

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 diszharmonikiák, 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 „mozgóképek” 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 „mozgóképek” 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 puszta 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 tűnnek 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 eljuttassák 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 megfelelné 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 üveglemez 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 kétségtől 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 szögben 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 szemünknek 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 elménk, 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 uszár 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 érzünk, anélkül is, hogy a vizuális impulzusokban valódi változás következne be. Ez minden bizonnyal az adott impulzus puszta 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 lábball 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 érkeztünk. 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 élni, 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 érzhetően 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 elménknél 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 művészet. 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 elcserejt 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 mozgásézelés 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 játéknak. 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. Látjuk, 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. Látjuk 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 jelenethez 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 előretételezés 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 jelennel. A mozidarab pedig inkább az elme törvényszerűségeinek engedelmessékedik, 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 szertefoszlan 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 háttérül 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 szeméin 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 a tény, 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 száguldhatsz 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 izlésességű, 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 bölcses-ségek, 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 lágy 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 bűvöletére 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 verklisre, 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 szöknek 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 álmodozó 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 örömét, 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 érzelmét 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 meg a saját útját. Nem szakadt még el kellőképpen a színpadi modellől. 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 megőrkítették 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 megőrkítették korunk legnagyobb embereit, mégis folyamatos félelemben élnek attól tartva, hogy egyszer kifogynak 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