

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT

ELTE Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet

Belső és külső figyelemirányítás a filmben

Absztrakt

A film mint multimodális művészeti médium képes talán a legerőteljesebben érzéklet alapú (külső) figyelemirányításra. Olyan kutatási eredményeket mutatok be, amelyek egyfelől alátámasztják a film rendkívül hatékony érzékekre ható figyelemirányítási képességét, másfelől bemutatják, hogy ez milyen interakcióban van a belső figyelemirányítással. A kutatási eredmények arra utalnak, hogy a belső kognitív minták a filmben is jelentősen moderálják a külső, érzéki ingereken alapuló figyelemirányítást.

Kulcsszavak: figyelem, motiváció, vizuális inger, mentális modellek

Minden művészeti forma egyik legfontosabb feladata a befogadó figyelmének lekötése és irányítása. Ez különösen igaz a performatív művészetek esetében, hiszen ott a befogadók egy meghatározott időtartam erejéig együtt kell tartani egy közös figyelmi fókusz megőrzésével. Képzőművészeti és irodalmi művek esetében a figyelemirányítás különböző időtartamokban is történhet: egy képet nézhetnek órákig, percekig vagy másodpercekig, egyszer vagy százszor, egy könyvet elolvashatnak három óra vagy három hónap alatt is, performatív alkotások esetében a figyelemnek egy tömbben kell kitartania, legyen az fél óra vagy három. Mivel a film multimodális médium, fel tudja használni az összes többi művészeti ág figyelemirányítási technikáját, ami különösen hatékonyá teszi ebben a tekintetben.

A figyelemirányítás képessége alapvetően azon a pszichológiai tulajdonságon alapul, hogy a figyelmi fókuszt a teljesítmény csökkenése nélkül egynél több tárgy között nem lehet megosztani (Garavan 1998; McElree 1998; Oberauer 2002; Oberauer és Bialkova 2009), valamint hogy az erős külső érzéki hatások automatikusan el tudják téríteni a figyelmi fókuszt (Villanova-Goldstein és mtsai 2022). A figyelem pszichológiájának irodalmában elfogadott a figyelemirányítás két típusát megkülönböztetni egymástól. Az egyik a külső figyelemirányítás, amikor egy külső inger a személy akaratától függetlenül vonja magára a figyelmet. A másik a belső fi-

gyelemirányítás, amikor tudatosan irányítjuk a figyelmünket egy tárgyra (Posner 1980; Styles 2006). A filmben az erős vizuális és akusztikus ingerek rendkívül hatékonyan képesek szinkronizálni a nézők figyelmét, hacsak rövid időre is. Kérdés azonban, hogy milyen arányban játszik szerepet a külső ingerek „uralma” a nézők figyelmének irányításában, és mekkora tere marad a belső mentális minták által motivált figyelemnek, valamint hogy mitől függ ez az arány.

Elsőként leszögezhetjük, hogy a műalkotások befogadása esetén is érvényesnek kell tekintenünk a figyelem pszichológiájának azt az általános szabályát, hogy a figyelem fókuszát mindig valamilyen feladat határozza meg (Simons és Chabris 1999; Kida és mtsai 2017). Ed Tan médiapszichológus elképzelése szerint a műalkotások fő hatása az érdeklődés felkeltése (Tan 1996). Az érdeklődés egy belső motivációs állapot, amely ugyanolyan feladatként fogható fel, mint bármely más gyakorlati probléma, amellyel a hétköznapi életben szembekerülünk, és leköti a figyelmünket. Van, aki ezt még konkrétabban határozza meg, mint válasza váró kérdések felmerülését (Carroll 2007), vagy – elsősorban narratív művek esetében – a befogadást egy problémamegoldó feladatsornak fogja fel (Bordwell 1985). Elég azonban, ha megmaradunk az érdeklődésnél mint belső motivációs állapotnál ahhoz, hogy elfogadjuk, ez az állapot elégséges alapot biztosít arra, hogy kijelölje a befogadók figyelmi fókuszát. Ugyanakkor ehhez nem szükséges feltételeznünk, hogy ez az állapot eleve külső inger hatására jön létre, szemben azzal az esettel, ha a kérdés-válasz vagy problémamegoldás folyamatát tekintjük a figyelemirányítás alapjának. Az utóbbi esetekben ugyanis a kiindulópont mindig a műalkotás mint külső inger, az érdeklődésnek azonban lehet belső kiindulópontja is.

A befogadás nagyon sok esetben egy belső motivációs állapotból indul ki, amely megkeresi a neki megfelelő külső ingert. Ilyesmi történik, amikor melankolikus állapotban fölteszünk egy lassú zenét, amikor egy táj hangulata iránti nosztalgikus állapotban odaállunk a falunkon függő tájkép elé, amelyet eleve emiatt akasztottunk ki, amikor vidám hangulatban megnézzük egy vígjátékot, hogy ezt az állapotot fönntartsuk vagy fokozzuk, vagy amikor valamilyen elvont létproblémán rágódva leemeljük Thomas Mann *Varázshegy* című regényét, és beleolvasunk. Ilyen esetekben a belső figyelmünk eleve ráirányul valamilyen tárgyra, témára, érzelmi vagy hangulati állapotra, a műalkotás pedig ezt a fókuszt segít megtartani és élesíteni. Sőt, nem is kell, hogy a külső esztétikai inger pontosan egybeessen a kiinduló belső állapottal. A belső figyelmi fókuszt egy nem teljesen kongruens külső esztétikai inger is segíthet fönntartani. Kiss és Linnel (2020) vizsgálatai azt mutatták, hogy kedvelt háttérzene hallgatása növeli az előttünk levő feladatra való koncentráció képességét. Azt is mondhatjuk, hogy ezek a belső állapotok önmaguk fönntartására és élesítésére irányuló feladatot jelölnek ki (ezt nevezhetjük akár érdeklődésnek is), amely meghatározza a figyelmi fókuszt minden elénk kerülő jelenség esetében, és az ellentmondó ingereket háttérbe szorítja. Ezt akkor látjuk igazán, ha a belső álla-

pot éles ellentétben van a külső ingerrel. Ezért van a való életben is, hogy szomorú állapotban nem tudunk figyelni vidám dolgokra, és fordítva, vagy ha nagyon elmerülünk egy munkában, nem is halljuk, hogy szóltak hozzánk. Ennek ugyanakkor az ellenkezője is elképzelhető akkor, amikor egy adott hangulattal ellentétes feladatot kell megoldani. Knobloch (2006) vizsgálatában a kísérleti személyek egy adott kiinduló hangulattól eltérő belső állapotot igénylő feladatra zenehallgatás segítségével történő hangulatszabályozással hangolták át magukat. De ez is azt támasztja alá, hogy a figyelmi fókusz egy belső állapoton keresztül egy feladat irányítja. Röviden, a műalkotások figyelemirányításának elemzése esetében mindenképpen fölvethető az a kérdés, hogy különböző művészeti alkotások figyelemirányító mechanizmusai mennyire tudják a belső mentális mintákat előhívni, azok meglétére építeni, illetve felettük a teljes ellenőrzést átvenni.

A film esetében ez különösen érdekes kérdés a vizuális információ gyors terjedése és hatása miatt. A retináról induló ingerek kb. 40 ms alatt érik el a látókérget és 60-80 ms alatt kezdődik meg az információk tudattalan feldolgozása. Ez azt jelenti, hogy ennyi idő alatt a vizuális információ elterjed az agyban, vagyis már hatást gyakorol anélkül, hogy tudnánk róla. 100-150 ms-nál már tudattalan reakciót is adunk a vizuális információra, ami azt jelenti, hogy a testünk már reagál (pl. megnő a szívdobogás), miközben magáról az információról még mindig nem tudunk számot adni. Különböző mérések különböző eredményeket mutatnak, de a legtöbb szerint a tudatosodás 200-300 ms körül jelenik meg (Rutiku és mtsai 2016). Ekkor már meg tudjuk mondani, mit láttunk, de ezt megelőzően a testünk már különböző állapotváltozásokon ment keresztül anélkül, hogy ezt irányítani tudtuk volna, vagy egyáltalán tudtuk volna, hogy ez megtörtént. Az olvasás esetében 300 ms arra elég, hogy egy átlagos hosszúságú szót kiolvassunk és felfogjunk. Egy átlagosan 11 szóból álló mondat esetén a mondat értelmének felfogása egyéni különbségektől függően 4500 ms-ig is eltarthat (Kapteijns és mtsai 2021). Ennyi idő alatt egy filmben akár 4-5 komplex vizuális jelenetet tartalmazó snittet is meg tudunk nézni úgy, hogy utána pontosan fel tudjuk idézni, mit láttunk.

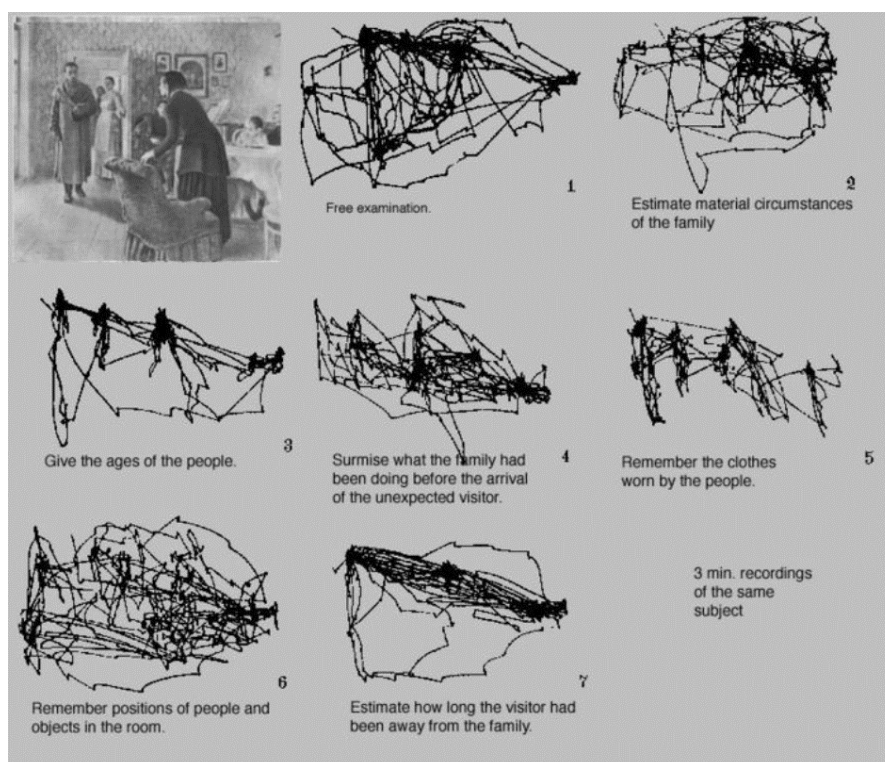
Ebből azt a következtetést vonhatnánk le, hogy az olvasás alkalmával a belső motivációs állapot által meghatározott figyelmi fókuszunk nagyobb szerepe lehet, mint a film esetében, ahol a tudattalan és tudatos feldolgozás sebessége és a bejövő információ mennyisége inkább a külső figyelemirányítás dominanciáját valószínűsíti. Érdekes feltenni tehát a kérdést, hogy milyen mértékű, és mennyire uniformizált ez a külső figyelemirányítás.

Uri Hasson és munkatársai (2008) klasszikus kísérlete azt vizsgálta, hogy filmek milyen mértékben szinkronizálják a nézők agyműködését, amit felfoghatunk a figyelemirányítás hatékonyságának a mutatójaként is. A nézőket fMRI-vel és tekintetkövetővel vizsgálták, miközben négy különböző filmrészletet vetítettek nekik. Ebből három hollywoodi fikciós film, egy pedig egy komponálatlan és vágatlan

utcai felvétel. A fMRI az agyi aktivitások helypontos megállapítására, a tekintetkövető pedig a tekintet helyének és a tekintetfixáció idejének meghatározására szolgál. A vizsgálat eredménye nem meglepő módon az volt, hogy a három fikciós film különböző mértékben, de jelentősen szinkronizálta a nézők agyi aktivitását, azaz az egy időben aktív agyterületek helye, kiterjedtsége és számossága a szerkesztett filmek esetében sokkal jelentősebb volt, mint a szerkesztetlen utcai felvétel esetében. Ugyanígy, a tekintetfixáció helyének és idejének mértéke a szerkesztett filmek esetében sokkal egységesebb volt, mint a szerkesztetlen filmek esetében. Ugyanakkor a két vizsgálat eredményei nem esnek egybe. Vagyis a szinkronizált agyi aktivitás nem feltétlenül függ össze a tekintet szinkronizálással (Hasson 2008, 13). Ezt azt sugallja, hogy a nézők közötti tekintet-szinkronizálás legfeljebb extrém esetben korrelál a mentális szinkronizációval, például egy komponált és nem komponált film részlet esetében, de a komponált filmek közötti különbségekben ez a korreláció már nem feltétlenül áll. A három komponált film közül a vizsgálat szerint egy Hitchcock-film szinkronizálta leginkább a nézők agyműködését, de ez nem jelentette azt, hogy a tekintet-szinkronizáció is ebben a filmben volt a legnagyobb.

Mindebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a figyelmet szinkronizáló mentális mintázatok kialakításának más tényezői is vannak, mint egyszerűen a tekintetirányítás. A kép kompozíciója önmagában irányítja a tekintetet. Képzőművészeti alkotásokkal végzett kísérletek azt mutatják azonban, hogy a vizuális kompozíció általi tekintetirányítás felülírható előzetesen kijelölt feladattal (Yarbus 1967). Ha a kísérleti alanyoknak feladatot adnak, például hogy állapítsák meg a képen szereplő alakok életkorát, a tekintet teljesen más utat követ, mint amikor csak a kompozíció irányít. Ha pedig másik feladatot kap a néző, például hogy jegyezze meg a képen szereplő alakok pontos helyét, megint más lesz a tekintet útvonala. Az 1. ábra azt mutatja be, hogy ugyanazon kép 3 percen át tartó nézése esetén hogyan változik a tekintet iránya és a fixációk helye aszerint, hogy előre meghatározott feladat nélkül (1) vagy különféle előre megadott feladatok alapján nézi a képet ugyanaz a személy (2–7).

A filmben ilyen feladatnak tekinthető az elbeszélés követése által felállított problémák megoldása (Bordwell) vagy kérdésekre adott felelet (Carroll). Kétségtelen, hogy az alacsony szintű vizuális ingerek (fényesség, kontraszt, szín, térbeli elhelyezkedés, mozgás) által keltett automatikus reakciókat, ha ezek elég erőteljesek, nem nagyon lehet felülírni. Ezek azonban nem feltétlenül esnek egybe a figyelmi fókusszal, különösen, ha nem szélsőségesen erős ingerekről van szó, márpedig a filmekben ritkák a szélsőséges vizuális ingerek. Többnyire kiegyensúlyozott kompozíciókkal, mérsékelt mozgással, kiegyensúlyozott színvilággal találkozunk. Ezt támasztja alá az a megállapítás is, hogy – elsősorban a hollywoodi filmekben – a stílus az elbeszélést szolgálja (Bordwell és Mtsai 1985). Természetesen sok műfaj (pl. horror) vagy stílus (pl. európai modernizmus, experimentális filmek) ellentmond



1. ábra. A néző tekintetének útvonalát jelentősen befolyásolja a nézés előtt kapott feladat. Yarbus, 1967.

ennek az általánosításnak, de ezek azok a kivételek, amelyek nemcsak a szabályt erősítik, hanem amelyeknek a különleges hatását éppen ezen az elven lehet magyarázni, ahogy erre később ki is térek. Itt azt az alapelvet fogalmazhatjuk meg, hogy a folyamatosan követhető narratíva esetében a narratíva adja azt a feladatot, amelynek követéséhez és megoldásához az audiovizuális stílus a maga külső figyelemirányító eszközeivel hozzájárul. Ezzel szemben, ha ezt a feladatot nem találjuk, az audiovizuális stílus külső ingerei fogják meghatározni azt a feladatot is, amely létrehozza ugyanazt a belső figyelemirányító motivációt, amihez a narratív filmek esetében a történet követése és kérdéseinek megválaszolása érdekében szükség van. Erre utal az az általánosan megfigyelhető jelenség, hogy a klasszikus elbeszélésmód nagymértékű multimodális redundanciát tartalmaz. Például valaki egy kellemes környezetben, világos háttér előtt, mosolyogva azt mondja, hogy boldog, miközben vidám, felemelő zene szól. A film minden szintje ugyanazt az információt erősíti. A nem klasszikus elbeszélésű filmekben ez a multimodális redundancia jelentős mértékben csökken, és megnő a különféle csatornákon keresztül érkező információk diverzitása, amint ez például Godard filmjei esetében tapasztalhatjuk (Kovács 2024).

A vizuális kontroll és a narratív kontroll különbségét vizsgálta Lochky és munkatársai (2015). Kísérletükben arra voltak kíváncsiak, hogy a „film diktatúráját”, amelyet az érzékek irányítása felett gyakorol, mennyiben korlátozzák a nézőkben levő magasabb szintű mentális sémák. Itt lényegében a narratíva által generált prediktív sémák figyelemirányító szerepéről van szó szemben a közvetlen vizuális ingerek figyelemirányító szerepével. Egy akciójelenetet mutattak két csoportnak egy James Bond-filmből. Az egyik csoport az akciót megelőző jeleneteket is látta, így narratív kontextusba tudta helyezni magát az akciót. A másik csoport csak az akciót látta narratív kontextus nélkül. A vizsgálat egyértelműen megállapította, hogy a tekintetirányítás területén egyértelműen a film uralkodik – legalábbis a hollywoodi stílusban. Mindkét csoport tagjai ugyanoda néztek egy adott képben függetlenül attól, hogy ki tudták-e számítani a kontextusból, hogy mi fog következni. Amikor viszont be kellett számolniuk arról, hogy mit láttak, és hogy az egyes snittek hogyan függenek össze, kiderült, hogy a narratív kontextust ismerők arról beszélnek többet, aminek a bekövetkeztére a kontextus alapján számítottak, míg a másik csoport csupán arról beszélt, amit látott. Az első csoport továbbá sokkal koherensebbnek látta ugyanazt a snittsorozatot, és kisebb kognitív terhelést mutatott. Vagyis, a narratív kontextust ismerők tekintetét hiába ragadta el pontosan ugyanaz a vizuális ingeranyag, mint a másik csoportét, a figyelmüket mégsem teljes egészében ez kötötte le, hanem az a narratív séma, ami a kontextus ismerete alapján megjósolja, hogy mi fog történni. A szerzők ebből arra a következtetésre jutottak, hogy bár a folyamatos vágás technikája alapvetően magával ragadja a nézők tekintetét a hollywoodi filmekben, ezt jelentősen moderálja a narratív kontextus, tehát a szemmozgás és a narratív megértés között nem lehet egyértelmű korrelációt feltételezni, ami egybevág Hasson (2008) eredményeivel. Ez azt jelenti, hogy a figyelmi fókusz meghatározásában a magasabb szintű mentális minták ugyanolyan jelentős szerepet játszhatnak, mint az olvasás esetében, ahol a vizuális fókusz ugyancsak minden olvasó esetében ugyanott van, de a megértés, így a figyelem, mégis a magasabb rendű belső mentális (narratív) mintákon alapul.

A következő kérdés az lehetne, hogy ha a folyamatos vágás technikája ennyire uralma alatt tartja a nézőt, akkor teljesen ki vagyunk-e téve a filmkészítők kényekedvének, és azt teszik-e velünk, amit csak akarnak.

A kutatások azt sugallják, hogy legalábbis a hollywoodi filmtörténetben ez koránt sincs így. Cutting és munkatársai (2010) longitudinális vizsgálata több mint kétszáz hollywoodi film snitthossz eloszlására vonatkozóan (a különböző hosszúságú snittek milyen eloszlásban követik egymást) azt mutatta, hogy hetven éven keresztül ez az eloszlás egy jól meghatározott mintázat felé közelít. Ez az $1/f$ függvény által meghatározott mintázat, ami itt azt jelenti, hogy idővel egyre növekszik a különböző hosszúságú snittek autokorrelációja, magyarul, egyre rövidebbek azok a snittszekvenciák, amelyekben nagyon különböző hosszúságú snittek

vannak. Egy rövid snittet ma sokkal nagyobb valószínűséggel követ több rövid snitt, a hosszúakat pedig több hosszú, mint hetven évvel ezelőtt, amikor a hosszú és rövid snitek gyakrabban váltogatták egymást. Másképp fogalmazva a ritmikai tömbösödés tendenciája figyelhető meg, ami Cutting szerint sokkal inkább megfelel az emberi figyelem természetének, mint a különböző hosszúságú snitek rendszeretlen keveredése. Mivel tehát a hollywoodi filmesek célja minél jobban lekötni a nézők figyelmét, kénytelenek alkalmazkodni a nézők természetes pszichológiai tulajdonságaihoz. Ugyanezt az elvet állapítja meg Bordwell is, amikor a hollywoodi elbeszélési mód és a folyamatos vágás és rendezés kialakulását írja le (Bordwell és mtsai 1985). Itt is a nézői gondolkodásmód és pszichológia az, ami a formák kialakulását vezeti, nem pedig egy önkényes manipulatív rendszer. Ugyanennek a rendszernek az evolúcióját mutatja a „felfokozott folyamatosság” stílusa a kétezres évek elején (Bordwell 2002). Bordwell állítása szerint az átlagos snitthosszak rövidülése, a kameramozgások megnövekedése, a cselekmény gyorsulása nem csökkenti a klasszikus folyamatos stílus hatékonyságát, hanem éppen hogy hozzájárul annak növeléséhez. Smith és munkatársai (2012) empirikus kísérletek sorozatán mutatják be, hogy a folyamatos vágási rendszer nagyon hasonlít arra a pszichológiai rendszerre, amely a tagolt részletekben érzékelt külvilág eseményeiből az agyunkban tér-idő-cselekvés folyamatosságot hoz létre.

Megállapíthatjuk tehát, hogy a hollywoodi filmek külső figyelemirányító rendszere nem önkényes manipuláció, hanem folyamatos alkalmazkodás a nézők kognitív, perceptuális tulajdonságaihoz annak érdekében, hogy minél hatékonyabban kössék le a figyelmét (Cutting 2021).

Mi a helyzet azoknak a filmeknek az esetében, amelyek nem ebben a rendszerben készültek? Először is megállapíthatjuk, hogy a folyamatos vágási és elbeszélési rendszer önmagában nem hollywoodi sajátosság. A filmek túlnyomó többsége ennek a rendszernek valamilyen változatát használja. A különbségek jelentősek is lehetnek elsősorban attól függően, hogy egy film mire szeretné ráirányítani a figyelmet a lineáris cselekmény problémamegoldó logikája mellett. De kétségtelenül léteznek minden linearitást nélkülöző filmek vagy olyanok, amelyekben a lineáris elbeszélés célja a film egészének csak nagyon kis részét motiválja. Az nyilvánvaló, hogy ezek a filmek is le tudják kötni a nézői figyelmet, ezt mutatják az ilyen filmeket jutalmazó fesztiváldíjak és az alkotóikat övező presztízs. Mi irányítja a nézők figyelmét ilyen esetekben? Miben tér el a nézői gondolkodás és mire vonatkozik a figyelem az ilyen filmeknél, illetve, ez a figyelem és gondolkodás mennyire szinkronizált?

Rendívről kevés empirikus kutatás foglalkozik ilyen filmekkel, ami részben érthető, hiszen az uniformizált és a néző hétköznapi gondolkodásának és érzékelésmódjának megfelelő narratív rendszer kutatása sokkal egyszerűbb és sokkal több támponttal rendelkezik. Jing és munkatársai (2023) azt vizsgálták, hogy a szem-

mozgást mennyire befolyásolja a narratív koherencia. Eredményeik azt mutatják, hogy felnőttek esetében a vizuális feltűnőség tekintetirányító szerepe jelentősebb lesz, ha inkohereNS videorészletet néznek. Magyarán, ha a narratív megértés nem irányítja a figyelmet, akkor a tekintetet jobban vonzzák a vizuálisan kiemelkedő erős ingerek. Ezt a különbséget látszik alátámasztani Andrieu-Sanchez és munkatársai (2018) vizsgálatának eredményei, amelyben összehasonlítottak egy „MTV-stílusú” inkohereNS videorészletet egy „hollywoodi stílusú” koherens videorészlettel. A vizsgálat azt mutatta ki, hogy az első esetben sokkal nagyobb és hosszabban kitartott aktivitás tapasztalható a hátsó vizuális területen, míg a hollywoodi videorészlet a mediális és frontális területen mutat nagyobb aktivitást és kisebbet a vizuális területen. Következtetésük szerint ez nagyobb vizuális figyelemre és kisebb tudatos feldolgozásra utal az inkohereNS videorészlet esetén.

Papp-Zipernovszky és munkatársai szóasszociációs tesztel és EEG-vel folytatott vizsgálatukban összehasonlította a nézők agyi aktivitását egy kauzálsan és tér-idő szempontjából koherens és egy inkohereNS film esetében (Papp-Zipernovszky és mtsai 2023). Az eredményekből arra lehet következtetni, hogy a tér-idő és kauzális szempontból inkohereNS film jobban aktiválja azokat a kérgi területeket, amelyek az epizodikus memóriával, a munkamemóriával és az elmeolvasással vannak összefüggésben, míg a koherens narratívájú film inkább azokat a területeket aktiválja jobban, amelyek a téri figyelemmel és az érzéketi valamint mozgás-integrációval vannak összefüggésben. A szóasszociációs teszt eredményei azt mutatják, hogy a koherens film esetében a nézők asszociációi sokkal kisebb szórást mutatnak, mint a kauzálsan inkohereNS filmnél. Az asszociációkat az inkohereNS film esetében 19, míg a koherens film esetben 15 kategóriába lehetett sorolni. A koherens film esetében négyszer annyi szenzoriális asszociáció jelent meg, mint a másik esetben, az asszociációk sokkal kevésbé voltak elvontak, és sokkal inkább tárgyakra és szereplőkre vonatkoztak.

Ezekből az eredményekből előzetesen levonhatók bizonyos következtetések a klasszikus szerkezetű (tér-idő-kauzális koherencia) és a nem klasszikus szerkezetű filmek befogadására vonatkozóan. Feltételezhető, hogy narratív inkohereNS esetén a figyelem kevésbé integrálja a multimodális érzékelésmódot, mint a koherens elbeszélés esetén. Utóbbi esetben a legfontosabb mentális feladat az integráció és a mozgások követésében a téri tájékozódás. Feltételezhető továbbá, hogy az utóbbi esetben az integrációban szerepet játszó mentális sémák könnyebben hozzáférhetőek, ami magyarázza a kisebb munkamemória és epizodikus memória aktivitást. A nem klasszikus filmek szerkezete az érzékelésmód integrálatlan, diverzifikált módját támogatja, a befogadás ezért enged jobban a vizuális feltűnőségnek, és ezért dolgoztatja jobban a vizuális területet. Az érzékeléshez asszociált mentális sémák nem állnak könnyen rendelkezésre, ezért a felidézett sémák a nézőkben nagyobb szórást mutatnak, és előhívásuk nagyobb munkát igényel, ami a nagyobb epizodi-

kus és munkamemória aktivitásban fejeződik ki. A nézők asszociációi elvontabbak, és nem integráltak tárgyiasságokban és összefüggő téri információkban. Mivel a szereplők megjelenése mindkét esetben kiemelkedő módon vonja magára a figyelmet, a nem klasszikus filmekben a szereplők azonosítása, cselekvéseik értelmezése nagyobb munkát ró az elmeolvasásra. Ez utóbbi feltételezés azt a további feltételezést engedi meg, hogy akár koherens akár inkoherens egy film szerkezete, egy szereplő ágens megjelenése minden esetben automatikusan elindítja a nézőben az ágencia értelmezésének a folyamatát, azaz magára vonja a figyelmi fókuszot. Ezt nevezhetjük a filmekben a „szereplőintegritás elsőbbségének” (Kovács 2022, 205).

Összefoglalóan el lehet mondani, hogy a film multimodális természete miatt rendkívül hatékonyan tudja használni a külső figyelemirányító eszközöket. Ezeket a hatásokat azonban az elbeszélés követésének és megértésének a feladata jelentős mértékben korlátozza, olyannyira, hogy a legelterjedtebb hollywoodi rendszerben az audiovizuális hatások használata alárendelt szerepet játszik az elbeszélés könnyű követésének érdekében. Ezt figyelhetjük meg a filmtörténet nagyívű evolúciós folyamataiban, amelyekben minden új technikai eszköz végülis a folyamatos elbeszélés hatékonyságának a szolgálatába áll. A „manipulatív” stilisztikai eszközök tehát egy adaptív rendszert alkotnak, melyek minden korszakban az optimális feldolgozási folyamatosságot biztosítják. A nem folyamatos (tér-idő-kausalitás koherenciát nélkülöző) filmszerkezetek kevésbé integrálják az érzékelést, így a figyelmet jobban magukra vonhatják az egyes kiugró ingerek. Az ilyen filmek nézőit kevésbé integrált, elvontabb gondolkodásra készítetik és figyelmüket inkább a kategoriális és érzéki kulcsokra irányítják. Mivel az ingerek kevésbé integráltak (és redundánsak), a kiugróan feltűnő ingerek, ha jobban magukra vonják is a figyelmet, mégis nagyobb teret engednek a figyelemirányítás számára a belső motivációs állapotnak, így az egyéni különbségek a befogadásban jobban érvényesülnek. Feltételezhetjük továbbá, hogy a nem lineáris, inkoherens filmszerkezet követése összességében nem jelent nagyobb mentális feladatot a nézők számára, mivel nem kívánják meg azt az erőfeszítést, amit a tér-idő-mozgás-érzékelés integráció jelent. Csupán az egyes érzékletek kategoriális azonosításához, és ezen kategóriák összekapcsolásához szükséges mentális sémák megtalálása kíván nagyobb erőfeszítést, míg egy koherens narratívánál nagyobb feladat a tér-mozgás-érzékelés integrációja. A figyelem a nem koherens filmek esetében tehát nem az érzéki ingerek integrálására, hanem az elvontabb mentális sémákra irányul, amelyeket a különálló érzéki ingerek hívhatnak elő. További kutatások szükségesek ezeknek a hipotéziseknek az igazolására.

Internal and external attention in the film

As a multimodal artistic medium, film is perhaps the most powerful tool in directing attention based on sensory perception. I present research findings which, on the one hand, support the highly effective ability of films to direct attention by engaging the senses and, on the other hand, demonstrate how this interacts with internal attention control. The research suggests that internal cognitive patterns significantly moderate the direction of attention based on external sensory stimuli in films.

Keywords: attention, motivation, visual stimuli, mental models

Hivatkozások

Andreu-Sánchez, Celia és tsai. „Chaotic and fast audiovisuals increase attentional scope but decrease conscious processing”. *Neuroscience* 394 (2018), 83–97. DOI: 10.1016/j.neuroscience.2018.10.025.

Bordwell, David. „Intensified continuity visual style in contemporary american film”. *Film Quarterly* 55.3 (2002), 16–28. DOI: 10.1525/fq.2002.55.3.16.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.

David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson, szerk. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York, NY: Columbia Univ. Press, 1985.

Carroll, Noël. „Narrative closure”. *Philosophical Studies* 135.1 (2007), 1–15. DOI: 10.1007/s11098-007-9097-9.

Cutting, James E. „The web and flow of popular cinema”. *Movies on Our Minds*. New York: Oxford University Press, 2021, 280–304.

Cutting, James E., DeLong, Jordan E. & Nothelfer, Christine E. „Attention and the evolution of hollywood film”. *Psychological Science* 21.3 (2010), 432–439. DOI: 10.1177/0956797610361679.

Garavan, Hugh. „Serial attention within working memory”. *Memory & Cognition* 26.2 (1998), 263–276.

Hasson, Uri és tsai. „Neurocinematics. The neuroscience of film”. *Projections* 2.1 (2008), 1–26. DOI: 10.3167/proj.2008.020102.

Jing, Mengguo és tsai. „The effect of narrative coherence and visual salience on children's and adults' gaze while watching video”. *Journal of Experimental Child Psychology* 226 (2023), 105562. doi: 10.1016/j.jecp.2022.105562.

Kapteijns, Bob & Hintz, Florian. „Comparing predictors of sentence self-paced reading times. Syntactic complexity versus transitional probability metrics”. *PLOS ONE* 16.7 (2021). Szerk. Masatoshi Koizumi, e0254546. doi: 10.1371/journal.pone.0254546.

Kida, Tetsuo, Tanaka, Emi & Kakigi, Ryusuke. „Attention as a determinant of task performance. From basics to applications”. *The Journal of Physical Fitness and Sports Medicine* 6.2 (2017), 59–64. doi: 10.7600/jpfsm.6.59.

Kiss, Luca & Linnell, Karina J. „The effect of preferred background music on task-focus in sustained attention”. *Psychological Research* 85.6 (2021), 2313–2325. doi: 10.1007/s00426-020-01400-6.

Knobloch, Silvia. „Mood adjustment via mass communication”. *Journal of Communication* 53.2 (2003. jún.), 233–250. doi: 10.1111/j.1460-2466.2003.tb02588.x.

Kovács, András Bálint. „Pseudo-narration in Jean-Luc Godard's late films”. *Introduction to Screen Narrative. Perspectives on Story Production and Comprehension*. Szerk. Paul Taberham & Catalina Iricinschi. London New York, NY: Routledge, Taylor & Francis Group, 2024, 122–137. doi: 10.4324/9781003197911.

Kovács, András Bálint. „The most difficult riddle. Paradoxical personalities in puzzle films”. *Puzzling Stories*. Szerk. Steven Willemsen & Miklós Kiss. New York: Berghahn Books, 2022, 195–214.

Loschky, Lester C. és tsai. „What would Jaws Do? The tyranny of film and the relationship between gaze and higher-level narrative film comprehension”. *PLOS ONE* 10.11 (2015), e0142474. doi: 10.1371/journal.pone.0142474.

McElree, Brian. „Attended and non-attended states in working memory. Accessing categorized structures”. *Journal of Memory and Language* 38.2 (1998), 225–252. doi: 10.1006/jmla.1997.2545.

Oberauer, Klaus. „Access to information in working memory. Exploring the focus of attention.” *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 28.3 (2002), 411–421. doi: 10.1037/0278-7393.28.3.411.

Oberauer, Klaus & Bialkova, Svetlana. „Accessing information in working memory. Can the focus of attention grasp two elements at the same time?”. *Journal of Experimental Psychology: General* 138.1 (2009), 64–87. doi: 10.1037/a0014738.

Papp-Zipernovszky, Orsolya, Kovács, András Bálint & Drótos, Gergely. „Narratív és nem narratív filmes szerkezet befogadásának összehasonlítása EEG-vel és verbális szóasszociációval”. *Literatura* 45.4 (2019), 422–438.

Posner, Michael I., Snyder, Charles R. & Davidson, Brian J. „Attention and the detection of signals.” *Journal of Experimental Psychology: General* 109.2 (1980), 160–174. DOI: 10.1037/0096-3445.109.2.160.

Rutiku, Renate, Aru, Jaan & Bachmann, Talis. „General markers of conscious visual perception and their timing”. *Frontiers in Human Neuroscience* 109.2 (2016), 160–174. DOI: 10.3389/fnhum.2016.00023.

Simons, Daniel J & Chabris, Christopher F. „Gorillas in our midst. Sustained inattention blindness for dynamic events”. *Perception* 28.9 (1999), 1059–1074. DOI: 10.1068/p281059.

Smith, Tim J., Levin, Daniel & Cutting, James E. „A window on reality. Perceiving edited moving images”. *Current Directions in Psychological Science* 21.2 (2012), 107–113. DOI: 10.1177/0963721412437407.

Styles, Elizabeth. *The Psychology of Attention*. London: Psychology Press, 2006.

Tan, Ed S. *Emotion and the Structure of Narrative film. Film as an Emotion Machine*. LEA’S communication series. Mahwah, N.J: Erlbaum, 1996.

Vilanova-Goldstein, Adam C., Huffman, Greg & Brockmole, James R. „Interactions among endogenous, exogenous, and agency-driven attentional selection mechanisms in interactive displays”. *Attention, Perception, & Psychophysics* 84.5 (2022), 1477–1488. DOI: 10.3758/s13414-022-02507-1.