

A filmművészet ajánlata a lélekgyógyászat számára

A művészet a vallás és a filozófia mellett olyan értelemadó rendszerként tűnik fel, amely képesnek tartja magát arra, hogy válaszokat adjon olyan kérdésekre, amelyeket a gyakorlati élet kisebb-nagyobb zsákutcáiban, az élet különböző természetű helyzeteiben érzékel. Ezek a kérdések mindenre rákérdeznek, amiről korábban azt hittük, hogy kérdésen felül áll. A művész, a vallásos lény, a filozófus számára minden kérdés alatt áll, ami a nap alatt van – maga a pszichológiai nézőpont is. Ez a folytonos kérdés; a „kérdés alatti” állapot eredményezi, hogy az értelemadó rendszerek – amennyiben nem adják fel ezt a kérdező irányulást – folyamatosan kérdésekben, kérdések által mutatják meg magukat. A művészet, a vallás, a filozófia profétái – más-más összefüggésben – kérdéseik által hozzák létre azokat az értelemmezőket, amelyekben felépítik kérdéseikkel határolt világukat. Természetesen válaszokat is kínálnak, ajánlanak – válaszaik azonban többek között a történelmi, pszichológiai vagy szociológiai szempontok átalakulása miatt folyamatosan nem tűnnek elégségeseknek. És itt mindegy, hogy atomfizikáról, teológiáról vagy színházról van szó. Nem mondhatjuk, hogy válaszaik elégtelenek lennének, hiszen másként ugyan, de érvényes a gőzgép felfedezése (egy sor részprobléma megoldható vele, egy csomó más jellegű vagy nagyobb energiát igénylő viszont nem) és működése, vagy Michelangelo Dávidjának emberképe. Érvényességük tény, még akkor is, ha ez a technikai vagy esztétikai érvényesség számtalan kérdést vet fel. Érvényességük tehát nem teljes, és ebben az értelemben „válaszaik” sem elégségesek. Nem elégségesek, de nem elégtelenek. Az ember „mint nem lezárt lény”, mint „hiánylény” folyamatosan és mindig túlkérdez minden helyi értékű (és mi nem az kis életünkben?) válaszon, be

nem zárható nyitottsággal¹ tekint önmagára és mindarra, ami nem ő. Természetesen minden egyéni tapasztalatnak abszolút (egzisztenciálisan megfellebbezhetetlen) jelentősége van, azonban ez a jelentőség más és más esztétikai vagy pszichológiai természetű kérdésekben.²

A filmművészet – mint a többi művészeti ág is – intenzív jelenlétével képes arra, hogy a valósághoz való lényegi hasonlósága okán megragadja az aktuális alkotással épp szembenező befogadót, és ebben a megragadásban képessé teszi őt arra, hogy e hatásdinamika révén valódi önmagára ismerjen a modellált valóság befogadása közben. Befogadni annyit (is) jelent, hogy engedem az alkotásnak, hogy bevonjon saját erőterébe, kérdéseibe, és kiszólitson védettségből, ezzel behelyezve engem saját belső világába. *Fabri Zoltán Az ötödik pecsét* (1976) című filmjében egy józsefvárosi társaság jön össze rendszeresen, hogy a bombázások közötti „nyugodtabb” időket kártyával, borral, jó beszélgetésekkel próbálják asztalközben marasztalni. Egyikük, Gyuricza úr (*Óze Lajos*), aki órásmester és titkon árvagyerekeket nevel, minden kialakuló beszélgetést szétbombáz egy mondattal, amely az előbb említett érvényességeknek megy utána. „És akkor nem hálnak meg?” – így a kérdés, és az éppen felsárlól, családról, szépasszonyokról beszélgető társaság teljes tanácstalanságba, kikerekedő szemű hallgatásba, majd felháborodásba kerül. *Federico Fellini Zenekari próba* című filmje (1979) káosztörténet, amely helyi érvényességgel dolgozza ki a terror és a tehetetlen szabadság közötti játékteret. A zenekar próba közben darabjaira hullik, megszűnik egy magasabb egység lenni, és tucatnyi önérdék önérvényesítési kísérletnek válik áldozatává. Miközben a próbateremben a zenészek minden elképzelhető és el nem

1 Wolfhart Pannenberg: *Mi az ember?* Budapest–Luzern, 1991, 7–26. ■ 2 Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Budapest, 1979, 81–132.

képzelt dolgot tesznek magukkal meg a mással, kintről egyre erősödő dübörgés, morajlás hallatszik. Egy óriási, kötélben lógó vasgolyó dönti le a terem egyik falrészét, ami lehet egy megkésett vagy elsietett szanalás stációja, és lehet valami más, valami metaforikus is, jelezhet egy olyan összefüggést, amely aztán újra a közös próba irányába mozdítja az időközben csőselékké váló társulat tagjait. Mindkét film eljut a legkisebb térből (egy pince, egy próbaterem) a legtágabb összefüggések jelzéséhez. A vasgolyó, az „És akkor nem hálnak meg?” ugyanazt az érvényességet tárja elénk, igaz, egyik sem végérvényes és mindenre kiterjedő érvényességgel; nem elégségesen, de nem is elégtelenül. A művészet és a legújabb művészeti ág, a film is folyamatosan *megjelenít és ábrázol* olyan összefüggéseket, amelyek túlmutatnak szűkös asztaltársaságainkon. Vagyis olyan összefüggéseket eredményeznek, amelyek az egyedit megemelik, kiemelik önmagából, és általános érvényűvé teszik azáltal, hogy közösségbe vonnak bennünket azzal, amit látunk, de azokkal is kapcsolatba hoznak, akikkel közösen látjuk mindezt.³ Új, mert *közös általánosba* kerülünk akkor, amikor a moziban, iskolaórán vagy analízisen vasgolyókkal vagy józsefvárosi pincékkel találkozunk. A *közös általános* esetünkben a konkrét film, ahová mint befogadók mindannyian meghívottak vagyunk.

A PSZICHOLÓGIAI HORIZONT

„A költészet – világszemlélet, a valósághoz való viszony sajátos formája.”⁴ Ahogyan a költészet, a filmművészet is világszemlélet; a valósághoz való viszony sajátos formája. A valósághoz való viszony emberarcú, emberi képe van. Olyan képekkel áll előtűnk az épp aktuális valóságviszony, amilyen nézőpontból, valóságérzékelésből, szenvedélyekből, félelmekből táplálkozik. Kérdésünk: hogyan lehet eljutni az egyenitől az általánoshoz? Hogyan lehet az egyedi, egyéni, belső életpasztalatokat, élmé-

nyeket, érzéseket általános érvényű kijelentésekké finomítani (pszichológiai horizont), illetve hogyan lehet egy műalkotással kapcsolatos szubjektív ízlésítéletből (tetszik–nem tetszik) általános érvényű (objektív) kijelentést (művészetelméleti érvényességű kritikát) alkotni? Problémánkkal kapcsolatban most eleendő a kérdés pszichológiailag is érvényes horizontját tovább alakítgatni.

A művészet pszichológiai megközelítése egyidős a pszichológiai attitűd, a pszichológiai éthosz vagy forma mint nézőpont megjelenésével. *Sigmund Freud* a maga lakonikus módján a művészetekkel kapcsolatban is lényegi kérdést tesz fel: „Mi, laikusok mindig nagyon szerettük volna tudni, honnan veszi anyagát a költő, ez a különös személyiség... ,...és hogyan éri el, hogy ezzel úgy elragadjon, és olyan érzelmeket ébresszen bennünk, amelyekre talán nem is tartottuk magunkat képesnek. Érdeklődésünket csak fűti, hogy maga a költő, ha felvilágosítást kérünk tőle, kérdésünkre nem ad vagy nem kielégítő választ ad, és egyáltalán nem zavarja az a bizonyosságunk, hogy hiába ismernénk alaposan a költői anyagválasztás feltételeit és a poézis alkotó művészetének lényegét, ez egyáltalán nem avat bennünket költővé.”⁵ Az anyagválasztás feltételei egyrésztől, a poézis belső természete másrésztől. Másképp: hogyan és miért lehet ez vagy az a tárgy a műalkotás „anyaga”, másrészt mik azok az elvek, amelyek biztosítják azt, hogy egy létrehozás (*poézis*) művészi is legyen? Hiszen a cipőkészítés lehet szakma (*techné*), de lehet művészet (*mimézis*) is. A műalkotások vonatkozásában két terület összefüggésében lehet valamiféle „óvatos objektivitásról” beszélni, amennyiben „a szerző szubjektív élményeinek és a valóság objektív ábrázolásának szerves kapcsolata nélkül nem ábrázolható hitelesen belső igazság, sőt még külsőleges valószínűség sem”⁶. A belső igazság hiteles megragadására tett fogalmi kísérletek kötik össze lényegileg az ágazati (film)esztétikát a pszichológia tudományával. Amit Freud az anyagválasz-

3 Gethmann-Siefert A.: Kunst als Erkenntnis oder Kunst als Handeln. In: *Einführung in die Ästhetik*. München, 10–17. ■ 4 Andrej Tarkovszkij: *A megörökített idő*, Budapest, 1998, Osiris, 19. ■ 5 Sigmund Freud: A költő és a fantáziaműködés. In uő: *Művészeti írások* Budapest, 2001, Filum Kiadó, 103–115. ■ 6 Andrej Tarkovszkij: i. m., 19.

tás feltételeinek, azt *Tarkovszkij* szubjektív élményeknek, amit Freud a poézis lényegének nevez, azt Tarkovszkij a belső igazság ábrázolásának hívja. Tarkovszkijnál a belső és külső világ *objektív ábrázolása* a cél, Freud a pszichoanalízis segítségével a belső világ tudományos, tehát *objektív megragadására* tör.

Ha nem megyünk bele a különböző pszichológiai iskolák pszichológiaértelmezéseinek vitájába, akkor annyi kijelenthető, hogy a pszichológiai reflexió is valamiféle szimbolikus nyelv megértésének irányába tájékozódik⁷, legyen ez az álom vagy egyéb szimbolikus mezők, magatartásformák, szándékok vizsgálata. Ez a pszichológiai irányultság azonban nem mondhat le arról, hogy a külső világra is tekintsen, miközben a belső világot vizsgálja. Ha a pszichológiát nem tekintjük művészetnek, ahogyan a szociológiát vagy az antropológiát sem tekintjük annak, akkor a pszichológiát is – mind módszerében, mind tárgyában – korlátozottnak gondoljuk el. Ez a korlátozottság azonban szükséges a tudományosság kritériumának teljesítéséhez, különösen akkor, ha a pszichológia egyébként folyamatosan olyan területeken vizsgálódik, ahol leginkább a bölcsészettudományok, különösképpen a filozófia, az antropológia, az etika vagy a teológiai tudományok tanyáznak. A pszichológiával csak keveset foglalkozó ember is érzékeli a kísértést, amely a pszichológiát éri; hogy a (meta)fizikai hátteret, valóságot folyamatosan metapszichológiává⁸ alakítsa, majd ezen felbátorodva kiépítse aktuális pszichologizmusának univerzumát. Ha nem foglalkozunk a pszichológia önmagára vonatkozó illúzióival⁹ (vágyteljesülés), akkor felszabadulunk az örömteli és segítő távlat számára, amelyet a művészet, pontosabban egy-egy konkrét műalkotás szemlélése az egész ember külső-belső univerzumának megmozdításában jelenthet. Hiszen, ha a lélektan néha-néha lemond az egzakt, fogalmi természetű vizsgálódásról, a műalkotás egész embert érintő élményében olyan

(szellemi-emocionális) forrásokra találhat, amelyek a belső világ pontosabb feltérképezéséhez vezethetnek. Tarkovszkij *Stalker* (1979) című filmjében hárman járnak egy olyan lezárt vidéken (Zóna), ahol korábban – bizonyítottan – idegen civilizáció nyomait fedezték fel. Az idegenek termékenyítő hatására a Zóna önálló belső életet kezdett élni. Az egyik szereplő ki mondja (miközben a Zóna földjét tapossák), hogy a Zónában minden mozgásba jön akkor, amikor az ember a területére lép. A Zóna nemcsak lélek-érzékeny, hanem ember-érzékeny is, ahogy a lélektan vagy a film művészei is azok. A lelki, szellemi, érzelmi *nyitottság*¹⁰ és az ezzel való folyamatos „élés” – ami már maga is művészet – segítségére lehet a nem csak lélek-érzékeny pszichológiának abban, hogy saját univerzumát (zónáját) nyitva hagyja a bölcséletnek, a vallásnak vagy a művészet tapasztalatának.

FILMELMÉLETI KITEKINTÉS

A műalkotás olyan szerves belső világot hoz létre, amely különböző összefüggések mentén szerveződik. Ezek egyike-másika lélektani természetű.¹¹ Mielőtt a műalkotás világába tekinténénk, és ennek általános elveit, illetve konkrét magvalósulásait érintenénk, látnunk kell magának a filmművészetnek a sajátos pszichológiai alapzatát, amely a film sajátos helyzetéből (mondhatnánk ontológiájából) következik. E problémát túlnyomórészt a Gestalt-pszichológia beszédmódjával és vizsgálati módszerével kezdték kutatni, később újabb tárgyalási módok alakították az előbbi kijelentéseit. A kérdés felidézésére *Francesco Cassetti Filmelméletek* című munkájának vonatkozó részeit hívjuk segítségül.¹²

Háromtényezős közeg együttműködése közben történik meg az alkotással való találkozás. Ennek a találkozásnak az elemei: *a vászon* (rávetítve a film), *a terem* és *a néző*. Ez a filmes szituáció vagy filmhelyzet különbözik attól, ami a film belső világában játszódik. A „film-

7 Erich Fromm: *Pszichoanalízis és vallás*. Budapest, 1995, Akadémiai Kiadó, 78–93. ■ 8 Nyíri Tamás: *Mélylélektan és ateizmus*. Budapest, 1993, 124. ■ 9 Uo. 122. ■ 10 H. Hartmann: *Ich-Psychologie und Anpassungsproblem Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago*, XXIV. 1948. ■ 11 A kérdés részben pszichológiatörténeti áttekintésére vállalkozik: Ernst Kris: *Pszichoanalitikai közelítések a művészethez*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Budapest, 1995, 115–169. ■ 12 Francesco Cassetti: *Filmelméletek 1945–1990*. Budapest, 1998.

helyzet” elemzésének elmélete a percepció, a filmértés, az emlékezet-problematika, a részvéttel elemzésén keresztül próbálja leírni a szituáció részben pszichológiai elemeit. A (konkrét) film pszichológiája nem azonos ezzel a *helyzettel*, amikor is a film mint belső elvek alapján kitervelt és leforgatott konstrukció, vetített kép, mozgás találkozik a nézővel egy elsötétített teremben. Különbözik tehát a film belső világának pszichológiája – amely a művészetpszichológia filmre vonatkozó vizsgálódása – attól a módszertől és tematikától (képi fenomenológia, filmelmélet), amellyel a pszichológia magának e helyzetnek a struktúrájára kíváncsi. (Másképp bonyolult közeg a film mint vetített kép és a mozi mint elsötétített tér. Természetesen a két világ – maga a mozis helyzet, illetve a konkrét film belső világa, aztán a vászon, a mozi és a néző hármasságának erőterében – változó viszonyokat hoz létre, hiszen a megtekintett film, a vászonra vetített képek, a tér, ahová beülnek a nézők és a nézők egyéni viszonya az alkotáshoz minden filmnézéskor új és új közeget hoz létre. Mindez másképp működik azonban, mint a színházban, hiszen ott a nézők nem a vászonra vetített képet nézik, hanem élő emberek mozgását figyelik, beszédét hallják. A *vászon jelentősége* kihagyhatatlan e különbség tudatosításában.) A film – ha *Arisztotelész* vonatkozó elveit tekintjük mérvadónak¹³ – hatásokat is szeretne kifejteni, tehát rendelkeznie kell olyan eszközrendszerrel, filmnyelvi készlettel, amely erre képessé teszi. A hatásokat a felismerések (a képeké, összefüggéseké), a különböző képek kapcsolódásainak és azok szerepének fölfogása, a szereplőkkel való azonosulás, a történet követésének öröme fejtik ki úgy, hogy a nézői lét a moziban folyamatosan bővíthető és alakuló tapasztalatokkal bővül. E tapasztalatok részben függetlenek a filmtől (zavaró fények, mozgás, későn jövők, előbb távozók, csörgés, köhögés, indokolatlan hangok), részben a film által kiváltottak (sírás, felkiáltások, indokolatlannak tűnő nevetések, beszélgetések, kommentárok, pisszegések) és harmadrészt a film belső mozgásának tapasztalatai (maga a film összes

effektjével, történetével, színészeivel stb.). A „néző-lét” *szakszerű leírása* segíthet elmélyíteni a filmhelyzet pszichológiai elemzéseit. Az érzéki befogadás, a *percepció* sajátos „átverés” révén valósul meg: a vászon másodpercenként 24 (fény)képet látunk, amely 24 sötét mezővel váltakozik. Mivel szemünk ezt a kép és a sötét mező közötti különbséget csak 24 kép/másodperc alatti képszámnál érzékelné, a film eleve ezzel a 24 kép/másodperc tempóval dolgozik, hogy az ingergyakoriság elérje a „váltakozás kritikus gyakoriságát”, és ezzel a folytonosság illúziója lépjen fel. Ezzel kiküszöbölődik az „űr” élménye, amely abból fakadna, hogy érzékelnénk az előbbi átverési kísérletet. (Régen forgatott – 24-nél kevesebb képpel és sötét mezővel felvett – filmeknél láthatjuk ezt a folyamatos „pislogását” a vetített filmnek.) A *mozgás* többféle lehet. Lehet eleve relatíve lassú mozgás, lehet két álló, egymástól kis időkülönbséggel elválasztott kép egymásutánjából adódó és lehet indukált mozgás. Ez utóbbi szerint mozognak érzünk valamit, ha a látómezőben lévő, vonatkoztatási rendszerként működő tárgyakhoz fűződő térbeli viszonyai változnak. Például amikor a táj mozog az autóhoz képest, és ebből arra következtetünk, hogy az autó mozog. Tekinthetjük azonban nemcsak az autót (a látvány bizonyos elemét), hanem saját helyünket, térbeli elhelyezkedésünket is fix pontnak. Ilyenkor a vászonon lévő dolgok hozzánk képest változnak. A mozgás mellett a *térérzékelés* technikai és ezzel együtt érzékelépszichológiai összefüggések tömegét veti föl. Ezekről általánosan elmondható, hogy a háromdimenziós, valódi teret a film (vetített mozgókép a vászonon) nem képes reprodukálni. A vászon egy síkfelület, a felvevőgép monokuláris, egyszerű optikája az egyik akadálya (a vászon síkja mellett) annak, hogy a harmadik dimenziót fölfogjuk. A termélységet csupán a „retinális eltérés” miatt érzékeljük: a két szemünk által látott kép nem ugyanaz, és ez az eltérés elegendő a tér érzetének kialakulásához, főképp akkor, ha a képen mozgás (akár a kameraé, akár a tárgyaké, személyeké) is látható. Ilyenkor – az

¹³ Arisztotelész: *Poétika*. Budapest, 1992, 5–20.

elmozdulások automatikus percepciójában – egy pillanat alatt azonosítjuk a térkonstrukciót és annak változásait. A *filmkép egészéhez fűződő percepciónk* révén folyamatosan észreveszünk, hogy a képen szereplő alak – mondjuk – pozíciót váltott, és emiatt egy félközeli (*second plán*) kép után (amikor valakit csípőtől felfelé mutat a kamera), nem ijedünk meg attól, hogy a következő képen pusztán egy arc két szemét látjuk, vagy csak egy fület (*szuperplán*). Automatikusan, az életben begyakorolt azonosító mechanizmusok segítségével már eleve „tudjuk”: ugyanaz a figura áll előttünk, és nem egy óriás, hiszen az előbbi pozícióváltás illeszkedik percepció mechanizmusaink egészébe. Mindennek a lényege, hogy bizonyos két-dimenziós (fotó) konfigurációkat háromdimenziós *sémák és struktúrák* szerint interpretálunk. Ezek csak részben származnak az ingerektől, sokkal inkább „posztuláljuk”, vagyis a tárgytól származtatjuk, neki tulajdonítjuk őket. Miközben a filmnek intuitív valóságtermészete van, folyamatosan tudatosul a nézőben annak illúziótermészete is, ahogyan az is világos számára, hogy miközben a valóság tárgyi jellegzetességével találkozik, emellett a valóság mesterséges, fiktív megjelenítődései is feltűnnek a vásznon. Tehát a „valóságnak érzékelt” és a „valóságnak tudott” ellentmondásai mellett maguk az érzetadatok is ellentmondásosak.

A FILM ÉS A NÉZŐ

A kognitív modellektől a családpszichológián át, a csoportlélektantól a gyermekpszichológiáig lehet tárgyalni a fenti kérdéseket. E megközelítések összefüggést tételeznek a (halálíg tartó) mentális fejlődés különböző szintjei és a filmnyelv különböző nehézségi fokú elemeinek megértése között. Egy kialakított *mentális értékskála* mentén különböző faktorokat vizsgálunk. A szétszórt *adatok egységesítésének képessége (reláció)*, a különböző *alternatív nézőpontok felvételének készsége (decentralizálás)*, a készség, hogy a múlt és a jövő, a virtuális és az aktuális, a valós és fiktív elemek *reverzibilitását*

(ide-oda játékát) tudatosítsuk (*mobilitás*), adja azt a halmazt, amelyen belül vizsgálni tudjuk a filmértést. A mentális fejlettség foka és az egyes filmnyelvelemek megértése közti összefüggés tehát lehetővé teszi, hogy rangsoroljuk a filmértést nehezítő tényezőket. Kísérletek bizonyítják például, hogy egy rövid filmanyag globális jelentését jóval fiatalabb korban azonosítják a gyerekek, mint azt egyébként – mondjuk a gyermek felsorolásra vagy statikus leírásra való képességei alapján – feltételeznénk.¹⁴ Mindezek a vizsgálatok tehát a film nyelvi mechanizmusa (képek, beállítások, montázs, narráció) és a néző kognitív mechanizmusai közötti viszonyt taglalják a tekintetben, hogy e kettő meddig működik együtt, és mikortól egymástól függetlenül. A film ugyanis „nem pusztán” a természetességre és a spontaneitásra épít. Épp ellenkezőleg, „az automatikus tárgyfelismerési folyamatokat és a permanens vagy diszkurzív konvenciókat, az ábrázolt közvetlenségét és az ábrázolás specifikusságát egyaránt felhasználja”.¹⁵ Vagyis épít a meglévőre, de trükkök, világítás, kameraállások miatt folyamatosan mesterséges, konstruált és eddig nem tapasztalt relációkba von be.

Az *emlékezés* szintén tárgya lehet az ilyen, nézői situációt elemző vizsgálatoknak, hiszen a kísérletek alapján a „rövid távú” és a „hosszú távú” emlékezet különböző potenciálokkal építi fel a filmjelentést. E tekintetben elmondható, hogy az emlékezet a (korábban) látott cselekményről egy *sztereotipizált*, határozatlan (*passe-partout*) elbeszélés emléket őriz, amelyben mindez egy részben *autonóm struktúrában*, az emlékezet sajátosságának módozataiban rögzül. A film érzékelése valóságos és művi vonások *mérlegelését*, megértése a (film)nyelvi *közvetítés* egyre erőteljesebb működtetését kívánja meg, ami gyakorlás, vagyis filmek nézése közben elmélyíthető. A filmre emlékezni erős *átdolgozást* jelent, helyesebben a kiinduló elemeket uralma alá vonó és saját részévé alakító *mentális átírást*.

A *részvétel* esetében is sajátos dinamikát figyelhetünk meg. A helyén ülő néző mindahhoz,

¹⁴ Mialaret és Mélies kísérletei. In Francesco Casetti: *Filmelméletek*, i. m., 130. ■ 15 Uo., 97.

ami a vásznon történik, egészen primer empatis-
kus kapcsolattal közelít. Maradhat közömbös,
mozdulataival követheti a szereplő mozgását,
reprodukálhatja mimikáját, azonosulhat vele –
a motorikus kapcsolatoktól az empatis-
kus kapcsolatig. A néző megfedkezhet magáról és
azonosulhat a szereplővel; a filmképek össze-
olvadó élménye segíti őt abban, hogy maga is
„eggyéolvadjon” a filmben már megalkotott,
egységes belső világgal. Azonosulhat a film hő-
seivel, hősnőivel, amit csak erősít az a sajátos
„könnyűség”, amelyet a mozi sötétjében egy
széken kényelmesen üldögélő, relatív mozdu-
latlanságban magáról megfedkezni képes né-
ző tapasztalhat önmagán. Miközben önérzeke-
lése csökken, növekedhet a képessége arra, hogy
másokkal azonosuljon.

ÖKOLÓGIAI MEGKÖZELÍTÉS ÉS KOGNITÍV PSZICHOLÓGIA

A filmszituációs nézőpontot elemző irányok
után megerősödő iskolák mást vizsgálnak: a
film felidézésével kapcsolatban az emlékezés
mértékét a néző fiziológiai reakcióin alapuló
emocionális folyamataival hozzák összefüggés-
be. A szívverést, a lélegzőgyakoriságot, az
izomfeszültséget, tehát általában az „emocio-
nális hőmérsékletet” vizsgálták, és bizonyítot-
ták, hogy a félelemkeltő képek megnövelik, míg
a szomorú képek leviszik ezt a hőmérsékletet,
sőt azt is, hogy a félelmet keltő képek jobban
megjegyezhetőek, mint a szomorúak vagy kelle-
mesek. Az *ökológiai megközelítés*¹⁶ a folytonosan
változó ingerek folyamatában igyekszik rálelni a
valóság változatlan struktúrára. A helyes érze-
keléshez szükséges információk a rendelkezé-
sünkre állnak, hiszen mindenféle értelmezői sé-
ma nélkül, pusztán érzékszerveink használata
által képesek vagyunk a pontos érzékelésre.
Gibson szerint a felvevőgép, a vetítő, a film, a
vászon együttese olyan „készülék”, amely képes
arra, hogy olyasféle érzékelési helyzetet hozzon
létre, amelyben a valós események átélésére is

mód nyílik. A néző számára felkínált adott mé-
retű látvány a vásznon képes arra, hogy a termé-
szetes környezetben kialakított megfigyelői po-
zíció érzetét kiváltsa. A kameramozgás egy
adott helyszínen lévő megfigyelő mozgását szim-
ulálja; a néző – bár stabil helyzetet foglal el –
kinesztetikus érzést, az ábrázolt beállítást bejá-
rásának illúzióját keltő optikai jelzéseket kap. A
felvevőgép tulajdonképpen az *emberi fej-test
rendszerrel* analóg mozgásokat végez – így sike-
rül a teljesen valós helyzetet modellálni. Ezért a
filmkészítő mindig is számít (kellene, hogy szá-
mítson) a néző természetes környezettel kap-
csolatos tapasztalatára, és erre vonatkozóan
mozgatja maga is a kameráját.

Az előbbihez képest a *kognitív pszichológia*¹⁷
az érzékelés rekonstrukciójára és hipotézisére
épül; a megfigyelő regisztrálja a megjelenő in-
formációkat, majd bizonyos mentális sémák
segítségével feldolgozza azokat, és ezzel értel-
mezi az előtte futó képsort, valamint az azt kö-
vető képsorokra vonatkozó várakozásainak for-
muláit. A *premisszák* tehát elsődlegesen a kog-
nitív irányultságú magyarázatokban. A film lát-
szólag a valóság pontos másolata, és a mozgás
reprodukciója is erősíti ezt a hasonlóságot. Ha
a mozgástól ellépünk a tér-idő dimenziója felé,
észre vesszük, hogy a film nem a valóság máso-
lata, hanem *konstrukciója*, hiszen a felvevőgép
válogat a különböző „valóság szeletek” között.
Ebben az észrevevésben találkozunk a rendező
képzeletében megjelenő a néző által érzékelt-
tel. A rendező belső világát, teret és időt ter-
emt, amelyet a néző sajátos pozíciójában be-
jár. Ezért egyrészt vizsgálandó a kamera valósá-
got alakító munkája, másrészt a néző mentális
tevékenysége, amely az elé kerülőt (mozgóké-
pet) rekonstruálja. A *képmélység* részben a
megfelelő mélységű térstruktúra, valamint
megfelelő mélységű optika működteté-
sével jelezhető, amelyet a kamera mozgásai to-
vább finomíthatnak, hiszen a mozgás révén a
két dimenzió és annak modulációi új viszony-
latokban mutatkoznak, ezzel megteremtve a

16 Gibson, J. J.: Motion Pictures and Visual Awareness. In: *The Ecological Approach to Visual Perception* Boston, 1979. ■ 17
Hochberg, J.–Brooks V.: The Perception of Motion Pictures. In Carterette-Friedman (eds.): *Handbook of Perception*. 1978,
vol. 10.

harmadik dimenzió érzékelésének érzetét, ami már a képmélység tapasztalásával is rendelkezik. A néző a kamera különböző mozgásai miatt „lelki szemei” előtt sokkal tágabb tereket lát, mint az a mégiscsak kicsi (és sík) vászon, amelyre a kép vetül. A „kognitív térkép” teszi lehetővé, hogy az épp látottakkal kapcsolatos hipotéziseit („mi is ez?”) a néző felállíthassa és azokat önmaga számára igazolja („ez ez és ez”) bizonyos „mentális sémákkal”. E sémák vezetnek bennünket a kognitív térkép beazonosításában. A mentális sémák teszik lehetővé, hogy a futó eseményt, történetet, dilemmát, szituációt a néző megfejtse. Gondolatban, miközben a filmet nézi, lassan és részletesen rekonstruálja a jelentést a mentális sémák alapján. Ehhez a rendezőnek segítséget kell nyújtania – informálnia kell képekkel, mozdulatokkal, beállítással, hogy a gondolkodás a sémák segítségével képes legyen a megértésre, a megérzésre. A *vágás* (montázs) az az eszköz, amelynek segítségével a jelentés összerakható, hiszen bizonyos képeket bizonyos képek elé, illetve után tud helyezni a rendező, és ezzel a jelentéseket képileg tudja alakítani, s így a nézőt folyamatosan „tájékoztatja”.

FILM ÉS LÉLEKGYÓGYÁSZAT

Ha tehát elég tágasan értelmezzük a filmművészet valóságalkító képességét, illetve a pszichológia önmeghatározását, és nem kívánunk szakesztétikát vagy szakpszichológiát űzni, akkor a két értelmezői rendszer önmaga mutatja meg számunkra és egymás számára az összefüggéseket. Mivel tárgyalásmódunk filmelméleti és nem szakpszichológiai, érdemes a kaptafánál maradni, és rámutatni a filmben meglévő lehetőségekre, azzal a reménnyel, hogy a pszichológia változatlanul művészet-érzékeny tud maradni, és ezzel saját (akár terápiás) módszereit újabb adalékokkal képes gazdagítani. *Jung* így ír: „Nincs ütközés a vallás és a természettudo-

mány között. Ez holmi igencsak ódivatú elképzelés. A természettudománynak azt kell tekintetbe vennie, ami érzékelhetően van. Létezik vallás, az pedig az emberi szellem egyik leglényegesebb megnyilvánulása. Ez tény, s a természettudománynak ehhez nincs hozzáfűznivalója, egyszerűen csak megállapíthatja róla, hogy mint tény létezik. A természettudomány nem szögezhet le egy vallási igazságot. Egy vallási igazság lényegileg megtapasztalás, élmény, nem pedig nézet. A vallás abszolút élmény. Egy vallási megtapasztalás abszolút, nincs mit vitatkozni rajta. Ha valakinek például vallási élménye volt, akkor az volt neki, és kész, azt már senki el nem veheti tőle.”¹⁸ Amikor tehát Jung a vallás és a természettudomány kapcsolatáról beszél, akkor eszünkbe juthatnak a korábbiakban említett valóságértelmezői lehetőségek. Hiszen a vallás hasonló értelemadó rendszer, mint a művészet vagy a bölcelet. Jung ugyan a vallásról és a természettudományról beszél, mégis ugyanarról a viszonyról szól, mint ami esetünkben a film és a pszichológia között áll fenn. A művészet, a vallás és a bölcelet mint értelemadó rendszerek lehetőséget kínálnak arra, hogy a részleges jelenségeket egyetemes távlatokba helyezhessük. A művészet ezeket az egyetemes (szubjektíve akár abszolútnak is érzékelt) élményeket ajánlja, és az értelmezők – legyen akár a lélek-érzékeny beszédmód egy önismereti csoporté, a személyes analízisé, egy gyógyító beszélgetése – bizonyára felismerik az alkotásban rejlő gyógyító „egyszerűséget”, hiszen a műalkotás a maga konstruált, mindenkit elérő egyetemességével az egész megtapasztalása iránti érzékenységet erősíti, finomítja a szemlélőkben. Erre gondolhatott Jung is az előbbiekben. Ez az egész-tapasztalat lehet akár az elveszett vagy elvesztett Isten iránt érzett vágyunk foglalatja is, még akkor is, ha „én valahányszor Istenről”¹⁹ beszélek, mindig pszichológusként szólok, s ezt nem győzöm eléggé hangsúlyozni. Az istenkép a pszichológia számára lé-

18 C. G. Jung: *Gondolatok a vallásról és a kereszténységről*. Budapest, 1996, Kossuth, 22. ■ 19 Sokaktól „eltérően Jung nem Istenről, hanem istenképről beszél, mintegy azt hangsúlyozva ezzel, hogy minden, amit Istenről mondanak, emberi kinyilatkoztatás és lélektani kijelentés. (...) Míg a teológia elsősorban az Isten és ember közti kvalitatív távolságot hangsúlyozza, Jung inkább kapcsolatukat helyezi előtérbe, és ezzel lehetővé teszi azt az istenélményt, amelyre kiváltképpen a mai világban sok tájékozódni óhajtó ember vágyik.” In: C. G. Jung *alapfogalmainak lexikona* 1. Budapest, 1997, 153–154.

lektani tény”.²⁰ A mindig *konkrétan egyetemes* művészet olyan univerzalitás tényét és igényét tárja föl, amelyre a gyógyító bátran hagyatkozhat, még akkor is, ha közvetlenül nem is az istenproblematika²¹ sebére kívánja tenni azt borogató gyanánt. Van film a szerelem, a harag, a hazugság, a szülő vagy a gyermek elvesztése fölött érzett fájdalom észrevétlen megidézéséhez. Nem azért nézzük ezeket, hogy feltépjük az eredeti viszonyból származó megoldatlanságokat, hanem hogy megtisztítsuk (katarzisz) magunkat mindattól, ami ezek eredeti egész-szerűségét részleges toporgásokká, sértettségekké, frusztrációkká alakította bennünk. A művészire való érzékenység – számunkra úgy tűnik – az egész iránti érzékenységgel (pszichológiaival is) korrelatív viszonyban található; egyik sincs meg a másik nélkül. A jó film olyan műalkotás, amely nem lomboz le, nem aláz meg, nem iskoláz le, hanem lehetőséget nyújt egy új és saját egész megtapasztalására, amennyiben képesek vagyunk nemcsak nézni, hanem figyelni is rá. Ha merünk belemerészkedni. Ha figyelünk (reflektálunk is) rá, megnyit minket saját, részben elfojtott vagy már nem is tudatos viszonyaink előtt.²² *Federico Fellini a Zenekari próbán* kívül jó néhány filmet készített. Ennek ellenére, vagy

tán épp ezért (filmjeiben) folyamatosan fenn-tartotta az igényét arra, hogy ne engedjen a (filmes vagy pszichológiai) részeredmények alapos ismeretéből fakadó látszólagos magabiztosságnak, hanem folyamatos keresésben újra és újra mert rákérdezni az egész valóság értelmére, és nem tartotta illetéktelennek, ha ezt a kérdést ő vagy más feszegette.²³ Nem félt bevallani azt, amitől sokan szenvedünk, és ami miatt sokan szorulunk a művészet segítő figyelmére: „Én mindennap válsággal küzdök, mint minden ember, aki komolyan veszi az életét és a munkáját. De rendszerint maga az élet húz ki a csávéból, már csak azért is, mert mindig tartogat valami meglepetést: váratlanul feltámadhat bennünk az erkölcsiség szívet tépő nosztalgiaja, az elveszett ártatlanság siratása. Nem létezhetünk másképp. Dolgozhatunk örökké kielégítetlen vágyakozással lelkiismeretünk anygali tisztasága után.”²⁴

Ilyen és efféle ajánlatokkal házal a művészet a fehérre meszelt folyosók, a belülről lelakatolt lakások lakóit, a hétköznapi kompenzációik mosolyába fagyott fogyasztók seregét riogatva. „Riogatásának” erejében bízhatnak mindazok, akiknek fontosak a folyosók, a bezárt lakások, a bevásárlóközpontok lakói.

20 C. G. Jung: *Gondolatok a vallásról és a kereszténységről*, i. m., 15. ■ 21 „Életük delén, azaz harmincöt éven túli pácienseim közt egyetlen egy sincs, akinek végső problémája ne a vallásos lelkiiség, irányulás volna. Igen, végső soron mindegyik abba betegszik bele, hogy elvesztette azt, amit eleven vallások mindenkoron megadtak híveiknek, s egyikük sem gyógyult meg igazán, aki nem nyerte vissza vallásos lelkületét, orientálódását, aminek természetesen semmi köze felekezethez vagy egyéni hovatarozáshoz.” C. G. Jung: *Gondolatok a vallásról és a kereszténységről*. Budapest, 1996, 16. ■ 22 „Minden alakzat egyrészt önmagát jelenti, másrészt viszont túlmutat önmagán, valami mást, magasabbrendűt jelez; végső soron az egyetlenfőnségest, Istent és az örök dolgokat. Ezek a szimbólumok mindenütt megtalálhatóak; a kultuszban és a művészetben, a népszokásokban és a társadalmi életben.” R. Guardini: *Az újkor vége*. i. m., 25. ■ 23 „Minden kutatás, amelyet az ember önmagáról folytat, másokkal való kapcsolatáról, az élet rejtelméről, lelki kutatás, és – a kifejezés valódi értelmében – vallási. Úgy vélem, ez az én filozófiám. Ugyanúgy készítem a filmjeimet, ahogy az emberekhez beszélek. Ez számomra a neorealizmus, az eredeti és tiszta értelmében. Kutatás magunkban és másokban. Minden irányban, minden irányban, amerre az élet megy.” Verdone: *Federico Fellini* Milano, 1995, 5. ■ 24 *Új Ember*, 1969. január 26.