

## A film pszichológiája

### 7.1

#### A film mint szituáció

Azok közül a tudományágak közül, amelyeket a filmológia együttműködésre hívott fel, a pszichológia reagált leggyorsabban. Egyrészt azért, mert a pszichológusok már foglalkoztak a filmmel: Münsterberg tízes években íródott rendkívüli *Photoplaye* mellett emlékeztethetünk a harmincas években született számos tanulmányra, amelyben a képek hatását igyekeznek meghatározni, vagy magát a filmet tesztként használni.<sup>1</sup> Másrészt pedig azért, mert különösen érdekesnek találták a filmológia által kidolgozott első átfogó fogalmat, a *filmhelyzetet*. Ezzel a vászon, a terem és a néző együttese által alkotott helyzetet jelölik, amelyben a felismerés, a képek deszifrózása, a történet öröme való ráhagyatkozás, a szereplőkkel való azonosulás, a fantáziálás, a személyes újrafeldolgozás stb. folyamatai lejátszódnak.

Természetesen a *filmhelyzet* nemcsak a pszichológusokat érdekli: sőt a legérdekesebb filmológiai írások egyike olyan integrált kutatást indítványoz, amely a moziba való belépéshez tartozó viselkedéstől kezdve a vetítéshez társuló magatartásmódokig, az előadást megelőző rituálétól a személyes érzés következményeiig minden vonatkozásban megragadná e szituációt: így jöhetne létre a film nézőlétünk tényleges módjáról számot adni képes fenomenológiája (Feldmann 1956). Mindazonáltal Feldmann is elismeri a pszichológia centrális szerepét a kérdésben; maga a pszichológia pedig elsősorban saját kutatási tárgyának tekinti a *filmhelyzetet*. A *filmhelyzetben* szerepet játszó lelki folyamatok ideális rendjét követve fogjuk áttekinteni a pszichológia e tárgyban folytatott kutatásait a percepcióról, a megértésről, a memorizálásról és a részvételtől.<sup>2</sup> Miután végeztünk a filmológiához kötődő írásokkal, a képet frissebb, ökológiai megkö-

<sup>1</sup> Münsterberg: *The Photoplay: A Psychological Study*. New York, 1916, Appleton & C. (Hugo Münsterberg munkájával behatóbban foglalkozik Dudley Andrew *The Major Film Theories* című könyvében [London – Oxford – New York, 1976, Oxford University Press. 14–26. o.] – *A szerk.*) A harmincas években született írások közül megemlíthetjük: R. Allendy: *La valeur psychologique de l'image*. In: *L'Art Cinématographique*, 1926/1.; vagy Musatti: *Elementi di psicologia della testimonianza*. Padova, 1931, Cedam.

<sup>2</sup> A filmológiában a látás fiziológiai alapjainak kutatása is jelen van; látható ez G. Marinato írásában: *La ricerca elettroencefalografica in filmologia*. *Ikon*, 1964/51., s ezenkívül az *Ikonban* megjelent más tanulmányokban (például *Ikon*, 1963/46; 1965/52).

zelítése s mindenekelőtt a kognitív pszichológia által inspirált kutatásokkal egészítjük majd ki. Hiszen ha igaz is, hogy Cohen-Séat kezdeményezése fűzi szorosra a film és a pszichológia kapcsolatát, az is igaz, hogy a hetvenes évek közepe után, amikor a filmológia már lezártnak mondható, a pszichológusokat még mindig érdekli a film.

## 7.2

### A percepció

A *Revue Internationale de Filmologie* lapjain a filmek percepciójával kapcsolatos számos tanulmány jelent meg. Ilyenek például Wallontól a percepció aktusának összetevőit elemző írások (1953; 1960); Reynek a mozgás érzékelését vizsgáló cikke (1954); vagy Michotte-nak az ábrázoltaknak tulajdonított valóságkarakterre irányuló kutatásai (1948; 1961) stb. Dario Romano filmmel foglalkozó könyvében áttekinti és folytatja e tanulmányokat. Először is a vásznonról kiinduló fényingereket vizsgálja. Mint ismeretes, a filmen a képkockák egyenlő számú sötét mezővel váltakoznak, s így a vászon megvilágítottsága nem folytonos; a néző mégis folytonosnak érzékeli, mivel nem látja az „űröket”. Ezt a „váltakozás kritikus gyakorisága” magyarázza, ugyanis „az ingergyakoriság nem engedi, hogy fizikai megszakításként vagy a fényforrás intenzitásának ingadozásaként érzékeljük azt a tényt, amely tehát fenomenikusan meg sem jelenik” (Romano 1965, 10). Másodpercenként 24 képkocka szükséges ahhoz, hogy megszűnjön az a szaggatottság, amely a 18 képkocka per szekundummal dolgozó első vetítőknél még megvolt, s teljesen eltűnjön a fény és sötétség váltakozása.

Romano ezután a mozgás problémájára tér rá. A nézőnek kétféle jelenséggel van dolga: „egyrészt relatíve lassú mozgások meglehetősen szűk körével, amelyeknél a fiziológiai inger jellemzői egybeesnek a reális mozgáséival, másrészt egy olyan szélesebb mozgástartománnyal, amelyben az inger jellemzői sztroboszkopikusak” (uo. 35. o.). E második esetben a mozgás érzete két álló, egymástól kis időintervallummal elválasztott kép egymásutánjából adódik: a film mindenekelőtt ezt a lehetőséget használja ki, a magukban álló szomszédos képkockák egymásra következésével jelenítve meg a mozgást.

E két típushoz, vagyis a ritkább, „reális” ingeren alapuló, illetve az általános, érzéksalódásra épülő mozgásérzékeléshez hozzá kell tennünk egy harmadikat is: az úgynevezett indukált mozgást. Eszerint „egy tárgyat mozgásban levőnek élünk meg, ha látómezőnkben levő s számára vonatkoztatási rendszert alkotó egyéb tárgyhoz fűződő térbeli kapcsolatai változnak” (uo. 38. o.). A legegyszerűbb példa egy autó a képmező közepén, olyan tájban, amely a kép egyik széle felé csúszik: ekkor a mozgást nem a tájnak, hanem az autónak tulajdonítjuk, mivel az működik vonatkoztatási rendszer módjára, az autó pedig változóként. De a nézőnek van egy másik lehetősége is, mégpedig az, hogy nem a látvány egyik elemét (mint előbbi példánkban a tájat), hanem saját terembeli helyét tekinti fix pontnak. Ebben az esetben a vetítés környezete lesz a vonatkoztatási rendszer, s változóknak a vásznon levő dolgokat tekintjük

majd. Tegyük hozzá, hogy ezek paralel, ugyanakkor alternatív szisztémák: ez magyarázza, hogy mozgónak tekintünk a vásznon egyébként fix valamit (s vele együtt magunkat is); s ugyanakkor a ténylegesen mozgó dolgot is mozgónak tekintjük (magunkat pedig nem).

A mozgás után Romano a térérzékelést vizsgálja. Általános vélekedés, hogy a film, nagy hátrányára, képtelen a valódi tér háromdimenziós voltát reprodukálni: a vászon sík volta, a felvevőgép monokuláris optikája (a termélységet a „retinális eltérésből”, vagyis a két szemünk által látott két kép különbségéből adódóan fogjuk föl) megakadályozza, hogy a film visszaadja a harmadik dimenziót. A tárgyak és a személyek több síkban való elhelyezésére irányuló stilisztikai erőfeszítések vagy a háromdimenziós film mint technológiai kísérlet ezt csak még nyilvánvalóbbá teszik. Romano kettéválasztja a problémát: „egyrészt az adott tárgyat a megfigyelőtől elválasztó távolság, a közel és a távol érzékelésének módját, másrészt a tárgyak plasztikusságának, megfoghatóságának benyomását továbbító mechanizmusokat kell megvizsgálni” (uo. 53. o.). Megállapíthatjuk, hogy a tridimensionalitás érzékeléséhez gyakorlatilag szükséges minden jegy jelen van a filmen: a környezet mélységének érzetét létrehozó tényezők közül megvan a mélységgradiens (tehát a távolabbi dolgok szabályosabb módon helyezkednek el a felületen), a longitudinális mozgás (tehát a tárgyak dimenzióváltással járó közeledése vagy távolodása), a mozgás parallaxisa (tehát a tárgyak a megfigyelőtől való távolságuk, mozgásuk s a megfigyelő mozgása szerint különböző szögsebességgel rendelkeznek), a levegőperspektíva (vagyis a távolsággal csökken a színek kontrasztja, a legtávolabbi részek lilásszürke árnyalatot kapnak), a plasztikusságot és a megfoghatóságot meghatározó faktorok közül pedig a fény-árnyék hatás és a sztereokinézis (egy figura síkon való mozgásából adódó mélységérzet) működik.

A tér érzékelésével összefüggő problémák után Romano azt vizsgálja, hogy a néző a filmképek egészére percepciós szempontból milyen módon reagál vagy nem reagál. Olyan jelenségeket elemez, mint a tárgyak méretének állandó volta (nem érzékelünk egy személyt óriásnak, csak mert premier plánban van, sem törpének, ha totálban, hanem időben állandó specifikus méretet tulajdonítunk neki; egyszerűen észrevesszük, hogy pozíciót váltott) vagy mint azok a percepciós mechanizmusok, amelyek a képeket perspektívában teszik értelmezhetővé (ahol is fontos megjegyezni, hogy „a fotografikus ábrázolást perspektivikusként venni azt jelenti, hogy bizonyos kétdimenziós konfigurációkat háromdimenziós sémák és struktúrák szerint interpretálunk. E sémák és struktúrák csak kis részben származnak valóban az ingerből, nagyobb részüket posztuláljuk, a tárgyról származónak tekintjük őket” [uo. 110. o.]).

Végül könyve utolsó részében Romano a filmképek „valóságkarakterét” veszi fontolóra: a valóság másolatáról van szó, mégpedig hű, számos aspektusát visszaadó másolatról. Itt azonban fontos jól megkülönböztetni a dolgokat. Először is, ha igaz is, hogy a vásznon feltűnő tárgyaknak kiterjedésük és mozgásuk folytán intuitíve valóságjellegük van, az is igaz, hogy a néző tisztában van illúziótermészetükkel. Bár valóságként nézi ezt a világot, tudja, hogy nem az. Másodszor, ha igaz is, hogy a percepció szintjén a képek a reális világ számos fenomenikus jellegzetességével

rendelkeznek, az is igaz, hogy mesterséges, fiktív vonásokkal is; tehát a szemünkben a valóságos tárgyaktól származó ingerekkel egyenértékű ingerek keverednek a film-univerzum specifikus ingereivel. Ebből következik, hogy „nemcsak a *valóságnak érzékelt* és a valóságnak *tudott* közt van ellentmondás, hanem magukban az érzetadatokban is” (uo. 163. o.). Ennek eredményeként benyomásunk szerint valóságos eseményeket élünk át, ugyanakkor tudatában vagyunk, hogy ez a valóság nem része a mi világunknak. Hozzá kell tenni, hogy a tényleges világra való utalás az egyik legnagyobb filmstrukturáló erő (vagyis a film valóságreferenciái folytán nyer jelentést), de ugyanakkor különböző mértékű „pszichikai távolságot” is tarthatunk a filmuniverzummal szemben, s így kiléphetünk-beléphetünk tetszés szerint.

Ezzel be is fejeztük az előzmények ismertetése nélküli gyors szemlénket. Romano tanulmányának „kérdésszintje” önmagában is lehetővé teszi, hogy elég világos elképzelést alkothassunk a filmológia programjához leginkább kapcsolódó érzékelépszichológia film iránti érdeklődéséről. Hozzá kell tenni: a kutatás a filmológián kívül is folytatódik majd. Elég J. J. Gibson ökológiai modellre épülő vagy Hochberg és Brooks kognitív pszichológiai alapú tanulmányaira gondolni (ez a megközelítés a nyolcvanas években nagy érdeklődést vált ki főként az amerikai kutatók körében). Vagy tovább távolodva érzékelhetjük, hogyan vesz újra elő a szemiológia és a pszichoanalízis olyan témákat, mint a „valóságbenyomás”. De minderről lesz még szó az elkövetkezőkben.

### 7.3

#### A megértés és az emlékezet

Térjünk most át egy másik kérdéskörre, amely a film és a néző kapcsolatában a látottak *megértését* és *memorizálását* vizsgálja. Két gyors megjegyzés. Először is, a kutatók sokkal többféle vonatkozási rendszert használnak: érdeklődésük a kognitív modellektől egészen a gyermekpszichológiáig terjed. Másodsor: a filmet kevésbé tekintik specifikus tárgynak: úgy használják, mint egyet a többi teszt közül, anélkül hogy különösebben vizsgálgatnák sajátos vonásait. De nézzünk meg közelebbről a *Revue Internationale de Filmologie* hasábjain megjelent néhány tanulmányt!

Az emlékezetesek közt szerepelnek René és Bianka Zazzo írásai. Céljuk, hogy összefüggést találjanak a mentális fejlődés különböző lépcsői és a filmnyelv különböző nehézségi fokú elemeinek megértése közt, „hogyan meg tudjuk, milyen követelményeknek kell a filmnek megfelelnie”, „s milyen mértékben képes erre” (Zazzo 1949, 30). E cél elérése érdekében először is meghatároznak egy mentálisérték-skálát, amely a relációs gondolkodás (például a szétszórt adatok egyesítésének képessége), a decentralizálás (különböző alternatív nézőpontok felvételének készsége), a mobilitás (annak készsége, hogy reverzibilisnek tekintsük a múlt és a jövő, a virtuális és aktuális stb. viszonyát) faktorai köré szerveződik. Ezután a mentális fejlettség foka és az egyes filmnyelvelemek (például a mező-ellenmező, a gyors áttűnés, vagy általánosabban egy film tér-idő struktúrája, a különböző szereplők funkciója stb.) megértése közti

függés alapján megpróbálják rangsorolni a filmdiskurzust nehezítő tényezőket. Zazzóék első eredményei azt bizonyítják, hogy „egy viszonylag hosszú, 5 perces képsor jelentését, legalábbis globálisan, jóval fiatalabb korban fogják fel, mint azt feltételeznénk; a film dinamikája abban az életkorban is aktivizálja az elbeszélés mechanizmusát, amelyben a gyermek még a felsorolás vagy a statikus leírás stádiumában van”, miközben „az időbeli kihagyás megértése valószínűleg sokkal később következik be” (Zazzo–Zazzo 1949, 130).

Zazzóék kutatásaihoz köthető Mialaret és Méliès kísérlete, amelyet a következőképpen állították össze: először készítettek három rövid, tartalmilag megegyező, de stílusban és nyelviileg igen különböző filmet. (Az elsőt kizárólag totálokból állították össze; a másodikban totálok, premier plánok és superközeli plánok váltakoznak, párhuzamos montázst használnak benne, ritmusa pedig gyorsabb; a harmadik szubjektív kamerát és gyors áttűnést is alkalmaz.) Aztán a három filmet négy-, nyolc- és tizenkét éves gyermekcsoportoknak mutatták be, „lefedve” ezzel a fejlődés minden fontos állomását. Végül megkérték a gyerekeket, hogy ismételjék el, amit láttak, vagy ismerjék föl sok-sok fénykép közt a filmből való képeket. A kísérlet eredményeit így összegezhethetnénk: először is a nyelvi nehézségek önmagukban nem voltak szignifikánsak (sőt „egy nagyon artikulált és plánokkal teli film érthetőbb egy fiatal néző számára” – Mialaret–Méliès 1954, 227); másodsor, a problémát inkább a cselekmény rekonstrukciója okozta (a legkisebbeknek nem mindig sikerül visszamenőlegesen hozzákötni egy plánt a többihez, amíg ez a többieknek automatikusan sikerül); végül a legnagyobb nehézséget a környezet rekonstrukciója jelentette.

Természetesen a megértéssel kapcsolatban Zazzóék és Mialaret–Méliès vizsgálata nem áll egyedül, sőt ez nagyon frekvenciát kapott kutatási téma. Viszont jó példa a kutatás eszközei és célja tekintetében egyaránt. Gyakorlatilag a két mechanizmus, a film nyelvi mechanizmusa és a néző kognitív mechanizmusa közti kapcsolatokat kívánják megragadni, hogy világossá váljon, mely pontig illeszkednek egymáshoz, és mikor működnek függetlenül. Ebből többek közt (s számunkra ez tűnik a fontosabb elméleti fejleménynek) az következik, hogy a film nem pusztán a természetességre és a spontaneitásra épít. Épp ellenkezőleg, az automatikus tárgyfelismerési folyamatokat és a szimbolikus vagy a diszkurzív konvenciókat, az ábrázolt közvetlenségét és az ábrázolás specifikusságát egyaránt felhasználja. Bár gyakran mondják, a film „univerzális nyelv”, jeleinek interpretálása egyáltalán nem olyan egyszerű.

Ez a dialektika a néző-film kapcsolat egy további szintjén, a memorizálás folyamatában is kimutatható. A filmológia kedves témája ez: illusztrálására röviden két kísérletre utalunk. Az első, egy Fraisse és De Montmollin által irányított kísérlet azt elemzi, hogy mire emlékszik közvetlenül a vetítés után, illetve egy hosszabb időtartam elteltével a néző, tehát vizsgálja mind a „rövid távú”, mind a „hosszú távú” memóriát. Az első esetben „ami megmarad, az a képek és az elbeszélte történet kapcsolatának függvénye; s logikai vagy érzelmi újrastrukturáláson megy át” (Fraisse – De Montmollin 1952, 55); tehát emlékeznek a cselekmény fordulópontjait jelentő részekre, de olyan rendben, amely lehet szubjektív is. Ezenfelül a tér rekonstrukciójára

hoz, az idő újrakomponálásához vagy a különböző nézőpontok elosztásához szükséges érzéki adatok jelentős tömörítése megy végbe. A második, a hosszú távú memória esetében viszont említésre méltó adatmennyiség veszik el, s kiigazítódik a globális kép is: bizonyos idő elteltével „a felejtés a hangzó és vizuális anyagot is uniformizálja: nemcsak a járulékos, hanem a jellegzetes, vagyis a film jelentését, eredetiségét, az elmesélt történet koordinátáit meghatározó részletek is elmosódnak. A cselekményről megmaradó emlék végső soron egy sztereotipizált, *passé-partout* (határozatlan) elbeszélés” (Fraise – De Montmollin 1952, 68).

D. J. Bruce kísérlete tovább részletezi ezeket az eredményeket. Bruce-nak két különböző célja van: egyrészt „rekonstruálni az emlék általános formáját”, másrészt megragadni „az érzékelt cselekményfolytonosság tervszerű megtörésének az emlékre gyakorolt hatását” (Bruce 1953, 21). A kísérlet céljaira egy rövidfilm három variációját készítették el: az első összefüggő volt, a másodikban az elbeszélt történethez illő, a harmadikban pedig motiválatlan betoldás szerepelt. Bruce tapasztalatai szerint a néző mindhárom esetben emlékszik azokra a cselekménnyel és a történet kibontakozásával összefüggő részletekre, amelyek strukturálhatják az összképet. A közbevetést esetleg teljesen elfelejti, vagy mint oda nem tartozó elemet fogja föl, az esetek legnagyobb részében pedig integrálja a film tartalmába; továbbá a különböző érzékelt fragmentumokat összefogó séma számos szubjektív elemet tartalmaz. Végül a film által csak implikált, de meg nem mutatott dolgokra általában úgy emlékszik a néző, mintha valóban látta volna. „Az eredmény: egy részben autonóm struktúra alakul ki, amely meghatározza az érzékelhető elemek befogadását, s amely a betű szerinti interpretációtól kisebb-nagyobb eltéréseket produkál. Ezt az eljárást az emlékezet sajátosságának kell tekinteni” (uo. 37. o.).

E két röviden bemutatott írás pontosan jelzi a témával kapcsolatos vizsgálat lényegét: a néző hogyan strukturálja át az egyes adatokat a ténylegesen látottaktól talán független, mégis az adatok elraktározására szolgáló sémába, miután kisebb-nagyobb időbeli távolságról tekint vissza a filmre. Tehát a filmnézés egyre ambivalensebb folyamatnak tetszik: a film érzékelése valóságos és művi vonások mérlegelését, megértése a nyelvi mediáció egyre erőteljesebb működtetését kívánja meg, emlékezni rá pedig erős átdolgozást, helyesebben a kiinduló elemeket uralma alá vonó és saját részévé alakító mentális *átírást* jelent.

## 7.4

### A részvétel

Az utolsó *filmhelyzetben* ható pszichológiai mechanizmus a *részvétel* dinamikája. Ez a moziban a helyén ülő nézőt a vásznon folyó dolgokkal összekötő empatikus kapcsolatot jelenti: a látványhoz „tapadást”, egészen a közvetlen „átélésig”. A filmológia berkeiben e témában Michotte egyik tanulmánya (1953) számít alapvetőnek. Először is leszögezi, hogy a részvétel különböző mértékű lehet; a néző közömbös maradhat a

Mielőtt elötte, de követheti is mozdulataival a szereplő mozgását, egy további fokon reprodukálhatja mimikáját, vagy teljesen azonosulhat vele. Ebben a „motorikus reakciótól” az „empatikus kapcsolatig” eljutó utóbbi esetben bizonyosan a legérdekesebb és egyben a legtöbb problémát felvető kérdés: hogyan lehetséges, hogy a néző szó szerint megfélemledik magáról, s belebújik valaki más bőrébe? Az első válasz a perceptív mechanizmusok elemzéséből adódik: mivel a vásznon megjelenő tárgyak és személyek mozgása számunkra egyetlen egészé olvad, valamiképp mi is összeolvadunk velük. A második válaszlehetőség az individuumok típusaiból adódik, akikkel azonosulunk: többnyire a főhősről vagy a főhősnőről van szó, akikkel megszokott dolog nagyon szoros kapcsolatba kerülni. A harmadik lehetőség a mozilátogatás általános körülményeinek elemzéséből adódik: a relatív mozdulatlanúság s a székben való elhelyezés segít elveszteni a saját testünk tudatát; a sötétség és az elszigeteltség elfeledtetni velünk, hogy nézőtérre vagyunk; a vizuális inger élessége fokozza a vásznon történő dolgok iránti figyelmünket stb. A hatás éppen az, hogy a néző felfüggeszti önérzékelését, hogy aztán valaki másban ismerjen magára.

Ez a Michotte által körvonalazott összkép. A témát később több oldalról kutatják tovább: a filmológia körein belül maradván például Anconának a részvétel és az agresszivitás kapcsolatával foglalkozó munkájára utalhatunk. E szerint a részvétel mélyen hat az agresszivitásra, s minthogy a film megkönnyíti a részvételt, irányíthatja az agresszivitást is olyannyira, hogy „katartikus hatást” érhet el (Ancona 1963). Továbbá utalhatunk azokra a tanulmányokra, amelyek egyes filmműfajok tekintetében vizsgálják a részvételt, s köztük Anconának a kapcsolódás és elszakadás játékát a komikus filmek esetében vizsgáló egy másik írására (Ancona 1967). Végül, továbbra is a filmológia háza táján maradván, emlékeztethetünk a részvétel és a megértés kapcsolatát elemző munkákra, például Lucia Lumbelli szép írására is, amelynél hasznos lesz egy kicsit megállni. Lumbelli a nézői *passzivitással* foglalkozik. Arra kérdez rá, hogy valóban igaz-e, hogy a néző hajlamos „más kommunikációhoz képest sokkal kevésbé kételkedve fogadni, amit a vásznon mutatnak” (Lumbelli 1974, 53). A választ a következőképpen összeállított kísérletsorozattal keresi: egy rövid filmrészletbe oda nem illő részt iktat, s ellenőrzi, hogy észreveszi-e a néző. Először ugyanazt a következtetlenséget egy verbális töredékben is alkalmazzák, s tesztelik, hogy az olvasóban mennyire tudatosul a dolog, s ugyanígy járnak el egy dokumentumfilm-töredék esetében is. Végül összevetik az inkongruencia három típusát: a logikai-verbális (a hangzó részben), a képi (a látható részben) és a hangszín szintjén lévő; továbbá összevetik az élő helyzet érzékelését a megfilmesített változata érzékelésével. Ilyen módon Lumbelli megfigyelhetővé teszi a néző passzivitását, s az eredmény empirikus ellenőrzésének feltételeit is megteremti. A kísérlet konklúziója az volt, hogy „a filmkommunikáció nemcsak a drámai-narratív, hanem a pusztán informatív-dokumentatív filmek esetében is sokkal kevésbé kritikus magatartást vált ki, mint a verbális kommunikáció” (uo. 178. o.); ezenkívül „egy esemény megfigyelése élőben sokkal könnyebben összpontosítja a néző érzékelését, mint az audiovizuális reprodukció” (uo.); végül hogy a logikai inkongruencia sokkal kevesebb reakciót kelt, mint bizonyos perceptív benyomások, például a hangszínváltás. Ugyanakkor viszont el kell kerülnünk bizonyos egyszerűsítéseit,

a megalapozatlan, elhamarkodott felosztásokat: „okosabbnak tűnik ma a szóról is, a képről is csupán annyit mondani, hogy éppúgy van racionális, mint nem racionális használatuk, s az eszköz tendenciájának vagy lehetőségeinek lehető legjobb ismerete számít, illetve hogy ideológiai vagy oktatási céljaink elérésére adekvát módon használjuk fel őket” (uo. 185. o.).

## 7.5

## Túl a filmológián: az ökológiai megközelítés és a kognitív pszichológia

A filmológia tablóján természetesen sokkal több tanulmány szerepel, mint ahány-nál megállhattunk (s melyeket úgy belső érdekességük, mint mintaszerűségük miatt választottunk ki): meggyőződhetünk róla, ha átlapozzuk a *Revue Internationale de Filmologie*-t és az *Ikon*-t. Ám nem a filmológia az egyetlen szereplő ezen a kutatási területen, még ha jogos is az eddig neki juttatott privilegizált helyzet: hiszen ez a kör indíttványozta először a film tudományos megközelítését és ez adta ki az ötvenes-hatvanas években a jelentősebb filmpszichológiai írásokat. De amikor a hatvanas évek közepe után a filmológia eltűnőben van, a filmpszichológia más, habár hasonló szellemű vonulata tűnik fel. Idetartozik például Baroninak, Cornoldinak és másoknak a film átélésének módjáról, a film felidézéséről szóló munkája, amelyekben az emlékezés mértékét a néző fiziológiai reakcióin alapuló emocionális folyamataival hozzák összefüggésbe (Baroni et al. 1989). Az *Eye of the Needle*<sup>3</sup> néhány képsorára épülő kísérletükben nemcsak a megismerés folyamatait, hanem a szívverést, a légzésgyakoriságot, az izomfeszültséget s nézői gyakorlatunk egyéb velejáróit is számba veszik; ennek eredményeként kiderül, hogy a félelemkeltő képek megemelik az „emocionális hőmérsékletet” és jobban megjegyezhetők, míg a szomorú képek leviszik ezt a „hőmérsékletet”, és könnyebben elfelejtődnek.<sup>4</sup>

De a posztfilmológiát mindenekelőtt a tanulmányok beállítottságának megváltozása jellemzi. A filmológiát, főleg annak az érzékeléssel foglalkozó részét jórészt a gestalt-pszichológia<sup>5</sup> inspirálta; de a hatvanas évek közepén újra megélnékülő pszichológiai érdeklődés más alapokra támaszkodik. Ez az alap J. J. Gibson tanulmányának esetében az ökológiai megközelítés (Gibson 1979). Idézzük föl a megközelítés alapelveit! Először is ebből a nézőpontból érzékelni annyit jelent, mint megtalálni a valóság, vagyis a folytonosan változó ingerek folyamában jelen lévő változatlan struktúrákat. Másodszor, a pontos érzékeléshez szükséges információk a külvilágban már adva vannak: az individuumnak mindenféle előzetes tudás, mentális modellek vagy

<sup>3</sup> A film rendezője Richard Marquand. Nincs tudomásuk arról, hogy ez az 1980-ban készült angol film szerepelt volna a hazai mozikkészítés során.

<sup>4</sup> A kötet ajánlható a pszichofiziológiai beállítottságú kutatásokra vonatkozó bőséges bibliográfiája miatt is. Nem szükséges hangsúlyozni, hogy a mesterséges környezet, amelyben a kísérletet vezették, nagyon távol áll az „igazi” moziteremtől.

<sup>5</sup> Néhány feltűnő kivétellel, mint például Michotte.



értelmező sémák nélkül, érzékszervein keresztül pusztán össze kell gyűjtenie azokat. Harmadszor, az „összegyűjtés” döntő tényezője a személy környezetében való mozgása: a percepció arra támaszkodik, hogy képesek vagyunk a látómezőnkön végbemennő változásokat saját akaratlagos mozgásunkkal összekapcsolni.

Ebből kiindulva vizsgálja Gibson a filmnézést. Alapgondolata, hogy a felvevőgép, a vetítő, a film és a vászon együttese olyan készülék, amely a valós események átélésével megegyező érzékelési helyzetet képes létrehozni. S a terem adott pontján ülő nézőnek megtekintésre kínált, adott méretű látvány a vásznon valóban megfelelő egy természetes környezetben (jóllehet „mobil ablak” mögött) elhelyezett megfigyelő pillanatnyi látóterének. A filmbeli történések gazdagságán és folytonosságán túl ez a látvány olyan ingersorozatot jelent, amelynek jellemzői ugyanúgy változnak, mint a valóságos helyzetek nyújtotta ingereké. A kameramozgás egy feltételezett helyszínen levő megfigyelő mozgását szimulálja: a teremben ülő néző, habár helyhez kötött, mégis kinesztetikus érzést, az ábrázolt szín bejárásának illúzióját keltő optikai jelzéseket kap. Tegyük végül hozzá, hogy a kép kétdimenziós volta semmilyen problémát nem jelent: a háromdimenziós helyzetre vonatkozó információkat lényegileg az emberi szemhez érkező fényváltozások adják, mégpedig attól függetlenül, hogy a fény a természetes világból vagy az azt ábrázoló vásznonról származik. A konklúzió tehát az, hogy a film-percepció szempontból teljesen valós szituáció élményét kelti a nézőben.

A vizsgált tényezők közül Gibson számára elsősorban a kamera és a kameramozgás fontos: ezek teszik lehetővé, hogy tájékozódjunk a vásznon megjelenő világban. Ebből adódik egy rendezési és montázs-selv: „a filmkompozíció legfontosabb irányítói a felvevőgép mozgásának az ember fej-test rendszerével analóg módozatai” (Gibson 1979, 298). Egyszóval csak az garantálja egy film tökéletes érthetőségét, ha készítésekor egy „természetes” megfigyelővel azonosnak tekintett nézőt tartanak szem előtt, s ők mutatják a világot, ahogy ő „természetesen” érzékelné.

Ez Gibson gondolatmenetének lényege. A hetvenes évek végének izgalmasabb kezdeményezése azonban egy másik iskolától, a kognitív pszichológiától származik. Elsősorban Julien Hochberg és Virginia Brooks tanulmányaira utalunk itt, amelyek a következő évtized számos filmteoretikusára hatnak majd. Az ökológiától eltérően a megközelítés szerint az érzékelés rekonstrukcióra és hipotézisre épül: a megfigyelő nem csupán regisztrálja (az invariánsokat izolálva és saját mozgását kihasználva) a valóság folyamatában megjelenő információkat, hanem „feldolgozza” a kapott adatokat bizonyos mentális sémák segítségével, amelyek lehetővé teszik az épp előtte levők interpretációját és az őket követőkkel kapcsolatos várakozásainak megformulázását.

A premisszákból indul tehát ki Hochberg és Brooks a film-percepciójának vizsgálatakor. Mindenekelőtt leszögezik, hogy a film látszatra a valóság pontos másolata: a vásznon olyan optikai mező, „amely lényegi jellegzetességeiben színpadhoz vagy valóságos esemény teréhez hasonlít” (Hochberg–Brooks 1978, 261). Úgy tűnik, a mozgás reprodukciója is (különböző formáiban: sztroboszkopikus mozgás, indukált mozgás) megerősíti ezt a hasonlóságot. Mikor azonban a mozgásról áttérünk a tér-idő dimenzióra, láthatóvá válik, hogy a film nem másolat, hanem tulajdonképpeni érte-

leben vett *konstrukció*. Gondoljuk arra, ahogy a felvevőgép válogat a valóság-elemek közt, s ahogy a kiindulótól különböző új univerzummá szervezi őket: nem a valóság „fakszimiléjével” van dolgunk, hanem olyasvalamivel, ami a „csak a rendező képzeletében és a néző érzékelésében létezik” (uo. 272. o.). Ebből adódóan a vizsgálat egyfelől a kamerának az ábrázolt világot alakító munkájára, másfelől a néző mentális tevékenységére irányul, amellyel az elé kerülő dolgot „rekonstruálja”.

A kamera különböző módokon dolgozik, ezek közül különösen a térmélység megteremtése érdekes. A vásznon megjelenő kép önmagában kétdimenziós: elegendő viszont a kamerát a jelenet terében mozgatni, hogy a különböző dolgok perspektívában látsszanak. Brooks és Hochberg áttekinti a négy alapvető kameramozgást (a kocsizást, a dollyzást, a panorámázást, a zoomot), és megállapítja, hogy csak az első kettő adja meg a nézőnek a tridimenzionalitás korrekt érzékeléséhez szükséges összes információt. A térmélység érzete mindenesetre nem „természetes” módon van adva a képen (ahogy azt Gibson gondolta): a néző azt a rendelkezésre álló információból „következteti ki”; ebből a szempontból pedig a kocsizás és a dolly hatékonyabb a zoomnál és a panorámázásnál, mert a megfigyelő kognitív aktivitásának jobb kiindulópontot kínál.

De hogyan „jár el” a néző? Hogyan dolgozza fel a neki nyújtott információt? Hogyan érzékel kétdimenziós látványt háromdimenziósként? Hogyan sikerül egy széttagolt és részletekben adagolt világot egységes és teljes univerzummá változtatnia? Hogyan éri el, hogy „lelki szemeivel sokkal tágasabb teret lásson, mint a vászon, amelyre a kép vetül” (uo. 273. o.)? A döntő elem egy sor „kognitív térkép” megléte: a néző rendelkezik bizonyos cselekedetekre, alakokra, kanonikus eseményekre vonatkozó, az épp látottakkal kapcsolatos hipotézis fölállítását és verifikálását lehetővé tevő mentális sémákkal. A vásznonról érkező ingereket bizonyos konfiguráció szerint interpretáljuk, s a film folytatása az alkalmazott elemek összevetésének és helyesbítésének jól strukturált folyamatában megerősíti vagy korrigálja első hipotézisünket. Tehát e mentális sémáknak köszönhető, hogy a néző megfejtja a szituációt. Nekik köszönhetően rakja össze, válogatja, egészíti ki az információkat, alakítja ki elvárásait. És nekik köszönhető, ha lassan vagy részlegesen is, de gondolatban rekonstruálja, amit a film közöl.

Természetesen mindez megkívánja, hogy a rendező a megfelelő következtetések levonására lehetőséget nyújtó információkat adjon a nézőnek. Brooks és Hochberg a vágási pontokat elemzi, ahol az egyes beállítások előzményeikre utalnak s egyben továbblépnek, aztán rátér az „establishing” és a „reestablishing shoots” működésére, vagyis azokat a totálokra, amelyek egy jelenetben összképet kínálnak, mielőtt a részletek különböző vonásait vagy specifikus arányait mutatnák meg, s igyekeznek diagrammal meghatározni az optimális elbeszélési ritmust.

A vizsgálatot később speciálisabb problémákkal foglalkozó tanulmányokban folytatják (például a tánc a filmen: Brooks 1989, de Brooks 1985; Hochberg 1989 is). Itt meg kell említenünk, hogy a nyolcvanas években a kognitív pszichológia nem annyira képek-hangok felismerési és feldolgozási mechanizmusának feltárására, sokkal inkább a néző nyelvi tevékenységének megalapozására való képessége miatt érdeklődött a film-

teoretikusokat. Gondoljunk különösen Bordwell narrációról szóló könyvére (Bordwell 1985),<sup>6</sup> amelyben a szemiotikát mellőzve (sőt mintegy a szemiotikai modell helyettesítőjeként) a kognitív pszichológia segítségével magyarázza a képek-hangok jelentésalkotó tevékenységét.

Ezzel szemben, szintén a nyolcvanas években, egy bizonyos módon globális, vagyis nem egyetlen nézőpontot alkalmazó, hanem a megközelítések pluralitásával játszó reprezentációelmélet keretében is visszanyúlnak a pszichológiai tanulmányokhoz (a gestalt-pszichológiát is beleértve). Többek közt Jacques Aumont-t, illetve elsősorban a képekről szóló könyvét (Aumont 1990) kell megemlítenünk, amelynek a vizuális reprezentáció minden működési szintjére kiterjedő gondolatmenetében a pszichológia kompetenciával és gonddal kezelt eredményei kapcsolatban s nem ellentétben állnak más tudományok eredményeivel.

A két utóbbi esettel átkerültünk a szigorú értelemben vett, sajátos kötöttségekkel és célokkal rendelkező diszciplináris kutatások teréről egy olyan mezőre, amelyet bátran poszt- vagy infradiszciplinárisnak nevezhetünk.<sup>7</sup> Később rátérünk majd: akkor vizsgálunk még ezekre a tanulmányokra is.

<sup>6</sup> Nem kell meglepedezni a hatvanas–hetvenes évek két tipikus, a pszichológia és a szemiotika és a pszichológia és a pszichoanalízis közötti együttműködéséről sem. Ebben a *filmhelyzet* fogalmát elevenítik fel és alakítják át: első esetben a *kommunikatív helyzet*re vonatkoztatják, amelyben a különböző csatornákon átvitt információ típusa, az egyedi technikai-nyelvi kompetenciák, az üzenet lineáris megszerveződése az élmény játszanak főszerepet; második esetben lassan felváltja a *készülék* fogalma, amely a néző és a film közötti, az élmény és pszichikai berendezésének mintájára alakuló kapcsolatot jelöli. Később visszatérünk még ezekre.

<sup>7</sup> Magyar kiadás: David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. Fordította Pócsik Andrea. Budapest, 1996, MFIF.