objektum könnyebben észrevehető, mint a – mozgás háttérül szolgáló – teljes vizuális mező ingerei. Előfordulhat, hogy figyelmen kívül hagyjuk a vizuális mezőnk egyik részét – különösen, ha a fixációs pontunktól messze, az ellentétes oldalra esik –, de bármilyen mozgás, ami ezen a területen következik be, azonnal felhívja magára a figyelmünket. Gyorsabban észrevesszük a mozgást, mint a teljes háttérrel, amelyben a mozgás végbemegy. Egy kendő mesz-

szi lobogása vagy egy zászló lengetése általi jeladás ennek jellegzetes példái. Mindezek azt jelzik, hogy a mozgás valami mást jelent számunkra, mint csupán először az egyik, majd egy másik helyen látni egy objektumot. Könnyen találunk analógiát más érzékszervek esetében is. Ha úgy érintjük meg a homlokunkat vagy a hátunkat két tompa tűheggyel, hogy a két érintési pont körülbelül egyharmad hüvelyk⁷ távolságra legyen egymástól, akkor nem vagyunk képesek megkülönböztetni a két érintési pontot, hanem egyetlen ponton érezzük az érintést. Nem tudjuk elkülöníteni a két pontot, amelyekben a nyomást érezzük. Viszont, ha egy ceruza hegyét ide-oda mozgatjuk a két pont között, akkor egyértelműen érzékeljük a mozgást, annak ellenére, hogy két olyan végpont között valósul meg, amelyeket nem tudunk megkülönböztetni egymástól. Kifejezetten jellemző, hogy egy kísérletet végző személy, az érzetek minden területén – legyen az vizuális, akusztikus vagy taktilis – gyakran tapasztalja, hogy észlel valamilyen mozgást, de képtelen megmondani, hogy az melyik irányban történt.

Ismerjük azokat az illúziókat, amikor azt hisszük, hogy látunk valamit, amit valójában a képzeletünk produkál. Ha egy számunkra ismeretlen szót a másodperc huszad-részig mutatnak meg a szemünknek, könnyen helyettesítjük azt egy hasonló betűkből álló ismerős szóval. Mindenki tudja, hogy milyen nehézségeket okozhat egy szöveg korrekktúrázása. A nyomdahibák elkerülik a figyelmünket, vagyis a vizuális mezőnkben valójában található hibás betűket képzeletbeli helyes betűkkel helyettesítjük, amik megfelelnek annak, amire számítunk. Nem ismerős-e az az élmény számunkra, amikor a mozgás asszociatív képét a fantáziánk hozza létre úgy, hogy mi csak a kezdeti és a végső momentumot látjuk, és az elménkre egy ügyes megtévesztés hat? A bűvész a színpad egyik oldalán áll, majd egy látványos mozdulattal a színpad másik oldalán található tükör felé hajtja az értékes órát; a közönség látja a meggyőző kézmozdulatot, az óra eltűnését és azt, hogy a hűs lábballal arrébb lévő tükör összetörik. A könnyen befolyásolható néző nem tehet semmit az ellen, hogy lássa az órát átrepülni a színpadon.

Wertheimer és Korte közelmúltbeli kísérletei még finomabb részleteket tártak fel. Mindketten egy érzékeny műszert használtak kísérleteik során, amely képes két fényvonalat egy sötét háttérre gyors egymásutánban felvil-

lantani úgy, hogy a vonalak helyzete, a köztük lévő távolság, a vonalak fényereje, az egyes vonalak felvillanásának hossza, valamint az első és második vonal megjelenése közötti időtartam szabadon változtatható. Mindezeket a tényezőket tanulmányozták, és mindezeket felül még a különbözőképpen irányított figyelem és a sugalló attitűd hatását is. Ha egy függőleges vonalat közvetlenül követ egy vízszintes vonal, a kettő együtt egy derékszög benyomását keltheti. Ha hosszú idő telik el a függőleges és a vízszintes vonal felvillanása között, akkor először az egyiket, majd a másikat látjuk. Viszont a két felvillanás közötti időintervallum bizonyos hossza esetén egy újfajta hatás érhető el. Úgy látjuk, mintha a függőleges vonal fordulna le és válna a vízszintes vonallá. Azt feltételeznénk, hogy ha a szemünk a szög középső pontjára fókuszál, akkor a mozgási jelenség megszűnik, de éppen ennek ellenkezője történik. A függőleges vonaltól a vízszintes vonalig tartó látszólagos mozgásnak át kell haladnia a fixációs pontunkon, és látszólag ekkor egyértelműen fel kellene ismernünk, hogy a két pozíció között nincs semmi, a mozgás közbeni fázisai hiányoznak. A kísérlet mégis azt mutatja, hogy ilyen körülmények között gyakran a mozgás legerősebb benyomását éljük át. Ha két egymás alatti vízszintes vonalat használunk, akkor a megfelelő időintervallum kiválasztása esetén azt látjuk, hogy a fenti elmozdul az alsó irányába. De bevezethetünk egy nagyon érdekes változtatást is. Ha az alsó vonalat – ami tárgyilagosan szemlélve a felső után jelenik meg – megvastagítjuk, akkor az összbenyomásunk szerint az alsó vonal az első. Először azt látjuk, hogy az alsó vonal a felső felé halad, ami szintén közelít az alsóhoz, majd az ezt követő második fázisban úgy tűnik, mintha mindkét vonal visszaesne az alsó vonal pozíciójára. Nem szükséges további részletekbe bocsátkoznunk, hogy bebizonyítsuk, a látszólagos mozgás semmiképpen nem tekinthető csupán az utóképek következményének, és a mozgás benyomása biztosan több kell, hogy legyen, mint egymást követő mozgásfázisok pusztá észlelése. A mozgás ezekben az esetekben kívülről valójában nem látszik, hanem az elme működése által adódik hozzá a mozdulatlan képekhez. Az a kijelentés, miszerint a mozgás benyomása nem egyszerűen az egymás utáni stádiumok látványából ered, hanem egy magasabb szintű mentális tevékenységet is magában foglal – amelyben az egymást követő mozgásfázisok csak

⁷ Egyharmad hüvelyk körülbelül 8 mm-nek felel meg. [– A ford.]

tényezőkként vesznek részt – önmagában valójában nem szolgál magyarázatként. Ezzel még nem tisztáztuk ennek a magasabb rendű központi folyamatnak a természetét. Mindazonáltal elegendő, ha azt látjuk, hogy a mozgás folytonosságának benyomása egy komplex mentális folyamatból ered, amely a váltakozó képeket egy magasabb szintű történet egységébe fogja össze. Semmi sem jellemzi világosabban ezt a helyzetet, mint az a – számos kísérlet által bizonyított – tény, miszerint a mozgásérzet nem zavarodik össze annak biztos tudatában, hogy a mozgás fontos fázisai hiányoznak. Éppen ellenkezőleg, bizonyos körülmények között még teljesebb tudatába kerülünk a belső tevékenységünk által létrehozott látszólagos mozgásnak, amikor a különböző mozgásfázisok közötti megszakítások tudatosulnak bennünk.

Elérkeztünk a végső következtetésekhez. Mi tehát a különbség aközött, ahogy a mozarabban, és ahogy a valódi színpadon látjuk a mozgást? A színpadon, ahol valódi színészek mozognak, a szem valóban egy folyamatos sorozattal találkozik. Minden pozíció megszakítás nélkül megy át a következőbe. A nézőhöz minden kívülről érkezik, az általa látott teljes mozgás a külső térben zajlik le és ennek megfelelően vetül a szemére. Viszont a film világát látva az általa észlelt mozgás valóságosnak tűnik, mégis a saját elméjében jön létre. Az egymást követő képek utóképei nem képesek a folyamatos külső stimuláció elégséges helyettesítésére; a létfontosságú feltétel ehelyett a belső mentális tevékenység, amely a különálló fázisokat az összefüggő cselekmény eszményében egyesíti. Ezzel tehát a mélységészleléssel kapcsolatos elemzésünk pontos másához érkezünk. Ténylegesen mélységet látunk a képeken, és mégis minden pillanatban tudatában vagyunk annak, hogy ez nem valódi mélység, és hogy a látott személyek nem igazából térbeliek. Ez csak a mélység sugallata, egy saját magunk által létrehozott, de valójában nem látott mélység, hiszen a mélység tényleges észlelésének alapvető feltételei hiányoznak. Most pedig megállapítottuk, hogy mozgást is észlelünk, pedig a szemünket nem éri tényleges mozgás behatása. Ez csak a mozgás sugallata, tehát a mozgás eszménye nagy mértékben a saját válaszreakciónk terméke. *A mélység és a mozgás egyaránt a valóság és a szimbólum keverékeként – és nem rideg tényekként – érkeznek hozzánk a mozgókép világából. Jelen vannak, de nem a tárgyi világban. Mi ruházzuk fel velük a benyomásainkat. A színház – bármiféle szubjektív segítség nélkül – bír*

mélységgel és mozgással is; a vásznon viszont úgy vannak jelen, hogy mégis hiányoznak. Távolinak és mozgásban lévőnek látjuk a dolgokat, de többet teszünk hozzájuk, mint amennyit kapunk; a mélységet és a folyamatosságot mi teremtjük meg mentális mechanizmusaink által.

4. fejezet: Figyelem

A férfiak, nők és a háttér pusztá észlelése – minden mélységével és mozgásával együtt – csupán az alapanyagot szolgáltatják. Egy jelenetnek ahhoz, hogy fenn tudja tartani érdeklődésünket, kétségkívül sokkal többet kell magában foglalnia, mint mozgó, távoli objektumok egyszerű benyomását. Mindezeket a látványokat gondolatok tömkelegével kell társítanunk. Jelenteniük kell számunkra valamit, saját képzeletünk által kell gazdagítanunk őket, felszínre kell hozniuk bennünk korábbi élményeink emlékeit, fel kell kavarniuk érzéseinket és érzelmeinket, játszaniuk kell befolyásolhatóságunkkal, új ötleteket és gondolatokat kell elindítaniuk bennünk, az elménkben össze kell kapcsolódniuk a történet folyamatos láncolatával és állandóan fel kell hívniuk a figyelmünket a cselekmény fontos és lényeges elemeire. A benyomások világához bőségesen kapcsolódnak ehhez hasonló belső folyamatok, így a mélység- és mozgásészlelés önmagában álló vizsgálatával a pszichológiai elemzésnek még csak a kezdetén járunk. Amikor kínai beszédet hallunk, észleljük a szavakat, de nem váltanak ki belőlünk belső választ, értelmetlenek és élettelenek számunkra, nem keltik fel az érdeklődésünket. Ha ugyanazokat a gondolatokat saját anyanyelvünkön halljuk, minden szótag jelentést és üzenetet hordoz számunkra. Ekkor hajlamosak vagyunk azt képzelni, hogy ez az ismert nyelvhez tartozó hozzáadott jelentés – ami az idegen nyelvből hiányzik – valami olyasmi, ami az észlelésen keresztül jut el hozzánk, mint ha a jelentés maga is a fülcsatornákon haladna keresztül. Azonban pszichológiai szempontból a jelentés hozzánk tartozik. A nyelv elsajátításával megtanultuk, hogyan adjuk hozzá saját képzetársításainkat és válaszainkat a hallott hangokhoz. Nincs ez másként a vizuális észleléssel sem. A legjava nem kívülről érkezik.

Minden olyan belső funkció közül, ami jelentéssel látja el a körülöttünk lévő világot, a figyelem a legfontosabb. A minket körülvevő benyomások káosza az alapján

szerveződik tapasztalataink valódi világává, ahogyan a figyelemre méltó és következménnyel bíró ingereket kiszekleltjük. Ez a való életre és a színpadra egyaránt igaz. A figyelmünket egyszer erre, máskor arra kell irányítanunk, ha össze akarjuk kötni azt, ami az előttünk lévő térben szétaprózódik. A figyelem és a figyelem hiánya mindenre árnyékot vet. Bármi, ami a figyelmünk fókuszába kerül, hangsúlyt kap, és értelemmel ruházza fel az események menetét. A gyakorlati életben megkülönböztetjük az akaratlagos és az akaratlan figyelmet. Akaratlagosnak nevezük, amikor úgy fogadjuk be az ingereket, hogy az elménk bír valamilyen elképzeléssel azzal kapcsolatban, hogy mire szeretnénk a figyelmünket irányítani. Az objektumok észlelésébe belevisszük saját érdeklődésünket, gondolkodásunkat. Figyelmünk előre kiválasztja a célpontját, és mindent figyelmen kívül hagyunk, ami nem felel meg ennek a speciális érdeklődésnek. Minden munkatevékenységünk ilyen akaratlagos figyelem által szabályozott. Az elménkben előre megformálódik annak a célnak az elképzelése, amit el szeretnénk érni, és mindent, amivel találkozunk ennek a szelektív erőnek rendelünk alá. Akaratlagos figyelmünkkel keresünk valamit, és a környezetünk által felajánlott ingereket csak akkor fogadjuk be, amennyiben megfelelnek keresésünk céljának.

Az akaratlan figyelemmel egészen más a helyzet. A figyelmünket irányító hatás ebben az esetben kívülről érkezik. Figyelmi fókuszunk jelzései az általunk észlelt eseményekben rejlenek. Akaratlan figyelmünk arra irányul, ami hangos, csillogó vagy szokatlan. Elménkkel a robbanás helyszíné felé kell fordulnunk, és le kell olvasnunk az erős fényvel felvillanó elektromos jelzéseket. Nem kérdéses persze, hogy az akaratlan figyelmünket kikényszerítő észleletek is a mi saját válaszreakcióinkból nyerik motívóerejüket. Minden, ami felkelti természetes ösztöneinket, minden ami reményt vagy félelmet ébreszt bennünk, lelkesedést, megbotránkozást vagy bármilyen erős érzelmi hatást vált ki belőlünk, irányítani fogja a figyelmünket. Azonban az érzelmi válaszainkon áthaladó kitérő ellenére a kiindulópont a külvilágból ered, és emiatt a figyelem akaratlan. Mindennapi tevékenységeink során az akaratlagos és az akaratlan figyelem mindig összefonódik egymással. Az egész élet folyamatos kompromisszumot követel meg aközött, amire akaratlagos figyelmünket irányítjuk, és aközött, amire a minket körülvevő világ kényszerítő ereje irányítja akaratlan figyelmünket.

Mennyiben különbözik a színpadi előadás ebben a tekintetben a való élettől? Nem mondhatjuk-e, hogy az akaratlagos figyelem megszűnik a művészet szférájában, és a közönség szükségszerűen kizárólag a műalkotás jelzései által vezetett figyelemnek engedelmeskedik, ami ennél fogva akaratlanul működik? Nem vonjuk kétségbe, hogy egy színpadi előadást a saját akaratlagos szándékunknak megfelelően is befogadhatunk. Például előfordulhat, hogy egy adott színész különösen érdekel minket, így amikor a színpadon van, mindig őt nézzük a színházi látcsövünkkel, még azokban a jelenetekben is, amelyekben nem játszik jelentős szerepet, és amelyekben a művészeti érdeklődésünknek a többi színész felé kellene fordulnia. Azonban az ilyen akaratlagos szelekciónak nyilvánvalóan nincs semmi köze a színházi előadáshoz mint olyanhoz. Az ilyen viselkedés következtében megtörik a varázs, amit a művészi színműnek kellene ránk gyakorolnia. Figyelmen kívül hagyjuk a darab valódi árnyalatait, és pusztán személyes érdekből oda helyezünk hangsúlyt, ahova nem tartozik. Ha valóban átadjuk magunkat a darab szellemiségének, akkor a figyelmünk iránya folyamatosan az alkotó szándékának megfelelően alakul.

Természetesen a színház nincs hiányában az eszközöknek, amelyekkel képes az akaratlan figyelmet bármilyen fontos pontra irányítani. Először is a színész, aki beszél, erősebben vonzza a figyelmünket, mint azok a színészek, akik ugyanakkor csendben vannak. A szavak tartalma mégis ráirányíthatja az érdeklődésünket bárki másra a színpadon. Azt nézzük, akit a szavak vádolnak, elárulnak vagy felvidítanak. Azonban pusztán a szavak által keltett érdeklődés a legkevésbé sem képes magyarázatot adni akaratlan figyelmünk állandó mozgására a színházi előadás alatt. A színészek mozdulatai meghatározóak. A szavak nélküli némajáték helyettesítheti a drámát, mégis elsöprő vonzerővel bírhat számunkra. A színész, aki a színpad előterébe kerül, egyből a tudatunk előterébe is jut. Az, aki felemeli a karját, míg a többiek nyugodtan állnak, már el is nyerte a figyelmünket. Mindenekelőtt azt mondhatjuk, hogy minden gesztus, az arcvonások minden játéka rendet és ritmust teremt a benyomások sokszínűségében, és rendszerezi azokat az elménk számára. Ismétlésképpen kijelenthetjük tehát, hogy a gyors események, a szokatlan események, az ismétlődő események, a váratlan események és az erős külső hatással bíró események ráerősokolják magukat az elménkre és megbontják szellemi egyensúlyunkat.

Felmerül a kérdés: hogyan biztosítja a mozidarab a figyelem szükséges változásait? Itt is kizárólag az akaratlan figyelemre számíthatunk. Egy olyan figyelem képtelen lenne megfelelni saját feladatának, ami a felderítést előzetes elképzelésekre támaszkodva végezné a darab követelményeinek való megfelelés helyett. Végigülhetjük a mozidarabot azzal az akaratlagos szándékkal, hogy tudományos érdeklődéssel nézzük végig a képeket a kamera bizonyos mechanikai jellemzőinek felderítése végett, vagy gyakorlatias érdeklődéssel az új divatirányzatok felkutatása céljából, vagy szakmai érdeklődéssel aziránt, hogy milyen New England-i tájon forgatták ezeket a palesztinai jelene- teket. De mindezeknek a szemléletmódoknak semmi köze a mozidarabhoz. Viszont ha a művet a színjátszás iránti őszinte érdeklődéssel követjük végig, akkor el kell fogad- nunk azokat a figyelmi jelzéseket, amiket a forgatókönyv- író és a filmkészítők készítettek elő számunkra. Biztosra vehetjük, hogy nincs hiány olyan módszerekben, amelyek segítségével a képek gyors lejátszása során elménk befo- lyásolható vagy irányítható.

Természetesen a beszéd hiányzik. Tudjuk, hogy a vásznon megjelenő szavak milyen gyakran szolgálnak a színészek beszédének pótlékeként. Néha úgynevezett inzertként tűnnek fel a képek között, néha pedig a képre is rákerülnek, esetenként egy írott levél, egy távirat vagy egy újságvivő szövegének formájában, amely képként, erősen felnagyítva vetül a vásznonra. Minden ilyen esetben a szavak maguk előírásaként szolgálnak azzal kapcsolatban, hogy milyen irányvonalon kellene a figyelemnek halad- nia, és a néző érdeklődését kényszerítő erővel az új cél felé fordítják. Azonban az ilyen, „írás a falon” típusú segítség végeredményben idegen a mozidarab eredeti karakterétől. Amíg magának a mozgóképnek a pszichológiai hatását tanulmányozzuk, addig érdeklődésünket a mozgóképre mint olyanra kell összpontosítanunk, és nem arra, amit a forgatókönyvíró tesz a képek tolmácsolása céljából. Any- nyit azért megengedhetünk, hogy a levelek és újságcik- kek valószínűleg valamilyen köztes pozíciót foglalnak el. Részai a képnek, mégis a nézőre gyakorolt hatásuk tekin- tetében nagyon hasonlóak a kép nélküli filmrészletekhez. Mi most csak a kép által felkínált tartalmakkal foglalko- zunk. Ennélfogva figyelmen kívül kell hagynunk a kísérő- zenét és a hangutánzó zajokat is, melyek manapság hoz- zártoznak a teljes értékű mozidarab technológiájához. Nem kevés szerepük van a figyelem ide-oda terelésében.

Mégis csupán kiegészítők, és a legfőbb erőnek a képek tartalmából kell fakadnia. Azonban nyilvánvaló, hogy – a szavak kivételével – nem hiányzik a mozidarabból egyet- len olyan eszköz sem, ami a figyelem irányítására szolgál és a színpadon működik. Nem érezzük gyengébbnek a színészek mozdulataiból fakadó irányító hatást attól, hogy filmfelvételen látjuk. Sőt a szavak hiánya következtében a látott mozdulatok még nagyobb hangsúlyt kapnak az elménkben. Teljes figyelmünket az arc és a kéz játékanak szentelhetjük. Minden gesztus és minden megjátszott iz- galom sokkal jobban felkavar minket, mintha csak a be- széd kísérőiként szolgálnának. Ráadásul a kinematográf technikai adottságai kedveznek a mozgás jelentőségteljes ábrázolásának. Először is a vásznon gyorsabban zajlik az előadás, mint a színpadon. A beszéd hiánya miatt min- den összesűrűsödik, felgyorsul a ritmus, nagyobb az idő- nyomás, és mindezek által a figyelem számára élesebbé válnak a nyomatékok és erőteljesebbé a hangsúlyok. Más- odszor, a színpad formája felerősíti az előtér felé hala- dó szereplők hatását. A színpad a reflektorok fényének közelében a legszélesebb és a háttérben keskenyebb, a mozgóképnek viszont az előtere a szűkebb és a háttér felé tágul. Ez szükségszerű, hiszen a szélességét az határozza meg, hogy a kamera milyen szögben készíti a felvételt. A kamera egy olyan szög csúcán helyezkedik el, amely csupán néhány lábnyi szélességet ölel fel a felvétel leg- közelebbi távolságán, míg a távoli tájban akár több mér- földet is magába foglalhat. Bármi, ami az előtérbe kerül, a környezetéhez képest jelentős fölényre tesz szert a vi- szonylagos jelentőség terén. A kamerától való eltávolodás sokkal jelentősebb csökkenést eredményez, mint egy egy- szerű lépés a háttér irányába a színpadon. Ráadásul az élettelen tárgyak sokkal nagyobb eséllyel mozdulnak el a mozgóképen, mint a színházban, és ezek a mozgások is hozzájárulhatnak a figyelem elrendezéséhez.

Azonban a színházból tudjuk, hogy nem a mozgás az egyetlen körülmény, mely arra készítet minket, hogy érdeklődésünket a játék egy adott elemére összpontosítsuk. Egy szokatlan arc, egy furcsa ruha, egy gyönyörű jelmez, vagy éppen a jelmez hiánya, a dekoráció egy különös rész- lete mind-mind vonzóak lehetnek az elménk számára, és egy darabig bűvöletükben is tarthatják. Ezeket az eszközö- ket nemcsak egyszerűen fel lehet használni a mozgóképen is, hanem a benne rejlő korlátlan lehetőségek segítségével a hatékonyság egy sokkal jelentősebb szintjére lehet emel-

ni. Ez még inkább igaz a díszletek vagy a háttér hatásával kapcsolatban. A színpad festett tájképe aligha veheti fel a versenyt a világ természeti és kulturális csodáival, melyeket a mozidarabnak a világ legszebb vidékein játszódó jeleneteiben láthatunk. Széles távlatok nyílnak, az erdők és folyók, a hegyvidéki völgyek és az óceán mind-mind a valóság teljes erejével tárulnak elénk, és mégis olyan gyors váltakozásban, mely nem engedi a figyelmünket elfáradni.

Végezetül pedig az egymást követő képek formai elrendezése is kontroll alatt tarthatja figyelmünket, és itt ismét olyan lehetőségeket találunk, melyek magasabbrendűek a térbeli színpadhoz képest. A színházban semmilyen effektus vagy formai elrendezés révén nem kelthető a nézőtérrel való elhelyezkedéstől függetlenül pontosan ugyanaz a benyomás a nézőkben. A színpadok és más díszletek perspektívája, valamint ezeknek a színészekkel és a háttérrel való kapcsolata soha nem nyújthatja ugyanazt a látványt előlről és hátulról, jobb és bal oldalról, vagy a zsöllyéből és a páholyból, viszont a kamera által rögzített kép a mozgóképszínház minden sarkából ugyanaz. A kompozíció a legkiválóbb szakértelem és kifinomultság segítségével a figyelem igények felhasználására alkalmassá válik. A néző nincs tudatában – és nem is kell tudatában lennie –, hogy a háttér vonalai, a szoba drapériái, a bútorok ívei, a fák ágai és a hegyek formái mind azért mutatnak a nő alakja felé, hogy az uralja az elméjét. A fényárnyalatok, az árnyékok sötét foltjai, egyes részek homályossága, mások éles körvonalai, a kép bizonyos elemeinek nyugalma, szemben mások heves mozgásával mind-mind elménk billentyűin játszanak és azt biztosítják, hogy akaratlan figyelmünket a kívánt hatás érje.

Ha mindezt belátjuk is, még mindig nem foglalkozunk azzal a legfontosabb és legjellegzetesebb összefüggéssel, mely a mozidarab képei és a nézőközönség figyelmek között áll fenn, és amivel el is érkeztünk arra a területre, ahol a színházzal való összehasonlítás teljesen hiábavalóvá válik. Mi is valójában a figyelem? Milyen alapvető folyamatok játszódnak le az elménkben, amikor figyelmünket a tömegeből egyetlen arcra vagy egy tágas festői táj egyetlen virága felé fordítjuk? Tévesen jellemeznénk az elménkben végbemenő folyamatot, ha egyoldalú változásra utalnánk. Ha úgy kell számot adnunk a figyelem aktusáról, ahogy azt a modern pszichológus látja, akkor több összehangolt jellegzetességre kell rámutatnunk. Ezek nem függetlenek egymástól, hanem szoros kapcsolatban állnak. Azt mond-

hatjuk, hogy bármi, ami az érzékek világában felhívja magára a figyelmünket – legyen az látvány, hang, érintés vagy illat –, biztosan élénkebbé és tisztábbá válik a tudatunkban. Ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy intenzívebbé válik. Egy halvány fénysugár, ami felé a figyelmünket fordítjuk nem válik egy izzólámpa erőteljes fényévé. Nem, megmarad halvány, éppenhogy észrevehető fénycsíknak, de hatásosabbá, markánsabbá, tisztábbá és részleteiben élénkebbé válik. Erősebben hatalmába kerít minket, és átvitt értelemben azt mondhatjuk, hogy tudatunk középpontjába kerül.

Mindez azonban egy másik aspektust is maga után von, mely semmiképpen sem tekinthető kevésbé fontosnak. Míg a megfigyelt inger élénkebbé válik, minden más inger kevésbé élénkké, kevésbé tisztává, kevésbé markánsá és kevésbé élénkké alakul. Elhalványulnak. Már nem vesszük észre őket. Nem kerítik hatalmukba az elménket, eltűnnek. Ha teljesen elmerülünk egy könyvben, akkor egyáltalán nem halljuk, amit körülöttünk mondanak, és nem látjuk a szobát sem; mindenről elfeledkezünk. A könyv lapjára irányuló figyelmünk magával hozza a figyelem hiányát minden mással kapcsolatosan. Egy harmadik tényezővel is számolhatunk. Testünk érzéketlenül az észlelésünkhöz igazodik. Fejünk elmozdul a hallott hang irányába, szemünk a külvilág adott pontjára fixálódik. Izmainkat megfeszítve tartjuk annak érdekében, hogy érzékszerveinkkel a legteljesebb benyomásban részesülhessünk. Szemlencsénk pontosan a megfelelő távolságra illeszkednek. Röviden: testi karakterünk a lehető legteljesebb benyomás elérésére törekszik. Végül mindez egy negyedik tényezővel is kiegészül. Gondolataink, érzéseink és késztetéseink mind a figyelem középpontjában álló objektum körül csoportosulnak. Ez válik a cselekedeteink kiindulópontjává, míg minden más – az érzékszerveink körében található – objektum elveszíti befolyását gondolataink és érzelmeink fölött. Ez a négy tényező szoros összefügg egymással. Ahogy az utcán haladva meglátunk valamit a kirakatban, abban a pillanatban, hogy felkelti az érdeklődésünket a testünk alkalmazkodik, megállunk, ráfixálunk, több részletet azonosítunk, a vonalak élesebbé válnak, és ahogy a keltett benyomás élénkebbé válik számunkra a korábbinál, úgy veszíti el a körülöttünk lévő utca az élénkségét és tisztaságát a szemünkben.

Ha a színpadon lévő színész kézmozdulatai felkeltik az érdeklődésünket, akkor már nem az egész jelenetet néz-

zük, csak a hős revolvért szorongató ujjait látjuk, amikkel bűnét készül elkövetni. Figyelmünk teljes egészében kezei szenvedélyes játékára irányul. Egyetlen másik színész kezét sem látjuk a jelenetben. Minden más egy általános, homályos háttérbe süllyed, míg ez az egyetlen kéz egyre részletgazdagabbá válik. Ahogy egyre inkább ráfókuszálunk, egyre tisztábban és markánsabban rajzolódik ki. Ebből az egyetlen pontból fakadnak az érzelmeink, amelyek érzékeinket ismét erre a pontra irányítják. Mintha ez az egyetlen kéz lenne – az események lüktető ritmusa közepette – maga a jelenet, és minden más elhalványulna. A színpadon ez lehetetlen, ott semmi nem halványulhat el igazán. Ez a drámai kéz végsősoron a teljes színpad terének egy tizedre része, egyetlen apró részlet kell, hogy maradjon. A hős és a másik férfi teljes teste, az egész szoba a benne lévő minden közömbös székkel és asztallal együtt továbbra is rá kell, hogy erőltessék magukat az érzékszerveinkre. Nem lehet hirtelen eltávolítani a színpadról azt, amire nem figyelünk. Minden szükséges változást a saját elménknek kell biztosítani. A tudatunkban a megfigyelt kéznek nagyobbá kell válnia, és az azt körülvevő szobának el kell halványodnia. Azonban a színpad nem segíthet nekünk. A színház művészetének itt van a határa.

Itt kezdődik a mozidarab művésze. A halálos fegyvert lázasan megragadó zaklatott kéz hirtelen egy-két lélegzetvétel erejéig képes megnövekedni, és kizárólagos látványként megjelenni a vásznon, miközben minden más ténylegesen eltűnik a sötétben. Az elménkben zajló figyelemi aktus a környezetet is átalakította. Az általunk nézett részlet hirtelen az előadás egyedüli tartalmává vált, és minden, amit az elménk mellőzni kívánt, azonnal kikerült a látóterünkből és eltűnt. A külső események behódoltak tudatunk igényeinek. A mozidarab készítőinek nyelvén ez a „közelkép”. *A közelkép észlelésünk világában a figyelem mentális aktusát tárgyasítja, és ezáltal olyan eszközt biztosít a művészet számára, amely messze meghaladja a színházi színpad lehetőségeit.*

A közelkép sémája meglehetősen későn került be a filmtechnikába, de hamar biztos pozíciót szerzett magának. Minél kifinomultabb egy alkotás, annál gyakrabban és szakszerűbben kerül benne alkalmazásra ez az új és művészi erővel bíró eszköz. Melodráma aligha készíthető nélküle, hacsak nem a lehető legművészetlenebb nyomtatott szavak felhasználása segítségével. A közelkép az értelmezést biztosítja. Ha egy kis medál lóg az elrabolt

vagy elcsereált gyermek nyakában, akkor nem szükséges szavakkal kifejezni, hogy húsz év múlva, amikor a lány felnő, minden ettől a medáltól függ majd. Ha egyszer csak közelképen látjuk a nyakában található díszet – miközben minden más eltűnik, és csak ez a furcsa forma jelenik meg felnagyítva a vásznon –, akkor képzeletben rögzítjük és tudomásul vesszük, hogy a lehető legteljesebb figyelmet kell rá fordítanunk, mivel a következő filmtetekrcsen döntő szerepet fog játszani. A gáláns bűnöző, aki kihúzza zsebkezdőjét a zsebéből, és ezzel a mozdulattal egy kis darab papírt ejt a szőnyegre anélkül, hogy észrevenné, nem hívhatja fel figyelmünket erre a terhelő bizonyítékra. Ez a technika aligha tartozhat a színházhoz, hiszen a közönség sem venné észre jobban a papírdarabot, mint a gazember maga. Ez a megoldás nem hívna fel magára a figyelmet. A filmnek viszont ez az egyik kedvenc trükkje. Abban a pillanatban, hogy a papírdarab leesik, erősen felnagyítva látjuk a szőnyegen – miközben minden más eltűnik –, és leolvashatjuk, hogy vonatjegyről van szó, arról a vasútállomásról, ahol a grandiózus büntényt elkövették. A figyelmünk rá összpontosul, és tudjuk, hogy meghatározó lesz az események további alakulása szempontjából.

Egy hivatalnok vesz egy újságot az utcán, rápillant és ledöbben. Hirtelen a saját szemünkkel látjuk a hírt. A közelkép felnagyítja az újság főcímét, ami így az egész vásznat betölti. Azonban nem szükségszerű, hogy a figyelemi fókusz a cselekmény kapaszkodóira irányuljon. Bármilyen apró részlet vagy kifejező gesztus – mely kiemeli az adott cselekvés értelmét – kerülhet tudatunk középpontjába, és néhány másodpercre kisajátíthatja a színpadot. A nő mosolygó arcán szerelem tükröződik, ami mégis elkerüli a figyelmünket, mert ők ketten egy emberekkel telezsúfolt szobában állnak. Majd hirtelen, mindössze három másodpercre mindenki más eltűnik, a szerelmesek teste is tovatűnik, és csak a férfi vágyakozó pillantása, valamint a nő engedékeny mosolya ér el hozzánk. A közelkép megvalósította azt, amire saját eszközeivel semmilyen színház nem lett volna képes, habár mi magunk megközelítőleg hasonló hatást tudtunk volna elérni egy színházi előadásban, ha színházi látcsövünkkel kizárólag ezt a két arcot kémleltük volna. Azonban ezzel elszakítottuk volna magunkat a színpadkép kínálta látványtól, vagyis a koncentrációt és a figyelemi fókuszot mi magunk biztosítottuk volna és nem az előadás. A mozidarabra éppen ennek az ellenkezője igaz.

Vajon nem jutottunk-e a közelkép elemzésével egészen hasonló eredményre, mint ahova a mélység- és mozgásészlelés tanulmányozása vezetett? Láttuk, hogy a mozgókép egy térbeli és mozgásban lévő világot mutat meg nekünk, annak ellenére, hogy a mélység és a mozgás nem valós, ellentétben a színház mélységével és mozgásával. Most pedig azt találjuk, hogy a mozidarabban a cselekmény valóságossága még egy tekintetben nélkülözi az objektív önállóságot, hiszen enged figyelmünk szubjektív játékának. Bárhol kerüljön is figyelmünk fókuszába valamilyen speciális látvány, a környezet alkalmazkodik, mindent eltüntet, ami az érdeklődésünkön kívül esik, majd a közelkép segítségével kiemeli annak az objektumnak az élénkségét, amire az elménk összpontosít. Olyan, mintha a külvilág beleszönte magát az elménkbe, és nem a saját törvényeinek, hanem a mi figyelmi tevékenységünknek engedelmessé válik.

5. fejezet: Emlékezet és képzelet

Amikor egy igazi színházban ülünk és a színházat teljes mélységében látjuk, azt nézzük, ahogy a színészek mozognak, majd figyelmünk ide-oda kalandozik, valószínűleg úgy érezzük, hogy a reflektorok mögött érkező benyomások objektív karakterrel bírnak, míg a mi figyelmi tevékenységünk szubjektív. Azok az emberek és tárgyak kívülről jönnek, de a figyelem játéka belülről fakad. Mégis – ahogy láttuk – a figyelem valójában nem tesz hozzá semmit a színpadi benyomásokhoz. Néhány dolog élénkebbé és tisztábbá válik, míg mások elhalványulnak vagy eltűnnek, de pusztán a figyelem révén semmilyen tartalom nem kerülhet a tudatunkba. Bárhová kalandozik is a figyelmünk a színpadon, bármit tapasztalunk is, az mindenképpen az érzékszerveinken keresztül jut el hozzánk. Azonban a közönség egy nézője egy adott pillanatban nemcsak a szemét és a fülét érő fény- és hangérzeteket éli át. Elképzelhető, hogy teljesen lenyűgözik a színpadon zajló események, és elméjét mégis eláraszthatják más gondolatok. Ezeknek csak az egyik forrása – de egyáltalán nem a legkevésbé fontos – az emlékezés.

Valójában az emlékezeti tevékenység nagyon sok mindent juttat a közönség tagjainak eszébe, ami minden

jelenetnek teljesebb értelmet és tágabb kontextust kölcsönöz – bizony, a színpadon elhangzó minden szónak és minden mozdulatnak. Ezt legegyszerűbben az példázta, hogy a dráma minden pontján emlékeznünk kell arra, ami az előző jelenetekben történt. Az első felvonás már nincs a színpadon, amikor a másodikat látjuk. Kizárólag a másodikról van érzékszervi benyomásunk. Mégis ez a második felvonás önmagában értelmetlen, ha az első felvonás nem alapozza meg. Ezért az elsőnek is valamilyen módon a tudatunkban kell lennie. Legalábbis minden fontos jelenetben emlékeznünk kell az előző felvonásnak azokra a szituációira, amelyek fényt deríthetnek az újabb fejleményekre. Láttuk, hogy milyen kalandokat él át a fiatal misszionárius veszedelmes útja során, és visszaemlékszünk, hogy az előző felvonásban békés otthonában szülei és nővére szeretetétől körülveve láttuk őt, majd azt is, hogy mennyire siratták, mikor elhagyta őket. Minél izgalmasabb veszélyeken megy keresztül a távoli vidéken, annál erősebben ránt vissza minket az emlékeztünk a családi jelenetekhez, amiknek korábban szemtanúi voltunk. A színház nem tehet többet, mint hogy sugallja az emlékeztünknek az ehhez hasonló visszetekintést. A fiatal hős szavaival és imájával visszahívhatja a tudatunkba ezt az emléket, és amikor Afrika dzsungelén átverekedve magát vademberek támadnak rá, a melodramatikus helyzet olyan szavakat adhat a szájába, amelyek arra készítetnek bennünket, hogy buzgón gondoljunk azokra, akiket maga mögött hagyott. A képet azonban – végeredményben – saját emlékképeink anyaga biztosítja. A színház ennél többre nem képes. A mozidarab igen. Láttuk a dzsungelt, látjuk hőstünket a veszély tetőpontján, majd hirtelen felvillan a vásznon a múlt képe. Az idilli New England-i jelenet legfeljebb két másodperc erejéig tolakszik az afrikai események közé. Egy mélyebb lélegzetvételnél idő múlva újra a jelenbeli események kavarnak fel minket. A múltbeli családi jelenet éppen akkor suhan át a vásznon, amikor a régmúlt napok emléke az elménkben is átfutott.

A modern filmkészítő ezt a technikai megoldást rengeteg formában felhasználja. Az általa használt zsargonban bármilyen korábbi jelenetbe való visszatérést „visszavágásnak”⁸ neveznek. A visszavágásnak számos változata létezik, és sokféle célt szolgálhat. Azonban pszichológiai szempontból az a legérdekesebb, amivel itt szembesül-

lünk. Az emlékezeti funkció tényleges tárgyiasítását látjuk. Itt a visszavágás erős párhuzamot mutat a közelképpel. Az egyikben a figyelem mentális aktusát ismerjük fel, a másikban pedig kénytelenek vagyunk az emlékezés mentális aktusát beazonosítani. *Mindkét esetben az aktus – ami egy közönséges színházi előadásban csupán az elménkben játszódna le – itt a fotográfia segítségével magukra a képekre vetül. Olyan, mintha a valóság elveszítene saját összefüggő folyamatosságát, és lelki igényeink alapján formálódna. Mint ha maga a külvilág alakulna át gyorsan változó figyelmünk irányával vagy múltó emlékképeinkkel összhangban.*

Ugyanennek az elvnek csupán egy másik változata, amikor az események menetét egy előretekintés akasztja meg. Ebben az esetben az elvárás mentális funkciója érintett, vagy – ha elvárásainkat érzéseink irányítják – sorolhatjuk ezt a képzelet mentális funkciója alá. A melodráma megmutatja nekünk, hogy az ifjú milliomos hogyan tékozolja el éjszakáit kicsapongó életvitelével, majd amikor szegénytelen nők körében istenkáromló tósztot mond egy pezsgős ünnepeken, hirtelen egy húsz évvel későbbi látomás tűnik fel a vásznon, ahogy a legócskább kocsmá csaposa kitaszigálja a nincstelen csavargót a szegénynegyvedbe. A színházban az utolsó felvonás elvezethet minket egy ilyen végkifejlethez, de ez csak az események szabályos egymásutánjából következhet. A sajnálatraméltó befejezést nem láthatjuk, amikor a fiatalember élete még virágzik, amikor még az események húszévnnyi lejtmenetének tolmácsolása vár ránk. A színházban csak a saját képzeletünk képes megőszolni, hogyan fognak őszlni az élet malmái. A mozidarabban saját fantáziánk vetül a vásznonra. A vereség végső képe rejtélyes kontrasztjával akkor tör a felszínre, amikor a győzelem a legdicőségtejjesebbnek tűnik, és öt másodperccel később már folytatódik is a fiatalság és megrészegülés története. Ismét azt látjuk, hogy az események természetes menetét átformálja az elme hatalma. A színház csak azt mutathatja meg, ahogyan a valós események követik egymást, míg a mozidarab képes áthidalni a jövőig tartó és a múlt óta eltelt időszakot egyaránt, és egyik pillanatról a másikra húsz évet ugrani az időben. Röviden, képes úgy működni, mint a képzeletünk. Megvan benne gondolataink mobilitása, amit nem a külső események fizikai szükségszerűségei, hanem a gondolatok asszociációjának lélektani törvényei kontrollálnak. Elménkben a múlt és a jövő összefonódik a jelenel. A mozidarab pedig inkább az elme törvényszerűségeinek engedelmeskedik, mint a külvilág szabályainak.

De az emlékezet és a képzelet játéka még ennél is gazdagabb jelentőséggel bírhat a filmművészetben. A vásznon nemcsak azt teremtheti meg, amire mi emlékezünk, vagy amit mi képzelünk el, hanem azt is, amit a történet szereplői a saját elméjükben élnek át. A kameratechnika sikeresen bevezetett egy különálló formai eszközt az ilyen típusú ábrázoláshoz. Ha a jelenet egyik szereplője visszaemlékezik a múltra – mely a néző számára teljesen ismeretlen lehet, de a hős vagy hősnő emlékezetében élénken él –, akkor a korábbi események nem egy teljesen új képsorként kerülnek a vásznonra, hanem egy lassú képátmenettel kapcsolódnak a jelenben játszódó jelenethez. A férfi a kandallónál ül a dolgozószobájában, amikor levele érkezik a nő esküvőjének hírével. A közelkép, mely felnagyítva mutatja meg nekünk a dobnyomott esküvői meghívót, teljesen új képként jelenik meg. A szoba hirtelen eltűnik, és a kártyát tartó kéz villan fel. Aztán megint, ahogy elolvastuk a kártyát, ez is hirtelen eltűnik, és újra a szobában vagyunk. De ahogy álmatagon megpiszkálja a tüzet, leül, és a lángokba bámul, a szoba szertefoszlani látszik, körvonalai elmosódnak, a részletek elhalványulnak, és ahogy a falak és az egész szoba lassan cseppfolyósodik, ugyanezzel a lassú átmenettel virágzik ki a virágoskert, ahol együtt ültek ők ketten az orgonabokor alatt, ahol a férfi megvallotta a nőnek gyermeki szerelmét. Aztán a kert lassan elenyészik, és a virágokon át újra megpillantjuk a szoba homályos körvonalait, amelyek egyre élesebbé és élesebbé válnak, mígnem újra a dolgozószoba közepén találjuk magunkat, és a múlt látomásából semmi nem marad.

Az ilyen „egyik képből a másikba és vissza” típusú fokozatos átmenetek gyártási technikája nagy türelmet igényel, és sokkal bonyolultabb, mint az éles váltások, mivel két, egymással pontosan megegyező nézőpontkészletet kell rögzíteni, majd a kettőt összekombinálni. Ez a körülményes módszer azonban teljesen elfogadottá vált a mozgóképkészítésben, és maga az effektus kétségkívül képes valamilyen mértékben jelképezni az emlékek megjelenését és eltűnését.

Ez az eljárás természetesen széles távlatokat nyit. A tehetséges mozidarabíró ilyen visszatekintő képek formájában a múlt hosszú jeleneteit és bonyolult fejleményeit képes kommunikálni számunkra. A férfi, aki lelőtte legjobb barátját, semmiféle magyarázatot nem adott tettére a bírósági tárgyaláson, amelynek szemtanúi vagyunk. Tetté-

nek oka teljes titok marad a város előtt, és rejtély a néző számára is. Azonban most, ahogy becsukódik mögötte a börtön ajtaja, a börtön falai elmosódnak és szertefoszlanak, s szemtanúi lehetünk a jelenetnek a kis kunyhóban, ahol barátjának az ő feleségével volt találkája. Látjuk, hogy hogyan tört rájuk, hogy követték egymást az események, és hogy utasított el minden mentséget, ami szegényt hozott volna a családjára. Az egész gyilkossági történet beágyazódik visszatérő emlékképeibe. A hatás sokkal kevésbé művészi akkor, amikor a mozarab ezt a megoldást a szavak pusztá helyettesítésére használja, és ez nem ritkán fordul elő. Egy Gaboriau-történet⁹ megfilmesítésében a nő nem hajlandó a bíróság előtt elmesélni bűnténybe torkolló élettörténetét. Végül mégis enged; eskü alatt elkezd ismertetni múltjának összes eseményét, és abban a pillanatban, hogy kinyitja a száját, a tárgyalóterem eltűnik, és fokozatosan áttűnik a szerelmi kaland kezdetét bemutató jelenetbe. Ezután hosszú jelenetek sora következik, amelyek elvezetnek a kritikus ponthoz, és ebben a pillanatban visszakérülünk a tárgyalóterembe, ahol a nő befejezi vallomását. Itt a képek a szavak külszíni helyettesítésére szolgálnak, esztétikai szempontból lényegesen alacsonyabb szintű megoldást szolgáltatva, mint a másik esetben, ahol a múlt csak a tanú emlékezetében élt. Mégis a múltbeli események megtestesülését látjuk ismét, amit a valódi színház a fülnek felkínálhat, de a szemnek soha.

Ahogy követhetjük a hős visszaemlékezéseit, osztozhatunk képzeletének képeiben is. Ez a megoldás ismét csak határozottan különbözik attól, amikor nézőként a mi fantáziaképeink realizálódnak a vásznon. Itt passzív tanúi vagyunk azoknak a csodáknak, amik a történet szereplőinek képzeletén keresztül tárulnak elénk. Egy fiút látunk, aki belép a haditengerészetbe, és ez az első éjszakája, amikor a fedélzeten alszik; a falak hirtelen eltűnnek és képzelete kikötőről kikötőre száll. Minden, amit idegen országokról képeken látott vagy bajtársaitól hallott, diadalittas kalandjainak hátteréül szolgál. Az árbócnál áll, amikor a büszke hajó bevetorlázik Rio de Janeiro kikötőjébe, majd a Manila-öbölbe; most a japán kikötőkben élvez az életet, majd India partjainál; most átsiklik a Szezi-csatornán, majd visszatér a felhőkarcolókhoz New Yorkba. Nem volt szükség egy percnél többre a fiú gyönyörű fantázia-

képeken átívelő világ körüli útjához, és mégis átértük vele együtt minden reményét és örömét. Ha a fiatal matrózát egy függőágyban láttuk volna a színház színpadán, akkor egyfajta monológgal, vagy egy barátjának elmondott lelkes beszéddel sugallhatta volna számunkra, hogy mi jár a fejében. De ebben az esetben a belső szemünk előtt csak az jelenhetett volna meg, amit ezeknek az idegen helyeknek a neve belőlünk hív elő. Nem láttuk volna ténylegesen a világ csodáit az ő lelkének szemein át és az ő reményében tündökölni. Egy színdarab élettelen neveket adott volna a fülünknek; a mozarab káprázatos látvánnyal szolgálhat a szemünk számára, és a fiatalember képzeletét egy igazán életteli jelenetben mutathatja meg.

Innen már látható, hogy milyen új távlatok nyílnak a fantasztikus ábrázolása terén, hiszen ezeket a kamera képes rögzíteni. Valahányszor a színház egy álombeli környezetet mutat, színpadi felhők süllyednek le az alvóhoz, és angyalok töltik be a színpadot, a verselés szépségének kell ellensúlyoznia a látvány hiányosságait. A filmművész itt arathatja diadalát. Ez az eljárás még az egyébként közönséges hatásokat is tompíthatja. A rongyos csavargó, aki egy fára felmászva elalszik az árnyékos ágak között, és egy fordított világot él át – amelyben ő és a kedvese lakomáznak, ünnepelnek, palotákban laknak és jachtal utaznak, majd amikor álmában a jacht bojlere felrobban, leesik a fáról a földre –, elfogadható látvánnyá válik, mert minden a valószerűtlen képekben olvad össze. Vagy – hogy egy másik szélsőségre gondoljunk – az emberiség gigantikus látomása, amelyet szétzúz a háború istene, majd megáld a béke angyala, teljes spirituális jelentésével együtt kelhet életre a szemünk előtt.

Még az egész mű kerete is lehet egy olyan megoldás, ami egy öttekerces történetet egyetlen monumentális, fantáziadús álom formájában tálal. A *When Broadway Was a Trail*¹⁰ című remek filmben a hős és a hősnő a Metropolitan Towerben állnak és áthajolnak a korláton. Látják a New York-i zürzavart és a Szabadság-szobor mellett elhaladó hajókat. A férfi mesélni kezd a nőnek a múltrol, amikor a 17. században a Broadway még csak egy nyomvonal volt, és hirtelen ott vagyunk abban az időben, amit képzelete előhívott. Két órán keresztül követjük végig a háromszáz évvel korábbi eseményeket. New Amsterdam

9 Émile Gaboriau népszerű író, újságíró, a 19. századi francia detektívregény egyik úttörő szerzője. [– A szerk.]

10 O. A. C. Lund svéd rendező 1914-es filmje, melynek egyben a főszerepét is alakította. [– A szerk.]

ból New England partjaihoz jutunk, az egész gyarmati élet megmutatja bensőséges varázsát, és amikor a főhős a Broadway-nyomvonalon keresztül visszatért, felébredünk és látjuk az utolsó kézmozdulatokat, melyekkel a fiatal narrátor a lánynak a Broadway mai épületeit mutatja meg.

Az emlékezet a múltba tekint, a várakozás és a képzelet pedig a jövőbe. Azonban környezetünk észlelésének közepette elménk nemcsak azzal foglalkozik, ami a múltban történt vagy a jövőben történhet; arra is kíváncsi, ami vele egy időben, más helyeken zajlik. A színház csak egy helyszínen képes megmutatni nekünk az eseményeket. Az elménk ennél többre vágyik. Az élet nem egyetlen úton halad előre. A megértés valódi lényege a párhuzamos áramlatok végtelenül egymásba fonódó sokszínűsége. Lehet egy adott művészeti ág feladata, hogy mindent belekényszerítsen egy olyan merev eseményszálba, ami egyetlen szoba falai között játszódik le, de még ekkor is minden olyan levél és telefonhívás, mely a szobába érkezik, emlékeztetni fog minket, hogy más helyszíneken, ugyabban az időben más eseményszálak zajlanak. A lélek szeretné megismerni a teljes összjátékot. Minél gazdagabb ez az összjáték ellentétekben, annál nagyobb elégedettséget kelt a nézőben a több világtájon való egyidejű jelenlét. Az ilyen mindenütt jelenvalóságot egyedül a mozidarab teszi lehetővé. Látjuk a bankárt – aki azt mondta fiatal feleségének, hogy igazgatói értekezlete van –, amint egy késői órán egy kabaréban mulat az egyik gyorsíró hölgygel az irodából. A lány megígérte szegény, idős szüleinek, hogy hamar hazaér. A pompás tetőkertet és a tangót látjuk, de dráma iránti érdeklődésünk megoszlik a frivol páros, a külvárosi villa féltékeny fiatalasszonya és a padláson nyugtalankodó idősök között. Elménk ide-oda szökell a három jelenet között. A mozidarabban egymás után látjuk őket. Mégis aligha állíthatjuk, hogy egymást követőnek tekintenénk őket. Olyan, mintha tényleg mindhárom helyen lennénk egyszerre. Látjuk az örömteli táncot – ami húsz másodpercig a drámai figyelem középpontjában áll –, majd három másodperc erejéig a feleséget, ahogy fényűző budoárjában az óra számlapját nézi, megintcsak három másodpercig a bánatos szülőket, akik buzgón figyelnek a lépcső felől érkező bármilyen zajra, aztán újabb húsz másodpercig a féktelen dorbézolást. Az örület eléri tető-

pontját, és ugyanabban a pillanatban hirtelen ismét a boldogtalan feleséggel vagyunk – csak egy villanás erejéig –, majd a következő másodpercben a lány szegény anyjának könnyeit látjuk. A három jelenet úgy követi egymást, mintha nem lett volna semmilyen megszakítás. Mintha az egyiket a másikon keresztül látnánk; mintha három hang elegyéből születne egyetlen akkord.

Az egymásba fonódó eseményszálak számának nincs határa. Egy összetett bonyodalom fél tucat helyszínen összjátékát is igényelheti. Egyszer az egyiket, máskor a másikat látjuk, és soha nincs az a benyomásunk, hogy egymás után következzenek. Az időbeliség megszűnt; mindent ugyanaz az egy cselekmény világít meg. Persze ezt könnyen túlzásba lehet vinni, és a végeredmény egyfajta ideges kapkodássá válhat. Ha a helyszín túl gyorsan változik, és egyetlen mozzanat sem megy végbe megszakítás nélkül, a film ideges ide-oda rángatózása irritálóvá válhat számunkra. A Theda Bara címszereplésével készült *Carmen*¹¹ vége felé a helyszín több, mint százhetven-szer változik tíz perc alatt, ami átlagosan alig több, mint három másodpercet jelent. A drámai cselekmény minden állomásán át követjük Don Josét, Carment és a torreadort, majd újra meg újra visszatérünk Don José szülővárosába, ahol édesanyja rá vár. Itt a drámai feszültségnek valódi alkotóeleme az idegesség, ellentétben a Geraldine Farrar-féle *Carmen*-verzióval, amely kevésbé feltördelt kibontakozást tesz lehetővé a cselekmény számára.¹²

De akár kellő művészi érzékkel, akár veszélyesen eltúlozva használják, pszichológiai jelentése nyilvánvaló. Új formában demonstrálja számunkra ugyanazt az elvet, amit már a mélység- és mozgásészlelés, valamint a figyelmi, az emlékezeti és a képzeleti tevékenység kapcsán is kimutattunk. *Az objektív világ az elme érdeklődésének megfelelően átformálódik. Olyan események, melyek túlságosan messze zajlanak le egymástól ahhoz, hogy egyszerre legyünk jelen fizikailag mindegyiken, összeolvadnak a látómezőnkben éppúgy, ahogy a saját tudatunkban is összeforrnak.* A pszichológusok körében még mindig vita tárgyát képezi, hogy az elme képes lehet-e több gondolatcsoportnak szentelni magát egy időben. Egyesek szerint minden úgynevezett figyelemmegosztás valójában a figyelem irányának gyors váltakozása. Mégis – bármi legyen is az igazság – szub-

11 Raoul Walsh 1915-ös filmje. [– A szerk.]

12 Cecil B. DeMille 1915-ös filmje. [– A szerk.]

jektíven valódi megosztásként éljük meg. Az elménk szétvált, és lehet több helyen látszólag egyetlen mentális tevékenység során. Ez a belső hasadtság, az ellentétes helyzetekkel kapcsolatos tudatosság, az eltérő tapasztalatok cserélgetése a lelken belül soha nem testesülhet meg, kivéve a mozarabban.

Érdekes megvilágításba helyezi az elme és a képen ábrázolt jelenetek kapcsolatát, ha egy olyan mentális folyamat vizsgálatával folytatjuk, amelyik szoros rokonságban áll azokkal, melyekkel eddig foglalkoztunk, nevezetesen a meggyőzéssel. Ez annyiban hasonló, hogy egy tudatunkban életre kelő sugalmazott gondolatnak ugyanaz az anyaga, mint az emlékezeti és fantáziaképeknek. Ahogy emlékeinket és fantáziáinkat, úgy a sugallatokat is az asszociációk játéka irányítja. Mégis egy lényeges ponton komoly eltérést találunk. Azoknak az asszociatív gondolatoknak a külvilág benyomásai csupán kiindulópontjául szolgálnak. Látunk egy tájat a színpadon, a vásznon vagy a való életben, és ez az észlelt látvány olyan kulcsingerként szolgál, mely emlékezetünkől vagy képzeletünkől valamilyen vele összhangban lévő gondolatot hív elő. Ezek kiválasztását viszont teljes mértékben érdeklődésünk, hozzáállásunk vagy korábbi tapasztalataink irányítják. Ezért ezeket az emlékeket és fantáziákat saját szubjektív kiegészítőinknek érezzük. Nem hiszünk objektív valóságosságukban. Ezzel szemben a sugallatokat ránk kényszerítik. Az észlelt látvány nemcsak egy kiindulópont, hanem egy kontrolláló befolyás. Az asszociált gondolatot nem saját magunk által megalkotottnak érezzük, hanem olyasvalaminek, aminek alá kell vetnünk magunkat. A legszélsőségesebb eset természetesen a hipnotizőrre, akinek a szavai olyan gondolatokat ébresztenek a hipnotizált személy elméjében, melyeknek nem képes ellenállni. Valóságosnak kell elfogadnia őket, el kell hinnie, hogy a sivar szoba egy gyönyörű kert, melyben virágot szed.

A mozgóképszínház elbűvölt közönségét kétségkívül a fokozott befolyásolhatóság állapota jellemzi, azaz érzékenyebb a kapott sugallatokra. Egy nagy és fundamentális sugallat mindkét esetben – a színházban épp annyira, mint a mozarabban – működik, ami a néző elméjében azt a meggyőződést igyekszik kelteni, hogy amit lát, az több mint egy előadás, az maga az élet. De ha továbbmegyünk, és a sugallatok alkalmazását a cselekmény részleteiben vizsgáljuk, akkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt aényt, hogy a színház eszközei ezen a téren rendkívül

korlátozottak. A színpadon zajló események erőteljesen terelhetik az elmét valamiféle következtetés felé azzal kapcsolatban, hogy mi fog történni, de mivel a színpadon valódi fizikai létezők szerepelnek, akiknek a viselkedését a természet törvényei határozzák meg, semmilyen módon nem kerülhető el, hogy lássuk az általunk várt tényleges eseményeket. Kétségtelen, hogy a színpadon is megtörténhet, hogy a hős revolverrel a kezében beszél, amíg nem válik egyértelművé annak sejtése, hogy a következő pillanatban egy öngyilkos lövéssel fog véget vetni az életének. Ha pontosan ekkor megy le a függöny, akkor elménkben halálának csak a sugallata munkálhat. Azonban ez nyilvánvalóan egy nagyon kivételes eset, hiszen a függöny legördülése a jelenet végét jelenti. Magán a felvonáson belül minden eseménysorozatnak el kell jutnia a természetes befejezéséig. Ha két férfi verekedni kezd a színpadon, akkor nem marad mit sugallni; egyszerűen végig kell néznünk a harcot. Ha pedig két szerelmes öleli egymást, akkor látnunk kell a simogatásokat.

A mozarab nemcsak „visszavágni” tud az emlékek szolgálatában, hanem „kivágni” is valaminek a sugallása érdekében. Még ha a rendőrség nem is kérte, hogy soha ne szerepeljenek valódi büntények és öngyilkosságok a vásznon, pusztán művészi okokból is bölcsőbb a csúcspontot meghagyni annak sugallataként, hogy hova vezetett a jelenet. Semmi szükség rá, hogy a képsor a logikus befejezéssel érjen véget, mivel ezek csak képek és nem valódi objektumok. Az ember bármelyik pillanatban eltűnhet a jelenetből, és egyetlen autó sem száguldhat olyan gyorsan, hogy ne lehessen megállítani, amikor éppen beleütközni készül egy robogó gyorsvonatba. A lovas a szakadékba veti magát, látjuk, ahogy zuhan, és mégis, abban a pillanatban, amikor elérné a földet, már egy másik jelenet kellős közepén vagyunk. Az ötcentes mozik közönségének érzékiségét újra és újra felszították megkérdőjelezhető izlésségű, sokat sejtető képek egy lány vetkőzéséről, majd amikor az intim szobában az utolsó ruhadarab került volna sorra, a nézők hirtelen emberek tömegében találták magukat a piactéren vagy egy vitorlás hajón a folyón. A jelenetek gyors váltásainak egész technikája – amelyet a mozarabra olyannyira jellemzőnek találtunk – minden befejezési ponton sokat sejtető elemeket foglal magában, amelyek bizonyos fokig olyan módon kötik össze a különálló jeleneteket, mint az utóképek a különálló állóképeket.

6. fejezet: Érzelmek

A mozidarab legfőbb célja az érzelmek ábrázolása kell, hogy legyen. Egy színdarabban elhangozhatnak bölcseségek, és akkor is érdekesnek találhatunk beszélgetéseket, ha azok csak intellektuális jelleggel bírnak, érzelmivel nem. Azonban a színész, akit a vásznon látunk, csak azal tarthatja fenn a figyelmünket, amit csinál, tettei pedig azon érzelmek és érzések által nyernek értelmet és egységet számunkra, melyek vezérlik őket. A mozidarabban – még inkább, mint a színházban – a szereplők elsősorban érzelmi élmények alanyai. Az ő örömük és fájdalmuk, reményük és félelmük, szeretetük és gyűlöletük, hálájuk és irigységük, együttérzésük és rosszindulatuk ad értelmet és értéket a történetnek. Milyen lehetőségei vannak a filmművésznek, hogy ezeket az érzelmeket meggyőzően kifejezésre juttassa?

Kétségtelen, hogy egy olyan érzelem, melyet megfosztanak a szavak kifejezőerejétől, erős alkotórészét veszíti el. Mégis a gesztusok, a tettek és az arcjáték olyan mértékben összefonódtak az intenzív érzelmi élmények lelki folyamatával, hogy minden árnyalat megjelenítése jellegzetes módon megvalósítható. Az arc önmagában – a száj körüli izmok megfeszülése, a szem játéka, a homlok ráncolása, vagy akár az orrlyukak mozgatása és az állkapocs tartása – számtalan árnyalatot vihet egy-egy érzelmi tónusba. A közelkép ebben az esetben is tovább fokozhatja a benyomás erősségét. A színházlátogató a színpadon megjelenő érzelem tetőpontján használja előszeretettel színházi látcsövét, hogy ne maradjon le az ajkak finom izgalmaról, a szenvedélyt kifejező szemekről, a rettegő pupillákról és a remegő orcákról. A vásznon a közelkép által biztosított nagyítás domborítja ki legtisztábban az arc ilyen érzelmi tevékenységét. Vagy nagyításban mutathatja meg nekünk a kezek játékát, amelyben a harag és a düh, a gyengéd szerelem vagy a féltékenység félreérthetetlen nyelven szólal meg. Humoros jelenetekben még a szerelmes lábak flörtölésének közelképe is tulajdonosaik szívének történetét meséli el. Mindazonáltal a lehetőségek korlátai néhol szűkek. Az érzelmek számos jele, mint az elpirulás vagy elsápadás elveszne a pusztá filmes ábrázolással, ráadásul ezek és az érzelmek számos más jelzése sem befolyásolhatóak akaratlagosan. A mozidarab szereplői akármilyen gondosan kivitelezik is a mozdulatokat és imitálják az izmok összehúzódását és elernyedését, mégis előfordulhat,

hogy képtelenek produkálni azokat a folyamatokat, amik az igazi, élő érzelmek esetén a legmeghatározóbbak; nevezetesen azokat, melyek a mirigyekben, az erekben és az önkéntelen izmokban mennek végbe.

A mozdulatok kivitelezése bizonyára elegendő árnyékot vet a tudatra, hogy néhány ezek közül az akaratlan és ösztönös reakciók közül beinduljon. A színész valóban átél valamennyit a belső izgalomból, melyet imitál, és ezzel az izgalommal megjelennek az automatikus reakciók is. Mégis közülük csak kevesen képesek valódi könnyeket ejteni, bármennyire is a sírást utánozva mozgatják arcizmaikat. A szem pupillái engedelmesebbek, mivel a szivárványhártya önkéntelen izmai reagálnak az erőteljes fantáziaképek által keltett jelzésekre, így a rémületet, megdöbbenést vagy gyűlöletet imitáló előadás valóban vezethet a pupilla megnagyobbodásához vagy összehúzódásához, amit a közelkép mutathat meg számunkra. Mégis túl sok minden marad, amit a pusztá művészet nem tud visszaadni, amit csak maga az élet produkálhat, mert a helyzet valótlanságának tudata pszichológiai gátlásként hat az automatikus ösztönreakciókra. A színész remeghet vagy liheghet mesterségesen, de az utánzott érzellemmel nem jár együtt a nyaki verőér erőteljes lüktetése vagy az izzadságtól nyirkos bőr. Természetesen ez a színpadi színészre is igaz, de ott a szavak tartalma és a hang intonációja olyan sokat segíthetnek, hogy a vizuális benyomás hiányosságairól elfeledkezünk.

Másrészt a mozgóképszínész könnyen kísértésbe eshet, hogy felfokozott gesztikulációval és mimikával küzdje le a hiányt, ami könnyen az érzelmek kifejezésének eltúlzásához vezet. A mozidarab egyetlen barátja sem tagadhatja, hogy a filmművészet alkotásai túlnyomórészt szenvednek ettől a szinte elkerülhetetlen tendenciától. A tekercek gyors ritmusban haladó drámaisága szintén kedvez az ilyen mesterséges túlzásoknak. A jelenetek gyors váltakozása gyakran megkívánja az egyik érzelmi tetőpontról a másikra való ugrást, vagy inkább az ilyen szélsőséges kifejezések megjelenését ott, ahol magának a történetnek a tartalma aligha indokolná az érzelmek ilyen magasságait és mélységeit. A lány fénysugarak elvesznek, és mentális szemünk hozzászokik a vakító villanásokhoz. Ez a tagadhatatlan hiányosság az amerikai színészeknél még feltűnőbb, mint az európaiaknál, különösen a franciáknál és olaszoknál, akiknél a felfokozott gesztusok és eltúlzott arckifejezések természetesnek hatnak. A gyűlölet,

féltékenység vagy rajongás nápolyi kifejezései a New England-i temperamentumra ráerőltetve túl könnyen válnak karikatúrává. Nem véletlen, hogy oly sok sikeres színpadi színész vall kisebb vagy nagyobb, de tagadhatatlan kudarcot a vásznon. Belerángatták őket egy számukra idegen művészetbe, és teljesítményük nem ritkán jelentősen elmarad a képzett filmszínésztől. A hang bővületére való támaszkodás megszokása megfosztja őket természetes kifejezőeszközeiktől, ha az érzelmek szavak nélküli visszaadásáról van szó. Vagy túl keveset, vagy túl sokat adnak; nem elég kifejezőek, vagy groteszkké válnak.

Természetesen a filmszínész egy nagy előnyből kovacsolhat hasznot. Nincs rákényszerítve, hogy a legkifejezőbb gesztust a színpadi előadás egy döntő pillanatában találja meg. Nem csak próbálhat, de újra is játszhatja a kamera előtt a jelenetet addig, amíg megjön a megfelelő ihlet. Az a filmkészítő, aki a közelképet rögzíti, sok gyenge felvételt vethet el, mire lecsap arra az egyetlen kifejezésre, amelyben a jelenet teljes érzelmi tartalma koncentráldik. A film készítőjének nagy gyakorlati előnye van egy másik vonatkozásban is. A valódi színház rendezőjénél sokkal könnyebben választhat olyan színészeket, akiknek természetes testfelépítése és arcvonásai illeszkednek a szerephez, és alkalmassá teszik őket a kívánt megnyilvánulásra. A színjátszás szakképzett színészeket követel, míg a mozidarab bármely embercsoportból választhat szereplőket speciális szerepekre. Nincs szükségük rá, hogy ismerjék a beszéd művészetét vagy képzett szónokok legyenek. Emiatt a vásznon nincs akkora szükség a színpadi színészeknek különleges karaktert kölcsönző mesterséges sminkre. Az arckifejezések és gesztusok a személynek az adott szerepre való természetes megfelelése révén hódítanak teret. Ha a mozidarabnak egy bányásztábori brutális bokszolóra van szüksége, akkor a filmkészítő, szemben a színházi gyakorlattal – amelyben egy tiszta és rendes profi színészt próbálnának átalakítani közönséges vadállattá –, addig keres a Bowery-n,¹³ míg nem talál egy teremtményt, aki úgy néz ki, mintha abból a bányásztáborból jönne, és nincs legalább a díjbirkózókra jellemző – a fülporc sérülése miatt kialakult – karfiolfüle. Ha egy önelégülten mosolygó kövér csaposra van szüksége vagy egy alázatos zsidó házaló-

ra, vagy egy olasz verklistre, akkor nem kell parókákra és festékre hagyatkoznia; mindet megtalálja készen az East Side-on. A megfelelő testalkat és kiállás sokkal hitelesebbé teszi az érzelmet. Ezért a mozidarabban a kívülállók által játszott kis szerepekben gyakran természetesebb az érzelmek kifejezése, mint a főbb, képzett színészek által alakított szerepekben, hiszen ők úgy érzik, túl kell tenniük a természetet.

Viszont érvelésünk eddig meglehetősen egyoldalú és szűk látókörű. Kizárólag azt vizsgáltuk, hogy milyen eszközei vannak a filmszínésznek az érzelmek kifejezésére, ráadásul nyilvánvalóan testi reakcióinak elemzésére szorítottunk. Viszont – míg a környezetünkben található egyéneknek a testi megnyilvánulásokon túl alig van más módjuk érzelmeik és hangulataik kifejezésére – a forgatókönyvíró biztosan nem kötik ezek a korlátok. Sőt még az életben is kivetülhet az érzelmek színezete a testen kívülre. Egy személy gyászát fekete ruhákkal, örömet tarka öltözettel fejezheti ki, vagy megszólaltathatja örömtelien a zongorát vagy a hegedűt, de azt is elérheti, hogy szomorúan sírjanak fel. Még az is elképzelhető, hogy valakinek az egész szobáját vagy otthonát áthatja barátságosan szívélyes hangulata vagy zord elutasítása. A lélek érzései kiáramlanak a környezetünkbe, így a szomszédunk érzelmi habitusáról alkotott benyomásunk éppúgy származhat személyiségének ebből a külső keretéből, mint gesztusaiból és arcából.

A környezetnek ezt a hatásmechanizmusát egyértelműen lehet és kell is fokozni a színház művészetében. A díszlet minden egyes darabjának összhangban kell lennie a darab legalapvetőbb érzelmeivel; számos előadás köszönheti sikerét annak az érzelmi egységnek, mely a háttérben található festményből adódik, és az elme szenvedélyét visszhangozza. A Reinhardt-féle előadás¹⁴ legmagasabb szintű művészi szín- és formavilágától a legolcsóbb melodráma zárójelenetének lágy, kékes megvilágításáig és gyengéd aláfestő zenéjéig a színpad elrendezése a meghitt hangulatok történetét meséli el. De éppen az érzelmek kifejezésének a környező látvány, a háttér, a díszlet, valamint a mozgások irányának és formájának médiuma általi tetézése még sokkal inkább a filmművész rendelkezésére áll. Ő egymagában képes a szerepét alakító színész

13 Manhattan déli részének hírhedt kertülete, ebben az időszakban a lecsúszottság szinonimája volt. [– A szerk.]

14 Utalás Max Reinhardt osztrák rendezőre, aki eklektikus stílusával és rendhagyó színpadképeivel később nagy hatást gyakorolt a német expresszionista film díszletezésére is. [– A szerk.]

hátterét és teljes környezetét egyik pillanatról a másikra megváltoztatni. Nincs egyetlen díszlethez kötve, semmiféle technikai nehézséget nem jelent számára, hogy minden mosoly és homlokráncolás után módosítsa a látványt. Persze a színház is képes ábrázolni a napsütés változásait és a viharfelhőket. De ezeknek ugyanolyan lassú ütemben és lomhán kell végbemennie, ahogy a természetben is zajlanak az események. A mozarab képes egyikről a másikra szokkenni. Nem több mint a másodperc tizenhatod része szükséges ahhoz, hogy a világ egyik sarkából a másikba kerüljünk, vagy hogy egy ünnepségről egy gyászjelenetbe csöppenjünk. A természet érzelmi telítésének szolgálatában a fantázia teljes spektruma felhasználható.

Egy lányt látunk kis szobájában, ahogy kinyit egy levelet és elolvassa. Semmi szükség rá, hogy közelképen mutassák meg nekünk a férfias kézírással teleírt levelet a szerelmes szavakkal és a lánykéréssel. Látjuk sugárzó tekintetében, leolvassuk kővé dermedt kezéről és karjáról. Mégis a filmművész ennél sokkal többet képes mondani nekünk a lelkében dúló érzelmi viharról. Kis szobájának falai a semmibe vesznek. Galagonyasövény virágzik körülötte, rózsabokrok szoknek szárba csodás pompával, és az egész földet egzotikus virágok borítják. Vagy a fiatal művész a padlásszobájában ülve játszik a hegedűjén; látjuk, ahogy a vonó mozog a húrokon, de a zenész álmódó arca nem változik együtt a zenéjével. Az általa játszott hangok bűvöletében arcvonásai mozdulatlanok, mintha mereven tekintenének egy látomásra. Nem fejezik ki azokat a hullámzó érzelmeket, amiket dalai keltenek benne. Nem halljuk ezeket a hangokat. Mégis halljuk őket: csodás tavaszi táj tárul fel a feje mögött, látjuk a májusi völgyeket, a csobogó patakokat és a fiatal, vad bükkfákat. Majd a tavaszt lassan felváltja a szomorú ősz, a zenész körül hullanak a falevelek, sötét felhők gyülekeznek alacsonyban a feje felett. Egyszer csak egy hirtelen hegedűvonással kitör a vihar, majd a zord sziklák vadonjába vagy a háborgó tengerbe kerülünk. Ezt követően újra nyugalom árasztja el a világot, a hátteret fiatalságának helyszíne, a kis vidéki falu adja. A termést behordják a mezőkről, a nap a boldogság egy jelenete fölött nyugszik le, majd míg lassan siklik a vonó, újra padlásszobájának falai és mennyezete zárják körül. Érzelmeinek semmilyen árnyalata, színezete vagy fokozata nem kerülhetett ki minket; úgy követtük nyomon őket, mintha hallottuk volna dallamos hangjainak örömet, szomorúságát, viharosságát és

nyugalmát. Az ilyen ötletes megoldások csak kivételek lehetnek, nem illeszkednének a megszokott ábrázoláshoz. Ám bármennyivel gyengébb és halványabb is a környezet visszhangja a szabványos mozarab valóság-hű képein, a lehetőségek mindenhol bőségesek, és egyetlen tehetséges forgatókönyvíró sem fogja teljesen figyelmen kívül hagyni őket. Nem az adott ember ábrázolásának, hanem a kép egészének kell érzelmi gazdagsággal telítődnie.

Eddig minden a történetben szereplő személyek érzelmeiről szólt, ez azonban kevés. Amikor a figyelemmel és az emlékezettel foglalkoztunk, akkor nem az előadás szereplőinek, hanem a nézőnek a figyelmi és emlékezeti tevékenységét vizsgáltuk, és ezáltal ismertük fel, hogy a közönségnek ezek a mentális folyamatai és izgalmi állapotai kivetülnek a mozgóképre. Éppen ez került érdeklődésünk középpontjába, mert megmutatta, hogy milyen egyedülálló eszközök állnak a mozarab forgatókönyvírójának rendelkezésére. Ha ehhez hasonlóan szeretnénk megközelíteni a problémát, akkor azt a kérdést kell feltennünk, hogy mi történik a néző érzelmeivel. Ekkor azonban két csoportot kell megkülönböztetnünk. Egyrészt vannak olyan érzelmeink, amelyek abból fakadnak, hogy a történet szereplőinek érzelmei a saját lelkünkbe közvetítődnek. Másrészt ott vannak azok az érzelmek, amelyekkel magára a történet jeleneteire reagálunk, olyan érzések, amelyek teljesen különböznek azoktól – akár ellentétesek is lehetnek velük –, melyeket a történet figurái fejeznek ki.

Az első csoport messze a nagyobb. Azon érzelmek utánzása, melyeket kifejeződni látunk élenkebbé teszi és érzelmi tónussal gazdagítja a történet cselekményének megértését. Együttérzünk a szenvedővel, ami azt jelenti, hogy az általa kifejezett fájdalom a saját fájdalomunkká válik. Osztozunk a boldog szerelmes örömeiben és a búskomor gyászoló bánatában, érezzük a megcsalt feleség felháborodását és a veszélyben lévő férfi rettegését. Az érzelmek különféle kifejezési formáinak vizuális észlelete összeolvad az elménkben a kifejezett érzelmek akaratos tudatosulásával; úgy érezzük, mintha közvetlenül magát az érzelmet látnánk és figyelnénk meg. Mi több, ez a képzet előhívja belőlünk a megfelelő reakciókat. A látott rémület hatására összehúzzuk magunkat, a boldogság látványától ellazulunk, az általunk megfigyelt fájdalomtól megfeszülnek az izmaink. Az izmainkból, inainkból, bőrrünkől, zsigereinkből, vérkeringésünkől és légzésünk-

ből származó érzések mind a valós érzelmek színezetét kölcsönzik az elménkben tükröződő érzelmeknek. Nyilvánvaló, hogy az érzelmeknek ebben a fő csoportjában a képek viszonya a történetben szereplő személyek érzéseihöz és a néző érzéseihöz teljesen azonos. Ha a közönség érzelmait tekintjük kiindulópontnak, akkor azt mondhatjuk, hogy a néző által átélt öröm és szenvedés ténylegesen kivétel a vászonra, mind a szereplők, mind a környezet és a háttér személyes érzelmektől átitatott képeinek megjelenítésébe. Tehát az alapelv, amelyet eddig minden más mentális állapot kapcsán felismertünk, nem kevésbé érvényes a néző érzéseinek tekintetében sem.

A közönség elemelkedésének elemzése azonban el kell, hogy vezessen minket az érzelmek másik csoportjához, amelyek esetén a néző a saját független érzelmi élete nézőpontjából reagál a film történéseire. Egy arrogáns, nagyképű embert látunk, akit az ünnepélyesség érzése jár át, és belőlünk mégis a humor érzelmét hívja elő, és gúnyjal reagálunk rá. A melodramatikus mozi darabban egy gazembert látunk, akit ördögi rosszakarat tölt el, mi mégsem érzelmei utánzásával válaszolunk, hanem erkölcsi felháborodást érzünk személyiségének láttán. Látjuk a nevető, örömteli gyermeket, aki miközben a bogyókat szedi a szakadék szélén, nincs tudatában annak, hogy lezuhanna, ha a hős az utolsó pillanatban nem rántaná vissza. Értelemszerűen együttérzünk a gyermek örömeivel – máskülönben érthetetlen lenne számunkra a viselkedése –, de sokkal erősebben érezzük a félelmet és az iszonyatot, amiről magának a gyermeknek nincs tudomása. A mozi darab forgatókönyvírói ez idáig alig vállalkoztak arra, hogy az érzelmeknek ezt a második – a néző által az eseményekhez hozzáadott – csoportját vetítsék bele a vásznon megjelenő látványba. Csak néhány próbálkozással találkozhatunk. A néző lelkesedése, rosszallása vagy megbotránkozása néhány esetben a fény-árnyék hatásokban vagy a környezet elrendezésében nyilvánul meg. Ezen a területen még bőven rejlenek lehetőségek. Ami ezeket a másodlagos érzelmeket illeti, a mozi darab aligha találta még meg a saját útját. Nem szakadt még el kellőképpen a színpadi modelltől. Ezek az érzelmek természetesen felébrednek a színház közönségében is, de a színpad nem alkalmas arra, hogy megtestesítse őket. Az operában a zenekar talán szimbolizálhatja ezeket. A mozi darabban – melyet nem köt az események fizikai egymásutánja,

hiszen csak a képi reflexiót biztosítja – viszont korlátlan tér áll rendelkezésre ezeknek a bennünk rejlő viszonyulásoknak a kifejezésére.

Azonban sem ennek a területnek a kiterjedtsége, sem a mozgóképekben rejlő érzelmi lehetőségeknek a teljes sokszínűsége nem jellemezhető kellő mértékben mindaddig, amíg csak a valós külső világ optikai megjelenítésével foglalkozunk. A mozgóképek operatőrei megörökítették a világ minden történéseit és csodáját, eljutottak a tenger fenekére és a felhők közé egyaránt, meglepték a dzsungel és a sarkvidék vadállatait, együtt éltek a legalacsonyabb rendű fajokkal, és megörökítették korunk legnagyobb embereit, mégis folyamatos félelemben élnek attól tartva, hogy egyszer kifognak az új szenzációkból. Érdekes módon eddig figyelmen kívül hagyták azt aényt, hogy az új benyomásoknak egy olyan kimeríthetetlen tárháza áll rendelkezésükre, melyhez eddig még alig nyúltak. Az egymást nagy tempóban követő képeknek van egy anyagi és egy formai oldala. Az anyagi oldalt az általunk látottak tartalma határozza meg. A formai oldal viszont attól függ, hogy milyen feltételek mellett kerül bemutatásra ez a tartalom. Még a közönséges fényképek esetén is megszokott, hogy különbséget teszünk azok között, melyeken minden részlet teljesen éles, és azok között – s ezek gyakran sokkal művészbibek –, melyeken minden kissé ködösnek és elmosódottnak hat, és nem látszanak éles körvonalak. Ez a formai szempont természetesen sokkal hangsúlyosabb, ha tucatnyi különböző művész festi le ugyanazt a tájat vagy személyt. Mindannyiuknak megvan a maga stílusa. Vagy – hogy egy másik alapvető tényezőre mutassunk rá – a képeknek ugyanaz a sorozata a hajtókar nagyon lassú és gyors forgatásával is lejátszható. Ugyanazt az utcai jelenetet látjuk, és mégis az első esetben látszólag mindenki komótosan sétál, míg a másodikban általános rohanást és sietséget tapasztalunk. Semmi nem változott, csak az időbeli forma, ahogy az élesről az elmosódott képre való váltásnál is csak térbeliség egyfajta formai változását tapasztaljuk, a tartalom ugyanaz marad.

Amint érdeklődéssel fordulunk az ábrázolás ezen formai aspektusa felé, fel kell ismernünk, hogy a mozi darab írójának olyan lehetőségek állnak rendelkezésére, melyeknek a színpad világában semmi nem feleltethető meg. Tegyük fel, hogy a remegéshez hasonló hatást szeretnénk kelteni. Felhasználhatjuk a kamera által rögzít

zített képeket, tizenhat darabot másodpercenként. Azonban vászonra vetítéskor megváltoztatjuk a sorrendjüket. Az első négy kép lejátszása után visszatérünk a 3-asra, aztán lejátszuk a 3–4–5-öt, megismételjük az 5-öt, aztán következik a 6–7–8, majd újra a 7 és így tovább. Természetesen bármilyen más ritmus éppígy lehetséges. Olyan hatást kapunk, mely a természetben nem fordul elő, és amit a színházban lehetetlen előidézni. Az események egy másodperc erejéig visszafelé haladnak. Egy bizonyos rezgés járja át a világot, mint a zenekar tremolója esetén. A kamera még ennél komplexebb igényeinket is képes kiszolgálni. Ha magát a kamerát egy enyhén billegő támasztékra helyezzük, minden pont furcsán kanyargó mozgást vesz fel, és minden mozdulat ijesztően örvénylő jelleget fog ölteni. A tartalom ugyanaz marad, mint normál feltételek között, de a formai megjelenítés változásai olyan szokatlan érzeteket keltenek a néző elméjében, amelyek az érzelmi háttérnek új árnyalatot kölcsönöznek.

Természetesen azok a benyomások, amelyek először érik el a szemünket, csak érzeteket keltenek bennünk, és az érzet nem ugyanaz, mint az érzelem. Azonban köztudott, hogy a modern pszichológia álláspontja szerint az érzékszerveinkből érkező érzetek nyomot hagynak tudatos érzelmeinken és formálják azokat. Amint ilyen rendellenes vizuális benyomások áramlanak a tudatunkba, testi érzeteink egyesítésének egész háttere megváltozik, és új érzelmek ragadnak magukkal. Ha a vásznon egy hipnotizált férfit látunk az orvosi rendelőben, maga a páciens feküdhöz ott lehunyt szemekkel, anélkül, hogy arcvonásai bármilyen érzelmet kifejeznének, és ezáltal felénk is sugároznának. De ha ezt követően csak az orvos és a páciens marad változatlan és mozdulatlan, míg a szobában minden más először remegni, majd ingadozni kezd, és egyre gyorsabban és gyorsabban változtatja meg a formáját, amitől minket a szédülés érzése kerít hatalmába, majd a hipnotizált személy egész környezetén eluralkodik a rejtélyes, hátborzongató természetellenesség, akkor minket magunkat is elfog ez a furcsa érzelem. Nem érdemes itt további példákba belemennünk, hiszen ezek az operatőri munkában rejlő lehetőségek még teljes mértékben a jövőhöz tartoznak. Nem is lehetne másként, hiszen nem felejtettük el, hogy a mozgókép teljes egészében a színház szolgái utánzásából született meg, és csak lassan kezdett rátalálni saját művészi meg-

oldásaira. Azonban kétség sem férhet hozzá, hogy a képi megjelenítés formai változásainak garmadájára számíthatunk, amint a filmművészek figyelme e háttérbe szorult terület felé fordul.

Ezeknek a formai változásoknak az érzelmek kifejezésében játszott szerepe jelentőssé válhat. Sok olyan attitűd és érzés jellegzetes vonásait, amelyek kifejezése ma szavak nélkül nem lehetséges, a filmkészítők a kamera finom művészetének segítségével fogják majd előhívni a néző elméjében.

Lénárd-Bella Dorina fordítása

Jeffrey Zacks

V á g á s ! *

A vágás a filmfelvételek egymáshoz illesztésének leg-egyszerűbb módja. A filmtörténet első szakaszában a vágó ollóval vágta el a filmet az első snitt utolsó képkockája után és a második snitt első képkockája előtt, majd a szalagokat ragasztóval összeillesztette a végüknél. Ha az így létrejött filmet kivetítették, a nézők folyamatos mozgást láttak a vásznon: az első képsort minden átmenet nélkül követte a második. A filmszalagokat *felvételnek* nevezték el, mert annak eredményeként jöttek létre, hogy a kamerát valamire irányították és elindították – vagyis *felvettek* vele. A *vágás* kifejezése pedig a korai filmszerkesztés imént említett technikájából ered. Pontosabb lenne illesztésnek/toldásnak (*splice*) hívni, de nem ez a szó terjedt el.

Az első filmek nem alkalmaztak vágásokat: többnyire egy beállításból álltak, és igen rövidek voltak. Edison és a Lumière testvérek korai filmjeinek hossza nemigen haladta meg az egy percet. Azonban az egymás mellé szerkesztett felvételekből készült filmek hamar átvették az uralmat; az 1903-as *A nagy vonatrablásban* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter) már számtalan vágás látható.

1924-re vágógépek váltották fel a felvételek összeillesztésének manuális módszerét. A gépek segítségével a vágó lejátszhatta és képkockáinként végignézhette a tekerceket, hogy pontosan meg tudja választani a vágások helyét. A következő újítást a „nemlineáris” filmvágó rendszerek megjelenése jelentette, amelyek a nyersanyag videokazettás változatával operáltak. Ezek lehetővé tették, hogy a vágó előre döntsön a vágásokról, lássa azok eredményeit, és ha kell, változtasson rajtuk, mielőtt a gép ténylegesen vágni kezdte a tekerceset. Manapság szinte minden utómunka digitálisan történik, és a szerkesztések a végtelenségig módosíthatók. Még az (egyre nagyobb rit-

kaságnak számító) hagyományos filmre forgatott filmeket is beszkenelve, számítógépen vágják.¹

A párizsi bűvész, George Méliès volt az egyik első filmkészítő, aki feltérképezte és kihasználta a vágásban rejlő lehetőségeket. Méliès neve az utóbbi időben ismét gyakran előkerül Brian Selznick könyve, *A leleményes Hugo Cabret* (*The Invention of Hugo Cabret*), illetve az azon alapuló Martin Scorsese-film, *A leleményes Hugo* (*Hugo*, 2011) hatására. A fiatal Méliès az elvárásoknak megfelelően csatlakozott a családi vállalkozáshoz, de amint lehetett, otthagya a cipőgyártást, és sikeres bűvész lett belőle. Amikor 1895-ben a Lumière fivérek bemutatták a kinematográfot, Méliès megpróbált szert tenni egyre. Miután elutasították az ajánlatát, megtervezte és legyártotta saját berendezését, amely egyszerre működött kameraként és kivetítőként.

Méliès trükköket hozott létre a vágás eszközével: filmjeiben egyes tárgyak előbukkannak, majd eltűnnek vagy átalakulnak. A felvételek közti váltásokat még a nyersanyag összeragasztásánál is egyszerűbb technikával oldotta meg: egy adott jelenet közepén leállította a kamerát, változtatott a kellékek és a színészek pozícióján, majd folytatta a felvételt. A bűvész (*Le Magicien*, 1898) című filmje például azzal kezdődik, hogy Méliès bűvészruhában jár-kezel egy szobában. Legyint a karjával és – VÁGÁS – megjelenik egy asztal (1. ábra). Egy finom kézmozdulat, és – VÁGÁS – már egy doboz is ott az asztalon. A bűvész a doboz felé szökken, mire az – VÁGÁS – köddé válik. A hátralévő nagyjából egy percben Méliès előbb bohócá, majd egy klasszikus görög szobrásszá változik át, aki végigkergeti a diszlet előtt az el-eltűnő szobrot, majd végül egy, a semmiből előbukkanó katona kirúgja őt a képből.²

* A fordítás alapja: Zacks, Jeffrey M.: Cut! In: Zacks, Jeffrey M.: *Flicker: Your Brain on Movies*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2015. pp. 163–198. [A fejezet címének pontos fordítása: 'Ennyi!'. A könyv kontextusából kiemelt szöveg témájára pontosabban utal a *Vágás!* fordítás változat. – A ford.]

1 Murch, Walter: *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Los Angeles: Silman-James Press, 2001. [Magyarul: Murch, Walter: *Egyetlen szempillantás alatt: Gondolatok a filmvágásról*. (trans. Edelényi János). Budapest: Francia Új Hullám Kiadó, 2010.]

2 George Méliès filmjei ma is meglepően jól megállják a helyüket; több is meglehetően a YouTube-on.



1. ábra:
George Méliès asztalt varázsol
(A bűvész, 1898)

Méliès a vágást többnyire trükkök létrehozására használta: filmjeiben tárgyak és emberek jelentek meg és tűntek el, hirtelen szakállat növesztett, majd megszábadult tőle, és egyik helyről a másikra termett. Életének későbbi éveiben úgy fogalmazott, hogy a filmjeiben azt fejlesztette tovább, amit előadóként is csinált – az új médium segítségével olyan fantasztikus hatásokat ért el a színházi látványvilágot megtartva, melyek a színpadon csak nehezen vagy egyáltalán nem lettek volna kivitelezhetők. 1895-től 1912-ig több mint ötszáz filmet forgatott le, melyek világszerte bemutatásra kerültek – azonban 1912-re a filmkészítés komoly üzletté nőtte ki magát, és talán ő volt az első független filmes, akit perifériára szorítottak a nagy stúdiók.

Méliès elsősorban a speciális effektek eszközeként gondolt a vágásra, de a filmkészítők hamarosan felismerték, hogy a vágás a történetmesélést is megújíthatja. Az orosz Szergej Eisenstein és Lev Kulesov behatóan vizsgálták, hogyan kapcsolják össze a vágások alkalmával egymás mellé kerülő filmkockákat. A folyamatot *montázs*nak nevezték el, és a mozi legalapvetőbb és legjellegzetesebb tulajdonságának tartották. A montázs áthidal minden térbeli és időbeli távolságot: ha az egyik snittben egy nő kinyit egy ajtót, majd a következőben lefelé lépcsőzik, nézőként összekapcsoljuk a két képsort, és úgy értelmezzük, hogy a nő kilépett az épületből és lement a lépcsőn – akkor is, ha az első felvételt egy kaliforniai stúdióban vették fel, a másodikat pedig hónapokkal korábban, Torontóban. Eisenstein és Kulesov rámutattak, hogy a montázzsal összetett gondolatokat is ki lehet fejezni. Eisenstein *Patyomkin páncélos*

(*Броненосец „Потёмкин”*, 1925) című filmjében, miután a hajótisztet a vízbe dobja a lázadó tömeg, hirtelen egy képernyőnyi vonagló férget látunk, majd egy kártyát, melyen az áll: „Haleledel lesz belőle!”. Itt a rendező arra próbálja sarkallni a nézőt, hogy párhuzamot vonjon az elnyomó kapitányok és a férgek között.

Hogy az elméleteket a gyakorlatban is tesztelje, Kulesov végrehajtott néhány saját kísérletet, amelyek aztán elég híresek lettek. Az egyikről a következőképpen számolt be: „1916-17-ben... volt egy vitám az akkoriban híres filmsztárral, Vitold Polonsky-val. Azt állította, hogy vágástól függetlenül, mindig lényegesebb a színészi munka, mint a montázs: hogy teljesen eltérő a színész arc kifejezése, amikor egy olyan férfit játszik, aki börtönben a szabadságról álmodozik, és épp kinyilik előtte a cellaajtó, meg amikor valamilyen más körülmények között lévő személyt jelenít meg – mondjuk egy éhező főhőst, aki egy tál levest pillant meg. A színész egészen máshogyan reagálna a leves és a nyitott ajtó látványára. Így aztán végeztünk egy kísérletet. Felvettük a két jelenetet, felcseréltük a közelképeket, és nyilvánvalóvá vált, hogy a színész arcjátéka, az öröm, melyet egyik esetben a leves, másikban a szabadság (a nyitott cellaajtó látványa) okoz, jelentőségét veszti a montázs hatására.”³

A kísérlet egy későbbi verziójában a színész Ivan Mozzsuhin arcát mutató felvételt egyik esetben egy tál gőzölgő leves, másikban egy koporsóban fekvő halott, végül pedig egy gyönyörű nő képe előzte meg. Mikor a leves után látták a színész arcát, a nézők úgy értelmezték, a karakter éhes. A koporsó után a karakter arcát szomorúnak látták. Végül az utolsó verzióban vágyakozónak tűnt a férfi. Kulesov arról számolt be, hogy a nézői értel-

³ Levaco, Ronald: *Kuleshov on Film: Writings by Lev Kuleshov*. Berkeley: University of California Press, 1974. p. 191.

mezés mindhárom esetben kiegészítette a színészi játékot, és módosított annak összetettségén és energiáján.⁴

Ez a megfigyelés olyan filmkészítési iskolához vezetett, amely elsődleges célja a tetszőleges képek egymás mellé rendelésével való hatáskeltés volt. A módszer valószínűleg Eisenstein klasszikus filmjeiben érvényesül a legjobban, de ma is, akár a közönségfilmekben vagy a tévében tetten érhető. Kifejezetten jó példa erre Alfred Hitchcock *Hátsó ablak* (*Rear Window*, 1954) című filmje. A James Stewart által alakított sajtófotós, Jeff munka közben eltörte a lábát, így most négy fal közé szorul. Hogy elűzze az unalmát, a szomszédjait figyelni a hátsó ablakából egy teleobjektíven át. Ahogy telik az idő, egyre különösebb események bontakoznak ki a szeme előtt a szomszéd lakásokban. Hitchcock így vallott arról, mi foglalkoztatta: „Igen, kaptam végre egy lehetőséget egy szintisztán filmi eszközökkel dolgozó filmre. *Adva van egy mozdulatlanságra kárhozott ember, aki kinéz az ablakon. Ez a film első építőeleme. A második azt mutatja meg, hogy mit lát, a harmadik meg azt, hogyan reagál rá. Mindez szerintem a lehető legtisztább kifejeződése a mozi lényegének... Ugyanígy mi is csináltunk egy nagyközelit James Stewartról. A férfi kinéz az ablakon, és egy kiskutyát lát, az állatot kosárban viszik le az udvarra; ismét Stewartot mutatja a kamera, kedves mosollyal az arcán. Most egy félmegtelen lányra közelít a kamera, a lány egy nyitott ablak előtt illegeti magát; most megint a mosolygó Stewartot látjuk nagyközelin, de a mosolygó férfi most egy dísznő kéjenc!*”⁵

Míg Méliésnél a vágás a vizuális illúziókeltés eszköze volt, Eisenstein egy új üzenet létrehozásának érdekében illesztette egymás mellé a különböző beállításokat. Mindkét technikát használjuk ma is. Azonban a játékfilmekben mindössze annyi a feladata a vágásnak, hogy segítse a narratíva kibontakozását. A tipikus eljárás mód szerint egy megalapozó, kis- vagy nagytotállal indulunk, amelyen már feltűnik egy-egy szereplő a díszletben. Ezt követően, ahogy elindul a cselekmény, közelebbi képek következnek. Kocsizással vagy egy sor közeli, vagy félalakos beállítással követjük az akciót. Mikor a karakterek szóba elegyednek, a kamera a megszólított válla mögül, közelebb mutatja a beszélőt. A bemutató beállítást követő

snitteknek az a rendeltetése, hogy egy már zajló, térben és időben folyamatos eseményt mutassanak be. Ezt hívjuk *folyamatos vágásnak*.

A folyamatos vágásnak az a különlegessége, hogy szinte észrevehetetlen. Végezzünk el egy apró kísérletet: válasszunk ki egy filmjelenetet, és számoljuk meg, hogy az elejétől a végéig hány vágás található benne. Már abból is sejthető, hogy van itt valami furcsaság, hogy a legtöbben nehezebben birkózunk meg a feladattal, mint számítottunk rá. Azután mutassuk meg a jelenetet a barátainknak is. *Miután megnézték, kérjük meg őket, hogy becsüeljék meg, hány vágást láttak. Igen valószínű, hogy az értékek nagyon eltérőek, és általában túl alacsonyak lesznek. A vágás jelentős vizuális váltást jelent – hogyan lehetséges, hogy sokszor észre sem vesszük?*

Hogy ezt megválaszoljuk, először is vegyük számba a feladatokat, amelyeket a látórendszerünk elvégez számunkra. Először is fel kell ismernie az előttünk lévő tárgyakat: érzékelnie kell, milyen távol vannak tőlünk; hogy hol állunk és merre tartunk; valamint értelmeznie kell barátaink, családtagjaink és kollégáink arckifejezését és testbeszédét is. Ez mind igaz, azonban ezek csupán apró részletei egy átfogóbb feladatnak: látásunknak (ahogyan a hallásunknak és a többi érzéknek is) az a fő rendeltetése, hogy cselekvőképessé tegyen bennünket. Az egyszerű organizmusoknak is megvan a maguk módja arra, hogy valamiképpen reagáljanak a környezetükre: a növények a napfény felé fordulnak, a planktonok arrafelé úsznak, ahol magas a tápanyag-koncentráció. A mi érzékszerveink ennél jóval többre képesek, de ezek is a mozgásszer- vi rendszerhez kapcsolódnak, és ezeknek is az a dolguk, hogy képessé tegyenek minket a környezetünkhöz alkalmazkodva cselekedni.

Az évek során számtalan metaforával igyekeztünk szemléltetni a látórendszer működését. Az egyik legerjedtebb hasonlat az, hogy a szemünk úgy működik, mint egy digitális kamera: a szembe érkező információból egy reprezentáció jön létre a fejben, ami mintha egy merevlemezen tárolódna, és a körülöttünk lévő vizuális világ változásainak megfelelően frissülne. Ennek az elképze-

4 Kulesov talán több különböző változatot is készített, és amennyire tudom, az eredeti elveszett. Lásd: Levaco: *Kuleshov on film: Writings by Lev Kuleshov*.

5 Truffaut, François: *Hitchcock: François Truffaut*. London: Granada, 1978. p. 183. [Magyarul lásd: Truffaut, François: *Truffaut: Hitchcock* (trans. Ádám Péter). Budapest: Magyar Filmintézet – Pelikán Kiadó, 1996. p. 123.]

lésnek komoly története van a nyugati gondolkodásban: minimum a preszókratikus filozófiáig nyúlik vissza. (Ők merevlemezek helyett kőlapokról beszéltek, de a folyamat ugyanaz.) Intuitív és ésszerű mód ez a látás folyamatának felvázolására; a metafora valóban tetszetős és könnyedén értelmezhető.

Az egyetlen probléma vele az, hogy helytelen. Egyrészt, a kamerametafora passzív: ha el akarom találni a labdát az ütővel, nem sokat segít, ha lefotózom. Olyan formátumú információra van szükségem a labda helyzetéről, ami irányítja a karjaimat. Másrészt a kamerametafora visszatekintő: a kamera azt rögzíti, hogy milyen volt a világ a múltban, a látásnak azonban a jövőbe kell tekintenie, hogy irányíthassa a cselekvést. Nem annak a reprezentációjára van szükségem, hogy hol volt a labda, még csak nem is arra, hogy most hol van – hanem hogy hol lesz, amikor az ütőhöz ér. Harmadrészt ez a metafora azt sugallja, hogy látásunk csak egyetlen képet alkot a tárgyról, ami az agyunk egyetlen pontjában jelenik meg, holott a vizuális reprezentációk töredékesek, specializáltak és szétosztottak. A látást tehát nem passzív képalkotó folyamatként, hanem *aktív, prediktív és felosztott* rendszerként kell elgondolnunk.

Az emberi látórendszer, ahogy fejlődött és összetettebbé vált, számos különböző mechanizmust fejlesztett ki a cselekvés irányítására. A cselekedeteinket determináló látványok skálájának egyik végpontja a gyors és egyszerű, másik pedig az átgondolt és összetett látvány. Az előbbire jó példa, amikor elhajolunk egy repülő frizbi elől vagy egy pohár után nyúlunk. Az átgondolt és összetett végletnél pedig olyan helyzetekre kell gondolni, mint amikor szendvicsek közül válogatunk a büfében a hűtő előtt, vagy útvonalat tervezünk egy térkép segítségével. Az első fejezetben már említettem, hogy amint eljutnak a vizuális ingerek a szemből az agyba, azok az agy különböző részeire oszlanak szét, ahol eltérő feladataik vannak. Ezek az agyterületek összeköttetésben állnak egymással, a többi érzékelési rendszerrel és az agy cselekvést irányító részével is.

Az első fejezetben röviden elmagyaráztam, hogy a kérgi látórendszer két fő részből áll: a dorzális és ventrális pályákból. Elevenítsük most fel, és vizsgáljuk meg kicsit részletesebben. A dorzális útvonal feladata, hogy a gyors és egyszerű *cselekedeteket* irányítsa. Lehetővé teszi, hogy

azonnal mozduljunk, és gyorsan reagáljunk a közvetlen környezetünkben érkező hatásokra. A mozgásszakértő MT (azaz mediotemporális) terület is ennek a rendszernek a része. A dorzális útvonal képes gyorsan megjeleníteni a tárgyak elhelyezkedésének és alakjának reprezentációját, ráadásul olyan formátumban, ami lehetővé teszi a tárgyakkal való interakciót. Ha valakinek egy agyvérzés hatására sérül a dorzális pályája, nehezebbé esik a látására hagyatkozva megfogni a tárgyakat. Probléma nélkül felismeri az előtte lévő kávéscsészét, de setesuta és frusztráló folyamat, amikor nyúlni próbál érte.⁶

A ventrális pálya ugyanakkor a vizuális *gondolkodásra* specializálódik – feladata a tárgyak felismerése, a konfigurációk és tárgyak csoportosítása és a problémamegoldás. Ide olyan területek tartoznak, amelyek a színeket, felületeket, alakokat és ezek komplex együttesét érzékelik. A ventrális útvonal egyes részein lévő neuronok kizárólag bizonyos fajta dolgokat érzékelnek – mondjuk, csak kutyákat vagy csak macskákat. Sőt némelyik neuron nem is kizárólag bizonyos fajta dolgokat érzékel, hanem csak bizonyos dolgokat – szóval csak Kormost vagy csak Blökit. Ha valakinek az agyvérzése a ventrális területét érinti, valószínűleg nehezen ismeri fel a dolgokat a látványuk alapján. Ellentétben azzal, akinek a dorzális rendszere sérült, ő könnyedén eléri és felemeli az előtte lévő csészét, azonban nemigen tudja meghatározni, mi az, amíg csupán csak látja a tárgyat, és nincs a kezében, nem érzékeli annak formáját.

Amint az sejtethető, a két vizuális pálya igen eltérő szerepet játszik a cselekedeteink és viselkedésünk szabályozásában. A dorzális pálya segítségével tudunk szabadon mozogni a világban, megragadni tárgyakat és pontosan elhelyezni őket. Erre van szükségünk ahhoz, hogy könnyedén lépkedjünk, és hogy folyamatos ügyetlenkedés nélkül használjunk eszközöket, öltözködjünk, étkezzünk és hasonlók. A ventrális rendszer ugyanakkor azt teszi lehetővé, hogy felismerjük a dolgokat, és hogy konceptuális reprezentációkat alkossunk a külvilágban lévő tárgyakról és emberekről, melyek segítségével azt is képesek vagyunk megtervezni, hogy később hogyan lépünk velük interakcióba.

Fontosnak tartom újra hangsúlyozni, hogy e két pálya korántsem független egymástól. Nem szeretném azt

sugallni, hogy két, önállóan működő vizuális agy szorult a fejünkbe. A két rendszer számos ponton kapcsolódik, így általában mindkettőre hatással van, ami a szemünk előtt és az agyunkban történik. Amit a fentiekből mindenképp le kell szűrni, az az, hogy a látás nem passzív folyamat, amikor vizuális ingerek kerülnek a szemből az agyba, hogy értelmeződjenek. A látást aktív folyamatként kell elképzelni, mely során a dorzális és ventrális pályák együttműködnek a cselekvés irányítása érdekében.

Úgy is megbizonyosodhatunk a látás folyamatának aktív mivoltáról, hogy egy percig valakinek a szemére fókuszálunk, amíg ő beszélget vagy a zöldségesnél nézelődik. Az illető folyamatosan mozgatja a szemét és a fejét, hogy a fovea – azaz a legélesebb látás helye – a külvilág különböző részei felé forduljon. Ezeket a mozdulatokat egyaránt vezérelheti a dorzális és a ventrális pálya. A szemmozgás jellemzően gyors rángásokból, ugrálásból áll, melyeket *sakkádoknak* hívunk. A lassú és folyamatos mozgás jóval ritkább; csak olyankor fordul elő, ha egy lassú és folyamatos mozgásban lévő testet követünk a szemünkkel.

Az emberi szemmozgást vizsgálva azt is felismerjük, milyen nagy szerepe van a látásban az előre sejtésnek, kalkulálásnak. Ha zajt hallunk az ajtó irányából, a szemünk rögtön az ajtóra ugrik – arra számítunk, hogy majd látunk ott valami lényegeset. Egy fényvillanás a látótérben ugyanezt eredményezi – még nem tudjuk megállapítani, mi villant, de a látórendszerünk előrejelzése szerint ez egy fontos adat, így a szemünk átvált egy olyan pozícióba, amelyben több információval tud szolgálni. A látványokra és hangokra történő szemmozgás mindig nagyon gyors, és jellemzően a dorzális rendszer, valamint az agy egyszerűbb részei irányítják. Más típusú prediktív szemmozgásokat azonban a ventrális pálya vezérel: például ha az asztalnál ülünk, és valaki azt mondja: „Ebbe nem ártana egy kis só...” – akkor valószínűleg a sőtartóra pillantunk, arra várva, hogy valaki érte nyúl.

Tehát felejtjük el a vizuális észlelésre használt kamera-metaforát. Én egy másik metaforát ajánlanék: a vizuális ingert olyan páciensként képzeljük el, aki egy rejtélyes problémával kerül kórházba, a vizuális percepciót pedig az orvoscsoporthoz, akik részt vesznek a beteg kezelésében. A radiológus, a hematológus, a kezelőorvos és az ápolók is összegyűjtik az adatokat, amire szükségük van. Azután megosztják egymással, amit tudnak, és igyekeznek

még több információt szerezni. A sebésszel és a gyógyszerésszel is tudatják, amit kell, majd ők is további intézkedéseket tesznek. Az orvosok csoportja kiterjedt, aktív rendszer, amelyben az adatok különböző területekre specializálódnak. Ez a példa pontosabban ábrázolja a látórendszer működését; a rendszer minden eleme részleges reprezentációt készít, pontosan azokról a jellemzőkről, amely az adott alkotórész feladataival kapcsolatosak. És az egész rendszer azért működik és végzi aktívan a dolgát, hogy feltérképezze a vizuális környezetét.

Persze nem könnyű megválni a kamerametaforától – hiszen a legtöbben úgy érezzük, hogy a vizuális világnak teljes, fényképszerű reprezentációja jelenik meg a fejünkben. Ám ha sikerül elhagyni, könnyebben megértjük a vágás működési mechanizmusát is.

A vágás azért működik, mert a vizuális világot elemző képi eszköztárunk réseiben rejtőzik el. Látórendszerünk bizonyos ingerekre érzékeny, másokra nem, illetve egyes alkalmakkor sokkal érzékenyebb, máskor jóval kevésbé. Ha a vágás pillanatában a vizuális eszköztárunk valami mással van elfoglalva, vagy ha a vágás úgy van álcázva, hogy a fennakadást egyik eszközünk sem képes érzékelni, akkor nagy valószínűséggel észrevétlen marad.

Van még egy eset, amikor a szemünk nem igazán érzékeny: amikor csukva van. Percenként átlagban 15–30-szor pislogunk, és egyetlen pislogás alkalmával meglepően sokáig, több tizedmásodpercig csukva marad a szemünk. A vizuális rendszerünk aktív természetéből kifolyólag a pislogásban konzisztencia figyelhető meg: általában a kognitív munka túlterhelt pillanatait után hunyjuk le a szemünket. Ez azonban nem olyan gyakori, hogy önmagában véve megmagyarázná, miért maradunk le annyi vágásról – számolnunk kell egy másik vizuális kihagyással is: a sakkádokkal. Emlékszünk még a sakkádokra? Ezek azok a gyors, ugráló szemmozgások, amelyekkel felfedezzük a vizuális környezetünket. A sakkádok gyakorisága jóval meghaladja a pislogását: percenként három-négy. Ilyenkor nem csukjuk be a szemünket, de arra az egy tizenkettednyi másodpercre, amíg mozog, gyakorlatilag megszűnik az érzékelő képessége. Amikor a szemgolyónk átvált egyik pozícióból a másikba, a retinára érkező jelek csak hátráltató, zavaró adatok lennének, ezért az agy blokkolja őket erre az időre. A pislogásnak és sakkádoknak köszönhetően az ébren töltött időnk körülbelül egyharmadában funkcionálisan vakok vagyunk. A filmkészítők

talán ösztönösen – vagy szándékosan – azokra a pontokra helyezik a vágásokat, ahol a nézők nagy eséllyel pislogni fognak. Az *Egyetlen szempillantás alatt* című tanulmánykötetben a vágó és rendező Walter Murch amellel érvel, hogy a jó vágó a nézők várható pislogásainak megfelelően határozza meg a vágások helyét. Ha ez így van, akkor ennek a vágások elrejtése lehet a célja?⁷

Amennyiben működik a trükk, biztosak lehetünk benne, hogy a legtöbb ember nagyjából ugyanabban a pillanatban pislog és végez ugráló szemmozgást, hiszen ez teszi lehetővé a vágások elbújtatását. A Tokiói Egyetem kutatócsoportjának friss eredményei szerint a pislogás esetében tényleg ez a helyzet. A kutatók megfigyelték, mikor pislognak a résztvevők egy *Mr. Bean*-epizódot vagy egy tájat bemutató filmjelenet nézve, illetve egy *Harry Potter* hangoskönyv hallgatása közben. Amikor a *Mr. Bean*-t nézték, szinte ugyanakkor pislogtak – a másik két esetben ez kevésbé volt jellemző. Ráadásul a legtöbben tényleg a vágások környékén pislogtak, pont, ahogy Murch megjósolta. Ezek alapján szinte biztosak lehetnénk abban, hogy valóban a pislogás rejtje el a vágásokat. De van egy kis baj: amikor a kutatás résztvevői egy vágáshoz közel pislogtak, általában fél pillanattal a vágás után tettek. Így a pislogás már nem tudja elrejteti a vágást. Inkább arról van szó, hogy az alanyok a vágás hatására pislogtak.⁸

Arra is van némi bizonyítékunk, hogy a nézők gyakran végeznek gyors szemmozgást nagyjából egy időben (erre a következő fejezetben bővebben kitérek), de ezzel kapcsolatban egyelőre nem gyűlt össze megfelelő minőségű adat. Tim Smith és John Henderson tanulmánya megfelelően tájékoztat arról, hogy a szakkádok és a vágások egybeesnek-e. Tim és John az Edinburghi Egyetemen doktori

hallgatóiként végezték ezt a kutatást. Megkérték a résztvevőket, hogy amennyire csak tudnak, figyeljenek a vágásokra, mialatt az egyes, közönségfilmekből válogatott jeleneteket nézik. A résztvevők szemét végig figyelték. Hasonló eredményeket kaptak, mint amit a pislogással kapcsolatosan megállapíthattunk: igen, ugrások figyelhetők meg a vágások körül, de egy negyed pillanattal a vágás után. Tehát a szakkádikus mozgás, ahogy a pislogás is, általában reakció a vágásra, így nem lehet a vágás rejtkehelye.

Smith és Henderson tanulmánya arra is kitért, hogy vajon a pislogások és a szakkádok eredményesen rejtik-e el a vágásokat. Amennyiben igen, feltételezhető, hogy azokban az esetekben, mikor nem vesszük észre a vágásokat, sűrűbben pislogunk vagy végzünk gyors, hirtelen szemmozgást. Meglepő módon határozottan nem érte utalnak az eredmények.⁹

Véleményem szerint van valami alapvető igazság abban, hogy a vágások a pislogáshoz és a szakkádikus szemmozgáshoz hasonlíthatók. De az *nem* helytálló megállapítás, hogy a filmkészítők direkt oda helyezik a vágásokat, ahol a nézők várhatóan pislogni fognak vagy elrántják a tekintetüket. Inkább arról van szó, hogy hozzá vagyunk szokva, hogy apró pillanatokig vizuális ingerek nélkül maradjunk, hiszen pontosan ez történik, amikor pislogunk vagy hirtelen szemmozgást végzünk – mely utóbbi során tekintetünket és figyelmünket a világ egyik pontjáról a másikkra helyezve választ kapunk egy adott vizuális kérdésre. Amennyiben a vágások ugyanazt a tapasztalatot nyújtják, mint amikor egy pillanatra elvesznek, majd visszatérnek a vizuális ingerek, amellyel megoldódik valamilyen vizuális probléma, úgy érzékeljük, hogy amit látunk, „rendben van”. Ez részben meg is magyarázza, miért ilyen

7 Murch: *In the Blink of an Eye*. Erről lásd még: Rayner, Keith – Castelano, Monica: Eye Movements. *Scholarpedia* 2 (2007) no. 10. p. 3649.; Karson, Craig N.: Spontaneous Eye-blink Rates and Dopaminergic Systems. *Brain* 106 (1983) no. 3. pp. 643–653.

8 Nakano, Tamami – Yamamoto, Yoshiharu – Kitajo, Keiichi – Takahashi, Toshimitsu – Kitazawa, Shigeru: Synchronization of Spontaneous Eyeblinks while Viewing Video Stories. *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences* 276 (2009) no. 1673. pp. 3635–3644. A RadioLab készített egy remek műsort a Nakano-tanulmányról, melyben Walter Murch-öt is meginterjúvolták, lásd: <https://www.wnycstudios.org/podcasts/radiolab/articles/91925-blink> (utolsó letöltés: 2021. 12. 04. – A szerk.) [A források pontosabb jelölése miatt a lábjegyzeteket a főszöveg utalásaihoz igazítottuk. – A szerk.]

9 Smith és Henderson egyetlen arra utaló jelet találtak, hogy a szakkádok bújtatják a vágásokat: az olyan vágásokkal egy időben, melyek közvetlenül azután következtek, hogy a szereplő valami újra pillant (ezek a tekintetet követő vágások), az alanyok sok szakkádikus szemmozgást végeztek. Csakhogy furcsa módon ezek a vágások pont könnyedén észlelhetők voltak. Smith, Tim J. – Henderson, John: Edit Blindness: The Relationship between Attention and Global Change in Dynamic Scenes. *Journal of Eye Movement Research* 2 (2008) no. 2. pp. 1–17.

könnyű a vágásokat feldolgozni. De mivel azt nem lehet kellőképpen alátámasztani, hogy a pislogás és a szemmozgás elrejtje a vágásokat, továbbra is rejtély marad, miért olyan észrevehetetlenek. Talán valami más mechanizmust is figyelembe kéne vennünk?

Minden bizonnyal. Látórendszerünk nem csak pislogás és a szemmozgás útján gyűjt információt és vezérli a cselekvést. Julian Hochberg és Virginia Brooks percepciópszichológusok szerint észlelés során „vizuális kérdéseket” alkotunk, melyekre a látórendszer válaszokat próbál találni.¹⁰ Tegyük fel például, hogy látjuk, ahogy egy piros labda begurul a bokor mögé. Vajon felbukkan a túloldalon? Ez egy vizuális kérdés. Ezt a látórendszer többféleképpen is megválaszolhatja: lehet, hogy a bokor másik oldalára irányítja a tekintetünket egy gyors, ugró mozdulattal, de az is megeshet, hogy csak némi belső korrekciót végez – mondjuk, érzékenyebbé válik a piros tárgyakra. A vizuális kérdések szorosan kapcsolódnak a bejósoláshoz – látórendszerünk bejósolja a legvalószínűbb eredményt, és annak megfelelően konfigurálja magát.

A vizuális kérdésalkotás egyik jellegzetes esete embertársaink tekintetének követése. Belénk van kódolva, hogy kövessük, mit néz a másik – az olyan társas lények számára, mint az ember, ez kulcsfontosságú kérdés, hiszen rávezethet bennünket arra, hogy mit csinálnak a többiek, és így össze tudjuk velük hangolni a cselekedeteinket. Ha szembeülünk egy három hónapos kisgyerekekkel, a baba figyelni fogja a szemmozgásunkat, és követni fogja a tekintetünket. Felnőttként is többször tapasztalhatjuk, milyen nehéz nem arra fókuszálni, amire a másik néz. Még olyankor is, amikor nehéz vizuális feladatokat végzünk, és tudjuk, hogy jobban járnánk, ha nem vennénk tudomást mások tekintetéről.¹¹

A vágás tehát működhet a következőképpen is: valami a képen vizuális kérdést generál. Vágás. A következő beállítás megválaszolja a kérdést. A 2. ábra a *Meglógtam a Ferrarival* (*Ferris Bueller's Day Off*, John Hughes, 1986) című filmből ezt a folyamatot szemlélteti. A képen Alan



2. ábra: Vizuális kérdés és válasz a *Meglógtam a Ferrarival*-ban

Ruck hitetlenkedve bámul valamire. Vajon mire? Itt a vizuális kérdés. A vágás után rögtön az apjától titkon elcsent Ferrarijának kilométerórája látható (alsó kép), amely arról árulkodik, hogy az autó több száz mérföldet ment, amit nyilván az apa is észre fog venni. Itt a válasz.

Említést kell tennünk még egy észlelési mechanizmusról, ami alighanem nagy szerepet játszik abban, hogy a folytonos vágás ilyen könnyedén befogadható és nehezen felfedezhető – ez pedig a vizuális *maszkolás*. A vizuális maszkolás arra a jelenségre utal, hogy az érzéki változásokat még nehezebb észrevenni, amikor több érzéki változás is kíséri őket. Képzeljük el például, hogy egy elegáns étteremben ülünk, és amíg a pincérre várunk, a hozzánk legközelebb ülő vendég leejti a szalvétáját. Ezt elég könnyű észrevenni – egy igazán flancos helyen nem is hagynák, hogy a szalvéta földet érjen. De most tétélez-zük fel, hogy a vendég felborít egy borospoharat, eláztatja a társa tányérját, összefoltozza a terítőt, és *mindeközben* még le is ejti a szalvétáját. Ebben az esetben valószínűleg nem nagyon figyelünk a szalvétára. Ilyenkor az történik, hogy a bor fröccsenésének látványa elfedi a lehulló szalvé-

10 Hochberg, Judit – Brooks, Virginia: Film Cutting and Visual Momentum. In: Peterson, Mary A. – Gilliam, Barbara – Sedgwick, Harold A. (eds.): *In the Mind's Eye: Julian Hochberg on the Perception of Pictures, Films, and the World*. Oxford University Press, 2006. pp. 206–228.

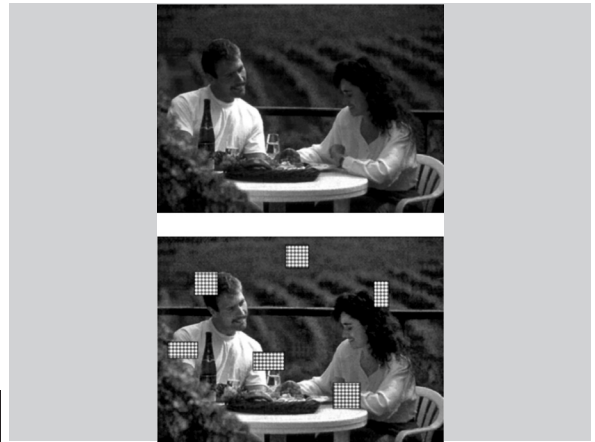
11 Hood, Bruce M. – Willen, J. Douglas – Driver, Jon: Adult's Eyes Trigger Shifts of Visual Attention in Human Infants. *Psychological Science* 9 (1998) no. 2. pp. 131–134.; Driver, Jon – Davis, Greg – Ricciardelli, Paola – Kidd, Pamela – Maxwell, Emanuel – Baron-Cohen, Simon: Gaze Perception Triggers Reflexive Visuospatial Orienting. *Visual Cognition* 6 (1999) no. 5. pp. 509–540.

táét. A maszkolás lehet teljesen egyidejű – a bor pontosan akkor fröccsen ki, amikor a szalvéta leesik – de akkor is tökéletes hatást érhet el, ha a fröccsenés egy pillanattal előbb vagy később történik.

A maszkolás óriási szerepet játszik a vizuális érzékelésben. Egy kísérlet során mindennapos szituációkat ábrázoló képeket mutattak a résztvevőknek, mint például a vacsorázó párt ábrázoló 3. ábra. A kutatók három perc elteltével megváltoztatták a kép egyik lényeges elemét – mondjuk amilyen a korlát a mellékelt ábrán. A résztvevők tudták, hogy valami változni fog, és figyelmesen várták a változást. A kép két verziója három percenként váltakozott előttük. Ha az egyikről a másikra pillantunk, könnyen felfedezzük a változást – így bárki rögtön észreveszi. De mikor a kutatók ún. „sárfoltokat” jelenítettek meg a képen a változással egy időben, az alanyok sokkal nehezebben szűrték ki, hogy a korlát pozíciója változott meg. Amikor olyan tárgyak változtak, melyek – a korláthoz hasonlóan – nem a kép központjában voltak, a résztvevőknek mindössze tíz százaléka vette észre azonnal a változást, és harminc százalékuknak még negyvennyolc másodperc múlva sem sikerült. És ez *nem* azért történt, mert a sárfoltokkal kitakarták az eltérő részeket. Ahogyan az ábrán is látható, a foltokat direkt úgy helyezték el, hogy a változó tárgy minden része tökéletesen látható maradjon.¹²

A bűvészek évszázadok óta jól ismerik a vizuális maszkolást; mutatóványaik nagy része ezen alapul. Épp, mikor a bűvész meglebbenti a zsebkendőjét a bal kezével, az érmére tenyerel a jobbal. A füstfelhő annak ellenére is elfedi a bűvész eltűnését, majd előbukkanását, hogy nem takarja el teljesen a bűvész alakját. Most vessünk egy pillantást a 4. ábrára, ami a *Skyfall* (Sam Mendes, 2012) befejezéséből mutat egy beállítást. James Bond úgy robbantja fel a családi házát, hogy gyújtózsínort kapcsol egy köteg sűrített hegesztőgázzal töltött tartályhoz. A vágás előtti utolsó képkocka a gyújtózsínór leégését mutatja. A vágás után kívülről látjuk, ahogy a ház felrobban.

Smith és Henderson pontosan az ilyen típusú maszkolás hatásait tanulmányozták a vágások érzékelhetőségét vizsgáló kutatásukban, és arra jutottak, hogy a maszkolás úgy működik, ahogy a bűvésztükkök: azokat a vágásokat



3. ábra: A változás maszkolása a képen. Ha „sárfoltok” jelennek meg a korlát pozíciójának változásával egy időben, az eltérést nagyon nehéz kiszűrni

a legnehezebb észrevenni, amikor valamilyen mozdulat vagy cselekvés, ami a vágás előtti képkockán elkezdődik, a vágás után fejeződik be. Az ilyen vágások az esetek csaknem egyharmad részében észrevétlenek maradtak; és ha a nézők mégis detektálták őket, huszonöt százalékkal több időre volt szükségük a válaszadásra.

Álljunk meg egy pillanatra, és foglaljuk össze, amit eddig tudunk. A látórendszerünknek legalább három olyan mechanizmusa van, ami hozzájárulhat a folytonos vágás sikeréhez. Az első a szó szerinti vakság – a vágások a pislogás és a szakkádok idejében történnek. Ez, ha épp összejön, biztosan hatékony mechanizmus, viszont az eddigi adataink alapján elég ritka. A második a vizuális kérdések. Ezek alighanem jól működnek, de kevés bizonyítékunk van rá. A harmadik pedig a vizuális maszkolás. Ez ugyancsak jól működik, és valószínűleg gyakran meg is történik. Érdekes lenne megtudni, milyen sűrűn figyelhető meg ez a három mechanizmus a különböző filmek esetében. Eddig erről kevés kvantitatív kutatás eredménye áll rendelkezésünkre – ellenben rengeteg információt nyerhetünk a filmkészítők eljárásait és írásait vizsgálva. A filmezésről szóló könyvek arról árulkodnak, hogy a filmkészítők olyan jól ismerik a vizuális mechanizmusokat, mint a saját tenyerüket, csak épp nem egészen úgy beszélnek róluk, ahogy a kutatók.

¹² O'Regan, J. Kevin – Rensink, Ronald A. – James, Clark: Change-blindness as a Result of “Mudsplashes”. *Nature* 398 (1999) p. 34. A mechanizmusról illusztrációk találhatók itt: <http://nivea.psych.univ-paris5.fr/#CB> [utolsó letöltés: 2021. 12. 04. – A szerk.]



4. ábra: A nagy vizuális változások sokszor elfedik a vágásokat. Fent: A Skyfall vége felé Bond előkészíti család kastélyának felrobbantását. A gújtózsínór leég az egyik tartály felé. Lent: Rögtön a vágás után kívülről mutatja a kamera, ahogy a ház felrobban.

A filmesek egyik arany szabálya a mozgásban vágás (*cutting on action* vagy *match on action*). E szabály szerint, amikor csak lehet, a vágás félbe kell hogy szakítsa az adott akciót, tehát az adott mozdulatnak a vágás előtti és utáni beállításból kell összeállnia. Mondjuk, az első beállításban az látjuk, ahogy egy nő az ernyő után nyúl: az ernyő felé fordul és kinyújtja a karját. Vágás. A következő képen a mozgásban lévő kart látjuk, ahogyan felveszi az ernyőt. A mozgásban vágás a maszkolás világos és egyértelmű alkalmazási módszere. Az érzékszervi változásokat, melyek a nőt mutató képek közti vágás okoz, elfedi a nő mozdulata, ami a vágás után folytatódik.

A vágók azt javasolják, hogy ilyen összeillesztések esetében a vágást követő első képkocka őrizze meg a vágást megelőző beállításban elkezdődött mozdulat irányát. Ennek a maszkoláson kívül van még egy előnye: minimalizálja a mozdulatban a vágásnál történő változást. Ha az első beállításban a nő teste és karja balra mozdul, és a vágás utáni képkockákon a mozdulat ebben az irányban folytatódik, erősebb lesz a folytonosság illúziója.

A vágók találtak még egy módszert arra, hogy a vágásokat elfedjék és gördülékenyvé tegyék: amikor az új beállítás első kockái megismétlik a korábbi beállítás végének időtartamát. Hogy ez miért működik? Nem tudni biztosan, mindenesetre Art Shimamura és kollégái a Berkeley-i Kaliforniai Egyetemen bebizonyították, hogy *tényleg* működik. Az egyik lehetséges indok, hogy a trükk korrigálja a maszkolás esetleges zavaró, megakasztó hatásait. A másik pedig, hogy így a tárgyak pozíciója kevesebbet változik a képen belül a vágás alkalmával.¹³

A filmkészítők végső arany szabálya a *nézésirányok egyeztetése* (*eyeline match*). Ennek az a lényege, hogy ha egy szereplő a képen kívüli tér valamely pontjára néz, a vágást követő beállítás azt mutatja be, amire nézett. Ez egyfajta vizuális kérdés-felelet, olyan, mint amelyet a 2. ábrán látható kilométerórás jelenetben láttunk. A nézésirányok egyeztetéséről már a korai filmkészítők is írtak, ráadásul kifejezetten pszichológiai nyelvezetben. Hugo Münsterberg így fogalmazott 1916-ban: „Egy hivatalnok vesz egy újságot az utcán, rápillant és ledöbben. Hirtelen a saját szemünkkel látjuk a hírt.”¹⁴ Gondolom, érthető, hogyan kapcsolódik ez ahhoz, amit korábban a vizuális kérdések és válaszok kapcsán elmagyaráztam. A nézésirány egyeztetése úgy működik, hogy felvet egy vizuális kérdést – mit néz a hivatalnok? –, majd meg is válaszolja nekünk. Emellett kihasználja azt a már említett, erős emberi hajlamot, hogy követjük mások tekintetét.

A nézésirányok egyeztetésének különleges esete a *beállítás/ellenbeállítás*. A legtöbb párbeszéd jelenetben ezt a vágástípust alkalmazzák: ilyenkor a kamera felváltva mutatja a beszélgetés résztvevőit. A párbeszéd fontos szerepet játszik a vágások összehangolásában, illetve a maszkolást is elősegítheti – ez utóbbi pedig rávilágít arra a fontos tényre, hogy a hang és a látvány együttes erővel határozzák meg, milyen könnyen vagy nehezen észrevehetőek az egyes vágások.

Röviden tehát, a filmesek nagyon jól ismerik a látórendszerünket. Nem feltétlen kell olyan szakszavakat használniuk, mint *maszkolás* vagy *szakkád* ahhoz, hogy ki tudják használni az aktív látás mechanizmusait: a filmkészítők nemzedékei ugyanazokra a megállapításokra jutottak, mint

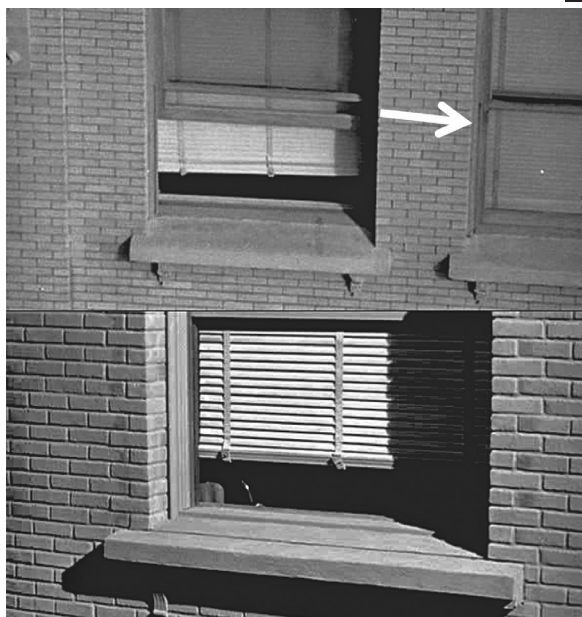
13 Shimamura, Arthur P. – Cohn-Sheehy, Brendan I. – Shimamura, Thomas A.: Perceiving Movement Across Film Edits: a Psychocinematic Analysis. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 8 (2014) no. 1. pp. 77–80.

14 Münsterberg, Hugo: *The Photoplay: A Psychological Study*. New York: D. Appleton, 1916. p. 89. [Magyarul lásd: Münsterberg Hugo: *A moziarab pszichológiája*. (trans. Lénárd-Bella Dorina) *Metropolis* (2021) no. 3. pp. 16–37.]

a pszichológusok és a neurológusok, noha nem elméletek és kísérletek segítségével, hanem számtalan sikeres és sikertelen próbálkozás eredményeként. Ez nem *csak* józan paraszti logika. Ne ringassuk magunkat abban az illúzióban, hogy pontosan átlátjuk az érzékelő rendszereink működési mechanizmusait. A kamerametafora intuitív és csábító, legalábbis sokkal inkább, mint az általam felajánlott orvoscsoporthoz hasonló metafora. Ráadásul valószínűleg nehezen barátkozunk meg a gondolattal, hogy a látás feladatmegosztáson alapuló, aktív rendszer. De a sárfoltoshoz hasonló kísérletek nagy segítséget nyújtanak abban, hogy ellenálljunk a fent említett illúzióknak, amennyiben rámutatnak a kamerametafora helytelenségére. A folytonos vágás hatékonyságának kulcsa, hogy kihasználja a kamerametafora és a vizuális rendszer valós működése közti ellentmondást – egy emberhez akarjuk hasonlítani az agyunkat, aki a szemünk által készített képeket nézi, holott ami a valóságban történik, sokkal inkább emlékeztet arra, amikor egy csapat specialista egyes tagjai alaposan megvizsgálják a számukra releváns adatokat.¹⁵

Egészen eddig magától értetődőnek vettük, hogy a vágások mindig „működnek”, és azt vizsgáltuk, hogyan válnak láthatatlanná. De egyes vágások *nem működnek*. Némelyik majd’ kiszúrja a szemünket. A rontott/hibás vágások egyik típusát *ugró vágásnak* nevezzük. Ilyenkor a képen látható tárgyak hirtelen „ugranak” a kép egyik pontjáról a másikra. Alfred Hitchcock *Psycho* (1960) című klasszikusának lelegején látunk egy ugró vágást, ami a rendező és munkatársai hozzáértésének köszönhetően a szokásosnál is nagyobb vizuális döccenést okoz. A film elején, a főcímlista mögött az arizonai Phoenix látható egy helikopterről. A kamera ráközelít egy hotelre, majd az elhalványuló képet egy olyan követi, mely az egyik szoba ablakát mutatja (5. *felső* ábra). Ahogy a kamera közelebb ér az épülethez, a következő vágás után ismét az ablakot látjuk, de már más szögben (5. *alsó* ábra). Ebben a pillanatban úgy tűnik, mintha az ablak ugrana egyet balról jobbra, sőt kicsit el is fordulna.

Miért érzékeljük ugrásnak, ami ugró vágáskor történik? Hogy ezt megértsük, először is különbséget kell tennünk kétféle mozgási illúzió között. Az előző, 6. fejezetben



5. ábra: Ugró vágás a *Psycho* kezdő jelenetében. Ahogy a fenti képen mutatott beállításról az alsóra vágunk, olyan, mintha az ablak ugrana és el is fordulna egy kicsit, ahogyan a nyíl mutatja

kifejtettem, hogy a *szűk tartományú* látszólagos mozgás (short-range apparent motion) az agy számára megkülönböztethetetlen a valódi mozgástól. Amint megtudtuk, ennek a látszólagos mozgásnak az a feltétele, hogy az egyes képek között olyan apró legyen a megszakítás, hogy az agy vizuális részlege folyamatos mozgást érzékeljen. A 5. ábra viszont egy másik típusú mozgási illúziót, a *széles tartományú* látszólagos mozgást (long-range apparent motion) illusztrálja – ez az a kvázi mozgás, amit a gyalogosoknak jelző közlekedési lámpákon látunk, amelyeken felváltva villog a zöld sétáló figura két különböző mozgásfázist ábrázoló képe. Képesek vagyunk a látványt mozgásnak érzékelni, bár érzékeljük a pozíció hiányát is, melyek az egyik megjelenített testtartástól a másikig vezetnek. Másik jó példa erre a régi mozic bejárata feletti hirdetőtábla. Az égök felváltva villognak, így minden váltásnál az a benyomásunk, hogy arrébb moccannak, pedig közben nem úgy néz ki, mintha ténylegesen megtennék a közbülső távolságokat.*

¹⁵ Tim Smith összegyűjtötte a technikákat, melyek összekötik a filmkészítők gyakorlati tudását a pszichológiával. Érdemes elolvasni a cikkét, a megjegyzésekkel együtt. Smith, Tim J.: The Attentional Theory of Cinematic Continuity. *Projections* (2012) no. 6. pp. 1–27.

* [A valódi mozgáson kívül a látszatmozgás, a mozgási illúziók vagy a mozgási utóhatás egyaránt kiválthat mozgásérzetet; ezek közül Zacks itt a látszólagos (vagy más néven stroboszkopikus) mozgással foglalkozik (erről lásd: Kovács Ilona: Mozgásészlelés. In: Csépe

Miért ilyen furcsák a hirdetőablak és az ugró vágások, hogy egyszerre tűnnek mozgásnak és nemmozgásnak? Azért, mert a látórendszerünk különböző részei különböző választ adnak arra, amit észlelnek. Emlékszünk még az MT területre, a mozgás szakértőjére? A 5. ábrán illusztrált vágás pontosan úgy stimulálja a látórendszerünket, ahogyan egy mozgó tárgy tenné. Ezért az MT azt jelzi, hogy a kontúr az ablak jobb oldalán arrébb ugrik, ahogyan a nyíl mutatja az ábrán. Azonban a látórendszer más területei egyáltalán nem úgy reagálnak erre, ahogy a valódi mozgásra. A könyv 1. fejezetében kifejtettem, hogy az agykéreg elsődleges és másodlagos látókérge, a V1 és a V2 reagálnak leelőször a vizuális ingerekre. Ezek a területek kiemelkedően érzékenyek a vizuális kontúrok pozíciójára és orientációjára. Ha megvizsgáljuk a nyíl által jelzett utat, azt látjuk, hogy egyik beállításban sem élesek a kontúrok: az első képen a téglák csak gyenge kontúrt adnak, a másodikon pedig a kontúr gyakorlatilag el is tűnik az árnyék miatt. De ha nincs kontúr, a V1 és a V2 nem reagál. Ennek következtében, noha az MT azt jelzi, hogy a kontúr elmozdult a nyíl által jelzett irányban, a V1 és a V2 semmi változást nem érzékel. Alighanem ennek köszönhető, hogy a széles tartományú látszólagos mozgást meg tudjuk különböztetni a valódi mozgástól. Az ugró vágások ese-

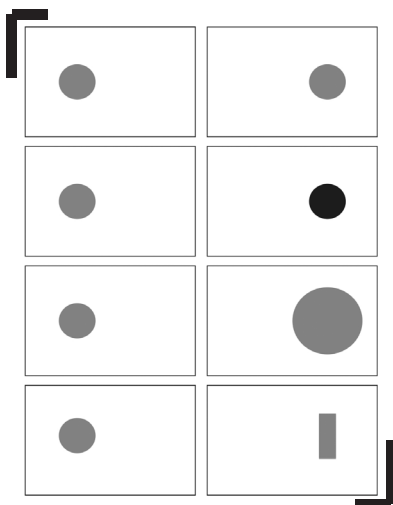
tében a vágást megelőző képkockán a kontúr elég közel van ahhoz, ahol a vágást követő képen lesz látható, hogy az stimulálja az MT-t – azonban nincs elég közel ahhoz, hogy a vizuális rendszer többi részébe is bele tudjon illeszkedni. A korábban bevezetett kórházi analógiával élve azt mondhatnánk, a radiológus észrevesz a páciens testében egy csomót, ám a hematológus semmi rendelleneset nem talál a vérképében. Valami nem stimmel.¹⁶

Az agyunk mozgásspecialistái nem valami érzékenyek az alakokra és színekre. Ez számos érdekes optikai illúziót tesz lehetővé, mint például amilyen a 6. ábrán látható. A széles tartományú látszólagos mozgást végző tárgyak, úgy tűnik, mintha megváltoztatnák a színüket, méretüket vagy akár az alakjukat is. A széles tartományú látszólagos mozgás akár a kép mélységében és felszínén is okozhat mozgási illúziót. (Sajnos ezt nehéz lenne illusztrálni egy könyv lapjain.)

A széles tartományú látszólagos mozgást vizsgálva arról is többet tudhatunk meg, hogy milyen esetekben találkozhatunk ugróvágásokkal. Az ugró vágás feltétele tehát, hogy az első és második beállításon látható kontúrok elég közel esnek egymáshoz ahhoz, hogy az ingerelje az agyunk mozgásra érzékeny területeit, ugyanakkor elég távol maradjanak ahhoz, hogy az agy egyéb területei ne

Valéria – Györi Miklós – Ragó Anett (eds.): Általános Pszichológia I. Észlelés és figyelem. Budapest: Osiris Kiadó, 2007. pp. 221–233.). A *szűk tartományú látszólagos mozgást* az agyunk nem tudja megkülönböztetni a valódi mozgástól, míg a *széles tartományú látszólagos mozgás* esetén kvázi mozgást látunk, ami azért különbözik a valódi mozgástól, mert kimaradnak mozgásfázisok. Annak függvényében, hogy a különböző mozgásfázisok ingerei intenzitásban (delta-), formában (alfa-), vagy méretben (gamma-) különböznek egymástól, más-más görög betűvel szokták jelölni az altípusokat. A pontos definíciókért lásd: Bartha Lajos: *Pszichológiai értelmező szótár*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981.; illetve: APA Dictionary of Psychology, <https://dictionary.apa.org/> – A szerk.]

16 A széles tartományú látszólagos mozgást béta-mozgásnak is hívják, és már régóta tanulmányozzák. A Gestalt-pszichológus Max Wertheimer megállapította, hogy igen eltérő a valódi mozgás tapasztalatától. Ellenben a szűk tartományú látszólagos mozgás gyakorlatilag megkülönböztethetetlen a valódi mozgástól mind pszichológiai, mind fenomenológiai aspektusait tekintve. Wertheimer a látszólagos mozgás egyik különleges formáját, a phi-jelenséget is felfedezte, amikor valami mozogni látszik, pedig közben nem érezzük, hogy helyet változtatna. Furcsa, nem? Illusztrációk találhatók itt: <http://www1.psych.purdue.edu/Magniphi/MagniPhi.html> [utolsó letöltés: 2021. 12. 06. – A szerk.] A témáról lásd még: Mikami, Akichika: Direction Selective Neurons Respond to Short-range and Long-range Apparent Motion Stimuli in Macaque Visual Area MT. *International Journal of Neuroscience* (1991) no. 61. pp. 101–112.; Steinman, Robert M. – Pizlo, Zygmont – Pizlo, Filip J.: Phi is Not Beta, and Why Wertheimer's Discovery Launched the Gestalt Revolution. *Vision Research* 40 (2000) no. 17. pp. 2257–2264. [Zacks itt egyszerűsít akkor, amikor a széles tartományú látszólagos mozgást azonosítja a béta-mozgással. Béta-mozgás esetén úgy tapasztalunk látszólagos mozgást, hogy az ismétlődő inger tulajdonságai nem változnak, hanem látszólag egyetlen, változatlan ingert látunk mozogni; a mozgás azonban nem érződik folyamatosnak, mivel az ingerek között nagy az időbeli és/vagy térbeli távolság. A phi-jelenség mindennek az egyik altípusa (lásd: <https://dictionary.apa.org/>). A fogalmi zavart az is okozhatja, hogy mivel a phi-jelenség egyaránt altípusa a béta-mozgásnak, a széles tartományú látszólagos mozgásnak és a stroboszkopikus/látszatmozgásnak, ezért gyakran ezek szinonimájaként használják. – A szerk.]



6. ábra: Béta-mozgás. Mindegyik képpár esetében mozgási illúzió keletkezik, ha a baloldalt felcseréljük a jobbal. A legfelső képpárnál úgy tűnik, mintha a kör ide-oda ugrálna. A többinél a tárgy mintha megváltoztatná az árnyalatát, méretét és alakját mozgás közben.

érezkeljük mozgásnak. Ez számos olyan stratégiára is rámutat, amelyekkel az ugróvágások elkerülhetők. Először is, ha nincsenek kontúrok, nincsen ugró vágás sem. A *kötél* (*Rope*, 1948) című filmjében Hitchcock úgy rejt el egy vágást, hogy az azt megelőző snitt végén a kamerát egy árnyék felé fordítja, a következő snittet pedig még a sötétben indítja. Szóval a vágás előtti és utáni képkockák is koromfeketék. Ha feketéről feketére váltunk, nemhogy ugró vágás, konkrétan semmilyen vágás nem észlelhető. Az *Egy makulátlan elme örök ragyogása* (*Eternal Sunshine of a Spotless Mind*, 2004) című filmben Michel Gondry pontosan ugyanezzel a trükkel bújtatja el a vágásokat a jelenetben, amikor Jim Carrey kétségbeesetten fürkészi az utcát, miközben az észleleteit memóriairtók módosítják. Valahányszor megfordul, épületek, emberek és járművek változnak meg – észlelhető vágások nélkül. Gondry ezt így oldotta meg: kamera egy közeli villanyoszlop előtt pástázik, és a vágások épp akkorra vannak időzítve, mikor a képet teljességgel kitarolja az oszlop.¹⁷ De mi a helyzet azokkal a vágásokkal, amikor egy sötét éjszakai égboltról a reggeli világoskék égboltra vágunk? Ilyenkor tökéletesen látható a vágás, viszont ugrás nincsen, mivel egyik képen sem igazán találunk kontúrokat.

Ám az ilyen, kevés kontúrral rendelkező beállítások közé beékelte vágások igen ritkák. Sokkal jellemzőbb, hogy egyik kontúros képről a másik kontúros képre váltunk. Ebben az esetben viszont a vágónak ügyelnie kell arra, hogy a két kép domináns kontúrjai elég távol essenek egymástól, nehogy a nézők ugrást érzékeljenek. Talán ez a legalapvetőbb módja annak, hogy elkerüljék az ugró vágásokat.

A filmkészítők erre már réges-rég rájöttek. A filmes tankönyvekben is ott az arany szabály, hogy ha jelenet közben vágunk, minimum 30 fokban el kell fordítani a kamerát. Ezzel biztosítjuk, hogy a tárgyak elég nagy távolságot tesznek meg a képernyőn az egyik beállításról a másikra váltva ahhoz, hogy ne jöjjön létre széles tartományú látszólagos mozgás.

Mielőtt továbbmegyünk, tisztázzunk még valamit. Eddig úgy beszéltünk az ugró vágásról, mintha szigorúan kerülendő lenne. És a legtöbb rendező általában tényleg annak tartja: észrevehető és megakasztó, eltereli a nézők figyelmét az átadni kívánt történetről. De mindez, a filmkészítők céljaitól függően, akár pozitívum is lehet. Lars von Trier például előszeretettel alkalmaz durva ugró vágásokat a jeleneteiben, ami feszültséget teremt, illetve azt érzékelteti, hogy nagyon gyorsan múlik az idő. A *Táncos a sötétben* (*Dancer in the Dark*, 2000) című filmben úgy követjük Björköt, hogy rövid időközönként ugrik egyet a kép. Ez furcsa időérzékelést és a zavarodottság élményét váltja ki. Továbbá, az 1980-as évektől a videóklipekben vizuális klisévé vált a következő típusú vágás: az együttes tagjai a kamera irányába lépdelnek, és – mivel nagyjából másfél másodpercnyi időközök ki vannak vágva a felvételtől – úgy tűnik, hogy közeledés közben egyre-másra előrébb ugranak a képernyőn.

A vágáson kívül más szerkesztési eljárásokat is alkalmazhatunk a felvételek egymáshoz illesztésekor. A mai laptopok nagy része fel van szerelve valamilyen videoszerkesztő programmal, ami megannyi típusú átmenetet kínál fel – az enyém például húsz különböző opcióval rendelkezik! Ezek közül talán az áttünés, áttolás és az írisz effektusok a legfontosabbak. Áttünésről (*fade*) akkor beszélünk, amikor az egyik képet lassan, fokozatosan váltja fel a következő. Az első képkockán száz százalékban az első snitt látható, ám erre rákerül a második snitt, és lassan száz

¹⁷ Köszönöm Zach Schmitz-nek, hogy felhívta a figyelmem erre a példára.

százalékban átveszi az első helyét. Így aztán, ha a kettő közül az egyik egy fekete kép, elsötétedést vagy kivilágosodást hozhatunk létre. Ezek az effektek általában valamilyen nagyobb váltást jeleznek a filmben – időben, térben, vagy mindkettőben. Áttolás (*wipe*) esetében egy képzeletbeli vonal szeli át a képet, ami maga után húzza a következő beállítást. Ezzel az eljárással leggyakrabban azt jelzik a filmkészítők, hogy a két snitt cselekménye egyszerre zajlik. Végül pedig táguló íriszeléskor (*iris out*) a sötét képkockát úgy váltja fel követő beállítás, hogy először középen egy apró, de egyre táguló, kör alakú kivágatban jelenik meg. A film egy hosszabb egybefüggő része szokott így indulni, melyet aztán az íriszelés ellentétes, szűkülő verziója zár le. (Ez népszerű megoldás volt az amerikai némafilmekben.)

Az áttűnés-, áttolás- és íriszeffektusok sokkal észrevehetőbbek és feltűnőbbek a vágásoknál. Részben azért működnek jól, mert kihasználják a vizuális rendszerünk természetes mechanizmusait, viszont valószínűleg csak akkor tudjuk értelmezni őket, ha filmnézőkként rendelkezünk már némi tapasztalattal. Nem hinném, hogy ezzel kapcsolatban végeztek már kísérleteket, de érzéseim szerint, ha megkérnénk néhány embert, hogy próbálják meg kiszűrni a különböző képváltásokat egy adott filmben, könnyedén észrevennék az összes az áttűnést, áttolást és íriszelést.

A különböző beállítások egymáshoz illesztése a filmkészítés egyik alapvető módszere. De vannak más módszerek is, amelyekről ugyancsak fontos említést tennünk. A rendezők olykor a rendezői instrukciók vagy egyéb lehetőségek kiaknázásával csökkentik a vágások számát. Azokat a snitteket, melyek sokáig tartanak, és egy hosszabb történetrészt mesélnek el, *hosszú beállításoknak* hívjuk. Az angol *long shot* kifejezés kissé összezavaró módon egyszerre jelenti a hosszú beállítást és a totált a filmes szakzsargonban. (Ráadásul lovas szakkifejezésként van még egy harmadik, teljesen más értelme is.) A filmmániások megőrülnek a hosszú beállításokért. Személyes kedvencem Orson Welles *A gonosz érintése* (*Touch of Evil*, 1958) című filmjének híres kezdőjelenete. A snitt technikai bűvészműtárgy, amelyben egy kránra vagy dollyra szerelt kamera követi a bonyolult, éjszakai városi tömegben zajló cselekményt. A beállítás egy közelivel kezdődik egy bombáról, amit valaki éppen élesít. Az

elkövető odafut egy autóhoz, becsempészi a bombát a csomagtartóba, aztán elszalad. Az autóba beszáll egy pár, kihajtanak a sugárútra, és megtorpannak egy kereszteződésnél. Ott a kamera elkezd követni egy másik párt, akik átmennek az úton és a keresztező utcán sétálnak tovább. Ők Charlton Heston és Janet Leigh, a főszereplők. Ahogy beszélgetve és nevetgélve sétálnak, rengeteg ember mellett elhaladnak, kikerülnek egy csoport kecskét megkötő árus kocsiját, míg végül megérkeznek a határátkelőhöz. Ott, miközben a határőrrel beszélnek, az autó utoléri őket, majd újra kigurul a képből. A legeslegeső vágás itt nagyjából három és fél perc után látható, amikor is átvágunk az épp felrobbanó autóra.

Ez és megannyi másik hosszú beállítás kerül megidézésre Robert Altman *A játékos* (*The Player*, 1992) című filmjének az elején. Amint Fred Ward és más szereplők megjelennek, eltűnnek, majd újra megjelennek a képernyőn, *A gonosz érintése*, az *Abszolút kezdők* (*Absolute Beginners*, Julien Temple, 1986), *A kötél* és az *Oltalmazó ég* (*Seltering Sky*, Bernardo Bertolucci, 1990) egyes emlékezetes jeleneteit idézik fel. Közben emberek és a járművek jönnek-mennek körülöttük, a kamera pedig hol közeledik, hol távolodik. Ahogy zajlik a jelenet, lassan kiderül, hogy pont olyan hosszú és épp ugyanolyan eszközökkel él, mint azok a filmjelenetek, amelyek előtt tiszteleg.

A hosszú beállítások legextrémebb fajtája, amikor a filmben nincs, vagy nem lehet észrevenni egyetlen vágást sem. Alfred Hitchcocktól *A kötél* című majdnem ilyen alkotás. A film nagymértékben kihasználja a kameramozgás lehetőségeit, és mindössze tíz észlelhető vágás található benne. További tizet Hitchcock a sötétbe rejtett, de kénytelen volt megtartani a tíz láthatót, hogy a vetítők tekereszt tudjanak cserélni.¹⁸

2002-re, amikor bemutatták Alexander Szokurov *Orosz bárka* (*Russian Ark*) című filmjét, a digitális kamerák lehetővé tették, hogy egy kilencvenkilenc perces játékfilmet egyetlen, vágás nélküli snittben vegyenek fel. Szokurov filmje merészen használta ki ezt a lehetőséget: a kétezer színésszel és statisztával, valamint három zenekarral forgatott kosztümös film a szentpétervári Ermitázsban játszódik. A kamerát a Steadicam nevű szerkezetre szerelték fel, melynek köszönhetően minimális dőccögést vagy rángatózást okoz, ahogy a kameraman lépcsőzik és

járja a szobákat. *A kötél* és az *Orosz bárka* nagy népszerűségnek örvendtek mind a kritikusok, mind a nézők körében. Az *Orosz bárkát* kifejezetten mint látványfilmet hirdették, és a mobil-kamera, ahogy végigszánt és átsiklik a kastélyon, magát a forgatás aktusát is érzékelteti. Nagy meglepetésemre rengetegen nem veszik észre, hogy tulajdonképpen *A kötél* is egyetlen beállításból áll. Ez arra utal, hogy az igazán ügyes rendező vágások nélkül is tud történetet mesélni – és Hitchcock pontosan ezt akarta bebizonyítani.

Többször hangsúlyoztam már, hogy a vágás sikere abban rejlik, hogy kihasználja a vizuális rendszerünk működési mechanizmusait. Rendszeresen tapasztalunk vizuális szüneteket: mikor pislogunk, mikor szakkadémikus szemmozgást végzünk, vagy amikor az utcán elzúg elötünk egy teherautó. De azt is hangsúlyoztam, hogy ennek ellenére a vágások tökéletes újdonságot jelentenek az emberiség fejlődéstörténetében. Amikor vágás történik, a látómezőnk egy jelentős része egy pillantás alatt teljesen megváltozik. Vajon meg kell tanulnunk kezelni ezeket a váltásokat?

Egy friss tanulmány szerint a válasz összességében: „nem”, amit egy halvány „vagy de” egészít ki. Sermin Ildirar török filmrendező és kutató meglátogatta Stephan Schwant a tübingeni Leibniz-Institut für Wissensmedienben. Ildirar családja a törökországi hegyvidéken élt, ahol a televízió és a filmek ritkaságnak számítottak. Ildirar ismert olyan közeli falvakat is, ahol egyáltalán nem volt tévé. Így Schwannal kitaláltak egy kísérletet, amely kideríti, hogyan reagálnak azok az emberek a vágásokra, akik még soha nem láttak ilyet azelőtt. Nem akartak hollywoodi filmeket használni, mert azokat talán a számukra idegen cselekmények miatt látták volna másként a falusiak. Inkább leforgatták saját kisfilmjeiket az egyik faluban, melyekben a helyiek szerepeltek. A filmek hossza a pár másodpercestől a pár percesig terjedt, és csak kevés vágást tartalmaztak. Ildirar elutazott a filmekkel a hegyekbe, és bekapcsolta a laptopját, hogy elvégezze a kísérletet. Vajon felismerik majd a lakók, hogy a filmek olyan eseményeket ábrázolnak, melyek valahol máshol, valamikor máskor történtek? Felismerték. Vajon képesek lesznek visszaidézni, mi történt a vágás előtt és után, vagy a vágás összefoglalja majd őket, és a második beállítást

már nehezen hívják elő? Képesek voltak. Az viszont már nemigen tudták elmagyarázni, hogy az egyes snittek hogyan kapcsolódnak egymáshoz.

Képzeld el a következő szekvenciát: a film egy kistotállal kezdődik – a kert végéből látjuk, ahogy egy férfi a ház bejáratához közelít. Vágás. A következő beállítás kapualjból mutatja, ahogy az ajtó kinyílik; ezután a kamera körbetekint a házban. Mi valószínűleg valahogy úgy foglalnánk össze a látottakat, hogy „egy ember odamegy az ajtóhoz, kinyitja, és belép a házba.” A falulakók azonban olyasmiket mondtak, hogy „kinyitotta az ajtót, azután nem láttam többször.” Pontosan visszaidézték a beállítások tartalmát, de nem érzékelték a snittek közötti kapcsolatokat, ahogy a tapasztalt filmnézők tennék. Az ismerős cselekmények sokat segítettek abban, hogy nagyjából megfelelő leírásokat is adjanak, de a beszámolóik fele még így sem közelítette meg azt, amelyet mi adnánk. Schwan és Ildirar megállapították, hogy aki először találkozik vágásokkal, könnyebben megérti a vágás működését és jelentését, ha valamilyen ismerős cselekménnyel találkozódik. Ezt helyes megfigyelésnek tartom.¹⁹

A film megjelenése óta az emberi agy nem fejlődött jelentős mértékben – ellenben a filmek örületesen sokat fejlődtek. Az egyik nagy változás a vágások gyakorisága: a snittek jóval rövidebbek lettek. Ennek az egyik oka, hogy a televíziós közvetítések viszonylag alacsony felbontásúak. Mivel a tévéképernyőn nehéz kivenni egy arcot kistotállban, a rendezők és a vágók inkább közeleket használnak. Nem mutatnak két-három színészt egy képen, inkább egyik szereplőről a másikra vágnak, melynek következtében jelentősen megnőtt a vágások gyakorisága. A televíziós reklámokban általában rengeteg a vágás, egyrészt mert szükség van a közeli képekre, másrészt mert csupán harminc vagy hatvan másodpercük van arra, hogy elmeséljenek egy történetet. Ezekhez a praktikus megfontolásokhoz aztán kulturális és stílári tényezők társultak. Az 1980-as években a zenei klipek divatba hozták a gyakori vágást, és ennek még ma is érződik a hatása a televízióban és a filmes vágásban. A filmtörténész Barry Salt alaposan megvizsgálta a vágásokat háromszáznegyven darab 1912 és 2000 között bemutatott filmben. Az ötvenes években jellemzően 11,2 másodpercesek voltak a snittek, de ez a kilencvenes

évekre 5,6 másodpercre rövidült. A mai akciófilmekben pedig már egyáltalán nem ritka az egy-két másodperces beállítás.²⁰

Nemcsak sűrűbbek a vágások, a ritmusuk is megváltozott. Ez James Cutting friss tanulmányából derült ki. (Tökéletes név, ha vágásokat kutatsz!) Cutting, Jordan DeLong és Christine Nothelfer 1935 és 2005 között bemutatott filmeket vizsgáltak öt műfajban: akció, kaland, animáció, vígjáték és dráma. Azt szerették volna megtudni, hogy az egyes vágások időzítése miként viszonyult az őket megelőző vágásokéhoz. Az egyik szélsőséges esetnek képzeljük el, mikor teljesen véletlenszerűen, valami rögzített valószínűség alapján választják ki a film képkockái között a vágás helyét. Ilyenkor nézőként semmi esélyünk nem lenne megjósolni, mennyi ideig fog tartani, és mennyi ideje tart már a beállítás. A másik véglet pedig, ha a film beállításai mind pontosan ugyanolyan hosszúak. Ebben az esetben, ahogy néznénk a filmet, lassan ráéreznénk, hogy pontosan mikor érkeznek a vágások. A valóságban a filmek természetesen rövid és hosszú snittek keverékei. Cutting és a kollégái azt figyelték meg, hogy a mai filmekben általában a hosszú beállításokat hosszú, a rövideket pedig rövid követi – különösen az akciófilmek esetében. Hogy mi magyarázza ezt a szerkezetet? Cutting és kutatótársai szerint az, hogy a figyelmünk is ilyen ritmusban koncentrálódik és apad. Valószínűleg ezt a felépítést érezzük természetesnek, hiszen azt tükrözi, ahogyan alapvetően is érzékeljük az eseményeket.²¹

Miközben a filmszerkesztési gyakorlatok egyre inkább alkalmazkodtak az agyunk működéséhez, az agyunk is formálódott a vágások hatására. Nem azt állítom, hogy a természetes szelekció során úgy módosulnak a génjeink, hogy az agyunk befogadóbbá váljon a filmekre. A szelekció evolúciós folyamata sokkal lassabb annál, hogy ez megtörténjen. Inkább arra utalok, hogy az agyunkra nem csupán a genetikai adottságok, hanem a tapasztalatok is hatás-

sal vannak, és bizonyos típusú tapasztalatok alapvetően befolyásolják, hogy milyenné válik az agyunk. Gondoljunk csak arra, mikor olvasni vagy vezetni tanulunk. Ezeket a feladatokat hosszú ideig, rendszeresen gyakoroljuk, mely során olyan észlelési képességeket sajátítunk el, amelyeknek nincsenek birtokában azoknak, akik nem tudnak olvasni vagy vezetni. Sofőrként megtanuljuk a vizuális jeleket a kézmozdulatainkkal összehangolva kormányozni, a látványt a lábmozdulatainkkal egyeztetve gyorsítani és lassítani, valamint szemmozdulataikat irányítva érzékelni a fontos információkat, melyeket a közlekedési táblák, a gyalogosok és a többi autó nyújtanak. Ezeket a feladatokat sokkal gyorsabban végezzük el, mint azok, akik nem vezetnek, ráadásul anélkül, hogy tudatosan összpontosítanánk a figyelmünket. Amikor olvasunk, vagy egyszerűen csak átfutunk egy oldal szöveget, a szemünk egy szigorúan kooreografált táncot jár, de ezek a szemmozdulatok többnyire egyáltalán nem tudatosak. Mindkét esetben arról van szó, hogy elsajátítottunk egy percepciók képességet – a nézés egy új módját –, amelynek ugyanúgy a gyakorlás a kulcsa, mint amikor golfozni vagy kötni tanulunk. Ha szert teszünk egy ilyen képességre, átforgalmazzuk az agyunkat, hogy érzékszerveinket és az azokat vezérlő izom- és neurális folyamatokat új módon koordinálja.

A nyugati kultúrában az agyunk nap mint nap nagymértékben ki van téve a televízió és a filmek hatásainak. Ismerjük a statisztikát: egy átlagos nyolc és tizenhét év közötti amerikai több mint napi négy órát tévézik.²² Legtöbbünk annyi időt tölt el mozgóképnézéssel, mint egy részmunkaidős állásban. Tehát egy átlagos felnőtt igen nagy tapasztalattal bír a vágások feldolgozása terén. Ennek következtében a vágások értelmezése is olyan észlelési képesség, mint amiket a vezetés vagy az olvasás gyakorlásával elsajátítunk. Láttuk, hogy többé-kevésbé az újoncok is képesek rá, azonban úgy gondolom, jelentős tapasztalatot szerezve olyan észlelési mechanizmusokat fejlesztünk

20 Az adatok a kézzel kódolt filmek adatbázisából származnak, melyet Barry Salt állított össze: www.cinematics.lv [utolsó letöltés: 2021. 12. 02. – A szerk.] Az adatokat 2011 áprilisában töltöttem le, majd kiszámoltam, hogy az egyes évtizedekben mekkora volt a beállítások átlagos hossza. Az oldalon egy nagyobb adatbázis is található, amely mások által összegyűjtött adatokat tartalmaz; ezek az értékek kicsit zavarosabbak, de hasonló végeredményt adnak.

21 [Itt a szerző a következő kutatásra utal: Cutting, James E. – Jordan E. DeLong – Christine E. Nothelfer: Attention and the Evolution of Hollywood Film. *Psychological Science* 21 (2010) no. 3. pp. 432–439. – A szerk.]

22 Rideout, Victoria J. – Foehr, Ulla G. – Roberts, Donald F.: *Generation M2: Media in the Lives of 8- to 18-year-olds*. Menlo Park, CA: Henry J. Kaiser Family Foundation, 2010. p. 79.

ki, amelyek megváltoztatják a vizuális képességeinket és szokásainkat. Hogy ez jó-e vagy sem, egyelőre kérdéses, mivel nem áll elég adat a rendelkezésünkre. Valószínűleg nem beszélhetünk óriási behatásokról, hiszen akkor kutatás nélkül is érzékelhetők lennének. De fogadni merek, hogy ha *valóban* elvégeznénk a megfelelő kísérleteket, az derülne ki, hogy akik már sok vágással találkoztak, kicsit máshogyan látják a világot, mint akik nem. Friss tanulmányok bizonyítják, hogy azok, akik rendszeresen játszanak a szem és a kéz összehangolásán alapuló videojátékokkal, jobb vizuális figyelemmel és bizonyos fajta mentális képalkotási képességekkel rendelkeznek.²³ Elég valószínű, hogy ha sok vágást érzékel az agyunk, egyre kevesebb problémát jelent neki, hogy kitöltse a vizuális információ áramlásában bekövetkező töréseket. Ennek következtében jobban boldogulunk az olyan helyzetekben, amikor egyes mozgó tárgyak átmenetileg eltakarják a kilátásunkat, vagy mikor csak alaposan körbenézve tudunk egy egységes képet alkotni.

De az is előfordulhat, hogy vágások hatására nehézségeink adódnak a való világ vizuális feldolgozásának bizonyos típusaival. A folytonos vágás úgy van kitalálva, hogy mindig a megfelelő vizuális információt kapjuk a megfelelő időben. Ha egy párbeszéd jelenet egy sor beállítás-ellenbeállításból áll, nem kell kapkodnunk a tekintetünket egyik szereplőről a másikra: minden beállításban elénk tárul a szükséges vizuális információ. Vajon megeshet, hogy az ilyen tapasztalatok hatására nehezebben tudjuk a figyelemrendszerünket és a szemünket irányítani, amikor ezt nem teszi meg helyettünk egy vágó? És mi a helyzet a vágások gyakoriságával és kiszámíthatóságával kapcsolatos változásokkal? Ezek hogyan hatnak az érzékelő rendszerünkre? Felmerült már, hogy minél sűrűbbé válnak a vágások, annál nehezebben dolgozzuk fel az

olyan információt, ami nincsen apró falatokra darabolva. Egyes kritikusok még azt is lehetségesnek tartják, hogy a gyerekek, akik sok gyors tempójú videót néznek, figyelemzavarossá válnak. Csak ismételni tudom, hogy véleményem szerint, ha a hatások jelentősek volnának, már tudományos kísérletek nélkül is detektáltuk volna őket. Ráadásul, még ha négy-öt órát a képernyő előtt töltünk is, a nap többi részében a látásunk a normális módon működik.

Szóval mi az álláspontunk? Vajon vizuális elbutulást okoznak-e a mozgóképek? Vagy épp hogy a vizuális érzékelés sztáratletáivá tesznek minket? Akárhogy is, abban biztosak lehetünk, hogy a filmek *valamiképpen* átalakítják az agyunkat. Minden, amit viszonylag hosszú ideig és rendszeresen gyakorlunk, formálja az agyunkat. Nem kizárt, hogy a filmek valóban szignifikáns változásokat okoznak az érzékelési rendszerünkben, csak még nem vettük észre. Az 5. fejezetben szó volt arról, hogy a pszichénk bizonyos részeit ténylegesen és *nagymértékben* befolyásolja az általunk használt média, és ezeket a változásokat *észre is vettük*. De az alapvető perceptuális folyamatokban, úgy gondolom, nem okoz nagy változást a médiahasználat; az emberek médiatapasztalatának inkább szerény hatása van észlelési képességeinkre. Persze ez még változhat a jövőben. Ha a sztereoszkópikus (3D-s) vetítés és az interaktív filmek elterjednek, talán egészen új észlelési képességeink fejlődnek ki. Talán ezek az új adottságok befolyásolják majd a látás- és gondolkodásmódunkat azután is, hogy elhagytuk a vetítőtermet.

23 Néhány tanulmány arról, hogyan hatnak a videojátékok a figyelemre és képalkotásra: Bavelier, Daphne – Green, C. Shawn. – Han, Doug Hyun – Renshaw, Perry F. – Merzenich, Michael M. – Gentile, Douglas A.: Brains on Video Games. *Nature Reviews Neuroscience* (2011) no. 12. pp. 763–768.; Feng, Jing – Spence, Ian – Pratt, Jay: Playing an Action Video Game Reduces Gender Differences in Spatial Cognition. *Psychological Science* 18 (2007) no. 10. pp. 850–855.; Hubert-Wallander, Bjorn – Green, C. Shawn – Bavelier, Daphne: Stretching the Limits of Visual Attention: The Case of Action Video Games. *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science* 2 (2011) no. 2. pp. 222–230.; Wu, Sijing – Spence, Ian: Playing Shooter and Driving Videogames Improves Top-down Guidance in Visual Search. *Attention, Perception, & Psychophysics* 75 (2013) no. 4. pp. 673–686. Azonban egyes kutatók megkérdőjelezték, hogy a videojátékok szerepet játszanak a vizuális figyelem fejlődésében – erre példa: Kristjánsson, Árni: The Case for Causal Influences of Action Videogame Play upon Vision and Attention. *Attention, Perception, & Psychophysics* 75 (2013) no. 4. pp. 667–672.

Carl Plantinga

Az empátiajelenet és az emberi arc ábrázolása a filmen*

A film és televízió egyik legkevésbé kutatott területe az érzékszervi kommunikáció képessége: azon tulajdonságuk, hogy közvetlenül hatnak a látásunkra és hallásunkra.¹ Az irodalom és a film egyaránt történeteket mond el szereplőkkel, cselekménnyel, különböző helyszínekkel. De csak a film (és a televízió) képes arra, hogy mindezeket technikai eszközök segítségével rögzített képekkel és hangokkal jelenítse meg. Írásomban egy olyan filmnyelvi eszközt fogok bemutatni, amelynél a film eme vizuális aspektusa különösen fontossá válik: az emberi arc empátiajelenetben való szerepeltetését. Ahogy Balázs Béla írta sok-sok évvel ezelőtt: az emberi arcot ábrázoló közelkép elemi jelentőséggel bír a filmművészetben, hiszen a nyelv előtti kommunikáció állapotát idézi: „a kifejező mozdulat, a gesztus az emberiség ősananyelve”².

Sok filmben találkozunk olyan jelenettel, amelyben az elbeszélés tempója egyszer csak lelassul, és egy kedvelt karakter belső érzelmi állapota kerül a figyelem középpontjába. Az ilyen jelenetet hívom én *empátiajelenet*nek. Ilyenkor jellemzően egy szereplő arcát látjuk közeliben: vagy egyetlen, hosszan kitarított beállításban, vagy pedig egy olyan montázs részeként, amelyben felváltva nézhetjük a szereplő arcát és az ő nézőpontjából látottakat. A szereplő érzelmi állapotára vonatkozó pusztán információközlés igénye azonban egyik esetben sem indokolja, hogy ilyen hosszan középpontba kerüljön az emberi arc. Az ilyen jeleneteknek az is célja, hogy empátiát ébresszenek a nézőben.

A klasszikus alkotásokban a legfontosabb empátiajelenetet gyakran a film legvégén találjuk. A *Yankee Doodle Dandy* (Michael Curtiz, 1942) című filmben például a

főszereplő egy George M. Cohan nevű híres Broadway-szerző, színész és producer, akit James Cagney alakít. A film mindvégig idealizálva jeleníti meg Cohant: éles eszű, becsületes, hűséges, szerény, a hazáját szerető, bámulatos színházi tehetségként. Ha engedjük, hogy a film hasson ránk, a végére igazán megkedveljük a karaktert. Az utolsó jelenetben 1940-ben járunk, és azt látjuk, ahogy az idősdő Cohan épp elhagyja a Fehér Házat, ahol „az amerikai kultúra és szellemiség érdekében végzett munkájának” elismeréseként átvette a becsület érdemérmét. A Fehér Ház előtt Cohan egy katonai felvonulás kellős közepén találja magát, ahol a menetelő katonák és a lelkes tömeg az ő híres szerzeményét, az első világháború idején írt *Oda-át* című dalt éneklék. Cohan maga is beáll a felvonulók közé, de nem énekel, így a mellette masírozó baka neki is szegezi a kérdést: „Mi a gond, öreg? Hát nem emlékszik a dalra?!” Ezután a film utolsó snittje következik, amelyben 21 másodpercen keresztül szemből látjuk Cohant, majd a kép lassan elsötétül, és a film véget ér. Ebben a beállításban a kamera hátrafelé halad, miközben Cohan vele szemben előrefelé menetel, az arcát pedig végül egészen közelről látjuk. A férfi – némi habozás után – végül maga is dalra fakad. Az arca pillanatokon belül megtelik étellel, a szeméből kicsordul egy könnycsepp, és az utolsó képünk róla az, amint a tömeggel együtt büszkén éneklé a saját szerzeményét.

A filmmel foglalkozók körében talán legismertebb és legtöbbször idézett empátiajelenet az *Asszony a lejtőn* (*Stella Dallas*, King Vidor, 1937) című film végén található. Ebben a jelenetben a főszereplő, Stella (Barbara Stanwyck)

* A fordítás alapja: Plantinga, Carl: The Scene of Empathy and the Human Face. In: Plantinga, Carl – Smith, Greg M. (eds.): *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. pp. 239–255. © Reprinted with permission of Johns Hopkins University Press.

1 Prince, Stephen: The Disclosure of Pictures: Iconicity and Film Studies. *Film Quarterly* 47 (Fall, 1993) no. 1. pp. 16–28.

2 Balázs, Béla: *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. New York: Dover Publications, 1970. p. 42. [A részletet a magyar eredetiből idéztük: Balázs Béla: *Filmkultúra. A film művészetfilozófiája*. Budapest: Szikra, 1947. p. 31. – A ford.]

a zuhogó esőben az utcáról egy ablakon belesve nézi végig az évek során tőle elhidegült lánya esküvői szertartását. Én mégis a *Yankee Doodle Dandy* empátiajelenetét helyezném előtérbe, ezzel is ellensúlyozva azt az általános feltételezést, amely szerint az empátiajelenet kizárólag női karakterekre összpontosíthat és csakis a női nézőkre hat. Ahogy az alábbiakban kitérek rá, néhány kutató úgy véli, hogy a nőkben nagyobb az empátiaképesség, mint a férfiakban. Ez lehet, hogy így van, mindazonáltal empátiajelenet közel sem csak úgynevezett női filmekben bukkan fel, hanem számtalan műfajban, és nem is kizárólag női karakterekhez kapcsolódóan, hanem sok esetben férfi szereplők esetén is. Gondoljunk például a *Nagyvárosi fények* (*City Lights*, Charles Chaplin, 1931) befejezésére, amikor a Virágáruslány (Virginia Cherrill) a rongyos és félszeg Csavargóban (Charles Chaplin) felismeri egykori jóttevőjét, vagy a *Szárnyas fejvadász* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982) azon jelenetére – szintén közel a film végéhez –, amelyben a Batty nevű replikáns (Rutger Hauer) saját közelgő halálán kesereg, miután megmentette Deckard (Harrison Ford) életét. Empátiajelenet a legkülönbözőbb műfajú filmekben, női és férfikarakterekhez kapcsolódóan egyaránt előfordulhat.

Jelen tanulmányban az emberi arcnak az empátiajelenetben betöltött szerepét vizsgálom. Először is bemutatom, hogy a filmen megjelenített arckifejezések nem csupán érzelmek közvetítésére képesek, hanem arra is, hogy érzelmi – főleg empatikus – reakciókat váltsanak ki, segítsenek tisztázni, illetve erősítsenek fel. Ez azért lehetséges, mert az emberi arc látványa az affektív mimikri, a mimikai visszacsatolás és az érzelmi fertőzés folyamatai révén válaszreakciót idéz elő. Ezt követően részletesebben tárgyalom és definiálom az empátia fogalmát annak érdekében, hogy minél érzékletesebben be tudjam mutatni, hogy az emberi arc ábrázolása miként tud empátiát ébreszteni a film szereplői iránt. Végül pedig bemutatom, hogy a filmkészítők hogyan használják az emberi arcot az „empátiajelenetben”, és ismertetem azokat a stratégiákat, amelyekkel az arc filmi ábrázolásának érzelmi potenciálja a lehető leginkább kiaknázható.

Arckifejezések és az érzelmi fertőzés

Teljesen egyértelmű, hogy a filmkészítők az emberi arcot alapértelmezetten a karakterek érzelmi állapotának közvetítésére használják. Noël Carroll részletesen is elemezte az efféle kommunikáció működését³, az emberi arc ábrázolását elsősorban a nézőponti beállításokkal összefüggésben vizsgálva. Egy nézőponti szerkesztésre épülő szekvenciában a szereplő arcát ábrázoló kép – amit Carroll Ed Branigan nyomán „a tekintet alanyát megjelenítő beállításnak” (point/glance shot) nevez – rendszerint egy olyan beállítással együtt szerepel, ami a tekintet tárgyát mutatja (point/object shot), vagyis azt, amit az adott szereplő lát. Carroll analógiájában a tekintet alanyát megjelenítő beállítás a „pásztázás”, ami lehetővé teszi, hogy az arc tanulmányozása révén a karakter „általános érzelmi állapotát” feltérképezzük. A tekintet tárgyát ábrázoló beállítás az „elésítés”, hiszen ez segít beazonosítani azt, amit a karakter lát, amire a karakter érzelmei irányulnak.

A tekintet alanyát ábrázoló beállítás csak nagy vonalakban árulkodik érzelmekről, hiszen a karakter érzelmi állapotát kiváltó ok ismerete nélkül a néző csak megközelítőleg értheti, hogy min meggy keresztül a szereplő.⁴ A *Hátsó ablak* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) című filmben például az a beállítás, amelyben Jeff (James Stewart) mint a tekintet alanya jelenik meg, önmagában is érzékelteti a férfi növekvő feszültségét. A pontos érzelmet azonban csak a tekintet tárgyát ábrázoló kép segítségével értjük meg, amikor azt látjuk, hogy Lisa (Grace Kelly) a szemközti házban a gyilkos lakásában van, a gyilkos pedig pillanatokon belül belép az ajtón. Ekkor válik világossá, hogy Jeff nem egyszerűen önmagát félti, nem is valamiféle általános szorongás gyöttri, hanem amiatt aggódik, hogy a gyilkos észreveszi és bántani fogja Lisát. Láthatjuk tehát, hogy a nézőponti szerkesztés igen eredményesen és intenzíven tud érzelmekkel kapcsolatos információkat kommunikálni.

Véleményem szerint azonban a nézőponti szerkesztés minden jelentősége ellenére sem feltétlenül szükséges az érzelmek hatásos filmi kommunikációjához. Egy szerep-

3 Carroll, Noël: *Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies*. In: Carroll, Noël: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. pp. 125–138.

4 *ibid.* pp. 130–132.

lő érzelmeinek tárgyát másféle eszközökkel is meg lehet jeleníteni. Gondoljunk például a gyilkos fenevad közeledtét jelző zenei motívumra *A cápa* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) című filmben. Sőt jelen tanulmányom szempontjából még fontosabb, hogy gyakran egyetlen, a szereplő arcát mutató közelkép is elég ahhoz, hogy a néző pontosan megértse, milyen érzelemtől van szó. Ez azért lehetséges, mert tudjuk, hogy bizonyos arckifejezések milyen konkrét, jól beazonosítható érzelmi állapotokat jelölnek.

Ahhoz, hogy megértsük, hogyan képes az arc érzelmek kommunikációjára, érdemes áttekintenünk az arckifejezések kultúrákon átívelő hasonlóságait vizsgáló pszichológiai szakirodalmat. Paul Ekman, aki az egyetemes arckifejezések létezésével érvelő tudósok egyik legjelentősebbike, úgy véli, hogy őt-hat olyan alapérzelem van, amelyet minden kultúrában ugyanolyan arckifejezés jelöl. Ekman szavaival élve: „*nincs okunk megkérdőjelezni az arra vonatkozó bizonyítékot, hogy legalább öt olyan érzelmek kategória létezik, amelyek kultúráktól függetlenül ugyanazok a – kifejezetten az adott érzelmeire jellemző – mimikai viselkedések társulnak.*”⁵

Ekman, C. E. Izard és S. S. Tomkins mindnyájan kitaltanak az „*afferenciahipotézis*” valamely változata mellett: ezen elmélet szerint egyes arckifejezéseknek a világ minden táján egységes felismerése arra utal, hogy mindannyiunkban van egy velünk született „*érzelemprogram*” bizonyos

alapérzelmek kódolására.⁶ Ezek a programok automatikus neurális „*parancsokat*” küldenek az arcizmoknak, amelyek aztán előidézik az adott érzelmet tükröző arckifejezést – már amennyiben a parancsokat nem „*írja felül*” a színlelés, a környezet által elvárt tanult viselkedés kényszere. Ez részben megmagyarázza, hogyan lehetséges az, hogy a szereplők arcán megjelenő alapérzelmeket a világ minden táján felismerik, függetlenül attól, hogy a filmet Japánban, Franciaországban vagy Brazíliában vetítik.⁷

A fenti tanulmányok közül egyik sem tagadja, hogy az érzelmek kifejezésében és felismerésében lehetnek kulturális különbségek, mindössze azt állítják, hogy az alapérzelmek tekintetében vannak kultúrákon átívelő lényegi hasonlóságok is. Ekman elméletének például központi eleme az a meggyőződés, hogy az egyetemes mimikai jelzéseket és arckifejezéseket gyakran torzítják a viselkedési normák, az érzelmek kifejezés társadalom által előírt illendőségének szabályai. Ezeket a szabályokat többféle tényező befolyásolja, ilyen lehet a környezet, a társadalmi pozíció vagy a nem is. Ráadásul míg az alapérzelmek – mint például a félelem vagy a szomorúság – valóban a világ minden táján egységes arckifejezésekben nyilvánulnak meg, a szégyen, az irigység és a többi kevésbé esszenciális érzelmek kifejezése már sokkal nagyobb eltéréseket mutat kultúránként.⁸

5 Ekman, Paul (ed.): *Emotion in the Human Face*. (2. kiadás) Cambridge: Cambridge University Press, 1982. p. 142.

6 Lásd Tomkins, S. S.: *Affect, Imagery, and Consciousness*. New York: Springer, 1962.; Izard, C. E.: *The Face of Emotion*. New York: Appleton–Century–Crofts, 1971.; és Izard, C. E.: *Human Emotions*. New York: Plenum Press, 1977.

7 Charles Eidsvik úgy véli, hogy a *filmen megjelenő* alapvető arckifejezések univerzális felismerhetősége a hollywoodi filmgyártás világméretű befolyásának eredménye, és hogy Hollywood tulajdonképpen a filmi arckifejezések többé-kevésbé egyetemes nyelvét alkotta meg. (A szerző ezzel kapcsolatos gondolatait a *Reading Faces: Cognitive and Cultural Problems* című publikálatlan tanulmányában fejtette ki, amelyet 1997 áprilisában a Kansasi Egyetem A *kognitív tudomány és a filmtudomány jövője* címen megrendezett szimpóziumán adott elő.) Eidsvik szerint ráadásul ez a „*nyelv*” csak érintőlegesen kapcsolódik a való világban tapasztalt arckifejezésekhez. Ez az elképzelés azonban nem igazán tud magyarázatot adni arra, hogy Hollywood hogyan jött létre, hogyan vált azzá, ami. Mi alapján értelmezték a nézők az arckifejezéseket a kezdeti időkben, még mielőtt Hollywood megalkotta volna az Eidsvik által emlegetett „*nyelvet*”? Ha a közönség nem értette volna a színészek mimikájának jelentését, nyilvánvalóan nehéz lenne magyarázatot találni a filmek népszerűségére. Másrészt viszont, ha a nézők értették az arckifejezések mögött meghúzódó érzelmeiket, akkor mi alapján ismerték fel ezeket? Ha már az első filmvetítésektől kezdődően megvolt ez a tudás, az inkább az arckifejezések egyetemességére utal, nem pedig egy specifikusan filmi kifejezésmód egyetemességére. Én úgy vélem, hogy a filmen megjelenő színészek arckifejezései a való életben is használtak és tapasztalt arckifejezésekben gyökereznek. Még Jim Carrey eltűzött, karikatúraszerű mimikája is olyan arckifejezésekre épül, amelyek a filmek világán kívül is hasonló érzelmeiket tükrözik.

8 Alan J. Fridlund a téma egyik olyan kutatója, aki másképp gondolkodik, mint Ekman és társai. Szerinte a mimika sokkal inkább a társas kommunikáció eszköze, nem pedig a belső érzelmi világ kifejezése. Úgy gondolja, hogy az arcunkkal sok esetben inkább elrejtjük, mint megmutatjuk az érzelmeinket. Véleményem szerint azonban Fridlund túlzásba esik. Teljesen helyénvaló az az állítás

Az érzéssel kapcsolatos információ közvetítése, bármily fontos is, csak egyik eleme a jelenségnek. Az emberi arc megjelenítése sok esetben nemcsak kommunikációs funkciót tölt be, hanem érzelmi reakciót is kivált a nézőből. Az arcnak ez a kettős képessége, hogy információt közöl egy érzésről és közben érzelmet ébreszt, a mindennapi életben és egy film befogadása során egyaránt megfigyelhető. A képen megjelenített arc különböző mechanizmusokkal képes érzelmi reakciót kiváltani, többek között az „affektív mimikri” és a „mimikai visszacsatolás” által előidézett „érzelmi fertőzés” révén.

Az érzelmi fertőzés az a jelenség, amikor mások érzése vagy érzelmi állapota „átragad” ránk. Sokféle módon és sokféle helyzetben kialakulhat. Amikor egy barátunk egy történet mesélése közben nevet és mosolyog, gyakran mi is úgy reagálunk, hogy elkezdünk nevetni és mosolyogni, még akkor is, ha számunkra nem is vicces a sztori. A másik fél nevetése ragadós. A tanárok többsége nagyon jól tudja, hogy abban a pillanatban, hogy egy diák látványosan ásit egyet az órán, a többiek is egész biztos követni fogják. Amikor meccsen vagyunk, a többi szurkoló ujjongása csak tovább fokozza az izgatósságunkat, de ha egy rakás elcsigázott, fásult emberrel vagyunk együtt, az a mi energiánkat is elszívja, és letöri a hangulatot. Moziban vagy színházban gyakran tapasztalhatjuk, hogy egy lelkes közönség reakciói egymást is gerjesztik, ugyanakkor kimért és kevésbé fogékony nézők mellett bármely előadás egyhangúnak és élettelennek hathat. Balázs Béla nagyon jól felismerte, milyen jelentőséggel bír az érzelmi fertőzés a film számára, ezért is volt nála olyan hangsúlyos a nonverbális kommunikáció. Ahogy ő fogalmaz: „egymás mimikáját nézve, értve, nemcsak egymás érzéseit sejtjük meg, hanem el is tanuljuk.”⁹ Jóllehet néha nem hat ránk mások emoci-

onális beállítottsága, többnyire azért „átragad” ránk a környezetünk hangulata és érzelmi állapota.¹⁰

Érzelmi fertőzés nemcsak az emberi arc láttán alakulhat ki, hanem például a másik fél testtartásának hatására, vagy egy nagyobb embercsoport nevetését hallva is. Az arcnak mégis központi jelentősége van az érzelmek előidézése szempontjából. Ennek az összetett pszichológiai folyamatnak egyik lényegi eleme az *affektív mimikri* jelensége. Elaine Hatfield és szerzőtársai szerint az emberek „természetszerűleg hajlamosak arra, hogy önkéntelenül is utánozzák a másik ember arckifejezéseit, megszólalásait, gesztusait és mozdulatait, és saját viselkedésünket összehangolják a másik fél megnyilvánulásaival.”¹¹ Ez azonban csak kis részben tudatos folyamat. Mivel elménk „moduláris” felépítésű és párhuzamos információfeldolgozásra képes, a másik ember érzéseit úgy is tudjuk észlelni, hogy közben valami egészen más tevékenységet is végzünk, például részt veszünk egy beszélgetésben, vagy figyelemmel kísérünk egy történetet. Sokkal fontosabb azonban, hogy nemcsak észleljük ezeket az érzelmeket, hanem gyakran utánozzuk is azok arckifejezéseit, akikkel interakcióba lépünk.

Az is előfordul, hogy olyan emberek arckifejezéseit utánozzuk, akiket filmen vagy videón látunk. Számos kísérlet vezetett hasonló eredményre ebben a témában. Ezek közül az egyikben a kutatók diákok reakcióit vették filmre titokban, miközben azok egy háromperces, előre rögzített interjút néztek, amelynek főszereplője vagy egy szomorú vagy egy vidám történetet mondott el. A kutatók ezután azt kérték a kísérletben résztvevő megfigyelőktől, hogy értékeljék a lefilmezett diákok arckifejezéseit. Ahogy azt sejteni lehetett, a diákok mimikája a történet mesélőjének arckifejezését tükrözte. Amikor a vidám történetről szóló interjút nézték, örömteli volt az

sa, hogy az arckifejezések a társas kommunikációt szolgálják, de ez nem jelenti azt, hogy Ekmannek és a többieknek ne lenne igazuk abban, hogy mindeközben az arc az egyén belső érzelmi állapotát tükrözi. Az már az adott helyzettől függ, hogy az arcunkkal éppen-séggel eláruljuk vagy elrejtjük az érzéseinket, vagy esetleg arra használjuk, hogy bonyolult társas interakciókban kommunikáljunk vele. Érdekes megfigyelni, hogy számos empátiajelenetben a főszereplő mimikája „magánügy”, azaz a film diegézisében egyetlen másik karakter sem tanúja az arckifejezésnek. Ezekben az esetekben a társadalmi kommunikáció és az illendőség szabályai nem relevánsak, tehát az arc elsődlegesen a belső érzelmi állapot kifejezésének eszköze.

9 Balázs: *Theory of the Film*. p. 44. [Magyarul: Balázs: *Filmkultúra*. p. 34.]

10 Az érzelmi fertőzés jelenségéről bővebben lásd Hatfield, Elaine – Cacioppo, John T. – Rapson, Richard L.: *Emotional Contagion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

11 *ibid.* p. 48.

arckifejezésük, a szomorú beszámolóknál viszont gondterheltebb lett az arcuk.¹²

Ez eddig nem is annyira meglepő, ösztönösen érezzük, hogy valóban így működünk. A következő feltevés azonban már sokkal nehezebben befogadható. Napjainkban a tudósok többsége amellel érvel, hogy a szubjektív érzéseinket nagymértékben befolyásolja a *mimikai visszacsatolás*, ami azt jelenti, hogy az arckifejezés utánzója szó szerint átragad az utánzott érzelmi állapota. A *mimikai visszacsatolás elmélete* szerint az arckifejezéseink proprioceptív visszacsatolást küldenek az agyba, ami szélsőséges esetben meghatározza, de legalábbis befolyásolja az érzelmi élményünket. Tehát amikor egy filmben egy szomorú szereplő mimikáját utánzóva én magam is búval bélelt arckifejezést öltök, ez hozzájárul az általam megélt szomorúság érzetéhez. Ha pedig egy rémült arcot utánzok, az bennem is nyugtalanságot vagy akár félelmet eredményezhet.

Az elmélet egy sarkosabb verziója szerint a mimikai visszacsatolás önmagában is elegendő az érzelem kiváltásához, illetve az érzelmi élményt voltaképpen az arckifejezésekből származó, az agyba érkező visszajelzések határozzák meg.¹³ Az elmélet legóvatosabb verziója szerint ugyanakkor a mimikai visszacsatolás csak befolyásolni tudja – bizonyos körülmények között – az érzelem szubjektív megélését, de önmagában nem képes érzelmet kiváltani. Nico Frijda megfogalmazásában például a mimikai visszacsatolás „*se nem lényegi meghatározója, se nem elégséges feltétele az érzelmi élmény létrejöttének*”. Sőt Frijda továbbmegy, és úgy gondolja, hogy a mimikai visszacsatolás csakis akkor befolyásolhatja az érzelmi élményt, ha olyan érzelmi folyamatokat erősít fel, amelyek tőle függetlenül is *végbemennek*.¹⁴

Nem céloim ítéletet mondani a mimikai visszacsatolás elméletének különböző verziói fölött. Az érvelésem

szempontjából csak az a fontos, hogy legalább az óvatos verzióját elfogadjuk az elméletnek, amely szerint az arckifejezésekből származó visszajelzések – amennyiben egyéb emocionális folyamatokhoz kapcsolódnak – igenis hatással tudnak lenni az érzelmi élményre. A továbbiakban azokat az emberi arca építő filmkészítői stratégiákat fogom bemutatni, amelyek célja, hogy valamilyen érzelmi reakciót váltsanak ki. Ha a gondolatmenet során kiderül, hogy az elmélet markánsabb verziója is helytálló, az természetesen még jobban alátámasztja majd az érvelésemet.

Ha jobban belegondolunk, az érzelmet tükröző emberi arc elnyújtott közelképeken való gyakori és következetes megjelenítése a filmekben szintén a visszacsatolási elméletet igazolja. A főbb karakterek érzéseit feltáró közeli beállítások számos esetben sokkal hosszabbak, mint ami szükséges lenne az érzelmek pusztá közvetítéséhez vagy a szereplők helyzetének megismertetéséhez. Az ilyen esetekben a cél nem lehet más, mint hogy a mimikai visszacsatolás és az érzelmi fertőzés révén empátia ébredjen a nézőben.

A nézői empátia

A filmi és irodalmi szereplőkhöz való viszonyulásunkat jobbára az *azonosulás* fogalmával írjuk le, de a *karakterek általi bevonódás* megfelelőbb kifejezés lenne.¹⁵ Az *azonosulás* félrevezető, mert azt sugallja, hogy az egyén feloldódik a másikban, hogy a saját identitásunk átmenetileg eltűnik vagy legalábbis háttérbe szorul azáltal, hogy a vásznon látott szereplővel azonosulunk. Bár kétségtelenül megtörténhet ez is, az azonosulás nem az egyetlen – és a nézők többsége számára valószínűleg nem is megszokott – módja annak, hogy érzelmileg kapcsolódjunk valamely karakterhez. Néhányan úgy fogalmazzák ezt

12 Hsee, C. K. – Hatfield, E. – Carlson, J. G. – Chemtob, C.: The Effect of Power on Susceptibility to Emotional Contagion. *Cognition and Emotion* 4 (1990) no. 4. pp. 327–340.

13 Lásd Tomkins: *Affect, Imagery and Consciousness*; illetve Izard: *The Face of Emotion*.

14 Frijda, Nico H.: *The Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. p. 236.

15 Murray Smith ezt a megnevezést használja *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* című könyvében (Oxford: Clarendon Press, 1995.) [A könyv harmadik fejezetét magyarul lásd: Smith, Murray: Megragadó karakterek. (trans. Andorka György) *Metropolis* 21 (2017) no. 3. pp. 16–44.] Egy korábbi írásomban még az „azonosulás” szó használata mellett érveltem, de mostanra egyetérték Smith-szel és a hozzá hasonlóan gondolkodókkal abban, hogy ez a kifejezés inkább összezavar, mintsem a megértést segítené. Lásd: Plantinga, Carl: Affect, Cognition, and the Power of Movies. *Post Script* 13 (Fall 1993) no. 1. pp. 10–29.



**Yankee Doodle Dandy
(James Cagney)**

meg, hogy a szereplőkhöz önálló, független entitásként viszonyulunk és „külső szemszögből” kapcsolódunk.¹⁶ A *bevonódás* tágabb és semlegesebb fogalom, ami jobban meg tudja jeleníteni azt a sokféle érzelmi élményt, ami a szereplőkhöz való viszonyulásunkat jellemezheti a rajongástól kezdve a fortyogó gyűlöletig, az affektív mimikritól az elutasításig. A *bevonódás* eredményezhet empátiát és ellenszenvet, szimpátiát és közönyt, és semmi esetre sem feltételezi a tudatok és identitások összeolvadását.¹⁷

A karakter általi bevonódás különböző lehetséges módzatai között hol helyezkedik el az empátia? Az empátia fogalmával kapcsolatban elég eltérő vélemények vannak.¹⁸ Kezdjük azzal, hogy mit nem nevezhetünk empátiának.

Először is, az empátia nem egyetlen érzés. A fogalom szinte valamennyi meghatározásában kritériumként szerepel, hogy empátiáról akkor beszélhetünk, amikor – legalább részben – osztozunk egy másik ember érzelmi élményében. Amikor egy vidám, jókedvű barát iránt empátiát érzünk, mi magunk is örömet vagy boldogságot élünk át, de amikor egy szomorú barát vált ki belőlünk empátiát, mi is szomorúak leszünk. Visszatérve a *Yankee Doodle Dandy* című filmhez: a Cohan iránt érzett empátiánkban egyszerre van benne a részvét, a csodálat és talán még egy kis szánalom is. Az empátia tehát nem egyetlen, jól beazonosítható érzés, hanem nagyon sokszor több különböző érzelmi élményt foglal magába.¹⁹

16 Lásd Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990. pp. 88–96.; továbbá Currie, Gregory: *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. pp. 164–197.

17 Jelen tanulmánykötetben Berys Gaut megpróbálja rehabilitálni az „azonosulás” fogalmát. Bár az általa alkalmazott stipulatív definíció kétségkívül előrelépés az általános szóhasználathoz képest, az „azonosulás” jelentése a hétköznapi nyelvben még mindig elég bizonytalan. Gaut definíciója mindenképp hasznos, de a kifejezés általános, köznapi diskurzusban való használata továbbra is félreértésekre ad okot. Véleményem szerint ezt a problémát csak egy pontosabb terminológia kidolgozásával lehet megoldani. [Plantinga itt a következő szövegre utal: Berys Gaut: Identification and Emotion in Narrative Film. In: Plantinga, Carl – Smith, Greg M. (eds.): *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. pp. 200–216. – A szerk.]

18 Az empátiával kapcsolatos különböző elméletekről bővebben lásd Zillman, Dolf: Empathy: Affect From Bearing Witness to the Emotions of Others. In: Bryant, Jennings – Zillman, Dolf (eds.): *Responding to the Screen: Reception and Reaction Processes*. Hillsdale, N.J.: Erlbaum, 1991. pp. 135–141.

19 Lazarus, Richard S.: *Emotion and Adaptation*. New York: Oxford University Press, 1991. pp. 287–289.

Az empátia azt a képességet vagy hajlamot, illetve az ahhoz kapcsolódó folyamatot jelenti, amikor felismerjük és magunkénak érezzük a másik ember érzelmeit, és ezzel összhangban reagálunk. Ha a saját problémáim elvonják minden figyelmemet, és soha nem veszem észre a körülöttem lévők érzéseit, akkor nagy valószínűséggel nincs meg bennem az empatikus képesség. Ha észreveszem és fel is ismerem ezeket az érzéseket, de nem tudok ezekkel összhangban reagálni, akkor feltehetően közös vagy ellenséges vagyok, és/vagy gyenge az empatikus képességem.

Ismét visszatérve a *Yankee Doodle Dandy* példájához: amikor Cohan iránt empátiát érzünk, legalább két folyamat zajlik egyszerre, és mindkettő általában véve jellemző az empátiára. Először is egyfajta mentális szimulációt alkalmazunk, amivel elképzeljük és végiggondoljuk a főszereplő helyzetét. Nem feltétlenül arról van szó, hogy Cohannek képzeljük magunkat, egyszerűen csak mérlegeljük, hogy ő az adott helyzetben mit érezhet és gondolhat. Elképzeljük a sikerei miatt érzett büszkeséget és a hazafias szenvedélyt, ami a menetelő, éneklő tömeghez csatlakozva fűti. Miután az egyik katona öregnek szólítja, talán vegyül az érzéseibe egy kis önsajnálattal és csalódottsággal is, amiért az emberek szinte teljesen megfélelkeztek róla, és most már ő is élete alkonyán jár (a szülei és a felesége ekkorra már meghaltak).

Az empátia átélésének azonban az is a feltétele, hogy az én érzéseim összhangban legyenek azokkal, amiket Cohannek tulajdonítok. A reakció akkor van összhangban a másik ember érzéseivel, ha azt mutatja, hogy osztozom az ő céljaiban és vágyaiban, és közösséget vállalok az érzéseivel. Ha felhúzom a szemöldököm, vagy gúnyosan felnevetek, amikor Cohan énekelni kezdi az *Odaát* című dalt, azzal a közönyömet vagy ellenségességemet fejezem ki. Ugyanakkor, ha részvétellel, csodálattal és tisztelettel reagálok, azzal a szolidaritásomat fejezem ki, és azt mutatom meg, hogy magam is Cohanhez hasonlóan viszonyulok az átélt élményhez, sőt talán még a konkrét érzéseim is hasonlóak. Sem az empátia, sem pedig az empátiához elengedhetetlen érzelmi kongruencia nem követeli meg, hogy ugyanazokat az érzéseket tapasztaljam, mint amiket Cohan az én elképzelésem szerint átél. A másik ember

érzelmi állapotával összhangban lévő, kongruens érzések elengedőek az empátia létrejöttéhez.

Néhány teoretikus éles határvonalat húz az empátián, illetve szimpátián alapuló nézői reakciók közé. Alex Neill úgy véli, hogy – noha a szimpátia és az empátia egyaránt „a másik emberre összpontosító” érzelmi reakció – a szimpátiához az kell, hogy *érted* aggódjam, míg az empátia lehetővé teszi, hogy *veled* aggódjam. Neill szerint, ha szimpátiát érzek, az én reakciónak nem feltétlenül kell tükröznie a másik ember érzéseit. A másik fél érzéseitől teljesen függetlenül érezhetek iránta szánalmat vagy aggodalmat. Elméletben úgy is szimpatizálhatok valakivel, hogy közben nem érzek az égadta világon semmit. Empátiát érezni valaki iránt ugyanakkor csak úgy lehet, ha „*az(oka)t az érzés(eke)t élem át, amit ő is.*”²⁰

Az empátia és a szimpátia közötti különbség azonban sajnos korántsem ilyen egyértelmű. Ha látom, hogy egy biciklis elesik, érezhetek iránta empátiát anélkül is, hogy osztoznék az érzéseiben. Könnyen lehet például, hogy míg én szánalmat érzek iránta, ő egyszerűen csak dühös a gyalogosra, aki miatt orra bukott. A saját reakciómat az empátia megnyilvánulásának tekintem, noha az én érzelmi élményem össze sem hasonlítható az övével. Sőt az is empátia, amikor a *Yankee Doodle Dandy* végén részvétellel és csodálattal tekintek Cohanre, jóllehet ő nem így érez saját magával kapcsolatban (maximum büszkeséget és önsajnálattal érez). Ahogy a fentiekben említettem, az empátia feltétele, hogy a másik ember érzelmi állapotával kongruens érzéseim legyenek, de nem szükséges, hogy egy az egyben ugyanazokat az érzéseket éljem át.

Ha az empátia lényegét a hasonló érzelmekben ragadjuk meg, a szimpátiát pedig az érzelmek hasonlósága nélküli törődésként definiáljuk, akkor nehéz lesz meghatározni, hogy hol ér véget az empátia, és hol kezdődik a szimpátia. Kétségtelen, hogy soha nem érezhetek pontosan ugyanúgy, mint az a személy, aki iránt empátiát érzek. Az elképzelt érzelem hasonlíthat ugyan a saját élményre, de sosem lesz ugyanolyan intenzív. Ez különösen igaz a filmi karakterek iránt érzett empátia esetében, hiszen filmnézés közben valamilyen szinten mindig tudatában vagyok, hogy fiktív szereplőket látok. De ha egy pillanatra félre is tesszük a fiktív szereplők érzelmi állapotában való osztozás prob-

²⁰ Lásd Neill, Alex: Empathy and (Film) Fiction. In: Bordwell, David – Carroll, Noël (eds.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. pp. 175–194. loc. cit. pp. 175–177.

lematikáját, még mindig felmerül a kérdés, hogy mi az az érzelem, amit nekem is át kell élnem ahhoz, hogy empátiáról beszélhessünk? Ugyanakkor az is elég korlátozó, ha azt állítjuk, hogy szimpátiáról csak addig beszélhetünk, amíg nem osztozunk a másik érzéseiben. Akárhogy is, az empátia és a szimpátia között nem lehet éles határvonalat húzni.

Annak felismerése és elfogadása, hogy a hasonló érzelmeken alapuló empátia és a törődésen alapuló szimpátia néha összemosódik, nem szabadna, hogy fogalmi zavart okozzon. Végül is a piros és a narancssárga között is van színátmenet, de kevesen vonnák kétségbe, hogy a piros és a narancssárga két különböző szín. Az empátiára és a szimpátiára ugyanakkor nincsenek olyan szintizta esetünk, amikor a kettő egyértelműen megkülönböztethető. Vegyük például a szimpátiát. Nem vagyok benne biztos, hogy helyénvaló azt mondani, hogy a szimpátiához elég a törődés, de nincs szükség kongruens vagy közösen átélt érzésekre. Alex Neill empátia és szimpátia közötti megkülönböztetése nincs összhangban a kifejezések szótári definíciójával, amely jellemzően az „együttérzést”, vagyis az érzések közösségét emeli ki a szimpátia meghatározásánál. Ráadásul a hétköznapi nyelvhasználatban az együttérzés mint kritérium nem képes kielégítően megkülönböztetni az empátia és a szimpátia fogalmát. Mindkettő magában foglalhatja az adott helyzetben a másik emberrel vállalt erkölcsi vagy érzelmi közösséget, de egyiknek sem feltétele, hogy a megfigyelő és megfigyelt érzései azonosak legyenek.

Jelen tanulmány szempontjából célravezetőbb az empátia laza definíciójánál maradni, hiszen egy olyan érzelmi folyamatról van szó, ami rendkívül összetett, és amit ma még nem teljesen értünk. Az empátia többféle, egymástól gyakran nehezen megkülönböztethető és összemosódó érzést magában foglalhat, miközben kognitív és fiziológiai, akaratlagos és akaratlan folyamatokat egyaránt működtet. Kialakulásában ugyanúgy szerepet játszik az, hogy külső szemszögből elképzeljük a szereplő helyzetét, mint az, hogy – néhány esetben – a szereplő bőrébe képzeljük magunkat. És ami a legfontosabb: az empátia a narráció folyamatának időbeliségére épül, az elbeszélés által a nézőben kialakított értékelésekkel és következtetésekkel egyetemben.

Az arc szerepe az empátiajelenetben

Az emberi arc filmen való megjelenítésének leggyakoribb célja, hogy a szereplők reakcióiról információt közöljön. Az empátiajelenet azonban többet ad ennél. Az *Asszony a lejtőn* utolsó jelenetében például a kamera hosszasan időzik Stella arcán, miközben a nő rég nem látott, tőle elhidegült lányának esküvői ceremóniáját figyeli. Már rég megértettük a helyzet lényegét és jelentőségét, mégis újra és újra visszatérünk Stella arcának közelijére. Carroll terminológiájával elve túl vagyunk a „pásztázáson” és az „élesítésen” is: tisztában vagyunk Stella általános érzelmi állapotával, és érzelmeinek fókuszpontját is ismerjük. Az arcát ennek ellenére tovább látjuk, és az ily módon megjelenített arc – amint fentebb kifejtettem – már nem egyszerűen információt közöl a szereplő érzéseiről, hanem a nézőből is érzelmi reakciót vált ki.

Arról már beszéltünk, mi a különbség aközött, hogy érzelmi reakciót váltunk ki a nézőből, illetve hogy egy szereplő érzéseiről információt közvetítünk a nézőnek. Különbséget kell tennünk azonban az érzelmi válasz kiváltása és kondicionálása között is. A film befogadása során kialakuló érzelmi fertőzés nem csupán a film jellemzőitől függ – amelyek a reakció kiváltói –, hanem olyan kondicionáló tényezőktől is, mint például a filmnézés körülményei vagy a nézők közötti egyéni különbségek.²¹ Életem egyik legerőteljesebb, érzelmi szempontból legintenzívebb moziélménye *A nyolcadik utas: a Halál* (Alien, Ridley Scott, 1979) című horrorfilm egy teltházas vetítéséhez kapcsolódik. A közönség elképesztően fogékonyan reagált a filmre: a feszültség tapintható volt, a riadt felszisszenéseknek és suttogásoknak köszönhetően mindenkire átragadt, és betöltötte a termet. A közönség sikolyai a film sokkoló fordulatait csak még intenzívebbé tették. Egy adott érzelmi állapot nemcsak a film szereplőjéről ragadhat át a nézőre, hanem a nézők egymásnak is átadhatnak érzelmeket.²² Ez – vagyis a filmnézés körülményei – az egyik lehetséges tényező, ami az érzelmi választ kondicionálja.

21 Az érzelmi reakciót kiváltó és kondicionáló tényezők közötti különbségről bővebben lásd Feagin, Susan: *Reading with Feeling: The Aesthetics of Appreciation*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1996. pp. 25–31.

22 Ugyanakkor az is igaz, hogy a közönség bizonyos viselkedése – például hurrogás vagy folyamatos súgdolozás – gyengítheti a kialakuló érzelmi választ.

A nézők közötti egyéni különbségek szintén hatással vannak az érzelmi reakcióra. Az emberek természetesen eltérő mértékben képesek mind megérteni mások érzelmi állapotát, mind pedig reagálni arra. Egyesek gyorsabban és pontosabban ismerik fel mások érzelmeit, mint a többiek. Van, akiben erősebb a hajlam a másik ember érzéseinek utánzására, mások viszont nagyobb eséllyel reagálnak valamilyen saját magukból fakadó érzelmi reakcióval a másokra. A nemi meghatározottság például jelentős szerepet játszhat az empátiás élmény milyenségében. Egyes pszichológiai kutatások szerint – a nyugati kultúrában legalábbis – a nők egyrészt sokkal nyíltabban fejezik ki a saját érzelmeiket, másrészt nemverbális jelek alapján sokkal pontosabban azonosítják és értelmezik mások érzéseit, mint a férfiak.²³ Ez arra enged következtetni, hogy a nők empátiára való képessége a nyugati világban fejlettebb, mint a férfiaké.

Az olyan kondicionáló tényezők, mint a filmnézés körülményei és a nézők közötti egyéni különbségek meghatározó jelentőségűek a filmbefogadás során kialakuló empátia szempontjából, de olyan összetett kérdéseket vetnek fel, amelyek egész kutatási programoknak szolgálhatnának témául, és nyilvánvalóan meghaladják ennek a tanulmánynak a kereteit. Jelen írásomban így nem a kondicionáló tényezőkre, hanem a kiváló komponensekre koncentrálok: azokra a filmi jellemzőkre, amelyek érzelmi reakciót idéznek elő a nézőben. Ehhez olyan nézőt kell feltételeznünk, akinél működik a fikcióba való bevonódás, és aki a filmkészítők szándékának megfelelő érzelmi reakciót produkál. Az alábbi gondolatmenet végig erre a feltételezett nézőre vonatkozik majd. Ezzel együtt nem szeretném eltagadni vagy elítélni a másfajta nézői reakciókat sem.

A megjelenített arc segítségével empátiát előidézni nem egyszerű dolog. Az emberi arc működhet érzelmet kiváltó ingerként, de ez a funkciója nem automatikus és nem is problémamentes. Ahogy korábban említettem, az effereciahipotézis óvatos verziója szerint a mimikai viszcacsatolás csakis akkor lehet hatással az érzelmi élményre, ha olyan emocionális folyamatokat erősít fel, amelyek tőle függetlenül is végbemennek. Ráadásul az arc önmagában is rendkívül összetett jelölője az érzelmeinek. Az arc sok esetben folyamatosan változik, egyik arckifejezés a másikba

olvad, ami nyilvánvalóan a gondolatok és érzelmek tünékenységének következménye. Ettől azonban nagyon nehéz megfejtetni az emberi arcot. A helyzetet még tovább bonyolítja, hogy az érzelmek kifejezésén túl az arcnak számos egyéb funkciója is van. Ilyen például, hogy beszédjeléseket adjon, vagy éppen érzelmeiket rejtse el. Mivel ezekkel a szempontokkal jobbra intuitíven mindenki számol, a filmkészítők egészen sajátos stratégiákat alkalmaznak annak érdekében, hogy az ábrázolt arc minél nagyobb valószínűséggel ébresszen empátiás érzelmi reakciót.

Figyelem

A néző figyelmének a szereplő arckifejezésére kell összpontosulnia ahhoz, hogy az érzelmi fertőzés létrejöhessen. Ezt sokféle eszközzel el lehet érni a közelképek használatától kezdve a kis mélységelességű beállításokon át a nézőponti szerkesztés alkalmazásáig. Az empátiajelenetek a szereplő arcát ábrázoló egyre közelebbi beállításokat gyakran olyan stilisztikai eszközként használják, amelynek funkciója, hogy a néző figyelmét a karakter belső világa felé fordítsa. Az *Asszony a lejtőn* című film végén először kistotálban látjuk a főszereplőt, aztán félalakos képkivágatban, majd szekondban, végül már csak az arcát látjuk premier plámban, miközben a szándékolt érzelmi fertőzés intenzitása egyre fokozódik. A film utolsó snittjében Stella a kamera felé sétál, és ahogy a léptei felgyorsulnak, alakja egyre közelebb kerül a kamerához, így mind jobban meg tudjuk figyelni az arcát. A kamera mozgása egyre közelebb visz minket Stella belső érzelmi világához, míg végül minden figyelmünk a főszereplő arckifejezésére összpontosul.

Időtartam

A beállításnak (vagy jelenetnek) elég hosszúnak kell lennie ahhoz, hogy megszülethessen a reakció, amit ki akar váltani. Sok közelkép vagy az arcot ábrázoló egyéb beállítás túlságosan rövid ahhoz, hogy ilyen reakció kialakulhasson: ezek egyszerűen azt a célt szolgálják, hogy információt közöljenek a szereplő érzelmeiről. Az empátiajelenetek beállításai általában sokkal hosszabbak.

²³ Lásd Saarni, Carolyn: Socialization of Emotion. In: Lewis, Michael – Haviland, Jeanette M. (eds.): *Handbook of Emotions*. New York: Guilford Press, 1993. pp. 435–446.; továbbá Brody, Leslie R. – Hall, Judith A.: Gender and Emotion. In: Lewis – Haviland (eds.): *Handbook of Emotions*. pp. 447–460.

A mainstream filmekben az átlagos beállításhossz az 1960-as évektől kezdődően fokozatosan rövidült, 1981-re körülbelül 10 másodpercre csökkent. Néhány akciófilmben még ennél is sokkal rövidebbek a snittek: a *Még drágább az életedben* (*Die Hard 2*, Renny Harlin, 1990) a beállítások átlagos hossza 3,1 másodperc, *A hollóban* (*The Crow*, Alex Proyas, 1994) ugyanez 2,7 másodperc, *A szökevényben* (*The Fugitive*, Andrew Davis, 1993) 3,9 másodperc.²⁴ Becslések alapján napjainkban egy átlagos film nagyjából 1200 beállítást tartalmaz. Ha átlagban kétórás filmhosszal számolunk, és ezt elosztjuk 1200-zal, akkor kijön, hogy a beállítások átlagos hossza ma mindössze 6 másodperc.²⁵

Hasonlítsuk ezt össze az empátiajelenetben használt beállítások hosszával. A *Zongoralecke* (*The Piano*, Jane Campion, 1993) című filmben például az történik, hogy a főszereplő, Ada (Holly Hunter) megérkezik új otthonába Új-Zélandra, de önkifejezésének legfontosabb eszközt, a zongoráját kénytelen a tengerparton hagyni. Egy csapat férfi vezetésével keresztül-vág az esőerdőn, és útjuk során egyszer csak elérnek egy olyan helyre, ahonnan Adarálát a magányos, elhagyatott zongorára. Ezen a ponton egy közeli beállítás következik, ami 21 másodpercen keresztül mutatja Ada bánattal teli arcát. Néhány jelenettel később, amikor a zongorát Ada akarata ellenére eladják, egy hasonló közeli beállítást látunk, amely ez alkalommal 33 másodpercen keresztül tart.

A beállításhossz vizsgálata azonban önmagában kevés az empátiajelenet időbeli karakterisztikumainak megértéséhez. Az ilyen jelenetekben gyakori a nézőponti szerkesztés használata, ami a tekintet alanyát és tárgyát megjelenítő beállítások váltakozását jelenti. És itt pontosan ez, a nézőponti szerkesztésre épülő teljes szekvencia időtartama válik lényegessé. Az *Asszony a lejtőn* utolsó jelenetében egyik beállítás sem olyan hosszú, mint a *Zongoraleckéből*

idézett példák. A legerőteljesebb snitt – Stella arcának premier plánja – is alig 15 másodperc hosszú. A teljes jelenet azonban több mint két perces: ezalatt a Stella arcát és a tekintet tárgyát – a lány esküvői szertartását – ábrázoló képek oda-vissza váltják egymást. Egy másik példa: a *Nagyvárosi fények* híres zárójelenetében a korábban vak Virágáruslány rájön, hogy jótevője nem más, mint a Csavargó. Ebben a jelenetben több mint egy percen keresztül váltakozva látjuk a két főszereplő arcát: a közeliken megragadott arckifejezéseik egy sor különféle érzelmet tükröznek. A *Szárnyas fejedelmű* végén Roy Batty (Rutger Hauer) megosztja Deckarddal (Harrison Ford) feltételesen emlékeit, majd lehajtja a fejét és megsemmisül. Ezután majdnem egy percen keresztül Batty közelijét látjuk, amit csak egy-egy pillanatra szakít meg a Deckardot mint a tekintet alanyát ábrázoló rövid snitt.

Az empátia egy időben lezajló folyamat, és az érzelmi fertőzés kialakulásához időre van szükség. Ezért aztán az arcot vagy önmagában is elég hosszan, vagy egy nézőponti szerkesztésre épülő montázs újra és újra visszatérő elemeként kell megjeleníteni a kívánt eredmény eléréséhez. Azt is fontos számításba venni, hogy az érzelmek rendszerint tartósan fejtik ki hatásukat. Ha egyszer megérintenek, nem könnyű tőlük szabadulni. Részben ez a magyarázata annak, hogy az együttérzést kiváltó empátiajeleneteket jellemzően a film végére teszik, ahol az érzelmi reakció egyfajta katarzist, feloldást hozhat, és biztosan nem lesz zavaró hatása a narratíva további alakulásának megértésére.

Elköteleződés

Az érzelmi fertőzés és az empátia mértékét részben a megjelenített karakter iránti elköteleződésünk határozza meg. A pszichológusok szerint jóval nagyobb valószínűséggel vesszük át az olyan emberek érzelmi állapotát, akikkel a

24 Az adatok Noël Carroll egyik írásából származnak. Lásd Carroll, Noël: Film, Attention, and Communication. In: Adler, Mortimer Jerome (ed.): *The Great Ideas Today*. Chicago: Encyclopedia Britannica, 1996. p. 22. Carroll a statisztikákat egyrészt a David Bordwell-lal folytatott beszélgetésekből, másrészt Barry Salt könyvéből szerezte. Lásd Salt, Barry: *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword Press, 1992. p. 263. és p. 283.

25 Lásd Hora, John: Cinematographers Publicly Oppose HDTV Standard: The American Society of Cinematographers' Viewpoint. *Widescreen Review* 4 (Nov./Dec. 1995) no. 6. p. 98. Primes, Robert: ASC Message to Japan. *Widescreen Review* 4 (Nov./Dec. 1995) no. 6. p. 22. Film, Attention, and Communication című írásában Carroll ezekre a forrásokra hivatkozva állítja, hogy napjaink átlagos beállításhossza nagyjából megegyezik az 1981-es adattal. Azonban a statisztikák – már amennyiben megbízhatók – inkább azt mutatják, hogy a beállítások átlagos hossza még 1981-hez képest is tovább csökkent: 10 másodpercről 6 másodpercre.



**Nagyvárosi fények
(Charlie Chaplin)**

kapcsolatunkat az összetartozás és/vagy hasonlóság, nem pedig a függetlenség és különbözőség fogalmával írjuk le.²⁶ Szintén jóval nagyobb valószínűséggel alakul ki az érzelmi fertőzés, ha olyasvalakiról van szó, akit kedvelünk. Ha semmiféle rokonszenvet vagy elköteleződést nem érzünk a filmi karakter iránt, vagy esetleg épp ellenkezőleg, kifejezetten ellenszenvesnek találjuk, akkor igen kis esély van arra, hogy a karakter empátikus reakciót váltson ki belőlünk. Még ha ki is alakul egy bizonyos fokig önkéntelen, reflexszerű reakció az emberi arc láttán, ha ez olyasvalaki arca, aki iránt közömbösek vagyunk, akkor feltehetően könnyebben távolodunk el a szereplőtől, engedjük, hogy elterelődjön a figyelmünk, de az is előfordulhat, hogy szándékosan ellenállunk az érzelmi készletének.

Narratív kontextus

Az empátikus reakciót kiváltó tényezők közül a legösszetettebb és legjelentősebb minden bizonnyal a narratív kontextus. Amennyiben elfogadjuk, hogy az empátia részben kognitív folyamat, az ehhez szükséges alapokat a

narratívának kell megteremtenie. Az elégtelen vagy nem megfelelően alkalmazott narratív megoldások nemcsak meggátolhatják a mimikri és az érzelmi fertőzés kialakulását, de akár ellentétes hatást is kiválthatnak.

Mivel a társadalmi kommunikációban (többé-kevésbé) mind jártasak vagyunk, ösztönösen tudjuk, hogy a bennünket körülvevő emberek mimikai viselkedése különböző célokat szolgálhat. A társas interakció során az arcunk éppúgy segíthet az érzéseink elrejtésében vagy a beszélgetés előremozdításában, mint a valós belső érzelmi állapotok megjelenítésében. Az empátiajelenetekben azonban az arc a szereplő belső világát tükrözi. Épp ezért ezekben a jelenetekben a karaktereket mindig olyan szituációban látjuk, amelyben az arckifejezésüket még véletlenül sem tekinthetjük a félrevezetés eszközeként.

Ennek egyik lehetséges módja a szituáció intimmé tétele, ami azt jelenti, hogy a szereplőt olyan helyzetben figyelhetjük meg, amikor úgy gondolja, hogy egyedül van, és senki sem látja. Ilyenkor a viselkedési normák, az önkifejezés társadalmilag elfogadott szabályai háttérbe szorulnak, és az arc pontosan és őszintén jeleníti meg a

valós érzelmet. A *Zongoralecke* fent említett jeleneteiben Ada egyedül van, nincs senki más a közvetlen közelében, így senki sem láthatja belső fájdalmának csöndes, magányos kifejezését. A *Yankee Doodle Dandy* és az *Asszony a lejtőn* című filmek idézett empátiajeleneteiben a főhősök ugyan láthatóan nyilvános helyen vannak, ahol sok ember veszi őket körül, de a fiktív világ többi szereplője észre sem veszi őket. A *Szárnyas fejedelemségben* Roy Batty tisztában van vele, hogy felfedi az érzelmeit Deckard előtt, de mivel hamarosan meghal, a környezet nem teszi indokolttá, hogy elrejtse az érzelmeit vagy fegyelmezze az arckifejezéseit. Épp ellenkezőleg, Roy Batty halála előtti monológja egyfajta vallomás, legfeltettebb emlékeinek és legmélyebb fájdalmainak szívből jövő feltárása. A filmkészítők a fenti jelenetek mindegyikében olyan kontextust teremtenek, amelyben az arcot a belső világ hiteles és őszinte kifejezésének tekinthetjük.

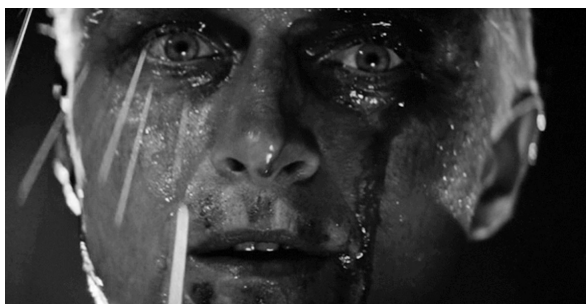
A narratív kontextus tehát egyrészt olyan szempontból fontos, hogy az adott arckifejezés nyilvános vagy intim közegben mutatkozik meg. A narratív kontextusnak ugyanakkor morális szempontból is igazolnia kell a nézői empátia létrejöttét. Többnyire nem egykönnyen és nem is feltétel nélkül alakul ki az empátiánk valaki iránt, és igyekszünk ellenállni a szentimentalizmusnak, vagyis hogy érzelmeinket olyasvalakire összpontosítsuk, aki arra érdemtelen.²⁷ A szentimentalizmus egyik paradigmaticus példáját a *Csendesimfónia* (*Mr. Holland's Opus*, Stephen Herek, 1995) című filmben láthatjuk. A film főszereplője Glenn Holland (Richard Dreyfuss), egy ambiciózus muzsikuszzeneszerző, aki a megélhetése érdekében kénytelen tanári állást vállalni egy középiskolában. Holland korábban mindent alárendelt a karrierjének, és nem sokat törődött a saját siket fiával. Lassan azonban rájön, hogy milyen rossz szülő volt, és elhatározza, hogy jóváteszi korábbi bűneit. Vezeklése egy rendkívül valószínűtlen, rögtönzött előadásban ölt testet, amikor is egy iskolai koncerten egyszer csak elénekli John Lennon *Beautiful Boy* (*Darling Boy*) című dalát a közönségben ülő fiának. De miért kéne a nézőnek ilyen könnyen elfogadnia ezt a hirtelen párfordulást, főleg hogy ezt a rögtönzött előadást leszámítva szinte semmi jelét nem láttuk annak, hogy Holland mostantól jobb szülővé akar válni? És miért érdekelné mindez

a koncert közönségét, hiszen valószínűleg még azok sem tudnak a problémás apa-fiú kapcsolatról, akik amúgy személyesen ismerik Hollandot. (És akkor arról még nem is beszéltünk, mennyire kellemetlen és nem helyénvaló, amikor egy középszerű énekes egy szólóelőadással lepi meg a közönséget.) A kiváltani kívánt empátia ebben az esetben egyáltalán nem megérdemelt, és teljességgel valószínűtlen, ezért a jelenet megmarad az érzélgősség szintjén.

Annak érdekében, hogy elkerülje a szentimentalizmust és megfelelően alátámassza a néző érzelmeit, az empátiajelenetnek olyan morális kontextusba kell ágyazódnia, ami elegendő mennyiségű információt hordoz a szóban forgó karakterrel kapcsolatban. Épp ezért az empátiajelenetek gyakran a film végén helyezkednek el, amikor ez a fajta kontextus kialakult. Az *Asszony a lejtőn* című film végén azért reagálunk Stellára úgy, ahogy, mert addigra teljes mértékben megismertük a jellemét és a helyzetét. Az empátiajelenet film végi elhelyezése azonban nem törvényszerű, Frank Capra filmjeiben például gyakran az elbeszélés törzsébe illesztve jelenik meg. A *Becsületből elégtelen* (*Mr. Smith Goes to Washington*, Frank Capra, 1939) című filmben például az az empátiajelenet, amelyik a Lincoln-emlékműnél játszódik, amikor Jefferson Smith (James Stewart) magába roskadva kesereg a magasztos eszmékből való kiábrándulásán és a világ korrupcióján. Ekkor azonban a titkárnője (Jean Arthur) néhány bátorító szóval újra életet lehet belé, Jefferson pedig eldönti, hogy folytatja a küzdelmet, és ez az új lendület végül elvezet a Caprától megszokott felemelő befejezésig.

A megfelelő kontextus kialakítása érdekében a filmek gyakran csak azutánra időzítik az empatikus reakciót kiváltandó jelenetet, hogy a főszereplő keresztülment valamilyen megpróbáltatáson, túl van egy komolyabb áldozathozatalon, vagy amikor már élete alkonyán jár, esetleg már meg is halt. Már beszéltünk róla, hogy a *Yankee Doodle Dandy*-ben az empátiajelenet a film végén található, amikor Cohan már idős, és nem sok van hátra az életéből. Az *Asszony a lejtőn*-ben az empátiajelenet azután következik, hogy Stella a lánya érdekét szem előtt tartva feláldozta kettejük kapcsolatát. Hasonló az időzítés a *Szárnyas fejedelemségben* is: a jelenet akkor látható, miután Batty megmentette Deckard életét, ő maga viszont nemsokára meghal.

27 A szentimentalizmusról bővebben lásd Plantinga, Carl: Notes on Spectator Emotion and Ideological Film Criticism. In: Allan, Richard – Smith, Murray (eds.): *Film Theory and Philosophy*. New York: Oxford University Press, 1997. pp. 372–393.



Szárnyas fejevadász (Rudger Hauer)

Az empátiajelenetre adott reakciónk a filmek többségénél azon múlik, hogy a karakter szerintünk megérdemli-e az együttérzésünket vagy sem. A *Zongoralecke* esetében például az empátiajelenet által kiváltott érzelmeinket az határozza meg, hogy Ada zongorája elvesztésén érzett fájdalmát jogosnak találjuk-e. Vagy hogy egy másik példát nézzünk: ha a *Becsületből elégtelen* című film kapcsán úgy véljük, hogy a főszereplő, Jefferson Smith a kezdetektől fogva reménytelenül naiv volt, akkor nagy valószínűséggel nem érzünk majd iránta empátiát, amikor a szövetségi kormány korrupciójával szembesülve összeomlik.

A filmek általában inkább takarékosan bánnak az empátiajelenetekkel, és többnyire az ideológiai mondani-való egyfajta érzelmi vagy kognitív összegzésére tartalékolják használatukat, ami kétségkívül ilyen esetekben fejt ki a legintenzívebb hatást. A *Yankee Doodle Dandy*-ben az emberi arc hangsúlyos megjelenítésének az a célja, hogy felerősítse az empátiánkat egy kivételes és példás életet élő ember iránt, és ezzel a film retorikai álláspontját is megszilárdítsa. Ha a nézőben fenntartások vannak a főszereplő által megtestesített értékekkel – például a hazafias buzgalommal – szemben, akkor a Cohan arca láttán ébredő empatikus reakciót tompítja az általa oly büszkén megélt buzgalommal szembeni ellenérzés. Az empátia tehát – mint minden más érzelmi reakció – teljes mértékben beágyazódik a film erkölcsi és ideológiai szövetébe.²⁸

Affektív kongruencia

Az empatikus reakció a narratív kontextus, a karakter általi bevonódás, a változatosan alkalmazott formanyelvi eszközök és az ezek által előidézett pszichológiai benyomások és válaszok közötti affektív kongruenciától is függ. A *Művészet és illúzió* című könyvében E. H. Gombrich többek között a színesztéziáról is ír, amit ő úgy definiál, mint „a különböző érzékszervi benyomásoknak egymásba való átömlése”²⁹. Bizonyos hangok például vizuális benyomásokat keltenek, néhány szó hangalakja pedig tökéletesen illeszkedik az általa közvetített jelentéshez: ilyen például a „villog”, a „pislákol” vagy a „csillan”. A látás és a hallás érzetei között olyan összefüggések vannak, amelyek már régóta foglalkoztatják a művészeket. Ezek az összefüggések nemcsak a különféle modalitásokon átívelő érzékszervi tapasztalásban nyilvánulnak meg, hanem az affektus és érzelem birodalmára is hatással vannak. Van olyan kutatás például, amely arra a következtetésre jutott, hogy a műalkotást befogadó közönség nagy része hajlamos rá, hogy bizonyos stilisztikai eszközöket – például a festményeken megjelenő hullámos vagy cikcakkos vonalakat – bizonyos érzésekkel – például a nyugodtsággal vagy az idegességgel – asszociáljon.³⁰

Az affektív kongruencia ehhez hasonló vizsgálata rengeteg lehetőséget rejt a filmtudomány számára, hiszen a film igazi hibrid művészet, amelyben különféle kompozíciós elemek – kontúrok, testek és színek –, különféle hangok – zene, beszéd és zöreij –, különféle mozgások, ritmusok és kadenciák, továbbá emberek és helyszínek valószínű ábrázolásai keverednek. Nyilvánvaló, hogy az affektív és színesztetikus összefüggések összetett biológiai, kulturális és egyéni tényezőkből fakadnak. De nem kell teljes egészében megértenünk az affektív kongruencia okait ahhoz, hogy felismerjük, milyen fontos szerepet játszhat a jelenlét az erőteljes érzelmi reakciók kiváltásában. A *Patyomkin páncélos* (*Броненосец „Потёмкин”*, Szergej Eisenstein, 1925) híres lépcsőjelenetében például a vágás egyre gyorsuló ritmusa összhangban van az ábrázolt eseményekkel

28 Ezzel nem azt akarom mondani, hogy az empátia természeténél fogva többféle értelmezésre ad okot. Lásd Plantinga: Notes on Spectator Emotion and Ideological Film Criticism. In: Allan–Smith (eds.): *Film Theory and Philosophy*.

29 Gombrich, E. H.: *Art and Illusion*. Princeton: Princeton University Press, 1972. [Magyarul lásd *Művészet és illúzió: a képi ábrázolás pszichológiája*. (trans. Szabó Árpád) Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1972. p. 331.]

30 Ezeket az „illeszkedéseket” és összefüggéseket Nicholas Wolterstorff tárja fel részletesen könyvében. Lásd Wolterstorff, Nicholas:

és a szekvenciában alkalmazott egyéb stilisztikai eszközökkel, így ezek egymás hatását erősítve váltanak ki feszültséget és izgatottságot a nézőből.

Jeff Smith szintén ebben a kötetben megjelent írásában a zenéhez kapcsolódó affektív kongruenciát vizsgálja.³¹ Úgy véli, hogy affektív kongruencia akkor következik be, amikor a zene és a filmben alkalmazott egyéb stilisztikai eszközök érzelmi jelentése megegyezik, de legalábbis összhangban van egymással. A saját gondolatmenetem szempontjából ebben az a legfontosabb, hogy Smith szerint, amikor a film bizonyos formanyelvi eszközök használatával valamilyen jól felismerhető érzelmi jelentést fejez ki, akkor egy ehhez illő filmzene képes felerősíteni ezt a jelentést, és sokkal erősebb érzelmi töltöttséget eredményez, mint amit a zene vagy az egyéb eszközök önmagukban el tudtak volna érni.

Az efféle kongruenciának nyilvánvalóan kiemelkedő jelentősége van az empátiajelenetek szempontjából. Amennyiben a filmkészítőnek az a célja, hogy a néző minél nagyobb valószínűséggel tapasztalja meg az érzelmi fertőzés élményét, akkor a különböző érzékszervekre ható kongruencia elég kézenfekvő stratégia. A legtöbb empátiajelenetben egyébként tényleg meghatározó szerepet játszik a zene, mint az érzelmi reakció kiváltásának egyik legfontosabb eszköze. A *Yankee Doodle Dandy* sokat emlegetett jelenetében az *Odaát* című dal lelkesítő előadását hallhatjuk, ami nyilvánvalóan arra hivatott, hogy még tovább fokozza csodálatunkat Cohan tehetsége és elkötelezett hazafisága iránt. Az *Asszony a lejtőn* legvégén található empátiajelenetben a vonós hangszereken megszólaltatott mélabús dallam Stella feltételezett érzelmi állapotát – a boldogság és bánat keserűsége egyvelegét – fejezi ki. A *Szárnyas fejedelmű* és a *Zongoralecke* kapcsolódó jelenetei szintén az érzelmekre erősen ható zenei témákat használnak. Elmondhatjuk tehát, hogy a hagyományos empátiajelenet az affektív kongruencia, illetve az érzelmi fertőzés megteremtése érdekében alkalmazza a filmzenét. És mivel affektív mimikri és érzelmi fertőzés nagy valószínűséggel csak olyankor jön létre, amikor egyidejűleg más, hasonló érzelmeket kiváltó folyamatok is működnek, máris jobban értjük, miért olyan gyakori a zene és más stilisztikai elemek használata az empátiajelenetekben.

Összegzés

Írásomban azt próbáltam bemutatni, hogy a megjelenített arc milyen fontos szerepet játszik a filmi karakterek iránt kialakuló nézői empátia megteremtésében. Az érzelmi fertőzés akaratlan jelenség. Az empátia azonban nem teljesen az. A mimikai mimikri és az érzelmi fertőzés csak részei egy sokkal összetettebb folyamatnak. Ha az efferenciahipotézis óvatos verzióját fogadjuk el, akkor azon az állásponton kell lennünk, hogy a mimikri csak akkor jön létre, és csak akkor tudja befolyásolni a nézői reakciót, ha más, vele kongruens és egymást kölcsönösen erősítő tényezőkkel együtt hat. Épp ezért az empátiajelenetet különféle filmkészítői módszerek és stratégiák kombinációjaként vizsgáltam.

A hagyományos empátiajelenet efféle megközelítése azonban számos további kutatás számára vet fel kérdéseket. Tanulmányozhatnánk például, hogy különböző műfajokban vagy konkrét alkotók filmjeiben milyen jellegzetességei vannak az emberi arc ábrázolásának. Emellett azt is figyelembe kell venni, hogy noha írásom csak a nézői empátia felkeltése szempontjából vizsgálta az arc szerepét, az emberi arcot megjelenítő közelképeknek egyéb funkciója is lehet. Mi a helyzet például azokkal a közelikkel, amelyeknél nincs meg a fent leírt kontextusba ágyazottság? Előfordulhat, hogy egy film egyszerre épít az érzelmi fertőzés akaratlanságára, miközben különféle elidegenítő módszerekkel mégis útját állja az érzelmi fertőzés kiteljesedésének? Az ábrázolt arc retorikai, ideológiai és esztétikai vonatkozásait szintén meg lehetne vizsgálni részletesebben is. Ezek a témák további kutatásokat érdemelnek az emberi arc filmi ábrázolása terén.

Czifra Réka fordítása

67

Art in Action. Grand Rapids: Eerdmans, 1980. pp. 96–121.

31 Smith, Jeff: Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score. In: Plantinga – Smith (eds.): *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. pp. 146–167.

Szerzőink

CZIFRA RÉKA

1984-ben született Tatán. Az ELTE BTK filmelmélet és filmtörténet, valamint angol nyelv és irodalom szakán végzett. A *Metropolis*ban több ízben is jelentek meg filmes témájú fordításai.

LÉNÁRD-BELLA DORINA

2015-ben szerzett diplomát az ELTE filmtudomány mesterszakán és 2020-ban a BME pszichológia mesterszakán. 2010–2014 között dr. Bányai Éva hipnózissal kapcsolatos és pszichoonkológiai kutatásainak résztvevője volt. Jelenleg az ELTE BTK Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjának hallgatója. Fő érdeklődési területe a film és pszichológia határterülete, disszertációját a kortárs film szubjektív tendenciáiról és azok nézői bevonódásra gyakorolt hatásáról írja.

MÜNSTERBER, HUGO

1863 és 1916 között élt német származású amerikai pszichológus, a kísérleti pszichológia egyik úttörője. Willaim Wundt tanítványa, William James kollégája, a Harvard Egyetem pszichológiai laboratóriumának vezetője. Kutatásaival hozzájárult a pszichológia eredményeinek ipari, jogi, közgazdasági és pedagógiai alkalmazásához. Fontosabb könyvei: *Psychology and Life* (1899), *Psychotherapy* (1909), *Psychology and the Teacher* (1910), *Psychology and Industrial Efficiency* (1913), *Psychology and Social Sanity* (1914), *Psychology, General and Applied* (1914), *The Photoplay. A Psychological Study* (1916).

PLANTINGA, CARL

A Calvin College (Michigan) filmtudományi tanszékének professzora. Fontosabb kutatási területei: film és filozófia, film és érzelem, a dokumentumfilm és a televízió elmélete és története. A *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997), a *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience* (2009) és a *Screen Stories: Emotion and the Ethics of Engagement* (2018) című könyvek szerzője és társszerkesztője a *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (1999), valamint a *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (2009) című kiadványoknak.

TÚRY MELINDA

1994-ben született Székesfehérváron. 2020-ban diplomázott a Szegedi Tudomány Egyetemen amerikanisztika mesterszakon. Alap- és mesterszakos hallgatóként fő érdeklődési területei az amerikai irodalom és kultúra, komparatistika, adaptáció és intermedialitás voltak. A *Metropolis*ban 2020 óta jelennek meg filmes fordításai.

ZACKS, JEFFREY M.

A Washingtoni Egyetem (St. Louis) pszichológiaprofesszora. Szakterülete az észlelési és kognitív folyamatok (emlékezet, képzelet) empirikus, laboratóriumi kutatása, különös tekintettel az elméleti reprezentációkra és a térérzékelésre. Könyvei: *Flicker: Your Brain on Movies* (2014), *Event Cognition* (G. Radvansky-val, 2014) és *Ten Lectures on the Representation of Events in Language, Perception, Memory, and Action Control* (2020); társszerkesztője volt továbbá az *Understanding Events. From Perception to Action* (2008) és a *Representations in Mind and World: Essays Inspired by Barbara Tversky* (2017) című köteteknek.

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II.* Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1 (1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetőknévét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In.** Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 25. no. 3.

Editorial board: Cognitive Explanations of the Film Experience

Yvette Bíró

Gábor Gelencsér

Tibor Hirsch

András Bálint Kovács

Editors:

Beja Margitházi

Györgyi Vajdovich

Balázs Varga

Teréz Vincze

Editor of present issue:

Beja Margitházi

Proof-reader:

Éva Jagicza

Editorial assistant:

Helén Jordán

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Helén Jordán)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

- 6 *Dorina Lénárd-Bella: From the Photoplay to Neuropsychology – The Evolution of Cognitive Film Studies*
Introduction to the „Cognitive Explanations of the Film Experience” Issue
- 16 *Hugo Münsterberg: The Psychology of the Photoplay*
- 38 *Jeffrey M. Zacks: Cut!*
- 54 *Carl Plantinga: The Scene of Empathy and the Human Face*
- 68 **Authors**

Metropolis is published by
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by X-Site.hu Ltd.

ISSN 1416-8154