

Ed S. Tan

A film pszichológiája* (2. rész)

A narratív film tudatossága

A mozarab harmadik része a pszichológiai mechanizmusoktól és a film pszichológiájától eltérő kérdéssel foglalkozik: a film által kiváltott tudatossággal. Korának szülteként Münsterberg számára természetes volt, hogy a film által teremtett sajátos tudatosságot a pszichológiai kutatás tárgyává tegye, amit a filmes ingerek figyelemre, észlelésre és emlékezetre ható mechanizmusai magyarázhatnak meg. Ahogyan erről a tudatosságról ír, hogy milyen érzés mozifilmeket nézni, az tulajdonképpen a film fenomenológiájának a kifejtése, ami véleményem szerint a mai napig páratlan. Eltekintve a szabadság érzésétől, amit már említettünk, magában foglalja a figyelmi és affektív élményeket is.

Münsterberg az élvezetet az elbeszélő film azonnali hatásának tartotta, amit a képzelet kivételes szabadságával magyarázott. „A külvilág elvesztette hatalmas súlyát, megszabadult a tér, idő és okozat összefüggéseitől, és a tudatunk alakját öltötte magára. Az elme győzedelmeskedett az anyag felett, a képek pedig a zenei hangok könnyedségével peregnek. Olyan élvezetet nyújt a film, amire semmilyen más művészeti ág nem képes.”¹ Az előző részben tárgyalt kortárs narratív kutatások éppen a filmélmény ezen figyelemre méltó gördülékenységét, illetve a folyamatosságérzés mechanizmusait vizsgálták, amelyeket Münsterberg a könyvében már megnevez. Azt is hangsúlyozta, hogy a filmek élvezete arra épül, hogy a film történetét a valóságtól elkülönülő, érzelmileg értelmes világgént éljük meg: „A mozarab je-

lentős emberi konfliktusokat mutat be (...) amelyek szellemi tapasztalataink szabad játékhöz igazítva teljesen elszigeteltek a mindennapi világtól...”² Végül pedig kiemelte a koncentrált figyelem szerepét az élvezetben. „Olyan, mintha a külvilág beleszönné magát az elménkbe, és nem a saját törvényeinek, hanem a mi figyelmi tevékenységünknek engedelmeskedne.”³

A huszadik századi akadémiai pszichológia nem sokat fejlődött az emberi tudatossággal kapcsolatos elmélet és kutatás területén. Ezért nem meglepő, hogy az érzékelésre és a megértésre vonatkozó kutatások mellett nem találunk sok munkát a filmek tudatos megtapasztalása kapcsán. A perceptuális, figyelmi, kognitív és affektív válaszok mérései a kísérleti pszichológiában rendkívül korlátozottak a tudat tartalmát illetően, ha egyáltalán érintik azt. A mérést lehetővé tevő laboratóriumi feladatoknak egyszerűeknek kell lenniük, pl. vizuális tárgyak azonosítása, összehasonlítása vagy kategorizálása, ingerek összehasonlítása, nem pedig szabad leírás vagy felidézés. Az ilyen feladatokhoz kapcsolódó önbeszámolóknak számszerűsíthetőnek kell lenniük, és az alábbi formák egyikét kell öltetniük: választásos válaszok, egyszerű intenzitásértékelések vagy könnyen kódolható jelentések. A viselkedéses mérések távolabb állnak mindenféle tapasztalati tartalomtól, mivel következtetéseket kell levonni belőlük. Itt szintén elengedhetetlen az egyszerű objektív kódolás. A filmek által nyújtott élmények minőségének leírása és értelmezése nagyrészt a hermeneutikai filmkritikára és a fenomenológiai orientált filmfilozófiára maradt. Az e területeken folytatott kutatások Münsterberg lábnyomait követik.

* A fordítás alapja: Tan, Ed S.: A psychology of the film. *Palgrave Communications* 4 (2018) no. 1. pp. 1–20. <https://doi.org/10.1057/s41599-018-0111-y> © Creative Commons Attribution 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> (Tan tanulmányának első részét lásd a *Metropolis* 2022/1 Észlelés és megértés a filmben c. számunkban.)

1 Münsterberg, Hugo: *The Photoplay*. New York–London: D. Appleton and Company, 1916. p. 95. [Magyarul lásd: Münsterberg, Hugo: A film. Pszichológiai tanulmány. (trans. Farkas Csaba) *Filmspirál* 21 (1999) no. 5. pp. 126–137. loc. cit. p. 131.]

2 *ibid.* p. 82. [Magyarul lásd: Münsterberg, Hugo: A film. Pszichológiai tanulmány. (trans. Farkas Csaba) *Filmspirál* 20 (1999) no. 4. pp. 34–72. loc. cit. p. 63.]

3 *ibid.* p. 39. [Magyarul lásd: Münsterberg, Hugo: A mozarab pszichológiája. (trans. Lénárd-Bella Dorina) *Metropolis* (2021) no. 3. pp. 16–37. loc. cit. p. 28.]

A film pszichológiájának jelenlegi áttekintése a továbbiakra nem térhet ki részletesebben; ajánlom Vivian Sobchack a filmélmény fenomenológiájáról szóló kötetét.⁴ Ez azzal nyit, hogy a film közvetlenül percepciókat fejez ki, mely egy olyan tétel, mely közel áll *A moxidarab* azon megállapításához, miszerint a nézői élmény tartalma az észlelés, a figyelem, a gondolatok és az érzelmek, amelyeket a filmvásznon vetítenek elé.

Bevonódás a filmbe

Eközben előrelépésről lehet beszámolni a gazdag és összetett filmélmény egy aspektusának, nevezetesen az intenzitásnak a megértésében. Münsterberg megfigyelte, hogy a filmnézők élvezete a hosszan tartó, fókuszált figyelemnek köszönhető, mikor is erősen egy fiktív történetvilágra összpontosítunk, olyannyira, hogy az itt és most eltűnik a tudatból, és ehelyett „*mintha a kívülvilág beszélő-*

né magát az elménkbe.” Máshol azt javasoltuk, hogy az intenzív figyelem élményét fogalmazzuk meg úgy, mint egy mesébe való belefeledkezést (*absorption*),⁵ követve Nell úttörő leírását az „*elveszni egy könyvben*” érzéséről.⁶ A szórakoztató média kutatására szakosodott médiapszichológusok számos különböző mérési módszert dolgoztak ki az elbeszélések, a televíziós drámák és a videojátékok által kínált élvezetes, elmerülésszerű állapotok megragadására.⁷ Ezek közül négyet mutatunk be részletesen. a.) A *narratív elköteleződés (engagement)* a könyvben vagy filmben elbeszélte történet egésze általi lekötöttség vagy magával ragadottság kellemes állapota, amely magában foglalja az olvasási vagy nézési tevékenységet is.⁸ A (*tele-*) *jelenlét*⁹ a virtuális világban való tartózkodás testet öltött tudatosságára utal: a testünkkel ott vagyunk, más szóval elmerülünk, bevonódunk egy történetvilágba.¹⁰ Maga a fogalom a virtuálisvalóság-tapasztalatok kutatásából ered.¹¹ Kísérleteket tettek arra, hogy a film által kiváltott

4 Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

5 Tan, Ed S. – Doicaru, Miruna M. – Bálint, Katalin – Kuipers Moniek M.: Does absorption in a movie's story world pose a paradox? In: Tan Ed S. – Doicaru, Miruna M. – Hakemulder, Frank – Bálint, Katalin (eds.): *Narrative Absorption*. Amsterdam: John Benjamins, 2017. pp. 98–118.

6 Nell, Victor: *Lost in a Book. The Psychology of Reading for Pleasure*. New Haven: Yale University Press, 1988.

7 Vorderer, Peter – Klimmt, Christoph – Ritterfeld, Ute: Enjoyment. At the heart of media entertainment. *Communication Theory* 14 (2004) no. 4. pp. 388–408.; Bilandzic, Helena – Busselle, Rick W.: Enjoyment of films as a function of narrative experience, perceived realism and transportability. *Communications* (2011) no. 36. pp. 29–50.

8 Lásd: Busselle, Rick W. – Bilandzic, Helena: Fictionality and perceived realism in experiencing stories. A model of narrative comprehension and engagement. *Communication Theory* 18 (2008) no. 2. pp. 255–280.; Busselle, Rick W. – Bilandzic, Helena: Measuring narrative engagement. *Media Psychology* 12 (2009) no. 9. pp. 321–347. Az eszközzel rögzített dimenziók közé tartozik a narratíva megértése, a történetvilágban való tartózkodás érzése, a történetvilág eseményeire adott érzelmi reakciók és a szereplőkre, valamint a történetvilág részleteire való figyelmi összpontosítás. A fennmaradó élményfogalmak a szórakozás vagy a mesevilágok élményeire vonatkoznak, kizárva a narratíva vagy az ezek mögött meghúzódó egyéb konstrukciók tudatosságát.

9 Schubert, Thomas W. – Zickfeld, Janis H. – Seibt, Beate – Fiske, Alan: Moment-to-moment changes in feeling moved match changes in closeness, tears, goosebumps, and warmth. Time series analyses. *Cognition and Emotion* 32 (2018) no. 1. pp. 174–184.; Wirth, Werner et al.: A process model of the formation of spatial presence experiences. *Media Psychology* (2007) no. 3. pp. 493–525.

10 Hinde a közelmúltban bizonyítékokat mutatott be arra vonatkozóan, hogy az önbevallott jelenlét pozitívan kapcsolódik a válaszladási késleltetésekhez egy olyan kettős figyelemfeladatban, amelyben a résztvevőknek egy figyelemelterelő jelre kellett reagálniuk, miközben filmet néztek. Ez az eredmény alátámasztja az abszorpció fogalmát és a való világ tudatának elvesztéséről alkotott elméletet. Hinde, Stephen J.: *Attention While Watching Movies*. (PhD disszertáció) University of Bristol, 2017.

11 A jelenlét változatai az ábrázolt világ megtestesült látszólagos valóságát és a közvetítés tudatosságának elvesztését hangsúlyozzák. A tudatosság elvesztése és a látszólagos valóság rámutat a történet világa általi beszippantottság illúziójára. A jelenlét tűnik a legközvetlenebb tapasztalati eredménynek a természetes vagy valós jelenetészlelési és eseménymegértési mechanizmusok között. Gibson ezt írta a tudatosságról összefoglalójában: „A szituáció szemlélteti vagyunk (...) benne vagyunk, és megfigyelési pontokat tudunk elfoglalni a téren belül.” Gibson, James J.: *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979. p. 292.

érzelmei mechanizmusait a jelenlétre alapozzák, ami a nézők abbéli alapvető és megtestesült tudatossága, hogy a történetvilág közepén vannak mint a szereplőket érő események tanúi.¹²

b.) Green és Brock definíciója szerint az *utazás/átkerülés* (*transportation*) az elmélyülés leggyakrabban használt konceptualizációja a médiapszichológiai kutatásokban.¹³ Az elbeszélés olvasói és a filmnézők számára nyújtott legfőbb elégtételként tekintenek rá. Átfedésben van a jelenléttel, mivel a történetvilágban való bennléti érzése, valamint a részletek realiztikus és figyelmes elképzelése jellemzi. A különbség az lehet, hogy a transzportáció metaforaként a film történetvilágába való átmenetre vagy utazásra utal.¹⁴ A jelenlétnél is inkább az utazás operacionalizálásai személyes relevanciával és részvevő

szimpátiával járnak együtt, felerősítve az élmény érzelmi minőségét.

c.) Az *empátia* a közös nevezője azon fogalmaknak, amelyek a fiktív szereplők belső életében való elmélyülésre utalnak. Az utazáshoz hasonlóan ez is a történetek olvasásának és a drámák és filmek nézésének egyik fő örömforrását jelenti. A nézői empátiát Zillmann a karakterek érzelmeinek érzékelése, megértése és az azokra történő érzelmi reagálásként határozza meg vonatkozó munkájában.¹⁵ A karakter iránti, erkölcsi attitűdökön alapuló érzékelt hasonlóságot és szimpátiát a nézői empátia meghatározó tényezőiként határozták meg és tesztelték.¹⁶ Továbbra is szükség van az empátia olyan lehetséges formáinak elkülönítésére, amelyek illeszkednek a mozi kanonikus körülményeihez, és amelyek egészen eltérhet

12 Anderson, Joseph D.: *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale: Southern Indiana University Press, 1996.; Tan, Ed S.: Film-induced affect as a witness emotion. *Poetics* (1995) no. 23. pp. 7–32.; Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah: Lawrence Erlbaum, 1996.

13 Green, Melanie C. – Brock, Timothy C.: The role of transportation in the persuasiveness of public narratives. *Journal of Personality and Social Psychology* 79 (2000) no. 5. pp. 701–721.

14 Ebben a tekintetben a transzportáció fogalma Gerrig narratív világok megtapasztalásáról szóló korszakalkotó munkájára épül, lásd: Gerrig, Richard J.: *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*. New Haven: Yale University Press, 1993. Az utazáshoz „deiktikus váltásra” van szükség a valóságból a történetvilágba, erről lásd: Segal, Erwin. M.: Narrative comprehension and the role of deictic shift theory. In: Duchan, Judith F. et. al. (eds.): *Deixis in Narrative. A Cognitive Science Perspective*. Mahwah: Lawrence Erlbaum, 1995. pp. 3–17. Amikor az elbeszélés véget ér, a varázslat megtörik, és a néző visszatér a korábban hozzáférhetetlen valós világba.

15 Zillmann, Dolf: Empathy: affect from bearing witness to the emotion of others. In: Bryant, Jennings – Zillmann, Dolf (eds.): *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1991. pp. 135–167.; Zillmann, Dolf: The psychology of suspense in dramatic exposition. In: Zillmann, Dolf – Vorderer, Peter – Wulff, Hans Jurgen – Friedrichsen, Mike (eds.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah: Lawrence Erlbaum, 1996. pp. 199–231.

16 Lásd: Zillman: The psychology of suspense in dramatic exposition; Zillmann, Dolf: Basal morality in drama appreciation. In: Bondebjerg, Ib (ed.): *Moving Images, Culture, and the Mind*. Luton: University of Luton Press, 2000. pp. 53–63.; Zillmann, Dolf: Theory of affective dynamics. Emotions and moods. In: Bryant, Jennings – Roskos-Ewoldsen, David – Cantor, Joanne (eds.): *Communication and Emotion. Essays in Honor of Dolf Zillmann*. Mahwah: Lawrence Erlbaum, 2003. pp. 533–567.; Zillmann, Dolf: Affective reactivity to others’ emotional experiences. In: Bryant, Jennings – Vorderer, Peter (eds.): *Psychology of Entertainment*. Mahwah: Lawrence Erlbaum, 2006. pp. 151–181. Az empátiával kapcsolatos általános pszichológiai kutatásokkal összhangban különbséget tettek a filmszereplők érzésének megtestesült szimulációja és a karakterek iránti empátia kognitívan igényesebb formái között (pl. Tan: The empathic animal and the inquisitive animal meet in the cinema; Tan: Engaged and detached film viewing). Az empátia összetett formái, amelyek TE-kogníciót igényelnek, feltételezik az én és a másik közötti különbségtétel tudatosítását. A karakterek általi belemerülés legmagasabb fokát (pl. „én lettem a karakter”) úgy tűnik, hogy a néző énjének a karakterrel való teljes összeolvadása jellemzi, és ezt helyesen *azonosulásnak* nevezik, lásd: Cohen, Jonathan: Defining identification. A theoretical look at the identification of audiences with media characters. *Mass Communication & Society* 4 (2001) no. 3. pp. 245–264. Ebben az esetben a néző érzelmei azonosak a karakter érzelmeivel.

nek a való életben előforduló helyzetektől, amikor más személyeket figyelünk meg.¹⁷ Ráadásul a filmszereplőkkel kapcsolatos empátia kognitív szempontból kevésbé vagy épp hogy jobban megterhelő lehet.¹⁸ Az azonosulás a néző énjének teljes elmerülését jelentené egy ábrázolt karakterbe.¹⁹ Azt mondhatnánk, hogy a filmnézés során az empátia a szabály, míg az azonosulás a kivétel,²⁰ mivel a legtöbb fősodorbéli filmes elbeszélés inkább előbbi kiváltására irányul, mint utóbbira. Smith szerint „igazodási” (*alignment*) technikákat használnak, amelyek elősegítik a perspektíva felvételt, míg a kapcsolódási stratégiák a nézők szereplők iránti szimpátiájának kialakulását irányozzák, miközben az én és a karakter közötti különbséget nem befolyásolják.²¹

d.) Végül a *flow*, a kakukktojás az itt áttekintett koncepciók sorában nemcsak a filmekbe, elbeszélésekbe vagy játékokba való belemerülésre vonatkozik, hanem minden

olyan tevékenységre, amely egy bizonyos intenzitással és belső kielégüléssel is jár.²² A koncepciót alátámasztó, meglehetősen egyszerű gondolat az, hogy akkor tapasztalható kellemes állapot, amikor a tevékenységben rejlő kihívások éppen megfelelnek a személy képességeinek. A mainstream filmek (és közönség) kanonikus felállásában ez az egyensúly általában azért valósul meg, mert a filmkészítők kompetensen mutatják be az érdekes történeteseményeket, ami átfedésben van azokkal a figyelmi, percepció és kognitív rutinokkal, melyeket a filmnézők a való világban elsajátítottak.

A mainstream filmek folyamatosságra törekvő stílusa nagymértékben megkönnyíti a *flow*-élmény megtapasztalását, mivel igyekszik minimalizálni a felvételek és a nézőpontok közötti átmenetek okozta kihívásokat. Smith fentebb bemutatott vizsgálatai a vizuális figyelem zökkenőmentes folyamatossága szempontjából relevánsak,²³ és

17 Például a szereplő érzelmeinek szelektív vagy hangsúlyos keretezése a filmes technikák segítségével erősebb mimikához vagy megtestesült szimulációhoz vezethet a néző részéről, mint amennyit egy személy megfigyelése a való világban lehetővé tenne, pl. Coplan, Amy: Catching characters emotions. Emotional contagion responses to narrative fiction film. *Film Studies* 8 (2006) no. 1. pp. 26–38. [Magyarul: Coplan, Amy: Amikor a szereplők érzelme ragályos. A narratív fikciós filmek által kiváltott érzelmifertőzés-alapú reakciók. (trans. Czifra Réka). *Metropolis* (2017) no. 3. pp. 46–59.]; Raz, Gal et al.: Cry for her or cry with her. Context-dependent dissociation of two modes of cinematic empathy reflected in network cohesion dynamics. *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 9 (2014) no. 1. pp. 30–38.

18 A kevésbé igényes formák az automatizált megtestesült szimuláción vagy a tükrözésen, például a mimikrin alapulnak. Az összetett formák mentalizálással, illetve érveléssel járnak együtt. A legkifinomultabb akkor fordul elő, amikor a film narrációja visszatartja a karakter belső életére vagy a történet eseményeire vonatkozó információkat, mint egyes művészfilmekben (lásd Tan: The empathic animal and the inquisitive animal meet in the cinema; Tan: Engaged and detached film viewing). A mentalizálást, melyet az empátia kognitívan kevésbé megterhelő formája jellemez, a filmstílus kevésbé befolyásolja. Egy kutatás nemrégiben kimutatta, hogy az arc közeli felvételei serkentik a TE használatát a szereplők észlelésében, lásd Rooney, Brendan – Bálint, Katalin: Watching more closely. Shot scale affects film viewers’ theory of mind tendency but not ability. *Frontiers in Psychology* 8 (2018) 2349. www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2017.02349 (utolsó letöltés: 2022. 12. 01.)

19 Cohen, Jonathan: Defining identification. A theoretical look at the identification of audiences with media characters. *Mass Communication & Society* 4 (2001) no. 3. pp. 245–264. Az azonosulás empirikus megfigyeléséről és az egyéb formáktól, például a belemerüléstől való elkülönítésről lásd még: Tal-Or, Nurit – Cohen, Jonathan: Understanding audience involvement. Conceptualizing and manipulating identification and transportation. *Poetics* 38 (2010) no. 4. pp. 402–418.

20 Zillmann, Dolf: Mechanisms of emotional involvement with drama. *Poetics* 23 (1995) nos. 1–2. pp. 33–51.; Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film.*; Tan, Ed S.: The empathic animal and the inquisitive animal meet in the cinema. Notes on a psychocinematics of mindreading. In: Shimamura, Arthur P. (ed.): *Psychocinematics. Exploring Cognition at the Movies*. New York: Oxford University Press, 2013. pp. 337–368.; Tan, Ed S.: Engaged and detached film viewing. Exploring film viewers’ emotional action readiness. In: Nannicelli, Ted – Taberham, Paul (eds.): *Cognitive Media Theory*. New York: Routledge, 2013. pp. 106–123.

21 Smith, Murray: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

22 Csíkszentmihályi, Mihály: *Finding Flow. The Psychology of Engagement with Everyday Life*. New York: Basic Books, 1997.

23 Smith, Tim J.: The attentional theory of cinematic continuity. *Projections* 6 (2012) no. 1. pp. 1–27.

itt most megemlíteném a megértéssel kapcsolatos kutatásokat is Schwanntól²⁴

Nyilvánvaló, hogy a bevonódásnak ilyen és ehhez hasonló fajtái nem zárják ki kölcsönösen egymást. Korábban bemutattuk a figyelemfelkeltés fajtái közötti dinamikus kölcsönhatások kvalitatív empirikus alátámasztását.²⁵

Az áttekintésből arra következtethetünk, hogy a filmélmény Münsterberg által leírt introspektív pszichológiája nagyrészt összhangban van az egy évszázaddal később összegyűjtött empirikus megfigyelésekkel. A nézőknek az az érzése, mintha egy másik, kivételesen eleven, „*tudatunk (megtestesült) alakját öltö*” valóság (jelenlét és utazás) szippantotta volna be őket. Az empátiát Münsterberg élményként említi, és a zavartalan képzelet áramlásáról alkotott elképzelése a flow-élménynek feleltethető meg. A fókuszált figyelem már *A moxidarabban* is fontos összetevője a filmélménynek, amit a korábban bemutatott kortárs kutatások a bottom-up és top-down figyelem formájában vizsgáltak. A bevonódás, az empátia és az intenzíven összpontosított figyelem könnyen garantálhatják a filmnézés élvezhetőségét, ahogyan Münsterberg ezt már leírta. A tipikus filmtudatosság Münsterberg-féle felfogásához képest azonban a filmpsziológiában nem sokat fejlődött annak vizsgálata, hogy a nézői képzelet aktusai hogyan járulnak hozzá ehhez.²⁶

Az érzelmek narratív szimulációs elmélete a filmnézés során

A bevonódás a filmélményre jellemző affektív állapot. A narratív filmélmény tipikus jellemzőinek leírása azonban nem teljes, ha a specifikusabb affektív állapotokat nem vesszük figyelembe. A filmnézést érzelmekkel azonosították. Azért járunk moziba, hogy többek között örömet, együttérzést, szomorúságot, keserédes érzelmeket, izgalmat, rettegést tapasztaljunk meg válaszként arra, amit a vásznon szereplőkkel (és önmagunkkal) megtörténni látunk és hallunk. A mozinézők érzelmei Münsterberg *A moxidarab* című könyvének megjelenése után sokáig nem kaptak nagy figyelmet. A huszonegyedik századi filmpsziológia folytatta ott, ahol ő abbahagyta, és ebben jelentős előrelépés volt az, hogy a filmek narratív szerkezetét a nézői érzelmek magyarázatában alapvető fontosságú kiindulópontnak tekintették. A *narratív szimulációs elmélet* szerintem domináns a mai pszichológiai megközelítésekben annak a kérdésnek a megválaszolásában, hogy a film miért nyújt olyan intenzív és figyelemreméltó érzelmi élményt, mint amelyet a moxidarabok Münsterbergből egy évszázaddal ezelőtt is kiváltak. Fontos munkák születtek a médiahasználók érzelmeivel kapcsolatban a médiapsziológiában, leginkább a szereplőkkel való empátiára fókuszálva, de a narratívák által kiváltott érzelmek nem kaptak nagy figyelmet, ahogyan az Konijn áttekintéséből is látszik.²⁷ A humán tudományok kognitív tudósai

24 Schwan, Stephan: The art of simplifying events. In: Shimamura (ed.): *Psychocinematics*. pp. 214–226.; Garsoffky, Bärbel – Schwan, Stephan – Huff, Markus: Canonical views of dynamic scenes. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 35 (2009) no. 1. pp. 17–27.

25 Bálint, Katalin – Tan, Ed S.: It feels like there are hooks inside my chest. The construction of narrative absorption experiences using image schemata. *Projections* (2015) no. 9. pp. 63–88. A szerzőpáros arra tett kísérletet, hogy minősítse, milyen az, amikor valaki elmerül egy filmben. Összefoglaló dinamikus képsémát szintetizáltak a nézők filmnézés közbeni elmélyülési sajátélmény-beszámolóí alapján. A képsémák olyan kulturálisan megosztott, megtestesült kognitív struktúrák, amelyeket a kognitív nyelvészek azonosítottak, és a feltételezések szerint a megismerés és a tapasztalat alapjául szolgálnak, valamint speciális szerepük van a metaforikus gondolkodásban és a nyelvhasználatban. A séma magában foglalja a néző önutazását a történetvilág közepébe. Az én képes arra, hogy a történetvilágon belül maradjon, és bizonyos esetekben a szerző segítségével kerül oda. Bálint és Tan vizsgálatában kiderült, hogy a regényolvasók ugyanazokat a képsémákat használják élményeik leírására, mint a filmnézők.

26 Figyelemre méltó, hogy Münsterberg az alapvető funkcionális aktivitást, az érzékelést, a figyelmet és az emlékezet mechanizmusait „aktusokból” állónak tartotta, nem pedig ingerek és válaszok összességének, ahogyan az a mainstream kísérleti pszichológiában általánossá vált. A „képzelet” olyan aktusokra utal, amelyek „az aktív elme termékei”, különösen az emlékek, az asszociációk és az érzelmek, amelyek „szubjektív” jelenségekként járulnak hozzá az észlelésekhez. Münsterberg: *The Photoplay*. p. 75.

27 Konijn, Ely A.: The role of emotion in media use and effects. In: Dill, Karen E. (ed.): *The Oxford Handbook of Media Psychology*. New York: Oxford University Press, 2013. pp. 186–211.

a filmes narratívák olyan aspektusait emelték ki, amelyek a fiktív események intenzív érzelmekkel társított észlelését indukálják (pl. műfajtipikus filmstílus²⁸ vagy narratív eljárások²⁹). Remélem, az olvasó megengedi, hogy a témával kapcsolatos saját munkámat használjam illusztrációként. Ez szorosan kapcsolódik az imént említett kognitív és elméleti elemzésekhez. Az érzelmek kognitív megközelítését az általános pszichológiában gyümölcsözőnek találtam a filmnézés közben jelentkező érzelmek narratív modellezésére.³⁰ A filmek által generált érzelmek vizsgálatai felvetették a *látszólagos realizmus* (*apparent realism*) kérdését: hogyan lehet egy egyértelműen fiktív világot valóságosnak vélni a nézőket intenzíven megmozgató érzelmek hatására? Oatley bevezette a narratív fikció mint szimuláció kognitív elméletét,³¹ amely a filmre mint összetett érzelmek kiváltására alkalmas ingerre is vonatkoztatható. A narratíva szimulációkat futtat az elmében, ahogyan a programok szimulációkat futtatnak a számítógépeken.³² Hozzátenném, hogy a filmnézők játékos szimulációban vesznek részt, melyben a film arra készíti őket, hogy azt képzeljék, egy fiktív világban vannak jelen, ahol olyan fiktív eseményeknek lehetnek tanúi, amelyekben a film szereplői vesznek részt.³³ Tanúnak lenni

magában foglalja annak megtestesült érzékelését, hogy mi történik egy fiktív világban, valamint a képzetben, ahol eseményeket épít fel és vesz részt azokban, anélkül, hogy cselekedne. Ennek során a játékos szórakozás kedvéért valóságosnak vesszük az eseményeket. Ez az álláspont Walton jól ismert *fikció mint színlelés* (*make-believe*) elméletével rokonítható.³⁴

Frijda érzelmekről alkotott kognitív elmélete a filmekre adott érzelmi reakciók további magyarázatának kiindulópontja.³⁵ Az elmélet szerint az értelemrendszer elsősorban az adaptív cselekvés érdekében fejlődött ki. Például egy szörny látványa erős menekülési késztetést vált ki, mivel a biztonsággal kapcsolatos alapvető aggodalomra ad okot, de a filmnézők természetesen nem futnak ki a nézőtérrel. Az érzelmek kognitív elmélete szerint a cselekvési válaszok nem az érzelmi ingerekre adott rögzített reakciók, hanem az ingerek *értékeléseinek* (*appraisal*) eredményei a tekintetben, hogy azok mit jelentenek a személy aggodalmaira vonatkozóan a situáció kontextusában. A játékos szimuláció kontextuális keretet ad a filmes események *látszólagos realizmusának* összetett értékeléséhez. Az értékelésnek három szakasza van: érzékelési, képzetben alapuló és önbevonó.³⁶

28 Grodal, Torben: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. New York: Oxford University Press, 1997.; Grodal, Torben: *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*. New York: Oxford University Press, 2009.; Visch, Valentijn T. – Tan, Ed S.: Categorizing moving objects into film genres. The effect of animacy attribution, emotional response, and the deviation from non-fiction. *Cognition* 110 (2009) no. 2. pp. 265–272.

29 Smith: *Engaging Characters.*; Plantinga, Carl: *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press, 2009.; Berliner, Todd: *Hollywood Aesthetic. Pleasure in American Cinema*. New York: Oxford University Press, 2017.

30 A legújabb kognitív érzelmelméletek áttekintéséhez lásd: Oatley, Keith – Johnson-Laird, Philip N.: Cognitive approaches to emotions. *Trends in Cognitive Sciences* 18 (2014) no. 3. pp. 134–140.

31 Oatley, Keith: Why fiction may be twice as true as fact. Fiction as cognitive and emotional simulation. *Review of General Psychology* 3 (1999) no. 2. pp. 101–117.; Oatley, Keith: *The Passionate Muse. Exploring Emotion in Stories*. New York: Oxford University Press, 2012.; Oatley, Keith: How cues on the screen prompt emotions in the mind. In: Shimamura (ed.): *Psychocinematics*. pp. 269–284.

32 Az olyan eljárások, mint a kitalált elemek és perspektívák szuggesztívója és egymás mellé állítása, valamint az elemek erős koherenciája miatt a szimulációk olyan vonzóak, hogy lehetővé teszik a befogadók számára a társadalmi helyzetek feltárását, bevonva az ént is. Ennek eredményeképpen az érzelmek az egyszerűbbektől a szociális és kulturálisan kifinomult érzelmekig terjednek.

33 Tan: Film-induced affect as a witness emotion.; Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film.*; Tan, Ed S.: Entertainment is emotion. *Media Psychology* 11 (2008) no. 1. pp. 28–51.

34 Walton, Kendall L.: *Mimesis as Make-believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

35 Frijda, Nico H.: *The Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

36 A szakaszok megfelelnek Oatley közvetlen, képzetbeni és önmagával kapcsolatos osztályozásainak a filmek által kiváltott érzelmekkel kapcsolatban. Oatley: How cues on the screen prompt emotions in the mind.

1. Számos, populáris filmekhez köthető inger azonnal és automatikusan vált ki aggodalmat és további ebből eredő érzelmeket azért, mert természetükből adódóan a való világban nem kondicionált ingerek. Egy bokorból hirtelen előbukkanó kígyó kiváló példa erre. A moziban az érzelmi értékelések empatikusak lehetnek, és gyakran azok is. Vagyis a filmszereplők eseményperspektíváját tartalmazzák. A filmtechnológiát a mainstream filmekben az érzelmi kiváltó okok hangsúlyozására használják; a vágás fokozhatja a kígyó megjelenésének hirtelenségét, és a fényképezés feltűnőbbé teheti a félelmet kiváltó okokat, például a kígyók jellegzetes mozdulatait.³⁷ De a népszerű filmek olyan érzelmi ingereket is elénk tárnak, amelyeket azonnal hamisnak érzékelünk, mint például egy gumiból készült kellékkígyó. A játékos szimulációs keretnek köszönhetően az észlelések további kognitív feldolgozására kerül sor. Az első esetben a filmnézők rájönnek, hogy az észlelt események nem valóságok, de igaznak kell tartani őket a játékos szimuláció érdekében. A másodikban felismerik, hogy a hamis inger csak egyfajta ösztönzés, és eleget tesznek a felhívásnak, hogy fenntartsák az inger valóságának illúzióját, és hagyják, hogy az az aggodalmaikra apelláljon, ugyancsak a játékos szimuláció kedvéért.

2. Amint a képzelet átveszi az uralmat az észlelés felett, az ingerek valóságstátuszát felváltja a hihetőség. A képzelet részeként a fikatív eseményeket magasabb rendű, műfajspecifikus narratív sémákhoz rendeljük, majd lehetőségként

kezeljük. Ahogyan Frijda a fikció látszólagos valóságáról írta: „*Ha egy hamis kígyó közeledik egy valódi emberhez, az nem ijesztő. De ha egy képzeletbeli kígyót látunk közeledni egy képzeletbeli Jane-hez, az már igen. Az elsőt valótlannak látjuk egy valóságos világban, a másodikat valóságosnak egy képzeletbeli világban. Így értékeliük a fikció eseményeit is. A művészet öröme a kettősséggel való játékban rejlik.*”³⁸ A játék az események lehetőségével az elképzelt világban és a szórakoztató mintha-érzelmek elegendőek lehetnek ahhoz, hogy valódi érzelmek keletkezzenek. Ahogy máshol érveltem,³⁹ az események lehetőségének megítélése egy adott fikatív világban valódi érzelmekhez vezethet, és el is vezet, mivel az emberek fel vannak vértelve azzal a képességgel, hogy a valóságnak ellentmondó, illetve képzeletbeli események mentális reprezentációira is érzelmekkel reagáljanak.⁴⁰

3. Az öszinte érzelem megnyithatja – de nem kell hogy feltétlenül megnyissa – a fikatív események hihetőségének megfontolását a valóságban is. Sőt, olyan képzelgésekhez is vezethet, melyekben a néző énje is részt vesz az eseményekben vagy azok következményeiben. Azon filmstílusbeli és technikai jellemzők keresése, amelyek elősegítik az egyes érzelmi értékelések kialakulását, csak lassan indult meg. Cutting számítógépes tartalomelemzéseit már említettük. Léteznek elszört empirikus vizsgálatok például a gépállás és a vágási tempó hatásaival kapcsolatban.⁴¹ Filmtechnikai kézikönyvek és

37 A mainstream filmtechnikák affektív potenciáljáról létezik némi szakirodalom. Lásd például a Kraft által ismertetett, a kameraállással és a képkompozícióval kapcsolatos kísérleteket a tárgyak és a karakterek érzelmi értékelésére vonatkozóan (pl. gyengeség, feszültség, dominancia vagy erő), valamint Detenber és társai áttekintését a médiaüzenetek formai és prezentációs jellemzőiről azok érzelmi hatásaival kapcsolatban: Kraft, Robert N.: The influence of camera angle on comprehension and retention of pictorial events. *Memory & Cognition* 15 (1987) no. 4. pp. 291–307.; Detenber, Benjamin H. – Han, Jingjing – Lang, Annie: The influence of form and presentation attributes of traditional media on emotion. In: Döveling, Katrin – Konijn, Elly (eds.): *Routledge International Handbook of Emotions and Media*. Routledge, 2021. pp. 147–163.

38 Frijda, Nico H.: Aesthetic emotions and reality. *American Psychologist* 44 (1989) no. 12. pp. 1546–1547. loc. cit. p. 1546.

39 Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*.

40 Ennek a képességnek az a nyilvánvaló adaptív előnye, hogy megtanuljuk a megfelelő válaszokat a kritikus helyzetekre, mielőtt azokkal a valóságban találkozoznánk. Ugyanezt a szempontot már mások is felvetették, lásd: Currie, Gregory: *Image and Mind. Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.; Currie, Gregory – Ravenscroft, Ian: *Recreative Minds. Imagination in Philosophy and Psychology*. Oxford: Oxford University Press, 2002. A színleléses játékról mint az érzelmek és adaptív válaszok gyakorlásáról a filmnézés során lásd: Tan, Ed S.: Entertainment is emotion. *Media Psychology* 11 (2008) no. 1. pp. 28–51. Az én álláspontom a fikatív elbeszélésre adott érzelmek hitelességének kérdésében szemben áll Waltonéval, aki azt állította, hogy a színlelt világok csakis „mintha-érzelmeket” váltanak ki, lásd Walton: *Mimesis as Make-believe*.

41 Kraft: The influence of camera angle on comprehension and retention of pictorial events.; Lang, Annie – Dhillon,

kritikai elemzések bőséges, intuitívan meggyőző példákat kínálnak arra, hogyan készítsünk érzelmileg vonzó szekvenciákat. Várható, hogy a számítógépes filmelemzés hamarosan nagyszabású vizsgálatokat tesz lehetővé a stílus és a technika érzelmeiket kiváltó használatáról.

Vissza az érzelmekhez és a cselekvéshez. Mivel a filmnézők a film jeleneteit egy fiktív világ képernyőre való kivételéseinek látják, megértik, hogy nem tudnak cselekedni, és a cselekvésre való hajlandóságukat elfojtják.⁴² Szintén fontos, hogy az, hogy valaki képtelen egy kitalált világban cselekedni, erős kiváltója lehet a cselekvés képzetét magában foglaló érzelmi reakcióknak. Az együttérzéstől vezérelve a nézők azt kívánják, hogy a főszereplők meneküljenek meg a szörnyű helyzetből. Képzletben azt várják és remélik, hogy a főszereplő megmenekül valaki vagy valami, de ha kell, egy fiktív csoda által.⁴³ Így a cselekvéskészség virtuális formáját élük át vagy mutatják.⁴⁴ Ez a cselekvési készség közvetlenül is megfigyelhető a filmnézők a „részvételi reakcióban”⁴⁵ – mint például a szimpátia nyílt kifejezése egy szereplő iránt.⁴⁶ Van azonban egy dolog, amit a filmnézők tanúként mindig megtesznek, ha megfelelő érzelmekkel rendelkeznek: lelkesen figyelik a képernyőn zajló eseményeket. A kognitív filmelméletet tovább követve a film érzelmi élményét az értékelés, a belső és külső testi megnyilvánulások, valamint a cse-

lekvéskészségbeni változások a tudatban integrálódott összességének tekintem.

Film, érdeklődés és élvezet. A „film – közönség – érzelmek” elmélete nem teljes, ha nem tér ki arra a kérdésre, hogy miért vesszük egyáltalán a fáradságot, hogy filmet nézzünk. Münsterberg már eltűnődött azon, hogy érett, felnőtt emberek hogyan képesek érzelmileg így elmerülni fantáziavilágokban. Az elbeszélő filmek két alapvető érzelmi jelenségre, a kíváncsiságra és a szimpátiára építenek.⁴⁷ A narratív fikció minden fajtája, beleértve a filmet is, a bizonytalan következményekkel járó események bemutatásával kelti fel az érdeklődést. Így egyfajta alapvető kíváncsiságot szólítanak meg, vagyis az újdonság, a megismerés és a felfedezés iránti igényt. Az érdeklődés az az érzelmek, amely válaszol az ezzel kapcsolatos felhívásokra. A filmnézés iránti érdeklődésnek megvan a fentebb említett valódi akciókészsége: nézd buzgón. Mivel az érdeklődésre adott válasz magában foglalja a figyelem konkrét történet-világbeli eseményekre való összpontosítását, annak élménye kéz a kézben jár a belemerüléssel. A mainstream film narratívája tökéletesen alkalmas arra, hogy támogassa az érdeklődés mint érzelmek szisztematikus kibontakozását. A filmek folyamatosan olyan kognitív kihívásokat állítanak a nézők elé, amelyekről a nézők tudják, hogy meg tudnak felelni nekik.⁴⁸

Kulijinder – Dong, Qingwen: The effects of emotional arousal and valence on television viewers' cognitive capacity and memory. *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 39 (1995) no. 3. pp. 313–327.

42 Grodal és Zacks a filmnézői érzelmekről szóló neuropszichológiai beszámolóit az olyan cselekvések elnyomását hangsúlyozzák, mint például a harc vagy menekülés a prefrontális áramkörök által, pl. fenyegetések vagy provokációk értékelését követően. A kognitív elmélet filmnézésre vonatkozó alkalmazása során a nézők kezdeti tendenciaként élhetik meg a menekülési hajlamot az automatizált mimika vagy szimuláció következtében. Lásd: Grodal: *Embodied Visions.*; Zacks: *Flicker.*

43 Tan tanulmánya beszámolt arról, hogy kísérletet tettek az érzelmi cselekvési készenlét virtuális formáinak mérésére több filmes műfajra vonatkozóan, lásd: Tan: The empathic animal and the inquisitive animal meet in the cinema; Tan: Engaged and detached film viewing.

44 Lásd Frijda: *The Emotions.* Végül a moziban a virtuális cselekvésreakciókat az érzelmek szituáltságának általános példajaként kell értelmezni, erről lásd: Griffiths, Paul – Scarantino, Andrea: Emotions in the wild. The situated perspective on emotion. In: Robbins, Philip – Aydede, Murat (eds.): *Cambridge Handbook of Situated Cognition.* Cambridge: Cambridge University Press, 2009. pp. 437–453. A mozi konvencionális felépítése a nézőket kitalált események és értékelések szemtanúiként pozicionálja, a filmes szituációnak megfelelően alakulnak ki az élmények, a megnyilvánulások és az akciókészség.

45 Bezdek, Matthew A. – Foy, Jeffrey E. – Gerrig, Richard J.: „Run for it!” Viewers' participatory responses to film narratives. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 7 (2013) no. 4. pp. 409–416.

46 Lásd még: Tan: Engaged and detached film viewing: exploring film viewers' emotional action readiness.

47 Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film.*

48 Végül a nézők narratív és műfaji sémáik alapján tudják, hogy a film válaszokat fog adni a fennálló, folyamatban lévő kérdéseikre.

Silvia több tanulmányban is kimutatta, hogy ez az optimális érdeklődés feltétele.⁴⁹ A narratív érdeklődés alapvető értékelésére úgy hivatkoztam, mint a *jutalmazó végkimenetek ígéretére*, legyen az akár egy főszereplő vagy általában az emberiség, illetve akár a narratíva szerkezetének koherenciája, teljessége, eleganciája, esetleg mindkettő szempontjából kívánatos.⁵⁰ Ezen túlmenően az olyan vágyott érzelmek megtapasztalásának kilátása, mint például az izgalom, az élvezet és a megbecsülés, mind része annak az ígéretnek, amelyet a folyamatban lévő filmes elbeszélések állandóan felkínálnak.⁵¹ Az érdeklődés szorosan összefügg az élvezettel, amely a filmek által a nézőknek felajánlott elsődleges elégtétel. A moziban az érdeklődés azért kellemes, mert szórakoztató a várakozás a történet még bizonytalan végkifejletével kapcsolatban. Sőt, minden kimenetelt, még ha váratlan vagy kedvezőtlen is, élvezettel fogadunk, mert választ ad az emberi kíváncsiságra. (A szomorú, szörnyűséges, illetve másként hedonikusan negatív vagy vegyes kimenetek esetében az „élvezet” nem a megfelelő címke a jutalmazó érzelmre. A kellemetlen érzelmek élvezetére egy későbbi fejezetben visszatérünk majd.) Végezetül, a filmnézés iránti érdeklődés a narratív érdeklődés mint az érzelmek tágabb kategóriájának az esete, de a médium érzékszervi tulajdonságai is relevánsak az érdeklődés érzése szempontjából. A megismerés iránti kíváncsiság részben egy propozíciós narratív struktúra lezárásának vágya, de a moziban *nemcsak tudni, hanem látni és hallani is akarunk*. Egy pár csókjának vagy egy hősnő hosszú odüsszeiát követő visszatérésének élvezete

hiányos lesz a moziban, ha nem mutatják be. Az érdeklődés filmi értékelésében a narratíva által vezérelt képzeletünk megtettesült kiteljesedésére való várakozás a jutalom ígéretének fő összetevője.

A fikciós filmvilágokra adott érzelmi válaszok. A másik érzelm, amit a filmek érintenek, az együttérzés (*sympathy*). Az, hogy ez a szempont minden hagyományos film recepciója során aktív, megválaszolja azt a kérdést, hogy a filmnézők miért törődnek a bajba jutott lányokkal, hobbitokkal vagy gorillákkal. Alapvető emberi igényünk van a másokhoz való kötődésre, és bármely fiktív karakter magunkhoz hasonlókénti felismerése elegendő lehet az együttérzés feltámadásához.⁵² A mainstream filmek teljes mértékben kihasználják ezt, mivel rokonszenves főhősök útja hullámhegyeken és hullámvölgyeken keresztül vezet céljaik felé. Az olyan, szimpátián alapuló érzelmek, mint a csalódás, a sajnálat, a félelem, a vidámság, a feszültség, a remény, az együttérzés és a szomorúság a filmekben a főszereplők útjában álló akadályokra vagy azok elhárítására adott válaszként jelennek meg.⁵³ Mivel ezek az érzelmek egy fiktív világban (kívánatosnak vagy nemkívánatosnak értékelt) eseményekre adott válaszként jelentkeznek, *reagáló érzelmeknek* nevezzük őket.⁵⁴ Egyes gyakran tapasztalt, szimpatikus reagáló érzelmek, mint a félelem, a szomorúság, az együttérzés és a meghatottság, empátiikusak lehetnek, vagyis megkövetelik egy szereplő belső életének mentalizálását. Pontosabban fogalmazva, az empátiikus érzelmek megkövetelik, hogy a néző értékítélete a fiktív események megítélésében a szereplő perspek-

49 Silvia, Paul J.: *Exploring the Psychology of Interest*. New York: Oxford University Press, 2006.

50 Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*.

51 Bebizonyosodott, hogy a hangulatkezelés szükségletei és a hangulatjavító érzelmek megjelenése magyarázza a szórakoztató termékek, például a filmek iránti preferenciát, lásd Zillmann: *Theory of affective dynamics*.

52 A mainstream főszereplők iránti szimpátiát valószínűleg azonnal kiváltja a velük érzett hasonlóságunk és ismerőségünk, és ez még inkább igaz a morális értékek tekintetében, lásd Zillmann: *Basal morality in drama appreciation*.

53 Az események jellege és azok kimenetele megfelel a főszereplő életében bekövetkező viszontagságoknak, amelyek eltérőek az egyes műfajokban. Például az akcióhősnő életveszélyes támadásokkal találkozhat, és csapásokat mér zaklatójára, a romantikus hős szakításal és újraegyesüléssel küzd. Lásd még Zillmann elméletét a dráma élvezetéről.

54 Ezeket az érzelmeket korábban már bemutattam *Fictional World* vagy F-érzelmek név alatt, mert ezek a fiktív világ eseményeire adott válaszok (Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*). Az F-érzelmek közé tartoznak az empátiikus és a nem empátiikus érzelmek. Nem empátiikus érzelmek alapulhatnak együttérzésen, például amikor félünk, hogy egy bomba a főszereplő kárára fog felrobbanni, de nem csak együttérzés lehet az alapjuk. A fenséges táj látványa által kiváltott áhítat például ilyen lenne. Az F-érzelmek az A-érzelmekkel szemben vannak meghatározva. Ez utóbbi kategória a filmre mint ember alkotta műalkotásra adott válaszokból áll, nem pedig a néző képzeletében produkált kitalált világból.

tíváját tükrözze, hiszen az eseményt a szereplő elképzelt nézőpontjából értjük meg, az ő aggodalmaival, érzéseivel együtt. Legintenzívebb formáiban az együttérzés öncélú érzélgősségnek tűnhet, azonban nincs értelme a szomorúság vagy az öröm könnyeit butaságnak ítélni. Az érzelmkifejezés nem feltétlenül pejoratív. Egy karakter szenvedésének vagy jótettének értékelése magában foglalhatja a karakter felsőbbrendűként való elismerését, különösen az én szenvedéséhez vagy jótettéhez képest. Egy szeretett karakter iránti együttérzésben vagy iránta érzett csodálatomban úgy érezhetem, hogy az ő sorsa az enyémhez képest valóban siralmas, vagy altruista teljesítményei teljesen jelentéktelenné teszik az enyémet. Az ilyen érzelmi reakciók kísérőjelenségei a meghatódottság, a csodálat és a felindulás.⁵⁵

Ugyanakkor nem minden reagáló érzelemhez szükséges az empátia vagy az együttérzés.⁵⁶ A szimpátia nem csak arra készítet minket, hogy a szereplők mellett álljunk, és érzelmileg reagáljunk terveik hullámvölgyeire. Ahogy javasoltam, ez arra készíthet bennünket, hogy érzelmileg „filmhossznyi” befektetést tegyünk a karakterekbe amellet, hogy reményeikben és félelmeikben, sike-reikben és kudarcaikban követjük őket.⁵⁷ Tanúi vagyunk a hősök olyan személyiségekké való lassúbb és mélyebb fejlődésének, amilyenek látni szeretnénk őket. Az akció- vagy cselekményfejlődés aránya a karakteréhez viszonyítva műfajonként eltérő.⁵⁸ Általában az akciófilmek és különösen a vígjátékok csak minimális jellemfejlődést tesznek lehetővé, míg a drámai műfajok ezt jobban meg-

engedhetik maguknak. Ezekben a műfajokban a nézők érdeklődése nagyobb mértékben függhet a jellemábrázolástól és a karakterfejlődéstől.

A fiktív világra reagáló érzelmek másik osztálya a látványos, vagyis *látványosságalapú* érzelmek. A tájak, épületek, természeti tárgyak és műtárgyak, emberi vagy állati alakok látványossága meglephet és megérinthet bennünket, a szépség és a szépségérzet, a harmónia, az elegancia vagy a derű érzéseit idézve fel. Néhány műfajban a robbanások, sérülések, kegyetlenségek látványa undort, félelmet vagy egyéb kellemetlen érzelmeket válthat ki. A látványalapú érzelmek nem támaszkodnak semmilyen mélységű empátiára, ingerületük egy fiktív jelenet pusztá látványa vagy hangja; ezek az érzelmek nem függenek az együttérzéstől sem. Hagyományosabban fogalmazva, a kitalált világ tárgyainak, eseményeinek és alakjainak kép- és hangkombinációit érzelmileg látványosnak, gyönyörűnek, magasztosnak, borzalmasnak, bizarrnak vagy abszurdnak stb. értékelhetjük. Meghökkenés, élvezet, áhitat (a wow-érzés), magával ragadás, meghatottság és az esztétikai elismerés az ebből fakadó érzelmek találó megnevezései. Mint minden, fikciós világra adott érzelmi válasz, a látványalapú érzelmek akkor is felmerülhetnek, amikor elbeszéléseket olvasunk, de a moziban ezek szembetűnően versengenek a cselekmény- és karaktervezérelt érdeklődéssel, valamint a szimpátián alapuló érzelmi reakciókkal. Úgy tűnik, a néző szemtanúszerpe átmenetileg egy megfigyelőszerepre cserélődik fel.⁵⁹ A néző még inkább azonosulhat az olyan mozgásmintákkal vagy kép- és hangsorozatokkal, amelyekből

55 Erről, több más tanulmány mellett, lásd: Tan, Ed S.: Being moved. In: Sanders, David – Scherer, Klaus (eds.): *The Oxford Companion to Emotion and the Affective Sciences*. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 74.; ezt a közelmúltban egy másik, a filmet ingerként használó pszichofiziológiai kutatás is megerősítette, lásd: Wassiliwizky, Eugen et. al.: Tears falling on goosebumps. Co-occurrence of emotional lachrimation and emotional piloerection indicates a psychophysiological climax in emotional arousal. *Frontiers in Psychology* 8 (2017) no. 41. pp. 1–15. Schuberték az érzelmet *kama mutának* nevezik, a közelség érzésének társadalmi-relációs érzelmeként, amikor a közösségi megosztási kapcsolatok felerősödését értékelik, lásd: Schubert et. al.: Moment-to-moment changes in feeling moved match changes in closeness, tears, goosebumps, and warmth. Az imént hivatkozott tanulmányban az ilyen pillanokat filmrészletekben elemezték.

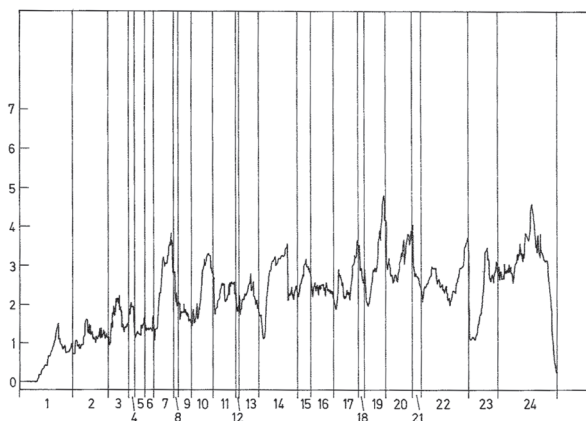
56 Példa erre a félelem, amikor egy horrorszörnyet látunk olyan nézetben, amely nincs egyik karakterhez sem igazítva, vagy anélkül látjuk, hogy akár egy szereplő is a szomszédságában lenne.

57 Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*.

58 Lásd például az érdeklődés tanulmányozását a karakter-, illetve az akciófejlődés által orientált filmekkel kapcsolatban: Doicaru, Miruna Maria: *Gripped by Movies. From Story-world to Artifact Absorption*. Doctoral dissertation, Faculty of Social and Behavioural Sciences. Amsterdam: University of Amsterdam, 2016. (különösen a 2. fejezet)

59 Lásd a dráma belemertülési és a természetfilmek leválasztott befogadási módjainak empirikus összehasonlító elemzéseit: Tan: Engaged and detached film viewing.

hiányzik a film történetvilágára való utalás. A nézők képek, hangok, dallamok és szimbolikus fogalmak lírai asszociációin elmélkedve képezhetik meg a testesült tudatosságot, ahogy Grodal írta.⁶⁰ Ha a cselekményképzetek érzelmeiket keltenek, akkor a lírai asszociációkra például nosztalgikus, feszült vagy nyugodt hangulatok reagálnak. Az érzelmeik látszólag azonnali reprezentációi kifejeződhetnek kameramozgásokban és a vágások asszociatív szerkesztési elvében, ahogy azt Münsterberg példaként említette.



1. ábra: Folyamatos érdeklődés az *Opname* során; N= 21; Az érdeklődést másodpercenként regisztráltuk egy csúszkás értékelőeszközzel. A mérést önbevalláson alapuló érdeklődésértékelésekkel validáltuk. Az abszcissa (vízszintes tengely) alatti számok az egymást követő jeleneteket jelentik. 1–6: prologus; 7–18: bonyodalom, 19–20: kibontakozás; 24: csúcspont, amelyet az epilógus követ.

A narratív film érzelmi szerkezete. Az érzelmeik filmhosszon végignyúló dinamikáinak profilozása érdekében azt javasoltam, hogy ábrázoljuk ezeket egy modellben, a film *affektív szerkezetében*.⁶¹ A modell az érdeklődés és a reagáló érzelmeik időbeni lefolyását reprezentálja, ahogy azt a filmben bemutatott események előrejelezték.⁶² Több film alapján általánosítva a legátfogóbb hipotézis az, hogy az érdeklődés szintje, főként a mainstream filmek megtekintése során összességében véve emelkedik. Ennek az az oka, hogy a főszereplők céljai felé vezető úton a tét minden újabb bonyodalomnál nő. Ez a jutalom növekvő ígéréthez vezet nagyjából a prologus és a csúcspont közötti felvonásokban. Helyenként azonban az érdeklődés emelkedése és süllyedése váltakozhat az egymást követő jelenetekben, műfajtól és adott filmtől függően. Az 1. ábra az *Opname* (Beutaló, 1979, r: Marja Kok – Erik van Zuylen) című film esetében mutatja be a nézők érdeklődésének változását. Ebben a tanulmányban, amely egy halálosan beteg kórházi ápoló tragikus drámája által kiváltott érzelmeiket vizsgálta, azt találtuk, hogy az elnyomó kórházi rezsim ígája alatt egyre inkább szenvedő főszereplő megítélését fokozatosan az együttérzés reagáló érzelme határozta meg. A bonyodalom kibontakozása után a főszereplő kórházi rendszerrel szembeni ellenállása miatt érzett aggodalom átadta a helyét a hős önrendelkezése feletti csodálatnak. Mindkét fordulat befolyással volt az érdeklődési szintre, amelyet egy hétpontos skála segítségével mértek folyamatosan.⁶³ Az affektusszerkezetek többé-kevésbé általánosak lehetnek. Vagyis a reagáló érzelmeik éppúgy, mint az ezeket kiváltó cselekmények, szereplők és események, egy-egy műfaj esetében tipikusak lehetnek. Az eddigiekben a műfajalapú érzelmeik tanulmányozása az erőszak, a szenzáció vagy a horror nézésének nemkívánatos hatásaira összpontosult a szórakoztató műsorokban.⁶⁴ A nézők műfajismerete szerepének pszichológiai kutatása folyamatban van.⁶⁵

60 Grodal: *Moving Pictures*.

61 Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*.

62 A filmek (nagyobb és kisebb egységekből álló) felvonásokra, jelenetekre és eseményekre szegmentálódnak. Minden további esemény érdeklődést indukál. Minden jelenet választ vagy visszaigazolást kínál a korábban indukált várakozásokra, ami az élvezethez vezet. Az élvezet hajlamos megerősíteni az érdeklődést – mivel serkenti a befogadást, és jutalmazza a korábbi erőfeszítéseket. Minden egyes jelenet új kérdéseket és affektív várakozásokat vált ki, így az érdeklődés fennmarad.

63 van den Boom, Hans – Tan, Ed S.: *Vissersschepen op koers naar kwaliteit. Schip en Werf De Zee* (1992) no. 11. pp. 1–15.

64 Erről lásd: Bryant, Jennings – Vorderer, Peter (eds.): *Psychology of Entertainment*. Mahwah: Lawrence Erlbaum, 2006.

65 Lásd pl. Visch – Tan: *Categorizing moving objects into film genres*.

A kellemetlen érzelmek vonzereje. Egy röpké pillantás a szomorú, erőszakos vagy rémisztő tartalmú filmek sikerárnyára jól szemlélteti azt a vonzerőt, amelyet a kellemetlen érzelmek jelenthetnek a közönség számára. Münsterberg már az 1910-es évek mozidarabjaiban is kifogásolta – az aggasztóan vonzóknak talált – erőszakos és visszataszító ábrázolások romboló hatásait. A film pszichológiája különböző magyarázatokat sorakoztatott fel, de egyelőre egyik mellett sem kötelezte el magát. A legjobban dokumentált elmélet a Menninghaus és társai által megfogalmazott el-távolodás–megközelítés modell, amely két komplementer mechanizmust feltételez. Az egyik megszábadítja a fájdalmas, undorító vagy más módon kellemetlen esztétikai ingereket az olyan hatásoktól, amelyek megakadályoznák az inger élvezetét és értékelését. A másik olyan élményeket enged meg, amelyek „intenzívebbek, érdekesebbek, érzelmileg megindítóbbak, mélyebbek és esetenként még szebbek” is lehetnek.⁶⁶ A modell célja az, hogy megmagyarázza a negatív érzelmek elterjedtségét minden művészeti formában, és számos klasszikus megközelítést tartalmaz. A médiapszichológusok olyan beszámolókat alkottak, melyek véleményem szerint a negatív érzelmek örömeinek korlátozására utalnak.

Az olyan érzelmek, mint a rettegés, abból fakadnak, hogy a szörnyeket fenyegetőnek és visszataszítóknak ítéljük, de maga az érzelem is lehet értékelés tárgya. Hasonlóképpen, a moziban való sírás zavarba ejtő érzéssel töltheti el az egyént, ha felismeri, hogy csak egy filmet néz.⁶⁷ Komoly drámák, amelyek tartalma megrendítőnek és elgondolkodtatónak értékelhető,⁶⁸ vagy a független művészfilmek, amelyek inkább keltenek elismerést és felemelő érzést, mint élvezetet, úgy tűnik, hogy leginkább magas szintű tanulságokkal, (ön) ismereti fejlődéssel és reflexiós lehetőséggel kompenzálják a fájdalmas élményeket.⁶⁹ Saját munkámban rámutattam a műfaji sémák és a narratív érdeklődés negatív érzelmekkel kapcsolatos moduláló hatására.⁷⁰

A filmek által kiváltott érzelmekről szóló fejezetek lezárásaként meg kell jegyeznünk, hogy az érzelmi események kognitív értékelésének elméletét egyszerűsített formában mutattuk itt be. Még az egyszerű filmes narratívák is lehetnek összetettek, például a cselekményszálak vagy a karakterek és a narrátori perspektíva szempontjából, amelyek befolyásolják az érzelmi események bonyolultságát. Az olvasók figyelmébe ajánlom Oatley értekezéseit a fiktív események ilyen értelemben kifinomultabb értékeléséről.⁷¹

66 Menninghaus, Winfried et. al.: The distancing–embracing model of the enjoyment of negative emotions in art reception. *Behavioral and Brain Sciences* (2017) no. 40. pp. 1–58. loc. cit. p. 1.

67 A médiaszórakoztatás egyes kutatói az ilyen szabályozási átértékelésekre úgy hivatkoznak, mint metaérzelmekre (lásd Bartsch, Anne et al.: Appraisal of emotions in media use. Toward a process model of meta-emotion and emotion regulation. *Media Psychology* 11 (2008) no. 1. pp. 7–27.) Pozitív kielégülések származhatnak az ilyen újraértékelésekből és a hozzájuk kapcsolódó érzelmekből. A szomorú drámák nézői értékelhetik saját erkölcsi álláspontjukat, mely egy karakter veszteségeiből és igazságtalanságtól szenvedő tapasztalataiból fakad. A horror szerelmesei azért szerethetik az érzelmeket, mert kifejezetten keresik azokat, és a rendkívül erőszakos filmek fiatalabb férfinézői bizonyítottan büszkéek a megküzdési képességeikre, lásd: Hills, Matt: Horror reception/audiences. In: Benschoff, Harry M. (ed.): *A Companion to the Horror Film*. Oxford: John Wiley & Sons, 2014. pp. 90–108.

68 Oliver, Mary Beth – Hartmann, Tilo: Exploring the role of meaningful experiences in users' appreciation of „good movies”. *Projections* 4 (2010) no. 2. pp. 128–150. [Magyarul lásd: Oliver, Mary Beth – Hartmann, Tilo: A jelentésteli élmények szerepének vizsgálata a „jó filmekben”. (trans. Papp–Zippernovszky Orsolya). *Metropolis* (2014) no. 2. pp. 50–65.]

69 Oliver, Mary Beth – Bartsch, Anne: Appreciation as audience response. Exploring entertainment gratifications beyond hedonism. *Human Communication Research* 36 (2010) no. 1. pp. 53–81.

70 Lásd: Tan, Ed S. – Visch, Valentijn T.: Genre scripts and appreciation of negative emotion in the reception of film. *Behavioral and Brain Sciences* (2017) no. 40. Ahogy az *Emotion and the Structure of Narrative Film* című könyvemben leírtam, a valós életben tapasztalt averzív helyzetekkel ellentétben az elválásról, elszigeteltségről, erőszakról szóló, vagy rémületet, rettegést stb. keltő fikciós jelenetek népszerűsége annak köszönhető, hogy egy történet részét képezik, mindig azt jelzik, hogy benne vagyunk *in medias res*; a narratíva folytatódik, kíváncsiak vagyunk arra, hogy hová tart, és ezért gyakorlatilag lehetetlen teljesen megszakítani a várakozásokat és a képzetet, hogy a történet pozitív irányba fordul. Önmagában ezek átélése nem kellemetlen, különösen, ha a nézők nyitottak arra, hogy tanuljanak a kellemetlen eseményekből.

71 Oatley: *The Passionate Muse.*; Oatley: How cues on the screen prompt emotions in the mind.

Általánosabban fogalmazva, további filmpszichológiai kutatásokra van szükség a TE-heurisztikák összetettebb használatával kapcsolatban a filmes elbeszélések megértésében és a filmes események érzelmi értékelésében.

A filmtudatosság pszichológiájára vonatkozó következtetés az kell hogy legyen, hogy a filmélmény magával ragadó természete ma is éppoly megdöbbentő, mint a korai filmes közönség számára. A médiapszichológusok mérni kezdték, a kognitív filmkutatók pedig elméleti kereteket dolgoztak ki a filmnézői affektusok és érzelmek bemutatására. Ám a film fenomenológiáját a filmpszichológusok nem terjesztették ki a filmnézéssel kapcsolatban azon túl, amit már *A moziarab* is leírt.

A film mint művészet pszichológiája

Az, hogy a filmtudatosság a művészi jelleg méltányolásával jár-e vagy sem, csak retorikai kérdés lehet, de a film pszichológiája nem foglalkozott kifejezetten a témával. Münsterberg és Arnheim után alig akadt pszichológus, aki a filmet művészetnek tekintette volna. Ráadásul az általános pszichológiai esztétika sem vette figyelembe a filmet. Az elbeszélő film 1990-es évek óta fejlődőben lévő pszichológiai megközelítése foglalkozott ugyan esztétikai kérdésekkel, de inkább csak implicit módon. Bemutattuk a pszichológusok erőfeszítéseit, hogy magyarázzák a történetesemények észlelésének természetes gördülékenységét, amelyet már Münsterberg is a filmélmény jellegzetességének tartott. Rámutattak a folyamatosra törekvő filmstílus hagyományos használatára. A mainstream mozi narrációját a kognitív filmteoretikusok a legjobb esetben is csak marginálisan öntudatosként írták le.⁷² Vagyis a film kompozíciójának formai jellemzői, a stílus és a technológia használata nem szembe-tűnőek, és alá vannak rendelve annak, hogy a néző a fabulát rekonstruálja, illetve abban elmerüljön. A tör-

ténetvilág nézői megkonstruálását a narráció csak diszkrétén érinti, és a feladatot ellátó formai vagy stilisztikai minták hajlamosak a tudatosságot jelentős mértékben elkerülni.⁷³ Úgy is mondhatnánk, azt hiszem, hogy a populáris film pszichológiai esztétikája a jelenlegi állapotában mindenekelőtt az abszorpcióról, a fiktív világban való létezés intenzív és gördülékeny elképzeléséről szól. És hozzá kell tenni, hogy a népszerű narratív fikciós filmtől eltérő formák pszichológiai esztétikája hiányzik. A rendelkezésre álló ismeretek elegendőek a thriller, a romantikus dráma vagy a coming-of-age film pszichológiájának felvázolásához, de ahhoz már nem, hogy ugyanezt megtegyük a dokumentumfilm, az expresszionista, a szürrealista vagy a posztmodern film esetében, a kísérleti, avantgárd és egyéb múzeumi filmművészeti formákról nem is beszélve. Végül is tehát jelenleg nem állunk messze Münsterberg azon feltevésétől, hogy a film esztétikai élménye egyenlő a benne való intenzív elmélyüléssel, mely a részek belső harmóniájának köszönhető, és amely a bemutatott világok valóságú fotó-reprezentációjának enyhe módosítását feltételezi.

Jelen írás idejében azonban úgy tűnik, minden kétszen áll arra, hogy elinduljon a filmek nézők általi esztétikai értékelésének kutatása. Biztosak lehetünk abban, hogy jelenleg a mainstream filmek „belső részeit” a tartalom, a stílus és a technológia tekintetében jól leírták a fentebb említett filmelméleti szakemberek. Ugyancsak ők segíthetnek a pszichológusoknak, akik számítógépes látás- és hallásszakértőkkel együttműködve számítógépes elemzéseket készíthetnek „a részek közötti belső harmóniáról.” A kedvező idők jeleként említhetjük az érdeklődés növekedését azon hallgatóságos, implicit tudás iránt, amellyel a rendszeres filmközönség a filmstílus és -technológia különféle formákban és műfajokban történő mintahasználatáról rendelkezik.⁷⁴ Sőt, arra is megtörténtek az első kísérletek, hogy azonosítsák a pszichológiai dimenziókat, amelyek a filmnézők esztétikai izlését befolyásolják.⁷⁵ Az általam *műalkotás-élméneknek* (*artifact*

72 Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. University of Madison: Wisconsin Press, 1985.; Bordwell, David: *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press, 2006.

73 Tan et. al.: Does absorption in a movie's story world pose a paradox?

74 Lásd pl. Visch – Tan: Categorizing moving objects into film genres.

75 Doicaru az esztétikai megbecsülés általános modelljeit olyan szempontból tekintette át, hogy azok alkalmasak-e a filmek esztétikai megbecsülésének magyarázatára. Beszámolt egy mérőműszer validációs vizsgálatáról, amelyben öt általános tényezőt azonosítottak,

emotions) nevezett dimenziók, azaz a filmek esztétikai terméként való érzelmi értékelése hamarosan a kritikusok és a filmközönség által készített kritikákból azonosíthatóvá válnak. Ezek már most is nagy adattárakban állnak rendelkezésre.⁷⁶ A nagyszabású, rendkívül adatigényes kutatásokat kisebb laboratóriumi vizsgálatok kísérhetik, amelyek azt vizsgálják, hogy a nézők figyelembe veszik-e a formai és stilisztikai jellemzők esztétikailag releváns mintáit, és ha igen, hogyan.⁷⁷

Záró megjegyzések

A Hugo Münsterberg által a filmpszichológia számára meghatározott feladat, a filmélmény pszichológiai háttérmechanizmusainak felfedése és esztétikai funkcióinak magyarázata egy évszázad múltán is vezető szerepet tölt be. Úgy vélem, hogy a film pszichológusai az elmúlt évszázad során nem rukkoltak elő nagyon új vagy más témákkal, míg Münsterberg kérdéseiről az derült ki, hogy nagyon is összetettek, sőt időtállóak. Ennek ellenére a terület fokozatosan bővült. Az 1970-es évek után a növekedés felgyorsult, a mai helyzetet pedig szerényen szólva felfutásnak is nevezhetjük. Két filmpszichológiai

könyv a közemúltban töltötte be azt az űrt, melyet *A mozarab* hagyott maga után.⁷⁸

A filmélményt vizsgáló pszichológiai tanulmányok jelen áttekintése igen szelektív. Egyáltalán nem volt cél a teljes szcena lefedése, már csak azért sem, mert a mozgóképek és érzékelésük hatalmas kutatási területéről válogattunk eredményeket. Alapvető korlátai ellenére a filmpszichológia egy évszázadának áttekintése a Münsterberg által meghatározott kutatási program jelen helyzetű való összevetésével zárulhatna. Azt a tipikus lebilincselő élményt, amelyet a mainstream filmek kínálnak a közönségnek, mára úgy jellemezzük, mint a filmbe való elmerülés és kvázifizikai jelenlét érzését, amely olyan simán és folyamatosan zajlik, mintha a való életben történne. Jelentős előrelépés történt annak megértésében, hogy a figyelem, az észlelés és az emlékezet alapvető pszichológiai funkciói hogyan vesznek részt a filmértés folyamataiban. Konszenzus alakult ki arról, hogy a figyelmi, perceptuális és kognitív mechanizmusok hogyan kapcsolódnak össze a hagyományos filmművészet normáival. A hagyományos 35 milliméteres színházi elrendezés sötét környezetében a nagy felbontású kivetítődések túlnyúlnak a foveális élességmező határain, a vászon pedig elég nagy ahhoz, hogy a perifériás látómezőt kellően stimulálja, miközben a vetítőgép

amelyek felhasználhatók a filmnézés esztétikai értékelési dimenzióinak leírására. Ezek a következők voltak: kognitív stimuláció, negatív emocionalitás, önreferencia és megértés. A korpusz különböző műfajú és esztétikai kategóriájú filmekből állt (pl. mainstream, művészfilmek és kísérleti filmek), és ennek megfelelő közönséget vontak be. Doicaru: *Gripped by Movies*.

76 A filmek nemcsak a fiktív világ eseményeinek szemtanúiként mozgathatnak meg bennünket, hanem a filmkészítők által valamilyen formai szándékkal készített alkotásokként is; a vizuális szépség megbecslése erre jó példa. Tárgyuk a műalkotás felépítése, ezért meg kell különböztetni őket mint műalkotás-érzelmeket (*artefact emotions*) a kitalált világokban tapasztalt eseményekre adott érzelmi válaszoktól. Esztétikai érzelmek, mert a művek olyan jellemzőinek értékelését foglalják magukban, mint a forma, a stílus, a technológia használata és a benne foglalt jelentés. A képzetlen közönség is el tudja mesélni ezeket a műalkotásokra vonatkozó érzelmeit; a hivatásos kritikusok értékeléseikhez további részleteket képesek kapcsolni nézés közben. Tárgyuk a filmforma komplexitása, a stílushasználat és a filmek stílusa, a technika és a szándékolt vagy nem szándékolt jelentések. A kritikai filmelemzésekben hozzáférhető intuíciók segítségével továbbfejleszhetjük a műalkotás-érzelmelek értékelésének megértését. Ezek tömegesen képviseltetik magukat például a YouTube- és a Metacritics-féle felhasználói csoportokban. Jelenleg gépi tanulási algoritmusokat fejlesztenek ki, amelyek célja a filmes fórumokban megjelenő érzelmek kinyerése és kategorizálása, valamint a filmek és a célközönség megkülönböztetése, lásd például Buitinck, Lars et al.: Multi-emotion detection in user-generated reviews. In: Hanbury, Allan et al. (eds.): *Advances in Information Retrieval*. Cham: Springer International Publishing, 2015. pp. 43–48.

77 Néhány példatanulmány a narratív filmben alkalmazott előtérbe helyezési (*foregrounding*) eljárásokról, valamint ezek hatásairól a kognitív stratégiákra és az esztétikai értékelésre: Hakemulder, Jemeljan: Tracing foregrounding in responses to film. *Language and Literature* 16 (2007) no. 2. pp. 125–139.; Bálint, Katalin et al.: Reconceptualizing foregrounding. Identifying response strategies to deviation in absorbing narratives. *Scientific Study of Literature* 6 (2016) no. 2. pp. 176–207.

78 Shimamura (ed.): *Psychocinematics*; Zacks: *Flicker*.

forgó zárja zökkenőmentes stroboszkópikus mozgást tesz lehetővé. Ezenkívül a látórendszer, a kevésbé optimális nézőpontokból adódó perspektivikus transzformációkkal szemben meglehetősen ellenálló, valószínűleg annak köszönhetően, hogy a transzformációból kinyeri az invariáns részeket.⁷⁹ A fősodorbeli filmek narratív folyamatosságra törekvő stílusa a film történetvilágának, cselekményének, szereplőinek és belső életüknek gördülékeny észlelését biztosítja. Az érzelmi válaszok pedig a történet fejlődésével és a főszereplők terveinek előrehaladásával magyarázhatók.

Mégis, sokkal kevesebb erőfeszítést tettek arra, hogy elméletileg mélyebben kifejtsek a filmélmény lényegét. Létezik egy általános kétség, hogy ez az események, helyzetek, személyek stb. pusztán felismerését jelentené, ahogyan azokat a való világban is ismerjük. De hogy a néző képzelete pontosan mit is tesz hozzá a tipikus film-tudatossághoz, még mindig rejtély. Ahogyan az is csak részben érthető, hogy a filmi események, valamint azok megrendezése, eljátszása, keretezése, fényképezése és vágása pontosan hogyan befolyásolja és ösztönzi a közönség képzeletének aktusait.

Míndeközben a „mozidarabok” kínálata 1916 óta rendkívüli mértékben gyarapodott és változatosabbá vált, de a mainstream narratív film messze a legnépszerűbb forma maradt. Napjainkban a mozgóképekhez való, sokféle képernyőn keresztüli hozzáférés minden eddiginél sürgetőbbé tette a pszichológusok számára, hogy megértsék tapasztalatainkat, melyek olyan eltérő eszközökön keresztül jutnak el hozzánk, mint a kézben tartott telefonjaink, a hatalmas, 3D-s, multiplex vetítővásznak vagy a múzeumi installációk. A mozi kanonikus felépítése is szétartóvá kezd válni a hálózatos interakciós technológiák miatt, amelyeket a mozgóképek gyártásában, forgalmazásában és

bemutatásában egyaránt alkalmaznak. A film pszichológusai a közönség mainstream mozi tapasztalatairól szerzett jelenlegi ismeretei kiindulópontként használhatják annak megkülönböztetéséhez, amit a filmszociológusok „diszpozitívoknak” neveznek: a filmek gyártási, bemutatói és befogadási gyakorlatainak csoportjait, amelyeket felhasználóik sajátos elvárásai, attitűdjei és kompetenciái jellemeznek.⁸⁰

A film pszichológiája gyorsan fejlődik interdiszciplináris tudományterületté. Münsterberg pszichológiai tanulmánya már akkor a kísérleti pszichológiától távol eső területek, például a mozidarab korabeli konvencionális gyakorlata, valamint a színdarab arisztotelészi poétikája hatását tükrözték. Ugyanígy a film jelenlegi pszichológusai, mint láttuk, a film észlelésének és megismerésének megértését a narrációelemzés szakértőivel való együttműködés révén szeretnék elmélyíteni. A filmnézői figyelem jelenlegi, narratív jelzéseket tartalmazó modelljeinek előrehaladását a (történeti) filmelemzés mélyrehatóan befolyásolja.⁸¹ A kognitív filmtudományok tudósai a filmek kognitív tanulmányozásával foglalkozó társasággal (Society for the Cognitive Study of the Moving Image) együttműködve folyamatosan készítene a néző elméjét is számításba vevő, mélyreható elemzéseket a filmről.⁸² Ugyanez vonatkozik a film által keltett érzelmek pszichológiai modelljeiben elért (szerényebb) előrelépésekre is. A kép és a hang gépi elemzésével foglalkozó szakemberekkel való további együttműködés várhatóan hozzájárul a formai és stilisztikai filmstruktúrák objektív azonosításához a hagyományos mainstream film tartományán kívül a kibertér és a kísérleti művészmozik „vadonjában” is.

A filmre adott pszichológiai reakciók (érzékelés, figyelem, emlékezet és érzelmek) mérésének technológiája szintén

79 Cutting, James E.: The shape and psychophysics of cinematic space. *Behavior Research Methods, Instruments, & Computers* 18 (1986) no. 6. pp. 551–558.

80 A koncepció az elmúlt három évtizedben fejlődött ki, lásd Casetti, Francesco: *The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come*. New York: Columbia University Press, 2015. Én mindössze szabadon összefoglaltam az elképzeléseket, hogy felvázolható legyen a pszichológusok kutatása számára egy program.

81 A Bordwell és munkatársai által indított nagy projekt az amerikai mainstream mozi történeti poétikájáról már betekintést engedett – a filmes narratívák konvencionális strukturálása és stilisztikai paraméterei szempontjából – a filmélmény mögött meghúzódó mechanizmusok pszichológiai kutatásába; ezek közé tartozik többek között a folyamatosság, a tér- és időbeli tagoltság és a stílári hangúlyok. Lásd: Bordwell, David – Staiger, Janet –Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. Columbia University Press, 1985.

82 Az érdeklődő olvasóknak érdemes rendszeresen belenézniük a társaság *Projections* című tudományos folyóiratába.

hatalmasat fejlődött, mióta Münsterberg észlelési laboratóriumot alapított a Harvardon. A tekintetkövetést, az fMRI-t és a TMS-t már hozzáadták a pszichofizikai és kognitív válaszok regisztrációjához. A nagy léptékű képelemzési adatok integrálása a laboratóriumban szerzett vagy „big data”-ként kapott viselkedési mérésekkel egy következő lépés lehet a filmpszichológia fejlődésében. A néhány másodpercet meghaladó, egész akciókat, eseményeket, jeleneteket és cselekményeket vagy akár teljes filmeket magában foglaló filmegységekre adott integrált válaszok tanulmányozása új válaszrögzítő eszközöket és adatmodelleket igényel. Talán egy évtizeden belül megvalósítható lesz, hogy a közösségi médiából és a filmadatbázisok metaadataiból nyert nagy „érzelmi válasz” adatkészleteket a fent leírt komputációs tartalomelemzésekhez csatolják. Képesek leszünk majd a filmeket értelmes klaszterekbe sorolni, például műfajokba és alműfajokba a témák, cselekmények közötti kapcsolatok, filmstílus és érzelmi profilok alapján. Kis léptékű laboratóriumi kísérletekkel többet tudhatunk meg arról, hogy pontosan mit ad hozzá az elme a képernyőn megjelenő képhez és a mozi hangszóróiból érkező hanghoz. Hadd emeljem ki mint vezető kérdést azt, hogy a felülről lefelé (top-down) és alulról felfelé (bottom-up) irányuló mechanizmusok hogyan hatnak egymásra a filmélmény létrehozásában.⁸³ A mélyreható kutatások felépítésének diverzifikálása is szükséges a különféle képernyőkön és az online vagy „élő”(?) bemutatókon való filmnézés sokféle változata miatt.

És csakúgy, mint 1916-ban, az akadémiai, empirikus pszichológia kutatóinak válogatott, de egyre növekvő kisebbsége szeretné megérteni, miért és hogyan érzékeljük, és mit jelent élvezni a filmeket. Meg akarják érteni, hiszen elsősorban filmkedvelő pszichológusok, másodsorban pedig a filmet a figyelem, az észlelés, az emlékezet, a képzelet, az érzelmek és az esztétika alapvető modelljeinek tesztelésére alkalmas, kihívásokkal teli területnek találják.

Szabó Eszter Dóra fordítása

⁸³ A felülről jövő (top-down) hatások szerepébe hangsúlyozottan beleértem a münsterbergi, nézői képzeletbeli aktusokat is.

Ezúton értesítjük kedves olvasóinkat és támogatóinkat, hogy a **Metropolist** kiadó Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány számlájára



az adózók által felajánlott 1%-okból 2022-ben 111 954 Ft folyt be.

Ezt az összeget lapunk működési költségeire fordítottuk. Felajánlásaikat – melyek nélkülözhetetlen segítséget jelentenek folyóiratunk számára – hálással köszönjük!

Kérjük, 2022. évi adóbevallásukkor is gondoljanak ránk, és támogassák munkánkat!

METROPOLIS
FILMÉLMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNELMI FOLYÓIRAT

**A Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány adószáma:**

18083787-1-42

Köszönjük!