

**Képek elemzése és befogadásvizsgálata - észlelés, tetszés, viszonyulás**

**PhD disszertáció**

**Illés Anikó**

**PTE BTK Pszichológia Doktori Iskola**

**Témavezető: Prof. Dr. László János**

**2008.**

## Tartalom

|   |    |
|---|----|
| <b><u>Köszönetnyilvánítás</u></b>   | 7  |
| <b><u>Bevezetés</u></b>   | 9  |
| <u>Mi a művészetpszichológia?</u>   | 9  |
| <u>A művészetpszichológia tartalmi felosztása</u>                               | 11 |
| <u>A művészetpszichológia módszertani felosztása</u>                            | 12 |
| <u>A dolgozat felépítése</u>  | 13 |
| <b><u>1. fejezet A műbefogadás pszichológiai elméletei</u></b>                  | 14 |
| <u>Elméleti áttekintés: A tetszésért felelősnek vélt tényezők lokalizációja</u> | 15 |
| <b>A műtárgy</b>  | 18 |
| <u>Az arany metszés</u>   | 18 |
| <u>Berlyne kollatív változói</u>  | 19 |
| <u>Laterális organizáció</u>  | 20 |
| <u>Az egyensúly</u>   | 21 |
| <u>A műalkotás eredetisége</u>  | 23 |
| <b>A befogadó</b>   | 24 |
| <u>Az észlelés</u>  | 24 |
| <i>Arnheim öröksége</i>   | 24 |
| <i>Szemmozgások vizsgálata</i>  | 25 |
| <u>Állatok, gyermekek, szakértők műélvezete</u>                                 | 29 |
| <i>Állatok</i>  | 29 |
| <i>Gyermekek</i>  | 30 |
| <i>Szakértők és „naívak”</i>  | 32 |
| <u>Érzelmek</u>   | 34 |
| <u>A mélyről jövő lényeg</u>  | 37 |
| <u>Agy, elme</u>  | 40 |
| <i>Martindale prototípusa</i>   | 40 |
| <i>Agyi asszimetriák</i>  | 44 |

|   |    |
|---|----|
| <u>Általános és személyes</u>   | 46 |
| <u>A személyiség</u>  | 48 |
| <b>A művész</b>   | 51 |
| <u>Presztízs</u>  | 51 |
| <u>Eredetiség</u>   | 52 |
| <b>Kontextus</b>  | 53 |
| <u>Karmester elmélet</u>  | 53 |
| <u>Kontextus hármass felosztása</u>   | 54 |
| <u>Kulturális különbségek</u>   | 56 |
| <br>  |    |
| <b><u>2. fejezet Módszertani megfontolások, melyek egyben elméletiek is</u></b> | 57 |
| <u>A művészet mérése</u>  | 57 |
| <u>Modalitások, átmenetek</u>   | 62 |
| <u>A műbefogadás mérése: hétköznapi – művészeti</u>                             |    |
| <u>    elkülönítése és elementarizmus</u>                                       | 63 |
| <u>A művészet határán</u>   | 65 |
| <u>Döntés</u>   | 65 |
| <u>Működik-e visszafelé?</u>  | 66 |
| <u>A helyes ítélet</u>  | 67 |
| <u>Döntéshelyzet nélküli adatgyűjtés: interjúk és elemzésük</u>                 | 70 |
| <u>Definíciók a művésztpszichológiában</u>                                      | 73 |
| <u>Létezik-e általános (rendszer)művésztpszichológia?</u>                       | 74 |
| <u>Módszerválasztás</u>   | 74 |
| <br>  |    |
| <b><u>3. fejezet Képi narratívum</u></b>  | 76 |
| <u>Megszólított művek – beszélő festmények</u>                                  | 76 |
| <b>A magyar történelmi festészet narratív pszichológiai elemzése</b>            | 77 |
| <u>Narratív szemlélet és képelemzés</u>   | 77 |
| <u>A narratív szemlélet és a csoportidentitás</u>                               | 78 |
| <i>Történelem és narratívum</i>   | 78 |
| <i>Nemzeti identitás és narratívum</i>  | 78 |
| <i>A magyar nemzeti identitás narratív pszichológiai elemzése</i>               | 80 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>Képi narratívum és magyar nemzeti identitás</i>  | 80  |
| <u>Történelmi képek a nemzeti identitás kialakulásának hajnalán</u>                                     | 81  |
| <i>Az elemzett képek kiválasztásának szempontjai, a képek bemutatása</i>                                | 81  |
| <i>Elemzés</i>  | 82  |
| Pozitív eseményeket megjelenítő festmények  | 88  |
| Negatív eseményeket megjelenítő festmények  | 88  |
| Történelmi eseményeket nem ábrázoló történelmi festmények   | 88  |
| Emblematikus figurákat megjelenítő festmények   | 89  |
| <u>Az eredmények integrálása a nemzeti identitás és történelemtudat narratív pszichológiai keretébe</u> | 89  |
| <br>  |     |
| <b><u>4. fejezet A képi műbefogadás egy komplex vizsgálata</u></b>                                      | 93  |
| <u>Folyamatorientált kutatási módszerek</u>   | 93  |
| <b>A vizsgálat kérdései és módja</b>  | 95  |
| <u>Hipotézisek</u>  | 95  |
| <u>Kísérleti személyek</u>  | 95  |
| <u>Kísérleti anyag</u>  | 96  |
| <i>A képek jegyzéke, a kísérletben viselt számával együtt</i>   | 97  |
| <u>Az eszköz</u>  | 98  |
| <u>A vizsgálat menete</u>   | 98  |
| <b>Elemzés</b>  | 100 |
| <u>Az interjúk</u>  | 100 |
| <i>Faksimile- akkomodációs hipotézis</i>  | 105 |
| <u>A skálák feldolgozása</u>  | 107 |
| <i>Tetszik-e ami szép?</i>  | 110 |
| <u>Szemmozgásos adatok kvantitatív elemzése</u>   | 112 |
| <i>A számolási módról</i>   | 112 |
| <i>Csoportok szerinti összevetés</i>  | 113 |
| <i>A szemmozgások változása egy képen belül</i>   | 114 |
| <i>A fixációs idő és a szakkád hossz együttjárása</i>   | 116 |
| <i>A skálák összevetése a szemmozgásokkal</i>   | 116 |
| <u>Szemmozgásos adatok kvalitatív elemzése</u>  | 118 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>A nézési útvonalak (scanpath-ok) elemzése</i>  | 118 |
| <i>Tipikus laikus és tipikus művész</i>   | 123 |
| <i>Nézési útvonalak: egy képről – mindenkitől</i>   | 127 |
| <i>A tetszés és a szemmozgásmintázatok</i>  | 131 |
| <b><u>Képi elbeszélés</u></b>   | 132 |
| <i>Engedelmesség</i>  | 132 |
| <i>Kezesség</i>   | 132 |
| <i>Képnézegetési szokások</i>   | 133 |
| <b>Értelmezés</b>   | 136 |
| <i>Tetszés helyett viszonyulás</i>  | 136 |
| <i>A faksimile akkomodációs hipotézis</i>   | 137 |
| <i>Szakértőség</i>  | 137 |
| <i>Szemmozgások</i>   | 139 |
| <i>Mi a műalkotás?</i>  | 140 |
| <i>Művészeti észlelés</i>   | 140 |
| <b><u>Problémák, dilemmák</u></b>   | 141 |
| <i>A skála-használat problémája</i>   | 142 |
| <i>A k. sz-ek kiválasztása</i>  | 142 |
| <i>Explorációs idő</i>  | 143 |
| <b><u>További feladatok, a jelen kísérlet elemzésének folytatási lehetőségei</u></b>  | 143 |
| <b><u>Összegzés</u></b>   | 144 |
| <b><u>Irodalom</u></b>  | 147 |
| <b><u>Mellékletek</u></b>   | 161 |
| <b>Nyomtatott mellékletek</b>   | 161 |
| <b>1. számú melléklet</b> A műbefogadás folyamatának<br>ábrázolása folyamatábrákon  | 162 |
| <b>2. számú melléklet</b> Képek jegyzéke <i>A magyar történelmi festészet</i><br><i>narratív pszichológiai elemzése</i> című tanulmányhoz | 163 |

|                           |   |     |
|---------------------------|---|-----|
| <b>3. számú melléklet</b> | A 4. fejezetben ismertetett kutatásban használt képek                 | 164 |
| <b>4. számú melléklet</b> | Az eye-tracker használatban   | 173 |
| <b>5. számú melléklet</b> | Az 4. fejezetben bemutatott<br>kutatásban alkalmazott skálák          | 174 |
| <b>6. számú melléklet</b> | Az 4. fejezetben ismertetett kutatásban<br>használt interjúvázlat     | 175 |
| <b>7. számú melléklet</b> | Részlet egy szemmozgás-regisztrátumokat<br>tartalmazó excell file-ból | 176 |

#### **A CD-melléklet**

Statisztikai melléklek című mappa (12 file)

Legközelebbinek választott című mappában a *Melyik áll Önhöz közel?* kérdésre választott képek scanpath felvételei (26 kép)

Legtávolabbinak választott című mappában a *Melyik áll Önhöz közel?* kérdésre választott képek scanpath felvételei (26 kép)

7-es kép című mappában a 7. sz. kép scanpath felvételei a három csoportra bontva (26 kép)

## **Köszönetnyilvánítás**

Szeretnék köszönetet mondani:

A PTE Bölcsészettudományi Kar, az ELTE Társadalomtudományi Kar és a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem intézményeinek és az ott dolgozó kollégáimnak. Ezek az egyetemek munkahelyi háttérként részesei voltak a kutatásoknak.

Az MTA Pszichológiai Kutatóintézetének, különösen a Könyvtárnak.

Halász Lászlónak korábbi témavezetőmnek a figyelméért és észrevételeiért.

László Jánosnak általában a doktori iskolában tanultakért, és konkrétan pedig a pontosan megfogalmazott és fontos kérdéseikért, szakmai támogatásáért és témavezetői munkájáért.

Farkas Andrásnak, aki a művészetpszichológia irodalmával és művelésével évekkorábban megismerttetett.

Bodor Péternek, akivel az eye-tracker alkalmazásának módját együtt tanultuk, s aki elméleti, módszertani és bármilyen gyakorlati kérdésben is mindig meghallgatott, legfőbb kritikussom volt és ugyanakkor folyamatosan biztatott.

Barna Ildikónak a statisztikai számítások elkészítésében nyújtott segítségéért.

Eperjesi Ágnesnek a szemléltető ábráért és a kíváncsiságáért, ami miatt újabb és újabb válaszokat kellett megfogalmaznom.

A kísérleti személyeknek, akik idejüket és figyelmüket nekem szánva sokat adtak a kutatáshoz.

Az ELTE Társadalomtudományi Kar 2007/2008 őszi félévében *A tekintet szociálpszichológiája* és a *Képzőművészet és szociálpszichológia* című kurzusok hallgatói sokat segítettek az adatfeldolgozás során. Nekik és mindazoknak a diákoknak, akik más egyetemeken (PTE Művészeti Kar, PTE Bölcsészettudományi Kar, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Vitéz János Római Katolikus Tanítóképző Főiskola, Rajk László Szakkollégium) különféle *Művészetpszichológia* tárgyú kurzusaimon kérdéseikkel inspirálták munkámat.

Szüleimnek, Illés Ferencnek és Illés Ferencnének, akik sokat segítettek, hogy dolgozhassak a munkámon, s édesanyámnak külön is, aki nyelvi lektorként egyengette e sorokat.

Férjemnek, aki igazán sokat segített, hogy a dolgozat elkészüljön.

És a gyermekeimnek, akik nagy türelemmel várták, hogy végére érjek e munkának.



## Bevezetés

A bevezetőben ismertetem a dolgozat célját, kijelölöm a tárgyát, vizsgálódási körét és módját, valamint formai felépítését is vázolom.

### Mi a művészetpszichológia?

Művészet és pszichológia találkozásának számos módja létezik. Egy analógiával kezdem. Amikor a pszichológus rajzeszteket értelmez, nagyon hasonlatos folyamatot él meg a vizuális műalkotások befogadásának folyamatával. Jóllehet gyökeresen más célú tevékenységekről van szó, a rajzelemzés során a pszichológus azt használja ki, amit a műbefogadás során a szemlélő megél. Hogy a fantáziát, a beleérzőképességet, a művészi érzéket, a sémáinkat vagy a projektált tartalmakat okoljuk is mindezért, az már attól függ, hogy a pszichológia hibrid tudományának melyik szemüvegét viseljük.

További példaként még mindig a pszichológia gyakorló területein maradván: a művészettel való találkozás rejtjelmeit használja ki a művészetterápiának nevezett, nem csak klinikai értelemben vett terápia, de önismeretre, önkifejezésre, nevelésre és rehabilitációs tevékenységekre alkalmazott kezdeményezés. A művészetet a kommunikáció és a segítség eszközeként fogja fel ez az értelmezés.

A pszichológia azonban nem csak az alkalmazott területein vetett szemet a művészetre. Egy olyan feltételezés is tartósan bevette magát a modern lélektan eszköztárába, mely szerint a műalkotás tekinthető úgy, mint az emberi viselkedés egy formája, illetve a személyiség egy megnyilvánulási módja. S ez magán viseli készítője mindazon jellemzőit, melyek feltárását a pszichológia feladatának tekinti. A klasszikus példát megidézve: egy nagy művész műveiből a művész személyiségét, valamint életét szabdaló nagyobb traumákat fejt ki Freud Leonardo tanulmánya (1910/2001).

Művészeti alkotások pszichológiai elemzése akkor is megjelenik, amikor egy pszichológiai jelenséget kívánnak feltárni. Például a nemzeti identitás formálódását fejtik fel irodalmi művekből (Vincze és Somogyvári, 2003). A szerzőket idézve: „A vizsgálat célja annak felderítése volt, hogy a nemzeti identitás szociális reprezentációja hogyan jelenik meg a szereplők cselekedetein keresztül.” (59. old.) Ehhez a munkához

népszerű történelmi regényeket használtak alapanyagul: Gárdonyi Géza *Egri csillagok* és Jókai Mór *A kőszívű ember fiai* című műveket.

További példa arra, hogy művészeti tárgyat pszichológiai elmélet alkalmazására használnak: a Kelly személypercepció elmélete alapján egy író személyes konstruktumainak feltárására törekednek oly módon, hogy a műveit elemzik. Ezek a kutatások nem az irodalmár, irodalomkedvelő számára érdekesek, hanem a szociálpszichológus számára, aki ezáltal könnyebben megértheti a személypercepció bizonyos sajátosságait. Ilyen Rosenberg és Jones (1972) munkája, amelyben megpróbálták egy író implikált személyiségelméletét feltérképezni. Hasonlóan jártam el Csáth Géza *Janika* c. drámájának elemzése során (Illés, 1996a). Ebben a vizsgálatban a célom az volt, hogy egy irodalmi mű feltárását végezzem el tartalomelemzéssel, hogy kinyerjem belőle az íróra jellemző személyes konstruktumokat. Tehát azzal a feltételezéssel éltem, hogy az alkotó a személyes konstruktumai alapján formálja meg a szereplőit, s a mű maga implicit formában hordozza ezeket.

Azonban pszichológia és művészet találkozása a művészet befogadásának empirikus vizsgálatát is jelentheti. Ennek során a műbefogadás pszichológiája írható le ill. a művészet sajátosságairól is sok mindent megtudhatunk.

Jóllehet különválaszthatnánk azokat a pszichológiai vizsgálatokat, melyek egy-egy pszichológiai elmélet tesztelését végzik művészeti tárgyakon, azoktól a vizsgálatoktól, melyek kérdéseikben a művészetre irányulnak. Mégis amellet érvelek, hogy megfér egymás mellett e két terület. Az egyik egy olyan törekvés, mely a pszichológiát használja, hogy a művészet mibenlétét megértsük, a másik pedig a művészetet használja, hogy a lélektani jelenségeket megértsük.

Ez a disszertáció a vizuális műalkotások világára koncentrál, s két oldalról közelíti a művészetet a pszichológia eszköztárával: az egyik a pszichológiai műelemzés, a másik a befogadás folyamatának pszichológiai vizsgálata. A két megközelítést összeköti a narratív pszichológia „szemüvege”, melyet mindkét vizsgálatban viselt a szerző.

A bevezetést a művészetpszichológia egyik nagy alakjának megidézésével folytatom: „... a pszichológiának is, ha meg akarja magyarázni a magatartás egészét,

szükségképpen vonzódnia kell az esztétikai reakció bonyolult problémáihoz.” (Vigotszkij, 1968, 19-20. old.)

Vigotszkij (1968) úgy vélte, hogy a művészetpszichológiának három nagy problémája van. Az egyik az, hogy a tetszésre (élvezetre és értékelésre) fókuszál. A másik, hogy nem tudja megragadni azt a különbséget, ami a művészet és a hétköznapi között fennáll. A harmadik hibája az a tévedése, hogy elemi részekből kívánja összerakni az egészet, azaz a műbefogadás komplex folyamatát részeire bontja, s a részek vizsgálatától várja, hogy majd egészszé összeállnak. Ez a három probléma egymással összefügg. Hiszen a kísérleti esztétikai munkák nagy része a tetszést kiváltó tényezőket egyenként vizsgálja, ami gyakran életidegen helyzetekhez vezet, pl. random szövegek megítélését mérik (Ekehammar és mtsai., 1995). S az elemi részekre bontás során vész el az a valami, ami a művészet befogadását megkülönbözteti a hétköznapi észleléstől.

Vigotszkij 1915 és 1922 közötti írásaiból szerkesztett mű, a *Művészetpszichológia* olyan állításokat fogalmaz meg, melyek ma is követendők lehetnek. Pozitívan fogalmazva meg Vigotszkij korabeli kritikáit, a következőképpen foglalhatjuk össze egy művészetpszichológiai munka fő célkitűzéseit: (1) a tetszés műbefogadásban betöltött szerepének feltárása, (2) a hétköznapi és művészeti észlelés közötti különbség megragadása, és (3) a művészeti befogadás folyamatának értelmezése. Ezeket a célokat a későbbiekben megpróbálom érvényesíteni a műbefogadás vizsgálata kapcsán.

### A művészetpszichológia tartalmi felosztása

A művészetpszichológiát átfogóan tárgyaló, az egészlegesség igényével fellépő tankönyvek, szerkesztett kötetek hagyományosan három részre osztva tárgyalják a témát. E három terület az alkotás, a műelemzés, és a befogadás lélektana. A magyar nyelven publikált kiadványok közül a Halász László szerkesztette *Művészetpszichológia* című, két, tartalmában némileg eltérő kiadású szöveggyűjteménye (Halász, 1973a, 1983) is ezt a szerkesztési elvet követi. A kötet az alkotóképességekkel, s az alkotó munka folyamatával, művek pszichológiai elemzésével, valamint a műalkotás átélésének

pszichológiájával foglalkozik. Ugyancsak ő hasonlóképpen tagolja *A freudi művészetpszichológia – Freud az író* (2002) című munkájában a művészetpszichológiai fejezetet. Farkas András két kötetes szöveggyűjteménye, a *Vizuális művészetek pszichológiája 1-2.* (Farkas, Gyebnár, 1995, Farkas, 1997) ugyancsak előfeltételezi a felosztást, amennyiben pusztán a befogadás kérdéseivel foglalkozik. Farkas tematikus könyve (2003) pedig az esztétikai ítéletről gyakorlatilag a két vezető elmélet és azok kritikái mentén értekezik. Schuster *Művészetlélektana* (2005) bár rendkívül sok irodalmat citál, igen eklektikus és értelmezésem szerint kevésbé képvisel egységes elméleti hátteret.

Alberto Argenton (1996) tankönyve már címében is kifejezi, hogy a művészetpszichológiához a megismerés/kogníció felől közelít: *Művészet és megismerés. Bevezetés a művészetpszichológiába.* Művében kitér a reprezentáció, a művészet eredete, a stílus, a jelentés, a funkció, a rajzolás, a művészi személyiség leírására. Argenton könyvét azért is idézem meg e helyütt, mert bevezetőjében észrevétlenül kirajzolódik az az elképzelés, mely a befogadás vizsgálatához az empirikus lehetőségeket rendeli, a művek pszichológiai elemzéséhez a pszichoanalízist, s az alkotó személyéhez pedig a pszichológia valamely könnyebbnek tekintett változatát (pl. flow). (Az alkotó folyamathoz a kognitív tudomány vívmányait annyiban, ha a gondolkodás, kreativitás fogalmán át határozzuk meg.)

### A művészetpszichológia módszertani felosztása

A művészetpszichológiát azonban módszertana alapján is felbonthatjuk nagyobb egységekre, mégpedig háromra. Elsőként azt a hagyományt említem, mely nem közvetlenül művek illetve kísérletek alapján formálódik, hanem általában, általánosságban beszél a katarziszról, alkotásról, tehetségről (erre példa Lombroso /1906/, Vigotszkij /1968/ vonatkozó munkája). Az empirikus és műközeli munkák kétfelé bonthatóak: a műalkotást magát vizsgáló eljárásokra (pl. pszichoanalitikus vagy narratív pszichológiai műelemzések) valamint a műalkotásokat és műélvezőket együttesen tekintő, azok interakcióit, egymásra hatását vizsgáló kísérletek csoportjára.

Ez utóbbi, a mindenkori modern kísérleti pszichológia főáramához igazodó munkák gyakorta a műalkotásokról adott verbális (szavakkal, számokkal visszajelzett) beszámolók elemzéseire építenek. Erre példa az un. kísérleti esztétika nagy része. További lehetőség a műbefogadás vizsgálatában a folyamat közbeni vizsgálódás, amit online metodikának is nevezhetünk.

### A dolgozat felépítése

A dolgozat a következő szerkezetet követi:

Az első fejezetben prezentálom a művészet befogadásának pszichológiai magyarázatainak és empirikus anyagának válogatását. Az áttekintés szelektív és sajátos csoportosítást követ. Ennek oka abból a megfontolásból ered, hogy a műbefogadás pszichológiája erősen elementarista. Ezért a meglévő eredményeket a hangsúlyozott összetevők, illetve elemek mentén tárgyalom.

A második fejezet a következő megfontolás alapján íródott: a művészetpszichológia általános igényű következtetések levonását várja olyan tárgyban, ami igen nehezen operacionalizálható. Ezért a művészet mérése illetve a műbefogadás mérése témájának külön fejezetet szentelek. Ebben a fejezetben érintem azokat a megfontolásokat is, amiket a kísérleti esztétikának az elméleti esztétikától kölcsönöznie kell.

A harmadik fejezet egy lehetséges megközelítésre mutat példákat, amely az elementarista, általánosító tudományosság alternatíváját jelentheti. Ez pedig a narratív szemlélet és alkalmazása műelemzésben. Konkrétan a magyar történelmi festészet narratív pszichológiai elemzése.

A negyedik fejezet az előzőekben olvasható tartalmak alapján összeállított befogadásvizsgálat bemutatása. A vizsgálat online és offline módszerek együttes alkalmazásával a vizuális műalkotások befogadását célozza.

Az összegzésben a fenti négy fejezet főbb tanulságait mérlegelem.

A dolgozatot az irodalomjegyzék és a mellékletek zárja.

A dolgozatot egy CD melléklet is kíséri, melyben a 4. fejezethez tartozó statisztikai mellékletek és képek találhatók.

## **1. fejezet**

### **A műbefogadás pszichológiai elméletei**

„Mert mit jelent az, hogy 'tetszik'? S mi mindenből áll? Egy kintorna például könnyekig meghathat engem, s mármost tetszés-e ez a meghatottságom? – továbbá: érdekem rejlik-e ebben a meghatottságban? Mit tudom én. Akkor hát mi a tetszés? - ez éppen a lényeg ebben. Máris át kellene tehát térnünk a pszichológia területeire, hogy e lelki tüneményt megközelítsük. S mi ezt se fogjuk tenni, éppen ennél a kérdésnél nem, mert a pszichológia mai állása szerint terméketlennek tartjuk éppen e kérdés vizsgálatait. Mondjuk ki bátran a szót, hogy mi nem tudjuk, milyen folyamat az, ha egy léleknek valami tetszik.” (Füst, 1946/1963, 60. old.)

E sorok születése óta sok idő telt és sok minden történt a pszichológiában. Ezért optimistábban kezdődhet annak a kérdésnek a vizsgálata, amely kérdés változatlanul fennáll: „Milyen folyamat az, ha egy léleknek valami tetszik?” Ennek a kérdésnek a megválaszolásához próbál közelebb vinni ez a fejezet.

Az alábbi bekezdésekben műfajtól függetlenül a műbefogadás pszichológiai elméletei kerülnek bemutatásra. Az ismertetés követhetné a történeti sorrendet, a nagy iskolák fellépését és uralkodását, ahogy teszi ezt pl. Crozier és Chapman (1995) egyik összefoglaló cikkében. Így sorra vehetnénk a korai kísérleti lélektantól a behaviourizmuson át a kognitív pszichológiáig sok elméletet, nem kifelejtve a pszichoanalízist, a narratív pszichológiát. Az alábbiakban egy alternatív stratégiát követek. A műbefogadás elméleteit és vizsgálatait inkább aszerint ismertetem, hogy milyen kérdést tesznek fel, mi érdeklik e folyamatból vagy másképpen: milyen tényezőre helyezik a hangsúlyt. Látni fogjuk, hogy a művészetet kísérleti anyagként használó pszichológiai munkák kérdésfeltevései néha távol esnek a művészet természetétől, valamint azt is, hogy vizsgálati anyagként nem műalkotásokat alkalmazó eljárásokat okkal vagy ok nélkül esztétikai vizsgálatnak tekintenek.

Művészetpszichológia alatt mindaz a kezdeményezés értendő, melynek tárgya vagy alanya a művészet, és módszereit illetve fogalmait a pszichológia eszköztárából meríti. Kísérleti esztétikának nevezzük azokat a kezdeményezéseket, melynek a szépség vagy a tetszés vizsgálata a célja, és módszerei a modern kísérleti lélektan módszertanát

követik. Ily módon az előbbi (a művészetpszichológia) a tágabb kategória, mely megengedi pl. a mélylélektanos elemzési módszereket, a műelemzéseket, s egyéb, nem a kísérletezés kritériumának megfelelő eszközöket és módokat. Az utóbbi (kísérleti esztétika) módszertani eszköztára szofisztikáltabb, azonban olyannyira lecsupaszítja a jelenségeket változókra, hogy az elemzendő „ingerek” gyakorta a műalkotások helyett mesterséges, véletlenszerű ábrák (Ekehammar és mtsai., 1995). S ezek tanulmányozásából bajos bárminemű következtetés levonása a művészetre. Jóllehet a következő oldalakon felváltva, mintegy szinonimaként használom majd e két kifejezést, fontosnak tartom leszögezni: olyan művészetpszichológia felé törekszem, mely e két törekvést egyesíti: igazán művészeti tárgyakkal végzett empirikus munkára.

Halász László (2002) művészetpszichológia definícióját idézve: a művészetpszichológia feladata tehát a tetszésítéletek megértése, de nem kizárólagosan. Egyéb feladat a művészet intrapszichés oldalának megértése, és az elméleti esztétika gazdagítása, azaz, hogy a művészetről is többet tudjunk meg.

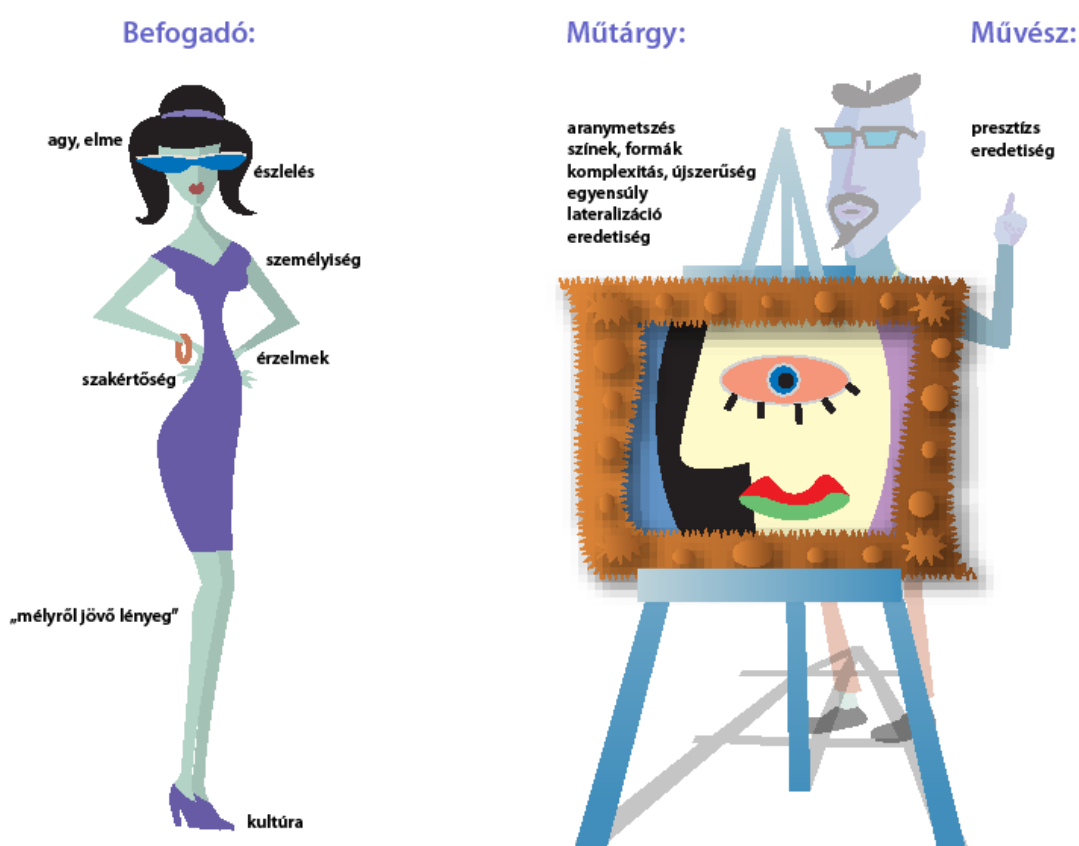
Jóllehet megkerülhetetlen kérdés a tetszés, azonban a feladat rossz értelmezése az, ha csak a tetszés okait keressük. Kétségtelen, hogy a művészetpszichológia mint alkalmazott pszichológia pl. a designer számára hasznosítható eredményeket ad ebben az értelmezésben is (vö. Crozier, 2001). Azonban a művészet pszichológiai tanulmányozása a művészet sajátosságairól is tud mesélni, s az emberről általában is.

A tetszés okainak kutatása helyett a tetszés szerepére vonatkozó vizsgálatok szükségessége merül fel, amint látni fogjuk, erre vonatkozóan tesz fel kérdéseket az utolsó fejezetben ismertetett vizsgálat.

### Elméleti áttekintés: A tetszésért felelősnek vélt tényezők lokalizációja

Mint fentebb utaltam rá, a pszichológia valamennyi nagy iskolája érintett a művészetpszichológiában, végezhetnénk az áttekintést e szerint is, illetve a nagy témák szerint is: általános, szociál-, személyiség- és fejlődéspszichológia szerint haladva. Mivel azonban a műbefogadás jelensége komplex folyamat, ezért inkább e folyamat tényezőinek áttekintését végzem.

Az áttekintés formai oldalát pedig az adja, hogy a művészetpszichológiai elméletek többnyire meg akarják találni a műbefogadásban meghatározónak vélt tényezőket. A kérdésfeltevések gyakorta korlátozódnak arra, hogy a tetszésért felelős tényezőket keressük. Hol található a tetszésért felelős tényező? A befogadóban, a műtárgyban? A következő ábrán a tetszésért felelősnek tartott tényezők láthatóak, néhány jellemző szóval jelölve, a lokalizálás szellemében ábrázolva. A szemléletesség miatt a nem lokalizáló elméletek is „helyet” kapnak.



**1. ábra A műbefogadás résztvevői** (az ábrát kérésre Eperjesi Ágnes készítette)

Az elméletek összefoglalása e lokalizációk köré szerveződik. Elsőként a műtárgynak, majd a befogadónak, a művésznek, s végül a kontextusnak tulajdonított tényezőket hangsúlyozó elméletek kerülnek bemutatásra.



A dolgozat összegzésekor újra előkerül majd ez az ábra, ami a befogadás leegyszerűsített sémáját mutatja. Az ábrán a befogadót, a művet és a művészt látjuk (a kontextuális tényezők mint tér, idő, egyéb személyek már nem ábrázoltattak, de jelen vannak). Ez a sok tényező vajon értelmezhető-e egyszerre, valamilyen egységbe foglalva? Olyan alternatívát kerestem, ami lehetővé teszi, hogy a befogadás összes résztvevője és kontextusa áttekinthető legyen. A kérdés a következő: *Mi történik, amikor találkozunk egy műalkotással?* Ha így tesszük fel a kérdést, akkor értelem szerűen adódik a válasz: mindezek megértése a szereplők együttes történeteként értelmezve valósulhat meg. A mű, a befogadó és a művész közös narratívumaként.

## A műtárgy

A műtárgyon belül keresi számos szerző a műbefogadást meghatározó tényezőket. Ezen a nyomon indultak el az első kísérletek, jelesül Fechner kísérletei a színek preferenciájának vizsgálatával, továbbá a vizuális inger arányosságának vizsgálatával (Woodworth – Schlosberg, 1966, Fechner, 1925/1997). Ezeket a vizsgálatokat a pszichofizika logikája jellemzi, s az aranymetszéssel példázom őket.

### Az aranymetszés

Megpróbálták kísérleti úton igazolni, hogy az aranymetszés törvénye valóban érvényes az esztétikai ítéletekben. Az aranymetszés aránya pl. egy téglalap esetében azt jelenti, hogy a rövidebb oldal úgy aránylik a hosszabbhoz, mint a hosszabb a két oldal együttes hosszához. ( $a/b=b/a+b$ ). A aranymetszés hipotézisének több mint száz éves hányatott sorsa az empirikus esztétikában talán végső búcsújához érkezett az *Empirical Studies of the Arts* neki szentelt számában.

Höge (1997a) megismételte, amennyire csak lehetséges pontosan megismételni Fechner eredeti kísérleteit (azért nem lehet pontosan, mivel a dokumentáció hiányos), és eredményei egyértelműek: nem mutatható ki az aranymetszés iránti preferencia. Ha nincs is aranymetszés, az eredeti kérdés, jelesül, hogy létezik-e egy arány, ami fontos szerepet tölt be a szépségre vonatkozó ítéleteinkben, továbbra is kérdés. Van-e valami állandó, ami kultúrától, iskolázottságtól függ ugyan, de kimutatható bizonyos helyzetekben?

Az empirikus esztétika csaknem valamennyi elméletének éles szemű kritikusa, Boselie (1997), felveti annak lehetőségét, hogy az aranymetszést igazoló kísérletek műtermékek. Rávilágít arra, hogy az aranymetszés empiriái nagyrészt csak téglalapokra vonatkoznak. Az „arany téglalap” vizsgálata helyett többféle alakkal kísérletezik, valamint felállít egy másik, tetszőlegesen meghatározott arányt. Az aranymetszés érvényességéről szóló elméletet elveti és a kísérletek hibás voltát is bizonyítja saját kísérletével, amiben a Boselie-féle hasra ütésből született arány (1:1,8) törvényszerűségét igazolja. Más szerzők felvetik azt, hogy csak a kontextus miatt

részesítik előnyben az emberek az aranymetszést (Benjafield és McFarlane, 1997), megint mások azt állítják, hogy csak a szakértők szeretik e mágikus arányt (Macrosson és Strachan, 1997). Az egyszerű geometriai ábrák preferenciáján túl, azok a kérdések sem kerülhetők meg, hogy mit értünk arányon, minek az arányait vesszük figyelembe. McManus és Weatherby (1997) szerint csak horizontálisan működik a dolog, vertikális kiterjedésekre nem.

Tanulságos, hogy az építészetben ma is tanítják az aranymetszést, elfogadott a létezésébe vetett hit. Az empirikus adatok szerint általánosságban nem igazolható e nagy múltú elv. Részleteiben kimutathatóak bizonyos törvényszerűségek, de erős megszorításokkal. Például, hegyvidéken lakó embereknél más a vertikális alakzatokhoz való viszonyulás. Az empirikus adatok értelmezéséből az következik, hogy az aranymetszés funkcióhoz kötött; csak az adott kép vagy tárgy komplexitásában és kontextusában érvényesíthető valamilyen általános törvényszerűség.

### Berlyne kollatív változói

A mű tulajdonságai hangsúlyossá váltak Berlyne (1995) elméletében is, aki a műalkotást mint ingert tekinti. Az esztétikai élvezetet azonosítja a hedonikus tónussal, s az arousal potenciál változását tartja felelősnek e hedonikus tónus változásáért. Feltételezésében Wundtra hagyatkozik, aki elsőként írta le az ingerintenzitás és hedonikus tónus összefüggését. A róla elnevezett ábra, a Wundt-görbe azóta nagy karriert futott be. Rendkívül leegyszerűsítve ez a haranggörbe azt írja le, hogy az inger intenzitása egy darabig növeli a kellemesség érzetét, majd a tetőzés után további növekedése pedig csökkenti a kellemesség érzetét.

Berlyne szerint az arousalpotenciál négy forrásból táplálkozik. Ezek egyike nem a műalkotásból származik, hanem más ingerekből. A másik három „arousal potenciál” hordozója azonban az ún. fokális inger, azaz maga a műalkotás. E tulajdonságok egyik csoportját a fizikai tulajdonságok képezik. Másik csoportjukat az ökológiai tulajdonságoknak nevezi, ez a mű által hordozott jelentésnek felel meg. Végül a leghangsúlyosabbnak tekintett csoport elemei a kollatív változók. A kollatív változóknak nevezett dimenziók a műre vonatkozó előzetes tudások és elvárások és a

mű észlelt tulajdonságai közötti megfelelést írják le. E dimenziók legfontosabbikának a komplexitás – egyszerűség, újszerűség – ismerősség változókat ítéli.

Az elméletnek sok cáfolata és megerősítése született. Egy példa egy „vegyes” eredményre – mely sem cáfolja, sem megerősíti Berlyne hagyatékát – Messinger (1998) kísérlete, mely az érdekesség dimenziója mentén a tetszés értéke megismételte a fordított U görbét, míg a komplexitással nem ez történt, ott egyenes arányú összefüggést kaptak.

Berlyne behaviorista szellemű, ugyanakkor a kognitív pszichológiára is előremutató pszichobiológiai elméletének azóta sok empirikus cáfolata termelődött (lásd. Farkas, 1996; Illés, 1996b) és egy alapvető elméleti ellenvetés is megfogalmazódott a kognitív pszichológia előretörésével. A teoretikus ellenfél Martindale kognitív hálózatmodellje lett, mely a jelentés szerepére helyezte a hangsúlyt. (Erről bővebben lásd. Martindale elméletének ismertetésénél az Agy, elme fejezetrészben.)

Bár a pszichobiológia hedonikus tónusát újra és újra felfedezik (lásd pl. *Pleasure and complexity: Berlyne revisited*, címmel az előbb idézett Messinger tanulmányt) és elméletét csak korlátok között fogadjuk el, jelenleg is publikálnak olyan tanulmányokat, melyek a műtárgy tulajdonságainak variálásával nyert preferenciaváltozást mutatják be. Példa erre Polzella, Hammar és Hinkle (2005) vizsgálata, melyben 20 különböző festmény digitalizált változatát mutatták be eredeti színeik meghagyásával, illetve fekete-fehérben. Következtetésük az, hogy a szín elvétele növeli a kellemességet és szépséget portrék esetében, míg tájképek esetében e hatás fordított, azaz csökkenti a tetszést.

### Laterális organizáció

A vizuális inger rendelkezik kompozícióval. Egy festmény szerkesztettsége vagy szerkezete jellemezhető a laterális organizáció fogalmával is. Ez azt jelenti, hogy egy festményen meghatározható, hogy hol van az elsődleges figura (bal oldalt, jobb oldalt, középen), valamint a figurák szekvenciája, a kép iránya (balról jobbra vagy jobbról balra). Freimuth és Wapner (1979) a laterális organizáció szerepét vizsgálták

festmények megítélésével kapcsolatban. Korábbi vizsgálatokra is hivatkozva azt feltételezték, hogy a téri elrendezés erősen befolyásolja a festmények észlelését és értékelését. Amennyiben a téri elrendezést megváltoztatják, akkor megváltozik a festmény megítélése. Woefflin 1941-es vizsgálatát citálják: képek eredeti és tükrözött formáját ítélték meg, akkor többnyire az eredetit preferálták az emberek. Nem mellesleg ezek többnyire balról jobbra irányuló képek voltak.

Freimuth és Wapner hipotézisüket az inger bemutatásának idejével, az ún. explorációs idővel összefüggésben vizsgálták. A kísérlet egyik felében 5 másodpercig, másik felében 20 másodpercig mutatták meg az előzetesen gondosan kiválogatott festményeket. A bemutatott festmények fele laterálisan szerkesztett volt, fele pedig nem. A kísérleti alannak egyszerre vetítették az eredetit és tükrözött mását, s választania kellett: melyik tetszik jobban? Melyik a kiegyensúlyozottabb? Melyik a dinamikusabb (élettelibb)? A fő tanulság az, hogy a rövid explorációs időben mindegyik kérdés esetében az volt a döntő, hogy a kép balról jobbra irányuló legyen, míg a hosszabb explorációs időben pedig az eredetit és a balról jobbra kompozíciót ítélték meg kedvezőbbben. A szerzők úgy értelmezik eredményeiket, hogy a rövid idejű exploráció alatt csak a formai tényezők határozzák meg az értékelést, míg a hosszabb idejű exploráció során egyéb kognitív faktorok (fogalmi, szimbolikus elemzés) szerepe jelentősebb.

Schuster (2005) áttekintése ellentmondó adatokat sorol fel arra vonatkozóan, hogy a kép mely részében lévő részeket részesítjük előnyben, ill. mely képek tetszenek jobban: a jobbról balra, részben balról jobbra irányulók, másrészt a bal oldali hangsúlyúak, ill., jobb oldali hangsúlyúak, de olyan vizsgálati eredmény is létezik, mely szerint a kép bal alsó sarkából felfelé parabolászerűen menő irány kap kedvező megítélést.

### Az egyensúly

Locher több munkájában is kiemelt szerepet tulajdonít a képek „egyensúlyának”. Locher (1996) áttekintette a szemmozgásvizsgálatokat, abból a szempontból, hogy azok a képi egyensúly észlelésének megértéséhez miként járulnak hozzá (a

szemmozgásvizsgálatokról később részletesebben is lesz szó). Az egyensúlyt a következőképpen határozza meg. Elsődleges a megformáltsági alapelv, mely azt szolgálja, hogy a kompozíció strukturális elemeit egy (cohesive) elbeszélő állapotban egyesítse. A kiegyensúlyozott kompozíció definíciója: a képi elemek úgy vannak csoportosítva vagy elrendezve, hogy perceptuális erőik kompenzálják egymást. Az egyensúly határozza meg a kép szkennelését, azaz azt, hogy miként néz meg valaki egy képet.

Locher általánosságban összefoglalja, hogy a szemmozgás függ továbbá az ingertől (pl. barokk vagy reneszánsz, mint Molnar (1983) tapasztalta), a feladattól (instrukció hatása) és a nézőtől (pl. szakértőség).

Nodine és mtsai, (1993) azt vizsgálták, hogy a formális művészeti tréningen edződött emberek hogyan észlelik a művészi kompozíciókat és milyen esztétikai ítéleteket hoznak róluk. Feltételezték, hogy nagy különbségnek kell mutatkoznia, de ez nem vált egyértelművé.

Locher és Nagy (1996) azt találták, hogy az egyensúly detektálása első pillanatokban megtörténik mind művészeknél, mind laikusoknál, kb. 100 ms alatt. Az eredeti, egyensúlyban lévő képeknél hosszabbak a fixációk.

Egy korábbi Nodine (1982, cit Locher, 1996) kísérleti eredményre hivatkozva írja szintén Locher (1996), hogy a képek egyensúlyának (struktúrájának) megváltoztatása maga után vonja a kép nézésének megváltozását (a fixációs időkből következtet minderre). Azt találták, hogy az e téren képzetlen emberek kevésbé érzékenyek a strukturális organizációra. Továbbá, művészek tekintetének menete (scanpath) kevesebb rövid idejű fixációt mutatott, mint hosszabbat, amikor a kiegyensúlyozottabb képet nézték. A laikusok tovább nézték a kép közepét, függetlenül a kép kiegyensúlyozottságától, míg művészek a háttérét.

Az egyensúllyal kapcsolatos Vartanian és munkatársainak vizsgálata (2005). Korábbi kutatási eredményekre támaszkodva feltételezték, hogy a jobb design és/vagy kompozíció együtt jár a nagyobb egyensúllyal. Eredeti hipotézisük szerint a remekművek és alacsonyabb művészi értékű alkotások között különbség mutatkozhat az egyensúly megítélése között. Ezt a feltevést nem sikerült igazolniuk, azaz az észlelt egyensúly nem elegendő ahhoz, hogy különbséget tegyen mesterművek és alacsony művészi értékű alkotások között. Ezért elkezdtek egy-egy festményen belül

megváltoztatni a kompozíciót azzal, hogy bizonyos elemeit máshová helyezték (ezzel a kompozíció és egyensúly közötti kapcsolatot akarták közelebbről megvizsgálni). A feltevések szerint, ha egy remekművet megváltoztatunk, akkor az eltávolodik az eredeti jó, tökéletes egyensúlyától, míg a rossz műalkotásoknál nem így lesz. Ez sem volt igazolható. Összességében fő tanulságnak azt vonják le, hogy a kompozíció minőségét jól meg tudják ítélni a még járatlan vizsgálati alanyok is (ugyanis képesek elkülöníteni az eredeti és a megváltoztatott műalkotásokat), de nem tartják kompozicionálisan, s így egyensúlyilag gyengébbnek a nem kvalitásos művészeti tárgyakat.

### A műalkotás eredetisége

Vartanian és munkatársainak (2005) vizsgálata elvezet az utolsó, a műtárgynál tárgyalandó tényezőhöz, az eredetiséghez. Vartanian-ék hamisítottak, azaz az eredeti műalkotásokat megváltoztatták, amivel nincsenek egyedül, hiszen a fentebb idézett Freimuth és Wapner, továbbá Halász is szívesen hamisít vizsgálataiban. Az eredetiség fogalmát itt a műtárgy eredeti vagy hamis voltának értelmében használjuk. Számít-e a befogadásban a hamis vagy eredeti tárgy alkalmazása? Kétségtelen, hogy sok mindent megtudhatunk e tényező variálásából, s hogy miként működik mégis egy hamisítvány, Phillips (1995) adja meg a választ, aki a hamisítás hatalmát abban látja, hogy a tudatos percepció aktív, kutató folyamat, amit a tudás és elvárás irányít. S ezek az elvárások úgy működnek, mint az illúziók a mindennapokban. Azt látjuk, amit várunk.

## **A befogadó**

A művészet befogadásának magyarázatai közül a legtöbb a befogadónak tulajdonított, illetve a befogadóhoz köthető tényező. Ezt a részt a befogadói folyamat általános kérdésével kezdjük, az észleléssel. Azt követi a szakértőség, az érzelmek, a pszichoanalízis, a kognitív pszichológia releváns eredményei, továbbá az általános és személyes megragadása és a személyiség tárgyalása.

### Az észlelés

#### *Arnheim öröksége*

A művészeti percepció tanulmányozásának egyik legnagyobb alakja Rudolf Arnheim (1979) munkássága megkerülhetetlen a műalkotás észlelésének megértésére való törekvés során. Az alaklélektan által leírt törvények az észlelés működésének megismerésében számos dolgot érthetővé tesznek, így van ez a műalkotások esetében is. Arnheim elsősorban a műbefogadás formai összetevőire koncentrált, azokat írja le és következtet belőlük a jelentésre. Az egyensúly, a figura-háttér, a perspektíva stb. fogalmait alkalmazza a művészetre. Azonban ahogyan azt Schuster (2005) is megjegyzi: „mégsem tisztázta átfogó módon a művészi hatást” (166. old.). Nem véletlenül az észlelés szót és nem a befogadást használom munkájával kapcsolatban. Az alaklélektan hagyomány azonban nem szűnt meg, tovább él, jó példa Parovel (1999) dolgozata, mely a Gestalt minőségek szerepét vázolja a művészi élményben.

Az *Amerikai Pszichológiai Társaság* művészetpszichológia folyóiratának (*Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*) első száma az alaklélektan nagy alakjának tiszteletére egy tematikus Arnheim-számmal indult. Ebben olvasható többek között Cupchik (2007) kritikai reflexiója az esztétikai Gestalt-elméletről. Cupchik szintén formális művészetpszichológiának tekinti az arnheimi művészetpszichológiát, s hangsúlyozza a struktúra és kifejezés fogalmait, mint a stílus két aspektusát. A következő három pontban összegzi Arnheim örökségét: (1) az a tétel, mely mindenképp Arnheim nevéhez köthető: „A szemlélő természetadta jellemzője, hogy egyensúlyozza



részt és egészet, és a műalkotás integrált struktúráját fogja fel.” (Cupchik, 2007, 18. old.) (2) „A kifejezést nagyon gyorsan és spontán észleljük, mert az az észlelési mintázatokba ágyazott erők mezőjének elválaszthatatlan jellemzője.” (Cupchik, 2007, 19. old.) (3) Arnheim felhívja figyelmünket arra, hogy a műalkotásban rejlő többszörös jelentés szintek egyesítése metaforikus folyamat, melynek során a mű szimbolikus üzenetét érhetjük el.

Cupchik szerint hálával tartozik Arnheimnek és a Gestalt-pszichológiának a vizuális művészetek kutatása. Elsősorban azért, mert a néző mint aktív résztvevő tézist kifejlesztették és széles körben meghonosították. Cupchik szerint a mező, erők, struktúra és kifejezés fogalmak ma is hasznosak lehetnek a vizuális műalkotások befogadásának kutatása során.

### *Szemmozgások vizsgálata*

Minthogy a későbbiekben egy szemmozgásos vizsgálatot mutatok be, ezért itt az észlelés témakörén belül a szemmozgásos kutatásokra részletesebben kitérek. A szemmozgások vizsgálata még a valódi felhasználóbarát technikai lehetőségek (értsd. számítógépes alkalmazások) előtt felkeltette a művészet pszichológiáját kutatók figyelmét. Az egyik ilyen munka a festői kompozíció és a vizsgálódás formája közötti korrelációt kutatja (Molnar, 1983). A művészetek klasszikus besorolásával ellentétesen, az érzékelés tanulmányozása során született eredményekkel összhangban azt állítja, hogy a látáshoz kötődő művészeti ágakat, azaz a térbeli művészetet (építészet, szobrászat, festészet), nem tekinthetjük úgy, hogy az idő egy pontját veszik csak igénybe, szemben az időbelinek (tánc, zene, irodalom) tekintett művészeti ágakkal. Molnar amellet érvel, hogy a hagyományosan térbelinek tekintett művészeteknek is van idői aspektusa. A vizuális értékelésben három időszintet állapítottak meg: Az első az elektrofiziológiai jelenségek létrejöttéhez szükséges idő, azaz az inger átadása és befogadása. Második az inger észleléséhez és azonosításához szükséges idő. Végül harmadikként elkülöníti a vizsgálódás, kontempláció idejét is. Feltételezése szerint a szem mozgásának és a kép kompozíciójának összefüggésben kell lennie. Ezen összefüggés tesztelésére a következő kísérleti helyzetet állította fel: két képet választott:

Tiziano: *Urbinoi vénusz* és Tintoretto: *Bacchus és Ariadné*. Feltevése szerint, ha a kompozíció valóban meghatározó, akkor ez az ugyanazon korból és iskolából származó két kép kompozíciós szempontból eléggé különbözik ahhoz, hogy két különböző vizsgálódási forma mutakozzon meg nézésük során. Szemmagasságban rögzített áttetsző vászon előtt ülő kísérleti alanyoknak vetítette kb. 30 fokos szögben a festményeket. A szemmozgásokat elektrookulográf rögzítette. A fixációk (fixáció alatt azt az időt értjük, ameddig a személy egy adott helyre fókuszál) számát és időtartamát hasonlították össze. Eredményeik szerint (szignifikáns értékek mellett) Tiziano képe lassúbb vizsgálódást, hosszabb megállásokat tesz lehetővé, míg Tintoretto képének szemlélése mozgalmassabb.

Egy másik vizsgálatában Molnar Berlyne hipotézisére támaszkodva feltételezi, hogy létezik egy episztemikus vizsgálódási mód, amelynek célja a megismerés, valamint egy kedvtelési vizsgálódási mód, mely a személyeket a kellemes és szép formák kutatására ösztönzi. Ezek szerint az első fixációknak episztemikusnak kell lenniük, hogy a környezetből pontos információkat szerezzünk. Ezután kezdődhet a kedvtelés jellegű vizsgálódás. E vizsgálatban ugyanazok a képek szerepeltek, de 10 új k. sz. Az első és utolsó 20 szemmozgást elemezték, s a különbség abban állt, hogy az első 20 szemmozgás esetében gyorsabb, illetve rövidebb fixációkat mértek (600 msnál hosszabb fixáció nem volt). További vonatkozó eredményük, hogy minden ember máshogy néz, s csak az első 20 fixációs pont vizsgálatánál találtak némi homogén eredményt, azaz az episztemikus szakaszban.

Hasonlóan vélekedik e kétfajta nézés létéről Buswell (1937, idézi Kristjanson és Antes, 1997), aki kétféle nézémintázatot különböztet meg: az egyik az általános áttekintés, amit rövid fixációk és hosszabb szakkádok jellemeznek, ezt követi a másik, amit többféleképpen is nevezhetünk, pl. élvezeti nézésnek, amikor hosszabban fixálunk és általában rövidebbek a szakkádok.

Kristjanson és Antes számos példát hoz a szakirodalomból ahol azt találták, hogy az adott feladathoz gyakorlottabb szemű és laikusabb k. sz. között különbségek mutatkoznak. Pl. gyakorlott olvasók kevesebb fixációt végeznek, mint a nehezen olvasók (ahol rövidebb fixáció, hosszabb szakkádok voltak). Ezt a jelenséget más területeken is megfigyelték, mint pl. a geometriai formák. Buswell művészhallgatókkal

és nem művészhallgatókkal végzett kísérlete ellentmondó adatokat hozott. Bár valamelyest úgy tűnik, a művészek (azaz a gyakorlottabbak) rövidebb ideig fixálnak.

Kristjanson és Antes (1997) is elvégeztek egy kísérletet, melyben a műalkotások nézése közbeni szemmozgásokat vizsgálták művész és nem művész k. sz-ekkel. A szem mozgását figyelik, a fixációs pontok helyét és időtartamát és a szakkádokat (az egyes fixációs pontok közötti ugrásokat, távolságokat) mérik. Munkájukban egy modern eszközt használnak, egy erre a célra kifejlesztett számítógépes rendszert (1994-es Gulf és Western-féle szemnéző monitort). Festményeket mutattak, melyek ismerőségét változtatták a kísérlet során. Előzetes hipotézisük szerint a képek érdeklődési középpontjait mindkét csoport alaposan megnézi. Részletesebb elvárásuk: a művészek rövidebb ideig fognak fixálni minden kép esetében. Az ismerőség befolyásolni fogja a központi és nem központi területek nézését. A művészekről azt várták, hogy ismerős képeknél többet időznek a nem központi helyeken, mint a nem művészek. Az ismeretlen képeknél pedig a nem művészek időznek többet a nem központi helyeken. Ezt azért várták, mert úgy gondolták, hogy a művészek tudják, hova kell nézni (gyakorlottak, tanulták), s hamarabb megtalálják a fontos helyeket. A központi helyek megtalálása ismeretlen képeknél művészeknek fog gyorsabban menni. Ezek az előzetes elvárások nem tűnnek teljesen megalapozottnak. Csak feltételezések, főleg az utóbbiak az ismerőséggel kapcsolatban

Szakirodalmi adatra hivatkozva azt is remélték, hogy ismeretlen képnél a festmény bal felső negyedére esik az első fixáció. 15 művész hallgató és 15 nem művész hallgató vett részt a kísérletben. Tíz festményt alkalmaztak, az első csak bevezető volt, a maradék kilencet független szakértő és naiv személyekből álló zsűrivel osztályozták ismerőség szerint. Közbevetőleg megjegyezzük, hogy ez utóbbi vitatható módszer, hiszen az ismerőség nem mások által megítélhető fogalom.

Eredményeik hasonlóan nem egyértelműek voltak a fixációk időtartalmát tekintve, mint Buswell eredményei. Csak az ismeretlen képek esetében voltak a művészek fixációi rövidebbek. Ismerős képeknél még fordított hatást is mértek, azaz a művészek fixáltak hosszabban. Egyetlen szignifikáns eredményük az volt, hogy a művészek ismeretlen képeken a nem központi területeken többször fixáltak. Értelmezésük szerint „Ez azt jelezheti, hogy a művészek az ismeretlen képek esetén a nem művészekhez képest egy alaposabb, a kép egészére kiterjedő megfigyelést

végeznek.” (157. old.) A 20 másodperces explorációs időt három részre oszthatónak találták, a következők szerint: a személyek az első szakaszban a központi területeket nézték, majd a nem központit, végül a központit újra. Az explorálás előrehaladtával, úgy tűnt, növekszik a fixációs idő. Vizsgálataik általános tanulsága abban áll, hogy nem különbözik a művészek és laikusok képnézése. Nem vizsgálták viszont a szemmozgás stílusok szerinti variálása, vagy a képek tetszése szerinti különbségeket.

Vogt és Magnussen (2007) kísérletében szakértőség szerinti különbségeket keresett két feltételben: először képek szabad nézése, majd memóriafeladat instrukció alatt. Kilenc festőt és kilenc művészetekben nem jártas személyt alkalmaztak. A 16 kép közül 12 képet úgy választottak ki, hogy megfeleljenek a tárgyirányította nézémódnak (számos felismerhető tárgyat tartalmaztak), illetve képnézési módnak (inkább strukturális jellemzőkkel bírtak). 4 kép pedig absztrakt volt. Azt találták, hogy a művészek több időt töltöttek a strukturális és absztrakt elemek a képeknek, mint a művészetekben járatlan csoport. Azonban amikor az első vetítés (szabad explorálás) után arra kérték őket, hogy most úgy nézzék meg a képeket, hogy emlékezzenek is rájuk, akkor a művészek stratégiát váltottak és többet nézték a figurális elemeket. A laikusok nem változtattak tekintetük járásán. A kísérlet végén verbális beszámolóval győződtek meg arról, hogy ki emlékszik jobban. A művészek voltak jobbak. Absztrakt képek esetén nem tapasztalták mindezt, sőt ott a nemművészek emlékeztek jobban.

Az eredményeket a szerzők a művészeti tréninggel magyarázzák, ami alatt a személyek megtanulják a részleteket figyelembe venni, nem csak a központi alakokat.

Nem találtak szignifikáns különbséget a két csoport között a fixációk gyakorisága és hossza között, csak annyiban, hogy a laikusok mutattak ismétlődő hatást. Kevesebbet, hosszabban fixáltak az ismételt felidézésnél.

Végezetül: a szemmozgások rögzítésének új módja Locher szerint úttörő jelentőségű, mert olyan lehetőségeket nyit a kutatásokban, amik korábban nem voltak. Szerinte elméleti megfontolások tesztelésére csakúgy alkalmas az eszköz, mint gyakorlatibb kérdések vizsgálatához, mint például az egyensúly (az egyensúlyról uő. lásd. fentebb).

## Állatok, gyermekek, szakértők műélvezete

Tovább haladunk a műbefogadást befolyásoló tényezők során. Elérkeztünk ahhoz a szintén befogadóhoz tartozó fogalomhoz, amit a művészetben való jártasságnak hívunk. Ezt a témakört igen messziről kezdjük, a jártasságot/szakértőséget igen tág kontinuumnak tekintve.

A műélvezet képessége tanult vagy veleszületett? Esetleg helyénvalóbb jártasságnak nevezni? Az állatok és a gyerekek hogyan látják a világot? Rendelkeznek-e az absztrakció képességével? E témában ez a kulcskérdés: képesek-e a lényeg, a jelentés megértésére?

A rendelkezésre álló idegéletani ismeretekből egyértelmű, hogy az agy prefrontális lebenye, mely a fejlődés során legkésőbb jelent meg, olyan dolgokért felel, mint az esztétika, etika, szociabilitás. Kérdés, valóban csak az ember (felnőtt ember) sajátja-e a műélvezet képessége?

A következő részben rövid kitekintést teszek a művészi élmény átélésének mint képességnek a fejlődésére. Ehhez az állatok, gyermekek és szakértők műélvezetébe pillantunk bele.

### *Állatok*

Cirkuszi mutatványokban illetve az élet könnyed és vidám oldalát bemutató szenzációs tévéműsorokban időnként feltűnnek ormánnyal festő elefántok, zenélő kutyusok, táncoló madarak. A bika és a vörös posztó együtt emlegetése, bár úgy tűnik, hogy ezen állat inkább a mozgásra, mint a színre érzékeny, s az éneklő kutya karrierje arra utal, hogy az állatokat sem szeretjük kizárni abból az egyébként humánspecifikusnak tartott jelenségből, amit művészetnek nevezünk. Élvezik-e az állatok a színeket, a zenét? Tudják művelni is a művészetet? Az állatok műélvezetére nem térek ki bővebben, pusztán egy példa erejéig. Harkai Schiller Pál (1990) csimpánzokkal kísérletezve, mellest bukkan rá e kérdésekre. Egyik csimpánza, Alpha

(18 hónapos nőtény), egy sajátos szokást vett fel: amikor csak tehetett, elkérte vagy elcsórta a kísérletben közreműködő ember jegyzetfüzetét, írószerszámát, és dolgozott ezen eszközökkel. Általában a papír sarkába rajzolt, sőt a papírt összehajtotta, s új sarkokat képzett ezáltal, hogy oda is rajzoljon. Éppen ezért, mikor elhatározták, hogy a jelenséget megvizsgálják, olyan felületeket adtak firkálási célra, amin előre megrajzolt vagy kivágott formák voltak. Alpha a firkálás végén rendszerint összetépte művét, ezért a vizsgálatban rögzített lapokat használtak. Az állat általában 10-180 másodpercig rajzolt. Kétfajta tollvonást használt: egy rövid vonalkázást, csuklóból irányítva, s egy szélesebb vonalhúzókatást könyökből indítva. A vizsgálat hat hónapos folyamata során a rajzok megváltoztak, fejlődést lehetett érzékelni rajtuk. Bár a vizsgálat elsősorban a csimpánz perzeptions mezőjét, perzeptions szerveződését kutatta, a vonatkozó eredmények relevánsak az állatok művészi teljesítményeire is. Ezek az eredmények a következők: a rajzok semmi esetre sem reprezentációk, átlagos 12-18 hónapos gyermek rajztudásához hasonlóak. Akár az egyszerű, akár a bonyolultabb rajzokat elemezték, az utánzásnak nem lelték nyomát. Alpha művei firkák, nem jelenítenek meg semmit, pusztán motoros kifejezések. Ez azt is jelenti, hogy a képzőművészet reprezentációs kérdései messze esnek a csimpánzok lehetőségeitől. Kifejezéseik csak mozgásos reakciók, s vélhetően a művek befogadásánál is pusztán szenzoros tényezőkre reagálnak.

### *Gyermekek*

Úgy tűnik, már a születése előtt képes az ember megkülönböztetni zenei hangokat. Az intrauterin zenehallgatás, túl azon, hogy az anyának kellemes élmény, a babának is „jelent” valamit. A magzat különbözőképpen reagál különböző zenékre. Azonban nehezen elválasztható, hogy a magzat az anya emocionális állapotát veszi át, arra reagál, vagy közvetlenül a zenére.

Az azonban már bizonyított, hogy az újszülöttek vizuális preferenciával születnek. A fejlődéstani könyvekben sokszor idézett arc – nem arc bemutatására adott reakciók elemzésére gondolhatunk. (Fantz, 1961, cit. Cole és Cole, 2003). A babák a mintázott ábrákat inkább nézik, mint az egyszínű ábrákat.

A gyermeki műélvezetre is csak röviden térek ki a gyerekrajzok kapcsán. A gyerekrajzokat sokan sokféle szempontból vizsgálták már. A kognitív fejlettségre, emocionális állapotra, az észlelés minőségeire, stb. lehet következtetni gyerekrajzok elemzéséből. A gyerekrajzokat mint művészetet értelmezni is megpróbálták, illetve megvizsgálni, hogy mikor nevezhetjük egy gyermek munkáját művészetnek. Bornstein (1997) a gyermeki művészetről elmélkedve annak a megfigyelésének adott hangot, hogy a gyerekrajzokon az ábrázolás megjelenése folyamatosan fejlődik ki, s a nagyobb gyermekeknél „ha többé-kevésbé el is érnék a felnőtt értelemben vett ábrázolóságot rajzaikkal, ez a teljesítmény a gyermekek döntő többségének művészi fejlődését inkább igen hirtelen megakasztja, mintsem elősegítené.” (329. old.). Tehát úgy véli, hogy a gyermek művészete, ami kisgyermekkorban oly gazdag és ámulatba ejt sokakat akkor veszik el, amikor már a gyermek képes a látottakat a korábbi tudásának, s képzeletének segítségével megjeleníteni. A fejlődés korábbi állomásain a gyermek vagy azt rajzolja le, amit tud valamiről, vagy az érzelmei irányítják a ceruzáját.

De vajon miért akkor veszik el a művészi rajz, amikor már minden készen állna hozzá? Így pl. szenzomotoros koordináció, értelmi fejlettség, finommotoros készségek. Magyarázat többféle is adódhat. A vizuális visszacsatolás elmélete szerint a gyermeket frusztrálja, elkészeríti, hogy rajza nem tökéletes, ezért nem folytatja. A másik magyarázat szerint a vizuális túlsúly helyett a verbalitás lesz a főszerep (olvasás megtanulása is). Továbbá elképzelhető, hogy a gyerek megtanulja, hogy azt kell lerajzolni, amit lát, és ez blokkolja az önkifejezést.

Ahogy a műalkotás létrehozásához több dolog szükséges, mint a fentebbi bekezdésekben jeleztük, a műalkotás megértéséhez is ugyanígy szükséges számtalan dolog. A percepció, a gondolkodás és a szociális megismerés fejlettségén múlik a művészet megértése és értékelése. Gardner (idézi Bornstein, 1997) kísérleteiből kiderül, hogy a gyermekek képeket inkább téma szerint csoportosítanak, s nem kompozíció szerint, továbbá nem mutatnak érzékenységet a képek hangulata iránt, s stílus szerint sem differenciálnak. Bár e szerzők nem zárják ki, hogy a gyermekek ne volnának megtaníthatók a stílusok megkülönböztetésére gyakorlás útján, de a kísérletek tanulsága szerint mégiscsak mindig a téma szerint válogatnak.

Az esztétikai ítélet fejlődésének három állapota van. Mindig máshová helyeződik a hangsúly, az egymást követő szakaszokban más lesz a legfontosabb a

gyermek számára. Először az ábrázolás tartalma vagy formai kompozíció, aztán a realizmus, s végül a művészi szándék vagy személyes preferencia (Borstein, 1997, továbbá ugyanezekre a következtetésekre jut Hughley, 1989).

A gyermeki műmegértésről Borstein a következőket mondja: egy sor kognitív és emocionális készségnek kell kifejlődnie ahhoz, hogy egy gyermek igazi műbefogadóvá váljon. Ezen készségek egy-egy eleme meglehetősen korábban, de a kicsi gyerekek nem rendelkezhetnek e szükséges készségek összességével. Már csak azért sem, mert e folyamat hosszú és csak tanulás során érhető el a kívánt eredmény: a műalkotás megértésére, élvezetére való képesség. Ez utóbbi tétel, miszerint a műmegértés ill. műélmény (nem mindig elválasztható melyikről van szó, s valójában e két dolog mintha valóban együtt járna) tanulás útján fejleszthető nem csak az ízlés fejlesztésében, a vizuális pedagógiában használható, hanem elméleti jelentősége is van, ugyanis a szakértőség kérdésének vizsgálatához ad egyértelmű irányt. Amennyiben a szakértőség nem vagy csak kis mértékben feltételez veleszületett készségeket, és tanulás útján elérhető, akkor is nyitva marad a kérdés, hogy folyamatos intervallumként vagy egyszer elérendő készségként értelmezzük.

### *Szakértők és „naivok”*

A szakértők (művészetekben jártasabbak) és nem szakértők között kimutatható különbségekről már volt szó fentebb pl. a szemmozgásos leírásoknál. A következő bekezdésekben további vizsgálatokat is bemutatok.

Child (1973) tanulmánya részletesen tárgyalja, hogy a műértők és nem műértők csoportjainak összevetéséből milyen következtetéseket lehet levonni. Hivatkozik egy tanulmányra, miszerint a szakértők sem egymás között sem a másik, nem szakértőkből álló csoporttal sem értettek egyet (Gordon, 1923, idézi Child, 1973). Ennek ellentmondó eredményeket elfogadhatóbbnak tart, azaz szerinte a szakértői csoport ítéletei mégiscsak egy irányba mutatnak. Az ítéletek homogenitása a bemutatott anyag jellegétől függ. „Az összehasonlítások eredménye kétségtelenül a felhasznált anyag szerint változik. Ha ingerként olyan műalkotásokat választunk és adunk, amelyeknél különösen nagymértékben váltakoznak azok a tulajdonságok, amelyekre elsősorban a műértők



figyelnek fel, s emellett csökkentjük a sok más ember számára fontos jellemzők változását, növelhetjük a műértők közötti megegyezést. Viszont, ha olyan műveket válogatunk ki, amelyeket a műértők körülbelül egyenlő esztétikai értékűnek tartanak, de amelyek más, fontos és alapvető vonzerő tekintetében széleskörűen váltakoznak – a megegyezést csökkenteni lehet.” (498. old.) Ezzel Child rámutat arra, hogy időnként a műalkotás esztétikai kritériumának tulajdonítható a műértők reakciója.

Ki kell térnünk arra is, hogy mik azok a „sok más ember számára fontos jellemzők” és a művészetekben jártasabb emberek számára jelentős tényezők. Talán elérkeztünk arra a pontra, ahol a szakértőséget meghatározhatjuk: A szakértő számára a műbefogadásban más tényezők is fontosak, túl a mindenki számára fontoson. Ezek a más tényezők tanulás és gyakorlás révén elsajátított ismeretek és készségek. A szakértők azon attribútumai, hogy elkülönítik a művészetet és a nem művészetet, már nem per definitionem tulajdonságok, hanem feltételezett jellemzők. Ezért is, ez utóbbi jellemzőt nem kiindulási pontnak, hanem vizsgálandó területnek tekintem.

E definícióval összhangban van egy olyan friss kutatás, mely a kinek mi fontos kérdés felől közelít.

Axelsson (2007) az egyéni különbségek címszava alatt tárgyalja a művészetben való jártasság kérdését. Fotókkal végzett kísérletében fotográfiában jártasabb és kevésbé jártas emberek preferenciaválaszait vizsgálta. Feltételezte, hogy a professzionális fotósoknak jól fejlett sémáik vannak a fotográfia területén és ezért a fotografikus információk processzálásában magasabb szinten állnak a laikusoknál. Ebből következően a szakértőknek tekintett csoport tagjai e jól fejlett sémáik miatt azokat a képeket kedvelik inkább, melyek feldolgozása nagyobb kihívást jelent. A k. sz-ek a képeket hat fogalom mentén értékelték: preferencia, hedonikus tónus, expresszivitás, ismerősség, meglepetés és dinamizmus. Ahogy várták, a profi fotósok jobbak voltak a fotók feldolgozásában, s azokat a fotókat kedvelték, amelyek meglepőbbek voltak és kevésbé ismerősek, expresszívek. A laikusok pedig inkább a kevesebb kihívást igénylő képeket kedvelték, melyek inkább ismerősek és kellemesek. Ezen túlmenően Axelson azt is leírja, hogy az esztétikai válaszok az észlelt kvalitásokkal járnak együtt, nem az objektív tulajdonságokkal, hiszen a k. sz-ek válaszaik nem egy irányba mutattak a skálák kitöltése során.

A fentiekkel némileg ellentmondásban áll az, ahogyan Hekkert (1995) összefoglalja a szakértőségről (expertise) felhalmozott tudást. Elsősorban Gibson és Gibson (1955, cit. Hekkert, 1995) nyomán a művészetekben való jártasságot nem úgy határozza meg, mint valami többletet vagy többlettudást és képességet, hanem azt mondja, a szakértő képes kiszűrni a szükségeset és nem vesz tudomást a szükségtelenről. Mivel a perceptuális tanulás differenciálódás és szelekciós mechanizmusok által fejlődik a szakértő felfedez olyan jellemzőket és struktúrákat, amelyeket a gyakorlatlan megfigyelő nem. A laikusok olyan dolgokban vesznek el, mint a pszichofizikai tulajdonságok (pl. színek), és a szó szerinti értelemre és a jelentésre fókuszálnak. Ezzel szemben a szakértők a szintaktikai dolgokra is figyelnek: pl. textúra, alak, kompozíció, stílus, stb. A művészetekben trenírozott emberek több és finomabb kategóriával és kognitív modellel operálnak. Összességében: mélyebb és több feldolgozási szinten közelítenek egy műhöz. Így a naiv személyek ítéletei inkább intuitív és affektív tónusúak, míg a szakértőké intencionálisak és értékelők.

Mivel itt tudás és készség is szóba került, megkülönböztetünk kétféle szakértőt. Az egyik fajta szakértő tudással rendelkezik (műértő szakértők: művészettörténészek, esztéták, kurátorok, kritikusok) a másik fajta szakértő a csinálás/művelés készségével rendelkezik (művész szakértők: művészek).

Álláspontom szerint a vizuális művészetek vonatkozásában három tényező mentén írhatjuk le a szakértőség háttértényezőit: (1) művészeti tréning, ami a látás egy speciális típusának elsajátításával jár együtt (csak a művész szakértőre jellemző). (2) jártasság, gyakorlottság a művészeti tárgyak nézésében, egy túlgyakorolt készség: hasonlóan mint az olvasásban vagy kerékpározásban való jártasság (mindkét csoport jellemzője). (3) művészettörténeti ismeretek, tudás rendelkezésre állása (szintén mindkét csoportra jellemző, talán a műértő szakértőre valamelyest jobban).

### Érzelmek

A következő áttekintendő műbefogadási tényező az érzelem.

Vigotszkij (1968) *Művészetpszichológia* című monográfiájában a művészetre, elsősorban irodalomra, adott választ, ahogy ő fogalmaz „esztétikai reakciót” az orosz

formalizmus hatására a művészi szöveg sajátosságainak feltárásával tartotta megközelíthetőnek. Sem az alkotó sem a befogadó elemzését nem tartotta szükségesnek. Azonban pusztán a forma vizsgálata sem volt elégséges számára, a tartalom és a forma interakciója érdekelte. Művészetpszichológiai felfogása, amit itt röviden és leegyszerűsítve vázolok, azt hirdeti, hogy a befogadó tudattalanból származó indulatait a műalkotással való találkozás (azaz a forma és a tartalom interakciója) addig fokozza, amíg érzelmi kisüléssel, azaz katarzissal oldódik fel. Az érzelmek társadalmiasodnak. Vigotszkij szerint a művészet nem más, mint az érzelmek társas technikája, vagy másképpen a művészet az, ami a társas bennünk.

Elképzelése akkor érthető és értelmezhető megfelelően, ha tudjuk, hogy szerinte a lelki jelenségek felbonthatók alacsonyabb rendű és magasabb rendű pszichikus funkciókra. Az előbbiek biológiai meghatározottságúak, míg utóbbiak társasan, kulturálisan közvetítettek. Egyensúlyozása a biológiai redukcionizmus és a társas folyamatok hangsúlyozása között tudatos volt. Figyelemre méltó, hogy mindezt jóval a neurológiai tudás robbanása és az evolúciós pszichológia divattá válása, valamint a szociális konstruktivizmus és kulturális pszichológia előretörése előtt tette.

Művészetpszichológiájában is ezt az egyensúlyt vagy egészlegességre való törekvést igyekszik fenntartani. Annak ellenére, hogy nem a befogadóra koncentrál, mégis itt ismertetem téziseit, mivel ő is lokalizálja az általa esztétikai reakciónak is nevezett jelenséget, s méghozzá leginkább a befogadó és mű interakciójában. A befogadáshoz szerinte szükség van érzékelésre, érzelemre és képzeletre. Az érzékeléssel foglalkozni nem tartja érdemesnek: naiv szenzualizmusnak tartja a művészetet a szép dolgok nyújtotta öröme redukálni. Álláspontja szerint így nem ezzel kell foglalkozni, hanem az érzelem és képzelet kombinációjával.

Veszeloovszkijről írja, hogy a stílus erénye éppen az, hogy a lehető legtöbb gondolatot a lehető legkevesebb szóval fejezzen ki, a formalisták megfogalmazásában: a művészet fogása a befogadás megnehezítésének fogása, azaz kivonás a mindennapi automatizmusok alól (Arisztotelész: a költői nyelvnek idegenszerűen kell hangzania). Azonban Veszeloovszkijnek nincs igaza, mert a költő ökonomizmusa a befogadótól nagy ráfordítást igényel (tudniillik megnehezíti a feladatunkat). Müller-Freienfels szisztematikus művészetpszichológiájában a művészet pszichológiáját a biológia mintájára írja le: le tudjuk bontani a szerves szubsztanciát alkotórészeire, de nem tudjuk

reprodukálni az egészet. A műbefogadás összetett jelenség, a pszichikum magas fokú tevékenysége, de csak az összetevőit ismerjük (szenzoros, motivációs, intellektuális, affektív).

Lehet-e reprodukálni egységes művészetpszichológiát? – kérdezi Vigotszkij. Ki kell rá térni, hogy Vigotszkij művészetpszichológiáját egységessé teszi, s ennyiben általános művészetpszichológiává, ahogy a társas tényezők szerepét hangsúlyozza (hasonlóan kiemeli ezt Sobkin és Leontiev, 1992).

Az érzelmek műbefogadásban betöltött szerepét vizsgálva érzelem és művészet kapcsolódását vizsgáló korabeli elméleteket nem tartja kielégítőnek, szerinte olyan elméletre van szükség, mely megkülönbözteti a hétköznapi és esztétikai érzékelést. Ugyanis a művészetben az érzelmeket „nem a szereplők érzelmeivel, hanem azok ürügyén éljük át” (Vigotszkij, 1968, 334. old.)

Mint már jeleztem, az érzékelés és érzelem között a fantázia szerepét írja le, miszerint a művészetben az érzelmeink a fantáziánk révén fejeződnek ki. A hétköznapi érzelmek és a művészeti érzelmek közötti különbség Müller-Freienfels szerint mennyiségi, addig Vigotszkij szerint minőségi: a művészi érzelem külső megnyilvánulása legátlódik. A tragédiában ellentétes érzelmek munkálnak, melyek kioltják egymást, ezért nincs külső megnyilvánulása. Ebben rejlik az esztétikai reakció megkülönböztető jegye.

A kínzó, kellemetlen affektusok a megsemmisülés útján kellemesbe csapnak át, ez a bonyolult átváltozása az érzelmeknek a katarzis, és az esztétikai reakció erre vezethető vissza. Definíció-szerűen: „Az esztétikai reakció törvénye: az esztétikai reakció olyan affektust rejt magában, amelyik két ellentétes irányban bontakozik ki, s amely a csúcsponton – mintegy rövidzárlatban – megsemmisül.” (345. old.) Ez a folyamat a katarzis.

Összefoglalva, Vigotszkij szerint: az esztétikai reakció alapja az affektus. Az affektusokat teljes erejükben átéljük, csak legátlódnak a külső megnyilvánulásai a fantázia által, ellentétes emóciókat kiváltva. Úgy sülnek ki, ahogy azt a művészet észlelése (a forma) megköveteli. (347. old.)

Höge (1997b) egészen más módon foglalkozik az emóciókkal. Az emóciók hatását keresi, azonban nem azt ragadja meg, hogy miképp formálódnak az emóciók, vagy miként jelennek meg és milyen szerepet töltenek be a műbefogadás folyamatában.

Arra fókuszál, hogy a befogadót milyen érzelmek fűtik a befogadás pillanatában és ez hogyan hat a látottak megítélésére. Az emocionális hatásokat kutatta egy munkájában, melyben az érzelmek kísérleti esztétikában való felfedezését Fechnernek tulajdonítja. Höge meglátása szerint Fechner már az aranymetszéses kísérleteiben is az asszociációkat említi, s azok szerepét hangsúlyozza. Az esztétikai inger által kiváltott asszociációk mennyisége együtt változik az inger erősségével (mennyiségi szempont); s az asszociációk emocionális színezete a műalkotás értékelését befolyásolja (minőségi szempont). A mennyiségi és a minőségi szempont hatással van a befogadásra, ezért az asszociációk szerepe elsődleges. Mindebből Höge arra jut, hogy a befogadás vizsgálatában az ingereket és a befogadóban az inger által kiváltott asszociációkat és annak emocionális állapotát is figyelembe kell venni.

Kísérletében a befogadó hangulata és esztétikai ítélete közötti kapcsolatot kutatta. A Velten-féle hangulatindukciós eljárást alkalmazta, előkészítve ily módon felszabadult, semleges, lehangolt kísérleti személyeket (csoportonként 15 fő). 15 festményt válogattak oly módon, hogy 5 szomorú, 5 boldog, 5 semleges volt, s homogének voltak az egyéb változók mentén (pl. újdonság, ismerőség). 16 skálát alkalmaztak, melyek kitöltése után újra láthatták a képeket, melyekhez szóasszociációkat kértek, s ezeket egy független zsűri a három hangulati kategóriába rendezte (boldog, szomorú, semleges). Eredményeik úgy foglalhatóak össze, hogy a képek megítélésének különbségeinek nagyjából 30%-áért a befogadó hangulata, érzelmi állapota a felelős.

### A mélyről jövő lényeg

A pszichoanalízis műbefogadásra vonatkozó elméletét szeretném ehelyütt bemutatni, vagy inkább egy kis részét megmutatni.

A pszichoanalízist hagyományosan tartalomesztétikának tartják, ennek azonban ellentmond Gombrich Freud-olvasata, aki a nagy pszichoanalitikus művészetpszichológiáját nem művészeti tárgyú írásaiból olvassa ki, hanem sokkal inkább *A vicc és viszonya a tudatalattihoz* című művéből.

Gombrich (1998) épp arra hívja fel a figyelmet, hogy a pszichoanalízis nem csupán tartalomesztétika. Annak az elképzelésnek a híve, miszerint a forma nem a tartalom szolgálóleánya, nem csak közvetíti azt, hanem a forma és a tartalom együtt teremtik meg a művészt. Rámutat Freud művészetpszichológiájának kulcsára, miszerint *A vicc és viszonya a tudattalhoz* című írását kell a freudi művészetértelmezés alapmodelljének tekinteni. Ebben a műben Freud maga a tudattalan anyag és a tudatelőttés elaboráció arányának bizonyos határokon belül tartásáról beszél. Erős és Bókay megfogalmazásában: „...a művészet pszichoanalitikus érdekessége nem a tartalmak személyes forrásaiban, hanem a formahasználatot megalapozó lelki hozzáállás eredetében rejlik,...” (lásd. felvezető bekezdés Gombrich tanulmányához, Gombrich, 1998, 142. old.)

A freudi művészetpszichológia alappillére az, hogy a műalkotás által adott öröm a lelki eredetű feszültségek felszínre hozásával függ össze. S hogy milyen természetűek e feszültségek, ahhoz útmutatást ad Freud: „Nem kétséges számomra, hogy a 'szép' fogalma a szexuális izgalomban gyökerezik és eredeti jelentése nemileg stimuláló volt” (Halász, 2002, 71. old.).

A pszichoanalitikus kísérlet első hallásra anomáliának tűnhet, azonban létezik, megvalósítható. Mérei Ferenc (1995) végzett egy olyan empirikus munkát, mely a pszichoanalízis műbefogadásra vonatkozó elméleteit vizsgálja egy kísérlet keretei között. A kísérlet ismertetése a konkrét tanulságokon túl arra is alkalmat ad, hogy a pszichoanalízis gondolkodásmódjának befogadásra adaptálását bemutassam.

Bár Mérei meghatározza az ízlés fogalmát és tisztában van a preferencia-vizsgálatokkal, elhatárolja magát az efféle munkáktól:

„A mi vizsgálódásaink nem ebben az irányban haladnak. Az ízlésaktusnak nem az eredményét, hanem intrapszichikus közegét igyekeztünk feltárni. Azt vizsgáltuk, hogy a tetszik – nem tetszik színezetű cselekvéseknek milyen az asszociációs köre. Hogyan éljük meg azt, hogy valami tetszik vagy nem tetszik? Hogyan éljük át ezt az aktust? Milyen tartalmakból, emóciókból szövődik az ízlésnek mint műveletnek az élménye?” (232. old.)

Az intrapszichikus folyamatok vizsgálata módszertanilag nehezen illeszthető a modern kísérleti lélektan keretei közé. Mérei leszögezi, hogy a művészi élmény e szegmensének vizsgálata az azt átélő személy önvizsgálata, utólagos reflexiói nélkül

nem megvalósítható. Az élmény átélése után verbális beszámolót kell kérni a személytől, tudva tudván, hogy az csak áttételes maradvány, csak közelíti az eredeti tartalmakat. Így a módszer eredményét tekintve leíró lesz, nem magyarázza a folyamatot. Nem tudja megindokolni a befogadás végén hozott ítéleteket. Azonban ehhez az ítélethez való intrapszichés viszonyulást feltárja.

„Ahogyan a művészi alkotás élményt alakít át művé, úgy a befogadás talán ennek a folyamatnak a fordított útját járja, és a készen kapott műből jut el az élményhez.” (232. old.) Feltételezi, hogy a mű a befogadóban elindíthat fantáziákat, konfliktusokat. Értelemszerűen nem az alkotó konfliktusait, hanem a saját, azaz a befogadó személyes konfliktusait. A befogadás definíciója így Mérei szerint a műalkotás létrejöttéhez képest fordított irányú aktív folyamat.

A képek kiválasztásához elővizsgálatokra volt szükség, hogy a megfelelő anyagot tudják összeállítani (pl. ha sok elem van a képen, akkor inkább leírást ad a személy, nem asszociációkat). A kikérdezés menete a következő volt: tetszett-e a kép, miért tetszett vagy nem tetszett, s végül a legfontosabb: próbálja felidézni, hogy mi jutott eszébe, mikor látta a képet, mire gondolt, milyen érzéseket váltott ki, stb. Ha valami túl személyes dolog, akkor ne mondja el, de jelezze. 38 személlyel végezték el a vizsgálatot, 2 képpel (Picasso: *A torkoskodó* c. képének reprodukciója és egy műkénéi festett gipszfej fotója). A képekről kapott 75 leírást hasonlóan dolgozták fel ahhoz a módszerhez, ahogy egy diagnosztika a TAT vagy Rorschach-próba válaszait elemzi. A leírásokat tartalmi mozzanataik alapján tagolták és minősítették. 26 jelleget különítettek el, köztük 18 pszichológiailag relevánsat. Az eredeti tanulmány ezek részletes leírását adja, sok példával. A befogadás mélylélektanos általános tanulsága a következő: A befogadás aktív folyamat, a befogadó maga is hozzáad valamit a műhöz. „Ahogy a művész az élménytől a műig sűrítési műveletek sorát hajtja végre ahhoz, hogy a témával összefüggő emlékei, emóciói, tapasztalatai számára adekvát kifejezéshez jusson, úgy a befogadásnak is műveleti szempontból hasonló utat kell bejárnia a műtől az élményig. A befogadónak is sűrítetnie kell. Egybe kell foglalnia mindazt, amit a mű saját emlékeiből, tapasztalataiból, ismeretanyagából megmozgat benne.” (247.)

Mérei vizsgálata az egyénire, a mélyről jövő lényeg kutatására irányult. Egyedi eseteket vizsgált, személyes dolgokat kérdezett, azonban munkájának tanulsága jóval általánosabb, hiszen a műbefogadás folyamatának egészét ragadja meg. A művészet eme

dinamikus leírása jóllehet érdektelen lehet a kísérleti esztétika számára, de a mód, ahogy az egyediből, személyesből empirikusan megragad és kimutat valamit az általánosról, figyelemre méltó.

### Agy, elme

Ebben a részben a kognitív pszichológia és általában a megismeréstudomány témánkhoz tartozó eredményeit vázolom.

#### *Martindale prototípusa*

Martindale (Martindale, Moore, West 1988, Martindale, 1995) nevéhez fűződik az az elmélet, amit esztétikai hálózatmodellnek, vagy prototípuselméletnek is szoktak nevezni.

Martindale szerint a műbefogadás kognitív egységek aktivációjával jár az érzékelő, az észlelő, a szemantikus és az epizodikus analizátorokban (Martindale, 1995). Azt mondja, ezen kognitív egységek összaktivitása határozza meg a hedonikus tónust, mégpedig az egységek aktivitásának monoton növekvő függvényeként. A kognitív egységek aktivációja függ az egység erejétől, az ingerjellemzőktől, az ingerre fordított figyelemtől és a laterális gátlás összegétől. Martindale szerint az analizátorok többrétegű struktúrák, melyekben egyre magasabb szintek felé haladva egyre több kognitív egység található. Ezek elrendeződése a hasonlóság elvét követi, annak alapján vannak közelebb egymáshoz. A szinteken belül az egységek laterálisan gátolják egymást, ezzel teszik lehetővé a figyelem és diszkrimináció folyamatait. A szintek között vertikálisan serkentő a kapcsolat, s ez a prototípust követő szerveződést segíti. Martindale prototípus alatt a jelentés absztrakt alakját érti: azt szemantikus kategóriák kognitív reprezentációjaként definiálja.

Első kísérleteiben Martindale (Martindale és mtsai, 1988) monoton növekvő függvénykapcsolatot talált a preferencia és a tipikusság között, mesterségesen előállított hangfrekvenciák, színek és szemantikus kategóriák esetén. A jelentésre utaló tipikusság



fontosabbnak bizonyult ezekben a példákban, mint a pszichofiziológiai és kollatív változók.

Egység a változatosságban – ez az egyik kulcstétele Martindale elméletének. A következőt érti alatta: a maximális élvezetet az az inger okozza, amelynél a maximális változatosság együtt jár a maximális egységgel. Ennek hátterében az áll, hogy minimális gátlás eredményez maximális aktivációt. Ez a gyakorlatban úgy tud megvalósulni, hogy az inger komponensei különbözőek (ez a változatosság), ugyanakkor vertikálisan ugyanahhoz a legfelső szinthez konvergálnak (ez az egység). Ha az ingerek túl hasonlóak, akkor nem változatosak, s így nagy a laterális gátlás, ha pedig túl különbözőek, akkor nincs laterális gátlás, ugyanakkor vertikális kapcsolat sincs.

Tehát, Martindale szerint az esztétikai élvezet legfőbb meghatározója a prototipikusság, vagy jelentésteliség. A viszonyuk monoton, J vagy U alakú görbén ábrázolható. Hálózatmodellje értelmében: minél prototipikusabb egy inger, annál inkább aktiválja az őt kódoló kognitív egységet, és az a fölöttes szinteket serkenti, míg a vele egy szinten levőket gátolja. Minél nagyobb a hálózat aktivitása, annál magasabb preferenciaérték adódik.

Összefoglalva: Martindale elmélete meghatározó a mai művészetpszichológiában. Megkerülhetetlennek tartom elméletének több aspektusát, így azt, hogy a kategóriák szerveződését az érzékelő, észlelő, szemantikus és epizodikus analizátorok együttes aktivitásaként írja le. Továbbá hangsúlyozza a jelentés fontosságát, valamint azt, hogy a jelentés kialakulásához az érzékelő és észlelő egységek is hozzájárulnak. Másképp fogalmazva, elméleti leírásában azt sugallja, hogy a tartalom a formán át jelenik meg. És nem rendezi hierarchiába a feldolgozási területeket, pl. nem rendeli az érzékelési analizátorok fölé a szemantikus analizátorokat.

A prototipikusságot általában implicit módon mérik, például a hasonlóság mérhetőségét kihasználva, a hasonlóságot mérik, és mivel a prototipikusabb tárgyak hasonlítanak egymásra, ezért közvetve a tipikusságra következtetnek az adatokból (Farkas, 1995, 1996; Illés, 1996b). Használták még azt a szintén nem közvetlenül a jelentést megragadó módszert is, ami azon alapul, hogy kiemelnek egy ingertulajdonságot, és a kísérleti személyeknek azt kell megítélni, hogy az, amit látnak mennyire egyezik meg vele. Pl. Hekkert és Wieringer (1995) a festményeken látható

alakok fotószerűségét ítéltették meg, és az így nyert adatokat tekintették a prototipikusság mértékének.

Martindale és munkatársai továbbra is ingerekben és preferenciákban gondolkodnak (Martindale, Moore, Anderson, 2005). Egyik legutóbbi empirikus munkájukban Berlyne elméletét cáfolva arra jutnak, hogy a külső/a közvetlen tárgyhoz nem tartozó arousal úgy tűnik, véletlenszerűvé teszi a műalkotásokra adott válaszokat, s egyáltalán nincs speciális hatása (a Berlyne elmélet szerint lenne: a kevésbé újszerű, kevésbé érdekes dolgokat kellene kedvelni, lévén az alap/külső zajokból eredő arousal magas, ezért csak kicsit lehet tovább növelni). Martindale korábban kidolgozott, ezúttal ideghálózat elméletnek nevezett elméletével megmagyarázhatóaknak vélik az adatokat.

A Martindale névvel jegyzett prototípuselméletet sok kritika érte. Az egyik jelentős ellenérv az, hogy lehetetlen meghatározni, hogy milyen prototípushoz hasonlítunk, s enélkül az egész elmélet értelmét veszti. A művészeti élmény komplexitását bizonyítani szükségtelen, mégis több évig keresték a bizonyítékokat ahhoz a hipotézishez, hogy a prototípus a hedonikus értéket meghatározó faktor. S csak 1996-ban jelenik meg Boselie tollából az az egészen egyszerű és elsöprő ellenérv, mely szerint többféle tényező befolyásolja a művészi élményt, így nem kereshetjük "a prototipikust". Ezt megelőzően azonban sokan mechanikus mércének használták a prototípust. Azért is érthetetlen ez a martindale-i elképzelésből leágazott tévedés, mert a Kant óta eltelt időkben gyökeresen megváltozott a művészetről alkotott felfogás. Egy műalkotásban nem pusztán formai harmóniát keresünk, hanem a tartalmi tényezők is szerves részét alkotják a műélvezetnek. Ezt kívánták áthidalni azok a kísérletezők, akik a fent nevezett elméletet azon aspektusból ragadták meg, hogy a prototípus a jelentést írja le, azt mérhetjük általa. „Az ember, szembesülve egy műalkotással, elsődlegesen a jelentést keresi, és arra figyel, nem a formára.” (Martindale, 1995, 69. old.) Lényegét tekintve ez is egy zárt, használhatatlan magyarázatot ad a művészi élményre abban az értelemben, hogy függetleníti érzelmi állapotoktól, korszellemtől, kontextustól és egyéni különbségektől.

A teljesség kedvéért említésre kell, hogy kerüljön a kísérleti úton nyert cáfolat is. Más szerzők empirikus eredményeikre hivatkozva állítják, hogy a prototipikusság pusztán befolyásoló, nem pedig meghatározó erejű lehet (Hekker és Snelders, 1991). Már a prototípuselmélet atyja, azaz Martindale is pusztán azt állítja, hogy a jelentés az,

ami fontos a művészetpercepcióban (szóbeli közlés, 1998, Róma), s a prototípus csupán ennek leíró eszköze, közelítő fogalma. Ám ezzel a probléma továbbra is jelen van, ugyanis még mindig nem tudjuk, hogy miféle jelentés az, amit ez alatt értünk.

A kísérleti esztétikát meghatározza a Berlyne-Martindale vita. A vita részleteit összefoglalva Farkas (2003) részletesen elemzi Boselie kritikáit, különösen elidőzve az úgynevezett körkörösérvéknél, s a kísérletek módszereit is erősen bírálva. Ugyanakkor más szerzők, mint például North és Hargreaves (2000) nem lát ellentétet a két nagy elmélet között. Szerintük felesleges és nem visz előbbre a két elmélet versenyeztetése. Két érvek van: egyrészt a bemutatott műalkotásoktól/alkalmazott ingerektől is függ, hogy melyik elmélet tűnik fontosabbnak, másrészt lehetetlen megkülönböztetni a változók két csoportját, jelesül az arousalt befolyásoló tényezőket és a kognitív tényezőket.

További érvek és ellenérvek olvashatók Farkas már idézett 2003-as könyvében, s az elméleti megfontolásokon túl Farkas empirikus adatokkal is alátámasztja a két domináns esztétikai modellt, azaz Berlyne és Martindale modelljeinek működését (Farkas, 2003, 2007).

Hekkert (2006) egyik legújabb dolgozatában az evolúciós pszichológia műbefogadásra való alkalmazására tesz kísérletet. Az esztétikai élvezet vonatkozásában négy fő alapelvet különít el, melyek a jó design és általában a szépség iránti vonzalmat megmagyarázzák. A tanulmány az első ránézésre adaptív értékkel nem bíró esztétikum létezésének evolúciós magyarázatát adja.

Egy rövid kitérő erejéig kitérnék a kognitív pszichológia két problémakörének a művészeti észlelésre alkalmazott változataira. Az első példán a button up és top down elveiről van szó. Magyarul arról a problémáról, hogy az észlelés során az inger tulajdonságai illetve az elme magasabb szintű feldolgozási szintjein tárolt információk milyen mértékben járulnak hozzá a megismerés folyamatához. Másképp fogalmazva, miként irányítják az észlelést az alulról illetve felülről jövő folyamatok. Locher (1996) ingerirányította versus kognitívan irányított észlelés interakcióját mutatja be egy folyamatábrán.

Másik példa pedig az emlékezeti tárral kapcsolatos következtetéseket hozza összefüggésbe a művészeti észleléssel. Kozbelt és Seeley (2007) művészek észlelési élményéről írva leszögezik, a deklaratív tudás mellett a procedurális tudás is fontos. Ők

is egy folyamatábrán ábrázolják az elméletüket. (Az utóbbi két modell megtekinthető az 1. sz. mellékletben)

A két modellben közös, hogy a művészeti inger feldolgozását komplex, soktényezős folyamatként képzelik el. Az alulról jövő folyamatok és a fentről lefelé irányuló folyamatok interakciójaként. Tehát egy műalkotás befogadását befolyásolja a műalkotás maga és a befogadó korábbi tudása, készségei, pillanatnyi állapota.

### *Agyi asszimetriák*

Nachson, Argaman, Luria (1999) vizsgálata arra a kérdésre kereste a választ, hogy vajon az esztétikai preferenciát a féltekei asszimetriák vagy az olvasási, írási szokások határozzák meg inkább. Kísérleti személyeik között bal és jobb kezesek is voltak illetve balról jobbra és jobbról balra olvasók: arab, héber és orosz emberek. Arra kértek őket, hogy válasszanak arc- és testprofilok közül. Egyszerre két képet mutattak, az egyik balra nézett, másik jobbra. A preferencia ítéletek elemzése kimutatta, hogy az arab és héber emberek a jobbra néző profilokat választották, míg az oroszok a balra nézőket. Tehát az olvasási/írási szokással szorosan összefügg a preferencia.

A féltekei asszimetriákat tartja a művészet befogadásának képességéért felelősnek Coney és Bruce (2004). Feltevésük szerint a vizuális processzállásban jól ismert féltekei különbségeknek meg kell jelenniük valamiképp az esztétikai ítéletekben. Áttekintve a korábbi, kisszámú, agyi asszimetriával és művészeti preferenciával foglalkozó dolgozatokat Coney és Bruce arra jutottak, hogy nehezen elválasztható, hogy a kulturális szokásoknak vagy valóban az agyműködésnek tulajdoníthatók a válaszok. Ezért ők kísérletükben olyan helyzetet hoztak létre, ami a kulturálisan adott tényezőket kiküszöböli: a bal illetve jobb látómezőben vetített festmények preferenciáját vizsgálták. Az agyféltekei funkciók és az esztétikai érzékenység közötti kapcsolatot keresték. Különböző művészi iskolából származó festményeket alkalmaztak. Azt találták, hogy a jobb vizuális mezőbe vetített képeket kedvelték inkább az emberek – különösen bizonyos festményeket. Elemzésükben azt találták, hogy a modernebb (kubista, expresszionista, absztrakt, pop-art) művészeti iskoláknál mutatható ez ki, míg a régebbi (barokk, reneszánsz, s valamelyest az impresszionizmus is) iskoláknál ez nem

tapasztalható. Eredményeik arra nem válaszolnak, hogy miért az absztraktabb művészeti tárgyak váltanak ki nagyobb tetszést. Következtetéseikben azt sejtetik, hogy nagyobb arousalt váltanak ki, s azért. Maguk is felvetik azonban, hogy vajon mennyire életszerű egy ilyen vizsgálat.

Zeki (1998) az agy és művészet kapcsolatáról ír egyik munkájában. A neves neurológus hamar eljut ahhoz a következtetéshez, hogy a művészet funkciója az agy funkciójának egy kiterjesztése. Számos művészeti és művészetfilozófiai példán, valamint művészeti és neurológiai párhuzamon át arra tereli az olvasót, hogy az agy egy (kiterjedt) funkciója a művészet, s miként érthető meg egyik a másikkal, de legfőképpen a művészet az agyműködés ismeretében. Az agy működésének megértése nélkül a művészet működése sem érthető meg – ez igaz, de az már távol esik a valóságtól, amikor azt mondja, hogy eleddig nem történt kísérlet arra, hogy az agyról való tudásunkkal értsük meg a művészetet. Törekvése szép, de a két terület már igenis felfedezte egymást, példaként az ezt megelőző két bekezdésben leírt kutatásokra utalok. Továbbá Petrov (1992) agyi asszimetriákról végzett vizsgálatait és következtetéseit építészet, zene és képzőművészet fejlődéséről; Virág Anna (1982) összefoglaló tanulmánya a zenehallgatáskor mérhető agyi asszimetriákról; vagy a tudósok, művészek és művészettörténészek összefogásával megvalósult *Vision* című kiállítás és szimpózium a *Műcsarnokban*, Budapesten, (Peternák, 2002). Azonkívül a korábbi művészetpszichológiák is figyelemmel kísérték az agyról való tudást. Pl. Berlyne elmélete az agyi aktivitáshoz kapcsolódik, Martindale kognitív magyarázata pedig az agyi hálózatmodellekhez. Bár kétségtelen, a műbefogadás modulját, ha van ilyen, még nem találták meg. Illetve a kutatási törekvések nem erre irányultak.

A művészet észlelése úgy tűnik, nem kötődik egyetlen speciális agyi területhez, de más és más neurológiai hátere van a különböző élményeknek. Kawabata és Zeki (2004) funkcionális MRI-t használva arra utaló adatokat találtak, hogy csúnya és szép képek észlelése máshogy aktiválja a motoros kérgi területeket.

Ramatschandra és Hirstein (1999) is fontosnak tartja az agykutatás és művészet összekapcsolását. Írásukban fontos következtetésekre jutnak a műalkotások processzálásáról, a feldolgozás állomásainak lokalizálásáról. Azonban az egész sokkal inkább tűnik úgy, mintha az agyról való tudásukat akarnák egy omnipotens igénnyel kiterjeszteni a művészetre is, mintsem egy valódi kíváncsiság sarkallására a művészetről

és befogadásáról minél többet megtudni. Zeki valamint Ramatschandra és Hirstein írásai megegyeznek abban, hogy tudomást sem vesznek az eddigi empirikus művészetpszichológiai kutatásokról. Nem csak nem hivatkoznak a téma kutatásaira, de még explicit meg is fogalmazzák, hogy egy szűz területre érkeztek.

Elméletkezdeményeik másik problémája, ami egyéb „a művészettel” foglalkozó kezdeményezés hibája is gyakorta, hogy úgy tesznek, tudják mi az, ami művészetnek tekinthető, jóllehet nehezen meghatározható, mit tekintünk művészetnek. S az e kérdésre adható válasz nem tekinthet el attól, hogy a művészet meghatározása kor és kultúrafüggő.

### Általános és személyes

A személyes megragadása a művészet befogadásában megkerülhetetlen probléma.

Egy korábbi vizsgálatomban négy festmény képeslap méretű reprodukcióról beszélgettem a vizsgálatba bevont szakértő és laikus személyekkel egyénenként (Illés, 1999). A beszélgetések átíratait lekódoltam a posztpanofszkiánus kategóriarendszerrel, melyet erre a célra alakítottam ki. (A kategóriarendszer részletes ismertetését lásd a 2. fejezetben.) A kódolás működött, kivéve azokat az eseteket, amikor személyes emlékek törtek a felszínre. Az ilyen és ehhez hasonló mondatok: „mint a nagymamám háza, érzem a sütemény illatát” nehezen voltak értelmezhetőek. A kategória-rendszer jelentésrétegeket fedett le, s úgy tűnt az ilyen típusú erős érzelmi töltettel bíró közlések más dimenzióban léteznek. Tehát gondot okozott a személyes emlékek feltörésének kezelése. A tanulság jóllehet kézenfekvőnek tűnik, mégis kevésbé van jelen a kísérleti esztétikában: a művészethez való viszonyulás egyéni, személyes dolog.

Kreitler és Kreitler (1972) általános és személyes jelentés megkülönböztetésével egy áthidaló megoldást talált a következő két felfogás között: (a) a művészet általános, mindenki számára ugyanazt jelenti, ugyanúgy érthető és (b) a művészet személyes, mindenki a saját élményeit, stb. vetíti bele.

Kreiler és Kreitler (1972, 1986) szerint a művészet befogadására leginkább azok a feszültségek készítetnek, amik a nézőben vannak, mielőtt találkozna a műalkotással.

Az arisztotelészi katarziszelméletre emlékeztető elképzelésük szerint a műalkotás mediálja ezeket az előfeszültségeket, azáltal, hogy újakat hoz létre, melyek a kezdeti diffúz feszültségekhez képest már specifikusak. Ezekre a specifikus feszültségekre irányuló kognitív orientáció pedig nem mást mutat meg, mint a mű jelentését. A szerzők a jelentés fontosságát ecsetelik. Szerintük a néző felteszi a kérdést: mi ez? Megközelítésükben a jelentést úgy lehet definiálni, mint attribúciós csomagot (Set). A 'Set' fogalmának bevezetésével tulajdonképpen azt a problémát teszik hangsúlyossá a szerzők, hogy mely tényezőktől függ, hogy bizonyos körülmények között az ember „aláveti magát” a műalkotásnak, máskor nem. Annak érdekében, hogy ezt megvizsgálják, bevezetik a személyes bevonódás fogalmát, melyet az esztétikai távolság vagy elkülönülés fogalmával is jelölnek. Ezek a fogalmak az emocionális bevonódás vagy empátia fogalmával rokonok. Az esztétikai távolság definiálása során abból indulnak ki, hogy a néző elvárásokkal és intenciókkal rendelkezik, melyeknek arousalt növelő hatása van, s ezáltal érzelmi hatása is. Annak a jelenségnek a mértékét adja meg az esztétikai távolság, hogy mennyire kerül optimális feszültségi állapotba a befogadó a számára megjelenő jelentés alapján. A következőkben nem magyarázatuk biológiai hátterével fogunk foglalkozni, hanem azzal a tézissükkel, mely elkülöníti az általános és személyes jelentést.

Ki kell térnünk arra a jelentős különbségtevésre, amit a szerzők az általános és speciális jelentés elkülönítése kapcsán tesznek. Szerintük a műalkotások a befogadóban nem tényleges valóságot érzékeltetnek, hanem minthavalóságot. A műalkotás, speciális tartalmával úgy szembesíti a befogadót, hogy azok a tartalmak pusztán látszatok, alternatívák, és különböznek a valóság más szintjeitől formájukban, tartalmukban, kitalált jellegükben, önkényességükben és időbeliségükben. Ez, a befogadó számára megformálódó speciális jelentés tehát eltér a műtárgy általános jelentésétől.

Halász (1993) írja összefoglalva, s a lényegét kiemelve: „Kreitler és Kreitler (1987) rámutatnak, hogy a művészetekkel kapcsolatos kognitív gazdagodás döntő összetevője a személyes jelentések növekedése. ... Más szóval, a művészetek iránti érdeklődés növeli a személyes, de nem a lexikális (általános) jelentéseket.” (404. old.)

Kreitler és Kreitler (1990, idézi Halász, 1993) az általános és személyes jelentés megragadására kidolgoztak egy jelentéselemző módszert. A vizsgálati személyek verbális közléseit jelentésegységekre bontották. A jelentésegységek két összetevője a

referens és a jelentésérték. Ezeket az összetevőket elemezve négy változót vizsgáltak: jelentésdimenziókat, viszonytípusokat, viszonyformákat, áthelyeződéseket. Ezen változók mentén írták le a befogadó számára formálódó személyes jelentések gyarapodását. Ezzel a módszerrel össze lehet hasonlítani a személyes és az általános jelentést.

### A személyiség

Frances (1973) úgy véli, a teljes személyiségnek van szerepe a művészeti észlelésben. Az ízlés megbízhatóságáról és állandóságáról is értekeznek. Felveti, hogy ízlés megbízhatósági együtthatót hozhatunk létre. A két régi ízlésképletet is említi: a dionüszoszit (nyugtalan, szomorú zene, a kavargó festészet és a görbe épületvonalak) és apollóit (meditatív zene és nyugodt vonalak). Kiindulása, miszerint a személyiségvonások kapcsolatba hozhatóak a műalkotások egy csoportjának preferenciájával és az esztétikai ítélet minőségével, elgondolkodtató. Azzal a nagyon hétköznapi megfigyeléssel hozható összhangba, hogy bizonyos emberek szívesen hordanak harsány színű holmikat, mások pedig nem.

Eysenck, a személyiséglélektan egyik meghatározó alakja, aki a személyiség tanulmányozásához két alapvető dimenziót vezetett be: extroverzió – introverzió az egyik, a neuroticitás a másik. Mindkét dimenziót összekapcsolták az esztétikai élmény befogadására való hajlandósággal. Maga Eysenck (1941) azt találta, hogy az extrovertáltak inkább a modernebb, világos képeket, s az introvertáltak inkább a sötétebb tónusú, régi képeket preferálják. A neuroticitás dimenzió mentén, mivel maga e fogalom is nehezen körülírható nem találtak egyértelmű adatokat.

A személyiséglélektan egyik fogalompárja a reális self és az ideális self. Ezek a fogalmak körülbelül azt írják le, hogy egy személy mit gondol magáról, és milyen szeretne lenni. Alexander és Marks (1983) szemantikus differenciál skála segítségével vizsgálták, hogy az önértékelés és a vizuális tárgyak megítélése között létezik-e valamilyen kapcsolat. Az aktuális és a vágyott én, valamint a képek közötti szemantikai hasonlóságot vizsgálták a képekre adott preferenciák mentén. Kutatásukban az ideális selfhez közeli képek tetszettek jobban a kísérleti személyeknek. Munkájukat



megismételtem azzal a kiegészítéssel, hogy a vizsgálati anyagban a kollatív változókat variáltam, s a kísérletben résztvevő emberek fele szakértőnek illetve fele naivnak minősült (Illés, 1998). A k. sz-ek diákok voltak, 17 diák képzőművészeti középiskolás, 19 pedig általános gimnazista, életkoruk átlag 17 év volt, valamennyien 3. évfolyamosok, a vizsgálat a tanév végén zajlott. A bemutatott ingeranyag 4 festmény volt, amit erre az alkalomra készített Radák Eszter festő. A képek különböző stílusban készültek, s a kollatív változók közül kettőt, a meglepetés és komplexitás dimenzióit variálva. A négy kép tehát így ilyen lett: komplex – nem meglepő, egyszerű – nem meglepő, komplex – meglepő, egyszerű – meglepő. A hétfokú Osgood-féle szemantikus differenciál skálát használtam 35 melléknévpárral, s egy ötfokú preferenciaskálát (Mennyire tetszik?). Az eredmények azt mutatták, hogy a csoportok nem különböztek abban, ahogyan a szemantikus differenciál skálát kitöltötték. Különböztek viszont preferenciaválaszaikban. A szakértőnek tekintett csoport ítéletei függetlenek voltak a kollatív változóktól és a szemantikai változóktól is (egyszerűen nem szerették e képeket). A laikusok azokat a képeket kedvelték, melyek hasonlóak voltak a reális selfjükhöz. Ezek a preferált képek komplexek voltak.

Giannini és Bonaiuto (2003) a személyiségvonások képi tartalmakkal és esztétikai preferenciákkal való kapcsolatát kutatták. 500 gyermeket vontak be vizsgálatukba, akiknek egy része proszociálisnak minősítették, míg mások agresszívnek. Képpárokat mutattak be, azok közül kellett választani. A bemutatott képek között agresszív és nyugodt, valamint strukturálisan kongruens és inkongruens képek is voltak. Eredményeik azt mutatták, hogy a proszociális gyermekek a nyugodt és kongruens képeket kedvelték, míg az agresszívok az agresszív és inkongruens képeket.

Feist és Brady (2004) szerint a személyiség alapidimenzióinak egyike, jelesül az élményekre való nyitottság hozható leginkább kapcsolatba az esztétikai megismeréssel. Nyitott és nem konformista személyek tűnnek úgy, hogy a legkevésbé félnek a komplex és absztrakt képektől. Ehhez az eredményükhöz úgy jutottak, hogy 104 diákkal vettek fel személyiség (nyitottság és szenzoros élménykeresés) és szociális attitűd (politikai liberalizmus, drogtolerancia) kérdőíveket. A bemutatott és megítélt képeket előzetesen úgy válogatták ki, hogy három csoportba sorolták őket: ábrázoló, köztes és absztrakt. Korábbi szakirodalmi adatok szerint az emberek általában az ábrázoló képeket jobban szeretik, ezért arra voltak kíváncsiak, vajon milyen emberek szeretik az absztrakt

műveket. Feltevésük az volt, hogy a nyitottabb és élményeket kereső emberek közül kerülnek ki azok, akik az absztrakt műveket is kedvelik. Eredményeik megerősítették azt a hipotézist, hogy az emberek általában az ábrázoló képeket részesítik előnyben az absztraktakhoz képest. A kimagaslóan nyitott emberek mindhárom kategóriát jobban kedvelték a kevésbé nyitott emberekhez képest, különösen az absztrakt képek esetében. Hasonló hatást mutattak ki a droghasználattal szembeni tolerancia valamint a politikai liberalizmus és az absztrakt művészet preferálása között.

## **A művész**

A következő részekben kitérek azokra a művészhez köthető jelenségekre, melyek a műbefogadás folyamatát befolyásolják.

### Presztízs

A művészen lokalizált vagy a művésznek tulajdonítható tényezők egyike, bár a befogadóban realizálódik a presztízs.

A presztízs az egyik legpontosabban feltérképezett jelenség a művészetpszichológiában. A jelenség irodalmi vonatkozásait Halász (1996) áttekintése alapján foglalom össze. A presztízs első vizsgálói a szociálpszichológia nagy alakjai voltak. Sherif irodalmi szövegeket különböző mértékben ismert szerzőknek tulajdonítva (valójában ugyanazon író tollából) adott k. sz-einek, s azon szöveg megítélése volt magasabb, amely szerzőket a k. sz. magasabbra becsült. Így Sherif megerősítve látta azt az elképzelését, hogy a szövegeket nem tényleges érdemeik szerint osztályozták, hanem a vélt író presztízsének megfelelően.

Asch továbbgondolkodva a presztízsről, azt már nem mint valami „rossz” dolgot mutatja be, ami torzítja a helyes megítélést, hanem úgy véli, hogy a kognitív tartalmakat is befolyásolja. Magyarán a kontextus által nyer jelentést egy szöveg, s a kontextust nagyban meghatározza a szöveg forrása. Halász a presztízs hatását úgy vizsgálta, hogy elkerülte a k. sz-ek átverését. Nem adott hamis neveket a szövegekhez, s azt tapasztalta, hogy ebben az esetben a presztízs hatása gyengébben mutatkozik. További vizsgálataiban finomítja a presztízs működéséről való tudást, ugyanis kimutatja, hogy a szerző és szöveg megítélése interaktív folyamatok, vagyis a szerző megítélése is változhat egy új művének megismerése által.

Crozier és Chapman (1981, cit. Schuster, 2005) kritikai észrevételeiknek adnak hangot a presztízs hatással kapcsolatos eredmények okán. Szerintük az adatok nagy része műtermék. A k. sz-eknek sok esetben csak kevés egyéb információjuk volt a képekről, továbbá bizonyos instrukciók hatására (legyenek kritikusak) megváltoznak a preferenciaítéletek, s nem a presztízs hatását követik, s egyébként is csekély a korreláció.

## Eredetiség

Az eredetiségre már kitértünk a műalkotásoknál, egy másik értelemben a művész személyével való azonosság értelmében használjuk a kifejezést. Itt csakúgy, mint a művek hamisításánál láthattuk, a művész személyét is hamisítják a kutatók.

Halász (1996) nem túl lelkesítő adatokat talált arra nézve, hogy átlagos k. sz-ek miként értékelik különböző változatait ugyanannak a szövegnek. Bizonyos típusú művek esetében a silány átíratok hasonló vagy jobb megítélést kaptak, mint az eredeti, attól függően, hogy kinek a nevét írták fölé.

A képzőművészetben még inkább így van ez, hiszen ott a közvetlen fizikai valódisággal/eredetiséggel is számolni kell. A híres művész keze nyoma, a tárgy, melyet érintett a nagy mester, közvetlen fizikai valójában van jelen. S ez olyan erővel ruházza fel a művet, mely igencsak megváltoztatja a jelentését is és megítélését is.

## **Kontextus**

Az 1. számú ábrán vizuálisan nem megjelenített, de mindenképpen elválaszthatatlan tény a műbefogadástól, hogy mindannak, amit az ábra felsorakoztat, kontextusa van. Ezt a kontextust próbálom exponálni azzal a kérdéssel karöltve, hogy létezik-e, megvalósítható-e egy általános művészetpszichológia.

### Karmester elmélet

Szükséges-e és egyáltalán létezik-e egy átfogó, magyarázó elmélet? Egy ilyen elméleti keret keresése helyett inkább követendő lenne Hekkert és Wieringen (1995) kutatási módja, akik azt feltételezték, hogy bizonyos helyzetekben az egyik elmélet (Berlyne), míg más esetben a másik nagy elmélet (Martindale) lép érvénybe? A szerzők kísérletükkel demonstrálták is, hogy ez az elképzelés működhet, azonban azóta nem a két elmélet szintetizálása felé fordultak, hanem mindkét elméletből azokat a meghatározónak vélt tényezőket szedik ki és tesztelik, amit ígéretesnek tartanak. Például Hekkert és mtsai. (2003) a tipikusságot és az újdonságot vizsgálják. Előbbi Martindale, utóbbi Berlyne fontos fogalma.

A másik lehetőség, hogy a műbefogadásnak nem csupán a közvetlen szereplőit/érintettjeit vizsgáljuk, hanem a kontextusát. A kontextus lehetséges értelmezésére egy példa a következő kísérlet, melyben a kontextust az információáramlás felől értelmezi Cupchik és Shereck (1998). Vizsgálatukban szobrok kontextusát úgy változtatták meg, hogy mennyi és milyen információval együtt találkoztak velük a kísérleti személyek. A kiállításra érkezők miután egyszer megnézték a szobrokat kettőről kaptak olvasnivalót, kettőről nekik maguknak kellett írni valamit (mi történik a szobron, kiket ábrázol stb.). Azaz e két feltétel a kapott információs illetve generált információs feltételnek felelt meg. Mindkét szobornézegetés után skálákat kellett kitölteniük a k.sz-eknek, melyek a látottak értékelését, a bevonódás mértékét és a megértés mélységét voltak hivatva mérni. A skálákra adott válaszok elemzéséből úgy tűnik, abban a feltételben, mikor maguk gyártottak információkat, a szobrokat

eredetibbnek találták, míg a készen kapott információs feltételben pedig jobban megértették.

Siegel dolgozata (1975), melynek címe: *Különböző típusú tárgyak esztétikai és gyakorlati megértése kiállítási vs. gyakorlati sorozatban* arra az eredményre jutott, hogy attól lesz egy tárgy műtárgy, ha annak nézzük. Ez a befogadóról alkotott felfogás mellesleg analóg a modern művészet olyasféle felfogásával, hogy az művészet, amit a művész annak tart illetve annak készít (művészi intenció). A kísérlet elméleti háttérét Heinz Werner szemlélete adja, ami a tárgyakat nem statikusan, hanem dinamikusan írja le. A kísérlet úgy zajlott, hogy a kísérleti személynek egy szobán kellett átsétálnia, amely mindig ugyanazokkal a tárgyakkal (Pl. teáskanna, hamutartó) volt berendezve, csak a tárgyak elhelyezése volt különböző: az egyik esetben használati tárgynak tűntek egy átlagos szobában, a másik esetben műalkotásoknak, s a szoba kiállítóteremnek. A kísérleti személy mozgását, exploratív tevékenységét rejtett videokamerával rögzítették, majd rövid interjút vettek fel vele. Az eredmények egyértelműen azt mutatják, hogy a környezet, azaz a tárgyak kontextusa befolyásolja, hogy minek észleljük a tárgyakat. A videofelvételekből is kitűnt, hogy eltérő bánásmódban részesültek a tárgyak a kétféle elrendezésben (a terem bejárása, elidőzés az egyes tárgyaknál, stb.) A kísérleti személyek a műalkotásként bemutatott feltételben esztétikai és kifejező jellemzőkkel írták le a tárgyakat. A nem művészi, vagyis hétköznapi tárgy feltételben inkább tudományos vagy gyakorlati leírásokat adtak. Összefoglalva, Siegel eredményeit értelmezhetjük úgy, hogy bizonyítást nyert a téri kontextus meghatározó szerepe a műalkotások észlelésében.

### Kontextus hármas felosztása

A kontextus fontossága evidencia a művészet befogadásában. A kérdés e helyütt arra irányul, hogy miként közelítünk a kontextushoz. A nyelvi kifejezéseknek van egy olyan osztálya, "melynek jelentése csak a kimondás személyközi kontextusának vagy kimondójának értékelésével fogható fel" (Bruner, 1992, 180. old.). Ezek az úgynevezett deiktikus váltók (Bruner, 1992) vagy indexikus kifejezések (Bar-Hillel, 1988). Legalább három csoportba lehet sorolni ezeket a nyelvi eszközöket: a téri, az idői és a személyi

vonatkozásokat rögzítő kifejezések csoportjaira. "A nyelvi kifejezések referenciája létrejöttük pragmatikus kontextusától" (Bar-Hillel, 1988, 183.old.) nagymértékben függ. A műalkotás jelentésének megértése ugyanígy a kontextusba van beágyazva. Ezért a nyelvészetben feltárt indexikus kifejezések mentén fogom áttekinteni a művészet befogadásának kontextus általi meghatározottságát. Mivel a műalkotásokat (a befogadóval való viszonyában) ugyancsak jellemzik a téri – idői – személyi kontextuális viszonyok.

Először is, mit jelent a kontextus téri vonatkozása? A hely a művészetek esetében jelöli a műalkotás elhelyezkedését, ami lehet múzeum, kiállítás, műterem, templom, palota, házfal, bögre, könyv, keret stb., valamint létrejöttének helyét. Továbbá a műalkotás téri kiterjedését, azaz méretét, alakját. A hely az adott kultúrát is jelöli: a műalkotásának ill. befogadásának kulturális közegét.

Az időnek is több értelme van: az egyik értelem szerint arra utal, hogy mikor készült a mű, mennyi idő telt el azóta, mekkorára becsüli a befogadó a műalkotás korát. A másik lehetséges szerepe az időnek az, hogy egy műalkotásnak lehet kiterjedése az időben. Mikor (milyen időpontban) történik a befogadás.

A személy dimenzió vonatkozik az alkotóra és a befogóra egyaránt. Ugyanis, ha az alkotó pl. nagyra becsült, híres művész, és a kontextus lehetővé teszi a befogadó számára, hogy erről tudomást szerezzen, ez az ismeret valószínűleg befolyásolni fogja a befogadó ítéletét. Tehát a kontextus megteremti azt az értelmezési keretet, ami alapján nagyra becsült művész eredeti alkotásának vélünk valamit, s ezzel a kontextus teremti meg a presztízshatást, ami önmagában is értéknövelő. A hamisítások erre az értéknövelő hatásra építve utánozzák le a nagynevű művészeket. Előfordul, hogy nem is egy műalkotást hamisítanak, hanem a művész személyét. Ezt példázza Van Meegeren "Vermeer képe" is, aki egy új képet alkotott, megtévesztésig Vermeer stílusában. A befogadó személye is fontos szerepet kap a művészi élmény formálódásában. Itt elsősorban a művészetekben való jártasságra kell gondolni, de az egyéni különbségek, a pillanatnyi állapot, az érzelmek és az emlékek is ide tartoznak.

## Kulturális különbségek

A kontextus kapcsán nem kerülhető meg a kultúra tanulmányozása. Kultúrközi különbségeket leíró tanulmányokból kiderül, hogy vannak kultúrák, ahol nincs is szó a művészetre, míg másokban nem számít, ki csinálta, vagy mikor, a műalkotásnak mondható tárgyat (Mills, 1990). Ismert tény az is, hogy a középkori Európában nem jegyezték az alkotók nevét. A művészetek értelmezésének kulturális relativitására mutat rá Pratt (1961) összefoglaló cikke is, melyben az esztétika által meghatározónak vélt tényezők áttekintése után, főleg a kulturális különbségek ismeretében, arra a megállapításra jut, hogy túl sok faktor van, s egy-egy tényező kiemelése nem mond semmit az élményről. A kulturális különbségek tárgyalása azonban túlmutat jelen dolgozat céljain.

Vigotszkij gondolatával zárjuk e fejezetet, melyben összefoglaltuk a műbefogadás pszichológiai tényezőit, s a megidézett munkák gyakran elementarista indíttatásúnak tűnhettek.

„Mi éppen azzal próbálkozunk, hogy – félretéve az esztétikai reakció alkotórészeinek szisztematikus elemzését és kimerítő teljességét – rámutassunk arra, ami a legalapvetőbb és a legcentrálisabb benne; ...” (Vigotszkij, 1968, 329. old.)



## 2. fejezet

### Módszertani megfontolások, melyek egyben elméletiek is

Ez a fejezet azokat a kihívásokat tömöríti, amelyek a művészet és a pszichológia találkozási pontjain feltűnnek.

#### A művészet mérése

Toffler (1971) *A művészet mérésének művészete* című dolgozatában igyekszik objektív elemeire bontani azt a szubjektív jelenséget, melyet művészetnek hívunk. Törekvése a gazdasági racionalizálás, a kultúra vagyoni értékének felmérésének lehetőségére irányul. Célja tehát gyökeresen más, mint jelen dolgozat célja, azonban Toffler elementarizmusa egy töről fakad a kísérleti esztétika elementarizmusával. Azzal a hittel, hogy a soktényezős, nehezen mérhető művészet látható, mérhető részekre bontható, s azok összessége megadja a választ a kérdésekre. Míg egy hivatásos futurista ökonómiai megfontolásokból táplálkozó, s explicit vállalt elementarizmusával elgondolkodtathat a művészet mibenlétéről, addig a kísérleti esztétikában többnyire implicit megbúvó módszer, a részekre bontás az egyik legnagyobb módszertani problémaként jelentkezik. Ez a probléma tulajdonképpen kettő: az egyik a művészet mérése, ezt tekintjük át a következő bekezdésekben, a másik a műbefogadás mérése, mely ugyanezen cím alatt található szintén e fejezetben. Látni fogjuk, e kettő nem könnyen választható el.

A képzőművészet értékelésének néhány változatát fogom a következőkben bemutatni. E bemutatás rendhagyó módon egy képzőművészeti installáció kapcsán történik (Illés, 2001). A bemutatás ilyen rendhagyó volta új szempontból idézi meg azokat az elméleti és empirikus munkákat, amik feltűntek az 1. fejezetben.

A műbefogadás talányos, szubjektív és titokzatos folyamatát már számos módon próbálták tetten érni mind elméleti, mind gyakorlati szempontoktól vezérelve. A műbefogadással foglalkozó szerteágazó eljárások közül azokra fogok kitérni, amelyek a műbefogadás szubjektív folyamatát megkísérlik valamilyen más, objektívnek tekintett folyamattal összekötni. Ezek a tudományterületek illetve kritikai vonulatok (mindegyik

a maga eszközével) a művészetet egységes rend szerint kívánják osztályozni, s egyezményes vagy önkényes mércével mérni. Az egyik célom e helyütt az, hogy megvizsgáljam, mennyire jelentős az értékelés során a mérés tényezője. Mérés, a szó tágabb értelmében, beleértve minden olyan törekvést, ami objektívvá szeretné tenni a megítélést illetve az értékelést.

Az *Attendometer* a *Műcsarnokban* (Budapest), a *Klíma, Szerviz, Out of Time* kiállítások idején, a Szerviz részeként volt „látható”, 2001. szeptember 6. és október 7. között. A művet Esterházy Marcell, Kerekes Gábor, Kristóf Krisztián, Szentesi Csaba jegyzi. A kiállítótér eleve mozgásérzékelőkkel volt felszerelve, a biztonsági rendszer részeként. Ezeket az érzékelőket az Attendometer megteremtői arra használták fel, hogy számítógép segítségével figyeljék és jegyezzék a látogatók mozgását. Azaz rögzítették a nézők viselkedésének egy aspektusát, jelesül azt, hogy ki mennyi időt tölt el egy-egy mű előtt. Az így kapott másodperceket jelölő számokat, feltehetően egy egyszerű képlet alapján, átválták pontszámokká, a tőzsdei pontokhoz hasonlóan, s ezeket a folyton változó értékeket egy elektromos kijelző mutatta. Ez a pergő, piros fényírás a változó körülmények tükrében jelezte, „ki mennyit ér”.

Térjünk vissza a fent nevezett értékelési eljárásokra, amiket úgy fogok nevezni, mint mérési eljárások, s ennek megfelelően aszerint fogok áttekinteni, hogy (1) mit jelölnek ki tárgyuknak, (2) mit választanak a mérés egységének, (3) az eljárás milyen eredetű, s végül, hogy (4) mennyire sikerült objektívvá tenni az alkalmazott mérési eljárást (megítélési módot).

Az első kérdés: Mit tekintünk a mérésünk tárgyának, azaz mit mérünk? Egy régi, jól bevált fogalmat gyakran használ a művészet filozófiája, a kritika már kevésbé, ha műalkotásokról beszélünk, és ez a szépség. E szó előfordulásait felsorolni sem szükséges, hiszen annyira része e szó a köztudatnak, az általános, nem szakmai nyelvnek is, s mindig csak magára a műre vonatkozik, azt jellemzi (nem a befogadót vagy a művészi szándékot). Figyelemre méltó azonban, hogy a szépség, a fenséges, stb. a filozófiában használatos kifejezés, de például egy kritikai írásban egy kortárs műre azt mondani, hogy szép, több mint sértő lehet, vagy egyesek akár a közlő hozzá nem értését elővételezhetik belőle.

A tetszés szó is elég nagy népszerűségnek örvend, úgy a laikusok, mind a szakértők körében. S ez már egy kicsit bonyolultabb jelenségre utal, hiszen

hangsúlyosabban feltételezi a befogadó létét is. Ha a tetszésre vagyunk kíváncsiak, akkor számolnunk kell a befogadó szakértelmével, jártasságával, személyiségével, a kordivattal, stb. A művészetpszichológiában, mint láthattuk, népszerű, sokat vizsgált téma a tetszés. Empirikus úton való megragadásához különböző skálákat alkalmaznak: *Jelölje be mennyire tetszik? Vagy: Kitenné-e a szobájában? Vagy: Szívesen megnézné még egyszer?* Ezekre a kérdésekre általában 1 – 7-ig, 1 – 5-ig terjedő skálákon kell válaszolni. Ezek a kérdések feltételezik, hogy a tetszés egy tudatos történés, és a befogadó képes ezekre a kérdésekre valós válaszokat adni. Ha arra vagyunk kíváncsiak, hogy mit *preferálnak*, ill. választanak az emberek, akkor még a többi műtárgyra is tekintettel kell lenni. A preferenciavizsgálatoknak a kísérleti esztétikában nagy hagyománya van. Itt a művészi ítéletet mindig választási folyamatnak tekintik, 2 illetve több tárgy, szín, forma, stb. közül mit tartanak az emberek jobbnak, szebbnek.

A művészet megítélésében szempontunk lehet az is, függetlenül magunkat a befogadó szeszélyeitől, és befogadói szabadságát megillető jogaitól, hogy maga a mű mennyire autentikus, mennyire eredeti, mennyire hagyományörző. Ugyanakkor fontosnak tarthatjuk azt is, ha éppenséggel nem az, hanem valami újszerűt kínál.

Visszakanyarodva az értékelés lehetséges módjai közül a mérésre, nyilvánvaló, a mérés tárgya (amit a fentiekben elkülönített szempontok közül kiválasztunk, amire kíváncsiak vagyunk, ill. aminek a legnagyobb jelentőséget tulajdonítunk) meghatározza a mérési eszközt is, s ezáltal a mértékegységet is. Így a fenti fogalmakhoz rendelhetők a következő mértékegységek/mérési egységek is, amik számszerűsíthetők vagy kétpólusú jelekké alakíthatók (igen-nem): a közönség tetszése, a látogatók száma, a vásárlók száma, az általuk a kiállítóhelyen eltöltött idő, a műértők ítélete, a kritikusok véleménye, a műalkotás ára, mind ilyen szempontok lehetnek. A helyzetet bonyolítja az idő múlása során az értékelésekben lefolyó változás.

Az értékelés ezen egységei megkülönböztethetők „műfajilag”. A humán csoportba sorolandók az esszék, kritikai írások, megnyitó beszédek stb. formátumában megszülető ítéletek. Ezek nem közvetlenül fordíthatóak le értékekké, vagy számértékekké, de mindegyike explicit vagy implicit módon állást foglal: jó vagy nem jó az a dolog, érdekes vagy érdektelen, tartalmas vagy üres. Tehát bizonyos általános értelemben leméri, felméri a műalkotást.

Az üzleti életbe ágyazódik az ár, és valamelyest a követendő divat kijelölése is. A kritika, a szakértők által elismert művek értékessé válhatnak az üzletben illetve fordítva, aminek felmegy az ára, értékessé minősülhet.

Természettudományos igényű próbálkozás a kiállítóhelyen eltöltött idő mérése, vagy a befogadó viselkedésének pszichológiai tanulmányozása.

Ezek a mérési eljárások mindegyike valamely módon az objektivitáshoz akarja kötni az értékelést. Ez a törekvés a természettudományos eredetű méréseknél a legszembetűnőbb. Azonban ez nem jelenti azt, hogy a számok bevezetése megfellebbezhetetlen tények bevezetését és abszolút objektivitást eredményez. Ugyanis az objektivitás lehet relatív is. És hogy mennyire az, azt a tanulmány apropóját adó mű kapcsán fejtem ki.

Az Attendometer egy műalkotás, ami maga is mérőeszköz, s ezáltal új megvilágításba helyezi a mérés problémakörét. Ez a mű kilép a szerepéből, és nem csak mint műalkotás működik hanem mint mérőeszköz is és vice versa, nem csak mint mérőeszköz működik, hanem mint műalkotás is. Itt a mérés egysége az idő.

A művészetpszichológia azon ága, amely a befogadás folyamatait kutatja, és a modern pszichológia kelléktárát (kísérlet, statisztika, stb.) alkalmazza, számos eredménnyel rendelkezik az explorációs időnek nevezett változó kapcsán. Az explorációs idő egy kísérletben egyrészt azt jelentheti, hogy mennyi ideig mutatja a kísérlet vezetője az ingert (műalkotást) a kísérleti személynek (befogadónak). Az ilyen jellegű vizsgálatok eredményei szerteágazók. Annyiban azonban egybevágnak, hogy bizonyos korlátok között fennáll az a jelenség, hogy minél tovább nézünk valamit, annál jobban tetszik. Ezt például így lehet magyarázni: miközben valaki nézi a képet, egyre inkább ismerőssé válik számára, s az ismerősség biztonságot, vagyis jót jelent, mármint biológiailag így vagyunk programozva. Egy másik magyarázat szerint: ahogy az idő előre halad, a tárgy megtelik jelentéssel, egyre több mindent fedezünk fel benne, egyre több asszociációt kelt. E vizsgálatok némelyike szerint az explorációs idő növelésével nem jár végig együtt a pozitív megítélés. Amikor már túl sok idő telt el, akkor a műtárgy unalmassá válik, nem izgatja az ún. általános éberségi, vagy izgalmi rendszerünket, s ez az unalom és érdektelenség mutatkozik meg a hanyatló tetszésben.

Vizsgálták azt is, mit csinál a kísérleti személy, ha ő szabályozhatja az explorációs időt, azaz kontrollálhatja, meddig nézi, figyeli a tárgyat, ahogyan ez

általában lenni szokott a kiállítóhelyeken. Arra, hogy ezt a viselkedést (menyi időt tölt el egy kép előtt a k. sz.) összehasonlítsuk valamivel, például esetünkben a tetszéssel, nagyon jó lehetőségeket nyújt a kísérleti pszichológia. Mindegyik változó „számosítható”, s akkor már elő is lehet venni a statisztikát, össze lehet hasonlítani az adatokat. Vagyis ki lehet számolni, hogy az eltöltött idő növekedésével együtt jár-e a tetszés növekedése. Vajon feltétlenül azt nézzük legtovább, amit preferálunk? Miért ne lehetne az a helyzet (adott esetben, időnként), hogy pont azt nézem sokáig, ami nem áll közel hozzám, nem érint meg, azaz amit nem értek, hiszen időbe telik, míg próbálom megfejteni, jelentéssel megtölteni.

A kérdés az: igaz-e, hogy a legtovább nézett mű a legjobban tetszik, legjobb, legszebb, legfenségesebb? Fontos-e tudni, hogy mennyi ideig nézzük a műveket? Mit tudunk meg a műbefogadás folyamatáról, ha ismerjük a hozzá szükséges időt? Ezeket a kérdéseket érdemes átgondolnia mindazoknak, akik a művészet értékelésének valamely ágával foglalkoznak.

Az Attendometer megvalósítása, már amennyiben mérési eszköznek vesszük, módszertani, technikai hibáktól nem volt mentes, s ezzel a szerzők is tisztában vannak. Mert például előfordulhat, hogy egy nagyméretű képet egy kicsi előtt állva nézünk, s így a kisebb méretű értékét növeljük. Az ilyen jellegű hibák a nem megfelelő érzékelők, illetve az egyéni befogadói magatartás rovására írhatók.

Az Attendometer megoldása az értékelés, megítélés fogalomkörére szellemes, és felveti az áru, árusítás, nézettség, érték, s egyéb fogalmak körüli problémákat. Fontos-e egyáltalán, hogy jól lefedte a teret az érzékelő rendszer, vagy sem. Fontos-e, hogy mi lett az eredmény?

A két lehetséges válasz kifejtését kezdjük az igennel. Úgy tűnt, maguknak a kiállító művészeknek fontos, ez derült ki a *Stúdió Galériában* ennek kapcsán rendezett beszélgetésből. A győztes, illetve a helyezettek, mint egy „verseny” nyertesei szerepeltek. Bár ez nem volt verseny, mégis úgy tűnik, mintha hallgatólagosan beismernénk, elismernénk azt a tézist, miszerint a jó művész vonzza a sok látogatót. És ennek értelmében az a jó művész, akit néznek. A figyelem pedig gyakran azonosítódik a sikerrel. Az él túl, aki sikeres. Ezt a hiedelemrendszert annyiban támogatja ez az eljárás, amennyiben azt az illúziót kelti, hogy objektív mércével ítéli meg a műveket. Mindezt a

számszerűsítéssel éri el, mely a racionalitás világának ígéretét lebegtetni. S ily módon vonzása abban áll, hogy objektív összehasonlítási alapot kínál, kimutatja a sikereseket.

Tulajdonképpen mindegy, hogy komolyan vesszük-e az adatokat, hiszünk-e objektivitásukban vagy sem. Az a lényeges, hogy igyekezzünk a végére járni, mit mér az Attendometer. Tudjuk mi volt a mérőeszköz, ismerjük az eljárás eredetét, tudjuk, nem feltétlen közelíti jól az objektivitást. De mi volt a mérés tárgya? A mű címe szerint a figyelem vagy a részvétel. Mit jelent, ha valamire figyelmünket irányítjuk, ha valamiben részt veszünk? Mit jelenthet az idő ebben a kérdésben? Mi határozza meg figyelmünk tárgyát, fenntartásának idejét? Ezek és az ehhez hasonló kérdések az Attendometer igazi eredményei.

### Modalitások, átmenetek

Az 1. fejezetben ismertetett szakirodalomban a képekre adott válaszok általában szóbeli beszámolók vagy számokhoz rendelt skálák. Azaz vizuális anyagokról verbális beszámolót igényelnek. A modalitások közötti váltás mindenképpen távolít a jelenség megértésétől. Ahogy Barthes *A divat mint rendszer* (1999) című könyvében teszi: a divatról a divatleírásokat elemezve – vizuálisról a verbálisra – nyer információt. Ugyanez történik a k.sz-ek válaszainak elemzésekor. A módszer nem tarthatatlan, sőt, értékes is, azonban tagadhatatlanul off-line módszer. A jelenséget jobban közelítő, a valódi folyamatokhoz közvetlen hozzáférést engedő módszerek mindenképp helyet érdemelnek a kutatásban.

Ez a probléma felmerül Sági művészetpszichológiai munkájában: „A kísérleti mérőeszköz keresése közben jutottam arra a gondolatra, hogy mindenek előtt a vizsgálatba bevont műfaji dimenziók, vagyis a projekcióra alkalmas modalitások számát kell növelni.” (Sági, 1981, 9. old.) Ezért Sági azzal kísérletezik, hogy a különböző modalitások közötti átjárhatóságot elemzi. Így például zenehallgatás után készített képet művésznövendékekkel, vagy tudatosan zenére festet egy festővel. Mindeközben a művész és személyiség kölcsönhatása izgatja: az érdeklő, hogy a zene milyen hangulati változást hoz, a zene milyen pszichológiai módszerekkel mérhető változásokat okoz az érzelmekben. Másik oldalról visszafelé: a művész személyisége mennyiben határozza

meg a művész által választott/kialakított stílust? A művészetpszichológiának ez az iránya, mely akár az alkotás akár a befogadás vizsgálatát célozza is, kívül esik jelen tanulmány érdeklődésén. Mivel nem a művészetről, hanem inkább a személyiségről mond el valamit. A felvetés azonban figyelemre méltó: a művészethez oly módon közelít, hogy egy másik művészeti ágat hív segítségül, azzal szólaltatja meg a befogadót, hogy egy másik modalításban tükrözteti az élményt. Ez így azonban még mindig nem szavakkal szól hozzánk, az ilyen vizsgálatok outputjai is csak közelítik a jelenséget.

### A műbefogadás mérése: hétköznapi – művészeti elkülönítése és elementarimus

Milyen tehát a jó művészetpszichológiai kísérlet? László János (1998) egy befejezetlen kísérletét írja le, mely bizonyos szempontból több tanulságot hordoz, mint számos „sikeres” kísérlet. A kísérlet kudarcos volt, mert a k. sz-ek nem engedelmessé váltak. Vajon miért nem, hiszen a szakirodalom bőségesen szolgál bizonyítékokkal az emberek kísérleti helyzetben való engedelmes viselkedésére? Az eredeti hipotézis szerint az irodalmi szöveg feldolgozása több időt vesz igénybe, mint a hétköznapi szövegeké. A kognitív pszichológiában az olvasási időt a feldolgozás mélységének jelzésként fogják fel és a kettő között lineáris kapcsolatot tételeznek fel, a több idő több feldolgozást jelent. De mit jelent a több feldolgozás? A kérdést a reprezentáció propozíciós elmélete keretében helyezte el a szerző. A kérdésre azonban nem sikerült választ kapni, hiszen a kísérletet nem tudták lefuttatni. A feladat az lett volna, hogy novellákat kell olvasni, s a szövegben szereplő valamennyi jelzöt alá kell húzni, időkorlátozást is figyelembe véve. A k. sz-ek azonban inkább élvezettel és lassan olvastak, nem tartották be az instrukciókat. A kudarcba fulladt kísérlet alapján az irodalmi szövegek „több” vagy „mélyebb” információfeldolgozásáról alkotott hipotézis eldöntéséhez nem vitt közelebb. Azonban az a tény, hogy a k.sz-ek végre tudják hajtani a feladatot nem irodalmi szövegek esetében, s irodalmi szöveggel nem, megengedi egy következtetés levonását: „Összhangban a befogadásesztétika feltételezéseivel, ez az eredmény arra utal, hogy az irodalmi szöveg valójában sajátos, az olvasási automatizmusokat megszüntető olvasást hív elő. Az információfeldolgozás

szempontjából ez azt jelenti, hogy egy szöveg élvezete minőségileg más, mint egy szöveg megértése.” (48. old.)

Ez a kísérlet számomra két kérdésre is felhívja a figyelmet, az egyik a művészet és hétköznapi világ illetve e két világban használatos pszichikus funkciók szétválasztásának kérdése. Erről a következő fejezet részben bővebben értekezem. A másik a műbefogadási folyamat empirikus vizsgálatának módszertani kérdése. Ebben az esetben az a kérdés, hogy a kísérleti lélektan eszköztára elsősorban elemi folyamatok vizsgálatára alkalmas, ebből következően egy nem egynemű, hanem komplex, soktényezős jelenség vizsgálatára nem alkalmas, kivéve, ha a jelenséget felszeleteljük elemi összetevőire, s úgy vizsgálódunk.

Létezik olyan elképzelés, ami szerint a befogadó ítélete nem egynemű homogén valami, hanem különböző jelenségek kapcsolódnak egymáshoz, több folyamat játszódik le egyszerre, részben egy időben. A következőkben kiragadok egy példát egy cikkből, hogy rajta keresztül bemutassam, milyen jellegű előfeltevések élnek a kutatók fejében.

„A személyes preferencia megítélése, amelyet mindenki elvégez, meglehetősen gyorsan zajlik le, míg a kompozíció megítélése, amely bizonyos képzőművészeti ismereteket tételez fel, több gondolkodást és időt igényel.” (Kristjanson és Antes, 1997, 145. old.) – Ez a mondat két dolgot implicál: egyrészt azt, hogy a műbefogadói folyamat több rétegű, másrészt azt is, hogy e folyamatok egymástól függetlenül, külön-külön zajlanak. A jelenlegi ismeretek szerint elképzelhető, hogy rögtön, a műtárggyal való találkozást követő másodpercekben létrejön egy tetszésítélet, és egyéb folyamatok, így pl. az ábrázoltak elhelyezése a művészettörténetben, a jelenet megértése, stb. több időt igényel. Azonban mindezek aztán visszahathatnak a tetszésítéletre. A folyamatok nem ennyire elkülönültek (enkapszuláltak) mint e fenti idézet sugallja. Dinamikusabb és bonyolultabb egy műalkotás „processzálása” (gondoljunk csak az előző fejezetben bemutatott folyamatábrákra). Ennek megfelelően felvethető, hogy a megismerés és értékelés folyamatai nem jól elkülöníthetőek. Tény azonban, hogy pl. a már idézett Molnar tanulmány is adatokkal járul hozzá az episztemikus, valamint az élvezeti nézés közti különbségtevéshez. A kérdés nyitott és finomabb elemzést igényel.



## A művészet határán

„... nincs külön elménk – mint hangsúlyoztuk – a mindennapokban fizikailag is létező és külön a kitalált (a műalkotásokban létező) emberekre, így az utóbbiak megítélése is a valóságos helyzetek és motívumok percepciójában gyökerezik.” (Halász, 2002, 75. old.)

A művészetpszichológiában nincs konszenzus abban a kérdésben, hogy különböznek-e a művészeti és a hétköznapi tárgyak észlelési folyamatai. Ezen problémakör vizsgálatokor a következő kérdések adódhatnak. A vizuális megismerés során mely tényezők határozzák meg, hogy bizonyos tárgyakat műalkotásokként észlelünk, más tárgyakat pedig nem? Milyen mértékű a kontextus szerepe ebben? A tárgyak ilyen kategóriákba rendezése miként befolyásolja azok megítélését?

A hétköznapi és művészeti/művészi percepció közötti eltérések bizonyos szempontból egyértelműen elkülönülnek, mert hiszen attól (is) műalkotás egy tárgy, hogy valami megkülönbözteti a hétköznapi tárgytól. Ha nem a tárgy maga különleges, akkor a környezet az, a helyzete teszi azzá. Ebben az értelemben azt mondhatnánk, persze, hogy máshogy nézünk egy gobelint és máshogy egy tömegáru szőnyeget vagy kárpitot. Akkor viszont ez a kérdés adódna: létezik külön műészlelési folyamat? Az elménk rendelkezik egy speciális művészet-feldolgozó rendszerrel (hardverrel és szoftverrel)? Amennyiben ezekre igennel válaszolunk, csak akkor válnak aktuálissá a következő kérdések. Miben különbözik ez a folyamat más folyamatoktól? A műtárggyal való találkozás során mikor dől el, hogy ezt e szerint vagy a szerint kell feldolgozni? Másképpen: egy hang vagy kép érzékelésekor döntés születik, hogy művészet vagy sem?

## Döntés

A művészet mérése, illetve a hozzá kapcsolódó folyamatok mérés útján való megragadása problémás terület. Egy további szempont szerint egy gyakorlati és elméleti probléma abból adódik, ami az előző fejezetben ismertetett kutatásokból is kitűnik, hogy a kísérletek vezetői döntési helyzet elé állítják kísérleti személyeiket. Így van ez, akár

azokra a helyzetekre gondolunk, amikor két kép közül kell választani, akár azokra a helyzetekre, amikor skálán kell jelölni a képhez való viszonyulás mértékét. A művészet befogadása ugyanakkor nem feltétlenül azonosítható egy döntési folyamattal. A műalkotások befogadása (eltekintve pl. a vásárlástól) nem választás, nem kiválasztás, így nem is elköteleződés. Sokszor nincs következménye. Ebből adódik, hogy azok a műbefogadás pszichológiák, melyek vizsgálódásaikban döntéseket kérnek alanyaiktól, távol esnek attól, hogy érvényesek legyenek. Az összes döntéshelyzetet létrehozó vizsgálat (pl. úgynevezett preferenciaskálát használó vizsgálat) nehezen, csak fenntartásokkal terjeszthető ki a műélvezetre, pusztán a szép tárgyak, vagy tetszetős tárgyak elméletére.

### Működik-e visszafelé?

Úgy tűnik tehát, hogy arra törekszik a művészet pszichológiája, hogy a műbefogadást befolyásoló összes tényezőt előbb-utóbb kontrolláljuk. Felmerül, hogy ha majd mindent tudunk már arról, milyen tényezők és miként alakítják a műbefogadást, akkor esetleg létrehozható a legszebb műalkotás? Bár nem közvetlenül a művészet pszichológiai tanulmányozására, sokkal inkább társadalmi folyamatokra reflektálva egy képzőművész páros épp ezt a lehetőséget kutatja. Komar és Melamid (1998) *People's Choice Project*-je azt is kérdezi, hogy lehet-e a művészet demokratikus? A következőkben a projekt osztrák darabját ismertetem, a végeredményként megvalósult kiállítás katalógusa alapján (Komar és Melamid, 1998). A projekt során, túl azon, hogy a végeredmény vicces és mulattató, számos kérdés merül fel. Demokratizálható-e a művészet? Műalkotás-e az, ami társadalmi konszenzus alapján jön létre? A tömegízlés lehet-e a minőség kritériuma? Mekkora a távolság a tömeg ízlése és a magaskultúra (szakértők ízlése) között? Ilyen és ehhez hasonló kérdéseket vetnek fel a tervük kivitelezésével. Szinte minden termék, személy vagy párt sikeres prezentálását megelőzi egy vagy több közvélemény-kutatás. A művészek ennek a jelenségnek a visszásságára is reflektálnak azzal, hogy a művészet létrejötte előtt kikérik a köz véleményét.

Hasonlóan működik művészeti programjuk ahhoz, ahogy a preferenciavizsgálatok különböző dimenziókra bontva keresik a tetszésítéletek összetevőit.

Céljuk az volt, hogy begyűjtsenek minden szükséges adatot ahhoz, hogy megfesthessék Ausztria legszebb és legcsúnyább képét. Ennek érdekében egy közvélemény-kutatási szakértővel (Helene Karmasin) feltárták az osztrák lakosság ízlését. A kérdések kitértek a múzeumlátogatási, műtárgyvásárlási szokásokra, a kedvenc szín, évszak, téma megadására. Gyűjtöttek adatokat a megkérdezettek életkoráról, iskolázottságáról, anyagi háttéréről. Szerepelt olyan kérdés: Mit ábrázol az ideális kép? Mi az ideális képméret? Melyik belsőábrázolás tetszik Önnek legjobban? Rákérdeztek továbbá: a lágyszín-átmeneteket kedveli jobban vagy az erős kontúrokat, az egyenes színfelvitelt vagy az egyenetlent, a figuratív vagy az absztraktat, stb. Az eredményekből idézünk a teljesség igénye nélkül. Az osztrákok szeretik a gömbölyded formákat, a kék színt, az (felöltözött) emberek csoportjának ábrázolását, a cselekvő ember megjelenítését (főleg ha az a cselekvés a pihenés), az állatábrázolást (főleg ha az az állat háziállat), a tavasz és a természet ábrázolását részesítették előnyben, valamint, hogy passzoljon a lakás stílusához. Megállapították továbbá, hogy a képeknek boldogságot kell közvetítenie, gondolatot nem szükséges. Ezen felül nem kedvelték a szögletes mintákat, a vallási témákat, az aktokat, a tél, a városok és az épületek ábrázolását.

Ausztria legszebb képének megtekintése alighanem a legjobb közvetítője annak a gondolatnak, hogy mennyire nehéz meghatározni a művészi tetszés objektív összetevőit.

A „végeredményeket”, azaz a legszebb és legcsúnyább képet alkalmaztam a 4. fejezetben ismertetett kísérletben: a 8. és 12. képként szerepelnek. (lásd. 3. sz. melléklet)

### A helyes ítélet

A műbefogadás vizsgálata során gyakran beszélnek a kutatók esztétikai ítéletről. Az esztétikai ítélet részben a „tetszésre” vonatkozik, részben azonban normatív összetevővel is rendelkezik. Ez utóbbi okán felmerül a kérdés, hogy az ítélet helyes-e

vagy sem. Így a műtárgyakra adott reakciók mérése során alkalmazzák a kritériumhasználat módszerét. Az esztétikai érzékenység mérésére tett erőfeszítések gyakran szakértőket is bevonnak a teszt kialakításába, velük standardizálják azt. Feltételezik, hogy a jó teszt elválasztja a szakértőket és laikusokat. A szakértők tudják, mi az értékes – ez az alapvetés húzódik meg a szakértőkhöz való viszonyítás mögött. (Schuster, 2005) Ezt a gondolamenetet megkérdőjelezi, s a helyes ítélet ilyen értelmzését feleslegessé teszi Child (1973) azon fentebb említett megállapítása, hogy a szakértők csoportja nem homogén ítéleteiben, éppen ellenkezőleg, igen heterogén.

Azonban a helyes ítélet kifejezés tárgyalását nem hagyjuk el ilyen hamar. Az esztétikai ítélet vajon mire vonatkozik? Valóban esztétikai élményre következtethetünk, amikor nem műtárgyakkal, hanem reprodukciókkal dolgozunk? Ezt a kérdéskört járja körül Locher hipotézise.

Locher tehát egy további szempontot hoz be, amikor az ítéletek helyességét mérlegeli a tárgyak eredetisége és a vizsgálat helyszínének függvényében. Faksimile-akkomodációs hipotézise (Locher, Smith, Smith, 1999, Locher és Dolese, 2004) szerint a kísérleti esztétika gyakorlata, miszerint nem eredeti festményekkel, hanem festmények reprodukcióival foglalkoznak, azokat alkalmazzák kísérleteikben (dia, képeslap, számítógépes megjelenítés) nem kérdőjelezi meg az eredmények validitását, mivel a személyek alkalmazkodnak a faksimile sajátosságaihoz (képesek a faksimile korlátozottságához igazodni és a művészetre koncentrálni). S ez az alkalmazkodás a művészetben való jártasságtól független. Egyik kísérletében Locher munkatársával a *New York Metropolitan Museum of Art* termeiben és laboratóriumában vett föl skálákat ugyanazon képekről k. sz-eivel és nem tapasztalt lényeges eltéréseket az értékek között. Fontos megjegyezni, hogy szemantikus differenciál skálákról van szó (ilyesféle itemekkel mint: szimmetria, komplexitás, redundancia, heterogenitás stb.), azok között többnyire nem mutatható ki különbség, míg a hedonikus tónus esetében igen, az eredeti múzeumi kontextus javára.

A faksimile akkomodációs hipotézist Farkas (2005, 2007) is tesztelte, s nem erősítette meg. Kísérletében abból indult ki, hogy ha igaz a feltevés, hogy az emberek alkalmazkodnak a reprodukcióhoz (a reprodukcióra adott vélekedéseik során – képletesen és szó szerint - az eredeti mű van a szemük előtt), akkor mindegy, hogy milyen sorrendben végezzük a vizsgálatot. Ezért Farkas vizsgálatában az embereket két

csoportha osztotta és egyik felével a múzeumba ment először, s aztán a laborba, míg a másikkal fordítva. Eredményei a múzeum – laboratórium sorrendű feltétel esetén összhangban vannak Locher hipotézisével, azonban laboratórium – múzeum sorrend esetén már nem. A képeknek több mint fele nagyobb preferenciaértékeket kapott, s a deskriptorok (Farkas deskriptorok aláhúzását kérte a képek minőségének mérőjeként) is más jelleget mutattak. A hedonikus tónus esetén Locher is hasonló adatokat kapott, azonban „a képi azonosság” locheri feltételezése nem nyert megerősítést. Farkas ezen kísérlete valóban megmutatja a probléma (reprodukciók alkalmazása) egy eddig nem ismert oldalát, ahhoz azonban nem elégséges, hogy elvessük vele Locher hipotézisét. Kétségtelen, hogy a művészetpszichológus azt szeretné, hogy Lochernek legyen igaza, mivel így könnyebb a dolga, s támaszkodhat a meglévő (reprodukciókkal dolgozó) kutatások eredményeire. Azonban Farkas adatai elgondolkodtatók, azzal együtt, hogy logikája, mellyel eljut a faksimilehipotézistől a sorrendiség vizsgálatához megkérdőjelezhető. Ugyanis nem értek egyet azzal, hogy a jelenség, melyet Locher leír és illusztrál azt mondaná, hogy akár innen akár onnan megyünk ugyanazt éljük át. Azt állítja pusztán, hogy nincs lényegi különbség a két megélés között. Nem azt, hogy az eredeti múzeumi kontextus nem vált ki élményt, s hogy az eredeti megélés ne tartalmazna minőségi többletet.

Összefoglalva a faksimilehipotézis vizsgálatának tanulságait: megteremthető az a vizsgálati mód, amelyben a reprodukciók bemutatása során is a művészeti élményt érhetjük tetten. Nem ugyanaz a két jelenség: Locher arról beszél, hogy a műalkotás befogadásának élménye előidézhető a reprodukciójával. Nem biztos, hogy arról van szó, hogy a k.sz-ek alkalmazkodnának a faksimile hiányosságaihoz, hanem a faksimile mint jelzőinger működik, ami kiváltja a már átélt élményt. Következtetésemmel összhangban van Farkas eredménye, mikor is múzeum – laboratórium sorrendben igazolta a jelenséget. Amit Farkas a másik feltételben, fordított sorrendben kapott, nem cáfolja az előbb leírt jelenséget, mivel nem azt vizsgálta. Hanem, amint egyébként írja ő is, a k. sz-ek a műalkotással való találkozás előkészítése után mentek múzeumba. Tehát az első feltétel (múzeum – labor) felidézéssel volt, a másik (labor – múzeum) előhangolás.

## Döntéshelyzet nélküli adatgyűjtés: interjúk és elemzésük

„Amit nem értünk vagy nehezen operacionalizálható, azt bízunk a pszichoanalízisre.” Ezzel a feltevéssel találkozik az olvasó többek között Cupchik és Shereck (1998) figuratív szobrokkal végzett kísérlete beszámolójában is. Verbális beszámolót is kértek a kísérleti személyeiktől, s az így kapott szövegeket két dimenzió alapján rendszerezték. A két dimenzió: elkülönült - bevonódott (a befogadóra vonatkozik) és konkrét - absztrakt. Ennek alapján a szerzők négy típusba sorolták a beszámolókat, és úgy vélik, ezeket a típusokat lehet úgy értelmezni, mint a jelentésmegértés lehetséges módjait. Erre utaló gondolatukat nem fejtik ki pontosan: esztétikai kommunikációnak tekintik a beszámolókat és a Gombrich (1960, idézi Cupchik és Shereck, 1998) által leírt pszichoanalitikus magyarázat felé orientálnak.

Az imént idézett szerzőpáros feltevése abból a közhiedelemből ered, hogy a szöveg egyenlő a tartalommal. Ahogyan pl. Crozier és Chapman (1995) úgy jellemzik a pszichoanalízist, mint olyan művészetpszichológiát, amely kizárólag a tartalommal és a látens tartalommal foglalkozik. S ebből következne, hogy a tartalom magyarázata a pszichoanalízis feladata, jóllehet már Gombrich (1998) kimutatta, hogy a pszichoanalízis nem tartalomesztétika.

A szöveges beszámolók elemzésére létezik más mód is. Ezt egy korábbi vizsgálatban kidolgozott eljárással példázom. Panofsky (1984) művészettörténészként kialakított egy módszert a műalkotások elemzéséhez, mely módszer a mű tartalmából indul ki, s ezt a témát addig analizálja, míg el nem jut a legáltalánosabb témához, ami a történelmi, társadalmi háttérrel is felöleli. Az ikonológiai módszer elméleti háttérét a következőképpen deklarálja: A műbefogadás során fokozatosan tárulnak fel a mű értelemrétegei. Panofsky három értelemréteget különít el, melyek közül az elsőt (1) az úgynevezett elsődleges értelemréteget a jelenségértelmezés tartományának nevezi. Egy festmény szemlélése során először ez a réteg tárul fel, ez az a tartomány, ami az érzéki tapasztalat által feldolgozható számunkra. Például, ha valaki pusztán az érzéki tapasztalata alapján elemezné Leonardo *Utolsó vacsoráját*, akkor az egyszerűen egy asztaltársaság ábrázolásának nézné a képet, akik esetleg valaminek a megtárgyalására gyűltek össze. Ezt a réteget felbonthatjuk továbbá a tárgyi (1,a) és a kifejezésértelmezés (1,b) régióira aszerint, hogy „a képi jelet pusztán egy ember ábrázolásának vagy egy

'szép' vagy 'visszataszító', 'szomorú' vagy 'vidám', 'jelentős' vagy 'ostoba' ember ábrázolásának látjuk-e." (Panofsky, 1984, 251. oldal) A következő értelemréteget (2), mely valamilyen tudás révén tárulhat fel, azaz történelmi, művészettörténeti irodalmi ismeret a forrása, jelentésértelemnek nevezi Panofsky. Az előbbi példákra visszatérve: már tudjuk, kik ülnek az asztalnál, miért utolsó ez a vacsora stb. A harmadik (3), a lényegi értelem szintjét a dokumentumértelem tartományának nevezi, amelynek értelmezésébe a világnézeti magatartás vezet be. Leonardo nevezett képét például a saját szellemi szférájában értelmezi a néző, s ettől függően lehet a búcsú, az áruháza, a megbocsátás, a hit vagy egyszerűen a szeretet üzenete a képi ábrázolás. Panofsky munkájának egyfajta "ellensapásaként" értelmezi Radnóti Sándor (1995) Kubler *Az idő formája* című művét. Kubler az ikonológia elvével szembeállítja az individualizációt. A jelentésfeltárás helyett a formaelemzés híve, s ezen keresztül az egyedi műalkotás elemzését tűzi ki feladatul. Kubler említésével csak azt kívántam érzékeltetni, hogy Panofsky elmélete milyen megfontolásból kritizálható, s hogy milyen könnyen sorolják a tartalomesztétika pólusához azt, aki a jelentést kívánja feltárni egy műben.

Fentebb ismertettem, hogy Panofsky miként osztja fel a jelentés lehetséges, felfejthető rétegeit. Az ő eljárását fogom alkalmazni, azonban némi bővítéssel, változtatással. Művészettörténetileg hiteles kategóriái nem elégségesek a számunkra, ha azt akarjuk, hogy a pszichológia eredményei is reprezentálva legyenek abban a kategóriarendszerben, melyre a vizsgálatom elemzése alapul. Valamint azt is szeretnénk, hogy a forma és tartalom problémát ne ignoráljuk, hanem mint formátartalom illesszük a vizsgálati folyamatba. Az egyik réteg, mely kimaradt a Panofsky által elkülönített rétegek közül az inger fizikai feldolgozásának szintje. Kimutatták többek között az ingerintenzitás, komplexitás, újdonság, stb. (Berlyne, 1995) fontos szerepét a műalkotások észlelésében. Ezért is tartom indokoltnak még egy kategória felvételét, amibe a színekről, vonalakról, tónusról stb. adott leírások sorolhatók. Ezt nevezem A kategóriának, a szenzoros értelem szintjének. Pl. „mindegyikben van barna meg sárga” (a példák interjúkból származnak, lásd. Illés, 1999).

B kategóriának nevezem a Panofsky által jelenségértelemnek mondott szint tárgyi értelem régióját. Ide olyan leírások sorolhatók be, amik tényszerű felsorolást, objektumok, jelenségek megnevezését adják. Pl. „vízpart, lakott terület”, „vihár”.

C kategóriának a jelenségértelem kifejező régióját és a jelentésértelem szintjét vettem. Ide tartoznak a hangulatot lefestő, a művész szándékára célzó, a néző bevonódására utaló megjegyzések. Például "ez elhagyatott táj, ... ez meg vidám"

D a dokumentumértelem, azaz a lényegi értelem *szintje*. Az ebbe a kategóriába tartozó szövegrészeknél az a tartalom mutatkozik meg, ami a befogadó számára mint eszmei tartalom vagy mondanivaló szűrődik le. Ezt a kategóriát tágabban kell értelmezni, ugyanis itt kell, hogy helyet kapjanak a távoli asszociációk és gondolatok is. Például, "bizonytalanságot, ... magány, elhagyatottság." „A dolgok örök körforgása.”

A kategóriák nem épülnek egymásra, egyik nem előfeltétele a másiknak. Abban az értelemben nincsenek egymásra épülve a kategóriák, hogy pl. beszélhet valaki elvonatkoztatott dolgokról, attól függetlenül, hogy említi-e a konkrét jelentéseket. Nyilvánvaló, hogy értékelő jelleg nélkül kell a fenti kategóriákat kezelni és értelmezni. A szövegekben előfordulhat személyes élményről vagy emlékről adott beszámoló is. Ezek a beszámolók is a kialakított kategóriarendszer alapján kerültek feldolgozásra, és ezen elemzésen kívül külön jelöltem, hogy ki és melyik képnél említett személyes élményeket. Ez a későbbiekben "ötödik" kategória néven fog szerepelni. Fontos hangsúlyossá tenni, hogy a személyes élmények előbukkanása, amit ez alatt az "ötödik" kategória alatt értek, nem illeszkedik a négy elemzési kategória sorába.

Egy korábbi munkámban kipróbáltam e módszert (Illés, 1999). A statisztikai elemzés szerint nincs különbség a két eltérő művészeti jártassággal rendelkező csoport között abban a tekintetben, hogy mely kategóriákat használják. Különbség mutatkozik viszont abban, hogy egy adott kategóriát hányszor használnak. Ez a különbség a D kategória esetében áll fenn, és a művészetekben jártasabb csoport tagjai használták többet ezt a kategóriát. Tehát a művészetekben nagyobb jártassággal rendelkezők többször folyamodnak a lényegi értelem megragadásához, a konkrét értelemtől való elrugaszkodáshoz, mint a kevésbé jártas egyének. Az alkalmazott eljárás következképp elkülöníti a jártasabbnak tartott csoportot a kevésbé jártasabbaktól.



## Definíciók a művészetpszichológiában

Egy további kérdés adódik, aminek megfogalmazásához Gombrichot idézem: „Úgy gondoltam tehát, hogy biztonságosabb mindjárt figyelmeztetni az olvasót, hogy nem kezdem meghatározással, mert a meghatározásokat mi találjuk ki, és mert nincs olyan, hogy a művészet lényege: magunk dönthetjük el, hogy mit akarunk művészetnek nevezni és mit nem.”(Gombrich és Eribon, 1999, 68. old.)

A művészetpszichológiával szemben csakúgy, mint más tudományterületekkel szemben, jogos elvárásnak tűnik, hogy adjon egy meghatározást arról, mivel foglalkozik. Szükséges meghatározni, hogy mi az a fogalmi keret, amiben egy művészetpszichológiai vizsgálat elhelyezkedik. Amennyiben valaki nem határozta meg, mit ért művészet alatt úgy nehézségekbe ütközik munkája eredményeit „a művészetre” kiterjeszteni. Szükségszerűen adódnak olyan nem mindig magától értetődő fogalmak, melyek meghatározása nélkül a „levegőben lóg” a kísérlet. Az első rögtön az, hogy mit tekint vizsgálata tárgyának?

Azonban a pszichológia többször is vétett már e logika ellen, gondoljunk csak az intelligenciavizsgálatokra. Az intelligencia az, amit az IQ teszt mér. Ez a mondat klasszikus példája ennek a jelenségnek. A művészetpszichológiában is hasonló helyzet adódik: jóllehet a kutatónak tudnia kell, mit tekint kutatása tárgyának, illetve mi az a műalkotás, de ebben az esetben maga a definíció, illetve a hétköznapi és művészet határának kérdése egyben kutatási terület is.

A definiálás feladata kettős: egyrészt válaszolni kell arra a kérdésre, hogy hol a határ a művészet és hétköznapi között, másrészt arra a kérdésre, hogy egyenrangú elemeknek tekinthetők-e a különböző korokból és művészeti ágakból származó anyagok, vagyis létezik-e általános művészetpszichológia? Az előbbi kérdést már röviden érintettem, az utóbbi kérdésre pedig alább értekezem röviden. Mindkét kérdésre visszatérek majd az empirikus adatok diszkusszálásakor.

## Létezik-e általános (rendszer)művészetpszichológia?

A kérdésre az egyik válasz a fizioiógiás nem: az eltérő érzékszervek eltérő módokon működnek. Akkor művészeti ágakként más és más a magyarázat? Bizonyos értelemben más és más, mert a különböző érzékszervekkel felvett művek, különböző mechanizmusok szerint dolgozódnak fel. A fülnek más az élettana, mint a szemnek. A hosszú olvasmányoknak (regény) más a feldolgozása, mint a rövideknek (vers).

*A térbeli művészetek időbeli aspektusa* – e beszédes című tanulmányában Molnar tulajdonképpen igent mond e kérdésre. Molnar (1983) azt a felosztást hozza fel, mely különbséget tesz térbeli és időbeli művészetek között. Előbbi a festészet, szobrászat, utóbbi az epika, a zene. Felveti, hogy az úgynevezett térbeli művészeteknek is van időbeli aspektusuk. Magyarán a festmény megtekintése nem egy pillanat műve, annak befogadásához időre is szükség van. Tanulmányában felvázolja, hogy ez az idő mire fordítódik, s elképzelését egy vizsgálattal illusztrálja. (ezt a vizsgálatot ismertettem fentebb a Szemmozgások vizsgálat című észben.

Adódik egy további kérdés: különböző korokból/kultúrákból származó művek esetében mi a helyzet? Ugyanaz érvényes a Leonardo képekre, mint pl. Malevics piros négyzetére, vagy Jackson Pollack műveire? A művészetelmélet egy lehetséges következtetése szerint rendszeresztétika nincs, mert három univerzum van: klasszikus, avantgárd, populáris kultúra, de lehetnek közös fogalmak: mű, forma, befogadó, hatás, esetleg még üzenet is. (Almási, 2003. 19. old.)

Feltevésem szerint a pszichológia rendelkezik egy olyan megközelítéssel, mely ezeket a közös fogalmakat, leginkább a befogadó, mű, alkotó, kontextus fogalmait egységben tudja kezelni, s így kísérletet tehet arra, hogy az általános művészetpszichológia szerepét felvállalja. Ez a megközelítés, ahogy az első fejezet elején bemutatott ábra kapcsán leírtam: a narratív szemlélet.

## Módszerválasztás

A fejezet zárásaként megpróbálok tanulságokat levonni a módszerválasztásra nézve. Gergen antipozitivizmusa és a hozzá kapcsolódó 83-as magyar vita felveti az

inadekvát alkalmazkodás kényszerének problémáját (Szummer, 1993). A kísérleti módszer kritikája az esztétikai ingerekkel kapcsolatban teljesen megalapozott.

A vita egy aspektusa: irracionális (Fehér Márta szerint, 1992) amikor nem használjuk azokat a módszereket, amik léteznek, jól beváltak, bizonyos problémák megválaszolásában és „amikor a meglévő racionális technikáinkkal, racionális algoritmusainkkal nem kezelhető problémákat mégis ily módon akarjuk kezelni” (584. old.)

Az esztétikában felgyülemlett kérdések egy része jól megválaszolható azokkal a módszerekkel, amikkel megpróbálták az empirikus esztétikában őket megválaszolni. Erre példa az a témérdek kutatás, amik közül számosat ismertettem, s amik a műbefogadást befolyásoló tényezők közül a műalkotás tulajdonságai: komplexitás, újszerűség, színek hatása, figurativitás, vagy a művésznak tulajdonítható dolgok: presztízshatás, illetve a befogadó személyi jegyei, szakértősége, életkora, stb. vizsgálata által akarnak közelebb jutni a tetszés kérdéséhez.

Azonban akadnak más kérdések is, amik más módokat, más módszertant igényelnek, azaz „meglévő racionális technikáinkkal” nem kezelhetők. Elsősorban azok a problémák, amik nem a tetszés okaira fókuszálnak, hanem pl. a műbefogadás élményjellegére vagy személyes aspektusára.

A következő két fejezetben két olyan vizsgálatomat mutatom be, ami alternatívákat kínál az eddig tárgyalt módszertani és elméleti kihívásokra. A 3. fejezetben egy olyan vizsgálatot mutatok be, ami a vizuális művészetekhez a narratív pszichológiai képelemzés felől közelít.

A 4. fejezetben bemutatásra kerülő empirikus munka a meglévő technikák mellett új technikákat is alkalmaz, továbbá ezek összevetésével, egymásra vonatkoztatásával érdekes megfigyelésekhez vezethet.

A fechneri hagyományokhoz visszanyúlva, mely közvetlenül az érzékelés szintjén kereste a választ a kérdésekre, egy olyan műszert alkalmazok, mely lehetőséget ad arra, hogy a nézés menetét vizsgálhassam.

### **3. fejezet**

#### **Képi narratívum**

Dolgozatomban az eddig áttekintett elméletek és az ezt követő fejezet is elsősorban a tetszést vagy a műbefogadás közvetlen módját vizsgálja. Jelen fejezet kilóg e sorból. Azonban ahogyan ezt már korábban is jeleztem, szeretném a narratív pszichológiát egy átfogó, általános művészetpszichológiai elméletként alkalmazni. Ehhez szükségesnek érzem a narratív pszichológia elméletét ismertetni, továbbá a képi elbeszélésre való kiterjesztésének lehetőségét bizonyítani.

#### **Megszólitott művek – beszélő festmények**

Jelen fejezetben egy narratív pszichológiai kutatást részletesebben ismertetek. Ez a kutatás az olvasva nézés, a képi narratívum fogalmainak empirikus alkalmazási lehetőségét mutatja.

A vizsgálat tartalmában a nemzeti identitásra irányul, s a vizsgálat tárgyára nézve pedig a magyar történelmi festészetre. A László János inspirációjára született munka a képi elbeszélésre alkalmazható elemzési rendszer kidolgozásának első próbája volt.

## **A magyar történelmi festészet narratív pszichológiai elemzése**

Az emberi megismerés vagy gondolkodás egyik alapformája az elbeszélő mód. Ezért úgy értelmezem a narratív pszichológiai megközelítést, mint az emberi gondolkodás, a tapasztalatok szervezése illetve a világ konstruálásának egy módját. E megközelítés magára a pszichológiára is alkalmazható, hiszen elbeszélő szöveg lehet például egy másik pszichológus szövege is, aminek sajátosságait narratív megközelítésben lehet vizsgálni (Halász, 1998). A teoretikus és empirikus kutatások során egyaránt a következő fogalmak kerülnek középpontba: olvasó szemlélet, elbeszélés, történet, perspektíva. Látni fogjuk, hogy ugyanezen fogalmak kerülnek előtérbe képek narratív elemzése kapcsán is.

### Narratív szemlélet és képelemzés

Indokolt-e és érvényesíthető-e az olvasói szemléletmód a képekkel való találkozásban? – teszi fel a kérdést Thomka Beáta a *Narratívák* sorozat első kötetének bevezetőjében. (Thomka, 1998. 7. o.) A kérdés kétféle módon is értelmezhető. Egyrészt, amennyiben a narratívumot, s az ahhoz rendelt „olvasói szemléletmódot” az emberi megismerő tevékenység egy lehetséges módjának tekintjük, akkor természetesen igennel kell válaszolni, hiszen a megismerés nem csak verbális, de vizuális is. Ezért feltételezhetjük, hogy a képi műbefogadás során is érvényesül az elbeszélő/narratív megismerési mód a befogadó részéről. Másrészt viszont nem ilyen egyértelmű, hogy a képek elemzésére vállalkozó kutatás során módszertanilag miként érvényesíthető a narratív szemlélet. Jelen kutatás igyekszik ez utóbbi kihívásnak is megfelelni.

Feltételezem, hogy bizonyos korlátok közt mindaz, amit a narratívumról tudunk, fenntartható, kiterjeszhető a képekre is. Felvethető a „kép mint szöveg” analógia. Az olvasva nézés kifejezés így például azt jelenti, hogy a képet is „kiolvassuk”, „elolvassuk”. Ez implicálja, hogy a látás nem pillanatnyi explorálás, hanem időben kiterjedő folyamat. S ahogyan egy elbeszélés olvasása során kibomlik a történet, ugyanígy az állóképből is egy történet fejthető ki.

Az időbeliség kérdése a képek kapcsán azért is figyelmet érdemel, mert az olvasást rendszerint időigényes folyamatnak szokták tekinteni, a látást pedig nem. Az elbeszélő képértés szempontja dacol ezzel a kategorizálással: feltételezi, hogy a képet is olvassuk. Ez a fajta időbeliség lesz a narratív szemléletmód egyik kulcsmozzanata.

A kép és a szöveg nem feltétlenül külön-külön jelenik meg, gyakoribb az együttes előfordulásuk, s ebből következik, hogy számolni kell a kép és szöveg egymásra hatásával. Különösen igaz ez a művészi alkotások (pl. festmények) esetében, ahol a kép címe ad gyakran jelentést (illetve többletjelentést) a képnek. A szöveg (azaz cím) kijelöli a témát és kijelölheti a perspektívát is.

További fontos fogalom tehát a perspektíva fogalma: kinek a nézőpontja alapján bontakozik ki a történet? A szöveg- és képelemzés esetén egyaránt fontos: a narrátor/történetmondó helyzete, a festő/elbeszélő nézőpontja, az olvasó/néző pozíciója, a szövegolvasói/képolvasói tudat szerepe (v.ö. Thomka, 1998). A perspektíva ilyen megkülönböztetései meghatározóak lehetnek egy narratív szempontú képelemzésben. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy itt a perspektíva nem azonos a művészettörténész perspektívafogalmával.

Az olvasó szemléletmód megbontja a kép és a néző, a befogadó és a műalkotás, a tartalom és a forma dualizmusát, és a társas jelenségek szintjén feloldja azt a nézetet, miszerint a műbefogadás az idő és tér egy diszkrét pontját töltene csak ki. Ezzel szemben azt állítja, hogy a kontextus, az emlékek, a korábbi tudás stb. egy-egy műalkotás befogadása során kiemelkedően fontos tényezőkként vannak jelen.

Tehát ugyanúgy olvasunk képeket is, mint történeteket, részeire bontva, ugyanakkor egészként észlelve: mindkét modalításban releváns az idői kiterjedés (múlt, jelen, jövő), vannak szereplők, helyszínek, és van cselekvési sor.

### A narratív szemlélet és a csoportidentitás

#### *Történelem és narratívum*

A történelem narratív pszichológiai vizsgálata abból a Halbwachstól származó gondolatból indul ki, miszerint minden egyes emlék társadalmi eredetű. A narratív

pszichológia a társas konstrukcionista irányzatban gyökerezik, ahol hangsúlyozottan fontos a társas, társadalmi tényezők tárgyalása (Bodor, 2002). A történelmi emlékezet is e társas, társadalmi közegen keresztül konstruálódik, s ennek egyik kitüntetett módja az elbeszélés. Ezen a ponton találkozunk a történelem tudománya és a narratív pszichológia.

Az elbeszélő forma tekinthető úgy, mint az idő megtapasztalásának alapvető módja (Ricoeur, 1984–85). Ennek a tapasztalatnak azonban az embercsoportok életére vonatkozó további következményei is vannak. „A társadalmi emlékezet a múltból szól, de a jövőre irányul, a közösségnek a bizonytalan jövő ellenében történő megtartását szolgálja.“ (László, 2003). Ez a megfontolás már elővételezi azt az elképzelést, ami a történelemtől való diskurzusnak, a történelem történeteinek nagy hatóerőt tulajdonít a nemzeti identitás kialakulásában és fenntartásában.

A közösségek közös reprezentációkat alakítanak ki a világ jelenségeiről. Ezen szociális reprezentációk rendelkeznek egy figuratív maggal, más néven „képszerű maggal”, mely köré a narratív séma szerveződik (Moscovici, 1976, idézi László, 1999). E képszerű mag úgy is értelmezhető, hogy milyen vizuális kép jelenik meg előttünk azt a szót hallva, látva, mint pl. klónozás. Egy ilyen képszerű magot a festmények közvetlenül befolyásolhatnak illetve megjeleníthetnek. A történelmi festmények tehát valószínűleg jól közelítik a történelem szociális reprezentációját, vagy annak fontos elemét képezik. Egy közösségnek a történelemtől való közös, megosztott tudása a közösség önmagával való azonosságának megélését biztosítja. Mindezek alapján a történelem szociális reprezentációjának vizuális elemeit vizsgálva a nemzeti identitásra következtethetünk. A festményeket illetően most már a következő kérdés körvonalazódik: Milyen a történelem illetve a történelmi események szociális reprezentációja, és hogyan valósul meg képi elbeszélésük?

### *Nemzeti identitás és narratívum*

A szociálpszichológiában általánosan elfogadják Turner (1998, 333. old.) definícióját a társadalmi azonosságtudatról: Eszerint a szociális identitás „az egyén tudása arról, hogy bizonyos társadalmi csoportokhoz tartozik, együtt ennek a

csoporthoz tartozásnak számára való bizonyos érzelmi és értékjelentőségével.” A nemzeti csoporthoz tartozásról, vagyis a nemzeti identitásról a szociálpszichológusok gyakran kimutatják, hogy az emberek szociális identitásának egyik meghatározó alkotóeleme (vö. Csepeli, 1992).

A csoportidentitás egyik lehetséges narratív pszichológiai megközelítését kínálja Pataki (1999). Eriksonra támaszkodva leírja, hogy az identitás alakulásához nélkülözhetetlen egy csoporthoz tartozás érzése, egy kulturális egység megtapasztalása. Úgy véli, a csoportidentitás társadalmi észlelhetőségi és átvételi módjának tárgyalásakor alkalmazható a narratív megközelítés. „A csoportidentitás egyik – tehát nem kizárólagos – létmódját és észlelhető megjelenési alakját a csoport-narratívumok hordozta tartalmak, szimbolikus jelentések és utalásrendszerek alkotják.” (579. old.)

#### *A magyar nemzeti identitás narratív pszichológiai elemzése*

László és munkatársai (2002) történelmi események elbeszéléseinek narratív pszichológiai elemzésével foglalkozó tanulmánya a következő mintázatokat találta:

- vesztettünk, de győztünk
- győztünk, de veszítettünk
- győztünk és győztünk
- vesztettünk és veszítettünk.

Ez arra utal, hogy a történelmi elbeszélések nem fekete-fehéren egyértelműek, inkább ellentmondásosak. Feltételezhetjük, hogy ez az ambivalencia megtalálható a képi narratívumokban is.

#### *Képi narratívum és magyar nemzeti identitás*

A magyar művészettörténet tudósai számos aspektusból igen alaposan feltárták, hogy a magyar képzőművészetben miként jelenik meg a történelem. Erre példa a *Történelem – kép* című kötet (Mikó – Sinkó, 2000), mely egyszerre tanulmányok



gyűjteménye és kiállítás katalógus. A történelmi tárgyú művek kapcsán született írások bemutatják és elemzik a művek jellegzetességeit. Az elemzések alapján különböző csoportok különíthetők el. Ilyenek például a nemzeti szenvedéstörténet képei, a történelmi kép mint sajtóillusztráció, allegorikus történelemképek, az állami történelmi reprezentáció.

Megfogalmazódik a kérdés, vajon mit tehet még ehhez az óriási ismeretanyaghoz a pszichológia? Marosi (2000. 11. old.) a történelem, történet és kép együttes tárgyalásáról így ír: „aztán ott van még a »kép« szó szerint értendő-e, tollal, ecsettel érzékeltetett formák útján megvalósított síkbeli vagy faragott-mintázott ábrázolásként, vagy csak mentális, képzeleti képként, vízióként, amelyet az egyes elbeszélésekből s a történelem egymásutánjából alkotunk magunknak.” A narratív pszichológia és a szociálisreprezentáció-elmélet az utóbbi perspektívából tekintve a képekre, hozzájárulhat ahhoz, hogy érthetővé váljon, miként szerveződnek a társas, társadalmi közegen keresztül a történelem elbeszélései, s e narratívumok *képi* magja milyen pszichológiai tartalmú identitásmintákat képvisel.

A képzőművészet területére is kiterjeszhetőnek tűnik tehát a nemzeti identitás narratív szerveződésének feltárására tett törekvés. Így történelmi tárgyú vizuális műalkotások is elemzés tárgyává tehetők. Az elemzés a következő kérdésekre irányul: amennyiben hasonló ambivalenciát illetve a veszteségek és győzelmek sajátos kombinációját tapasztaljuk, akkor mit mond ez a nemzeti identitás alakulásáról? Miért fontos a nagy veszteségeket ugyanúgy megörökíteni, nekik emléket állítani, mint a nagy győzelmeknek? Mi rejlik a művészettörténészek által is megfogalmazott heroizálás-búsulás ellentmondásosságának mélyén? S a történelem ilyen reprezentációja hogyan illeszthető a nemzeti identitás formálódásához?

### Történelmi képek a nemzeti identitás kialakulásának hajnalán

#### *Az elemzett képek kiválasztásának szempontjai, a képek bemutatása*

A magyar képzőművészet történetében kézenfekvőnek tűnik, hogy történelmi művek legtisztább megfogalmazásban a historizmusnak nevezett korszakban születtek.

Bár a historizmus Marosi Ernő szerint nem azt a pár évtizedet jelenti, amire alkalmazni szoktuk, hanem régebbre nyúlik vissza. A hagyományozást, a motívumok, szimbólumok fennmaradását, továbbadását, elterjedését is historizmusnak tekinti. (Marosi, 2002). Az általunk kiemelt 19. századi történelmi festészet ebben a folyamatban helyezhető el. Az úgynevezett historizmus ekkor egyetemesen elterjedt volt, Magyarországon pedig uralkodó irányzat lett a művészetekben. Ezt az időszakot bizonyos szempont szerint azonban mégis érdemes leválasztani a Marosi által javasolt, tágan értelmezett historizmus jelenségéről. Annál is inkább, mivel ez az időszak a „nemzetté válás” folyamatában kiemelt fontosságú. S ez az a szempont, ami miatt jelen esetben indokolt kifejezetten a 19. századdal foglalkozni.

A képeket, a fentebbi megfontolások alapján, a 19. század magyar történelmi tárgyú festményeiből válogattam ki. Az elemzésbe bekerült képek albumokban gyakran szereplő, azaz sokszor reprodukált vászon alapú olajfestmények. Ennek alapján 21 festmény közelebbi elemzését végeztem el. (Lásd. 2. sz. melléklet: *A képek listája*)

A historizmus évtizedeinek nagyjából a 19. sz. második felét tekintik. Legnagyobb alakjai: Benczúr Gyula, Madarász Viktor, Székely Bertalan, Than Mór (Bodnár, 1987). Az elemzendő festmények kiválasztásában azonban az a szempont is szerepet játszott, hogy ne csak a korszak legnépszerűbb művészeinek munkáiból válogassunk. Ily módon valamivel reprezentatívabb mintát lehet vételezni abból a meglehetősen összetett, sok tényező által befolyásolt képzőművészeti világból, mely politika és célzott megrendelések révén erősen meghatározott volt. A képek eme jellemzői is hozzájárulnak ahhoz, hogy a nemzet közös narratívumainak vizsgálatára alkalmasak legyenek. Azzal a feltevéssel élek tehát, hogy egy kép egyrészt a festő, a megrendelő és a feltételezett befogadó történelmi tudatát, másrészt a kollektív emlékezet nyomát formázza.

### *Elemzés*

A kvalitatív kutatásoknak számos válfaja létezik a társadalomtudományokon belül. Bármiféle teoretikus perspektívát vallanak magukénak, közös törekvésük, hogy

ne kívülről vigyék rá a „szövegre” az elemzési szempontokat, hanem engedjék, hogy a „szöveg” maga mutassa meg, hogy mi rejlik benne (Denzin, Lincoln, 1994). Ennek a hozzáállásnak a vizuális változatával próbálkoztam az elemzés során. A reprodukciókat szemlélve négy tartalmi jellegzetesség volt szembetűnő. Ezek a tartalmi jellegzetességek vagy különbségek képezték a festmények rendszerezésének alapját. A képeket ennek megfelelően csoportokba soroltam, melyeket a következő címkékkel illettam: pozitív történelmi eseményt megjelenítő, negatív történelmi eseményt megjelenítő, emblematikussá vált figurákat ábrázoló és történelmi esemény nélküli történelmi festmények.

Illusztrációként mindegyik csoportból egy-egy kép látható, a fenti felsorolás sorrendjében.



**2. ábra Benczúr Gyula: Budavár visszavétele 1686-ban**



**3. ábra Székely Bertalan: II. Lajos holttestének megtalálása**



**4. ábra Madarász Viktor: Zách Felicián**



**5. ábra Madarász Viktor: A bujdosó álma (Thököly álma)**

Az elemzés következő lépéseként kialakítottam egy kategóriarendszert, ami alapján a festményeket az elbeszélő mód kategóriáinak segítségével lehet vizsgálni. Az alkalmazott kódok rendszerét mutatja be az 1. számú táblázat. Látható, hogy három fő oszlopba rendezhetőek a kódok. E három oszlop bevezetését az elbeszélést elbeszéléssé

tevő alapvető kategóriák indokolták: a tér, az idő és a személy. Érdekes módon, ezek a nyelvi kifejezések deiktikus váltóknak nevezett osztályába tartoznak. Ezek „jelentése csak a kimondás személyközi kontextusának vagy kimondójának értékelésével fogható fel.” (Bruner, 1992, 180. old.)

Ezt követően a három fő kategóriát a képi elbeszélés különféle realizációi alapján differenciáltam. Ezért a tér változóján belül különbséget tettem a zárt, távlatokat nem megengedő terek és a nyílt, messzire tekintő terek között. Az idő változója a címbe aposztrofált esemény, és a valójában megjelenített cselekvés idői viszonyára reflektál. Így ez a kategória különbséget tehet az ábrázolt kép az eseményt megelőző, az esemény közbeni és az utáni viszonyához. A személy változójával az elbeszélés dinamikus aspektusa ragadható meg, ezért ezt az aktivitás-passzivitás dimenzió mentén bontottam fel. Ezt kiegészíti a tabló kód, mely a hős egy kimerevített, beállított helyzetét jelzi. A személy változójánál a főszereplőt (az esemény hősét) célozza a kódolás.

| <b>Tér</b>  | <b>Idő</b>   | <b>Személy</b>  |
|---|--|---|
| <i>táj</i><br>- előretekintő<br>- nem előretekintő<br><br><i>belső tér</i><br>- zárt<br>-tördelt (ablakkal,<br>ajtóval) | <i>esemény</i><br>- előtt<br>- közben<br>- végén<br>- után | <i>főhős</i><br>- aktív<br>- passzív<br>- tabló<br>- halott |

**1. sz. táblázat** Kategóriák

A festmények kategóriákként egy-egy kódot kaptak, s ezeket összegzik a 2., 3., 4. és 5. táblázatok.

| <b>pozitív<br/>eseményeket<br/>megjelenítő<br/>festmények</b> | <b>tér</b>                 | <b>idő</b> | <b>személy</b> |
|---|----------------------------|------------|----------------|
| Benczúr:<br>Budavár<br>visszavétele<br>1686-ban               | belső<br>(tördelt)         | végén      | tabló          |
| Than: Imre<br>király elfogja<br>lázado öccsét                 | táj (nem<br>előrettekintő) | végén      | tabló          |
| Székely: Egri<br>nők  | táj<br>(előrettekintő)     | közben     | aktív          |
| Benczúr: Vajk<br>megkeresztelése                              | belső (zárt)               | közben     | aktív          |

**2. sz. táblázat** Pozitív eseményeket megjelenítő festmények kódolása

| <b>negatív<br/>eseményeket<br/>megjelenítő<br/>festmények</b>  | <b>tér</b>                 | <b>idő</b> | <b>személy</b> |
|--|----------------------------|------------|----------------|
| Madarász: Dózsa<br>népe  | táj (nem<br>előrettekintő) | után       | halott         |
| Madarász: Zrínyi<br>és Frangepán a<br>bécsújhelyi<br>börtönben | belső (zárt)               | után       | passzív        |
| Székely: Mohács  | táj (nem<br>előre)         | végén      | –              |
| Székely: II. Lajos<br>holttestének<br>megtalálása              | táj (nem<br>előre)         | után       | halott         |
| Madarász: Zrínyi<br>Ilona Munkács<br>várában                   | belső (zárt)               | után       | tabló          |
| Madarász:<br>Hunyadi László<br>siratása                        | belső (zárt)               | után       | halott         |

**3. sz. táblázat** Negatív eseményeket megjelenítő festmények kódolása

| <b>történelmi<br/>esemény nélküli<br/>történelmi<br/>festmények</b> | <b>tér</b>          | <b>idő</b> | <b>személy</b>    |
|---|---------------------|------------|-------------------|
| Wagner: Izabella királyné búcsúja Erdélytől                         | táj (előrettekintő) |            | passzív           |
| Madarász: A bujdosó álma  | belső (zárt)        |            | passzív           |
| Liezen-Mayer: Magyarországi Szent Erzsébet                          | belső (tördelt)     |            | aktív             |
| Székely: Thököly Imre menekülése                                    | belső (zárt)        |            | aktív             |
| Dósa: Bethlen Gábor tudósai közt                                    | belső (zárt)        |            | aktív             |
| Székely: V. László és Czillei                                       | belső (zárt)        |            | – illetve passzív |

**4. sz. táblázat** Történelmi esemény nélküli történelmi festmények kódolása

| <b>emblemikus<br/>figurákat<br/>megjelenítő<br/>festmények</b> | <b>tér</b>              | <b>idő</b> | <b>személy</b> |
|--|-------------------------|------------|----------------|
| Székely: Doboz Mihály és hitvese                               | táj (nem előrettekintő) | közben     | aktív          |
| Madarász: Doboz  | táj (nem előrettekintő) | közben     | aktív          |
| Orlai-Petrics: Zách Felicián                                   | belső (tördelt)         | közben     | aktív          |
| Madarász: Zách Felicián  | belső (zárt)            | előtt      | élő            |
| Wagner: Dugovics Titusz önfeláldozása                          | táj (előrettekintő)     | közben     | aktív          |

**5. sz. táblázat** Emblemikus figurákat megjelenítő festmények kódolása

A továbbiakban a négy csoportba sorolt képek narratív tulajdonságait mutatom be csoportonként.

### Pozitív eseményeket megjelenítő festmények

A képek nagy része az esemény közben illetve végén mutatja be az eseményeket. A hősök aktívak illetve tablószerűen kimerevített pozícióban ábrázoltatnak. Itt található a legtöbb előretékintő és nem zárt tér. A győzelem pillanatait rögzítik, a múlt dicsőítésével a hasonló folytatás reményét hangsúlyozzák: a dicső jövő eljövételét. E képek pozitív, optimista kisugárzásúak, a cselekményt a legszebb pillanatában a tér tágasságával, dinamikusan mutatják, s a tablószerű képek külön erősítik a jelenet (esemény) nagyszerűségét. Ezek a haza vitrinjébe való képek.

### Negatív eseményeket megjelenítő festmények

E képek az előbbiekkal ellentétben: zárt terekben, nem előretékintő, távlatokat nem nyújtó terepeken, a kudarcos esemény után láttatják a világot. A hősök helyett halottakat találunk, s passzív vagy kimerevített alakokat, illetve az is előfordul, hogy nem szerepel hős a képen. A bukás, a veszteséggel való szembesülés keserű, de mégis patetikus pillanatai ezek. Implikálják a kilátástalanságot.

### Történelmi eseményeket nem ábrázoló történelmi festmények

Ezeken a képeken nincs konkrét történelmi esemény, így nincs mihez viszonyítani az időt. Az teszi érdekessé a képeket, hogy valamilyen gondolatot, lelkiállapotot mutatnak meg, ezek időtlenek, mindig érvényesek. Hasonlatosak a szentek ábrázolásához, némileg allegorikusak. Ezt erősítik a zárt terek is, amelyek néha kivehetetlenek, elmosódottak. Az e képeken megelevenedő kis jelenetek nem jelentősek, inkább csupán utalnak a történelmi háttérre. Mégis történelmi festmények, hiszen a történelemről való közös, megosztott tudást előfeltételezik, s a kollektív emlékezet tartalmaira utalnak. Az ilyen közvetlenül történelmi eseményre



nem vonatkozó festmények vonatkozásában, nem csak az idő, hanem a helyszín is gyakran azonosíthatatlan. Ez az időtlenség és helytelenség még könnyebbé teszi az azonosulást a pozitív hőssel. Azonban nem mindegyik képen jelenik meg egyértelműen pozitív hős: például az *V. László és Czillei* című festmény, mely éppen a nem cselekvést, az ország ügyeinek elhanyagolását mutatja be, tulajdonképpen a „hős” hiányát érzékelteti. A szereplők lehetnek aktívak és passzívak, attól függően, hogy az ábrázolt érzés, eszme illetve jelenség örvendetes vagy sem. Összegezve az mondható: a zárt terek és a váltakozó aktivitás a még nyomokban meglevő reményről tudósítanak egy alapvetően vesztes helyzetben.

### Emblematikus figurákat megjelenítő festmények

Az ebbe a csoportba sorolt képek sem kifejezetten történelmi eseményeket jelenítenek meg, azért kerültek külön az előbbiektől, mert a hősek nem úgy történelmi alakok, hogy életük vagy tetteik a történelem „csinálóivá” tette volna őket, inkább emblematikus figurák. Olyan alakok, akik köré legenda szövődött. Valamilyen történelmi eseményhez kapcsolható a történetük, de attól külön életre kelt. Ezek a hősök aktívak, esemény közben ábrázoltnak, a tér pedig nem kap különösebb szerepet történetük elbeszélésében: nem előretékintő tájban vagy belső terekben vannak. Mindegyik jelenet a még be nem következett, de a szemlélő számára jól ismert tragikus végzettel fejeződik be. A halál előtti utolsó percek, pillanatok aktív, dinamikus ábrázolásai ezek: a veszteség egy-egy bátor pillanatát mutatják be.

### Az eredmények integrálása a nemzeti identitás és történelemtudat narratív pszichológiai keretébe

A képek elemzéséből származó következtetésként elsősorban az mondható el, hogy az elbeszélést meghatározó három tényező – a tér, az idő és a személy változója – mentén a képek csoportjai különböznek egymástól. Az eljárás során nyert mintázatok,

amelyek a képek egy-egy csoportjára jellemzőek, további következtetések levonását engedik meg. Az alábbiakban ezeket a következtetéseket vázoló fel, utalva néhány, nemzeti identitásra vonatkozatható pszichológiai elméletre.

A képek bizonyos csoportjaira igaz, hogy a csoporttulajdonság idealizált formáját jelenítik meg, amit aztán azonosulásra kínálnak fel. Ilyenek a pozitív történelmi eseményt megjelenítő képek, s az emblematikus figurák képei. Az előbbi csoport festményei győztes környezetben, dicsőséggel jelenítik meg a nemzet nagyjait illetve nagy cselekedeteit. Az utóbbiak egy vesztesre álló helyzetben, egy nagy bukásban láttatják a kívánatos, dicső viselkedés mintáját. Ezek a festmények ebben a vonatkozásban emlékeztetnek azokra a történetekre, amelyeket László és munkatársai (2002) találtak, jelesül a „vesztettünk, de győztünk” mintázatra. Pontosabban a vesztettünk, de erkölcsileg győztünk jelenség érhető tetten. A bukás oka az emblematikus figurákat ábrázoló képeknél jellegzetes attribúciós mintát követ: a környezetben található. Ilyen például a túlerő, az elnyomó hatalom. A nemzetet megjelenítő alak jó, erkölcsös, bátor: a kudarc így külső tényezőkkel magyarázható, nem belső okokkal, ezzel fenntarthatóvá válik a nemzet pozitív értékelése, ami a nemzeti önazonosság erősítése szempontjából előnyös.

Azonban olyan jellegzetességek is mutatkoztak, amelyek nem egyértelműen a „nagyok vagyunk” sémájára működnek. Ilyenek a negatív történelmi eseményeket megjelenítő képek. Miért ilyen hangsúlyos a negatív események megjelenítése, ráadásul kiemelve az esemény tragikusságát? Erre a kérdésre többféle pszichológiai magyarázat is adható. Az egyik a klinikai pszichológiából merít: A poszttraumás stressz-zavar tünetei és az abból való felépülés módja Herman (1997) szerint nemcsak egyedekre, individuumokra jellemző, hanem egy egész társadalom vagy közösség is mutathatja e tüneteket, és küzdhet a felépülésért.

A poszttraumás stressz-zavar szakirodalma négy lépcsőfokban jelöli ki a trauma elszenvedésétől a teljes felépülésig tartó utat. Ez az út a sokk – nyugtalanság – gyász – felépülés folyamatán át vezet. Ezen az úton kitüntetett szerepe van az emlékezésnek. Az emlékezésnek számos formája megjelenhet: az újraátélés, az elfojtás, sűrítés, torzítás, az emlék megosztása másokkal, az emlék integrálása a traumát megelőző élettörténetbe stb.

Marques, Paez és Serra (1997) a portugál történelem és társadalom esetében vizsgálta e kérdést. Eredményeik megerősítik azt a hipotézist, hogy a traumaként is felfogható nemzeti veszteségek még évtizedek múltán is feszültséggel terhelik és megosztják a társadalmat, különösen, ha az intézményes felejtés és elhallgatás eszközeivel a hatalom gátolja a felépülést. A felépülés folyamatát segítheti viszont a bűnösök megnevezése, az elkövetett bűn kimondása, s az áldozatoknak szentelt emlékezés (például: emlékművek).

Magyarország az 1848-49-es forradalom és szabadságharc bukását követően, a nemzeti identitás erősödése idején, a fentiek értelmében, poszttraumás stressz-zavarban élt. Az elszenvedett veszteség közvetlenül nem volt megjeleníthető, ezért fordultak az emberek – esetünkben a festők – az újraátélés és a gyász metaforikus módjához. Ez a metaforikus mód, amely a múlt történelmi eseményein keresztül éli újra a jelen tragédiáját, a nemzeti identitás alakulásában nagy szerepet kapott: a nemzet integritásának visszanyerését, kiépítését támogatta.

A múlt negatív eseményeinek teljes tragikumukban való feltárása egy másik funkciót is betölthet. Lewin (1975) a csoportkohézióról való elméletének kitüntetett pontja a fenyegetés megjelenése. Ha ugyanis a csoport fenyegetett helyzetbe kerül, akkor érezhetően megnő a kohézió. A nemzeti identitás vonatkozásában ennek az a tanulsága, hogy a veszteségek, a nagy vereségek (például a törököktől elszenvedettek) prezentálása a lehetséges veszélyt és a hozzá kapcsolódó fenyegetettség érzését hívja elő. Ez a fenyegetettség összetartást indukál a csoportban, erősíti a nemzeti érzéseket és a nemzeti önazonosságot.

A történelmi esemény nélküli történelmi festmények csoportját nem annyira az aktív szereplők, s nem is csak a dicső tettek jellemzik. Szereplői sem aktivitásukban, sem motívumaikban, sem elért eredményeikben nem homogének. Közös bennük a (zömmel) zárt tér, s a konkrét hely és idő marginális szerepe. Az időtlenség, s a térbeli bizonytalanság homálya borítja el ezeket a képeket. Ez a megjelenésmód, az idő elszakadt fonala a gyász jellemzője. A gyász fentebb a poszttraumás stressz-zavar felépülési szakaszainak egyikeként került említésre. Így feltehető, hogy a kollektív gyászmunkában tölti be szerepét az e jegyeket hordozó festmény.

Összefoglalva: történelmi tárgyú festmények narratív pszichológiai elemzése differenciáltabbá teheti az elképzeléseket arról, hogy a nemzeti identitás miként

formálódik. Továbbá, válaszolhat arra a kérdésre, hogy a kultúra nagy, közös narratívumait hogyan jelenítik meg olyan festmények, melyek tárgyukban a történelmet választották.

Az elemzés során kimutathatóak voltak bizonyos jellegzetes narratív minták, amelyek a történelem felidézése által a nemzeti identitás erősödése és integritása felé vezetnek. Az elemzés eredményei ily módon összhangban vannak Gyáni (1999) elgondolásával, miszerint a nemzeti identitás „a már történelemmé vált múlt felidézése és örökségének immáron tudatos és programszerű vállalása.” (13. o.)

Az eredmények értelmezésekor a szociálpszichológia és a klinikai pszichológia elméletei is szerepet kaptak. Jelentőségük nem feltétlenül a múlt, sokkal inkább a jelen megértéséhez mérhető. A társadalmi trauma ugyanis mindig igényli az emlékezést. A titkosítás, és az intézményes elhallgatás egyéb hatalmi eszközei, valamint az informális elhallgatás és tagadás az integritás helyett a megosztást és a nacionalizmust erősítik.

#### 4. fejezet

##### A képi műbefogadás komplex vizsgálata

Az eddigiekben láthattuk, hogy a kísérleti esztétika eredményorientált megközelítései mennyire heterogének mind módszereiben mind elméleti irányultságukban. Az egyetlen konszenzus abban áll, hogy sok tényező játszik szerepet a művészet befogadásakor. Melyek a meghatározóak illetve melyek csak befolyásolóak - ezek már vitakérdések. A fentebb citált munkák nagy része a tetszés okait keresi e sok tényező mentén.

A jelen kutatás nem ok-okozatokat keres, nem a tetszésre fókuszál. Feltételezzük, hogy a tetszés a műbefogadó folyamat része, fontos része, de nem a végeredménye. A tetszés azonban, lehet, hogy nem a folyamat végén dől el. Mindig változik, sőt, elképzelhető fordított kapcsolat is: a tetszés alakítja a többi tényezőt.

##### Folyamatorientált kutatási módszerek

Adódik azonban egy olyan lehetőség, amit folyamatorientált vagy on-line megközelítésnek is nevezhetünk. A módszer alkalmazhatóságát az irodalompszichológiai vizsgálatok mentén mutatom be.

Elsőként László és Larsen (1990) munkáját idézem, melyben az un. önindította visszatekintés módszerét dolgozták ki és alkalmazták. Munkájukban egy magyar irodalmi mű (Sánta Ferenc: *Nácik* című elbeszélése) olvasása során arra kérték mind a dán mind a magyar olvasókat, hogy olvasás közben jelöljék be a szövegben, ha valamilyen személyes élmény betüremkedését érzélik magukban. Az olvasáshoz egyéb instrukciót nem adtak, így azt idői megkötés és egyéb feladatokra való figyelés nélkül, nyugodtan olvashattak. Az olvasás végén tértek vissza az élmények részletes felidézéséhez, melyet egy kérdőív rögzített. A két csoport körülbelül ugyanannyi élményről számolt be, viszont a magyar (a műhöz szocio-kulturálisan közeli) csoport felidézett élményei között több kontextualizált, esemény jellegű élmény volt. Ezek többnyire negatívabbak is voltak. László (1998) további értelmezése szerint ezek az

eredmények arra is rámutatnak, hogy az olvasó teremti a valóságot, alkotó módon fogadja be a szöveget. „Az olvasó, akkor is, amikor a lehető legintimebb viszonyban találkozik a szöveggel, a szociokulturálisan elsajátított-elfogadott ismereti és élményreprezentációk terminusaiban tudja megérteni azt” (103.old.). Az olvasói kreativitás illetve világteremtés/konstruálás megértéséhez Moscovici szociális reprezentáció fogalmát is segítségül hívja. Ez utóbbi gondolat abban a kérdésben is fontos, hogy a világ konstruálása illetve megértése a szociális reprezentációk révén mehet végbe, s ugyanez érvényes a fikciós világ megértésében is. A valóságos világ és a művészet világa közötti különbség megértése és ezen elkülönítés szükségességének megvitatásakor is lényeges megállapítás ez.

Továbbra is Lászlót idézve, egy másik vizsgálatban (Viehoffal közösen, cit. László, 1998) azt tapasztalták, hogy egy adott műfajban jártasabb közönség gazdagabb befogadói élményt él meg, mint járatlanabb társaik. A jelen esetben műfaji jártasság vizsgálatának eredményei sejtetni engedik a jártasság általános meghatározó szerepét a műbefogadás folyamatának kognitív és emocionális aspektusaiban egyaránt, valamint szocio-kulturális beágyazottságát is.

A folyamatorientált vizsgálódás másik módját kínálja a műbefogadás során zajló percepciós folyamatok rögzítése. Jelen esetben ez a szemmozgások regisztrálását jelenti.

## **A vizsgálat kérdései és módja**

### Hipotézisek

A 2. fejezetben megfogalmazott módszertani kérdések mellett, melyek a vizsgálat elméleti keretét is adják, érdeklődésem három fő irányba oszlik: egyik a szakértőség kérdése, a második a művészet határának kérdése, harmadik pedig az elbeszélő mód vizsgálata.

Az első téma vizsgálatához különböző kísérleti személyeket alkalmazok, művészeti jártasság szerint. A második kérdéshez a művészet és nem művészet határán lévő képeket alkalmazok. A harmadik téma vizsgálatához absztrakt és nem absztrakt képekkel, statikus illetve mozgalmas képekkel, valamint képek tükrözött verziójával dolgozom.

A következő kérdések fogalmazhatóak meg: Máshogy tapogatja-e le a szakértő szem a vásznat (illetve képernyőt)? Kimutatható-e eltérés jó és rossz műtárgy szemlélése között? Létezik-e a (magas) művészetet néző tekintet? A tetszés mérése során valójában milyen adatokhoz jutunk a műbefogadás természetéről/élményéről? Mit mondanak a preferenciaskálák és interjúkérdésekre adott válaszok a műbefogadás folyamatáról? Az ábrázoló művek és az absztraktak között milyen szemléltői különbség ragadható meg? Az elbeszélő képek szerkezetének megváltoztatása hogyan változtatja meg a megértésük útját? A preferált képek nézése különbözik-e a kevésbé kedvelt képekétől? A preferencián túl még mely tényezők befolyásolják a kép megtekintését?

### Kísérleti személyek

A szakértők egyik csoportja a műértőknek nevezettek: kritikusok, kurátorok (12 fő, ebből 6 férfi, 6 nő). A kritikus-szakértő kiválasztásának kritériuma az volt, hogy az utóbbi öt évben legalább három publikációja megjelent kortárs magyar művészettel foglalkozó lapban vagy kurátorként az utóbbi öt évben legalább három kiállítás létrehozásában részt vett.

A szakértők másik csoportja, a művészek: képzőművészek (15 fő, ebből 8 nő, 7 férfi). Kiválasztása kritériuma az volt, hogy már volt önálló kiállítása és az utóbbi öt évben legalább három kiállításon részt vett.

Művészetekben nem jártas, un. naiv személyek (14 fő, ebből 9 nő, 5 férfi). Középiskolai tanárok, két budapesti középiskolából, nincs közöttük rajz és vizuális nevelés szakos, ill. hobbi-képzőművész.

Összesen 41 fő.

A k. sz-ek 3 csoportja életkor szerint nem különbözött. (lásd. 1. sz. statisztikai melléklet. A statisztikai melléklet a CD mellékletben található.)

### Kísérleti anyag

A kísérleti anyag kiválasztásánál azokat a szempontokat érvényesítettem, amik a kérdéseim szempontjából relevánsak. Így szerepel absztrakt, ábrázoló és/vagy elbeszélő kép is. A képek keletkezési ideje is igen változó 1472-2002-ig terjed. Arra törekedtem, hogy a képek ismerőség tekintetében heterogének legyenek. Az ismerőség igen személyes dolog, egyénenként változó, se nem egynemű, se nem egyszerű jelenség: több rétege van. A festő stílusa ismerős, felismerhető lehet, de ugyanakkor megnevezni nem tudja a k. sz., vagy az adott képet látta már, de a kontextusára nem emlékszik. Ezért nem érdemes előre meghatározni egy kép ismerőségét. A ksz-eket utólag megkérdezni kockázatos két okból is: először is, nem biztos, hogy tudatos benne, hogy látta már illetve csak vélelmezi, hogy látta már, másrészt igen valószínű, hogy hajlandóságot mutatnának az igen válaszok adására. Mivel azonban az ismerőség fontos tényező a megismerésben, mind az explorációt, mind a mű megítélését befolyásolja, ezért nem tekinthettem el a mérésétől (lásd. alább).

Jó műalkotások: e minősítés validitását az adja, hogy a képek alkotói műveikkel a világ nagy gyűjteményeiben szerepelnek, pl. *MoMa*, *Tate Gallery*. A képek különböznek statikusságuk, absztraháltságuk mentén. A képek alkotói nem magyar művészek, annak érdekében, hogy a személyes kapcsolatok valószínűségét minimalizáljuk (12 db)



Jó festmények tükörképei. Olyan képeket használtunk, amelyekről Freimuth és Wapner (1979) vizsgálatában megfelelő eljárással megállapították, hogy balról jobbra irányuló a szekvenciájuk és a kép bal oldalán lokalizált hangsúlyú festményeknek minősítették (2 db), valamint jobbról balra irányuló, jobb oldalon lokalizált festmények (2db). Ezeket tengelyesen tükröztük.

Rossz műalkotásokként szerepel: Komar és Melamid szerzőpáros közvélemény-kutatás alapján készített művei, az osztrák munkájukból (2 db). Nem igazi műalkotások abban az értelemben, hogy nem művészi intenció alapján készültek (projektjük leírását lásd. 68. old.). Azonban a két alkotó elismert képzőművész, így kvalitást biztosít. Ez utóbbi kritériumra azért volt szükség, mert „valódi giccsek” túlzottan kilógtak a mintából (az előzetes pilot-anyag tapasztalatai alapján).

A fenti csoportokba sorolt 18 kép véletlenszerűen összekeverve került bemutatásra.

A képek tükrözését, méretre igazítását, szerkesztését Jasc paint shop pro 8 programmal végeztem. A képeket lásd. 3. mellékletben.

*A képek jegyzéke, a kísérletben viselt számával együtt:*

1. Tiziano, Vecellio: Madonna a házi nyúllal, kb. 1520-1530
2. Braque, Georges: L'Estaque-i házak, 1908
3. Cezanne, Paul: Mont-Sainte Victoire, 1895
4. Boticelli, Sandro: Judit visszatérése, 1472
5. Nolde, Emil: Őszi tenger 7, 1910
6. Bruegel, Peter id.: Vadászok a hóban, 1565
7. Cezanne, Paul: Kártyázók, 1885-90
8. Komar és Melamid: Ausztria legkedveltebb képe, 1998
9. Pollock, Jackson: Levander mist, 1950

10. Matisse, Henri: Fény, nyugalom és gyönyör, 1904
11. Rothko, Mark: No. 7, 1960
12. Komar és Melamid: Ausztria legkevésbé kedvelt képe, 1998
13. Kokoschka, Oskar: Loreley, 1941-42
14. Milhazes, Beatriz: Mareasias, 2002
15. Rubens, Peter Paul: A háború borzalmai, 1637-38
16. Francis, Sam: A fehér vonal, 1960
17. Elsheimer, Adam: Tóbiás és az angyal, 1602-03
18. Turner, Joseph Mallord William: A hajótörés, 1805

### Az eszköz

A szemmozgások regisztrálására használt eszköz neve Eyegaze Analysis System, gyártója az L. C. Technologies. Az eszköz két infrakamera segítségével működik, melyek a monitor aljához vannak rögzítve.

Az "Eyegaze System" arról szolgáltat információt, hogy a képernyőn hová irányul a tekintet, 120Hz-es idői bontásban. A tekintet irányára vonatkozó egymást követő adatok sorát akkor vettem fixációnak, ha kevesebb mint 20 pixel különbség volt köztük. Az adatok kezeléséhez a The Interactive Minds, Dresden által kifejlesztett NYAN szoftvert használtam. A rendszer outputja egy olyan mátrix, mely az egymást követő fixációk idejére és elhelyezkedésére vonatkozó információt tartalmazza.

A személyek egy 17 inches (átmérő= 43,18 cm) képernyő előtt ültek, kb. 60 cm-re a monitortól. A kísérleti berendezés megtekintéséhez lásd. a 4. mellékletet.

### A vizsgálat menete

A képsorozatot azzal az instrukcióval vetítettem a k. sz-nek, hogy a feladat csupán annyi, hogy nézzen, mintha albumot lapozgatna, vagy kiállításon lenne. Hangsúlyoztam, hogy nem követi emlékezeti, intelligencia vagy személyiség-teszt, nem

a műveltség ill. tudás méréséért jöttünk ide, hanem az egyéni különbség, a szubjektív megélés tanulmányozásáért.

A kísérlet egyénenként történik egy kis szobában, a kísérletvezető segítségével. Helyszín: az ELTE Társadalomtudományi Kar Szociálpszichológiai Laborja. Elsőként a szemmozgás rögzítésére kerül sor. A k. sz. egy asztalnál foglal helyet, szemben vele a monitor, amelyen a képek megjelennek. Az egyéni különbségek miatt szükséges rövid kalibrálás után, a 18 képet minden k. sz.-nek ugyanabban az előre randomizált, rögzített sorrendben vetítettem. A képeket fehér háttérrel vetítettem, részben azért mert a legtöbb kiállítóhelyen, könyvben így van. Egy-egy kép vetítési ideje: 14 másodperc volt. Az explorációs idő meghatározására azért volt szükség, hogy a k. sz. ne fáradjon túl a képsorozat során, valamint a képekről rögzített adatok könnyen összevethetőek legyenek. A 14 másodpercet Halász és munkatársai (2002) munkája alapján választottuk, melyben műalkotások felfogásához szükséges minimum 14 másodperc exploráció mellett érvelnek. A képek között 1,5 másodperces fehér kép villan fel, hogy a képek jól elkülönüljenek egymástól. A k. sz. szemmozgását a monitor alján található két kamera rögzíti. A k. sz.-re nem kell semmit sem felszerelni. Elmozdulnia nem szabad, bár kb. három cm-es elmozdulás még megengedett. A kísérlet ezen része kb. 6 perces (kalibrálással együtt), s ennyi időre egy helyben ülni senkinek sem okozott kényelmetlenséget.

Ezt követően a képeket a Windows Fax és Képmegjelenítő programjának segítségével újra megmutatjuk a k. sz.-nek, s megkérjük, hogy töltsse ki a skálákat minden képre egyesével. A képek szerzője, címe, s egyéb adata nem jelenik meg, csupán a bemutatás sorszáma alapján lehet azonosítani. A skálák 7 fokú skálák, a következő tételekből: ismerősség, tetszés, kiegyensúlyozottság, szépség, dinamikusság, (lásd. 5. sz. melléklet). A tételek elsősorban Halász és mtsai. (2002) által használt tételek, az e kísérletben fontos változók meghagyásával, s a kevésbé relevánsak elhagyásával.

A vizsgálat végén kerül sor a rövid interjúra. Áttekintve a képsort együtt, néhány kérdést intéztem a k. sz.-hez: melyik kép áll hozzá közel, miért, melyik áll távol tőle, miért, stb. (a pontos, minden esetben elhangzó kérdéseket lásd. 6. sz. melléklet).

## **Elemzés**

Az elemzés bemutatása előtt négy megjegyzést teszek. Az első arra vonatkozik, hogy a kísérlet komplex volt, és az elemzés során az egységeit önmagukban is feldolgozom, majd egymásra vonatkoztatom.

A másik megjegyzés az eye-tracker eszköz használatára, alkalmazására vonatkozik. Az eye-tracker eszközt mint kutatási eszközt hasonlíthatjuk a nagyítóhoz. Ha a nagyítóval vizsgálunk egy pocsolyából vett vízcseppet, akkor alávethetjük kvantitatív kutatási módszereknek: megszámlálhatjuk, hogy pl. hány kórokozót találunk. A kvalitatív kutatási módszerek pedig annyiban alkalmazhatók, hogy megfigyeljük, milyen alakúak és miként mozognak a kis lények (Bodor and Illés, 2007). Jelen vizsgálatban is a szemmozgásból származó adatok elemzése két részből áll: a tekintet rögzített mozgásait és elmozdulásait megszámláljuk, továbbá mintázatait megfigyeljük. Ily módon az elemzés során váltakozva jelentkeznek a kvantitatív és kvalitatív részek.

A harmadik megjegyzés: először csak az adatokat közlöm, a végén értelmezem azokat.

A negyedik megjegyzés: két művészetben jártas (expert) csoporttal dolgoztam, ahogy ezt dokumentáltam is a k. sz-ek leírásánál. Azonban a két csoportról gyakran együttesen beszélek (pl. mivel együttesen jellemzi valami őket). Amikor a közlés mindkét szakértői csoportra vonatkozik, akkor a szakértő szót használom, amikor külön-külön, akkor az egyik csoportra a művész, a másik csoportra a műértő terminusokat.

### Az interjúk

Az interjúkban a kísérlet vezetőjének kérésére a k. sz-ek megnevezik a hozzájuk legközelebb álló és legtávolabb álló képet. A következő táblázat tartalmazza a képek sorszámait csoportokra és választásokra bontva.

|                       | Laikus  | Műértő  | Művész  |
|-----------------------|---------|---------|---------|
| Legközelebb áll hozzá | 1 (3x)  | 3 (2x)  | 4       |
|                       | 3       | 4       | 5       |
|                       | 4       | 6 (2x)  | 6 (3x)  |
|                       | 7       | 7       | 7       |
|                       | 8       | 8       | 9       |
|                       | 13      | 9       | 11 (4x) |
|                       | 15      | 11      | 14      |
|                       | 17      | 14      | 17      |
|                       | 18 (4x) | 17 (2x) | 18      |
| Legtávolabb áll tőle  | 2       | 3       | 4       |
|                       | 5       | 4       | 8 (4x)  |
|                       | 8       | 5       | 9       |
|                       | 9 (5x)  | 8 (3x)  | 12 (2x) |
|                       | 11 (3x) | 12 (3x) | 13 (2x) |
|                       | 14 (3x) | 13      | 14      |
|                       |         | 14 (2x) | 15      |
|                       |         | 16 (2x) |         |

**6. sz. táblázat** Az interjúkban a legközelebbinek és legtávolabbinak nevezett képek (minden k. sz-től egy-egy kép) sorszámaikkal jelölve, három csoportra bontva. Zárójelben jelöltem, ha adott képet többen választották.

A táblázatban látható, hogy az 1. és 18-as képet választották közeleink a laikusok nagy arányban. Műértők és művészek ezeket alig (egyikük a 18-ast). A válaszok indoklásához idézek az interjúkból, jól kivehető a *tartalomra orientáltság*:

„Hát, olyan nagyon misztikus és számomra olyan idegen, mert nem láttam még vihart az – gondolom - óceánon. Van ez tehát a tengeren. És ... és olyan drámainak érzem a...ezt a helyzetet, és valahogy úgy éreztem, hogy olyan valóságos.” (laikus, 18. képet jelölte meg legközelebb állónak)

„Hát a tartalma fogott meg, az anyaság, az élet, a gyerek.” (laikus, 1. képet jelölte meg legközelebb állónak.)

Amit a művészek nagy számban jelöltek meg legközelebb állónak az a 11. és 6. kép. Válaszaikban nem a konkrét ábrázolt tárgy, inkább a technikai és a művészettörténeti ismeretek dominálnak. Két példát idézek:

„Az a baj, hogy én ezt ismerem, és nagyon közel áll hozzám az egész, de hát eleve ezek a meleg színek, meg ezek a mély érzelmi állapot, amit ez ki tud váltani ez a színösszeállítás, ez a színharmónia.” (művész, a 11. képet jelölte meg legközelebb állónak)

„hát, gyerekkoromból beugrott egyébként a dolog, mert volt egy ilyen naptárunk, talán valami egy 1978-as naptár volt, ami ezzel az évszakos dologgal foglalkozott, amit aztán megtanulhattam művészettörténetből, hogy ez tényleg ezzel foglalkozik, tehát, hogy ezt is ilyen naptárszerű dolognak szánták, akkoriban ezeket az ábrázolásokat.” (művész, a 6. képet jelölte meg legközelebb állónak)

A laikusok elutasítják a 9-est, 11-est, 14-es képet. (ezek nonfiguratív munkák)

„Zavaros, és hogy lehet elpazarolni egy vásznat erre. Tehát nekem ez volt az első benyomásom, főleg azért, mert sötét színeket használ, pasztellszíneket használ, és nagyon sok helyen van benne fekete, tehát igazából ilyen rossz hangulatot, és lehangoltságot sugall számomra a kép.” (laikus, a 9. képet jelölte meg tőle legtávolabb állónak)

„De, de nem tudtam megfejtani, és ez zavar...” (laikus, a 11. képet jelölte meg tőle legtávolabb állónak)

„Ez egy ilyen izgató, idegesítő, amikor az ember ránéz, és azt érzi, hogy a szemén keresztül felzaklatják...” (laikus, a 14. képet jelölte meg tőle legtávolabb állónak)

A 14-es képet nyolcszor választották. Kétszer a legközelebb állónak és hatszor távolinak. A 14-es képet érdekes módon, mind a 3 csoport elutasítja, pedig divatos, de még nagyon frissen híres szerzőtől való. Ennek megfelelően, *akik nem ismerték (nem tudták róla, hogy fontos) azok elutasítják. Az az egy-egy művész ill. műértő aki ismerte, közelinek jelölte. Az előbbiből és az utóbbiból is egy-egy példa:*

„Ez a, hogy is mondjam, a pszichedelikus diszkóképekhez képest is kifejezetten ócska, szóval bámulatos, tényleg, hogyha úgy össze kell gyűjteni a tehetetlenséget és butaságot, akkor az itt van.” (műértő, aki nem ismerte a képet és legtávolabb állónak jelölte meg)

„Hát ezt az ilyen vidám életörömet, meg ezt a modernséget meg azt a..., hogy... hogy mennyire élvezem azt, hogy most az a divat... így a látványba, hogy nagyon látványos, nagyon színes, és nagyon ilyen... mozgó, csillogó-villogó, tehát ez a... amit régen, boldog örömmel giccsezett le mindenki, az most...” (műértő, aki ismerte a művészt, és hozzá legközelebb állónak jelölte meg)

*A művészek és szakértők egyöntetűen elutasítják a 8 és 12 (nem igazi művészet). (az a szakértő, aki hozzá közel állónak jelölte a 8-ast, ismerte a képet és nagyra tartja a szerzők munkásságát). Egy tipikus elutasító ítélet:*

„Iszonyú piti. Tehát ahogy festve van, az is, nem tudom, minden. Tehát nem tudok, amíg, nem tudom, nagyvonalúságot nem látok benne, nem látok benne szabadságot, amik ilyen... a terét nem látom a dolognak, ...” (művész, a 8. képet jelölte meg tőle legtávolabb állónak)

A művész és műértő csoport választásai nagyon hasonlóak. Ha együttesen veszem e két csoportot, akkor feltűnik két sikeres szerző: 6-os és 11-es, azaz Brughel és Rothko. Ezek a képek művészettörténetben fontos állomások, sokat tanulnak róluk. Hogy miért pont e kettő a népszerű, annak oka lehet, hogy a lokális művészettörténet-tanítás ezekre nagy súlyt helyez. Továbbá a két csoport összevetéséből kiderül, hogy csak abban különböznek, hogy a művészek többször elutasítják a 16-os képet, és nagyon népszerű a 11-es, míg a műértőknél a 3-as. De alapjában véve igen hasonlóak a választásaik.

|                       | Laikus  | Műértő   | Művész   |
|-----------------------|---|--|--|
| Legközelebb áll hozzá | F (3x)<br>F<br>F<br>F<br>F<br>F<br>F<br>F<br>F (4x) | F (2x)<br>F<br>F (2x)<br>F<br>F<br>N<br>N<br>K<br>F (2x) | F<br>N<br>F (3x)<br>F<br>N<br>N (4x)<br>K<br>F<br>F      |
| Legtávolabb áll tőle  | K<br>N<br>F<br>N (5x)<br>N (3x)<br>K (3x)           | F<br>F<br>N<br>F (3x)<br>K (3x)<br>F<br>K (2x)           | F<br>F (4x)<br>N<br>K (2x)<br>F (2x)<br>K<br>F<br>N (2x) |

**7.sz. táblázat** A 6. sz. táblázat figurativitás szerint kódolt változata.



Ez a táblázat az előző táblázat kódolt változata, itt az jelenik meg, hogy a választott képek figurativitás szerint milyenek. F – figuratív, K – köztes (tartalmaz felismerhető formákat, de nem igazán ábrázoló), N – nonfiguratív. A kódolást háromfős zsűri végezte. A három ember a vizsgálatban nem vett részt. Egymástól függetlenül ítélték meg a képeket e három kategória szerint. Ahol ketten ugyanazt a kategóriát adták, azt rögzítettem.

A fenti táblázatot azért készítettem, mert az interjúkban tapasztalt tartalomra orientáltság és a nem vagy nehezen érthetőtől való távolságtartás megtapasztalása kapcsán a figurativitás specifikus vizsgálatát fontosnak tartottam. Tehát a figurativitás tekintetében is átvizsgáltam az adatokat, a szövegek alapján azt várva, hogy a laikusok hajlamosabbak a figuratív képeket preferálni az absztraktabbához képest. Ebben a vonatkozásban azt tudjuk meg az adatokból, hogy *a laikusok valóban figuratív képeket választottak valamennyien közel állónak*. A szakértők pedig vegyesen (szakértőként itt és általában műértő és művész együtt).

*A távol állónak nevezett képek közé a laikusoknál egy kivétellel mindig absztrakt, ill. köztes kép került. A szakértőknél vegyesen.*

Tehát megerősítődni látszik az a tézis, miszerint a laikusok nem érzik közel magukhoz az absztrakt képeket (általában a nem szakértők a valóság-hű képeket kedvelik, Child, 1973). *Tehát sikerült azt a közhelyt reprodukálni, hogy a laikusok nem szeretik az absztrakt képeket.*

#### *Faksimile- akkomodációs hipotézis*

A faksimile akkomodációs hipotézis (Locher, Smith, Smith, 1999, Locher és Dolese, 2004, Farkas, 2005) vitájához is hozzájárultak az eredményeink. Az eredeti locheri hipotézis arra irányul, hogy a kísérletek eredményeit nem befolyásolja, hogy reprodukciókat használnak a kutatók, a k. sz. a reprodukció hibáit „beszámítja” a befogadás során. Locher és munkatársai ezt a jelenséget szakértőkre és laikusokra egyaránt érvényesnek találták. Jelen kísérletben a k. sz-ek verbális beszámolóikban több helyütt jelölték, hogy különbség van aközött, amit láttak a képernyőn és amilyen az eredeti mű. Pl. Rothkóról és Pollockról, valamint Cézanne-ról is mondták a k. sz-ek: az

eredeti élmény van előttük, hogy az milyen nagy és milyen más eredetiben. Egy példát mutatok be arra, hogy a k. sz. az eredeti képet, az egykori befogadás élményét idézi fel:

„Lenyűgöző volt, mert óriási méretű, mer’ addig csak ilyen albumokban láttam, és amikor először megláttam egy múzeumban azt hittem, fuú, hát lemerevedik a lábam, annyira gyönyörű volt ... dee ...hogy most már ugye azóta sok év eltelt a gyöny ... az csak a gyönyörűség hogy egy felemelő a a mérete miatt volt egy ilyen óriási ... ilyen ilyen ilyen, mint az ember elszállt volna valamilyen fölemelő hatása és hát egyszerűen ilyen hát nagyon szép. Ilyen nagyon szépek ezek a színek, szóval egyszerűen a szépsége, szóval egyszerűen szép szép volt. Akár egy természeti ilyen csoda volt ebben a hatalmas méretben.” (művész)

Következő interjúrészletben a k. sz. maga fogalmazza meg a feltevést: a művelő találkozásban benne van az a tudás is, amit ő elsajátított a műről, korról, művészlől.

„Meg ebben egy csomó tudott dolog is van. Tehát nem csak észlelt és átélt, hanem tudott dolog is. Tudom, hogy ez egy transzcendens megközelítés volt ez a Rothkotól ez a típusú művészet, és hát valóban egy mély, beszívó érzete van az embernek, ami ilyen feloldó hatása van. Tehát ha sokáig nézi az ember, főleg, hogy tudom, hogy ezek óriásiak, egyik-másik óriási, tehát közelről az egész részesévé tudsz lenni.” (művész)

A k. sz-ek közlései alapján úgy tűnik, hogy *a már átélt élményeikről beszélnek*, nem a reprodukcióról. Tehát „beszámítják” a reprodukció gyengeségeit. Ezért valószínűsíthető, hogy a skálákat is eszerint töltötték ki.

Kérdés tehát, hogy mit lát valaki, ha egy reprodukciót néz? Ha már látta a képet, akkor azt az élményt idézi fel, arra reagál, amit akkor átélt, s nem a képernyőn megjelenő fénypontokra. Az ismerőségnek nevezett fogalom mögött ezek szerint nem csak az adott mintázatnak (pszichofizikai ingeregyüttesnek) az ismétlődő megtekintéséből adódó hatások állnak. A mentális reprezentációkba illesztésen túl egy egészen más jellegű működés is jelen van. A kognitív terminusokkal leírható

folyamatnál összetettebb jelenségről van szó: *az ismételt megtekintés kioldja azt az affektív tónussal telített személyes élményt, ami az eredeti megtekintést övezte.* A személyes élményekkel való gazdagodás a mű preferenciáját növelheti (vö. László, 1998 az empátiás megértésről).

### A skálák feldolgozása

A skálákat SPSS programmal elemeztük.<sup>1</sup>

Itemek száma és neve:

1. ismerős – ismeretlen
2. tetszik – nem tetszik
3. egyszerű – összetett
4. jelentésteli – jelentéstelen
5. unalmas – érdekes
6. kiegyensúlyozatlan – kiegyensúlyozott
7. statikus – dinamikus
8. eredeti – banális
9. csúnya – szép

---

<sup>1</sup> Az adatfeldolgozáshoz nélkülözhetetlen segítséget nyújtott Barna Ildikó.

| Kép száma, alkotója neve | Figurativitás | Item neve (pozitív pólusának nevével jelezve)  |
|--------------------------|---------------|--|
| 1. Tiziano               | F             | ismerős, dinamikus, eredeti, szép  |
| 2. Braque                | K             | ismerős, tetszik, jelentésteli, érdekes, kiegyensúlyozott, dinamikus, szép                     |
| 3. Cezanne               | F             | ismerős, szép  |
| 4. Boticelli             | F             | ismerős, érdekes, eredeti  |
| 5. Nolde                 | K             | ismerős  |
| 6. Bruegel               | F             | ismerős, tetszik, kiegyensúlyozott, eredeti, szép  |
| 7. Cezanne               | F             | ismerős, tetszik, összetett, érdekes, eredeti  |
| 8. Komar and Melamid     | F             | összetett  |
| 9. Pollock               | N             | ismerős, tetszik, összetett, jelentésteli, érdekes, kiegyensúlyozott, dinamikus, eredeti, szép |
| 10. Matisse              | F             | ismerős  |
| 11. Rothko               | N             | ismerős, tetszik, összetett, jelentésteli, érdekes, kiegyensúlyozott, dinamikus, eredeti, szép |
| 12. Komar and Melamid    | N             | összetett, érdekes, dinamikus, eredeti,  |
| 13. Kokoschka            | F             | ismerős, összetett   |
| 14. Milhazes             | N             | ismerős, összetett, kiegyensúlyozott   |
| 15. Rubens               | F             | ismerős, összetett, szép   |
| 16. Francis              | N             | ismerős, összetett, jelentésteli, kiegyensúlyozott, dinamikus                                  |
| 17. Elsheimer            | F             | összetett  |
| 18. Turner               | F             | jelentésteli   |

**8. sz. táblázat** Az első oszlopban a képek sorszámja és alkotójának neve szerepel, a második oszlopban az adott kép figurativitásának kódja (F figuratív, K köztes, N nonfiguratív) és a harmadik oszlopban azok a skála-tételek (itemek) vannak feltüntetve, ahol eltérés volt tapasztalható a három csoport közül bármely kettő között.

A 8. sz. táblázat azt mutatja be, hogy képenként mely itemekben mutatkozott szignifikáns eltérés a csoportok között. Jól látszik, hogy az 1. item, az ismerősség esetében mutatkozott gyakori eltérés (14 képnél. Ez nem meglepő, e szerint válogattam az anyagot és az embereket). A többi skálatételt egyenként megvizsgálva már csak a képek kevesebb mint a felénél van eltérés: a második item, a tetszés esetében (7 képnél), a harmadik item, az összetettség esetében hasonlóan (8 képnél), a negyedik item, a jelentésteliség esetében (5 képnél), az ötödik itemnél, érdekesség esetében (6 képnél), a hatodiknál kiegyensúlyozottság esetében (6 képnél), hetediknél, dinamikusság esetében (6 képnél), a nyolcadiknál, eredetiség esetében (7 képnél), a kilencediknél, szépség esetében (7 képnél). Tehát a *szakértők és laikusok közötti különbség csak a képek felénél tapasztalható*. Ugyanez fordítva: a képek felénél nincs különbség a szakértő és a laikus csoportok között. (A vonatkozó statisztikai számításokat lásd. a 2. statisztikai mellékletben)

Egyik érdekessége a fenti adatsornak, hogy *a tetszés és szépség nem viselkedik máshogy, mint a többi skála*. Ez is egy olyan tény, ami a tetszés kiemelt tényezőként, illetve végeredményként való kezelését megkérdőjelezi. Erre az értelmezésnél részletesebben kitérek.

Vajon mitől van az, hogy a csoportok között csak az ismerősség tekintetében van különbség a képek nagy részében, s a többi skála csak a képek harmadában-negyedében osztja meg a csoportokat? A szakértőség jelensége csak a képek ismerőségére vonatkozna? Ez a következtetés korai volna, azonban érdekesen árnyalja a képet, ha megnézzük más szempontból is az adatokat.

A táblázatot másik oldaláról értelmezve érdemes megnézni, hogy mely képeknél mennyi eltérés van, azaz melyek azok a képek, amelyek megosztják a vélekedéseket, ítéleteket. A 9-es és a 11-es kép minden skálatételben, a 2-es csaknem mindenben megosztja a csoportokat. Ezek közül a két kiugró kép nonfiguratív ill. a 2-es számú köztes kategóriájú kép.

Azok a képek, ahol kevés itemnél találtunk eltérést a következők: 3, 5, 8, 10, 13, 17, 18. E hét képből hat figuratív, egy köztes.

Tehát a figuratív képekről hasonlóan vélekednek az emberek szakértőségtől függetlenül. *Csak a nonfiguratív képek osztják meg az emberek vélekedéseit szakértőségük alapján* (jelen vizsgálatban).

### *Tetszik-e ami szép?*

A preferencia mérése többféleképpen történt: egyszer a *tetszik – nem tetszik*, másodsor a *csúnya – szép* skálával, harmadszor az interjúban a *Melyik áll Önhöz közel ill. távol?* kérdésekkel. Röviden érdemes kitérni e három mérési mód együtt- illetve különmozgására. Először a két skála, majd a tetszés mértéke az interjúkból kinyert viszonyulásokkal kerül összevetésre.

Közelebbről megnéztük két skála együttjárását, jelesül a *tetszik – nem tetszik* és a *szép – csúnya* skálákét. Azért tettük ezt, hogy azt a közkeletű felfogást ellenőrizzük, hogy lehet valami szép, de nem tetszik, illetve tetszik, de nem szép. Nem meglepő módon a két skála együtt jár minden képnél mindegyik csoportnál, azonban a kapcsolat erőssége néhány helyen eltérést mutat. A legkiugróbb adat azt mutatja, hogy laikusoknál a Botticelli képnél csak gyenge együttjárás mutatkozott a tetszésre és a szépségre vonatkozóan (A vonatkozó statisztikai számításokat lásd. a 3. számú statisztikai mellékletben).

A másik eltérés a Brueghel képnél volt, ahol mind a három csoportnál gyenge volt az együttjárás.

Komar és Melamid „szép” képénél a művésznél és műértőnél kisebb mértékű volt az együttjárás, mint a laikusoknál.

A műértőknél jóval gyengébb volt az együttjárás a Milhazes képnél.

A Frances képnél a művészeknél erős, a műértőknél gyenge együttjárás volt tapasztalható.

A két alapvetően eltérő preferencia-mérés, azaz a skálák és az interjúban feltett kérdések alapvető különbözőségeik a következőképpen írhatók le. A skálák kitöltésekor a tetszés illetve szépség *mértékét* kell megadni, míg a beszélgetés során a *viszonyulásra* kérdez rá a beszélgetés vezetője. Mindkettő offline módszer és mindegyik döntési folyamatot igényel (bár más típusút).

| Legközelebb<br>választott kép | állónak | Legtávolabb<br>választott kép | állónak |
|-------------------------------|---------|-------------------------------|---------|
| 1                             |         | 7                             |         |
| 1                             |         | 6                             |         |
| 2                             |         | 6                             |         |
| 4                             |         | 7                             |         |
| 3                             |         | 7                             |         |
| 2                             |         | 7                             |         |
| 1                             |         | 7                             |         |
| 1                             |         | 5                             |         |
| 1                             |         | 7                             |         |
| 1                             |         | 7                             |         |
| 1                             |         | 7                             |         |
| 2                             |         | 7                             |         |
| 1                             |         | 3                             |         |
| 2                             |         | 7                             |         |
| 1                             |         | 7                             |         |
| 1                             |         | 7                             |         |
| 1                             |         | 7                             |         |
| 1                             |         | 4                             |         |
| 3                             |         | 5                             |         |
| 2                             |         | 4                             |         |
| 1                             |         | 7                             |         |
| 1                             |         | 4                             |         |
| 1                             |         | 4                             |         |
| 1                             |         | 6                             |         |
| 1                             |         | 6                             |         |
| 1                             |         | 7                             |         |

**9. sz. táblázat** A bal oldali oszlopban a legközelebb állónak választott képre adott skálaérték, a jobb oldali oszlopban a legtávolabb állónak választott képre adott skálaérték látható. Minden sor egy-egy k. sz-hez tartozik. A táblázatban a tetszik – nem tetszik skálán adott pontokat tüntettem fel (1 a legnagyobb tetszés, 7 a legnagyobb nemtetszés)

A különböző preferenciaskálákat és azok sajátos különbségeit vizsgálta Ragó (1996) vizuális ingerekkel, s a kellemes, szép, „laknék vele”, tetszik, szívesen megnézném még egyszer, érdekes skálákból adódó faktorokat a szakértők és laikusok eltérő kategorizációs folyamataival magyarázza. Azonban más magyarázatot igényel, ha nem a jelentés kognitív pszichológiai terminusai felől vagyis az információ processzálása felől közelítünk. Annál is inkább mivel e terminusokkal nehezen magyarázhatóak a problémák. Mit kezdünk azzal, hogy a legközelebb álló kép egy 7 fokú skálán nem mindig a legnagyobb pontszámot kapja? És a legtávolabbinál hasonlóképpen, nem egyöntetű a nemtetszés. A táblázatból kiolvasható, hogy nem ugyanazt jelenti a „közel/távol áll tőlem”, valamint a „mennyire tetszik nekem”. *A tetszés és a viszonyulás legalább részben külön utakon járnak.* A fejezet végén visszatérünk e probléma megértéséhez.

#### Szemmozgásos adatok kvantitatív elemzése

##### *A számolási módról*

A szemmozgásokból származó adatokat a vizuális megjelenítések elemzésén túl statisztikai próbáknak is alávetettük. Rendelkezésre állt minden személyről egy olyan adattábla (a NYAN szoftverből excel file-ba exportálva), melyen a másodpercenként 120 mintavétel szerepelt. A 7. sz. mellékleten (a mellékletben egy eredeti táblázat) látható, hogy minden sor egy mintavételt jelent, s a nézés helye (x, y koordináták szerint pixelben, B és C oszlopok), s az adott helyen töltött idő is jelölve van (D oszlop). A szoftver úgy számol, hogy a szem mikromozgásait bekalkulálva egy előre meghatározott érték szerint tekint bizonyos távolságra eső pontokat egy fixációnak (ha nincs észlelt nézés 0-t, egy fixáció jelenlétét 1-es, végét 2-es szám a H oszlopban). A vizsgálat kérdései számára alkalmas a szoftver által kínált lehetőség használata. Jelesül a táblázatból azokat a sorokat vettük ki, melyek a szoftver által definiált fixációk (egy adott pont körüli nézés bizonyos sugarú körben) végét jelzik, az átlagos fixációs hely koordinátaival és az ott töltött idővel. A 2-sel jelölt sorokat kivettük és a továbbiakban



azokkal számoltunk, mert ott van jelölve az adott fixáció időtartama (K), s átlagos helye (I és J). Két fixáció helye közötti távolság a szakkád, ami a két (x és y) koordinátából könnyen kiszámítható.

A NYAN szoftver a szemmozgások rögzített adatait egy hatalmas táblázatban közli, mely excell táblába konvertálható. Az adatok többek között a fixációk helyét, hosszát, számát rögzítik, ezekből számítható ki a szakkádok hossza, száma is. Az adatokat meg kell tisztogatni, mivel a táblázat a másodpercenkénti 120 mintavétel mindegyikéről közöl adatokat, s jelen esetben nincs szükség az összes adatra.

Az adatokat szűrni kellett, mivel a szemmozgásos vizsgálat nem mindenkiel volt tökéletesen alkalmazható. A mintavételek 80%-os megléténél húztuk meg a határt. Így végül a szemmozgásos regisztrátumoknál 26 k.sz. adataival számoltunk. Az okok: nem sikerült kalibrálni, „elveszett” a szem a rögzítés közben, illetve a személy sokat pislogott. Az első két problémát veleszületett vagy szerzett szem-problémák indukálhatták.

#### *Csoportok szerinti összevetés*

A szakkádok átlagos hosszának csoportonként képenkénti összehasonlítása során 18 képből 13 képnél nem mutatható ki szignifikáns különbség. Sőt, több esetben teljesen egyenlők voltak. 5 képnél (2, 3, 10, 12, 13 számú képek) találtunk különbséget (5%-os szign. mellett). Azt mondhatjuk, hogy a laikusok szakkád-hossza ezekben az esetekben mindig szignifikánsan rövidebb volt valamely szakértői csoporténál, s ha a két szakértői csoport különbözött, akkor a műértők voltak azok, akik hosszabb szakkádokat produkáltak. A műértők eszerint hosszabb ugrásokkal néznek, azaz „*átfutják*” a képet. (A vonatkozó statisztikai számításokat lásd. a 4. és 5. sz. statisztikai mellékletben)

Az öt kép, ahol különbség mutatkozott, figuratív és köztes kategóriájú kép volt. Vogt és Magnussen (2007) terminológiája szerint a figuratív képek a tárgyirányította nézőmódnak (számos felismerhető tárgyat tartalmaztak), illetve az absztrakt képek a képnézési módnak (inkább strukturális jellemzőkkel bírtak) felelnek meg.

A fixációk idejét összevetve 18 képből 10 képnél nem különböztek az átlagok (5%-os szinten). Azoknál a képeknél, ahol különbséget találtunk (2, 6, 9, 11, 15, 16,

17,18 számú képek), többnyire az mutatkozott, hogy a laikusok rövidebb ideig fixálnak, mint valamelyik szakértői csoport (hat képnél). *Ez ellentmond annak, hogy gyakorlott nézők/olvasók rövidebb ideig fixálnak* (lásd. Buswell, 1937, idézi Kristjanson és Antes, 1997). És inkább Kristanson és Antes eredményeire hasonlít (bár ők sem kaptak szignifikáns eredményt), akik nem találtak különbséget a laikusok és szakértők átlagos fixációs ideje között. Három képnél a művész-műértő között is volt eltérés. (A vonatkozó statisztikai számításokat lásd. a 6. és 7. sz. statisztikai mellékletben)

#### *A szemmozgások változása egy képen belül*

A szemmozgások változása egy képen belül a szakirodalom szerint szakaszokra bontható. Fentebb, az 1. fejezetben leírtam, hogy 2 ill. 3 részre osztható. A két részre osztás volna: először exploráló aztán élvezeti nézés (Molnar, 1983), három részre pedig Kristjanson és Antes-ék (1997) osztották: művészeknél az első és utolsó szakaszban a fixációk hosszabbak, míg a középsőben rövidebbek. Laikusoknál folyamatosan növekvő fixációs időt tapasztaltak.

Két ábrát mutatok be Unema és mtsai. (2005) cikkéből, melyben látható, hogy milyen változást követ a szakkádok hossza illetve a fixációs idő az explorációs idő előrehaladtával. Ezt a mintázatot általánosan jellemzőnek tartják. Jelesül azt, hogy az idő elején a szakkádok hossza nagyobb, s fokozatosan csökken. A fixációs idők pedig az elején rövidebbek és aztán fokozatosan nőnek.

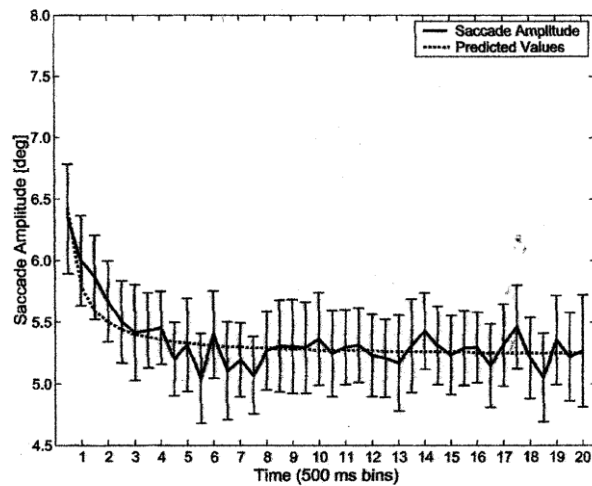


Figure 4. Saccade amplitudes as a function of viewing time. The error bars represent the 95% confidence interval. The dotted line represents the predicted values (see text for details).

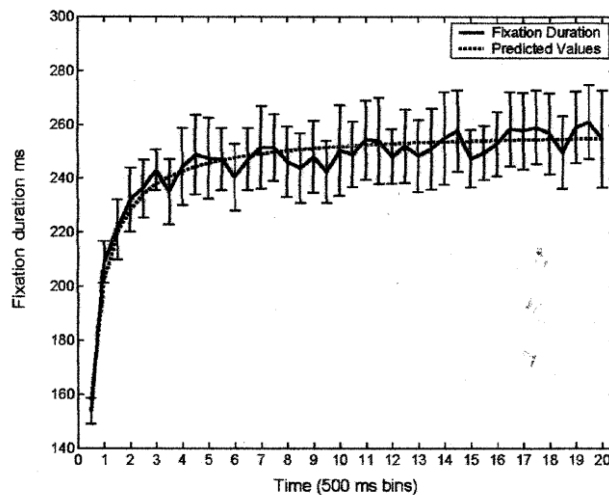


Figure 2. Fixation duration as a function of viewing time. The error bars represent the 95% confidence interval. The dotted line represents the predicted values (see text for details).

Különböző számú szakaszokra bontva próbáltunk valamilyen szakaszokat vagy szép függvénykapcsolatot találni. Nem találtunk egyértelmű mintázatot.

Aztán megpróbáltuk az első 10 fixációt az utolsókkal összevetni (a 40. fixáció felettiek, egyéneknél változik, hogy mennyit, ez kb. 10-15 fixációt jelent). Megvizsgáltuk, hogy *a szakkádok hossza hogyan változik: azt tapasztaltuk, hogy nem kizárólagosan ugyan, de általában hosszabb az elején, s laikusoknál ez még inkább így van* (lásd. a 8. sz. statisztikai melléklet). Ez az eredmény az Unema és mtsai. első táblázatának nem mond ellent, noha ismétlem, nem kaptunk ilyen görbét.

A fixációk idejére nem mondható el, hogy valamilyen egyértelmű mintázatot mutatna. *Gyenge tendencia jelentkezik arra nézve, hogy a laikusoknál rövidebbek a fixációs idők az elején.* Ez összhangban van Unema és mtsai. második táblázatával és Kristjanson és Antes eredményeivel.

#### *A fixációs idő és a szakkád-hossz együttjárása*

A fixációs idő és a szakkád-hossz együttjárására vonatkozó további kiindulás a szakirodalom szerint: rövidebb fixációs időket hosszabb szakkádok kísérik és fordítva: hosszabb fixációs időket rövidebb szakkádok kísérik. Bár a korábbi adatok igen ellentmondásosak (van, aki talált pozitív kapcsolatot, van aki negatív, van aki semmilyen a fixáció ideje és a szakkád-hossz között, Kristjanson és Antes, 1997). Semmilyen erre utaló adatot nem találtunk: a fixációs idő és az azt követő szakkád kapcsolatát kerestük mindenki képenként, és a 18 képből 11 képnél semmilyen együttjárást, 7 képnél gyenge, vegyesen negatív és pozitív együttjárást találtunk (10%-os sz. szinten). (A vonatkozó statisztikai számításokat lásd. a 9. sz. statisztikai mellékletben)

Ugyanezt lebontva csoportonként, két helyen találtunk gyenge negatív együttjárást (5%-os sz. szinten). (A vonatkozó statisztikai számításokat lásd. a 10. sz. statisztikai mellékletben)

*Tehát nem találtunk arra utaló adatot, hogy nagyobb fixációs időt rövidebb szakkád követne, vagy fordítva.*

#### *A skálák összevetése a szemmozgásokkal*

Elvégeztük a skálák és a fixációs idők illetve szakkád-hosszak együttjárásának vizsgálatát. Azt néztük, hogy csoportonként, képenként mely tételekkel jár együtt az átlagos fixációs idő illetve az átlagos szakkádok hossza. *Elsősorban azt állíthatjuk, hogy markáns együttjárás nem tapasztaltunk egyik skála mentén sem, egyik csoport esetében*

sem. (A vonatkozó statisztikai számításokat lásd. a 11. és 12. sz. statisztikai mellékletben)

Elsőként tekintsük át a fixációs időre kapott eredményeket: A 9 skála a 18 képpel és 3 csoportonként összesen 486 esetet jelent, amiből csak 51 esetben találtunk együttjárást (5%-os sz. szinten). A skálák közül az összetettség 10, a tetszés 9, a szépség 7, a dinamizmus 7, az érdekesség 6, az eredetiség 5, jelentésteliség 3, a kiegyensúlyozottság 2, az ismerősség 2 esetben mutatott némi együttjárás a fixációs idővel. Az együttjárás iránya teljesen változatos volt. Ezekből nem vonhatunk le semmilyen következtetést.

A skálák és a szakkád-hosszak együttjárásának vizsgálatából azt látjuk, hogy a szintén lehetséges 486 esetben 59 esetben van együttjárás (5%-os sz. szinten). A skálák közül az összetettség 6, a tetszés 12, a szépség 6, a dinamizmus 4, az érdekesség 6, az eredetiség 5, jelentésteliség 5, a kiegyensúlyozottság 7, az ismerősség 8 esetben mutatott némi együttjárás a fixációs idővel.

Az együttjárások iránya teljesen változatos. Ezekből sem vonhatunk le semmilyen következtetést.

Két skálát néztünk meg a szemmozgásokkal való együttjárás kapcsán közelebbről, az egyik a kiegyensúlyozottság, a másik a dinamizmus. Azért e kettőt, mert Molnar (1983) illetve Locher és Nagy (1996) ezeket a fogalmat hangsúlyozza. Meglepő módon a kiegyensúlyozottságot mérő skála összevetése a szemmozgásokkal nem hozta a Locher és Nagy (1996) vizsgálatai alapján várható eredményeket. A Locher által fontosnak tartott „balance” (egyensúly) a fixációs idővel alig, míg a szakkád-hosszokkal is csak néhány képnél mutatott együttjárást (hol pozitívot, hol negatívot). A dinamizmus, melyet Molnar hangsúlyoz, a szakáddokkal semennyire, míg az idővel is csak kevéssé mutat együttjárást.

Az eredményeket áttekintve kitűnik, hogy a szakkádok és skálák együttjárása inkább a szerint mutat valami érdekeset, ha azt nézzük, mely képnél volt több skálával is együttjárás. Az 5., a 7. és a 14. képeknél. Az 5. és a 14-es képnél csak pozitív együttjárásokat, míg a 7. képnél csak negatívokat kaptunk. Az 5. és 14. képek nem figuratívak abban az értelemben, hogy elbeszélnek valamit, míg a 7. igen. Ez azt jelenti, hogy *a nonfiguratív képeknél pozitív kapcsolat van a szakkádok hossza és a skálaértékek között, figuratív képeknél pedig negatív kapcsolat.*

Mit jelent az, hogy ilyen kevés kapcsolat mutatkozott a szemmozgásos adatok és a skálaértékek között? Három plauzibilis elképzelést vázolok fel: Az első szerint azért nem mutatkozik összefüggés, mert nincs kapcsolat a szemmozgás és a skálák kitöltése között. Ez az észlelési és értékelési folyamatok egymástól való függetlenségét jelentené. A második magyarázat szerint a diszkrepanciát az on-line és off-line adatgyűjtés közötti különbségek okozzák. Mivel az egyik típusú adat a folyamat közben keletkezett, míg a másik utólagos kérdés során. Ebből kifolyólag nem összevethető a kettő. A harmadik lehetséges megfontolás szerint a szemmozgások nagy egyéni különbségeket mutatnak.

Ez utóbbi sejtés miatt a szemmozgásos adatok kvalitatív feldolgozását is bemutatom.

### Szemmozgásos adatok kvalitatív elemzése

Terveztem az interjúkban megnevezett két kép nézésének összehasonlítását: a tetszés és képnézés közötti összefüggés keresését. Mivel olyan nagy az egyéni variabilitás, és mindenki más képpárokat jelölt meg, nem tudtam összehasonlítani a szemmozgások vizuális megjelenítését. (egy absztrakt kép nézését egy figuratívval szemben nem lehet.)

### *A nézési útvonalak (scanpath-ok) elemzése*

A scanpath megjelenítés leginkább a tájfutók térképére hasonlít, amin be vannak jelölve az állomások és a háttérben a táj is látszódik. A különböző nagyságú körök a fixációk helyét jelölik, és a kör nagysága arányos az adott ponthoz tartozó fixációs idő hosszával. A körök színe nem hordoz jelentést, azért különböző színűek, hogy jól elkülöníthetők legyenek. A körökben a felső szám a fixáció hossza (ezredmásodpercben), az alsó a fixáció sorszámja az összes fixációk között (hányadik fixáció). A körök közötti vonalak a szakkádokat jelölik. Ez a megjelenítés azt tárja fel, hogy milyen sorrendben haladt a tekintet, milyen és mekkora részét járta be a képnek,

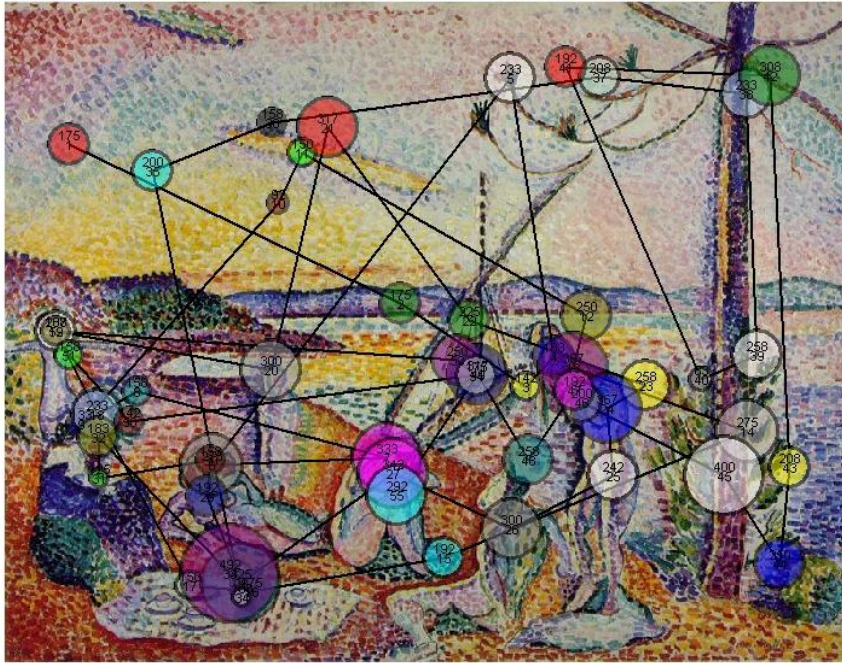
leolvasható az is, hogy mennyi időt töltött egy-egy helyen, stb. A scanpath szó magyarra fordításához a nézési útvonal vagy tekintetútvonal terminust javaslom.

A sinnbuilder megjelenítési mód kevésbé pontos. Számokat, szakkádokat, fixációs időket nem jelenít meg, hanem ugyanazoknak az adatoknak mintegy jelentést ad, feltárja/megmutatja, mi az, amit a képen valójában látott a k.sz. Ezt oly módon teszi, hogy egy fekete vagy fehér szűrőt (lehet választani) von a kép elé, és csak ott veszi le a szűrőt (törli le a kormot vagy lisztet), ahová nézett a k.sz. A sinnbulder szót magyarul a jelentésképző, értelemmutató, jelentésfeltáró szavakkal adhatnánk vissza.

Először is a scanpath módot ismertetem, ezt a megjelenítést elkészítettük minden k.sz. minden képére. (természetesen azokról a k. sz-ekről van csak szó, akik a kvantitatív adatelemzésnél ismertetett módon bent maradtak az elemzendők között, 26 fő). Ez összesen 26-szor 18 kép, azaz 468 scanpath felvétel.

Az elemzés első lépéseként nyomtatásra került kvázi-véletlenszerűen kiválasztott 8 k.sz. összes képe. Ez összesen 144 db kép. Ezeket egy nagy felületen 5 fős zsűrivel szortíroztuk (műészetekben nem jártas egyetemi hallgatók). Három csoport alakult ki. A képek egyik csoportjába azok a scanpath-felvételek kerültek, melyeken a tekintet a kép egészét bejárja, másik csoportba pedig azok, ahol a kép csak egy kis részét. A kettő között képződött egy köztes csoport. Ezt a köztes csoportot nem tudtuk további alcsoportokra bontani úgy, hogy megőrizzük a zsűri egyetértését. Ezért maradt a három csoport.

Három példa következik, mindegyik csoportból egy-egy scanpath:



6. ábra A tekintet a kép egészét bejárja



7. ábra A tekintet a képnek csak kis részét járja be





A következő táblázatban láthatjuk a két szélső csoport, az un. „az egész képet bejárja” és a „kép kis részét járja be” csoportokba sorolt képeket.

| „kép kis részét járja be” | „az egész képet bejárja” |
|---------------------------|--------------------------|
| 10ksz10p                  | 10ksz12p                 |
| 10ksz18p                  | <b>10ksz16p</b>          |
| 10ksz7p                   | 10ksz9p                  |
| 10ksz8p                   | 15ksz9p                  |
| 1ksz12p                   | 1ksz10p                  |
| 1ksz15p                   | 1ksz13p                  |
| 1ksz18p                   | 1ksz14p                  |
| 1ksz7p                    | 1ksz17p                  |
| 2ksz12p                   | 1ksz1p                   |
| 2ksz7p                    | 1ksz3p                   |
| 3ksz12p                   | 1ksz5p                   |
| 3ksz18p                   | 1ksz8p                   |
| 3ksz2p                    | <b>2ksz16p</b>           |
| 3ksz7p                    | 2ksz15p                  |
| 3ksz9p                    | 3ksz11p                  |
| <b>5ksz13p</b>            | <b>3ksz16p</b>           |
| <b>5ksz14p</b>            | 3ksz6p                   |
| <b>5ksz15p</b>            | 5ksz11p                  |
| <b>5ksz17p</b>            | 5ksz3p                   |
| <b>5ksz18p</b>            | 6ksz 8p                  |
| <b>5ksz1p</b>             | 6ksz18p                  |
| <b>5ksz2p</b>             | 6ksz1p                   |
| <b>5ksz5p</b>             | 6ksz5p                   |
| <b>5ksz6p</b>             | 7ksz14p                  |
| <b>5ksz7p</b>             | <b>7ksz16p</b>           |
| 6ksz7p                    | 7ksz3p                   |
| 7ksz11p                   | 7ksz6p                   |
| 7ksz12p                   | 8ksz11p                  |
| 7ksz9p                    | <b>8ksz16p</b>           |
| 8ksz7p                    | 8ksz8p                   |
|                           | 8ksz9p                   |

**10. sz. táblázat:** A scanpathok osztályozása. Az első szám a k. sz. számát jelöli, a második szám a kép számát. Így pl. a 5ksz18p az 5-ös számú k.sz. 18-as képre készült scanpath felvételét jelöli.

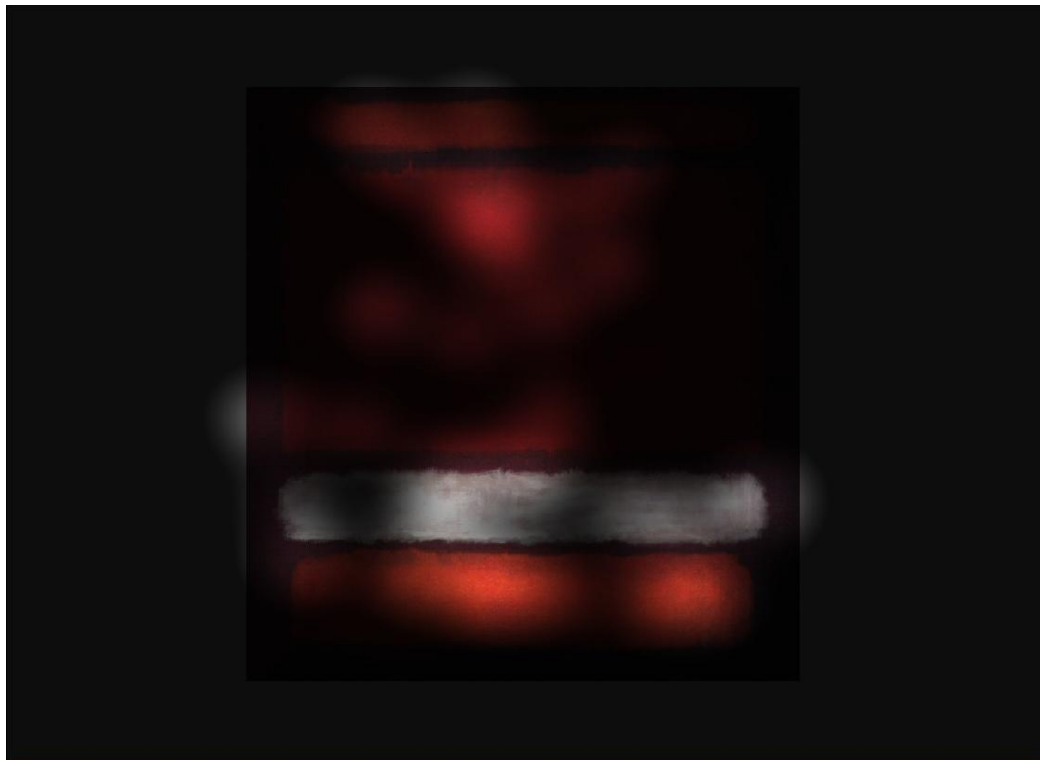
Jól látszik, hogy vannak bizonyos k. sz-ek, akiknek több képe is nagyrészt egyik vagy másik csoportba került (pl. 5. sorszámú k. sz.), illetve bizonyos képek főleg az egyik illetve a másik csoportba kerülnek (pl. 16. sorszámú kép). Az első megfigyelés azt jelenti, hogy *feltételezhető egy nézői stílus*, a második pedig azt, hogy *a képek típusa is*

*meghatározza a nézési mintát.* Mindkét dolognak utánanézőnk részletesebben a következőkben egy-egy személy, illetve egy-egy kép esetében.

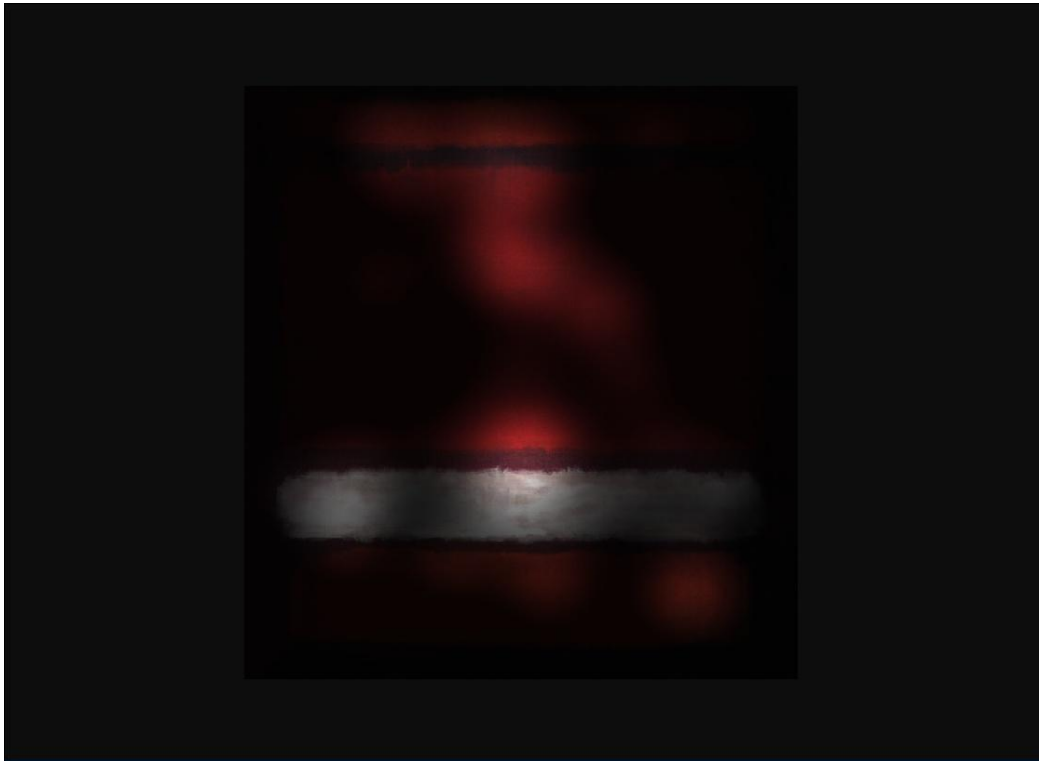
### *Tipikus laikus és tipikus művész*

A rögzített tekintetek egy vizsgálati módjának kínálkozott már a kísérleti felvétel szakaszában az, hogy összevessünk egy tipikus művészt egy tipikus laikussal. Az interjúk újbóli meghallgatása és a legközelebb állónak illetve legtávolabbinak választott képek áttekintése után eldőlt, hogy ki lesz a két választott. A 15. számú laikus k. sz. és az 1. számú művész verbális beszámolóit oly mértékben tértek el egymástól és ráadásul ugyanazt a képet egyikük közelállónak, másik távolállónak választotta. Bemutatok néhány képet tőlük a sinnbuilder módban (fekete szűrővel).

Először is azt a képet, melyet a művész közelinek a laikus pedig távolinak nevezett meg (Rothko):



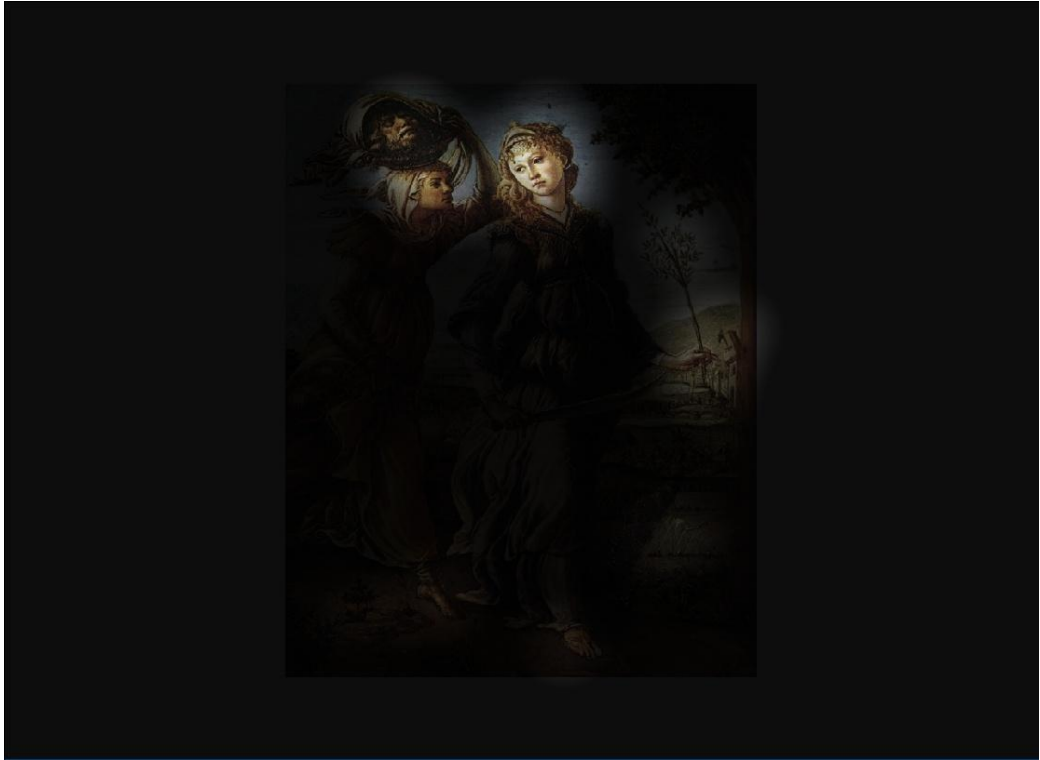
**9. ábra** A laikus képnézése sinnbuilder módban a 11. képről



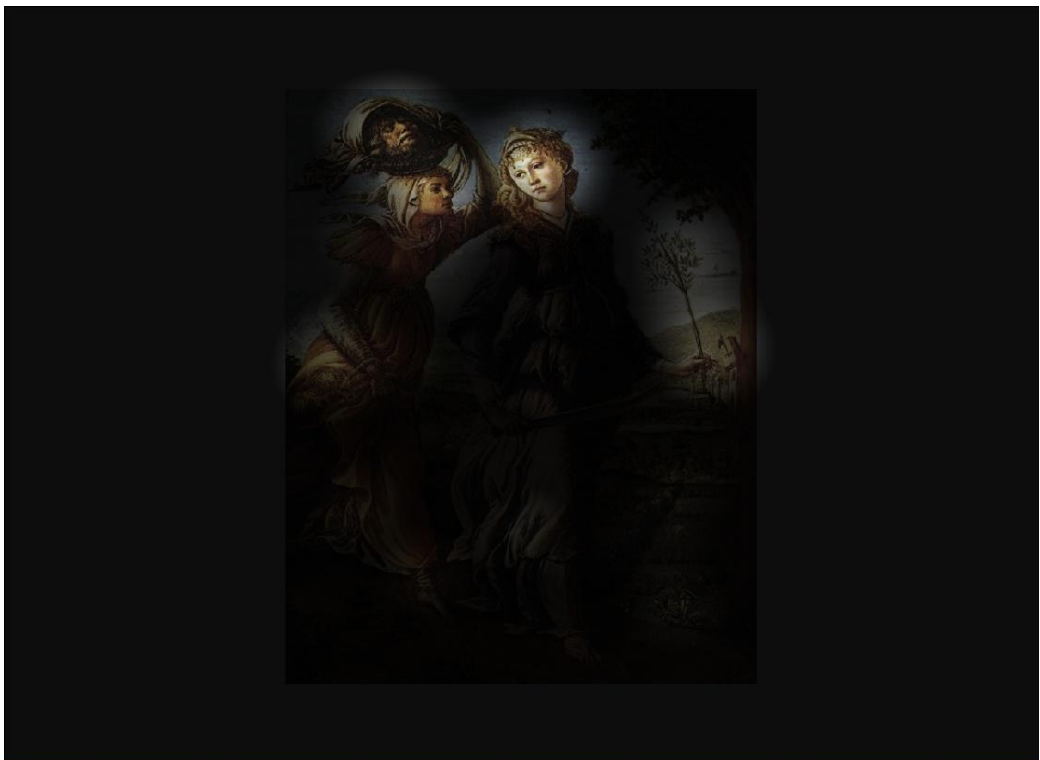
**10. ábra A művész képnézése sinnbuilder módban a 11. képről**

Ezt a képet a művész közelinek a laikus pedig távolinak nevezte meg (Rothko). A laikus úgy nézi a képet, hogy sok részét „bejárja”, mint aki keres rajta valamit, a művész szeme pedig nem „megy” el mindenhova, hanem koncentráltan nézi meg. A két nézési mód verbális címkével való ellátása már természetesen értelmezés is, de a két sinnbuilderen a látvány egyértelmű. Ugyanez tapasztalható a Pollock képnél. Mindemellett fontos megjegyezni, hogy a laikus számára a kép ismeretlen volt, a művész pedig jól ismerte az alkotót.

A Botticelli és a Turner képek nézése viszont teljesen hasonló a két k. sz.-nél (lásd. alábbi képpár). Ezeket egyik k. sz. sem választotta közelinek illetve utasította el, és a művész ismerősnek, a laikus ismeretlennek jelölte.

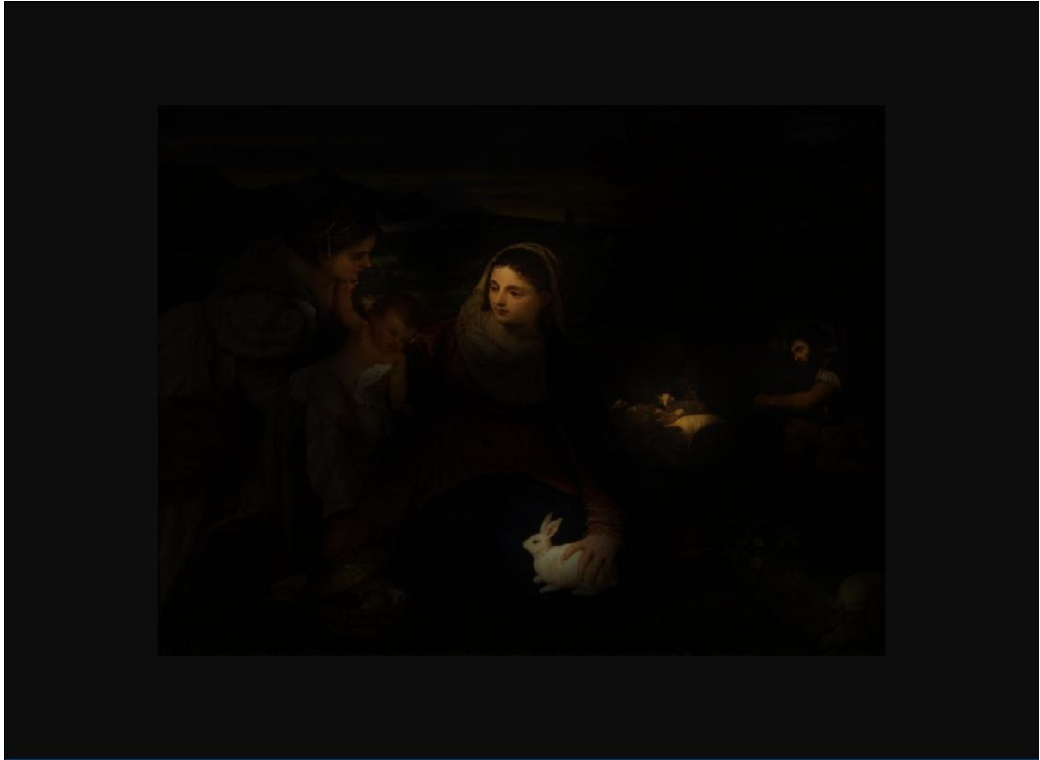


**11. ábra A laikus képnézése sinnbuilder módban a 4. képről**

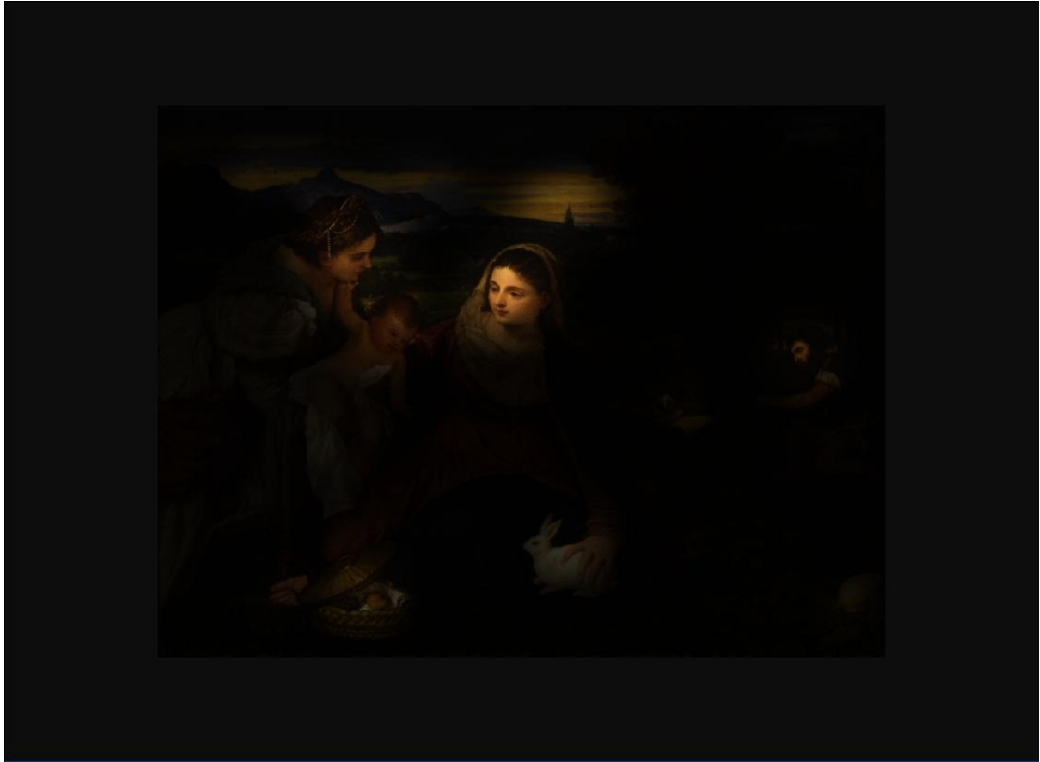


**12. ábra A művész képnézése sinnbuilder módban a 4. képről**

A Tiziano képen, amit a laikus hozzá közel állónak, a művész pedig távol állónak mondott, a nézési módok szintén különböznek, de ellentétesen az absztrakt képek nézéséhez képest (lásd. alábbi képpár). Itt a szakértő szem jár be nagyobb felületet és a naiv szem pedig koncentrálna a figurákra. A művész szeme a központi figurákhoz képest a háttérre is megnézi (ehhez hasonló eredményeket közölt Vogt és Magnussen, 2007).



**13. ábra A laikus képnézése sinbuilder módban az 1. képről**



**14. ábra A művész képnézése sinnbuilder módban az 1. képről**

Tehát három állítást fogalmazhatunk meg: *bizonyos képek nézése hasonló, bizonyos képeket a szakértő szem koncentráltan jár be, a laikus fürkészőn, míg más képeken pont fordítva: a szakértő fürkésző és a laikus koncentráltabb.* Mindezeket a következők szerint értelmezhetjük: a képeken mindenki jelentést, értelmet keres. A laikus a figuratív képeknél ezt meglesi és e szerint nézi, a művész a nonfiguratívnál is értelmet lel. Az ismerős vagy figuráiban unalmasabb/többször látott képeken viszont a szakértő további jelentést keres, ezért nézi fürkészőbben e képeket.

A tapasztalt jelenség értelmezéséhez azonban megalapozottabb keretet nyújthat, ha a narratív pszichológia keretei között tárgyaljuk (lásd. az *Értelmezés* c. fejezetét).

*Nézési útvonalak: egy képről - mindenkitől*

Az interjúk egyik tanulsága, hogy a laikusok tartalomra orientálnak. Ezt a jelenséget szerettem volna közelebbről, illetve egy másik módon megnézni. E célból választottam ki egy figuratív képet, mely emberábrázolást tartalmaz. A kiválasztott kép a 7-es számú



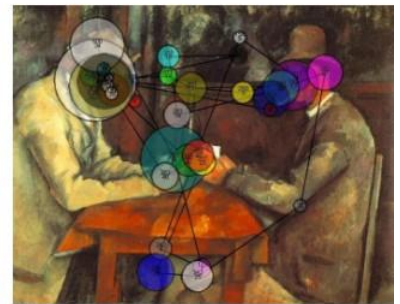
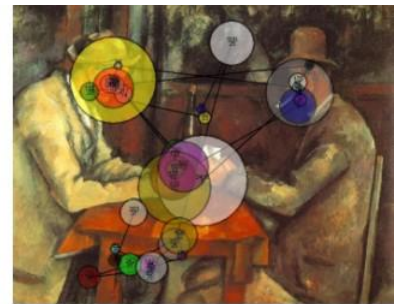
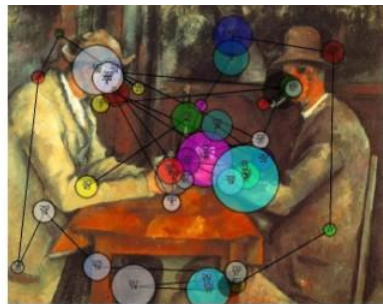
Cezanne: *Kártyázók*. A következő három montázson láthatóak a scanpath megjelenítései e képnek, minden k. sz-re, három csoportra bontva.

Laikusok scanpath felvételei a 7-es képről:





Műértők scanpath felvételei a 7-es képről:



Művészek scanpath felvételei a 7-es képről:

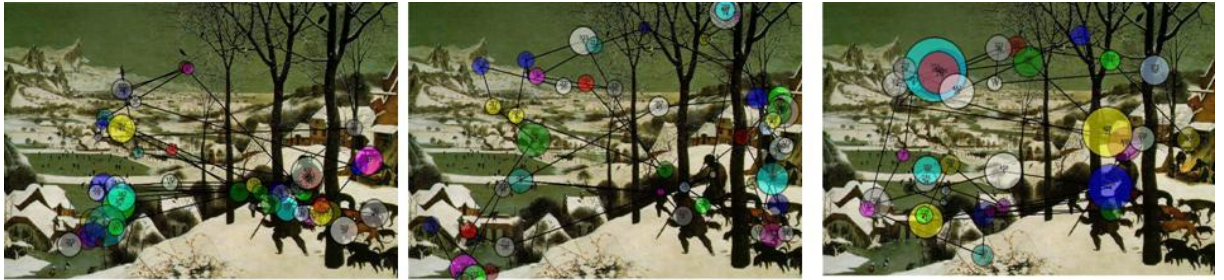


Az ábrákon látszik, hogy a laikusok között többnyire az alakokra koncentrál a tekintet, vagy nagyon egyértelműen a két arcra és az üvegre, vagy az alakok egészére. Csak a művész és műértő csoportokban látszik olyan tekintetértkép, mely a kép egészére kiterjed, s ezekben a csoportokban több ilyen is van. Tehát a laikusok csak a figurákra összpontosítanak, mint ahogy verbális beszámolóikban tapasztaltuk, elsősorban a kép szereplőiről/tartalmáról beszélnek.



### *A tetszés és a szemmozgásmintázatok*

A következőkben bemutatom az ugyanazt a képet közelállónak választott személyek scanpath felvételeit. Elsőként pl. a szakértők által nagyon kedvelt Bruegel képről:



Továbbá a távol állónak választott képek scanpath felvételeit. Pl. a laikusok által többször távolinak megjelölt Pollock képről:



Látható, hogy az ugyanazon preferenciaválaszt adó személyek teljesen elérően nézték a képeket. A scanpath megjelenítési mód alkalmas arra, hogy *a fixációs idők nagyságát és a szakkádok hosszát* jól követhető módon, átláthatóan ábrázolja (különböző méretű pöttyök). A másik mutató, ami jellemzi a felvételeket, az a *szkenelési mező nagysága és elhelyezkedése*. (A legközelebbinek választott és a legtávolabbinak választott képek scanpath felvételei megtekinthetők a CD melléklet azonos nevű mappáiban.)

A preferencia akár negatív, akár pozitív, a szemmozgásmintázatokon azt látjuk, hogy *különböznek mindkét mutatóban, tehát abban is, hogy nagy vagy kicsi fixációs idők és szakkádok jellemzik, továbbá abban is, hogy mekkora részét „járják be” a képek.*

### Képi elbeszélés

#### *Engedelmesség*

A kutatás tervezésénél az egyik fontos kiindulásként a képi elbeszélés sajátosságait kívántam vizsgálni, illetve a kezesség és a képi olvasás nyomait keresni. Ezért is alkalmaztam tükrözött felvételeket. A tükrözött felvételek nem váltották be a hozzájuk fűzött reményeket (erről lásd. a *Képnézegetési szokások* c. részt később). Azonban a fordított képekhez fűződik a kísérlet egyik „mellék” tanulsága (nem várt eredménye). A k. sz-ek nem vették észre a tükrözést (kivételesen két k. sz. néhány képnél). Pedig a kísérlet harmadik harmadában, a beszélgetés alatt módjuk volt kifejezni, hogy mit találtak furcsának, szokatlannak.

A kísérleti személyek engedelmességéről számos bizonyíték a rendelkezésünkre áll a szociálpszichológia szakirodalmából (Forgács, 1994), ennek példaként is értelmezhetjük e jelenséget. Azonban ez még egy picivel más, és a képzőművészet valódi szociálpszichológiáját jelenti. A jelenség, amit tapasztaltam azt mutatja, hogy azt tekintjük műalkotásnak, amit annak mutatunk. Az egyetem és a tudományos kutatás tekintélye vitathatatlanra teszi, hogy a képek azok, amik. Nem kérdőjelezi meg, hogy ezek tényleg azok a festmények-e. Bár néhány személy számított valamilyen furfangra, ezzel együtt szakértőségtől függetlenül elfogadták a képeket műalkotásoknak.

#### *Kezesség*

A kezesség kérdését érdemben nem sikerült vizsgálni, mivel a k. sz-ek többnyire jobbkezesek voltak. (csak kettő balkezes, illetve egy rejtett balkezes).

### *Képnézegetési szokások*

A képek scanpath felvételeit áttekintve úgy tűnik, a képek nézését az emberek középen kezdik illetve a fő alakoknál. A balról jobbra nézés nyomait nem találtam. Ezért nem vizsgálható, hogy a fordított képeket máshogy nézik-e. Ez a kérdés a képnézegetési szokásokat mérte volna fel, hasonlóan a kezességhez.

Tehát a képnézési szokások kultúrafüggő (balról jobbra olvasás) illetve kezesség szerinti (jobb kezesek balról kezdik) módjait nem sikerült tetten érni műalkotások esetében. Ezek a szokások mondhatjuk, hogy formai narrativitásra vonatkoznak. A tartalmi, vagy ha tetszik igazi narrativitás az alábbiak alapján bontható ki. A narratívum úgy érhető tetten ezeken a szemmozgásokat rögzítő és azokat megjelenítő ábrákon, hogy *az egyén a számára elbeszélő képeket máshogy nézi, mint a számára történetet nem elbeszélő képeket.*

Azonban az elbeszélést miként értelmezzük? Egy történetre gondolunk, szereplőkkel, hellyel, idővel, cselekménnyel? Vagy a jelentésről beszélünk, amikor narratívumot mondunk? A kép keletkezési körülményeit, művészettörténeti jelentőségét, személyes fontosságát értjük alatta? *A narratívum olyan felfogása, miszerint az a világ megismerésének egy módja* (Bruner, 1986), *továbbá a narratívum metaelméletként való értelmezése* (László, 2005), ez utóbbi megközelítést támasztja alá. Ebben a keretben érthetővé válnak azok a különbségek, amelyek jól láthatóak voltak a két tipikus befogadói magatartás bemutatásakor. A scanpath-ok elemzése kapcsán azt mondhatjuk, hogy azokban az esetekben, amikor a látvány egyértelmű, akkor összeszedettebb, céltudatosabb a nézés. A kérdés az, kinek mi az egyértelmű, a jól érthető. A művészeknek az ismert absztrakt kép is az. Mert tudja a kép keletkezési körülményeit, művészettörténeti jelentőségét, és ezek miatt személyes fontossága is van számára. Az ő számukra elbeszél valamit. A laikusok – mivel híján vannak ezen információknak – számukra nem beszél el semmit a kép.

Két idézet következik két interjúból, szemléltetésképpen az előbbi, majd az utóbbi esethez:

„Szóval persze. Hát ez a ...hegy, ez millió változatban létezik, és az ember sokat megnéz belőle, mindig más, és nem mindig esik le a tantusz. De hogyha egyszer rájössz arra, és nekem pont, emlékszem is rá, egyszer ... a huszadik ilyen Szent-Viktor hegy ábrázolás volt, és na, leesett a tantusz, hogy ,hogyan is működik egy Cézanne.” (műértő)

„Nagyon, nagyon idegennek érzem a színvilágát, és ha lehet ilyet mondani, akkor úgy érzem, ez nekem semmit nem mond. Se a kompozíció, persze látom, hogy van rajta kompozíció, meg nagyon dinamikus, azt elismerem, de a színeknek kiegyensúlyozatlansága, az számomra nagyon taszító, és az össze nem illése. Szóval a dinamizmuson kívül semmit nem mond nekem...” (laikus)

Tulajdonképpen azt mondhatjuk, hogy a narratívum fentiek szerinti értelmezése alapján azt az igen természetesnek tűnő, ám nem magától értetődő tézist állíthatjuk fel, miszerint *az elbeszélő képeket elbeszélésként nézzük, a nem elbeszélő képeket nem elbeszélésként.*

Illeszkedik ez a feltételezés Hekkert és mtsai. (1996) kísérletének eredményeihez, mely kísérletben megpróbálják kibékíteni a két versengő elméletet és Berlyne-nak és Martindale-nek is igazat adnak egyszerre, feltételezve, hogy a jelentésteli képeket jelentés szerint preferáljuk, míg a kevésbé jelentéstelieket a kollatív változók szerint.

Ebben a keretben értelmezhetjük azt a jelenséget is, ami a 14-es kép körül bontakozott ki. A Milhazes kép, mely a szakértő csoportok tagjainak is, két kivételtől eltekintve, ismeretlen, jelentéstelen. Ennek a képnek az érdekessége, hogy csak az elmúlt néhány éve „lett fölfedezve” és nemzetközileg jegyezve a festője. Az az egy művész és az az egy műértő, aki ismerte a festőt és tudta, hogy mi a munkáinak jelentősége, nagyra értékelte (legközelebbinek választotta). A többiek távoliként jelölték meg, vagy ha nem is választották ki a legtávolabb állónak, jelezték, hogy nem tartják nagyra, továbbmenve a nem művészet kategóriába sorolták. Csak egy idézet:

„a legrosszabb amatőr...” (műértő)

Ezek alapján feltételezhetjük, hogy a szakértőnek nincs egy kialakult értékelő apparátusa, csak a megtanult dolgokat tudja (ami ugyan tetemes), azonban ami kívül esik a szakértelmén, azt már laikusként értékeli.

Ugyanakkor a szakértőség mint létező jelenség jelenik meg, amikor a „mű” alkotásokat, azaz a Komar és Melamid képeit nem igazi művészetként felismerik és megkülönböztetik.

„Hát szóval ne ne nem.. Nem a templom miatt, csak olyan olyan bugyuta, hogy ott semmi nem látszik, de az ott már látszik, Szóval nem tetszik.”  
(művész)

„olyan kis csúnya ... meg nem tudod eldönteni, hogy mikori kép. Mert ahogy festve van, az ilyen régi, de közben, meg ahogy fel van öltözve, az olyan, mint az a hegymászó szandál, ...” (művész)

## Értelmezés

Az elemzések során született eredmények értelmezése következik. Minden eredményt, illetve azokat az eseteket is, amikor nem találtam meg a várt eredményt, értelmezni próbálok. Az eredményeket először is összegzem, újra felsorolva, csoportokba rendezve veszem sorra.

### *Tetszés helyett viszonyulás*

Az első eredménycsoport a tetszés terminus köré szerveződik. Megidézem az egyik k. sz. szavait:

„És ilyen ilyen ő...ilyen gügye na...és akkor van még egy, ami nagyon érdekes, sose gondoltam, hogy ez mitől van, nem tetszenek a színei. Mondjuk ez egy tök szubjektív, nem művészeti kategória, hogy tetszik - nem tetszik. Szóval, de most te másképp nézed. Tehát így nem is szoktam soha sem egy képet így, így magamban elemezni, hogy tetszik - nem tetszik. De most te kérdezed, tehát egyszerűen nem tetszenek ezek a színek így együtt.” (művész)

Ezen szavak kontextusába illeszkedik az a három megállapítás, amit az adatok alapján mondhatunk. Az egyik: *a tetszés és a szépség nem viselkedik máshogy, mint a többi skála*. Tehát a tetszés nem kiemelt faktor. A másik: a tetszés és a műalkotás közeli/távoli pozicionálása külön utakon járnak. Azaz a tetszésen túl van egy további jelenség, ami a művekkel való találkozást jellemzi, s talán ez azt is jelenti, *hogy létezik egy gazdagabb megragadása a művészi élménynek, s ezt a viszonyulás szóval írhatjuk le leginkább*. A harmadik: *a szemmozgásos adatok vizuális megjelenítéseit elemezve egyértelművé vált, hogy nem azonosítható a tetszést kísérő szemmozgás mintázat*.



### *A faksimile akkomodációs hipotézis*

A faksimile akkomodációs hipotézis kapcsán megjegyeztem, hogy a k. sz-ek közül főleg a művészetben jártasabbak, a már megtapasztalt múzeumi kontextus, illetve az eredetiben megélt mű alapján beszéltek egy-egy képről. Ez sem elhanyagolható szempont, amikor egy kép megítéléséről beszélünk. A laikusok, akik nélkülözték ezt a személyes és a beszámolóik szerint nagy hatású élményt, csak arról beszélhettek és azt skálázhatták, amit láttak, és az valóban nem más – pl. a Rothko kép esetében – mint egy piros, fehér, sárga csíkos négyzet. (Vö. „... törülköző” /laikus/ és „beszippant” /művész/)

### *Szakértőség*

A vizsgálatban a szakértőség kettéosztása művészekre és műértőkre a következő tanulságokat hordozza: a művész és műértő csoport választásai nagyon hasonlóak. *Egy csoportként kezelhetők választásaik és ítéleteik szerint, de még szemmozgásaikban is.*

Mivel a két szakértői csoport között nem mutatkoztak különbségek, ezért a szakértőség fajtáira illetve okaira (művészeti tréning, gyakorlottság a művészeti tárgyak észlelésében, művészettörténeti ismeretek) nem lehet következtetni. A kísérletben részt vevő művészek között több olyan is volt, aki tanít és/vagy művészeti szakírással is foglalkozik. Hogy ez mennyire hatott abba az irányba, hogy összemossa a kétféle szakértői csoportot, jövőbeli kutatások kérdése.

A laikusok és művészetben jártasabbak közötti különbség a következőképpen foglalható össze: *máshogy néznek nonfiguratív képet és máshogy is ítélnék, de figuratívot csak máshogy néznek.*

A laikusok verbális beszámolóit, választásait és képnézegetési módjait egyaránt jellemzi *a tartalomra orientáltság*. A laikusok valóban figuratív képeket választottak közel állónak valamennyien. A távol állónak nevezett képek közé a laikusoknál egy kivétellel mindig absztrakt mű került.

Csak a képek felénél van eltérés a skáláknál. *A szakértőség mentén fennálló különbségek nem is olyan elsöprőek, ha az esetek felénél állnak csak fenn.* Továbbá, ha

megnézzük melyek ezek a képek, azt tapasztaljuk, hogy a nonfiguratívoknál van a különbség. A szakértő többet tud és ez a tudás, úgy tűnik, a nonfiguratív képeknél érvényesül. Mindez párhuzamba állítható Kreitlerék kognitív gazdagodás terminusával. A nonfiguratív képek önmagukban jelentéstelenebbek, s csak a szakértőnek van módja arra, hogy jelentéssel töltsse fel, hiszen ő tudja ki ez, mi ez és miért fontos. Azaz *tudja, mit kell rajta nézni*.

A szakértőség kapcsán a legfőbb tanulság, hogy *a szakértőség felemás arcát mutatta*. Ennek egyik mutatója, hogy a figuratív képeknél nem különböznek a laikusok és szakértők ítéletei. Csak a nonfiguratív képek osztják meg az emberek vélekedéseit szakértőségük alapján.

A figurativitás körül jelentkező különbségeket narratív keretben értelmeztük. A laikusoknak nincs a nonfiguratív képekhez mankó (tudás), hogy mit kellene rajta nézni, miért fontos, miért érdekes, mit mond a kép. Ugyanennek a jelenségnek a másik oldala mutatkozik a szakértőknél: akik nem tudják, hogy ki az a művész, akinek a képét látják, elutasítják azt (nincs hozzá mankó vagy tudás). Ezt a következtetést össze lehet egyeztetni a szemmozgás adatok vizuális megjelenítésének vizsgálatok tapasztalataival.

Mindez úgy is megfogalmazható, hogy a szakértőség jelensége csak látszat. Szakértőt és laikust csak a tárgyi tudásuk különbözteti meg, pontosabban az információ hiány vagy többlet. S az határozza meg a nézést és értékelést. *Amikor nincs ez a tárgyi tudás, a szakértő ítéleteiben hasonlónak válik a laikushoz*.

Van-e szakértőség? Úgy tűnik önmagában véve, kontextusából kiragadva nincs. Amikor a szakértőséget fentebb (1. fejezet) meghatároztam, arra tettem javaslatot, hogy a szakértőt ne ruházzuk fel ama képességgel, hogy el tudja választani művészetet és nem művészetet. Úgy tűnik, valóban nem tudja, ha a történetben a kép és a szemlélő magára marad.

Ennek a jelenségnek a másik oldala, s ezzel azt mondom, mégiscsak van olyan, hogy információtól független hozzáértés, hogy *a szakértők biztos kézzel utasítják el a nem művészeti alkotásokat* (pl. Komar és Melamid művi művészetét).

## Szemmozgások

A szemmozgásos adatok többnyire nem, illetve csak részben hozták a szakirodalom alapján várt mintázatokat. A szakkádok és a fixációs idők hossza alapján a következő tanulságokat lehetett levonni. *A szakkádok hosszának vizsgálata szerint a szakértők „átfutják” a képet.* A fixációs idők vizsgálatából ellentmondó adatok származtak arra a korábbi megfigyelésre, hogy gyakorlott olvasók rövidebb ideig fixálnak és kevesebbszer (Kristjanson és Antes, 1997).

A szakkádok hosszának időben előrehaladó változásából azt tapasztaltuk, hogy nem kizárólagosan ugyan, de általában hosszabb az elején, s laikusoknál ez még inkább így van. Azaz ezt egy *kereső viselkedéssel jellemezhetjük*, s ehhez hasonló adatokat találunk Molnarnál (1983).

Arra nem találtunk adatot, hogy a nagyobb fixációs időt rövidebb szakkád követne, vagy fordítva.

Úgy tűnik továbbá, hogy *feltételezhető egy nézői stílus*, valamint, hogy *a képek típusa is meghatározza a nézési mintát.* Továbbá a laikus úgy néz bizonyos képet, hogy sok részét bejárja, mint aki keres rajta valamit, a művész szeme pedig nem megy el mindenhova, hanem koncentráltan nézi meg. Más képeknél viszont a szakértő szem jár be nagyobb területet és a naiv szem pedig koncentrálna a figurákra.

A szemmozgás-vizsgálatok egyik klasszikusánál, Buswellnél hosszabb ideig nézhették a képeket a személyek. Az általa kimutatott szakaszok elmaradásáért a jelen vizsgálatban alkalmazott explorációs idő terjedelmét is számításba kell venni. Felvetődik a kérdés, talán később jön a másik szakasz.

Végezetül visszautalok Locher (1996) összefoglalójára, amelyben általánosságban három fontos tényezőt emel ki a szemmozgások vizsgálata kapcsán. A szemmozgás függ az ingertől (pl. barokk vagy reneszánsz, mint Molnar (1983) tapasztalta), a feladattól (instrukció hatása) és a nézőtől (pl. szakértőség). Ezt a triászt jelen vizsgálat is igazolta. A bemutatott képeknek a *tulajdonságai* (elsősorban figurativitása), a konkrét feladatot nélkülöző *instrukció* és a szemlélők *szakértőségének* hatása egyaránt megmutatkozott.

Vizsgálatomban további tényezők is feltűntek, amik befolyásolják a nézési mintázatot: a kép ismerőssége, és a képre vonatkozó preferencia.

Az eredmények tükrében *újraértelmezhető a szakértőség fogalma*, ugyanis úgy tűnik, hogy a képek figurativitása, ismerőssége és a preferencia is befolyásolja azt, hogy miként jelentkeznek a szakértőség jegyei.

### *Mi a műalkotás?*

Az engedelmesség kapcsán tett megállapítás arra enged következtetni, hogy az emberek azt tekintik műalkotásnak, amit annak mutatunk. Továbbá, amit a szakértőség részben összefoglaltam: művészetekben jártas és kevésbé jártas emberek mást és mást fogadnak el műalkotásnak.

### *Művészeti észlelés*

Ahogy fentebb idéztem Lochert (1996), a szemmozgás függ az ingertől, az egyéni különbségektől, és az instrukciótól. Ez utóbbi jelen esetben a „művészeti nézés” instrukció volt. Túl azon, hogy megerősítettem a Locher által kiemelt hármast, az utóbbiból, jelesül az instrukcióra vonatkozó eredményekből még egy következtetést levonhatunk. Ez a következtetés arra vonatkozik, hogy vajon létezik-e művészeti nézés.

A művészeti és hétköznapi észlelés szópár helyett használják néha az esztétikai és hétköznapi szópárt. Ezzel az a gond, mint ami azzal, hogy azt mondjuk: valakinek pszichológiai problémája van, ahelyett, hogy azt mondanánk, pszichés vagy lelki problémája. Így maradnánk a kicsit kevésbé elegáns, de pontosabb művészeti észlelés terminusnál. (A művészi észlelés meg azért nem lenne jó, mert kötődik a művész személyéhez.)

A szemmozgás adatokból arra lehet következtetni, hogy a laikusok hozzáak leginkább a „papírformát”, azaz a korábbi hétköznapi ingereken és feladatokkal végzett szemmozgásos vizsgálatok eredményeinek ismétlését. De ez a hatás sem jelentős, s általában, azaz *mindhárom csoportot együtt nézve nem reprodukálódtak a hétköznapi észlelési feladatok során ismert jelenségek.*

Az 2. fejezetben kitértem a művészeti észlelés problémájára. Most azt látjuk az adatokból, hogy *nem zárható ki, hogy létezik külön művészeti észlelés*. Abból következtetek erre, hogy nem reprodukálódtak azok az eredmények, amelyek más szemmozgásos vizsgálatokban igen (pl. nézési szakaszok, gyakorlott olvasó jellegzetességei, stb).

Berlyne (cit. Cupchik, 1995) azt mondja, hogy a művészet észlelése belsőleg motivált, a hétköznapi észlelés pedig külsőleg motivált, ez a fő különbség közöttük. Cupchik ezzel azért nem ért egyet, mert ez igaz volna akár egy hobbi tevékenységre is. Azt gondolom azonban, hogy az, ha nem kizárólag csak a művészetnél van így, nem zárja ki, hogy ez a különbség.

Összefüggésben azzal, hogy más minták adódnak hétköznapi funkcióban és művészeti nézésben (lásd. memorizálási vs. művészeti instrukció, Vogt and Magnussen, 2007), felmerül, hogy *a művészet szemlélésének pontosan a feladat hiánya adja megkülönböztető jegyét* (illetve az, hogy nincs célja a tevékenységnek). Berlyne elképzelése a művészeti és hétköznapi észlelés különbségéről valóságosnak tűnik már Vogt és Magnussen adataiból is, hiszen a memorizálási instrukció és a pusztán képnézés közötti különbség külső illetve belső irányítóként is értelmezhető.

Adataim alapján a feladatinstrukció vs. művészeti instrukció nem vethetőek össze, mivel nem volt feladatinstrukció, azonban a várt szemmozgásos adatok elmaradása, ha indirekt módon is, de sejteti a művészeti vs. hétköznapi észlelés közötti különbségeket. Ez összhangban van többek között Gadamer tételével: a műalkotásokat nem *valamiért* nézzük, nincs célja a tevékenységnek (Gadamer, 1994).

### Problémák, dilemmák

Az adatok bemutatása és értelmezése után a vizsgálat során felmerült problémákra illetve dilemmákra is kitérek röviden.

### *A skálahasználat problémája*

Többen, főleg műértők és művészek felvetették, hogy milyen nehéz és idegen dolog egy ilyen skálasort kitölteni. Íme, egy példa a tételek értelmezésének problémájáról:

Interjúalany: Ezzel a papírral, vagy az egész dologgal...

*Kérdező: hát mondd, mindegy...*

Interjúalany: Itt nekem ez a jelentésteli illetve a jelentéstelen nem volt világos, hogy itt most a fogalmi jelentésről beszélünk, vagy egy képi jelentésről, tehát a képen belül a vizuális törvényszerűségek jelentéséről.

*Kérdező: ... aham. Értem...*

Interjúalany: Ez egy problémát okozott.

*Kérdező: És hogy értelmezted?*

Interjúalany: Hát, hol így, hol úgy. Ez a baj, ami erősebb volt. Ugye, ami nagyon banális volt, vagy egy nagyon ismert jelentés, akkor az rányomja... tehát a tartalom rányomja a vizualitásra a bélyegét. Ugyanez volt picit a kiegyensúlyozott, kiegyensúlyozatlannal is, hogy vizuális egyensúlyról beszélünk, vagy tartalmi egyensúlyról beszélünk. Igazából ezek okoztak problémát. (művész)

A skálák adatainak értelmezésekor érdemes megfontolni e sorokat, hiszen a kiegyensúlyozottság és dinamika esetében várt szemmozgásokkal való együttjárás elmaradásának egyik oka lehet az, hogy másfajta egyensúly és másfajta dinamika volt a kutató illetve a k. sz. fejében.

### *A k. sz-ek kiválasztása*

A szakértőség kapcsán adódott eredmények tükrében a vizsgálat folytatása során érdemes volna külön kezelni a „csak művész” szakértőket azoktól a művészeketől, akik tanítanak és/vagy kritikákat, esszéket is írnak.

### *Explorációs idő*

A szemmozgásos adatok között nem találtunk szakaszokat vagy összefüggést a szakkád hosszak és a fixációs idő között. A kép nézési idejének meghosszabbításával a kísérlet megismétlése hozzájárulhat annak eldöntéséhez, hogy e szakaszok valóban nem jellemzők a művészeti nézésre, vagy csak jelenleg nem voltak kimutathatók. Bár Kristjanson és Antes (1997) 20 másodperces explorációs időt is három részre oszthatónak találták. A hosszú nézési idő azonban egy sor összehasonlítást nem tesz lehetővé, ezért is választottam a 14 másodpercet.

### További feladatok, a jelen kísérlet elemzésének folytatási lehetőségei

Bizonyos tekintetsémák azonosítása. Ez azon a megfigyelésen alapul, hogy bizonyos személyeknél jellegzetes képnézegetési szokások ill. formák figyelhetőek meg.

Megfigyeltük, hogy az arcok nézése az elsődleges. Ennek ellenőrzése is érdekes adatokkal szolgálhat.

Bizonyos embereknél ill. bizonyos képeknél a kép áttekintése után szinte ugyanazt az útvonalat teszi meg a szem, újra és újra, egyszer vagy többször visszatérve. Ez a scanpath-ok újbóli lefuttatásával, azok ismételt felépítésének kódolásával megoldható.

Érdeemes volna téma szerint kódolni a figuratív képeket: pl. figura-háttér vagy a konkrét figurák szerint: nyúl, bárány, egyik szereplő, másik szereplő, égbolt, fák. Erre is lehetőséget ad a szoftver.

Postpanofskiánus elemzőrendszer alkalmazása az interjúk részletes elemzésében.

A Kitenne-e otthon? illetve a Kitenne-e a munkahelyén? kérdéskör részletes elemzése.

## Összegzés

A bevezetőben három célját határoztam meg a művészetpszichológiának. E célokat áttekintem abból a szempontból, hogy melyikhez sikerült közelebb jutni.

(1) *A tetszés műbefogadásban betöltött szerepének vizsgálata.* Dolgozatom utolsó fejezetében empirikus adatokat is sorakoztattam amellé, hogy a tetszés nem kiemelt tényezője illetve végeredménye a művészet befogadásának. A preferencia csak egyéb tényezőkkel együttesen (ismerősség, figurativitás) befolyásolja a szemmozgást, továbbá specifikus tetszési szemmozgás-mintázat nem azonosítható.

(2) *Az elementarista megközelítés helyett egy átfogó magyarázó elv illesztése.*

Kidolgoztam egy módszert képek narratív pszichológiai elemzésére, ez a módszer pszichológiai tartalmak kibontását teszi lehetővé vizuális anyagokban. A narratív szemlélet egy másik lehetőségével is éltem. A narratív pszichológia metaelméletként való alkalmazása érthetőbbé teszi a művészethez való viszonyulást. Feltesszük ugyanis, hogy a műbefogadás folyamata egy történet, s a képek narratív elemzésekor is használt hármas tagolással (személyek, hely, idő) a következőként írható le. Szereplői a befogadó, az alkotó, a mű, valamint a társas kontextus általában. Helye a laboratórium vagy eredeti kiállítótér; s időben kiterjedő, nem csak az adott időpillanatra vonatkozik, hanem a szereplők korábbi találkozásait is magába foglalja. Ebben a keretben az elementarista művészetpszichológia módszereinek alkalmazása, azaz a folyamat részekre bontása más dimenziót kap.

A részekre bontás ellen a részekre bontás különböző módjainak egymásra vonatkoztatásával próbáltam érvelni. A szemmozgások, a skálák és az interjúszövegek együttes elemzéseinek tanulságai nyomán a műbefogadás történetként való értelmezését javasoltam.

(3) *A művészeti és hétköznapi észlelés közötti különbség megfogalmazása.* Közvetve ugyan, de kimutattam, hogy a művészeti észlelés más arcot mutat, mint a hétköznapi észlelés. További eredmény, hogy a szakértőség felemás arcát mutatja művészet és nem művészet határán.



Mindez fejezetekre bontva a következők szerint történt.

Az első fejezetben a művészet befogadásának pszichológiai magyarázatait és a hozzá kapcsolódó empirikus anyagok válogatását adtam. Az áttekintés szelektív és sajátos csoportosítást követett. Ennek oka abból a megfontolásból ered, hogy a műbefogadás pszichológiája erősen elementarista. Ezért az elementarizmus szellemében a meglévő eredményeket a hangsúlyozott összetevők, illetve elemek mentén rendeltem egymáshoz.

A második fejezet egy további megfontolás alapján íródott. Abból a megfigyelésből, hogy a művészetpszichológia általános igényű, tehát messzemenő következtetések levonását várja olyan tárgyban, ami igen nehezen operacionalizálható. Ezért a művészet mérése illetve a műbefogadás mérése témájának külön fejezetet szenteltem.

A harmadik fejezet egy lehetséges olyan megközelítésre mutat példát, amely az elementarista, általánosító tudományosság egy alternatíváját jelentheti. Ez pedig a narratív szemlélet. Kimutattam, hogy olyan hétköznapi dolog, mint a nemzeti identitás igen jól olvasható lenyomatot hagy művészeti anyagokon.

A negyedik fejezetben egy komplex műbefogadásra irányuló vizsgálat bemutatása található. A vizsgálat kialakítása során a fentiekben összefoglalt elméleti tanulságokat igyekeztem belefoglalni, s a módszertani kihívásoknak eleget tenni.

László (2005) a narratív pszichológia helyéről és feladatáról írva szembeállítja az analitikus filozófiát, a történetben való gondolkodással. „Ezzel (a kanti filozófiai örökséggel, I.A.) szemben a hegeli hagyomány az önkibontakoztatás, a valamivé válás képességét, egyszóval a történetet teszi az emberi létezés központi gondolatává, a történet értelmének, jelentésének tisztázására törekszik.” (László, 2005, 12. old.)

Schusterman (2003) *Pragmatista esztétikája* című művében hasonlóképpen szembeállítja az analitikus és pragmatista filozófiát. Elsősorban Dewey munkássága és hagyatéka mentén felvázol egy olyan esztétikát, mely a mindennapok valóságát és a testi folyamatokat is integrálja. „A művészet és szépség azokban az alapvető ’életfunkciókban’, valamint ’biológiai közhelyekben’ gyökerezik, amikben az emberek osztoznak a ’madarakkal és vadállatokkal’” (Dewey szavait használva, Schusterman,

2003, 47. old.). Ennek a holisztikus művészetelméletnek az empirikus, vagy pszichológiai megvalósulását jelentheti a művészetbefogadás testhez kötöttségének figyelembe vétele. Így tehát a Fechner által lefektetett pszichofizikai alapoktól többek között a szemmozgás vizsgálatán át vezethet az út a műbefogadás kontextusáig.

S ez a kontextus az, aminek a modellezéséhez a narratív pszichológiát hívtam segítségül.

Jelen dolgozat a szakirodalom áttekintésével, műelemzéssel, továbbá szemmozgások, művészeti tárgyakról alkotott ítéletek és verbális beszámolók vizsgálatával közelített a művészi élmény megértéséhez.

## Irodalom

Alexander, B. és Marks, L. (1983) Aesthetic preference and resemblance of viewer's personality to paintings. In: *Bulletin of the Psychonomic Society*, 21, 384-386.

Almási, M. (2003) *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. T-Twins Kiadó, Lukács Archivum.

Argenton, A. (1996) *Arte e cognizione*. Raffaello Cortina Editore.

Arnheim, R. (1979) *A vizuális élmény – Az alkotó látás pszichológiája*. Gondolat, Budapest.

Axelsson, Ö. (2007) Individual differences in preferences to photographs. In: *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. Vol. 1, No. 2, 61-72

Bar-Hillel, Y. (1988) Indexikus kifejezések. In: Pléh, Cs., Siklaki, I., Terestyéni, T. (szerk.) *Nyelv, kommunikáció, cselekvés*. I. Tankönyvkiadó, Budapest. 183-202.

Barthes, R. (1999) *A divat mint rendszer*. Helikon.

Benjafield, J. and McFarlane, K. (1997) Preference for proportions as a function of context. In: *Empirical Studies of the Arts*, 15, No.2. pp 143-151.

Berlyne, D.E. (1995) A kollatív változók. In: Farkas, A., Gyebnár, V. (szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 23-50.

Bodnár É. (1987) *Kard és ecset. Történelmi képek a Magyar Nemzeti Galériában*. Corvina, Budapest

Bodor P. (2002) Konstruktivizmus a pszichológiában. In: *BUKSZ*, 14. évf. I. 67-75.

Bodor, P. and Illés, A. (2007) Possibilities and constraints of analyzing visual conduct with an eyetracker device – or, are there variations of ritual constraints of public gazing while walking? In: *The 38th Poznan Linguistic Meeting PLM2007, 13-16th September 2007, Gniezno, Poland*

Bodor, P. and Illés, A. (2008) Possibilities of analyzing visual conduct with an eyetracker device – Searching for visual dialects. *Poznań and Studies in Contemporary Linguistics* 39: Vol. 44(2). 197-213

Bornstein, M. H. (1997) A gyermek mint művész és közönség. In: Farkas András (szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 2.* 227-343. old.

Boselie, F. (1997) The Golden Section and the shape of objects. In: *Empirical Studies of the Arts, 15, No.2. pp131-141.*

Bruner, J. (1986) *Actual Minds, Possible Words.* Harvard University Press, Cambridge

Bruner, J. (1992) A tranzakcionális "én" In: Kónya, A. (szerk.) *Az emlékezés ökológiai megközelítése.* Tankönyvkiadó, Budapest. 177-192.

Child, I.L.(1973) A művészi élmény hatása. In: Halász, L. (szerk.) *Művészetpszichológia,* Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 487-517.

Cole, M. és Cole, M. (2003) *Fejlődéslélektan.* Osiris Kiadó.

Coney, J. and Bruce, C. (2004) Hemispheric processes in the perception of art. *Empirical Studies of the Arts, Vol. 22, No.2, 281-200.*

Crozier, R. (2001) *Pszichológia és design.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

Crozier, W. R. és Chapman, A.J. (1995) A művészet percepciója: kognitív megközelítés és összefüggései. In: Farkas, A., Gyebnár, V. (szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 9-22.

Cupchik, G. C. (1995) Az érzékeléstől az alkotásig, az esztétikai folyamat többszintű elemzése. In: Farkas, A., Gyebnár, V. (szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995. 73-92. old.

Cupchik, G. C. (2007) A critical reflection on Arnheim's Gestalt theory of aesthetics. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, Vol. 1, No.1. 16-24.*

Cupchik, G. C. and Shereck, L. (1998) Generating and Receiving Contextualized Interpretations of Figurative Sculptures. *Empirical Studies of the Arts, 16, No.2. 179-192.*

Csepeli Gy. (1992) *Nemzet által homályosan*. Századvég, Budapest

Denzin, Norman K. – Lincoln, Yvonna S. (1994) *Handbook of Qualitative Research*. Sage Publications, London

Ekehammar, B., Zuber, I és Nilsson, I. (1995) A vizuális ingerekre adott szín-forma válaszok vizsgálata. In: Farkas, A., Gyebnár, V. (szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 217-229. old.

Eysenck, H, J. (1941) Type factors in aesthetic judgement. In: *British Journal of Psychology, 31, 262-270.*

Farkas, A. (1995) Újraalkotás, mint kísérleti módszer Piet Mondrian-képek vizsgálatára. In:  
Farkas, A., Gyebnár, V. (szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 159-202.

Farkas András (szerk.) (1997) *Vizuális művészetek pszichológiája 2.* Nemzeti Tankönyvkiadó

Farkas A. (1996) Complexity and figurativity as determinants of aesthetic appraisal of artistic scribbles. *14th Congress of the International Association of Empirical Aesthetics, Prague, 1996, Abstracts*, 21.

Farkas A. (2003) *Az esztétikai ítélet. Művészetpszichológiai modellek.* Nemzeti Tankönyvkiadó.

Farkas, A. (2005) Kísérletek a Szépművészeti Múzeumban és a laboratóriumban – A Locher-féle fakszimile akkomodációs hipotézis cáfolata. In: *Pszichológia (25)*, 3, 247-266. old.

Farkas A. (2007) *Az esztétikai ítélet II. Művészetpszichológiai kísérletek.* Nemzeti Tankönyvkiadó.

Farkas, A., Gyebnár, V. (szerk.) (1995) *Vizuális művészetek pszichológiája 1.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

Fechner, G.T. (1925/1997) Various attempts to establish a basic form of beauty: experimental aesthetics, golden section, and square. In: *Empirical Studies of the Arts*, 15, No.2. pp115-130.

Fehér, M. (1992) Hagyomány és technika. *Nappali ház* 54-56.

Feist, G. J., Brady, T. R. (2004) Openness to experience, non-conformity, and the preference for abstract art. In: *Empirical Studies of the Arts*, vol.22(1) pp. 77-89.

Forgács J. (1994) *A társas érintkezés pszichológiája*, Gondolat.

- Frances, R. (1973) Művészet és személyiség. In: *Művészetpszichológia*, Gondolta. 471- 486. old.
- Freimuth, M. és Wapner, S. (1979) The Influence of Lateral Organization on the Evaluation of Paintings. *British Journal of Psychology*, 70, pp.211-218.
- Freud, S. (1910/2001) Leonardo de Vinci egy gyermekkori emléke. In: *Művészeti Írások, Sigmund Freud művei IX*. Filum Kiadó, 115-200.old.
- Füst M. (1963) *Látomás és indulat a művészetben*. Magvető Kiadó
- Gadamer, H-G. (1994) A szép aktualitása. In: Gadamer, H-G: *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó, Budapest, 11-84.
- Giannini, A. M. és Bonaiuto, P. (2003) Special image contents, personality features, and aesthetic preferences. *Empirical Studies of the Arts*, 21:2, 143-154.
- Gombrich, E. és Eribon, D. (1999) *Miről szólnak a képek? Beszélgetések művészetéről és tudományról*. Balassi Kiadó.
- Gombrich: E. H. (1998) Freud esztétikája. In: Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.): *Pszichológia és irodalomtudomány*. Filum, Bp. 142-152. old.
- Gyáni G. (1999) Kollektív emlékezet és nemzeti identitás. *2000*, 11. évf. 3. 12–16.
- Halász, L. (szerk.) (1973) *Művészetpszichológia*. Gondolat.
- Halász, L. (szerk.) (1983) *Művészetpszichológia*. Gondolat.
- Halász, L. (1993) Általános és személyes jelentés az irodalmi megértésben. *Pszichológia*, (13). 3, 403-419.

Halász, L. (1996) Általános és személyes jelentés. In: Halász, L.: *Szociális megismerés és irodalmi megértés*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 130-136. old.

Halász L. (1998) Freudi szöveg mint történetírói és irodalmi szöveg. In: *Élettörténet és megismerés. Tanulmányok Pataki Ferenc tiszteletére*. Scientia Humana, Budapest

Halász, L. (2002) *A freudi művészetpszichológia – Freud, az író*. Gondolat.

Halász, L., Hantos K., Faa B. (2002) *Az interaktív művészeti CD-ROM hatása*. Balassi Kiadó – Magyar Képzőművészeti Egyetem.

Harkai-Schiller, P. (1990) Figural Preferences in the Drawings of a Chimpanzee. In: Otten, C. M. (eds.) *Anthropology and Art. Readings in Cross-Cultural Aesthetics*. Texas Press Sourcebooks in Anthropology, University of Texas Press, Austin. 3-19.

Hekkert, P.(1995) *Artful Judgement. A psychological inquiry into aesthetic preference for visual patterns*, Cip-Gegevens Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

Hekkert és Wieringen (1995) A komplexitás és a prototipikusság mint a kubista festmények értékelésének meghatározói. In: Farkas, A., Gyebnár, V. (szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 143-158.

Hekkert, P. (2006) Design Aesthetics: Principles of Pleasure in Design. In press.  
Downloaded from:  
<http://studiolab.io.tudelft.nl/static/gems/hekkert/DesignAesthetics.pdf>

Hekkert, P. és Snelders, H. M J. J.(1991) Respects for prototypicality as an explanatory principle in aesthetics: A reply to Boselie. *Empirical Studies of the Arts*, 10, pp. 149-160.



Hekkert, P., Snelders, D. and van Wieringen, P. C. W.: (2003) 'Most advanced, yet acceptable': Typicality and novelty as joint predictors of aesthetic preference in industrial design. In: *British Journal of Psychology* 94, 111-124

Hekkert, Paul, Van Wieringen, Piet C.W. (1996) Beauty in the eye of expert and nonexpert beholders: A study in the appraisal of art. *American Journal of Psychology*; Fall96, Vol. 109 Issue 3, p390, 18p, 3 charts

Herman, J. L. (1997) *Trauma and Recovery*. Basic Books

Höge, H. (1997a) Why a special issue on the Golden Section hypothesis? An introduction. In: *Empirical Studies of the Arts*, 15, No.2.pp. 111-114.

Höge, H. (1997b) Emocionális hatások az esztétikai ítéletben. In: Farkas András (szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 2*. Nemzeti Tankönyvkiadó, 287-300. old.

Illés, A. (1996) Applicability of the cognitive network model for appreciation of Scandinavian paintings (abstract). In: *14th Congress of the International Association of the Empirical Aesthetics*. Prague.

Illés, A. (1998) On perception and preference of works of art along with meaning, collative variables and individual differences. (abstract) *15th. Congress of the International Association of the Empirical Aesthetics*. Rome.

Illés A. (1999) *Kontextuális tényezők szerepe vizuális műalkotások befogadásában*. Szakdolgozat, ELTE BTK.

Illés A. (2001) A művészet mérése. Az Attendometer eredményei. *Balkon*. 2001/12. 25-27. old.

Illés A. (2003) A magyar történelmi festészet narratív pszichológiai elemzése. In: *Magyar Tudomány*, 2003/1. 67-77. old.

- Illés A. (2008) Laikus és szakértő tekintet. In: *A Magyar Pszichológiai Társaság XVIII. Országos Nagygyűlése, Nyíregyháza*. poszter
- Kawabata, H. and Zeki, S. (2004) Neural correlates of Beauty. *Journal of Neurophysiology* 91: 1699-1705.
- Komar und Melamid (1998) „Schön - Hasslich”. *Das beliebteste und unbeliebteste Bild Österreichs*, Ausstellung Katalog, Kunsthalle Wien.
- Kozbelt, A. and Seeley W.P. (2007) Integrating art historical, psychological, and neuroscientific explanations of artists' advantages in drawing and perception. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, Vol. 1, No.2. 80-90.
- Kreitler, H. és Kreitler, S. (1972) *Psychology of the Arts*. Duke University Press, Durham, N.C.
- Kreitler, S. and Kreitler, H. (1986) The psychosemantic structure of narrative. In: *Semiotica* 58-3/4, 217-243.
- Kristjanson, A. F. és Antes, J. A. (1997) Szemmozgások festmények szemlélése közben. In: Farkas András (szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája* 2. 145-159. old.
- László J. (1998) Megértés és élvezet. In: *Szerep, forgatókönyv, narratívum*. Scientia Humana, 39-50. old.
- László J. (1999) *Társas tudás, elbeszélés, identitás. A társas tudás modern szociálpszichológiai elméletei*. Scientia Humana–Kairosz, Budapest
- László J. (2003) Történelem, elbeszélés, identitás. In: *Magyar Tudomány*, 2003/1. 48-57

László J. (2005) *A történetek tudománya. Bevezetés a narratív pszichológiába.* Új Mandátum Könyvkiadó.

László, J., Larsen, S. F. (1990): Kultúrális ismeretek és személyes élmények szerepe az irodalom megértésében *Pszichológia*, 10, 4, 485-508.

László J. – Ehman B. – Imre O. (2002) Történelem történetek: a történelem szociális reprezentációja és a nemzeti identitás. *Pszichológia*, 2002, (22), 2. 147–162.

Lewin, K. (1975) Szemtől szemben a veszéllyel. In: *Csoportdinamika*, 216–226. Közgazdasági és Jogi, Budapest,

Locher, P. J. (1996) The contribution of eye-movement Research to an understanding of the nature of pictorial balance perception: a review of the literature. In: *Empirical Studies of the Arts*, vol.14(2) 143-163

Locher, P. and Nagy, Y. (1996) Vision spontaneously establishes the percept of pictorial balance. In: *Empirical Studies of the Arts*, vol.14(1) pp. 17-31

Locher, P., Dolese, M. (2004) A comparison of the perceived pictorial and aesthetic qualities of original paintings and their postcard images. In: *Empirical Studies of the Arts*, vol.22(2) pp. 129-142

Locher, P., Smith, L. and Smith, J. (1999) Original Paintings Versus Slide and Computer Reproductions: A Comparison of Viewer Responses. *Empirical Studies of the Arts*, vol. 17(2) 121-129

Lombroso, C. (1906) *Lángész és örültség.* Budapest

Macrosson, W. D. K. és Strachan, G. C. (1997) The preference amongst product designers for the Golden Section in line partitioning. In: *Empirical Studies of the Arts*, 15, No.2. pp 153-163.

Marosi Ernő (2000) A magyar történelem képei. A történetiség szemléltetése a művészetekben. In: Mikó Árpád – Sinkó Katalin (szerk.). *Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. 11–33. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Marosi Ernő (2002): *Historizmus az 1200 körüli magyarországi művészetben*. Akadémiai székfoglaló előadás. MTA székháza, 2002. április 11.

Marques, José M. – Paez, Dario – Serra, A. F. (1997): Social Sharing, Emotional Climate, and the Transgenerational Transmission of Memories: The Portuguese Colonial War. In: Pennebaker, James W. – Paez, Dario – Rimé, Bernard (eds.), *Collective Memory of Political Events*. Lawrence Erlbaum, Mahwah, New Jersey, 253–276.

Martindale, C. (1995) Esztétika, pszichobiológia és megismerés. In: Farkas, A., Gyebnár, V. (szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 51-72.

Martindale, C., Moore, K., and West, A. (1988) Relationship of Preference Judgements to Typicality, Novelty and Mere Exposure, *Empirical Studies of the Arts*, 6 (1), pp. 79-96.

Martindale, C., Moore, K., Anderson, K. (2005) The effect of extaneous stimulation on aesthetic preference. *Empirical Studies of the Arts* 23(2), 83-91

McManus, I.C. és Weatherby, P. (1997) The Golden Section and the aesthetics of form and composition: A cognitive model. In: *Empirical Studies of the Arts*, 15, No.2. pp 209-232.

Mérei F. (1995) Az ízlésélmény elemzése. In: Farkas, A., Gyebnár, V. (szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 231-248. old.

Messinger (1998) Pleasure and complexity: Berlyne revisited. In: *The Journal of Psychology*, 132(5), 558-560.

Mikó Á. – Sinkó K. (szerk.). *Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Mills, G (1990) Art: An Introduction to Qualitative Anthropology. In: Otten, C. M. (eds.) *Anthropology and Art. Readings in Cross-Cultural Aesthetics*. Texas Press Sourcebooks in Anthropology, University of Texas Press, Austin, 67-92. old.

Molnar, F. (1983) A térbeli és időbeli művészetek időbeli aspektusa. In: Halász, L. (szerk.) *Művészetpszichológia*. Gondolat, Budapest.

Nachson, I., Argaman, E., Luria, A. (1999) Effects of Directional Habits and Handedness on Aesthetic Preference for Left and Right Profiles. In: *Journal of Cross-Cultural Psychology*, Vol. 30, No. 1, 106-114

Nodine, C., Locher, P., and Krupinski, E. (1993) The role of formal art training on the perception and aesthetic judgements of art compositions. *Leonardo*, 26, pp. 219-227.

North, A.C. and Hargreaves, D. J. (2000) Collative variables versus prototypicality. In: *Empirical Studies of the Arts*, vol.8(1) pp. 13-17.

Panofsky, E. (1984) A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelemzésének problémájához. In: *A jelentés a vizuális művészetekben*, Gondolat, Budapest. 249-261.

Parovel, G. (1999) Gestalt qualities and artistic experience. In: *Axiomathes*, Nos 1-3, pp. 179-194.

- Pataki, F. (1999) A kollektív narratívumok és a csoportidentitás. In: Kónya Anikó – Király Ildikó – Bodor Péter – Pléh Csaba (szerk:) *Kollektív, társas, társadalmi. 181–185.* Akadémiai, Budapest,
- Peternák M. (kurátor) (2002) *Látás – kép és reprezentáció* (kiállítás katalógus). C3 alapítvány.
- Petrov (1992) Evolution of art and brain assimmety: a riview of empirical investigations. In: *Emerging visions of the aesthetic process. Psychology, semiology, and philosophy.* (eds. Cupchik, G. C. and László, J.) Cambridge Univ. Press 255-270.
- Phillips, (1995) How do forgers deceive art critics? In: Gregory, R., Harris, J., Heard, P., Rose, D. (eds.) *The Artful Eye.* Oxford University Press. Pp. 373-388
- Polzella, D. J., Hammar, S. H., and Hinkle, C. W. (2005) The effect of color on viewers' ratings of paintings. In: *Empirical Studies of the Arts, vol. 23(2)pp. 153-163.*
- Pratt, C. C. (1961) Aesthetics. In: *Annual Review of Psychology, 12,* 71-91.old.
- Radnóti, S. (1995) *Hamisítás,* Magvető, Budapest.
- Ragó A. (1996) Do we prefer what we can categorize? *14th Congress of the Iternational Association of the Empirical Aesthetics.* Prague, <http://www.cogpsyphy.hu/~rago/PRAGUE.htm>
- Ramachandran, V.S. and Hirstein, W. (1999) The science of art. *Journal of Consciousness Studies, 6, No. 6-7, pp. 15-51*
- Ricoeur, P. (1984–85) *Time and Narrative.* Vol. I-II. University of Chicago Press, Chicago

Rosenberg, S. and Jones, R.A. (1972) A method for investigating a person's implicit theory of personality: Theodore Dreiser's view of people. In: *Journal of Personality and Social Psychology*, 22, pp. 372-386

Sági, M. (1981) *Esztétikum és személyiség*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Schuster, Martin (2005) *Művészetlélektan*. Panem.

Siegel, D. M. (1975) *Aesthetic and practical apprehension of different types of objects in a display versus a practical setting*. MA thesis, Clark University.

Sobkin, V.S and Leontiev, D.A. (1992) The beginning of a new psychology: Vygotsky's psychology of the art. In: *Emerging visions of the aesthetic process. Psychology, semiology, and philosophy*. (eds. Cupchik, G. C. and László, J.) Cambridge Univ. Press Pp. 185-193.

Szumner Cs. (1993): Hermetikai fordulat előtt a pszichológia? Kenneth Gergen újabb tanulmánya elé. *Pszichológia*, 13(4), 579-596. old.

Thomka B. (1998) Képi időszerkezetek. In: Thomka B. (szerk.): *Képelemzés. Képleírás és képi elbeszélés*. 7-17. old. Kijárat, Budapest.

Toffler, A. (1971) The art of measuring the arts. In: Albrecht M.C., Barnett, J. N., Griff, M. (eds.) *The sociology of art and literature: a reader*. N.Y. Praeger Pub. 535-547

Turner, J. C. (1998) A társadalmi összehasonlítás és a társadalmi azonosságtudat. In: Erős Ferenc (szerk.): *Megismerés, előítélet, identitás. Szociálpszichológiai szöveggyűjtemény*. 330–360. Wesley János Lelkészképző Főiskola – Új Mandátum, Budapest

Unema, P. J.A., Pannasch, S., Joos, M. and Velichkovsky, B. M. (2005) Time course of information processing during scene perception: The relationship between saccade amplitude and fixation duration. In: *Visual Cognition*, 12 (3), 473-494

Vartanian, O., Martindale, C., Podsiadlo, J., Overbay, S. and Borkum, J. (2005) The link between composition and balance in masterworks vs. paintings of lower artistic quality. In: *British Journal of Psychology*, 96, 493-503.

Vigotszkij, L. Sz. (1968) *Művészetpszichológia*. Kossuth Könyvkiadó.

Vincze O. – Somogyvári I. (2003) A nemzeti identitás reprezentációja a sikeres történelmi regényekben. In: *Magyar Tudomány*, 2003/1. 58-66. old.

Virág A. (1982) Az agyféltekék működési asszimetriája zenei ingerek észlelésekor. In: *Pszichológia*, (2), 4, 581-595. old.

Vogt, S., Magnussen, S. (2007) Expertise in pictorial perception: eye-movement patterns and visual memory in artists and layman. *Perception* 36(1) 91-100

Woodworth – Schlosberg (1966) *Kísérleti pszichológia*. Akadémiai Kiadó.

Zeki, S. (1998) Art and the brain. In: *Deadalon*, 127, pp. 71-103

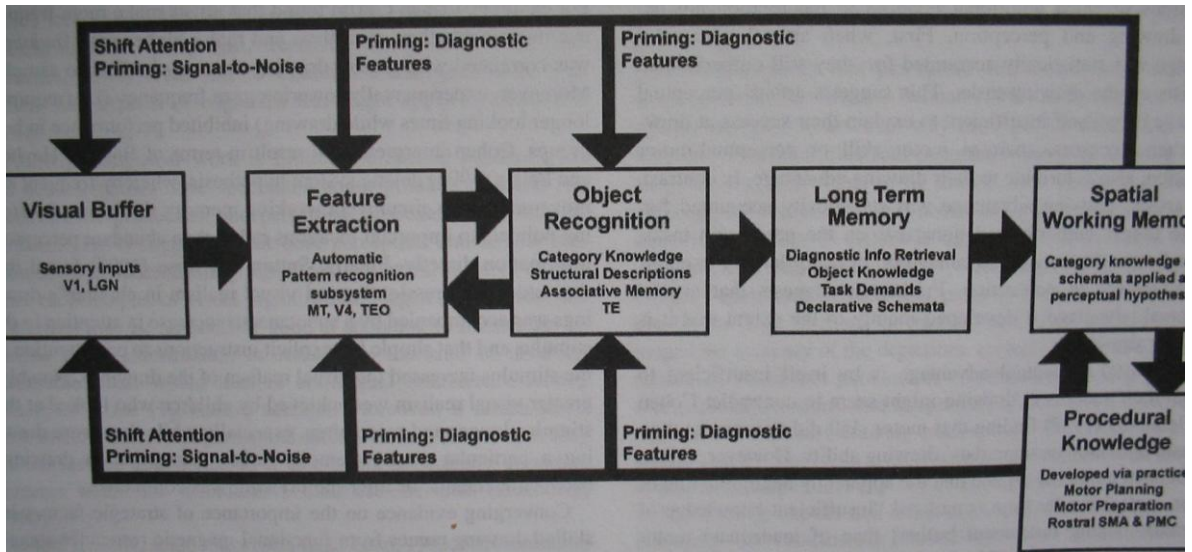


## **Mellékletek**

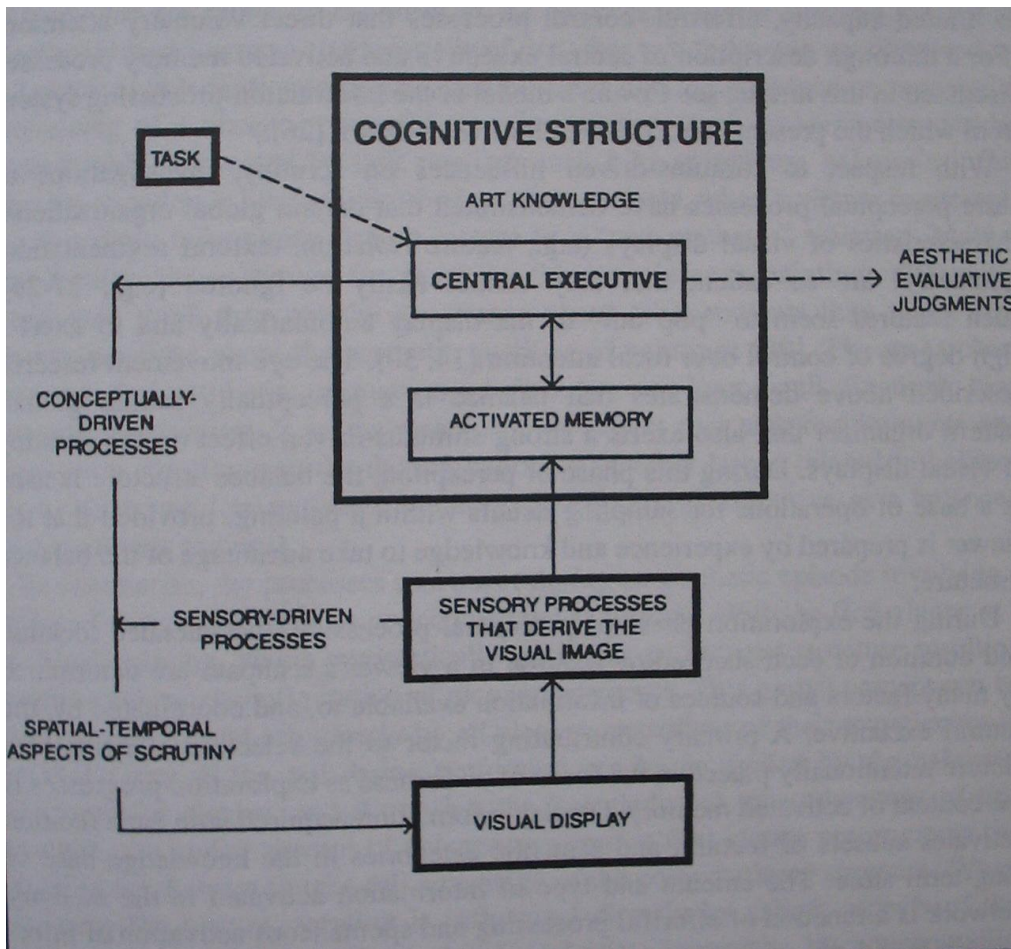
Nyomtatott mellékletek

**1. számú melléklet**

A műbefogadás folyamatának ábrázolása folyamatábrákon



**Kozbelt és Seeley (2007) folyamatábrája**



**Locher (1996) folyamatábrája**

## **2. számú melléklet**

Képek jegyzéke *A magyar történelmi festészet narratív pszichológiai elemzése* című tanulmányhoz

Benczúr Gyula (1896) Budavár visszavétele 1686-ban

Benczúr Gyula (1875) Vajk megkeresztelése

Dósa Géza (1869-70) Bethlen Gábor tudósai közt

Liezen-Mayer Sándor (1882) Magyarországi Szent Erzsébet

Madarász Viktor (1856) A bújdosó álma (Thököly álma)

Madarász Viktor (1858) Zách Felicián

Madarász Viktor (1859) Zrínyi Ilona Munkács várában

Madarász Viktor (1864) Zrínyi és Frangepán a bécsújhelyi börtönben

Madarász Viktor (1868) Dobozi

Madarász Viktor (1868) Dózsa népe

Madarász Viktor (1859) Hunyadi László siratása

Orlai-Petrics Soma (1860) Zách Felicián

Székely Bertalan (1871) Dobozi Mihály és hitvese

Székely Bertalan (1866) Mohács

Székely Bertalan (1860) II. Lajos holttestének megtalálása

Székely Bertalan (1867) Egri nők

Székely Bertalan (1870) V. László és Czillei (V. László neveltetése)

Székely Bertalan (1873) Thököly Imre menekülése (Thököly Imre búcsúja)

Than Mór (1857) Imre király elfogja a lázadó öccsét

Wagner Sándor (1863) Izabella királyné búcsúja Erdélytől

Wagner Sándor (1859) Dugovics Titusz önfeláldozása

3. számú melléklet A 4. fejezetben ismertetett kutatásban használt képek



1. kép Tiziano, Vecellio: Madonna a házi nyúllal, kb. 1520-1530





2. kép Braque, Georges: L'Estaque-i házak, 1908

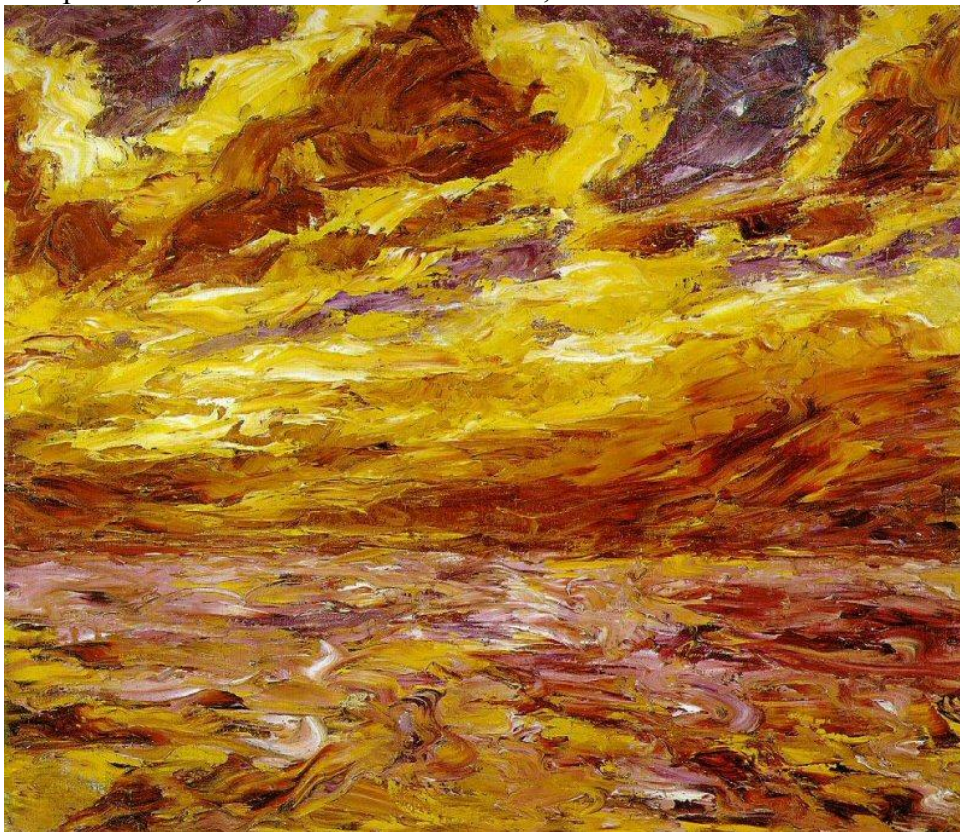


3. kép Cezanne, Paul: Mont-Sainte Victoire, 1895





4. kép Botticelli, Sandro: Judit visszatérése, 1472



5. kép Nolde, Emil: Őszi tenger 7, 1910

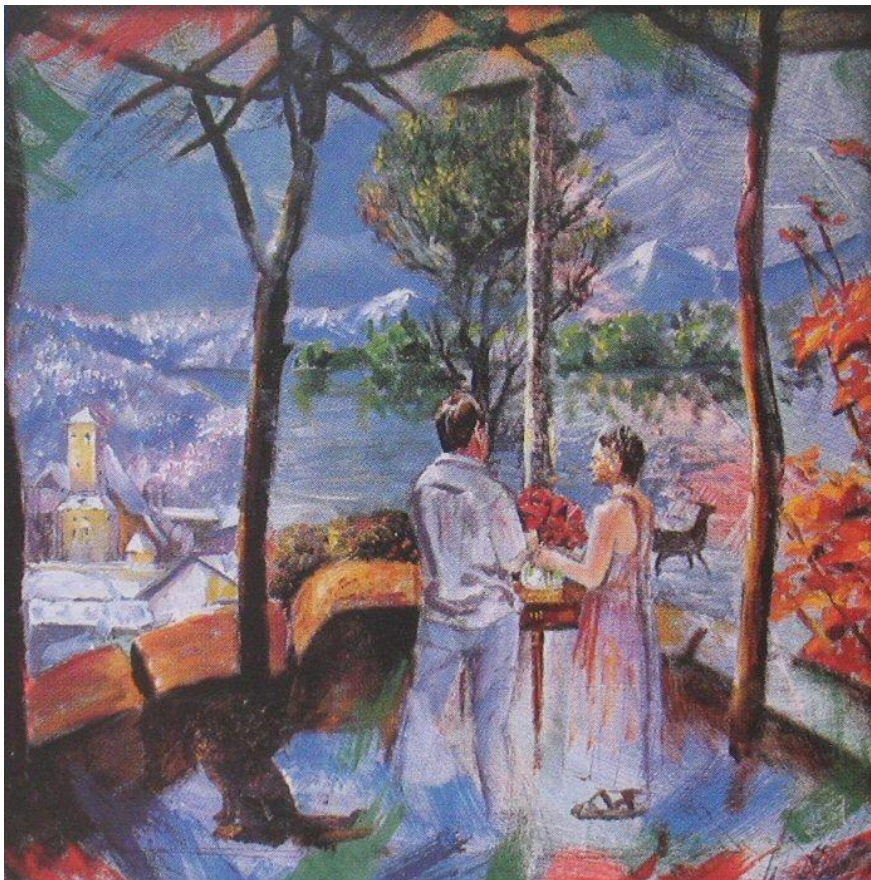


6. kép Bruegel, Peter id.: Vadászok a hóban, 1565 (tengelyesen tükrözve)





7. kép Cezanne, Paul: Kártyázók, 1885-90 (tengelyesen tükrözve)

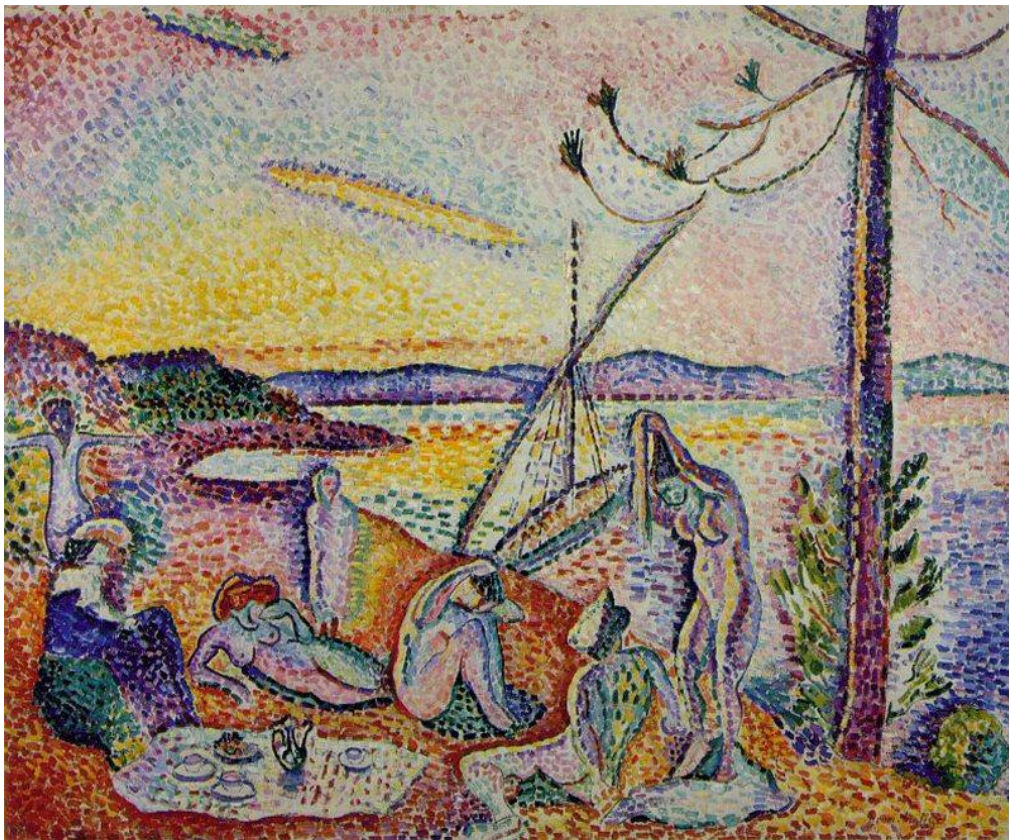


8. kép Komar és Melamid: Ausztia legkedveltebb képe, 1998





9. kép Pollock, Jackson: Lavender mist, 1950

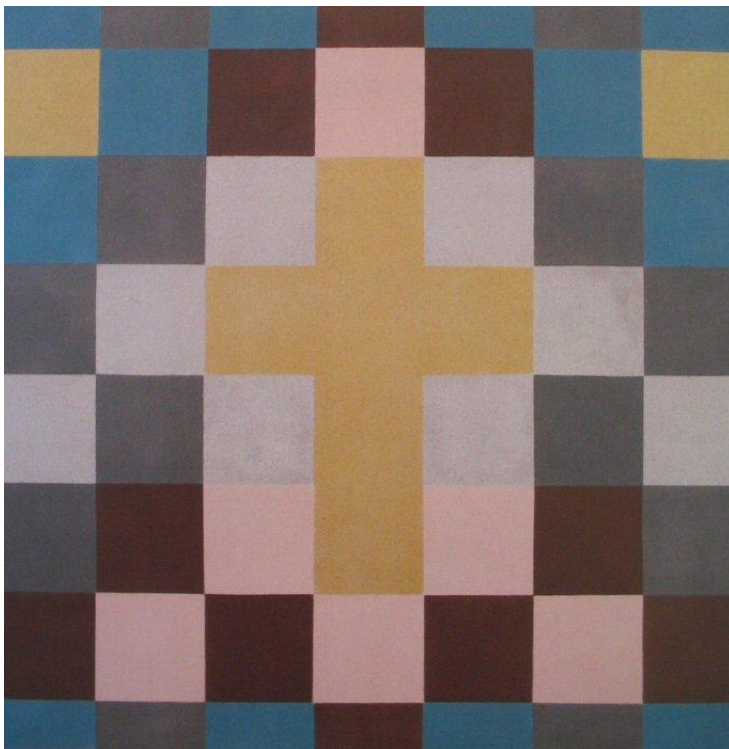


10. kép Matisse, Henri: Fény, nyugalom és gyönyör, 1904





11. kép Rothko, Mark: No. 7, 1960



12. kép Komar és Melamid: Ausztria legkevésbé kedvelt képe, 1998





13. kép Kokoschka, Oskar: Loreley, 1941-42



14. kép Milhazes, Beatriz: Maresias, 2002





15. kép Rubens, Peter Paul: A háború borzalmai, 1637-38 (tengelyesen tükrözve)



16. kép Francis, Sam: A fehér vonal, 1960





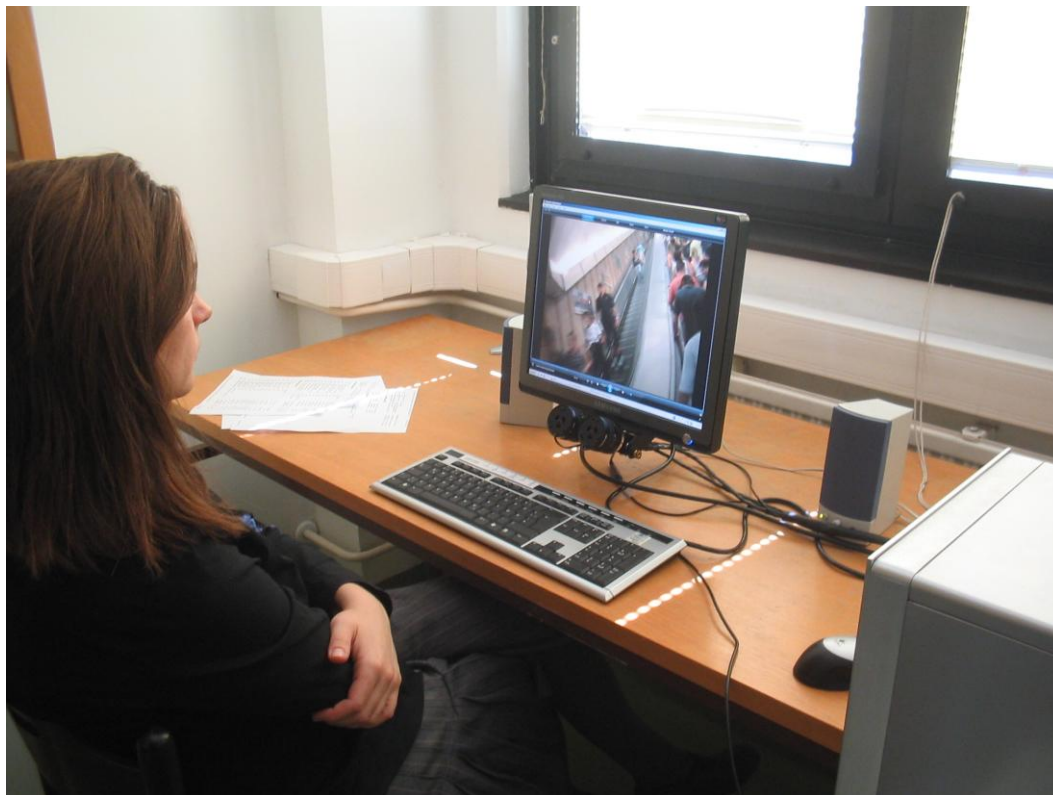
17. kép Elsheimer, Adam: Tóbiás és az angyal, 1602-03 (tengelyesen tükrözve)



18. kép Turner, Joseph Mallord William: A hajótörés, 1805

#### 4. számú melléklet

Az eye-tracker használatban



## 5. számú melléklet

Az 5. fejezetben bemutatott kutatásban alkalmazott skálák

|                    |   |                  |
|--------------------|---|------------------|
| ismerős            | <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> | ismeretlen       |
| tetszik            | <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> | nem tetszik      |
| egyszerű           | <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> | összetett        |
| jelentésteli       | <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> | jelentéstelen    |
| unalmas            | <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> | érdekes          |
| kiegyensúlyozatlan | <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> | kiegyensúlyozott |
| statikus           | <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> | dinamikus        |
| eredeti            | <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> | banális          |
| csúnya             | <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> | szép             |

## **6. számú melléklet**

Az 4. fejezetben ismertetett kutatásban használt interjúvázlat

Válassza ki azt a képet, amelyik a legközelebb állt Önhöz!

Mit érzett, gondolt, mikor ezt látta?

Milyen címet adna neki?

Mikor készült a kép?

Kitenné otthon vagy a munkahelyén?

Válassza ki azt a képet, amelyik a legtávolabb állt Öntől!

Mit érzett, gondolt, mikor ezt látta?

Milyen címet adna neki?

Mikor készült a kép?

Kitenné otthon vagy a munkahelyén?

A két kép miben hasonlít?

A két kép miben különbözik?

## 7. számú melléklet Részlet egy szemmozgásregsztrátumokat tartalmazó excell file-ból

| A | B   | C   | D          | E          | F | G | H | I          | J          | K   |
|---|-----|-----|------------|------------|---|---|---|------------|------------|-----|
| 1 | 926 | 430 | 130,072939 | 0,24715346 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 931 | 420 | 129,92276  | 0,26394473 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 929 | 433 | 133,082461 | 0,27240853 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 930 | 433 | 130,141425 | 0,28061017 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 930 | 433 | 132,945526 | 0,28901636 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 918 | 434 | 129,876077 | 0,29732068 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 884 | 425 | 133,338249 | 0,30567715 | 0 | 0 | 2 | 926,571411 | 432,142853 | 58  |
| 1 | 826 | 420 | 130,521297 | 0,31400949 | 0 | 0 | 0 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 750 | 412 | 133,276236 | 0,32240971 | 0 | 0 | 0 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 686 | 409 | 128,265488 | 0,33078571 | 0 | 0 | 0 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 650 | 408 | 134,878755 | 0,33907669 | 0 | 0 | 0 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 633 | 411 | 127,540588 | 0,34748695 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 628 | 411 | 133,622575 | 0,3557881  | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 627 | 410 | 127,673113 | 0,36411947 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 623 | 409 | 133,993769 | 0,37248198 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 620 | 410 | 127,972054 | 0,38080773 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 619 | 410 | 134,309638 | 0,38920126 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 619 | 411 | 128,624916 | 0,39752657 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 619 | 412 | 134,057558 | 0,40589614 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 619 | 413 | 129,3118   | 0,41426414 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 618 | 413 | 134,809768 | 0,42262968 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 619 | 412 | 128,445554 | 0,43093435 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 616 | 412 | 134,53145  | 0,43927895 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 615 | 411 | 128,475821 | 0,44760506 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 615 | 411 | 135,0528   | 0,45600377 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 613 | 410 | 127,903557 | 0,46433898 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 615 | 410 | 134,770906 | 0,4726792  | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 615 | 409 | 128,942752 | 0,4810094  | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 615 | 411 | 134,983289 | 0,4894116  | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 615 | 412 | 128,469455 | 0,4977709  | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 615 | 412 | 135,493588 | 0,50609047 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 618 | 411 | 128,984725 | 0,51442076 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 619 | 410 | 134,829056 | 0,5228189  | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 620 | 409 | 129,876852 | 0,531155   | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 621 | 407 | 135,231388 | 0,53949391 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 620 | 408 | 128,6268   | 0,54782911 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 617 | 408 | 135,50818  | 0,5562258  | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 618 | 410 | 129,127753 | 0,56456131 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 616 | 407 | 135,958672 | 0,57290044 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 614 | 406 | 129,338157 | 0,58123449 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 616 | 404 | 136,008739 | 0,58963299 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 614 | 402 | 128,972661 | 0,59797011 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 615 | 403 | 135,717309 | 0,60630618 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 618 | 403 | 130,036521 | 0,61463672 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 619 | 404 | 135,548592 | 0,62304128 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 618 | 406 | 128,861701 | 0,63137573 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 618 | 404 | 135,875082 | 0,63971634 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 621 | 389 | 129,98929  | 0,64804802 | 0 | 0 | 2 | 619,16217  | 408,918915 | 308 |
| 1 | 624 | 381 | 135,374737 | 0,65645816 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 626 | 377 | 130,251467 | 0,66478387 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |
| 1 | 628 | 372 | 135,612535 | 0,67312443 | 0 | 0 | 1 | 0          | 0          | 0   |