

Noël Carroll – William P. Seeley

## Kognitívizmus, pszichológia és idegtudomány

### A filmek mint figyelemgépek\*

#### A filmek ereje

Elterjedt vélekedés a mozgóképekkel kapcsolatban, hogy a médium ereje a mozilátogatás erős, feltehetően realisztikus, magával ragadó élményéből fakad – egy olyan élményből, amely állítólagosan a valóság illúzióját kelti. Ezt a nézetet tükrözi, hogy milyen hangsúlyossá vált a realizmus a filmelméletben. A legtöbbben azonban a filmek jelentős része esetében nemigen neveznék realisztikusnak a mozizás élményét. Ráadásul a filmek ereje jórészt éppen abból ered, hogy a filmnézés élménye elkülönül a hétköznapi tapasztalat szubjektív fenomenológiájától.<sup>1</sup> Ebből kifolyólag a filmelmélet realista megközelítését furcsa megközelítésnek tartjuk, még ha első pillantásra megfelelőnek is tűnik. Először is tegyük különbséget a két fogalom között. A *film* (movies) egy szűk fogalom, jelenleg a tömegmédiá narratív mozgóképeit értjük alatta, melyeket a hollywoodi stúdiókhoz, Bollywoodhoz és a – New Yorkban, Houstonban és Dallasban lévő Angelika Film Centershez hasonló mainstream művészmozikat tápláló – független filmforgalmazókhoz kapcsolunk.<sup>2</sup> Ezzel szemben a *mozgóképek* (motion pictures) a médium egészére utaló, tágabb fogalom, mely magában foglalja a filmeket, művészfilmeket, kísérleti filmeket, pörgetős füzeteket, a kézzel készített animációkat – melyeknek minden egyes képkockáját Exac-to késsel vésik a régi celluloidszalagra –, és az égvilágon minden mást is, ami ebbe a kategóriába sorolható. Ilyen értelemben a *film* fogalma egy mozgóképes műfaj jelöl. Ennek a műfajnak pedig az a legmeghatározóbb jellemzője, hogy képes kultúrákon átívelve egyetlen narratívába

bevonni a nézőket és egyúttal intenzív és magával ragadó élményt nyújtani. A filmek e két aspektusát *széles körű elérhetőségnek* és *átfogó intenzitásnak* nevezhetjük. Egyértelműen úgy látjuk, hogy minden, a mozgóképről alkotott valamirevaló elmélet magyarázattal tartozik a filmek kvalitatív, tapasztalati megragadó képességére, melyet e terminusok körbeírnak. A filmi realizmustól azonban hiába várunk ilyen magyarázatot.

A nézet, hogy a filmeket a valóság illúziójaként éljük meg, alighanem a filmnézés tapasztalatának átfogó intenzitásából és tartalmuk széles körű elérhetőségéből ered. A vásznon megjelenő szereplőkkel és eseményekkel való kapcsolatunk, a hozzájuk viszonyulásunk megdöbbentő mértékben magával tud ragadni bennünket. Talán sokan úgy vélik, ezt a reakciót csak az az elképzelés magyarázhatja, hogy a filmeket ugyanúgy éljük meg, ahogyan a mozin kívüli életünket – tehát hogy ilyenkor a valóság illúzióját éljük át. Az a fajta megközelítő illetve elkerülő viselkedés azonban, amit a hétköznapi életben veszélyt észlelve produkálunk, feltűnően hiányzik a filmekre adott affektív és érzelmi reakcióink közül. A moziban nem bénulunk meg szó szerint a félelemtől, amikor az ötven láb magas nő feldúlja a szomszédságot – örömet okoz a látvány, még ha egyúttal emel is a szorongásszintünkön. Persze néhányan borzasztó sokat sírnak a moziban, de ilyenkor nem próbálunk meg enyhíteni a szenvedésünkön, ahogy a hétköznapi életben tennénk. A mozilátogató válaszreakciói még teljes érzelmi bevonódás esetében is gyökeresen eltérnek attól, amit a valóság illúziójának hatása alatt produkálna. Ráadásul a hétköznapi kontex-

\* A fordítás alapja: Carroll, Noël – Seeley, William P.: *Cognitivism, Psychology, and Neuroscience: Movies as Attentional Machines*. In: Shimamura, Arthur P. (ed.): *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*. Oxford University Press, 2013. pp. 53–75.

<sup>1</sup> Carroll, Noël: The power of movies. In: Carroll, Noël: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1996. pp. 78–93.

<sup>2</sup> A kategória nem redukálódik a mozifilmekre, hanem a televíziós produkciókat is magában foglalja.

tusában a világ nagy része úgy múlik el mellettünk, hogy észre sem vesszük – míg a moziban erről szó sincs. Ott minden részlet hangosan hirdeti jelentőségét, mindenre felfigyelünk, ami fontos a film történetében. Milyen szerencsések lennénk, ha a mindennapok során is ilyen mértékű éleslátás jellemezne minket!<sup>3</sup> Röviden: a filmekre visszatérő reakcióink többsége olyannyira nincs összhangban azzal, ahogy a hétköznapi kontextusban viselkedünk, hogy aligha indokolhatók az úgynevezett „valóság illúziójának” meg tapasztalásával. Valahol máshol rejlik a magyarázat. De még mielőtt ismertetnénk az általunk támogatott elméletet, vizsgáljuk meg közelebbről a konkurens megközelítéseket.

### Az illúzió tézise

A filmi realizmus nagyvonalakban olyan megközelítésként definiálható, mely szerint a színházi konvenciók a film szerkezeti jellemzőivel összefogva a valóság illúzióját keltik bennünk filmezés közben. A környezet hétköznapi zavaró tényezőit, melyek a hétköznapi viselkedés hátterét szolgálják, elfedi a (film)színház. A fények kihunynak, a beszélgetés elhalkul, a filmzene felerősödik, és ahogy a sötétség körbeölel bennünket, egészen elmerülünk abban, ami kibontakozik előttünk a vásznon. Ezt hívjuk *illúzió tézisnek*. Az a probléma ezzel a nézettel, hogy nehezen értelmezhető az *illúzió* kifejezés úgy, hogy közben megőrizzük realista elképzeléseinket.<sup>4</sup>

Az illúzióknak két fajtája van: kognitív és perceptuális. A kognitív illúzió esetében igaznak hisszük, amit látunk – tehát az illúzió kognitív fogságában vagyunk. Olyannyira, hogy nem vesszük észre, mennyire nem illik bele a természetes környezetükbe, amit látunk (pl. a méretarány-illúziók a távoli tárgyak esetében). Amennyiben pedig mégis észre vesszük, sajnos soha nem tudjuk már visszanyerni az episztemikus ártatlanság érzetét, amitől a kognitív illúziók olyan meggyőzővé válnak. Ez pedig

megkérdőjelezi a filmekhez való kapcsolódásunkat illető fenti nézetet. Aligha sorolhatjuk a filmeket a kognitív illúziók közé, hiszen egyszerűen túl sok nyilvánvaló jelzés vet gátat ennek az episztemikus naivitásnak. Azt sem állíthatnánk, hogy nézőként úgy érezzük, mintha ténylegesen az orrunk előtt lejátszódó eseményeket követnénk – nem kezeljük az ábrázolt eseményeket aktuális valóságunk részeként. Nem vesszük elő a telefonunkat és hívjuk a rendőrséget, ha szemtanúi vagyunk egy filmbeli gyilkosságnak, hiszen nagyon is tisztában vagyunk azzal, hogy egy (valószínűleg kissé lepukkant) moziban ülünk idegenekkel körülvéve, és egy nagy, fényvisszaverő vásznot nézünk. Talán még direkt figyelünk is a tekercsváltás anakronisztikus jeleire.

És mi a helyzet azzal az állítással, hogy a filmek perceptuális illúziók? Az ilyen érzékszalódásokra számos példát ismerünk: az egyenes bot hajlottnak tűnik, ha a vízbe szúrjuk; a Müller-Lyer illúzióban az egyik vonal hosszabbnak tűnik, mint a másik; forró nyári napokon nedvesnek látszik a járda a távolban, és még sorolhatnánk. Ezekben az esetekben nem számít, hogy felismerjük-e, hogy amit látunk, illúzió. Az illúzió tapasztalatán mit sem változtat, hogy mit hiszünk, hiszen ahogy a filozófusok és a kognitív tudósok mondják, a folyamatok kognitívan áthatolhatatlanok. Ennek eredményeképpen az ilyen típusú ingerek és környezetek jelenlétében reális pszichológiai hatásokat élünk meg – olyan stabil és erős hatásokat, melyeket akár-hogy is próbálnánk, nem tudnánk megingatni.

De tegyük fel csak a vita kedvéért, hogy a filmeknek vannak olyan aspektusai, amelyek érzékszalódást okoznak. Melyek lehetnek ezek? Legfeljebb azt állíthatnánk, hogy valóban mozgást, mélységet, tárgyakat és dinamikus eseményeket látunk a vásznon (nem pedig kétdimenziós fénymintákat vagy gyors egymásutánban levetített állóképeket). Még ha ez nem is volna megkérdőjelezhető, akkor is csak apró győzelmet jelentene. A realista elmélet nem azt állítja, hogy a filmek elsősorban mozgás, tér vagy az

3 A „szerencsés” talán mégsem a legmegfelelőbb szó erre. Bebizonyították, hogy a transzgenikus egerek, melyek fejlettebb tanulási és memóriaképességgel rendelkeznek, érzékenyebbek fájdalomra, mint az alapképességű társaik. (Lásd: Wei, F.–Wang, G.D.–Kerchner, G.A.–Kim, S.J.–Xu, H.M.–Chen, Z.F.–Zhuo, M.: Genetic enhancement of inflammatory pain by forebrain NR2B overexpression. *Nature Neuroscience* 4 [2001] no. 2. pp. 164–169.; Tang, Y.–Shimizu, E.–Tsien, J.Z.: Do „smart” mice feel more pain or are they just better learners. *Nature Neuroscience* 4 [2001] no. 5. pp. 453–454.) Lehetséges, hogy a megfeszített figyelem, mellyel a filmeket nézzük, hozzájárul ahhoz, hogy fokozott érzékenységgel fogadjuk be a filmek kifejező érzelmi tartalmát.

4 Lásd: Carroll, Noël: *The Philosophy of Motion Pictures*. Oxford, England: Wiley-Blackwell, 2008.

ábrázolás illúziói, hanem az ábrázolt eseményekkel, cselekvésekkel és szereplőkkel való minőségi elköteleződésről (engagement) szól. Az elmélet szerint az előttünk zajló dráma-ba vetett *hitünk* az, ami a képernyő elé szegez minket. Felmerül tehát a kérdés, hogy: valóban annak a perceptuális illúzióknak a hatása alatt vagyunk, hogy aktívan érzékeljük a képernyőn kibontakozó eseményeket? És úgy tűnik, a válasz: nem. A releváns tapasztalatok struktúrája nem támasztja alá ezt az értelmezést. A problémát a perspektíva jelenti, amiből az előttünk kibontakozó eseményekre pillantunk. A hétköznapi perceptuális tapasztalatokat ugyanis egocentrikus perspektíva jellemzi. Ahogy járunk-kelünk a világban, a tárgyakat és eseményeket mindig más nézőpontból látjuk, mely a hozzájuk viszonyított pozíciónk és orientációnk függvényében változik. A filmek esetében viszont ez nyilvánvalóan nem így van. Még ha a szemünket bizonyos értelemben be is lehet csapni, a testünket nem – sőt, igazán még a szemünket sem lehet. Az *akkomodáció* jelensége – amikor a szemünk izmai úgy formálják a lencse alakját, hogy megmaradjon a fókus, miközben a szemünk ide-oda ugrál a különböző mélységben ábrázolt tárgyak között – a képernyő síkjához, és nem a képmező mélységéhez idomul. Ez azért fontos, mert ennek köszönhetően látjuk folyamatosan tisztán az ábrázolt képet. És persze, ahogy korábban már említettük, a különböző testi affektív és viselkedési reakciók is jelzik, hogy bár nagymértékben magával ragad bennünket a film, mégsem a megfelelő reakciókat produkáljuk. A moziban nem érzünk veszélyt, nem próbálunk segíteni a sérültön, nem akarjuk megvizsgálni a gyászolót. Akárhogy is nézzük, elvérzik a filmek kvalitatív, tapasztalati megragadó képességének a valóság illúziójára hivatkozó magyarázata.

## A filmnyelvi hipotézis

A filmrealizmusról szóló általános közvélekedés kudarcával egyszerű magyarázat híján maradtunk a filmek széles körű hozzáférhetőségét és intenzitását illetően. A további vizsgálódás egyik lehetséges módja, hogy felnyitjuk a motorháztetőt, és megnézzük, hogyan működnek a filmek mint kommunikációs eszközök, hogy fel tudjuk mérni a nézők elköteleződésének természetét. A szemiotikai elmé-

letek meghatározó megközelítési módot nyújtottak erre a filmelméleti kérdésre. Ezek állítása szerint a beállításokat szavakként, a szekvenciákat mondatonként, a vágást a stilisztikai eszközök sztereotip nyelveként értelmezhetjük. A néző feladata pedig, hogy végigolvassa a felvételek sorozatát, és így felépítse a film tartalmát a feltételezett felszíni szerkezetből. A filmkészítés tehát a történetmesélés egy különösen lebilincselő típusaként gondolható el, melynek széles körű hozzáférhetőségét a kvázinyelvi szerkezete indokolja. Ezt nevezzük *filmnyelvi hipotézis*nek.

Ahogy a filmi realizmus elmélete, a filmnyelvi megközelítés is plauzibilisnek tűnik első pillantásra. A mondatok szisztematikusan, értelmes nyelvtani egységekből (pl. főnevek és igék) épülnek fel, és a mondat jelentése ezeknek az egységeknek a kombinációjával születik meg. A szavak használatának és a mondatok felépítésének a stilisztikai variálása olyan jelentésalkotási módszer, melyet a költészetben, az irodalomban és a mindennapok során is alkalmazunk. Ennek mintájára a filmjeleneteket felvételek sora alkotja, és a felvételeket kombinálva vagy egymás mellé fűzve összetettebb jelentéstartalmat kapunk. A sztereotip kameramozgások és vágási technikák a filmkészítők elsődleges eszközei a snittek és szekvenciák tartalmának kifejezésére. Ha ismerjük az egyes rendezők sajátos vágási stílusát, könnyebben értelmezzük a felvételek és jelenetek kifejezési módját. Ezért aztán kialakult az a nézet, hogy a filmes szekvenciák mondatszerű kódokból, a tartalom kifejezését szolgáló szintaxisszerű gyártási szabályoknak megfelelően épülnek fel.

Csak hogy a film és a nyelv között akadnak olyan alapvető eltérések, melyek megkérdőjelezzik a filmnyelvi hipotézis érvényességét.<sup>5</sup> Először is a felvételek nem olyanok, mint a szavak. A szavak absztrakt szimbólumok, tehát a szó és a jelöltje közötti kapcsolat önkényes – nincs természetes kapcsolat a szó formája és jelentése között. Következésképp a szó jelentését meg kell tanulnunk. A mozgóképek beállításai viszont egészen mások; ezek képi reprezentációk. A kutyás képek úgy ábrázolnak kutyákat, hogy szembetűnő – bár meglehetősen absztrakt – módon emlékeztetnek rájuk, elegendő mértékben ahhoz, hogy az átlagos befogadóban megszülessen a felismerés. Felismerjük a tábortüzet vagy az erdőtüzet a fák közül felgomolygó

<sup>5</sup> Currie, Greg: The long goodbye: The imaginary language of film. In: Carroll, Noël – Choi, Jinhee (eds.): *The Philosophy of Film and Motion Pictures*. Oxford, England: Wiley-Blackwell, 2006. pp. 91–99.

füstöt ábrázoló fényképen, és meg tudjuk különböztetni a kettőről készült képeket, mert a füst a tűz *következménye*, így tehát biztos jele is annak. Ennél is lényegesebb, hogy egy kép vagy felvétel tartalmának megértéséhez csupán *természetes perceptuális felismerési készségeinkre* van szükségünk, melyek mindnyájunkban kifejlődnek az alapvető fejlődési folyamatok során. Persze valamennyi perceptuális tanulás elengedhetetlen – fel kell ismernünk az ingert mint bizonyos ismerős objektumok osztályába tartozót. Ez a tanulási folyamat azonban egyáltalán nem hasonlít a nyelvtanuláshoz. Ha felismerem a kutyát, akkor a kutyát ábrázoló képen is fel tudom ismerni. Sőt, ha felismerem egy bizonyos fajta kutyát, akkor akármilyen kutya is van a képen, meg tudom állapítani, hogy az a kutyás képek tágabb kategóriájába tartozik. Nem kell előzetesen ismernem egy kutyafajtát, hogy felismerjem kutyaként. A nyelv viszont egyáltalán nem így működik. Itt nincs természetes kapcsolat a *szamojéd* (kutyafajta) szó és a szamojédok között. A szamojédok felismerésének képessége nem fordítható át a *szamojéd* szó értelmezésének képességére, ahogy a *szamojéd* szó értelmezésének képessége sem jelenti a szamojédok felismerésének képességét (bár a kapcsolódó perceptuális kategória megfelelően taglalt leírása elősegítheti ezt). Ennek megfelelően a *szamojéd* és a *kutya* szavak sem állnak természetes kapcsolatban egymással, ezért az első megértésének képessége nem feltétlenül terjeszthető ki az utóbbi kategória többi tagjára. Ezeket a sajátos szemantikai kapcsolatokat mind meg kell tanulnunk.

Nem kevésbé problémás a filmszekvenciák és a mondatok analógiája. A mondat értelme úgy jön létre, hogy szintaktikai szabályok szisztematikus használatával egymáshoz kapcsolunk kisebb nyelvtani egységeket – főneveket, igéket, szófordulatokat –, és értelmes egészet alkotunk belőlük. A szabályok megszegése értelmetlen mondatokat eredményez. A mondatokhoz hasonlóan a szekvenciák is térben és időben diszkontinuus beállításközből épülnek fel, a vágás szabályai azonban, melyeket figyelembe véve a kisebb egységeket egymáshoz illesztik, nem olyan szigorúak, mint a szintaktikai szabályok. Ezek inkább csak művészi aranyabélyegzők, amelyeket azért fejlesztettek ki, hogy elősegítsék az egymás mellé fűzött szekvenciák egységességének fenntartását és fokozását, valamint az egyes szekvenciák belső koherenciáját és kontinuitását. Ráadásul azok a szekvenciák, melyek figyelmen kívül hagyják a konvenciókat, ugyanúgy értelme-

sek lehetnek, mint a szabályok szerint vágott szekvenciák. Sőt, a művészi szabályok megsértése valójában a tartalom artikulálásnak egyik bevett módja, egy olyan kompozíciós stratégia, mely azzal hívja fel magára a figyelmet, hogy arra készíti a nézőt, hogy tudatosan reflektáljon arra, vajon mi lehetett a filmkészítő szándéka (azaz mit fejez ki, hogy épp egy bizonyos módon komponált meg egy adott jelenetet adott kontextusban). Számos példát ismerünk az ilyen fajta filmes szabályszegésekre. A *180 fokos szabály* szerint a cselekmény egyik oldalán kell tartani a kamerát, hogy a néző ne zavarodjon össze a mozgás irányát illetően. John Ford felrúgja ezt a szabályt 1939-es filmjének, a *Hatosfogatnak* (*Stagecoach*) egy kulcsfontosságú üldözési jelenetében a feszültség fokozása érdekében. Jean-Luc Godard a *Week-end – egy kozmoszban elveszett filmben* (*Week-end*, 1967) 360 fokos svenkkel erősíti a zavartságérzetet a dekadens középosztálybeli francia kultúrát ábrázolva. Másik filmjében, a *Kifulladásigban* (*À bout de souffle*, 1960) pedig következetesen megszegi a *30 fokos szabályt* – a konvenciót, hogy az ugróvágások elkerülése érdekében legalább 30 fokkal módosítani kell a kamera szögén az egymást követő snittekben –, ezzel is hangsúlyozva a film improvizatív, „spontán” jellegét. Ha a vágás szabályai olyanok lennének, mint a szintaktikai szabályok, az ilyen jelenetek értelmezhetetlenek lennének – de nem azok. S hogy miért nem? Egyszerűen mert tartalmuk megértése nem a kvázinyelvi filmkompetencia kérdése. Inkább arról van szó, hogy a beállítások és a szekvenciák leíró tartalmát nagyrészt ugyanúgy észleljük, mint a hétköznapi tárgyakat és a mindennapos környezetünkben zajló eseményeket.

Természetesen a filmes konvenciók ismerete szükséges lehet annak megértéséhez és értékeléséhez, hogy miért éppen az adott vágási minták egy bizonyos módon történő alkalmazásával fűzik össze a látottakat koherens narratívává. Ha azonban a filmek nyelve valóban nyelv, akkor feltételezéseink szerint csakis második nyelv lehet. Egy második nyelvet megtanulni pedig munkaidőigényes feladat. Nem állíthatjuk, hogy ténylegesen megtanultunk egy második nyelvet, amíg teljesen el nem merültünk benne – amíg fordítás helyett el nem kezdünk ténylegesen azon a nyelven gondolkodni. De a filmek esetében ilyesmiről nem beszélhetünk – kizárólag a természetes felismerő képességeinkre támaszkodva, azonnal megértjük a beállítások és a szekvenciák leíró tartalmát. Ezt fontos

szem előtt tartanunk. Ráadásul a filmnyelvi hipotézissel kapcsolatban nem csak a nyelv és a film közötti eltérés jelent problémát. Jelen értekezés központjában a filmek általános, kultúrákon átívelő tapasztalati megragadó képessége, valamint átfogó elérhetősége és intenzitása áll. Ha a filmek megértése egy kvázinyelvi kommunikációs kódtól függene, amelyet egyfajta második nyelvként meg kell tanulni, akkor reménytelen vállalkozás lenne magyarázatot keresni ezekre a jelenségekre.<sup>6</sup>

### Kognitív megközelítés

A *kognitív filmelmélet* olyan alternatív megközelítési mód, amely valahol a filmi realizmus, valamint a filmnyelvi elmélet között és egyúttal azokon kívül helyezkedik el. A fenti megközelítések egyike sem képes megfelelően rávilágítani a fősodorbeli filmekbe történő bevonódás struktúrájára, de mindkettő tartalmaz helyes megállapításokat. Egyrészt a filmek minőségi, tapasztalati megragadó képessége azon alapul, ahogyan észleljük őket, ahogyan felismerjük, megértjük és értékkeljük tartalmukat. Másrészt a médium eszközei olyan általános stíluszabályok, amelyek rendeltetése, hogy elegendő információt nyújtsanak a nézőközönség számára ahhoz, hogy a beállítások és a szekvenciák felszíni szerkezete alapján képesek legyenek megérteni, összerakni és rekonstruálni a film leíró, narratív és művészi tartalmát. A kognitív megközelítés arra a megállapításra épül, hogy a filmek olyan képi reprezentációk, melyek elegendő információt hordoznak magukban ahhoz, hogy a nézők a természetes perceptuális felismerő képességeik segítségével is hozzáférjenek azok virtuális tartalmához. A filmek és a hétköznapi környezetünk között azonban meghatározó különbségek figyelhetők meg: az előbbieket keretező és magában foglaló ábrázolt tér nem kapcsolódik a néző sajátjához, továbbá filmek nem hordoznak egocentrikus információt a nézőnek az ábrázolt tartalomhoz viszonyított orientációjáról. És ami a legfon-

tosabb: az, ahogy a filmkészítők váltogatják és újra meg újra felülvizsgálják a nézőpontot, amelyből a cselekményt látjuk, megakadályozza az egységes tér- és időbeli nézőpont megalkotását. A filmi szekvenciák inkább olyan perspektívát mutatnak, mely térben és időben nem folytonos, és perceptuális értelemben hézagos.

Meglepő módon épp a folyamatos nézőpontváltás gyakorlata ad magyarázatot a filmek átfogó intenzitására és lebilincselő mivoltára. A filmkészítők a figyelem irányítására és a néző számára elérhető információk megszűrésére használják az olyan általános formai eszközöket, mint a kameramozgás, az objektív mozgatása (pl. zoomolás) és a vágási technikák. Ilyen értelemben a filmeket figyelemirányító gépezeteknek nevezhetjük, melyeket szándékosan úgy alkotnak meg, hogy a néző figyelmét a művészi szempontból kiemelt perceptuális jellemzőkre irányítsák, azokra, melyek az affektív, leíró, narratív és szemantikai tartalmukért felelősek. Ennek eredménye, hogy a filmek képesek fenntartani a néző figyelmét, miközben a történet fordulatain keresztül fókuszálják, formálják és hordozzák a perceptuális élményt. Továbbá ezzel azt is irányítani tudják, ahogy a néző lelki szemei előtt formálódik a narratíva, és ahogy érzelmileg kapcsolódik a karakterekhez és a helyzetekhez.

Amellett érvelünk, hogy a filmek a természetes kognitív és perceptuális képességek skálájára hangolt *figyelemgépek*. Modellünk kezdeti felépítéséhez kulcsfontosságú a megállapítás, hogy a filmek alapvető szerkezeti elemei, a snittek, amelyekből a jelenetek és a narratív szekvenciák felépülnek, egyfajta *felismerési jelzőingerek*. Ezek az ingerek megfelelő struktúrával rendelkeznek ahhoz, hogy a befogadó képes legyen a formai/kompozíciós tartalmat a céltárgyak és eseménytípusok szerkezetére és funkciójára vonatkozó deklaratív ismerettel párosítva megérteni a leíró tartalmat. Az ilyen jellegű felismerési ingerek lehetnek képiles telítettek vagy üresek.<sup>7</sup> Például az olyan színes, digitális sajtófényképek, amelyen a nagy újságok címlapjaira kerül-

<sup>6</sup> Talán ennél is fontosabb, hogy a nyelvi információk és az érzéki ingerek feldolgozása az agy eltérő részlegeiben lévő hálózatokon át történik. A filmes párbeszéd megértését vizsgáló kutatásokon kívül nem tudunk olyan tanulmányokról, melyek a felvételek vagy a vágott szekvenciák megértését a nyelvi feldolgozásra kijelölt területhez kapcsolnák. Noha olyan kutatásokról sincs tudomásunk, melyek ennek az összefüggésnek a hiányára mutatnának rá, mi mellett érvelünk, hogy a filmek és a nyelv közötti, fent részletezett különbségek sora miatt az utóbbi tűnik valószínűnek. Véleményünk szerint a nyelvi hipotézist legfeljebb metaforaként érdemes kezelni, de még annak is gyenge.

<sup>7</sup> Lásd Goodman, Nelson: *Languages of Art*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968.

nek, elképesztően sok részletet mutatnak fel a témájukról. Ezzel szemben egy karikatúrában egy egyszerű gesztus, egy vékony és éppen megfelelően görbülő vonal is bőven elegendő információt tud nyújtani. Ez a sokféleség művészi eszközként alkalmazható. Amikor egy vizuális művész vagy filmkészítő eldönti, hogy milyen képi reprezentációt szeretne megalkotni, meghatározhatja, sőt meg kell határoznia, hogy a kép milyen mértékben lesz telített vagy hézagos. Döntését a médiumban rejlő lehetőségek, a művész céljai és a mű szándékolt tartalmának legmegfelelőbb artikulálására vonatkozó döntések korlátozzák.

A képi reprezentációk képi struktúrájának pragmatikája a mindennapos percepció pragmatikáját utánozza. Mivel a kogníció korlátozott és időigényes erőforrás, ahhoz, hogy zökkenőmentesen és hatékonyan tájékozódjunk dinamikus környezetekben és célorientált kontextusokban, elengedhetetlen a szelekció. Néha elég, ha csupán érzékelünk valamit a környezetünkben, máskor viszont szeretnénk részletes információt kapni arról, hogy a környezet egyes aspektusai hogyan épülnek fel és orientálódnak hozzánk viszonyítva. Ritkán fordul elő, ha egyáltalán előfordul, hogy meg kell alkotnunk a helyi környezet globális térbeli modelljét – elég, ha képesek vagyunk lokalizálni és azonosítani a tárgyakat, és interakcióba tudunk lépni a környezetnek azokkal az aspektusaival, amelyekkel kénytelenek vagyunk a céljaink elérése érdekében. Ha például kezdet akarok rázni a bátyámmal, nincs szükségem a pólóján lévő felirat explicit perceptuális reprezentációjára. Ehhez hasonlóan a filmkészítőnek is az a feladata, hogy épp csak annyi információt szolgáltatson a néző számára, hogy az képes legyen megérteni a jelenet szándékolt tartalmát és kialakuljon egy affektív, perceptuális és szemantikai kötődés a szereplőkhöz és az ábrázolt cselekményhez. A tárgyfelismerés és azonosítás folyamatai tehát hézagos, de élesen fókuszált ábrázoló vázként szolgálnak, melyek függvényében kognitív folyamatok segítségével kitölthetjük egy snitt vagy szekvencia tartalmi részleteit.

## Rövid történet a percepcióról a hétköznapi kontextusban és a moziban

Kognitívista filmelméleti modellünk a tárgyak felismerésének *diagnosztikus jellegzetességeken alapuló keretrendszeréből*<sup>8</sup>, a szelektív figyelem *súlyozott versenymodelljéből*<sup>9</sup>, valamint a mindennapi tevékenységek *vizuális rutinjairól*<sup>10</sup> szóló értekezésekből inspirálódik. A percepció rendszerek a testtel szoros együttműködésben, az adott organizmus jellegzetes céljai és instrumentális szükségletei által vezérelve fejlődtek. Ennek eredményeképp az észlelési rendszerek speciális céllal rendelkeznek, és rendeltetésük szerint éppen azt nyújtják, amire az élő szervezetnek szüksége van ahhoz, hogy képes legyen rugalmasan és eredményesen elvégezni a mindennapi feladatok sorát a hétköznapi környezetben. A filmek olyan figyelemgépekként működnek, melyek szándékosan a snitek és a jelenetek ábrázoló szerkezetének a történet és a jelentés szempontjából diagnosztikus aspektusaira irányítják a figyelmet. Ezért – talán ellentmondásnak tűnik, de – a film információs struktúrája meglehetősen hasonlít a valós idejű tapasztalására.

A *diagnosztikus jellemzők* olyan érzékszervi jellegzetességek összességékként definiálhatók, melyek segítségével az organizmus képes perceptuálisan felismerni a környezeti tárgyak és események alakját, helyét, távolságát és elérhetőségét. Egyes nézőpontok több információt nyújtanak a tárgyról, mint a többi.<sup>11</sup> Az órával való mindennapos interakciónk során azt szeretnénk megtudni, hogy mennyi az idő, amiről az óra számlapjával szemközti nézet nyújtja a legtöbb információt. A ló frontális képe azonban nagyon keveset árul el a ló méretéről és testtartásáról. Az oldalnézet valamelyest orvosolni tudja ezt a problémát, ám így meg az állat vállai közti szélességet nem tudjuk megállapítani. A háromnegyedes nézet nyújtja a legtöbb infor-

8 Schyns, Philippe G.: Diagnostic recognition: Task constraints, object information, and their interactions. *Cognition* 67 (1998) no. 2. pp. 147–179.

9 Desimone, Robert – Duncan, John: Neural mechanisms of selective visual attention. *Annual Review of Neuroscience* 18 (1995) no. 1. pp. 193–222.; Pessoa, Luiz – Kastner, Sabine – Ungerleider, Leslie G.: Attentional control of the processing of neutral and emotional stimuli. *Cognitive Brain Research* 15 (2002) no. 1. pp. 31–45.

10 Hayhoe, Mary – Ballard, Dana: Eye movements in natural behavior. *Trends in Cognitive Sciences* 9 (2005) no. 4. pp. 188–193.

11 Schyns: Diagnostic recognition; Palmer, Stephen: *Vision Science*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999. pp. 421–424.

mációt a ló méretéről, erejéről és testalkatáról. Természetesen más-más nézet az előnyös, amikor az órát szeretnénk felhúzni, az ébresztőt állítanánk be, vagy a ló fogait akarjuk ellenőrizni. Mi ebből a tanulság? Az, hogy a diagnoszticitás feladatspecifikus fogalom. Viselkedésünk, illetve a célfeladat módosulásával az is változik, hogy hogyan csoportosítjuk a tárgyakat és az eseményeket, és ha egy ingert más kategóriába sorolunk, az is változik, hogy mekkora jelentőséget tulajdonítunk a részeinek és a jellemzőinek. Ez viszont azt vonja maga után, hogy – mint már korábban említettük – az észlelési rendszereknek nincs szükségük arra, hogy átfogó modellt alkossanak az adott élő szervezet környezetének részleteiről a hétköznapi kontextusban. Elegendő a tárgyak és az események adott feladat esetében lényeges aspektusainak reprezentációja, mely kódolja az élő szervezethez viszonyított orientációjukat.

A tárgyak felismerésének diagnosztikus keretrendszere azt modellezi, hogy miképpen hangolja össze hatékonyan egy élő szervezet a percepciót a viselkedésének céljaival. Ugyanakkor egy problémát is generál. A környezet telis-tele van információval – hogyan képes az élőlény hatékonyan irányítani a figyelmét és kiválasztani a kizárólag az aktuális feladathoz szükséges információkat? Ennek egyik egyszerű eszköze a *perceptuális szálencia*.<sup>12</sup> A környezet egyes tulajdonságai egyszerűen csak azért feltűnőbbek a többinél, mert eltérnek tőlük (pl. hirtelen mozdulatok vagy a fényerősség változása). A kiugró környezeti jellemzők felelősek a figyelem *exogén*, azaz külsőleg kiváltott váltásaiért. A feladathoz szükséges jellemzők azonban nem mindig (talán még csak nem is gyakran) számítanak a legfeltűnőbbnek. A szelektív figyelem *súlyozott versengési modelljei* megmutatják, hogy miként torzítják a top-down frontoparietális figyelmi hálózatok az észlelést a hétköznapi környezetben azáltal, hogy az érzékszervi rendszert az aktuális viselkedési helyzethez tartozó

feladat szempontjából diagnosztikus észlelési jellemzők elvárására hangolják elő. A prefrontális, premotoros és parietális – a térbeli munkamemóriával, a motoros tervezéssel, felkészüléssel és tárgyfelismeréssel kapcsolatos – területekről érkező visszacsatolás fokozza a potenciális neuronpopulációk külső sebességét, melyek kódolják a lehetséges célpontokat a várható helyeken, miközben gátolják a zavaró adatok feldolgozását.<sup>13</sup> Az amigdala, az orbitofrontális kéreg és a ventromediális prefrontális kéreg hasonló visszacsatolási projekciókkal segítik elő az érzelmi szálencia hatását a diagnosztikus jellemzők érzékszervi kódolására.<sup>14</sup> Következésképp a percepció eredendően a diagnoszticitásra van hangolva. Csak azt érzékeljük, amire az aktuális viselkedési kontextusban szükségünk van. Tehát a figyelem súlyozott versenymodelljei rávilágítanak arra, hogy mily módon befolyásolja a percepciót a jelzések diagnoszticitása.

Mi működteti ezeket a folyamatokat? Az élő szervezet céljai és elvárásai – olyan célok és elvárások, melyek az aktuális kontextus értelmezéséből, valamint az objektum- és eseménytípusok szerkezetére és funkciójára vonatkozó explicit deklaratív tudásból származnak. E változók hatása azonban nem feltétlenül függ az explicit, tudatos kognitív folyamatoktól. Állandó környezetben élünk, ami elősegíti a sztereotip viselkedésmintázatok kialakulását a mindennapokban. Következésképp nincs szükségünk a környezet perceptuális modelljének megalkotására a céljaink eléréséhez – koncentrálnunk csakis azokra a jellemzőkre, melyekre éppen szükségünk van, amikor épp szükségünk van rájuk. Az észleléssel járó kognitív erőfeszítés nagy részét áthelyezhetjük magára a környezetre. Csak annyi információt kell dekódolnunk, amennyi elengedhetetlen ahhoz, hogy figyelmünket a diagnosztikus jellemzők helyére irányíthassuk – azaz a testiesült kogníció (embodied cognition) nyelvén szólva, *a világ szolgálhat önnön*

12 A szálencia jelentése „kirívóság, feltűnőség”; a *perceptual salency* kifejezés „észrevehetőség”-et jelent [– A szerk.]

13 Kastner, Sabine: Attentional response modulation in the human visual system. In: Posner, Michael (ed.): *Cognitive Neuroscience of Attention*. New York, NY: Guilford Press, 2004. pp. 144–156.; Schubotz, Ricarda I. – von Cramon, D. Yves: Functional-anatomical concepts of human premotor cortex: Evidence from fMRI and PET. *NeuroImage* 20 (2003) S120–S131.; Stevens, Jennifer A. – Fonlupt, Pierre – Shiffrar, Maggie – Decety, Jean: New aspects of motion perception: Selective neural encoding of apparent human movements. *NeuroReport* 11 (2000) no. 1. pp. 109–115.

14 Duncan, Seth – Barrett, Lisa Feldman: Affect is a form of cognition: A neurobiological analysis. *Cognition and Emotion* 21 (2007) no. 6. pp. 1184–1211.; Pessoa, Luiz – Adolphs, Ralph: Emotion processing and the amygdala: From a “low road” to “many roads” of evaluating biological significance. *Nature Reviews Neuroscience* 11 (2010) no. 1. pp. 773–783.

reprezentációjaként.<sup>15</sup> Ez viszont azt jelenti, hogy állandó környezetben, a hétköznapi feladatok elvégzésének különböző stádiumaiban sztereotip vizuális rutinok tudnak kialakulni, melyek segítségével a diagnosztikus jellemzőkre fordíthatjuk a figyelmünket. Például a tapasztalt krikettjátékosok nem követik folyamatosan a labda pályáját a térben, hanem előbb meghatározzák a labda eldobásának helyét, majd arra a pontra fókuszálnak, ahol majd eléjük pattan.<sup>16</sup> Ehhez hasonlóan, amikor teát vagy szendvicset készítünk, a szemünk közvetlenül követi a kezünk mozgatait, és gyakran még az aktuális feladatrészt tényleges végrehajtása előtt a következő feladat helyére ugrik.<sup>17</sup> Mindez azt bizonyítja, hogy a mindennapi tevékenységek során csak azt észleljük, ami a viselkedést támogatja, illetve a figyelmi mintákat automatizált vizuális rutinok vezénylik endogén módon, melyek lehetővé teszik számunkra a diagnosztikus jellemzők zökkenőmentes követését.

Mi a jelentősége mindennek egy, a filmeket vizsgáló értekezésben? A naturalisztikus képi ábrázolást vezérlő felismerési jelek igen hézagosak lehetnek – a filmkészítők stilisztikai konvenciók alkalmazásával képesek a leíró, narratív és művészetileg jelentős tartalom jellegzetességeinek minimális halmazára irányítani a figyelmet. Így a film intenzív, magával ragadó képessége nem feltétlenül a teljes, érzékletben gazdag élménytől függ. Azt, hogy mi látható, és mit lát a néző, a film történetének elmeséléséhez és megértéséhez kapcsolódó célok és a médium által meghatározott korlátok befolyásolják együttesen.

### **Exogén jelzések: a szükséges információk szállítása**

A szelekció az észlelőrendszerek központi problémája. A probléma annak a kérdése, hogy a környezetben lévő információk széles skálájából hogyan lehet kiválasztani a viselkedés szempontjából kiugró adatokat. A szelektív figyelem súlyozott versenymodellje által felmutatott mechanizmus

megoldást nyújt erre a problémára – az érzéki jellemzők perceptuális szálenciájának endogén fokozása, hogy az megegyezzen kognitív szálenciájuk mértékével, egyidőben a potenciális zavaró, konkurens, természetes módon kiemelkedő tényezők kódolásának megakadályozásával. A filmkészítők másként küzdenek meg a problémával. A filmszínházak kialakítása, a mozilátogatás konvenciói, a kameramozgások, az objektív mozgatása, a vágási technikák és a filmzene mind-mind olyan eszközök, melyekkel fokozni lehet a film ábrázoló, elbeszélő és művészi tartalmában rejlő sajátos jellemzők perceptuális szálenciáját. Röviden megfogalmazva, ezekkel az eszközökkel a filmek elvégzik helyettünk a szelektálás feladatát. Ez a filmszínházak kontextusában figyelhető meg a legjobban. Egy vászonnal szemben ülünk, mely a vizuális mezőnk jelentős részét elfoglalja. A mozivásznak általában nagyobbak, mint a nézők, három métertől harminchat méter magasságig terjednek (pl. a Panasonic IMAX mozi Darling Harborban, az ausztráliai Sydney-ben). Tartalmuk tehát uralja a vizuális mezőnket. Mivel a látásélesség jelentősen csökken a látótér központi, azaz foveális területétől távolodva – 10 százalékos excentricitás esetében a látásélesség körülbelül 80 százalékkal csökken –, a képernyő vízszintes és függőleges kiterjedése bőven lefedi a látómezőnk azon területét, melyen belül tisztán látunk.<sup>18</sup> A moziban kihunynak a fények, felhangzik a filmzene, megszűnnek a környezet zavaró tényezői – beleértve a beszélgetés zaját is –, amelyek emlékeztethetnének arra, hogy keskeny üléseken nyomorgunk; és a vizuális figyelmünket magával ragadja a film. Igen, ilyenkor az elsötétített teremben a fénylő vászon az egyetlen, amire nézni lehet. Az említett tényezők a vizuális tér egy szűk területére összpontosítják a figyelmünket, ahol minden olyan diagnosztikus információt megtalálunk, melyekre szükségünk van ahhoz, hogy a következő két órában követni tudjuk a film történetét, ráadásul anélkül, hogy mozognunk vagy helyezkednünk kellene az érzékletek befogadásához.

15 Brooks, Rodney A.: Intelligence without representation. In: Haugeland, John (ed.): *Mind Design II*. Cambridge, MA: MIT Press, 1997. pp. 395–420.

16 Land, Michael F. – McLeod, Peter: From eye movements to actions: How batsmen hit the ball. *Nature Neuroscience* 3 (2000) no. 12. pp. 1340–1345.

17 Land, Michael F. – Hayhoe, Mary: In what ways do eye movements contribute to everyday activities? *Vision Research* 41 (2001) pp. 3559–3565.

18 Westheimer, Gerald: Visual acuity. In: Robert A. Moses – William M. Hart (eds.): *Adler's Physiology of the Eye, Clinical Application*. St. Louis, MO: C. V. Mosby, 1987. pp. 531–547.

Amellett, hogy a moziterem kialakítása minimalizálja a bevonódással járó kognitív terhelést, a film érzékeléséhez és megértéséhez szükséges kognitív munka jelentős részét már el is végezték helyettünk a gyártási folyamat során. Fogalmazhatunk úgy is, hogy áterheltek a film kompozíciós szerkezetére. A filmek alapelemei a *beállítások* és az ezekből felépülő *szekvenciák*. Ezek a képi reprezentációk közé tartoznak; olyan mozgóképek, melyekkel nemcsak a tartalom, de a cselekmény vagy az események dinamikája is ábrázolható. Egy beállítás egyetlen összefüggő felvétel, perceptuálisan érzékelhető idő- és térbeli megszakítások nélkül. Ezek alkotják a szekvenciákat, melyek a cselekményt, az eseményeket, helyzeteket különböző nézőpontokból mutatják a történetmesélés, a környezetábrázolás, illetve a néző és a tartalom viszonyának formálása céljából. A beállításokat és a szekvenciákat tehát felismerési jeleknek hívhatjuk, melyeknek tartalmát az általuk hordozott jellegzetes információknak köszönhetően ugyanúgy érzékeljük, ahogyan a hétköznapi tárgyakat, cselekvéseket és eseményeket felismerjük a mindennapok kontextusában. Ebben a tekintetben a filmkészítő alapvető technikája a változatos *keretezés*, melyet alkalmazva az észlelési szálencia fokozásával kerül kifejezésre a beállítások és a szekvenciák tartalma. A változatos keretezés magában foglalja a kamera nem folyamatos mozgását (vágások), a folyamatos kameramozgásokat (függőleges és vízszintes panorámázás, kocszás, billentés stb.) és az objektív mozgatásának (zoom) alkalmazását egy adott szekvencia diagnosztikus információinak *kijelölése* (indexing), *keretezése* (bracketing) és *méretezése* (scaling) érdekében.

A kijelölés a rámutatás egy eszköze, a kamerával való gesztikuláció módja, mely megadja a nézőnek, hogy mit vagy milyen irányba kell néznie. A kijelöléssel a kamera rámutat valamire, mintegy felszólítva a nézőt, hogy „Ide nézz!”. Kijelölésre természetes módon akkor kerül sor, amikor a kamera vágás, zoomolás vagy kameramozgás révén közelebb kerül a témához. A *panorámázás* és a *kocszás* ugyanezt éri el. Amikor a kamera jobbra vagy balra pásztázik, megváltoztatja a néző figyelmének fókuszpontját. Ha a mozgás megfeleltethető annak, vagy követi azt, ahogy a jelenet valamely jellemzője mozog a háttérhez viszonyítva, akkor a néző arra a bizonyos jellemzőre fog összpontosítani. De az is hatékonyan ráirányítja a figyelmet az adott esetben jelentős tulajdonságra, ha a

statikus kamera rámutat. Eisenstein például a *Patyomkin páncélos* (*Bronyenoszec Potyomkin*, 1925) „Odesszai lépcső” című jelenetében a babakocsinak a lépcső szélén billegő kerekeire irányítja a figyelmet.

A fentiek egyúttal a keretezés természetes előfordulását is példázzák. Ahogy a kamera egy tárgy, karakter vagy esemény felé halad, leszűkíti a látószögét, és kizár mindent, ami a kép szélein túl van, lényegtelennek minősítve azt. Amikor a *Seinfeld* (Larry David, Jerry Seinfeld, 1989–98) „The Cigar Store Indian” című epizódjában a kamera Elaine szendvicséről a *TV Guide*-ra csöpögő tatzikira ugrik, a nézők csak ezeket láthatják – minden egyéb a kép határain kívül esik. Ehhez hasonlóan, mikor a kamera távolodik a fő témától, egy tágabb, átfogóbb kontextusba helyezi azt. Emlékezzünk csak vissza a fenséges daruzásra, mely az *Elfújta a szél* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) első része vége felé látható: az először egyetlen sebesült testet mutató kép a végén rengeteg testet mutat, ami a háború okozta szenvedés és szomorúság mértékére hívja fel a figyelmet. Tehát a keret módosításának célja, hogy megváltoztassa gondolataink tárgyát. A kocszás ugyanezt a célt szolgálja: mikor a kamera egy mozgó tárgyat vagy szereplőt követ, leválasztja azt a környezetéről, kiemeli és elkülöníti, hogy megvizsgálhassuk. Ugyanakkor a kontextus módosításával új keretbe is foglalja a tárgyat vagy a szereplőt.

A méretezés pedig a kameramozgások természetes következménye. A kameramozgások megváltoztatják a környezet azon aspektusainak a relatív méretét, tájolását és kontextusát, amelyekre a figyelmünket irányították. Onnan tudjuk, hogy egy adott tárgy, például a pincekulcs a *Forgószél* (*Notorious*, 1946, Alfred Hitchcock) című filmben rendkívüli narratív jelentőséggel bír, hogy közelképen, óriási méretben mutatják. Természetesen a keretezés és a méretezés felhívhatja a figyelmet valami olyanra, vagy kiemelheti azt is, amit nem is mutat a kamera. Például amikor egy akció/suspense thrillerben a kamera ráközelít egy központi szereplőre, tudjuk, hogy valami fontos és „váratlan” dolog fogja érni őt, ami nemegyszer a kép határain túlról hatol a látóterünkbe. Ahogy a közelkép megakadályozza, hogy a film környezete is figyeljünk, úgy a szereplő figyelme is korlátozott. Reményvesztetten nézzük végig, hogy a karakter sajnálatos módon semmibe veszi a környezetét – hiszen, mint tudjuk, ez a figyelmetlenség kiszolgáltatottá teszi őt a

közelgő eseménynek, amely a film fordulópontjaként funkcionál. A konvenciónak köszönhetően előre sejtjük, hogy hamarosan meg fogunk ijedni.

### Super 8

A *Super 8* (J.J. Abrams, 2011) vonatbaleset-jelenete remekül szemlélteti a változatos keretezést. A film négy tínédzser fiúról szól, akik zombifilmeket forgatnak egy Super 8-as házimozi-kamerával egy filmfesztiválra. A fiúk együtt nőttek fel, szoros kapcsolat, életre szóló barátság köti össze őket. Charles Krsnyck, a produkciójuk vezetője azt olvasta, hogy romantikus szál beillesztésével érdekesebbé tehetők a filmek. Ezért megkéri egy osztálytársnőjét, Alice Dainardot, hogy csatlakozzon hozzájuk, és játssza el a női mellékszerepet. A lány történetesen a város lepukkant részén él, és hajlandó meglógni (az éjszaka közepén) az apja kanárisárga sportkocsijával, hogy kiautózzanak együtt a városszéli vasútállomásra, és leforgassanak egy jelenetet. A főszereplőnek, Joe Lambnek nagyon teszik a lány. Így tehát az lesz a film romantikus mellékszála, ahogyan Joe bevezeti a romantikus mellékszálát a saját filmjébe – ezt tükrözi az is, hogy a produkcióban Joe felel a sminkért, tehát a lány karakterének megjelenéséért is (ahogy szerető feleségből zombivá változik, majd vissza).

Egy vonat kisiklására – amit a szokásos fantasztikus robbanások és repkedő törmelék kísér – akkor kerül sor, amikor a fiatalok Alice jelenetét játsszák az állomáson. A katasztrófa elején a fiúk rohanni kezdenek arra, amerre a vonat halad. Alice megtorpan, a rohanó szerelvényeket nézi. Joe odakiált neki, de ő elkezd az ellenkező irányba, a vonat felé futni. Miután elcsendesül a káosz, egy sor felvétel követi Joe-t, ahogy a roncsok között kutat, és összegyűjti barátait a helyszínrre. Alice jól láthatóan hiányzik, amit Charles explicit kérdése is kihangsúlyoz: „Nem láttátok Alice-t?” Ebben a pillanatban vált a kamera, egy közelképet mutat Joe-ról, aki a kép határain túl, a földön lévő valamire néz. Egy vágás után a kamera ráközelít egy nagy és elgömbült fémdarabra, aminek foltok vöröslenek az oldalán. Joe tekintete és arckifejezése felkészít bennünket arra, hogy figyeljünk, és értelmezni tudjuk, ami ezután következik. A célzás világos. A jelenet végén Joe-t látjuk,

amint a roncsdarabot bámulja. Két másik fiú is belép balról, körülbelül kilenc méterrel Joe mögött, kissé homályosan látszódnak, és ők is ugyanarra néznek. Itt a kamera megtorpan egy pillanatra, hogy szemtanúi lehessünk a feltételezett tragédiának... mignem Alice homályos alakja belép jobbról a háttérben. Mozdulatai erős kontrasztban állnak a jelenet mozdulatlanságával. Ez egy természetes, perceptuálisan feltűnő jelzés, mely megragadja a figyelmünket. Ahogy sétál Joe felé, a kamera átvált a lány arcát mutató élesen fókuszált közelképre. „Mi ez a vér?” – kérdezi. A kamera visszavált Joe-ra, aki megfordul, és mosolyog, majd Alice-t látjuk, aki újra megkérdi: „Mi ez a vér? Megsérült valaki?” A kamera újra félalakos képet mutat Joe-ról Alice szemszögéből. A fiú a véres roncs mellett áll. Gondolkodás nélkül lehajol, és benyúl a fémdarab alá, kezével átkutatja a területet. A testbeszéde egyértelműen jelzi, hogy talált valamit. Visszahőkölünk, undorodva várjuk, hogy mit húz ki, maga felé. Előrántja a sminkkészletet, hatalmas vigorral az arcán megfordul, és azt kiáltja: „Ez a művér! A művérem!” Ez a jelenet bemutatja, milyen módokon lehet az inkluzív és exkluzív keretezést, méretezést és kijelölést együttesen alkalmazva (egy kis narratív színezéssel megsegítve, amiről a későbbiekben lesz szó) kihangsúlyozni a jelenet bizonyos elemeit. Továbbá azt is szemlélteti, hogyan használhatók a párbeszéddek és a nézésirányok mint exogén jelzések az említett eszközök hatékonyságának növelésére.

### Vizuális rutinok: a percepció ráhangolása az adott feladatra

A változatos keretezés sok (de nem minden) szekvenciában a mindennapi viselkedés során az észlelést irányító vizuális rutinok struktúrájához és ritmusához igazodik. Ez nem új megfigyelés. Először a némafilm korszakban a filmkészítő és -teoretikus Vsevolod Pudovkin figyelt fel erre, aki arra ösztönözte a vágókat, hogy azon útvonal alapján építsék fel az egyes jeleneteket, melyen érzésük szerint végighaladna az elbeszélte események egy láthatatlan megfigyelőjének a tekintete.<sup>19</sup> A mindennapi tevékenységek hétköznapi kontextusában nem pásztázzuk a környezetünket a szükséges információ után kutatva.

<sup>19</sup> Pudovkin, Vsevolod: On Editing. In: Cohen, Marshall – Braudy, Leo (eds.): *Film Theory and Criticism*. Oxford, England: Oxford University Press, 1999. pp. 9–14.

Bizonyítékok utalnak arra, hogy a percepció szorosan kapcsolódik a viselkedéshez, és a környezetnek a feladatvégzéshez szükséges jellemzőire van ráhangolva. Hayhoe és társai kimutatták, hogy a tea- és szendvicsszűréshez köthető tevékenységek végzése közben nagyon kevés olyan dologra koncentrálnak, melyek irrelevánsak a feladatra nézvést.<sup>20</sup> A kutatás résztvevői a feladat elején gyorsan végigpásztázták a szobát, hogy lokalizálják a feltűnő tárgyakat. Ebben a fázisban nagyjából az idejük felében a feladat szempontjából releváns tárgyakra összpontosítottak. Az első fázis után viszont már nemigen figyelhető meg tájékozódási vagy körbenézési viselkedés. Az előírt hétköznapi tevékenységek elvégzése közben a résztvevők kevesebb mint 5 százaléka koncentrált irreleváns tárgyakra. Továbbá, mint már említettük, a szemmozgásuk akár fél másodperccel is előrébb járt, mint a hozzájuk kapcsolódó motorikus cselekvések, és a figyelmük gyakran már a motorikus cselekedet elvégzése előtt a következő cselekvés helyére összpontosult. És bár eltérések figyelhetők meg a sorrendben, ahogyan a tevékenységekhez köthető alapvető cselekvéseket vagy szubrutinokat elvégezték, a résztvevők tekintetstratégiái a szubrutinok végzése közben megegyeztek. A tanulmányok szerint hétköznapi környezetben olyan közös szkriptek irányítják a percepciót, melyek a mindennapi tevékenységek követelményeire igazított figyelmet megcélzó, sztereotip figyelemmintákat eredményeznek. Az ilyen forgatókönyvek célja, hogy éppen megfelelő időben nyújtsák az éppen szükséges perceptuális információt, elősegítve ezzel az adott célorientált viselkedéseket. Ezért nevezte el őket Dana Ballard *épp jókor stratégiáknak* (just-in-time strategies).<sup>21</sup>

A természetes látás fent említett modellje igen észszerű. Az érzékelési rendszerek elsődleges célja, hogy azokat az információkat nyújtsák, melyek a mindennapi fizikai és kognitív viselkedésünket támogatják a mindennapi környezetben, mely környezet nagyjából változatlan

maradt az emberiség történelme során. Önmagunkat vizsgálva talán született filozófusoknak érezzük magunkat, akik a dolgok értelmét keresve járják a világot, és a céljaik eléréséhez fontos információk után kutatnak, napjaink nagy része azonban hétköznapi tevékenységekkel telik: telefonálunk, gépeket működtetünk, körmölünk az íróasztalnál, ebédet veszünk a büfében stb. További tevékenységeink jelentős részét pedig a környezetünkkel való zökkenőmentes interakció tölti ki, ami ugyancsak sztereotip viselkedésformákat foglal magában (pl. kilincseket fordítunk el, folyosókon járhalunk, leülünk az író- vagy munkaasztalhoz, majd felállunk tőle). Ez azt jelenti, hogy a hétköznapi tudatos tapasztalataink ritmusát többnyire a mindennapi tevékenységeket irányító vizuális rutinokhoz kapcsolható figyelemminták ritmusa határozza meg. Ehhez hasonlóan általában a kamera sem követi folyamatosan a szereplőket vagy a cselekvéseket a szekvencia globális fejlődése során, hanem a vizuális rutinok mintájára egyik kiemelkedő jellemzőről a másikra ugrál, és így építi fel az ábrázolt cselekvés vagy esemény tartalmát az azokhoz kapcsolható felvételekből (pl. a roncsok átfogó képéről átvágunk az eddig észrevehetetlen kicsavart fémdarab közelképére, aztán jön egy ansnitt a karakterekről, amiről visszaváltunk a kicsavart fémdarab képére, végül pedig a főszereplő közelképét látjuk, aki az előző pozíciójához képest 180 fokkal arrébb, a barátaival szemben áll).

Persze van egy fontos eltérés is. A vizuális rutinok feladatspecifikus belső szkriptek; a környezet jellegzetességei közül pont azokra irányítják a figyelmet, melyekkel az élő szervezetnek interakcióba kell lépnie ahhoz, hogy elérje a magában kitűzött céljait. Ebből a szempontból a vizuális rutinok olyan figyelmi mintázatok, melyek a mindennapos viselkedéshez szükséges motorikus cselekedetekkel párosulnak. Csak hogy a nézők semmit sem csinálnak a moziban.<sup>22</sup> A beállítások és szekvenciák által nyújtott információ diagnoszticitása a karakterek viselke-

20 Land, Michael. F. – Hayhoe, Mary: In what ways do eye movements contribute to everyday activities?

21 Ballard, Dana – Hayhoe, Mary – Pelz, Jeff B.: Memory representations in natural tasks. *Journal of Cognitive Neuroscience* 7 (1995) no.1. pp. 66–80.

22 A moziélmény látszólag passzív jellege ellenére bebizonyították, hogy a motoros szimuláció szerepet játszik a moziban történő narratív értelmezés, a vásznon ábrázolt cselekmény megértésének folyamatában. Speer, Nicole K. – Reynolds, Jeremy R. – Swallow, Khena M. – Zacks, Jeffrey M.: Reading stories activates neural representations of visual and motor experiences. *Psychological Science* 20 (2009) no. 8. pp. 989–999.; Zacks, Jeffrey M. – Speer, Nicole K. – Reynolds Jeremy R.: Segmentation in reading and film comprehension. *Journal of Experimental Psychology: General* 138 (2009) no. 2. pp. 307–332.

déséhez kapcsolódik, már ha egyáltalán kapcsolódik bármilyen cselekvéshez. A filmek kívülről ránk rótt figyelmi szkriptek, amelyek megragadják a néző figyelmét. Ilyen értelemben a néző passzív résztvevő, akinek a figyelme a film információs szerkezetére, a filmkészítő kommunikatív szándékaira van ráhangolva. Mindazonáltal a vizuális rutinok a figyelem automatizált mintázatai, melyek a percepciót folyamatosan, a sztereotip viselkedésminták adott szakaszaiban a téren át a jelentős diagnosztikus jellegzetességekre irányítják. Ezért kijelenthetjük, hogy a Pudovkin láthatatlan megfigyelő modellje alapján felépített jelenetek beállítás- szekvenciaszerkezete azokat a vizuális rutinokat utánozza, melyek a diagnosztikus jellemzőkre irányítják a figyelmünket a hétköznapi kontextusban – tehát azokat a vizuális rutinokat képezik le, melyek a figyelemmintázatainkat irányítanák, amennyiben jelen volnánk az ábrázolt cselekményben. Az ilyen esetek gyakorisága segít megmagyarázni a filmek széles körű hozzáférhetőségét, valamint hogy miért érezzük őket olyan valóságosnak – a láthatatlan megfigyelő modellje azoknak a figyelemmintáknak a szerkezetét és ritmusát követi, melyek az általuk ábrázolt mindennapos perceptuális tapasztalatokat alkotják.<sup>23</sup>

Természetesen léteznek olyan szekvenciák is, melyek nem a láthatatlan megfigyelő modellje szerint épülnek fel. A 2001 – *Űrodüsszeiában* (2001: *A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) a csontot az égbe hajító főemlősről az űrállomás képére történő vágás nem alapul semmi olyasmin, aminek egy megfigyelő, még ha ideális megfigyelő is, a szemtanúja lehetne. Ezekben az esetekben a változatos keretezés „tereli” a figyelmünket arra, amit látnunk kell a történet követéséhez vagy jelentőségének megállapításához. Mégsem érezzük magunkat erre rákényszerítve, hiszen ez is egyfajta épp jókor stratégián alapul a történetre vonatkozóan. Látjuk és megtudjuk mindazt, amire szükségünk van ahhoz, hogy megtudjuk, amire szükségünk van, pont, amikor szükségünk van rá. Nagyjából kijelenthetjük, hogy a kamerapozíció variálását általában a narratív érthetőség, valamint az a cél határozza meg, hogy gördülékenyen és hatékonyan hívja fel a figyelmet a beállítások azon aspektusaira, melyek a történet ívét tekintve diagnosztikusnak számítanak. A filmkészítők nem terhelik a

nézőket a cselekmény kihámozásának feladatával, hanem már eleve arra irányítják a nézők figyelmét, ami szorosan kapcsolódik ahhoz, ami a történet követéséhez szükséges, ennek ritmusa pedig a hétköznapi perceptuális szokásainkat idézi. Ezt a funkciót látja el a változatos keretezés azáltal, hogy pontosan azt mutatja, amit látnunk kell, pont, amikor látnunk kell ahhoz, hogy tovább tudjuk követni a történetet. Ily módon, a filmek látszólag könnyen érthető mivoltának köszönhetően tartalmuk átlátható, és mindenki számára rendelkezésre áll. A filmnézők és a filmkészítők céljai tehát megegyeznek, és mivel az észlelés természetes módon a hétköznapi viselkedés feladatigényeihez kapcsolódik, a filmnézés rendkívüli élménye teljesen szokásosnak tűnik, ami szintén hozzájárul a filmek elérhetőségéhez.

### Endogén jelzések: a kontextus megteremtése

Alapos elemzések nélkül is megállapítható, hogy a *Super 8*-ból fent ismertetett szekvencia struktúrájának esetében többről van szó, mint a kompozíciós elemek természetes percepció feltűnőségéről. Annak, ahogy diagnoszticitást tulajdonítunk egy észlelési ingernek, két meghatározó tényezője van: az inger jellemzőinek *elérhetősége* és az aktuális célok, melyek az élő szervezet viselkedésének *kontextusát* keretezik. A filmek épp a tartalmuk felépítéséhez szükséges információkat nyújtják – tehát szabályozzák az ingerek feltűnő jellemzőinek elérhetőségét. A változatos keretezés meghatározza a film kibontakozó narratívájának perceptuális pályáját, azt, hogy mit és milyen sorrendben lát a néző. A néző azonban nem passzív, nem csupán engedi magát végigvezetni a filmi szekvenciákat alkotó, térben és időben diszkontinuus beállítások ábrázoló pályáján. A látottakat *be kell* építenie a tágabb narratív kontextusba ahhoz, hogy megértse, mi történik, hogy értelmezze és értékelje a kibontakozó narratívát. Ráadásul a beállításokban és a szekvenciákban előbukkanó új információknak nagyjából ugyanaz a szerepe, mint az új tapasztalatoknak a hétköznapi kontextusában – a tudás bővülése, melyet *be kell illeszteni* ahhoz, hogy megőrizzük a történet világának koherenciáját és egységét.<sup>24</sup>

23 Lásd: Smith, Tim. J. – Levin, Daniel – Cutting, James E.: A window on reality: Perceiving moving images. *Current Directions in Psychological Science* 21 (2012) no. 2. pp. 107–113.

24 Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures*.

Mi hajtja a beolvastás és a beillesztés folyamatait a nézői elköteleződés során? Nagyjából azt mondhatjuk, hogy a nézők narratív sémák segítségével kialakítják a történet kibontakozó eseményeinek rugalmas és dinamikus modelljét, melyet újra meg újra frissítenek és módosítanak a beállítások és szekvenciák által nyújtott, a kibontakozó perceptuális pályán megjelenő új információk befogadásának érdekében. Például valamivel a *Super 8* történetének kezdete előtt Joe édesanyja balesetet szenved egy acélműben. Mi (Joe-val együtt) csak a film későbbi szakaszában tudjuk meg Alice-től, hogy Joe anyja a halála napján Alice apját helyettesítette a gyárban, mert a férfi részeg volt, és nem ment dolgozni. Az új információ kontextusában, visszamenőlegesen nagyobb jelentőséget kap Alice kérdése a véres, elgörcbült fémdarabot illetően, csakúgy mint a vonatbaleset kötődést erősítő élménye is. A narratíva átfogó modellje, amit felépítettünk, aktualizálást és módosítást igényel, hogy képesek legyünk beilleszteni a változást az Alice céljairól, szándékairól és szempontjáról alkotott képünkbe.

És hogy min alapulnak az említett narratív sémák? Ahogyan a vizuális rutinok is olyan sémák, melyek a percepciót a mindennapos viselkedés téridőszerkeztéhez hangolják, a népi pszichológia (folk psychology) is egy egész sor sémát, heurisztikát és aranyszabályt nyújt, melyek lehetővé teszik, hogy értelmezzük és megjósoljuk embertársaink viselkedését a hétköznapi cselekvésekhez kapcsolódó mentális állapotok vonatkozásában. Például miért állt meg P. úr a *West End*-nél egy fárasztó munkanap után hazafelé? Kimerültnek, levertnek érezte magát, kikapcsolódásra vágyott, és úgy hitte, egy kis biliárdozás és sörözés a haverokkal pont kielégítené az igényeit, illetve úgy hitte, ebben a helyi bárban mindezt megtalálja. A népi pszichológia és a világ általános ok-okozati struktúrájáról alkotott fogalmunk teszük lehetővé, hogy összefűzzük a beállításokban és a szekvenciákban ábrázolt információkat mint utalásokat annak legvalószínűbb magyarázatára, hogy mi is történik az elbeszélésben. Ezek a sémák hatásos figyelemfelkeltő eszközök, melyek használatával a filmkészítők narratív elvárásokat generálnak, és kitöltik a térben és időben diszkontinuus, perceptuálisan hézagos filmek hiátusait. Ilyen értelemben a filmek

sztereotip narratív stratégiákat alkalmaznak abból a célból, hogy megragadják és megtartsák a nézők figyelmét. E stratégiák közül megemlíthető az erotetikus narráció.<sup>25</sup>

Az erotetikus elbeszélések felépítésük révén hierarchikusan rendszerezett kérdéseket vetnek fel és válaszolnak meg. Ezek a kérdések alakítják ki azt a kontextust, amely a beállítások elemeinek diagnoszticitását meghatározza, és a néző tapasztalatait meghatározó figyelemlimitálókat is kialakítja. A *Super 8* első jelenete például Joe anyjának temetését ábrázolja. Joe kint ül a hóban, mikor egy férfi leparkol a ház előtt egy kanárisárga sportkocsival, meghúzza egy kisüveget, majd bemegy a házba. Odabent zűrzavar támad, majd Joe apja, a helyettes rendőrfőnök láthatóan feldúltan kijön a férfival, akit bilincsbe vert. Nincs megmagyarázva, még csak sejtetve sem, hogy mi kapcsolja össze ezt a jelenetet a temetéssel. Így egy egész sor narratív kérdés és azzal járó nézői várakozás merül fel, mikor Alice ugyanezzel az autóval megérkezik a forgatás helyszínére. Mi köti össze Alice apját és Joe anyját? Miért haragszik Joe apja Alice-re? Hogyan formálják az ezekre a kérdésekre adott válaszok Joe és Alice viszonyát, és hogyan táplálják a drámai konfliktust, mely a történet mozgatórugója lesz?

Az erotetikus narratív szerkezet a lokálisabb szekvenciákhoz való viszonyunkat is meghatározza. Alice megharagszik Charlesra, mikor megtudja, hogy Joe is velük jön az autóval. Úgy hívja Joe-t, hogy „a rendőr fia”. Azzal fenyegetőzik, hogy kiszáll az egész zombis produkcióból. Ez kezdetben egy lehetséges lépésnek tűnik – nem tűnik valószínűnek, hogy a város szegényebb részéből érkező kemény lány beleegyezik abba, hogy csatlakozzon egy csapat introvertált kamasz fiúhoz. Miért van ott? Tényleg végigcsinálja? Aztán miután vonakodva úgy dönt, hogy részt vesz a forgatáson, Joe a hátsó ülésről előre nyújt neki egy medvecukrot. A lány minden habozás vagy köszönetnyilvánítás nélkül elfogadja, ekképpen jelezve, hogy a fiúkkal marad, és hogy ennek egyik oka a Joe iránti kíváncsisága – és ezt a kíváncsiságot fokozza majd a párbeszéd, melyet sminkelés közben folytat a fiúval. Mindezen információhoz általános és természetes képességünk segít hozzá, mellyel a népi pszichológiát alkalmazva sztereotip viselkedési kontextusokba öntjük mások gondolatait és vágyait.

25 Carroll, Noël: Narrative closure. In: Plantinga, Carl – Livingston, Paisley (eds.): *The Routledge Companion to the Philosophy of Film*. London, England: Routledge, 2009. pp. 207–216.

A moziról szóló kognitívista történet utolsó része a filmekben ábrázolt eseményekre és viselkedésekre adott affektív reakciókról szól. Miért van például, hogy azzal együtt is lenyűgöz minket Alice és Joe románcának kibontakozása, hogy felismerjük, Alice éles reakciója Joe jelenlétére egy konvencionális jel a más társadalmi rétegből származó, tiltott fiú iránti kimondatlan és talán még fel sem ismert vonzalmára? Miért nem fogjuk fel annak, ami, tehát közöséges stilisztikai trükknek? Erre az a kognitívista válasz, hogy a filmek érzelmi energiája abban a hatékony módszerben rejlik, mellyel információt szolgáltatnak, és a figyelmünket irányítják. A kulcs itt annak a felismerése, hogy az affektív reakciók általában és az érzelmi reakciók kifejezetten fejlett eszközök a környezeti ingerek viselkedésbeli jelentőségének kiértékelésére. A környezetünkre adott affektív reakcióink két csoportra oszthatók: az egyik az önkéntelenül adott, automatikus, reflexszerű válaszok, mint például a megijedés, a másik pedig a kognitív szempontból árnyaltabb érzelmi reakciók csoportja. A filmek mindkettőt figyelemgépként használják, még hozzá gyakran együttesen. Például a robbanások, a hirtelen mozdulatok és a tárgyak méretének gyors változása – melyek vizuálisan fenyegető hatásokhoz hasonlítanak – megijesztenek bennünket, és ezáltal intenzív autonóm reakciókat váltanak ki, melyek megragadják a figyelmünket. Ezek a típusú hatások tehát felhasználhatók arra, hogy a nézők élményeit intenzívebbé tegyék, és figyelmüket a kibontakozó érzelmi tartalom diagnosztikus jellemzőire irányítsák.

Az érzelmek a környezeti ingerekre adott autonóm reakciókat foglalják magukban, amelyeket tárgyak, cselekvők, események és cselekedetek potenciális viselkedési jelentőségének kiértékelése vált ki, illetve ezekkel párosulnak. Vita tárgya, hogy az affektív kiértékeléseket miképp érdemes definiálni: kognitív szempontból mint a környezeti ingerek jelentőségére vonatkozó ingereket, vagy viselkedés szempontjából mint sztereotipikus visceromotoros (zsigeri) válaszokat, melyek jelentését visszamenőlegesen értelmezzük.<sup>26</sup> Abban azonban teljes az egyetértés, hogy a kiértékeléseknek az a célja, hogy kategorizálják a tárgyak és egy cselekvő közötti kapcsolat viselkedési szálenciáját. Ha például veszélyt érezek a környezetemben, talán feláll a nyakamon a szőr, kiráz a hideg, egy sor autonóm reakciót produkálok, melyek hatására megtorpanok.

Továbbá a jelen idejű veszély vagy fenyegetettség gondolata erős émelgyést okozhat, ami átmenetileg megbénítja a gondolkodásomat, és arra készíthet, hogy megálljak, és eldöntsem, hogy folytassam-e, amit csinálok. A viselkedések etiológiájának kognitív összetevője olyan erős, hogy már az is képes kiváltani az affektív kiértékeléshez kapcsolt autonóm hatásokat, ha pusztán elképzeljük valamely érzelmileg megterhelő esemény körülményeit; ha például felidézünk egy múltbéli sérüléssel kapcsolatos eseményeket – mondjuk ahogyan végigszántott egy negyedhüvelykes véső a kezünkön, mikor egy kifejezetten bonyolult szobron dolgoztunk –, megeshet, hogy ránk tör a fájdalom, ami egy általános elkerülési reakció. Valójában olyan erős az affektív kiértékelés hatása, hogy az ilyen események pusztá gondolata is kiválthatja az általuk generált zsigeri reakciókat (mint az az említett műhelyi baleset esetében is történhet).

Ezek az érzelmi tapasztalatok etiológiájával kapcsolatos tények olyan mechanizmusra utalnak, mely magyarázatként szolgál a filmek intenzív megragadó képességére. Változatos keretkezéssel diagnosztikus információkat lehet nyújtani az affektív kiértékeléshez, ami az adott kontextusban megfelelő zsigeri reakciókat váltja ki kognitív módon. Az érzelmi kiértékeléseket olyan általános helyzettípusok eredményezik, amelyek kritériumok alapján kifejezetten hozzájuk illenek; például a veszélyes helyzetek, amelyek a biztonságunkat fenyegetik, a félelem érzelmi értékelésének nyilvánvaló kiváltó okai. A filmkészítők képesek kihasználni ezt a mechanizmust azzal, hogy – jellemzően a változatos keretkezés alkalmazásával – *kritériumok alapján előre fókuszálnak* beállításokra és szekvenciákra, melyekben az adott érzelmet okozó tényezők a feltűnőek. Más szóval az, hogy a néző elképzele, amit a változatos képkivágatok ábrázolnak a szekvencia lokális kontextusában, máris erős érzelmeket válthat ki belőle, ami viszont azt is befolyásolja, hogy miként követi a cselekményt.

Több módszer is van az ilyen jellegű hatások fokozására. A lokális szekvenciákban fokozható a feszültség a figyelmi mintázatok ritmusával, miáltal a néző még kiszolgáltatottabbá válik a szekvencia affektív kiértékelése szempontjából diagnosztikus információinak. Vagy átfogó narratív jelzésekkel elvárások jelölhető ki az események morális kimenetelére és egyes szereplők bukására

26 Erről áttekintést nyújt: Prinz, Jesse J.: *Gut Reactions*. New York, NY: Oxford University Press, 2004. pp. 3–78.

vonatkozóan, olyan elvárások, melyek a film történetéhez fűződő érzelmi kapcsolódást vezérelhetik. Ha egy filmkészítő képes rávezetni bennünket egy tárgy vagy esemény megfelelő perceptuális kategorizálására, a szándékolt érzélem természetes velejárója lesz a moziélménynek. A *suspense* például magában foglalja a vágyat, hogy a főszereplő számára igazságos kimenetele legyen az eseményeknek, továbbá egy sor olyan elvárást is, melyek révén az ilyen kimenetel valószínűtlennek tűnik a néző aktuális narratív modelljének kontextusában. Ehhez hasonlóan a horrorfilmeknek két fontos aspektusuk van. Az első, hogy a lokális narratív és vizuális jelzések használatával természetellenesnek és ezáltal visszatartónak kategorizálják a szereplők viselkedését és megjelenését. A másik pedig, hogy az általános narratív jelzésekkel azt a hosszú távú elvárást generálják, hogy az események nagy valószínűséggel, szinte elkerülhetetlenül negatívan végződnek a főszereplő számára. Az eredmény a reménytelenség, a félelem és az undor keveredése, amit örömmel élünk át a moziban.

## Diagnoszticitás, figyelem és percepció a moziban

A változatos keretezés eszközével a filmkészítők éppen a megfelelő diagnosztikus információkat mutatják, melyek segítségével a néző rekonstruálni tudja a film történetét a tér-időben diszkontinuus beállítások sorozatából. Ebből a szempontból a filmeket figyelemgépekként gondolhatjuk el, amelyek a nézőkben közös észlelési képességekre vannak hangolva. Ebben a részben a hétköznapi kontextusban zajló percepció rövid történetét, valamint a moziban történő percepciónak a korábbiakban felvázolt történetét fejtjük ki alaposabban.<sup>27</sup> A szelektív figyelem

súlyozott versenymodelljei top-down (felülről lefelé haladó) kortiko-talamikus hálózatokat azonosítanak, amelyek befolyásolják, hogy hogyan kódolják az információt a neuronpopulációk a feldolgozás különböző szintjein – a szubkortikális területektől (pl. a talamusz és a superior colliculus a vizuális feldolgozásban) a magasabb szintű perceptuális feldolgozással kapcsolatos területekig (pl. a ventrális áramlást feldolgozó terület temporális kérge [TE] és temporo-occipitális kérge [TEO], amelyek a vizuális mintázatok és tárgyak felismeréséért felelősek). Ezeknek a visszajelző projekcióknak köszönhetően könnyebben kivitelezhetők a környezet perceptuális változásainak forward modelljei, melyek növelik azon neuronpopulációk külső rátáját, melyek érzékelik a várható jellegzetes tulajdonságok jelenlétét, és ezáltal gátolják azon neuronok külső sebességét, melyek az aktuális kontextusban nem számítanak viselkedési szempontból diagnosztikusnak.<sup>28</sup> A szelektív figyelem súlyozott versenymodelljei tehát az érzékelésnek az élő szervezet céljaihoz és elvárásaihoz való finomhangolását biztosító mechanizmust szolgáltatnak. Viszont ezek a modellek olyan neurofiziológiai mechanizmusra utalnak, mely megmagyarázhatja, miképp tudják a filmkészítők a változatos keretezés és az erotetikus jelzések alkalmazásával ráhangolni a nézők moziélményeit a narratíva szempontjából kirívó perceptuális elvárásokra.

A szelektív figyelem egy kortiko-talamikus figyelmi hálózaton keresztül segíti az észlelés felülről lefelé irányuló kognitív szabályozását. Ez a hálózat egyaránt magában foglalja a térbeli munkamemóriával kapcsolatban álló dorzolaterális prefrontális kéreg (dlPFC) területeiről a vizuális figyelem endogén változásaival összefüggő frontális szemmezőkhöz tartó idegpályákat; a dlPFC-ből az inferior temporális kéreg elülső területeire, a TE és TEO területére irányuló idegpályákat, melyek a tárgyfelismerés fo-

27 Lásd továbbá: Kastner: Attentional response modulation in the human visual system; Kozbelt, Aaron – Seeley, William P.: Integrating art historical, psychological, and neuroscientific explanations of artists' advantages in drawing and perception. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 1 (2007) no. 2. pp. 80–90.; Pessoa – Kastner – Ungerleider: Attentional control of the processing of neutral and emotional stimuli; Seeley, William P.: Hearing how smooth it looks: Selective attention and crossmodal perception in the arts. *Essays in Philosophy* 13 (2012) no. 2. pp. 498–517.

28 Moran, Jeffrey – Desimone, Robert: Selective attention gates visual processing in the extrastriate cortex. *Science* 229 (1985) no. 4715. pp. 782–784.; Pessoa – Kastner – Ungerleider: Attentional control of the processing of neutral and emotional stimuli; Sundberg, Kristy A. – Mitchell, Jude F. – Reynolds, John R.: Spatial attention modulates center-surround interactions in macaque visual area V4. *Neuron* 61 (2009) no. 6. pp. 952–963.

lyamatában a komplex vizuális mintázatok felismeréséért felelősek;<sup>29</sup> a TE és TEO területekről a színek, az absztrakt mintázatok, a mozgás és a mélységgel kapcsolatos információk szűréséért felelős V4 és MT területekre irányuló idegpályákat; valamint a dlPFC és FEF területekről a colliculus superior (SC), a laterális geniculatus mag (LGN) és a pulvinar felé tartó idegpályákat. Az LGN az elsődleges közvetítőállomás a retina és az occipitális kéreg között. Kimutatták, hogy az LGN-ben történő figyelmi előhangolás (priming) elősegíti a neuronális szinkronizációt, illetve fokozza az endogén ingerekre épülő perceptuális figyelem célpontjait kódoló neuronpopulációk kisülési sebességét. A pulvinar egy topológiai szervezett struktúra, amely a tájékozódással és a mozgással kapcsolatos információkra érzékeny, és a vizuális rendszer minden olyan területével összeköttetésben áll, amelyekről feltételezhető, hogy részt vesznek az agykérgi szinkronizáció szabályozásában.<sup>30</sup>

Az SC egy olyan struktúra, amely alapvető fontosságú a szemmozgások irányításához, valamint a vizuális, auditív és szomatoszenzoros információk keresztmodális perceptuális integrációjához.<sup>31</sup> Az SC egyik feltételezett feladata, hogy a vizuális, auditív és szomatoszenzoros információkat a figyelem irányítása céljából a térben összehangolja és elősegítse a környezet koherens multiszenzoros perceptuális reprezentációjának megalkotását.<sup>32</sup>

Az SC és a hallórendszer oda-vissza összekapcsolódik egymással az inferior colliculuson (IC) és a mediális geniculatus magon (MGN) keresztül a hallási talamuszban. A hallási rendszerben a feldolgozás eseményei ezzel analóg módon követik egymást. Az IC felülről lefelé érkező bemeneteket kap a hallókéregből, nagyszámú auditív-szomatoszenzoros multiszenzoros neuronpopulációval rendelkezik, és az SC-vel analóg szerepet játszik egy korti-

kofugális auditív figyelmi hálózatban, ami javítja a feladatok szempontjából lényeges auditív jellemzők kódolását, miközben a lokális zavaró tényezők észlelését gátolja. Bár jelen dolgozatban nincs lehetőség ennek további részletezésére, arra következtetünk, hogy az általunk megalkotott modell általánosítva azt is magában foglalhatja, hogy az auditív jelzések nagy hatással vannak a nézők perceptuális narratív bevonódására.

Az affektív feldolgozás a perceptuális feldolgozást is befolyásolja egy figyelmi visszacsatolási hálózaton keresztül, amely az amigdalából, az orbitofrontális kéregből (OFC), a ventromedialis prefrontális kéregből (vmPFC) és az anterior cinguláris kéregből (ACC) a vizuális, auditív és szomatoszenzoros rendszerekbe tartó idegpályákat foglalja magában. Az amigdala oda-vissza kapcsolódik a vizuális, auditív és szomatoszenzoros rendszerekhez, valamint bemeneteket kap a visceromotoros irányításért – vagyis a környezetünk tárgyaira és eseményeire adott zsigeri reakciókért – felelős prefrontális vmPFC, az ACC területekről és az OFC-től, amely a tárgyakhoz és eseményekhez tartozó viselkedési szignifikancia kiszámításával és kategorizálásával hozható összefüggésbe.<sup>33</sup> Végezetül pedig: bizonyítékok utalnak arra, hogy a narratív szekvenciákra adott perceptuális reakcióinknak motoros összetevője is van. Kimutatták, hogy a filmekben és a szövegekben zajló cselekvések sorozatának szemantikai értelmezése azoknak a premotoros, kiegészítő motoros és motoros területeknek az aktiválódásával jár, melyek hétköznapi kontextusban az ábrázolt cselekvésre való anticipatív motoros felkészülésekben és azok végrehajtásában vesznek részt. Ezen területek aktiválódása hétköznapi perceptuális kontextusban megkönnyíti fajtársaink tetteinek követését és megjölését, narratív kontextusban pedig lehetővé teszi a filmnézők

29 Kastner: Attentional response modulation in the human visual system.

30 Saalman, Yuri B. – Pinsk, Mark A. – Wang, Liang – Li, Xin – Kastner, Sabine: The pulvinar regulates information transmission between cortical areas based on attention demands. *Science* 337 (2012) no. 6095. pp. 753–756.; Pessoa – Adolphs: Emotion processing and the amygdala.

31 Beck, Diane M. – Kastner, Sabine: Top-down and bottom-up mechanisms in biasing competition in the human brain. *Vision Research* 49 (2009) no. 10. pp. 1154–1165.

32 Lásd: Grossberg, Stephen: The link between brain learning, attention, and consciousness. *Consciousness and Cognition* 8 (1999) no. 1. pp. 1–44.; Spence, Charles – Driver, John: *Crossmodal Space and Crossmodal Attention*. New York, NY: Oxford University Press, 2006.; Stein, Barry E. – Stanford, Terrance R. – Wallace, Mark T. – Vaughan, J. William – Jiang, Wan: Crossmodal spatial interactions in subcortical and cortical circuits. In: Spence – Driver (eds.): *Crossmodal Space and Crossmodal Attention*. pp. 25–50.

33 Duncan – Barrett: Affect is a form of cognition.

és az olvasók számára, hogy a diagnosztikus jellegzeteségek segítségével modellezzék és megjósolják az ábrázolt viselkedések globális aspektusait. Az érzékszervi, affektív, motoros és figyelmi feldolgozás területeinek széles skálája egy integrált, intermodális kört alkot, mely hétköznapi kontextusban fokozza a tárgyak, események és cselekvések észleléséhez szükséges diagnosztikus jellemzők kódolását. Ez a mechanizmus pedig érthetővé teszi, hogy a szekvenciákba ágyazott szenzomotoros jelzések hogyan segítik elő a gazdag, affektív dimenziókkal telített testi tapasztalatokon alapuló reakciókat.

## A szálak elvarrása

Mi a jelentősége a fentieknek egy, a mozgóképeket a filozófia és az idegtudomány felől vizsgáló értekezésben? Számos eszköze van a nézői elköteleződés keretbe foglalásának, formálásának, irányításának (pl. változatos keretezés, vágás, erotetikus jelzések, a kritériumok alapján történő előzetes fókuszálás a rendező részéről és az asszimiláció, beillesztés és érzelmi kiértékelések a néző oldalán). A szelektív figyelem általunk megalkotott neurofiziológiai modellje olyan mechanizmust kínál, mely segít megérteni, hogyan fűzik össze a nézők a filmkészítő által nyújtott hézagos nyersanyaggyűjteményből a filmek gazdag narratív élményét. A történet nagy vonalakban úgy szól, hogy a környezetre vetett minden egyes pillantásunk alkalmával, minden egyes szakkád<sup>34</sup> és minden gyors figyelemváltás során kiválasztásra és perceptuális feldolgozásra kerül egy minimális adag diagnosztikus jelzés. Ezeket az információkat a tárgy- és eseménytípusok szerkezetére és funkciójára vonatkozó deklaratív tudással párosítjuk, és arra használjuk, hogy kategorikus elvárásokat állítsunk mind a helyi környezetben lévő tárgyak és események identitását, mind pedig a feladatok szempontjából fontos jellemzők elhelyezkedését, az aktuális céljaink végrehajtásához szükséges tárgyak és részek szerkezetét és pozícióját illetően. A top-down figyelmi visszacsatolásokat pedig arra használjuk, hogy felkészítsük a vizuális rendszert a feladatok szempontjából fontos jellemzőkre bizonyos helyszíneken.<sup>35</sup> Ennek az információnak a birtokában képesek vagyunk

megalkotni a helyi környezet kiemelkedő aspektusainak durva térbeli modelljét, melyet elérhető állapotban tartunk a térbeli munkamemóriánkban, és a visszacsatolási hurok ismétlődései során frissítjük az új jellegzetes információk és a perceptuális világunk kibontakozó dinamikájának befogadására. Ugyanezeket a folyamatokat alkalmazzuk a térbeli gondolkodás és a vizuális mentális képalkotási feladatok elvégzésekor a jelenetek, tárgyak és események perceptuális struktúrájának modellezésére. Amellett érvelünk, hogy a moziban is ily módon használjuk őket arra, hogy perceptuális elvárásokat generáljunk, amelyek kitöltik a hézagokat, és összefűzik a beállítások és szekvenciák narratív értelmezését.

A térbeli munkamemóriával és a motoros tervezéssel kapcsolatos prefrontális területek közötti kölcsönös kapcsolódás két, egymást kiegészítő funkciót tölt be a percepciónak ebben az általános modelljében. Először is megkönnyíti testünknek a perceptuális elvárásokhoz való zökkenőmentes igazítását. Másodszor pedig a motoros tervezés és a szimuláció segítségével létrehozhatók a környezet perceptuális változásainak forward modelljei, továbbá előrejelezhető, hogyan fognak módosulni, amiket észlelünk, mind a saját mozgásunkhoz, mind az egyéb ágensek mozgásához viszonyítva. Ezek a motoros előrejelzések ugyanazonokon a folyamatokon és utakon keresztül befolyásolják, amit észlelünk, mint a perceptuális csoportosítás során meghozott ítéletek, és felelősek a mindennapi tevékenységeinket irányító vizuális rutinok struktúrájáért és kimenetelük sikerességéért. Feltételezésünk szerint ezek a perceptuális változásokra vonatkozó elvárások teszik lehetővé számunkra, hogy a filmek szekvenciáit alkotó, tér-időben diszkontinuus felvételekből gördülékenyen koherens lokális narratív eseményeket alkossunk a moziban.

Az affektív folyamatok hasonló módon járulnak hozzá a környezethez való perceptuális kapcsolódásunkhoz. Azok a neurofiziológiai folyamatok, melyek a világban lévő tárgyak és események szálenciájának felismerésére vonatkozó képességünket alapozzák meg, és amelyek a rájuk adott zsigeri reakcióinkat irányítják, olyan kategorikus elvárásokat generálnak, amelyek fokozzák érzékenységünket a környezetünknek a feladatok

34 A szem gyors, szaggatott mozgása két fixációs pont között [— A szerk.]

35 Lásd: Kosslyn, Stephen M.: *Image and Brain*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

szempontjából lényeges aspektusaira. A moziban a valencián<sup>36</sup> alapuló elvárások és a lokális perceptuális elvárások vezérelt összekapcsolása (függetlenül attól, hogy végül kielégülnek vagy sem) hatékony eszköz, melyet a filmkészítők arra használnak, hogy irányítsák a kognitív forgalmat, alakítsák a narratíváról alkotott képünket, és a történet fogságában tartsanak minket.

A lényeg az, hogy a narratív értelmezés egy olyan kognitív feladat, amely a tér-időben diszkontinuus lokális perceptuális információk (azaz diagnosztikus jellemzők) hézagos halmazainak egy koherens, egységes, de rugalmas és dinamikus átfogó narratív modellbe való beillesztését jelenti. Amellett érvelünk, hogy ezeknek a folyamatoknak a megtapasztalása többek között azért tűnik olyan természetesnek, mert a hétköznapi perceptuális tapasztalás struktúráját követi, mely szintén magában foglalja a folyamatot, mely során a diagnosztikus jellemzők ritkás halmazát olyan perceptuális modellekbe és rutinokba integráljuk, amik elősegítik boldogulásunkat a hétköznapi kontextusban. Tehát a filmnézés élményének széles körű elérhetősége és átfogó intenzitása részben azzal magyarázható, hogy a filmek kompozíciós struktúrája olyan pszichológiai struktúrákra és folyamatokra van ráhangolva, amelyek a hétköznapi életben megkönnyítik a gördülékeny feladatmegoldást és a társadalmi interakcióba lépést.

## Kétségek és következtetések

Elképzelhetőnek tartjuk, hogy valaki felrója nekünk, hogy kognitívizmusverzióink nagyon is hasonlít a filmi realizmushoz – a filmeket ugyanúgy érzékeljük, ahogy a hétköznapi eseményeket a mindennapok kontextusában. Bizonyos értelemben igazat adunk e felvetésnek. A kognitív megközelítés a pszichológiai realizmus egyik típusa, mely azt vizsgálja, hogyan ragadják magukkal a filmek a nézőket. A filmnyelvi hipotézissel ellentétben azt állítja, hogy nincs semmi különleges vagy egyedi a narratív bevonódásban. A filmek széles körű intenzi-

tásának és elérhetőségének magyarázatai nem másról függenek, mint azoktól a hétköznapi pszichológiai folyamatoktól, amelyek a környezetünkkel való mindennapos interakciónkat vezérlik. A kognitív megközelítés tehát nem a *fenomenológiai realizmushoz* tartozó, a filmek *megtapasztalását* vizsgáló megközelítés. A nézők egyértelműen felismerik, hogy a moziban szerzett fenomenológiai tapasztalataik nem részei a hétköznapi életüknek. És ezen a ponton lényegesen eltérünk a filmi realizmus alapvető álláspontjától, mely a moziélményeket illető illúzióelmélettel magyarázza a filmek erejét.

Schwann és Ildirar nemrégiben végzett kutatásának eredményei potenciálisan megkérdőjelezik állításunkat, hogy a snettek és a szekvenciák tartalmának rekonstrukciójához mindössze a természetes perceptuális felismerési képességeink szükségesek.<sup>37</sup> A kísérlet naiv résztvevői, akik elszigetelt hegyi kunyhókban éltek Dél-Törökországban, és így korábban sohasem találkoztak még televízióval vagy mozival, könnyen megértették az önálló beállítások referenciális tartalmát, azonban nehezen értelmezték a szokásos vágási technikákkal felépített szekvenciákat (például az olyan szekvenciákat, melyek különböző látószögekből mutatták az eseményeket, és megalapozó beállításokat, beállítás-ellenbeállítás jeleneteket tartalmaztak). Ezek az eredmények arra utalnak, hogy a szekvenciák megértéséhez elengedhetetlen bizonyos mértékű tanulás és a filmes konvenciók előzetes ismerete. Azonban van egy ellenvetésünk. Mikor a szóban forgó szekvenciák statikusan ábrázoltak egyéneket (pl. két ember áll egymással szemben snitt-ansnittel szerkesztésű jelenetben, vagy egy szobában ülő személy szubjektív beállítást alkalmazó jelenete), a naiv, tapasztalatlan nézők rosszul teljesítettek (az esetek kevesebb mint 25 százalékában adtak megfelelő leírást a szekvencia tartalmáról). Ha azonban a szekvenciák hétköznapi, mindennapos tevékenységeket (pl. teakészítés, főzés vagy fahordás) végző személyeket ábrázoltak, javult a résztvevők teljesítménye (átlagosan az esetek 56 százalékában adtak helyes leírást). Ezek az eredmények nem cáfolják a modellünk érvényességét. Sőt, talán mi

<sup>36</sup> A valencia (vagy töltés) az érzelmek dimenzionális megközelítésében használt fogalom, a pozitív-negatív, vagy kellemes-kellemetlen dimenziót öleli fel. Lásd: Csépe Valéria – Györi Miklós – Ragó Anett (eds.): Általános pszichológia. 3. Nyelv, tudat, gondolkodás. Budapest: Osiris, 2008. pp. 485–486. [– A szerk.]

<sup>37</sup> Schwann, Stephan – Ildirar, Sermin: Watching film for the first time: How adult viewers interpret perceptual discontinuities in film. *Psychological Science* 21 (2010) no. 7. pp. 970–976.

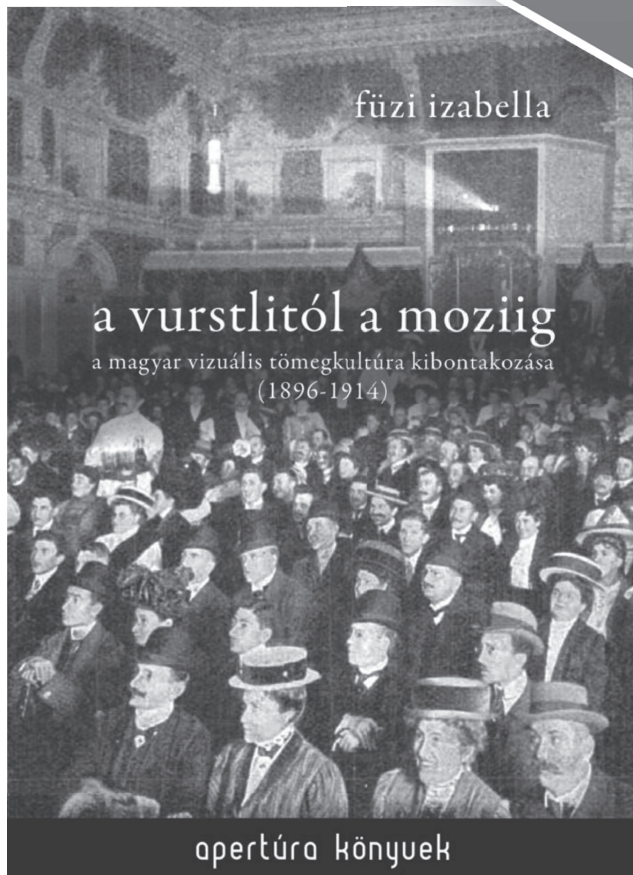
magunk is épp ezeket jósoltuk volna. A hétköznapi, mindennapos tevékenységeink környezeti és viselkedési kontextusokban mennek végbe, amelyek mindegyike korlátozza a rendelkezésre álló perceptuális jelzések diagnoszticitását. Ennek fényében érdekes lenne megvizsgálni, hogy a „statikus” jelenetek esetében megfigyelt gyenge teljesítmény nem inkább absztrakt mivoltuknak tudható-e be; például ábrázolt-e megfelelő dinamikus testtartási jelzéseket a felvételek csonka, kontextusból kiemelt halmaza (és a vágások időzítése megfelelően integrált volt-e) ahhoz, hogy egyértelműen jelezze a színészek tevékenységét – röviden: megfelelően strukturáltak voltak-e a felvételek ahhoz, hogy világosan felmutassák az ábrázolt cselekvések sajátos jellegzetességeit? Könnyedén elképzelhetőnek tartjuk, hogy a probléma abban rejlik, hogy a kontextusból kiemelt szekvenciák nézőponti vagy snitt-ansnitt jelenetek alkalmazásával ki nem fejezett vagy „rejtett”, reflektív kognitív tevékenységeket ábrázoltak.

A mozgóképek kognitív vizsgálati megközelítését illető, egyértelmű vád, hogy redukcionista.<sup>38</sup> Olyan elméleti perspektívaként állítja be magát, amely képes mindent elárulni, amit valaha is tudni akartunk a filmekről, továbbá úgy tesz, mintha elavulttá tudná tenni a filmértelmezéshez hasonló törekvéseket. Ez azonban egy kevésbé megalapozott vád, legalábbis a jelen tanulmány elméleti vállalásait tekintve. Először is nem állítjuk, hogy a mozgóképek valamennyi fajtájával foglalkozunk, hanem elsősorban azokkal, melyeket a fősodorbeli történetmesélő fikciós filmek halmazába sorolhatónak tartunk (beleértve a tévéfilmeket is). A filmes jelenségek több típusa is kívül esik a dolgozatban felvetett elméletek körén (pl. a New American Cinema). Ráadásul nem célunk előterjeszteni a filmek átfogó elméletét – készséggel elismerjük, hogy a filmeknek vannak olyan aspektusai, melyekről nincs mit mondanunk. Nem alkottunk átfogó elméletet a filmértelmezésről, és nem hisszük, hogy állításaink közül bármi is ellentmondana annak. Azokra az eszközökre összpontosítottunk, melyeket a filmek a nézők figyelmének megragadása és megtartása érdekében alkalmaznak. Ezek közé sorolhatók az olyan figyelemgépek, mint a változatos kerekezés, az erotetikus narráció és a kritérium alapján történő előfókuszálás. Ugyanakkor mi volnánk az elsők, akik azt állítjuk, hogy a film befogadásával kapcsolatban nem csak

a figyelemről érdemes beszélni, és hogy a nézői pozíció további aspektusai, mint például az értelmezés, önmagukban is figyelemreméltók. Mindössze arra szeretnénk rámutatni, hogy a közönség figyelmének megragadása és irányítása alapvető jelentőségű, mivel a nézői pozíció további aspektusai azon múlnak, hogy sikerül-e a közönség figyelmét a képernyőre és a mozi azon elemeire szegezni, melyek a filmkészítő által megcélzott nézői tevékenységek szempontjából relevánsak. Tehát nem gondoljuk, hogy jelen értekezésünkben elmeséltük az egész történetet, legfeljebb az elejét.

Túry Melinda fordítása

38 Sinnerbrink, Robert: *New Philosophies of Film: Thinking Images*. London: Continuum, 2011.



**MEGJELENT!**

Füzi Izabella

## A vurstlitól a moziig

A magyar vizuális  
tömegkultúra  
kibontakozása  
(1896–1914)

Apertúra Könyvek  
Pompeji  
Szeged, 2022  
ISBN 978-963-89000-6-7  
ISSN 2061-5256

Megvásárolható közvetlenül a kiadótól személyesen vagy postai rendeléssel.

A könyv bolti ára 3800 Ft, kedvezményes ára (közvetlenül a kiadótól) 2000 Ft.

Pompeji Alapítvány / SZTE BTK Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék irodója

6722 Szeged Egyetem u. 2.

E-mail: [aperturafolyoirat@yahoo.co.uk](mailto:aperturafolyoirat@yahoo.co.uk)

43

 **apertúra**  
Film-Uizualitás-Elmélet  
[www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

 **apertúra magazin**  
Film-Uizualitás-Kritika  
[magazin.apertura.hu](http://magazin.apertura.hu)