

2017 | 03

METROPOLIS

FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT



Film és érzelem

[metropolis]

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Király Jenő
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Margitházi Beja

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Jordán Helén)
E-mail: metropolis@c3.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

[t a r t a l o m]

Film és érzelem

- 6 *Margitházi Beja: Érzelemgép, fertőzés és tükroneuronok*
Az érzelmek és affektusok problémája a filmelméletben
- 16 *Murray Smith: Megragadó karakterek*
- 46 *Amy Coplan: Amikor a szereplők érzelve ragályos*
A narratív fikciós filmek által kiváltott érzelmifertőzés-alapú reakciók
- 60 *Torben Grodal: A PECMA-folyam*
A vizuális esztétika egy általános modellje
- 72 *Robin Curtis: Kiterjesztett empátia*
Mozgás, tükroneuronok és Einfühlung
- 80 **Film és érzelem – Válogatott bibliográfia**
- 84 **Szerzőink**

Kiadja:

Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:

Varga Balázs

Terjesztő:

Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:

Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:

Macsári Viktória

**Borítóterv és
nyomdai előkészítés:**

Atelier Kft.

Nyomja:

X-Site.hu Kft.

Felelős vezető:

Hekker Gábor

A *Metropolis* megtalálható az
interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4
számra 3000 Ft személyes átvétellel,
5000 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a
metropolis@c3.hu
e-mail-címen jelezze!

A *Metropolis* kapható
a nagyobb könyvesboltokban.

Korábbi számaink
megvásárolhatóak az ELTE BTK
Jegyzetboltjában (1088 Bp.,
Múzeum krt. 6–8.) az Írók
Boltjában vagy megrendelhetők
a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott
a Nemzeti Kulturális Alap.



KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TÉMÁJA:

TRANSZNACIONÁLIS FILM

A címlapon a Szabotör, a hátsó borítón az
Alien 4: Feltámad a halál egy képkockája látható.

AZ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK, KIVÉVE:

SMITH, MURRAY: © OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1995.

COPLAN, AMY: © MANCHESTER UNIVERSITY PRESS, 2006.

GRODAL, TORBEN: © MANCHESTER UNIVERSITY PRESS, 2006.

ELSAESSER, THOMAS: © TAYLOR AND FRANCIS GROUP LLC BOOKS, 2015.

Korábbi számaink

1997 tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2006 no. 1.	A horrorfilm
1997 nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2006 no. 2.	Lars von Trier
1997 ősz	Festészet és film Derek Jarman	2006 no. 3.	A kortárs iráni film
1997 tél – 1998 tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)
1998 nyár	Narratológia Szóts István	2007 no. 1.	Bollywood
1998 ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben
1998 tél – 1999 tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2007 no. 3.	A thriller
1999 nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2007 no. 4.	Erdély Miklós
1999 ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2008 no. 1.	Film és tér
1999 tél	Jean-Luc Godard	2008 no. 2.	Film és építészet
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2008 no. 3.	A filmmusical
2000 no. 2.	Orson Welles	2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2009 no. 1.	Az animációs film
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2009 no. 2.	Robert Altman
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
2001 no. 2.	Új képfajták	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Média kutató közös száma)	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2010 no. 3.	Hollywoodi Reneszánsz
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2002 no. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2003 no. 1.	Fotó és film	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2003 no. 2.	Science fiction	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2003 no. 3.	Szabó István	2011 no. 4.	Michael Haneke
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2004 no. 1.	Psycho-analízisek	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2004 no. 1.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2012 no. 3.	Melodráma
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2004 no. 4.	Jeles András	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2005 no. 1.	Varratelmélet	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet	2013 no. 3.	Film/test/film
2005 no. 3.	Gaál István	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
		2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
		2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvígjáték
		2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvígjáték
		2015 no. 1.	Olasz műfajok
		2015 no. 2.	Hang a filmben
		2015 no. 3.	Magyar animáció
		2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
		2016 no. 2.	Kortárs román film
		2016 no. 3.	Filmfesztiválok
		2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
		2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
		2017 no. 2.	Film a digitális korban II.

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 3000 Ft, postai kézbesítéssel: 5000 Ft.

Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@c3.hu

A Metropolis kapható a nagyobb könyvesboltokban.

Egyes korábbi számaink megrendelhetők a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu/?pid=50>

[Film és érzelem]

Margitházi Beja

Érzelemgép, fertőzés és tükroneuronok Az érzelmek és affektusok problémája a filmelméletben

Az agyban élő színes manók, Derű, Bánat, Harag, Undor és Majré felváltva állnak Riley, a 11 éves kamasz elméjének képzeletbeli „irányítópultja” elé, hogy levezényeljék a *coming of age* fáradtságos és kimerítő hónapjait. Peter Docter Oscar-díjas animációs filmjének, az *Agymanóknak* (*Inside Out*, 2015) megszemélyesített érzelmek a főszereplői, a cselekmény pedig a felnőtté válás közben átrendeződő agyi folyamatokat, az érzelmek átalakulását, az emlékezet szerepének megváltozását dramatizálja, gyakran az emberi agy parádésan vizualizált helyszínein. A Pixar film tervezésében és előkészítésében több tudós is szakértőként működött közre, köztük Paul Ekman, a nem verbális kommunikáció kutatásának sztárpszichológusa,¹ sajátosan példázva mainstream filmkészítés és tudományos érzelmekutatás kortárs összekapcsolódását.

Arról, hogy a filmek érzelmeket váltanak ki, már a kezdetek óta meg voltak győződve úgy a filmkészítők, mint a filmekben szereplő színészek, majd később a forgatókönyvírók, producerek és forgalmazók – a nézőkről nem is beszélve.² Az érzelmek minden jel szerint a filmbefogadás állandó kísérői; általános nézői élményünk, hogy egy-egy film önmagában is több, szimultán vagy szukcesszív érzelmet képes kiváltani a játékidő másfél-két órája alatt, és ezzel távolról sem ér véget emocionális hatása. Ennek legnyilvánvalóbb, árulkodó példájaként

gyakran hivatkozunk azon műfajok elnevezéseire, melyek nyíltan kijelölik a kívánt érzelmi hatást (pl. horror, thriller, weepie). Bármennyire is sokan voltak azonban érintettek vagy érdekeltek az érzelmi hatás kiváltásának és irányításának különféle technikáiban, az évtizedeken át csak intuitíven megközelített téma szisztematikusabb, tudományos kutatása a filmelmélet kognitív fordulatával, a kilencvenes években kezdődött el igazán, amikor olyan filozófiai vagy pszichológiai képzettségű filmtudósok figyelmé fordult először az érzelmekutatás felé, mint Noël Carroll, Ed S. Tan, Murray Smith vagy Torben Grodal, később pedig Carl Plantinga, Amy Coplan, Jane Stadler vagy Tarja Laine. A *Metropolis* jelenlegi száma e sokszínű, sokszerzős kutatási terület alapszövegeiből válogatott össze néhányat.

Érzelmek és affektusok vizsgálata

Az érzelmek tudományos kutatása mára széles, multidiszciplináris területté nőtte ki magát, ugyanakkor az érzelmek működésének számtalan idegrendszeri mechanizmusáról a mai napig nincsenek pontos információink. A helyzetet tovább színezi, hogy már az érzelem definícióját illetően sincs egyetértés a különféle diszciplínák között; a témát három

¹ Paul Ekman a San Francisco-i Kaliforniai Egyetem arckutatásra specializálódott pszichológusprofesszora, akinek a nevéhez a hat alapérzelem elmélete fűződik. Közreműködésével készült korábban a *Hazudj, ha tudsz!* (*Lie to me*, 2009–2011) című krimisorozat, melynek Tim Roth alakította, bűnügyekben segédkező, hazugságvizsgálatban jártas pszichológus főszereplőjét (Dr. Cal Lightman) részben róla mintázták.

² Tanulságos olyan szempontból megnézni a filmkészítők, újságírók és nézők korai (1895–1932) beszámolóit és szövegeit, hogy hányszor és hogyan reflektálnak a filmek érzelmi hatására. Magyarul szemelvényeket lásd: A sajtóság természetrajza, avagy a film – ahogy ők látták 1. (trans. Szilágyi Gábor) *Filmspirál* 2 (1996) no. 1. pp. 1–66. A sajtóság természetrajza, avagy a film – ahogy ők látták 2. (trans. Szilágyi Gábor) *Filmspirál* 2 (1996) no. 2. pp. 73–98., illetve: Kóháti Zsolt (szerk.): *A magyar film olvasókönyve* (1908–1943). Budapest: Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2001.

évtizeden át kutató érzelmeofilozófus, Robert C. Solomon találó megjegyzése szerint a „Mi az érzelem?” kérdését megválaszolni legalább olyan nehéz, mint az érzelmeinket uralni: amint összeállni látszik egy adekvát definíció, rögtön olyan újabb váratlan eredmények és elméletek bukkannak fel, melyek megkérdőjelezzik addigi tudásunkat és vélekedéseinket.³

Az érzelmek leírása, értelmezése, osztályozása több évszázados múltra tekint vissza. A nyugati érzelmeifelfogást többek között olyan hatások formálták, mint Arisztotelész, René Descartes vagy Baruch Spinoza filozófiai értekezései, Charles Darwin biológiai eredetmagyarázatai, William James testi megalapozottságot hangsúlyozó pszichológiai elmélete, illetve Sigmund Freud pszichoterápiás megközelítése. A 20. század második felében, néhány évtizednyi visszafogottság után, a nyolcvanas-kilencvenes évektől kerülnek újra az érzelmek a filozófiai és pszichológiai érdeklődés homlokterébe, és ekkortól kap ebben egyre hangsúlyosabb szerepet az agytudomány, illetve az ezredforduló környékétől az ún. affektív idegtudomány.⁴ A multidiszciplináris érzelmeinkutatás ma attól is izgalmas, dinamikus hullámzó, de átláthatatlan tudományterület, hogy a filozófia, szociológia, pszichológia, evolúciós biológia, illetve idegtudomány más-más céllal, illetve módszerekkel, és egymástól teljesen függetlenül vizsgálja az érzelmek különféle mozzanatait; a legérdekesebb fejlemények akkor keletkeznek, ha egy-egy diszciplína eredményeit egy másik ágazat is felfedezi magának, és be tudja építeni saját, további kutatásaiba.

A pszichológiai magyarázat szerint az emberi érzelmek olyan mentális állapotok, melyeket jel-

lemzően fiziológiai és idegrendszeri változások, kognitív folyamatok, szubjektív benyomások, külső testi viselkedésszerűségek (arc kifejezések, testtartások, gesztusok, hanghatások) és cselekvési irányultságok bonyolult összjátéka kíséri.⁵ A kortárs szcena feltérképezéséhez fontos tisztázni, hogy az érzelmek, vagy összefoglaló néven *affektusok* nagyobb csoportjába általában olyan, ún. affektív jelenségek tartoznak, melyek önállóan is megjelenhetnek, de különféle átfedésben is állhatnak egymással. Ilyenek, többek között, maguk a gyakran rövidebb időtartamú, nagy általánosságban válaszreakciókként definiálható *érzelmek* (emotion); az érzelmek szubjektív reprezentációiként meghatározható *érzések* (feeling); az érzelmeknél kisebb intenzitású, gyakran ok nélküli, de hosszabb ideig tartó *hangulatok*; valamint a tartós affektív irányultságként leírható *attitűdök* is.⁶

Az érzelmek iránti általánosabb, századvegi érdeklődést többen is az ezredforduló után jelentkező „affektív forradalom,” vagy „affektív fordulat” közvetlen előzményének tartják, melynek során az érzelmek, érzések szerepe nemcsak az egyéni boldogulásban (betegség, egészség, fejlődés, együttműködés, társas interakciók, hétköznapi élet, stb.) értékelődik fel, hanem szélesebb, társadalmi-kulturális szintereken is. E fordulat nyomán különíthető el a kortárs *affektuselmélet* és *affektív tudomány* két, egymástól igen eltérő megközelítése.⁷ Az affektuselmélet elsősorban társadalmi, pszichológiai, nyelvészeti elméletekre épül, és politikai, ideológiai minőségek iránti érdeklődés jellemzi. Az affektuselmélet közelről kötődik a kultúrakutatáshoz, és olyan posztstrukturalista gondolkodók befolyásáról árulkodik, mint

3 Solomon, Robert C.: The Philosophy of Emotions. In: Barrett, Lisa Feldman – Lewis, Michael – Haviland-Jones, Jeanette M. (eds.): *Handbook of Emotions*. New York – London: Guilford Publications, 2016. p. 3.

4 Az érzelmeinkutatás jelenéről és múltjáról átfogó képet ad: Jenkins, Jennifer M. – Oatley, Keith: *Érzelmek*. Budapest: Osiris, 2001.

5 Zimbardo, Philip – Johnson, Robert – McCann, Vivian: *Pszichológia mindenkinek 3. Motiváció, érzelmek, személyiség, közösség*. Budapest: Libri Kiadó, 2018. p. 45.

6 További affektív jelenségek leírását lásd Csépe Valéria – Győri Miklós – Ragó Anett: *Általános pszichológia 3. Nyelv, tudat, gondolkodás*. Budapest: Osiris, 2008. könyvének *Érzelem és megismerés* című, utolsó fejezetében.

7 Hogan, Patrick Holm: Affect Studies and Literary Criticism. In: Rabinowitz, Paula (ed.): *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2016. Az online enciklopédia vonatkozó fejezetét lásd: <http://literature.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-105>

Michel Foucault és Jacques Derrida; pszichológiai alapjait a pszichoanalízisből, illetve annak olyan radikális revíziójából meríti, melyet Jacques Lacan és Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jean-François Lyotard, illetve Julia Kristeva hajtottak végre. Az affektuselmélet ideológia- és társadalomkritikát gyakorló képviselői szerint az érzelmek nem ideológiamentes pszichológiai jelenségek, hanem a társadalmi és kulturális gyakorlat aktív formálói;⁸ az érzelmek politikájáról beszélnek, és az ezredforduló utáni korszakban, Kathleen Woodward szavaival, az érzelmek „új gazdaságát” látják kialakulni.⁹ Ezért is különösen érdekes a megközelítés számára például hatalom, szubjektivitás és érzelmek viszonya, történelem, veszteségek és trauma összefonódása, az emlékezet és nosztalgia kulturális jelentősége, társadalmi jelenségek és érzelmek vizsgálata, szenvedély és erőszak gender-kapcsolatai, a politika érzelmi hatása, a szentimentalitás vagy az érzelmi munka fogalma. Az affektuselmélet olyan kortárs képviselőinek, mint Brian Massumi, Sarah Ahmed, Melissa Gregg, Patricia T. Clough, Lawrence Grossberg vagy Michael Hardt szövegeit két antológia is rendszerezte az elmúlt években.¹⁰

Az ettől markánsan eltérő affektív tudományok ernyőfogalma alá elsősorban a kognitív tudomány, a szociálpszichológia, illetve a pszichológia különféle ágazatai sorolhatóak be.¹¹ Az elnevezés

egy Davidson, Scherer és Goldsmith által szerkesztett 2003-as kézikönyv megjelenése után terjedt el tudományos körökben.¹² Az affektív tudományok keretein belül egymással versengő elméletek születnek az érzelmek fajtáiról, osztályozhatóságáról és működési dinamikájáról; ez az irányvonal empirikusan igazolható, konkrét és specifikus kérdések foglalkoztatják, melyekre kísérleti módszerekkel keresi a gyakran természettudományos magyarázatokat – ezért az affektív tudományok összességében koherensebb területet rajzolnak ki, mint az affektuselmélet. Képviselői, művelői közül olyan híresebb neurológusok és pszichológusok emelkednek ki, mint Nico Frijda, Keith Oatley, Joseph LeDoux, Antonio Damasio vagy Paul Ekman.

A filmek érzelmi hatásának kérdése mind az affektuselmélet, mind az affektív tudományok irányából megközelíthető, és nem ritka e kettő együttes alkalmazása sem. Ugyanakkor film és érzelem vizsgálatának olyan előképei, illetve társterülettel is vannak, mint a különféle, nagyobb múlttal rendelkező művészeti ágak érzelmi hatásának kutatása; ilyen például az irodalom, a zene, a képzőművészetek és előadóművészetek (különösen a színház, tánc),¹³ de újabban a média, illetve a politika érzelmi üzenetközvetítő potenciáljának feltérképezése.¹⁴

8 Athanasiou, Athena – Hantzaroula, Pothiti – Yannakopoulos, Kostas: Towards a New Epistemology: The “Affective Turn.” *Historein* (2008) no. 8. p. 6.

9 Kathleen Woodward: Anger . . . and Anger: From Freud to Feminism. In: John O’Neill (ed.): *Freud and Passions*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1996. pp. 73–96. Idézi: Athanasiou – Hantzaroula – Yannakopoulos p. 5.

10 Clough, Patricia Ticineto – Halley, Jean (eds.): *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham and London: Duke University Press, 2007.; Gregg, Melissa – Seigworth, Gregory J. (eds.): *The Affect Theory Reader*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

11 Ez utóbbira példa az affektív pszichológia, lásd: Bányai Éva – Varga Katalin (szerk.): *Affektív pszichológia. Az emberi késztetések és érzelmek világa*. Budapest: Medicina, 2013.

12 Davidson, Richard J. – Scherer, Klaus R. – Goldsmith, H. Hill (eds.): *Handbook of Affective Sciences*. New York: Oxford University Press, 2009.

13 Hjort, Mette – Laver, Sue Laver (eds.): *Emotion and the Arts*. Oxford University Press, 1997. Robinson, Jenefer: *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. New York: Oxford University Press, 2005.

14 Erről bővebben lásd: Döveling, Katrin – Scheve, Christian von – Konjin, Elly A.: Emotions and Mass Media: an Interdisciplinary Approach. In: Uők. (eds.): *The Routledge Handbook of Emotions and Mass Media*. New York: Routledge, 2010. pp. 1–13.

Az érzelem problémája a filmelméletben

Az érzelmek kérdése természetesen jóval a kognitív fordulat előtt megjelent a filmelméletben, még ha a korai szerzők nem is tudtak koherens kutatásokkal vagy pontos magyarázatokkal előállni az érzelmi hatás természetét illetően. A szakképzett, kora vezető pszichológusai között számon tartott, a Harvardon tanszéket és kísérleti pszichológiai műhelyt vezető Hugo Münsterberg önálló fejezetben foglalkozik az érzelmekkel *A film. Pszichológiai tanulmány* című 1916-os könyvében,¹⁵ Balázs Béla filmesztetikai alapvetéseiben pedig visszatérő téma a színészi érzelmek kifejezése, az arc és a közelkép szerepe. A francia filmes impresszionisták (pl. Jean Epstein, Louis Delluc) számára kulcskérdés volt a szereplők érzelmeinek filmes stílusesszűközökkel való közvetítése, míg az orosz montázsiskola, de különösen Eisenstein számára a nézők érzelmeinek aktivizálása volt az egyik legfontosabb kitűzött cél.

Az érzelmek fontosságát Jean Mitry, Christian Metz, majd Laura Mulvey a befogadás folyamatait, illetve a filmnézőt mint szubjektumot teoretizáló pszichoanalitikus-szemiotikai ihletésű elméletei is felismerték, de ezeket a megközelítéseket a pszichoanalízis érzelmi „szűklátókörűsége” tette emocionálisan egysíkúvá: a frusztráció, vágy és él-

vezet kiemelt figyelmet kapott, de minden további érzelem (pl. undor, szájalom, kétségbeesés, félelem stb.), valamint a finomabb, egyénileg eltérő nézői reakciók (pl. empátia, érzelmek tükrözése) már nehezen voltak leírhatóak ebben a paradigmában.¹⁶

A kérdés árnyalásának és finomhangolásának lehetőségét a kognitív fordulat hozta el a filmtudományban, ami egyúttal az affektív tudomány irányvonalának kiemelt érvényesülését jelentette. David Bordwell és Noël Carroll nyolcvanas években megjelent könyvei¹⁷ már megelőlegezték a pszichoanalitikus-szemiotikai filmelméletek kritikáját, mely később a kettejük közös szerkesztésében megjelent *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (1996) című kötetben fejlődött konstruktív, iránykijelölő programmá, mikor a Nagy Elmélettel (Grand Theory) való leszámolással párhuzamosan az új megközelítések, alternatív elméletek szükségességét hirdették meg.¹⁸ A kognitív tudomány szemlélete, paradigmái és terminológiája ekkor megfelelőnek tűnt a filmnézői észlelés és megismerés konceptualizálásához, a következő kutatógeneráció azonban egyre gyakrabban folyamodott empirikus módszerekhez és az idegtudomány vizsgálati infrastruktúrájához a befogadási folyamatok kutatásában,¹⁹ és idővel az átlagos, mainstream történetmesélő film példái is kiegészültek a zsáner-, nem fikciós-, illetve kísérleti filmek példáival.²⁰

15 Münsterberg, Hugo: *Emotions*. In: Münsterberg, Hugo – Griffith, Richard: *The Film: A Psychological Study*. New York: Dover Publications, 2004. pp. 48–56. Magyar fordításban csak Münsterberg könyvének második része, *A moziarab esztétikája* olvasható, lásd: Münsterberg, Hugo: *A film – pszichológiai tanulmány*. (trans. Farkas Csaba) *Filmspirál* 5 (1999) no. 4. pp. 34–72. és *Filmspirál* 5 (1999) no. 5. pp. 126–137.

16 Plantinga, Carl: *Emotion and Affect*. In: Livingston, Paisley – Plantinga, Carl (eds.): *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London – New York: Routledge, 2008. p. 88.

17 Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. [Magyarul: *Elbeszélés a játékfilmben*. (trans. Pócsik Andrea) Budapest: Magyar Filmintézet, 1996.]; Carroll, Noël: *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press, 1988.

18 Bordwell, David – Carroll, Noël (eds.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison WI: University of Wisconsin Press, 1996.

19 Bővebben lásd: Bálint Katalin: *Empirikus filmtudomány. Bevezető az összeállításhoz. Metropolis* (2014) no. 1. pp. 6–9. Hasonló kutatásokból közöl válogatást a *Metropolis Empirikus filmtudomány* (2014 no. 1.), illetve *A filmbefogadás empirikus vizsgálata* (2014 no. 2.) című száma.

20 Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.; Plantinga, Carl: *Rhetoric*

Bordwell filmelbeszélésről szóló könyvének a nézői tevékenységet a korábbi elméletekhez képest radikálisan újraértelmező fejezetében aktív, elméműveleteket végző befogadót feltételez. Az alkalmazott perceptuális-kognitív elmélet hatóköréből rögtön az elején határozottan kizárja az „érzelmi oldalt,” arra hivatkozva, hogy a filmi elbeszélés megértése elválasztható a néző érzelmi reakciójától;²¹ a későbbiekben azonban, a *Hátsó ablak* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) esettanulmányában többször is utal a rendező által szándékosan beépített, „késleltetésen alapuló nézői frusztrációra”, hogy végül megállapítsa: „*Abban biztosak lehetünk, hogy érzelmeink egyáltalán nem idegenek a film megértésének folyamatától. Amikor megkockáztatunk egy hipotézist, az igazolás – különösen az idő szorításában – érzelmi lökést válthat ki, örömet okoz az egység megteremtése. (...) Az anticipáció, a beteljesülés, valamint a rossz, a késleltetett vagy elferdített következtetések keveredése erős érzelmi töltéssel rendelkezhet. Az észlelés és a megismerés – ezt már Eisenstein is jól tudta – érzelmet kiváltó folyamatok.*”²² Mindez tökéletes igazolja azt, amit a későbbi kutatások csak megerősíteni tudnak, nevezetesen hogy egyfelől az érzelmek szorosan összekapcsolódnak a narratív információkkal, és elemi fontosságúak az elbeszélő film megértéséhez, másfelől pedig érzelmi tapasztalat és jelentés, értelmezés filmnézés közben nemcsak hogy nehezen választhatóak szét, de kölcsönösen befolyásolják is egymást.²³

A kognitív megközelítés egyik tipikus kérdése az érzelmekkel kapcsolatban az, hogy miben különböznek a filmek által kiváltott, illetve a valóságban egyébként is megélt érzelmek, ha egyáltalán lehet ilyen különbségről beszélni. Többen is hajlanak arra, hogy a kettő közötti hasonlóságot feltételez-

zenek, Ed S. Tan például a nézőt az események tanújaként, közvetett résztvevőjeként tételezve érvel a „tanú érzelmek” (witness emotion) mellett.²⁴ Az is egyértelműnek látszik ugyanakkor, hogy a mozinézői pozíció olyan értelemben különleges, hogy a befogadó mindvégig tisztában van azzal, hogy bármennyire is életszerűen intenzívek a reakciói, semmilyen módon nem befolyásolhatja az eseményeket, a közvetlen cselekvés lehetősége nem adott. Tehát a nézőt egyfelől fikciótudatosság jellemzi, amennyiben tudja, hogy a filmbeli karakterek, konfliktusok, helyszínek lényegében nem léteznek, ugyanakkor a látótaktól, paradox módon, mégis érzelmei támadnak, emocionálisan válaszol a filmre.²⁵ Fikciótudatosság és „fikció paradoxon” ezen látszólagos ellentmondását Carl Plantinga a moduláris elme magyarázatával oldja fel: „*A fikcióra azért reagálhatunk valódi érzelmekkel, mert az emberi agy/elme moduláris, azaz különféle, egymástól többé-kevésbé függetlenül is működőképes rendszerből áll. A fikció az agy olyan részeivel kapcsolódik össze, amelyek automatikus affektív és érzelmi reakciókat generálnak, miközben a háttérben olyan magas szintű kognitív folyamatok zajlanak, melyek visszatartják a nézőt attól, hogy úgy reagáljon, mintha a fikció valóság lenne.*”²⁶ Mindezt alátámasztják azok az idegtudományi kutatások, melyek az agyi érzelemvezérlésben egy tudattalan szinten működő, automatikus, gyors reagálású és egy lassú reagálású, összetettebb, tudatos feldolgozást implikáló alrendszer párhuzamos működését tárták fel.²⁷

Plantinga fontos módszertani adalékkal árnyalja a képet, amikor problematizálja az érzelmek tárgyát és időbeliségét. A filmnézői érzelmi reakciókat rendszerező tipológiája arra hívja fel a figyelmet, hogy a nézők érzelmei nemcsak a narratívára vagy

and Representation in Nonfiction Film. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.; Peterson, James: *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-garde Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 1994.

²¹ Bordwell, David: A nézői tevékenység. In: Uő.: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996. p. 43.

²² *Ibid* p. 53.

²³ Lásd Plantinga p. 88.

²⁴ Tan, Ed S.: Film-induced Affect as a Witness Emotion. *Poetics* 23 (1994) nos. 1–2. pp. 7–32.

²⁵ Plantinga pp. 89–90.

²⁶ *Ibid* p. 89.

²⁷ Joseph LeDoux 1996-os híres kutatási eredményeinek összefoglalását lásd: Zimbardo – Johnson – McCann pp. 52–53.

a karakterekre irányulhatnak, de önnön befogadói reakcióikra is (metaérzelem), vagy a film egyéb stílusjegyeire (műalkotás); kitarthatnak a film teljes játékideje alatt, de lehetnek nagyon rövid lejáratúak is stb. (lásd 1. ábra).²⁸ A megkülönböztetések arra is rávilágítanak, hogy egy konkrét film konkrét jelene- te esetében ezen érzelmek milyen sokféle összjátéka képzelhető el, pl. a meta- és globális érzelmek, vagy a közvetlen- és műalkotásérzelmek között stb. A tipológia impliciten a filmstílus affektív hatásának kérdését is felveti, vagyis azt, hogy például a különböző stíluselemek (pl. komponálás, plánhasználat, néző- pontok, kameramozgás, színek, zene stb.) miképpen befolyásolhatják a karakterek iránti érzelmeket.

Karakterek iránti érzelmek

Mivel egy elbeszélő film megnézése során a néző a legközvetlenebbül a karakterekhez tud kapcsolódni, nem meglepő, hogy ez az egyik leginkább kutatott részterület film és érzelem viszonylatában. A szerep-

lőknek sem embereknek, sem antropomorfnak nem kell lenniük, hogy a nézői kapcsolódás létrejöhessen, sőt a fotografikus reprezentáció sem feltétel – néhány vonallal megrajzolt, animált, megfelelő tulajdonságokkal és intenciókkal felruházott karakterek is alkalmasak érzelmi reakciók kiváltására. Az egyes szereplőkkel való azonosulás, empátia, szimpátia vagy antipátia nemcsak a néző bevonásában, hanem a narratív helyzetek megkonstruálásában, az elbeszélés felépítésében is kiemelt szerepet kap. A néző-karakter-viszony azonban nem mentes a kérdésektől és ellentmondásoktól, amennyiben egy-egy film általában több szereplőt is megjelenít, akik ráadásul időben is változhatnak, illetve ambivalens tulajdonságokkal gazdagodhatnak az elbeszélés során; a befogadó érzelmei és a karakter érzelmei ráadásul nem feltétlenül mutatnak tökéletes egyezést, illetve a néző sem adja fel teljesen kívülálló pozícióját és saját identitását – ezért is többszörösen pontatlan például azonosulásról, identifikációról beszélni.²⁹ Mindezen túl igen sokféle lehet a karakterekhez fűződő viszonyunk; Plantinga például egy a

Filmnézői érzelmek típusai		
Érzelem típusa	Definíció	Példák
Globális	A film játékidejének jelentős részén átívelő, tartós érzelmek	Várakozás, izgatottság, kíváncsiság, érdeklődés
Lokális	Rövid időtartamú, a globálisnál gyakran intenzívebb érzelmek	Ijedelem, meglepetés, fellelkesülés, undor, izgalom
Közvetlen	Az elbeszélés tartalmára és kibontakozására irányulnak	Kíváncsiság, izgatottság, várakozás, meglepetés, lelkesedés
Együttérző	A karakterek aggodalmaira, céljaira, jólétére irányulnak	Szájalom, sajnálat, csodálat, boldogság
Metaérzelmek	A néző saját reakcióira vagy a többi néző reakcióira irányulnak	Büszkeség, bűntudat, szégyen, kíváncsiság, megvetés, meglepetés
Fikció	A film fikciós világának egyes elemeire irányulnak	Rendkívül változatos lehet
Műalkotás	A filmre mint megkonstruált műalkotásra irányulnak	Csodálat, elragadtatás, hála, szórakozás, megvetés, düh, türelmetlenség

1. ábra

²⁸ Plantinga, Carl: *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press, 2009. p. 69.

²⁹ A kérdésről lásd még: Plantinga, Carl: *The Scene of Empathy and the Human Face on Film*. In: Plantinga, Carl – Smith, Greg M. (eds.): *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. pp. 244–245.

szembenállástól a teljes azonosulásig terjedő skálán mutat rá ennek különböző fokozataira (lásd 2. ábra).³⁰

Több szerző (pl. Noël Carroll, Carl Plantinga, Murray Smith, Amy Coplan) is egyetért abban, hogy azonosulás helyett szerencsésebb általános értelemben vett kapcsolódásról, elköteleződésről (engagement) beszélni, és ezen belül is jobban vizsgálható például az nézői empátia (Smith, Coplan, Torben Grodal, Ed S. Tan, Alex Neill, Jane Stadler).³¹ Bár az empátiát sem könnyű definiálni, Plantinga szerint annyi bizonyossággal kijelenthető róla, hogy fokozatosan alakul ki, és több különböző érzélem alkotja: lényege szerint a másik érzelmeinek részleges átérzése, de annál többet és mást is jelent. Egy szenvedő embert látva például együttérzünk vele, és el tudjuk képzelni, mit gondolhat vagy érezhet, de nem szenvedünk vele magunk is, azaz nem osztozunk maradéktalanul a kínjaiban.³²

Carl Plantinga egyik sokat hivatkozott tanulmányában a hollywoodi elbeszélő filmek „empátiajelenetéről” beszél, mely általában a főszereplő kitartott arcközelije formájában jelenik meg; ezeknek a hős nézőponti felvételeit követő vagy azt megelőző közelképeknek „nem egyszerűen az a célja, hogy kommunikálja a szereplő érzelmeit (...), hanem hogy empátiás reakciókat váltson ki a nézőkből.”³³ Plantinga kognitív és evolúciós biológiai referenciákra hivatkozó magyarázata szerint az emberi arc több okból is alkalmas az empátia kiváltására: egyfelől ilyenkor érvényesül az „érzelmi fertőzés” jelensége, melyet akkor is átélünk, amikor például egy stadion nézőterén átvesszük a tömeg lelkesedését vagy türelmetlenségét, vagy egy társaságban akkor is nevetünk a többiekkel, ha nem pontosan értettük a viccet. Ennek egy speciális esete az „affektív mimikri”, melynek során akaratlanul is szinkronizáljuk testtartásunkat,

Nézői viszonyulás fiktív karakterekhez

Szembenállás Az elbeszélés nagyobb részére kiterjedő, erős szembenállás. Gyakran olyan antagonistákra, bajkeverőkre irányul, akik közvetlenül fenyegetik a főhőst, és akiknek a cselekedetei negatív erkölcsi megítélés alá esnek.
Antipátia A szembenállásnál gyengébb és rövidebb időtartamú ellenérzés. Gyakran gyökerezik olyan erkölcsi tényezőkben, mint a más emberek vagy állatok iránti kegyetlenség, tisztességtelen bánásmód. Gyakran mellékszereplőkre vagy központi antagonistára irányul.
Ellenszenv Bármely szereplőre irányuló negatív érzélem, a karakter olyan amorális jellemzői miatt, mint pl. stílus, viselkedés, megjelenés, a nézőtől való különbözőség, stb.
Semleges érdeklődés Olyan érdeklődés egy szórakoztatónak vagy elbűvölőnek tartott szereplő iránt, amelyet ugyanakkor nem jellemez az illető sorsa felőli aggodás.
Vonzódás A hasonlóságtól a megjelenésig különféle okokból egy szereplőre irányuló pozitív érzélem.
Szimpátia Aggodás egy szereplőért, mely gyakran abban a felfogásban gyökerezik, hogy az illető szenved vagy méltánytalanul bántak vele. Gyengébb és/vagy rövidebb tartamú lehet, mint az elköteleződés.
Elköteleződés Erős, az elbeszélés nagyobb részére kiterjedő, támogató hozzáállás. Gyakran irányul a főszereplőre és általában együttérzéssel jár. Általában a karakter erkölcsi megítélése és/vagy az illető erkölcsi fejlődésének ígérete szabályozza.
Projekció Egy szereplő utánzásának a vágya, melybe jellemzően erős együttérzés és elköteleződés vegyül, de amely a filmnézői élményen túlmutató kognitív és affektív tevékenységekre és reakciókra terjed ki.

2. ábra

³⁰ Plantinga, Carl: The Affective Power of Movies. In: Shimamura, Arthur P. (ed.): *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*. New York: Oxford University Press, 2013. p. 105.

³¹ Az empátiával és nézői kapcsolódással foglalkozó elméleteket árnyaltan összegzi Coplan, Amy: Empathy and Character Engagement. In: Livingston, Paisley – Plantinga, Carl (eds.): *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London – New York: Routledge, 2008. pp. 117–130.

³² Plantinga további példáit lásd: 2008. pp. 245–246.

³³ Ibid p. 239.

mozdulatainkat és arc kifejezésünket a beszélgetőtársunkéval (ez megfigyelhető boldog vagy szomorú arcok videófelvételeit néző kísérleti alanyokon is). Az affektív mimikri közben pedig a tudomány mai állása szerint még nem pontosan megmagyarázott „arci visszajelentés” (facial feedback) reakcióját váltja ki, mely szerint egy érzelem arc kifejezésének leutánzása önmagában elég lehet az adott érzelem kiváltásához.³⁴ A *Nagywárosi fények* (*City Lights*, Charlie Chaplin, 1931), *Asszony a lejtőn* (*Stella Dallas*, King Vidor, 1937) *Szárnyas fejvadász* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982), *Zongoralecke* (*The Piano*, Jane Campion, 1993) tipikusan a film befejezéséhez közeli empátia-jeleneteinek felidézésével Plantinga amellet érvel, hogy a morális, narratív és atmoszferikus kontextus gondos megteremtésén felül ilyenkor azért van szükség a néha 30-, sőt egyes esetekben 60 másodpercnyi snitthosszra, hogy ne csak felismerjük és megértsük az adott érzelmet, de legyen elég időnk át is venni azt.

A Film és érzelem összeállításról

A *Metropolis* jelen lapszámának szövegei két nagyobb témára összpontosítanak: Murray Smith és Amy Coplan a néző karakterekhez fűződő viszonyát, Torben Grodal és Robin Curtis az érzelmek filmi befogadásban betöltött szerepét tárgyalják, kognitív és idegtudományi nézőpontok érvényesítésével. Smith *Engaging Characters: Fiction, Emotion and Cinema* (1995) című könyve az első teljes egészében a néző-karakter-viszornak szentelt, nagyobb volumenű, szisztematikus munka, melyet elsősorban irodalomelméleti, analitikus filozófiai és kognitív antropológiai alapok inspiráltak. A fiktív szereplők és a képzeletbeli néző fogalmát tisztázó bevezető részek után a szerző a *Megragadó karakterek* című – összeállításunkat is nyitó – harmadik fejezetben e kettő találkozását és lehetséges kapcsolódásait írja

le. Smith a túl régóta és túl sok jelentéssel terhelt *azonosulás* fogalma helyett vezeti be a bevonódás egymással dinamikus kölcsönhatásban álló három szintjét, melyek értelmezésében a szimpátia struktúráját adják ki. Ezek közül az első a legtöbbször automatikus *felismerés* (1), mely a néző számára olyan rutinmunka, amit legfeljebb olyan kettős vagy többszörös szereposztással dolgozó filmek zavarhatnak össze, mint pl. *A vágy titokzatos tárgya* (*Cet obscur objet du désir*, Luis Buñuel, 1977); az *igazodás* (2) a genette-i fokalizációnak a filmben szubjektív nézőponti beállításokkal (POV), álomjelenetekkel, flashbackekkel érvényesített formája, mely szorosabbra fűzi a néző-karakter-kapcsolatot; míg az *elköteleződés* (3) esetében az emocionálishoz hozzáadódik a kognitív válasz is, így a néző erkölcsi ítélete is fontos szerepet játszik a szimpátia kialakulásában. Smith *Az ember aki túl sokat tudott* (*The Man Who Knew Too Much*, Alfred Hitchcock, 1956) példájával mutatja be, hogy a néző hogyan vonható be ezen szintek mesteri manipulálásával; az empátia, szimpátia és affektív mimikri működését pedig egy másik Hitchcock-film, a *Szabotőr* (*Saboteur*, 1942) jeleneteinek felidézésével szemlélteti.

Amy Coplan 2006-ban megjelent tanulmánya az affektív mimikri és az arci visszajelentés jelenségeit is érintve, de kifejezetten az érzelmi fertőzésre koncentrálna gondolja tovább Smith elméletét. Coplan amellet érvel, hogy audiovizuális narratívák esetében a nézői bevonódás szempontjából az emocionális fertőzés nemcsak hogy jól elkülöníthető a többi érzelmi reakciótól, de az empátia alapja is. E vezérgondolat mentén haladva a szerző felülvizsgálja Plantinga empátiajelenetre vonatkozó elméletét, kritikái olvasatát adja a Smith-féle szimpátiastruktúrának, és új adalékokkal pontosítja empátia és szimpátia fogalmát.

Torben Grodal saját, egy évtizeddel korábban megalapozott elméletét³⁵ pontosító tanulmánya a befogadás folyamatait az agyműködés sajátosságait

34 Plantinga maga is megkülönbözteti az arci visszajelentés hipotézisének erősebb és gyengébb változatát, de a nézői empátia szempontjából nem az érvényesülés mértékét, hanem a befolyásolás tényét tartja relevánsnak. Plantinga p. 244.

35 Grodal, Torben: *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. New York: Oxford University Press, 1997.

szem előtt tartva magyarázza. Kognitív elméleti és idegtudományi ismereteket szintetizáló, tudományelméletileg is reflektált megközelítése szerint a filmre adott nézői reakció fázisokra bontható, a percepciót (P) érzelmi aktiválódás (E), megismerés, azaz kogníció (C), majd motorikus akció (MA) követi. A PECMA folyam neurokognitív modelljének összetettségét azzal is érzékelteti, hogy utal azokra a visszafelé zajló, valamint alulról és felülről szerveződő folyamatokra, melyek a PECMA-val párhuzamosan működnek. Grodalnak ezzel nemcsak a film és a valóság észlelése közötti hasonlóságokra és különbségekre sikerül rávilágítania, de az érzelmi reakciókat – az új idegtudományi eredményekkel összhangban – egy komplex rendszer részeként, rögtön az észlelést követő, de a kogníciót megelőző, stratégiailag fontos fázisban láttatja.

Robin Curtis összeállításunkat záró szövegének a témája a közelmúltban felfedezett tükroneuronok szerepe az esztétikai élményben. Bordwell biológiai korlátokkal rendelkező, hús-vér nézőjéhez, és Grodal e néző agyának struktúráját szemrevételező álláspontjához képest Curtis a neuronok és transzmitterek szintjén keres magyarázatot a filmélményre. A tükroneuronok a filmtéoretikusok számára ígéretesen vetik fel a látott cselekvések és ezen cselekvések saját zsigeri, érzelmi tapasztalata közötti kapcsolatot, de Curtis azokra a problémákra is figyelmeztet, melyek a természettudományos felfedezések filmelméleti alkalmazásában és továbbgondolásában rejlenek: a filmfelvétel tükroneuronokat aktivizáló hatását nem ismerjük pontosan, és a szerző éppen az audiovizuális médium technikáinak, stílusának hatásában lát újabb kutatási lehetőséget. Theodor Lipps empátiafogalmához (*Einfühlung*) és Alois Riegl optikai–haptikus megkülönböztetéséhez visszanyúlva Curtis tanulmányának legfontosabb felvetése az, hogy nemcsak a karakterek, hanem az élettelen dolgok, anyagok, illetve azok haptikus mozgóképi megjelenítése (pl. rombolás, pusztulás a háborús filmekben) is az érzelmi ráhangolódás fontos részét képezik. Elképzelésünk szerint mindezzel a *Metropolis* jelen száma nemcsak azt érzékelteti, hogy az Ed S. Tan kifejezésével „érzelemgép”-nek nevezett film milyen sokféle narratív- és stílustech-

nikával képes a nézői érzelmek aktiválására, de arra is rávilágít, hogy e téma vizsgálata olyan lezáratlan kutatási terület, melyben nincsenek egzakt válaszok, de folyamatosan születnek új, megfontolásra érdemes felfedezések.

[metropolis]

Felhívás cikkekre

Tervezett összeállítások:

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE

FILM ÉS TRAUMA

KORTÁRS MAGYAR FILMIPAR

A Metropolis a fenti témák bármelyikében vár cikkeket, tanulmányokat. Jelentkezni 2000-3000

karakteres absztrakttal és 2 korábbi, tanulmányjellegű szöveg beküldésével lehet.

Az érdeklődőket kérjük, hogy a szűkebb tematika és a határidők egyeztetéséhez keressék a szerkesztőséget:

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.

Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),

e-mail: metropolis@c3.hu

Call for papers

Subjects to be Treated:

SOCIAL HISTORY OF HUNGARIAN CINEMA

FILM AND TRAUMA

CONTEMPORARY HUNGARIAN
SCREEN INDUSTRY

Metropolis is expecting studies in any of the above subjects. Please contact the editors concerning details and deadlines:

Address: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
HUNGARY

Tel.: +36-20-483-2523 (Helén Jordán),
e-mail: metropolis@c3.hu

Murray Smith

Megragadó karakterek*

ÜGYNÖK: Mi az, ami megegyezett mindig, minden egyes nyaraláson, amire valaha elutazott? (...) Maga. Maga ugyanaz. Bárhová is megy, ott lesz maga – mindig a jó öreg önmaga az. Hadd javasoljam, hogy utazzon el önmagából! Tudom, vadul hangzik... Ez az utazás legújabb módja. „Egő-tripnek” hívjuk. (...) Eltérő identitásokat tudunk ajánlani az útjára. Mármint, lássuk be, minek menne a Marsra turistaként, amikor playboy is lehetne, vagy híres sportoló, vagy...

KLIENS: Titkosügynök. Az mennyibe kerül?

(Az emlékmás, Paul Verhoeven, 1990)

A megelőző két fejezet részletesen vizsgálta az azonosulás hétköznapi modellje mögött húzódó két alapvető koncepciót: a nézőt és a karaktert. Miután jobban körbejártuk ezt a két fogalmat, immáron finomíthatunk modellünkön, és rátérhetünk a bevezetésben feltett kulcskérdésre: melyek az „azonosulás” kifejezés különféle értelmei, és hogyan lehet ezeket a fikcióban megjelenő karakterekre adott érzelmi válaszok szisztematikus magyarázatává fejleszteni? Érteléseim szerint a fogalmat több, precízebben definiált koncepcióra kell lebontanunk: felismerésre, igazodásra és elköteleződésre. Ezek a koncepciók mindazonáltal rendszerszerűen kapcsolódnak egymáshoz, és együttesen kiadják azt, amit jómagam a *szimpátia struktúrájának* neveztem el. Ezután amellet érvelek, hogy amennyiben az azonosulás átfogó elméletének megalkotása a cél, a bevonódás (*engagement*) három alapvető szintjét ki kell egészíteni az „empatikus” jelenségeket leíró koncepciókkal is – az affektív mimikrivel és az érzelmi szimulációval. Végül kitérek a szimpátia struktúrája és ezen empatikus folyamatok viszonyára. (A mellékelt ábra a fejezet végén vizuálisan szemlélteti a különböző koncepciókat és egymáshoz fűződő viszonyait.)

Ebben a fejezetben a bevonódás különböző szintjeit a narratíva és a narráció elméleteinek kontextusába helyezem; az 1. fejezetben amellet érveltem, hogy a karakterek a narratív struktúra kiemelt elemei, de nem szabad szem elől tévesztenünk a tényt, hogy a karakterek mindazonáltal nagyobb struktúrák részei is.

Képzelet és elbeszélés

A fikcióba való bevonódás elsődlegesen képzeletet igénylő tevékenység, nem az „álmodozás” klasszikus, derogatív módján értve, hanem két, összetettebb értelemben. Először is, amikor megértünk, értelmezünk és más módon élvezünk fikciós elbeszélést, akkor következtetünk, hipotéziseket alkotunk, reprezentációkat kategorizálunk, továbbá sok más kognitív készséget és stratégiát alkalmazunk, amelyek messze túlmutatnak a narratív anyag „regisztrálásán” és visszatükrözésén.¹ Másodsor, a fikció működésbe hozza és gazdagítja „kváziélményeinket”, azaz arra való törekvésünket, hogy mentális hipotéziseken keresztül megértsünk számunkra idegen szi-

* A fordítás alapja: Smith, Murray: Engaging Characters. In: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995. Ch. 3. pp. 73–109.

¹ Két mű, amely a képzeletet az emberi értelem és produktivitás szempontjából központi fontosságúként kezelő megközelítést dolgoz ki: Lakoff, George: *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.; egy filozófiaibb nézőpontú pedig Novitz, David: *Knowledge, Fiction and Imagination*. Philadelphia: Temple University Press, 1987.

tuációkat, személyeket és értékeket.² Képzeletünk a fikciós kontextusban azonban egyszerre irányított és korlátok közé szorított a történetmesélő erő, azaz az elbeszélés által, amely – bármely narratív filmben – időben kibontakozó és térben lejátszódó, kauzális kapcsolatban lévő eseményeket mutat be.

Az orosz formalisták két alapvető koncepciót dolgoztak ki a narratívák elemzéséhez: *történet* (fabula) és *cselekmény* (szüzsé). Míg a cselekmény a narratív anyagra vonatkozik, ahogyan azt a néző vagy olvasó számára prezentálják (sorrendet, időtartamot és gyakorlatot tekintve),* a történet ennek az anyagnak bizonyos kauzális logika szerinti újrendezését és „kitöltését” takarja. Az elbeszélés ily módon az az erő, amely a nézőt a cselekmény történetté rendezésében vagy a történetnek a cselekmény alapján való megkonstruálásában irányítja.³ Az elbeszélés ezenfelül gyümölcsöző módon írható le három alapvető jellegzetesség mentén: tudás, közlékenység és öntudatosság.⁴ A narráció tudása a történettel kapcsolatos azon információk „spektrumát” és „mélységét” takarja, amelyekhez hozzáférése van. Az elbeszélés széles spektrumú lehet, és szabadon mozoghat a karakterek különböző csoportjai között az időben; másfelől akár egyetlen karakter cselekedeteire is korlátozhatja magát térben és időben. Az elbeszélés továbbá nem csupán a történet „objektív” világához nyújthat hozzáférést, de a karakterek tisztán szubjektív élményeire is, például álmokképeken keresztül. Az ilyen variációk hozzák létre az elbeszélés mélységét.

Miután az elbeszélés felállított egy bizonyos spektrumú és mélységű tudást, nagyobb vagy kisebb mértékben oszthatja meg a narratív információt

a nézővel. A detektívfilmek narrációja jellemzően „titkolózó,” nem közlékeny, és nézőjét az elbeszélés alapvető eseményeit illetően spekulációra kényszeríti. A melodramai narráció ezzel szemben jellemzően rendkívül közlékeny, megmutatja a karakterek jellemvonásait és állapotait, hogy az újabb események tükrében ezen állapotok fejlődését figyelhessük. Az elbeszélés közlékenysége csak annak függvényében állapítható meg, hogy milyen mértékben osztja meg a nézőkkel azokat az információkat, amelyekhez hozzáférést mutatott a tudás egy megalapozott mintázatán keresztül. Az elbeszélés öntudatossága részben éppen a tudása és közlékenysége közötti játékból születik. Az elbeszélés, amely eleinte hozzáférést ad egy szereplő cselekedeteihez, majd ezután a szereplő egy bizonyos fontos cselekedetét illetően ezt a hozzáférést nyíltan megtagadja tőlünk, előtérbe helyezi magát, és ily módon „öntudatosá” válik. Más módokon is öntudatosként posztulálhatja magát az elbeszélés: különösen szokatlan vagy virtuóz technikák alkalmazásával elárulhatja, „tudatában van” annak, hogy közönséghez beszél. Az elbeszélés tudásának különösen fontos szerepe lesz azon viszonyok elemzésében, amelyek a néző és a karakterek között fennállhatnak, amint azt részletesebben tárgyalni fogom ezen fejezet későbbi részében, valamint az 5. fejezetben is.

Tézisem szerint a fikciós elbeszélések a karakterek általi képzeletbeli bevonódás három szintjét hozzák működésbe, különböző választípusokat, amelyeket általában az „azonosulás” gyűjtőfogalma alá préselnek. A bevonódás ezen szintjei együttesen építik fel a „szimpátia struktúráját.” Ebben a rendszerben a karaktereket a nézők építik fel (erre

² A „kvázimegfigyelés” koncepciója Jean-Paul Sartre-hoz fűződik, lásd *The Psychology of the Imagination* (trans. ismeretlen). London: Methuen, 1972. [magyarul részlet: A kép intencionális szerkezete (trans. Horváth Csaba) In: Bacsó Béla (ed.): *Kép, fenomen, valóság*. Budapest: Kijarat, 1997. pp. 97–141.]; ezt Paul Taylor fejlesztette tovább, „kváziélményről” írva, lásd Taylor, Paul: *Imagination and Information. Philosophy and Phenomenological Research* 42 (1981) pp. 211–214.

* Az elbeszélés időbeli aspektusainak Gérard Genette-féle felosztása, lásd: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. (trans. Lewin, Jane E.) New York: Cornell University Press, 1980. [– *A ford.*]

³ Tomashevsky, Boris: *Thematics*. In: Lemon, Lee T. – Reis, Marion J. (trans. and eds.): *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965. pp. 66–69., pp. 75–77.

⁴ Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. pp. 57–61. [Magyarul: *Elbeszélés a játékfilmben*. (trans. Pócsik Andrea) Budapest: Magyar Filmintézet, 1996. pp. 70–74.]

a folyamatra felismerésként hivatkozom). A nézők emellett többé-kevésbé a karakterek számára elérhetőnek megfelelő vizuális és hangyi információkkal vannak ellátva, és ily módon a karakterekhez való igazodás egy bizonyos rendszerébe helyeződnek. Ezenfelül a nézők a karakterekről az általuk megtestesített értékek mentén is véleményt alkotnak, és ennek alapján többé vagy kevésbé szimpatikus vagy épp antipatikus alapállásból elkötelezik magukat irányukban. A nagyobb kérdés, amellyel indítottam, ily módon a következő rész kérdésekre bontható: hogyan hozza létre az elbeszélés a karaktereket, amelyekre épül? Mit lehet elmondani arról a „szűrési” folyamatról, amely láthatóan előáll, ha valamely karakter lép elő a narratív információ közvetítőjévé? Valamint hogyan befolyásolja egy karakter iránti „vonzalmunk” (vagy ellenérzésünk) a szöveg befogadását?

Mint a szöveg végső rendezője, az elbeszélés az az erő, amely a felismerést, igazodást és elköteleződést, azaz a szimpátia struktúrájának alapvető komponenseit létrehozza. Innen nézve a felismerés, igazodás és elköteleződés köztes absztrakciók – nem sorolhatók a filmet „anyagilag” felépítő eszközök közé, de nem is olyan absztraktak, mint a „referencia”-elbeszélés, amely a szöveget átfogó, személytelen irányító ágenciát írja le.⁵ Az elbeszélés a filmnyelv különböző eszközeit alkalmazza ahhoz, hogy létrehozza ezeket az alrendszerket – és mind e három köztes struktúra, mind pedig a különböző filmtípusok esetében más-más technikákat helyez előtérbe. A felismerés például többnyire az emberi arc és test felismerhető és konzisztens ábrázolásától függ, amit világossá tesznek olyan filmek, amelyek nem követik ezt a gyakorlatot. Ezen köztes absztrakciók kritikai *raison d'être*-je abban áll, hogy a szöveg működés azon aspektusait magyarázzák, melyek a fikciós karakterekre adott válaszainkat illetik.

Az elbeszélés „szabotálhatja” a figyelmem középpontjában álló három folyamatot. Ha a karakter attribútumai folytonosan változnak, vagy ha csak részlegesen látjuk őt, a felismerés akadályokba ütközik, vagy akár meg is hiúsul. A különösen titkolózó elbeszélések meg is gátolhatják hozzáférésünket a karakter szubjektivitásához. Az elbeszélés olyan jellemvonásokat is társíthat a karakterhez, amelyek morális „értéküket” tekintve meglehetősen ellentmondásban állnak egymással, ezáltal problémássá téve az elköteleződést. Előfordulhat, hogy az elbeszélés természeti erők és intézmények ágenciája körül forog. A három folyamat mindazonáltal ezekben az esetekben is jelen van; az elbeszélés felfüggesztheti a kérdéses folyamat tipikus vagy klasszikus funkcióját, de a folyamatot magát nem iktatja ki. Radikálisabb esetben az elbeszélés a figyelmünket periférikus, „erőtlen” objektumokra irányíthatja, mint Straub és Huillet filmjeinek szobákban és folyosókon időző felvételei, vagy az Ozu filmjeiben látható, úgynevezett „párnabeállítások” esetében. Az ilyen példák a nemnarratív formák területének határán mozognak, ahol a karakter mint konstrukció elveszti jelentőségét.

A fikciós karakterekre való reagálás, ismételjük meg, egyfajta képzeleti tevékenység. Minden fikciós szöveg megkövetel bizonyos minimális mértékű következtető tevékenységet, amely a képzelet kiindulási alapjának tekinthető. A fikció maga nyersanyagot szolgáltat és formálja azt a „kváziélményt”, amelynek létrehozása a képzeletre (abban az értelemben, ahogyan a kifejezést itt használjuk) hárul. A fikció befogadása különbözik a képzelet más kontextusaitól (mint az ábrándozás), amennyiben olyan szövegek teszik lehetővé és korlátozzák, amelyek meghatározzák, legalábbis néhány vonását, a képzeletünknek. Természetesen minden képzeleti tevékenység „korlátozott” abban az értelemben, hogy az alany számára egy adott kultúrán belül elérhető élményektől mint

⁵ Branigan, Edward: *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in the Classical Film*. New York: Mouton, 1984. p. 40.

* A kifejezés Noël Burch találmánya a japán költészetben használt „párnaszavak” (*makura kotoba*) mintájára; funkciójukban a megalapozó beállításokkal átfedést mutató, a közvetlen narratív környezethez direkt módon nem, legfeljebb áttételes-költői módon kapcsolódó, a cselekmény folyását megszakító „életképek” (vö. Burch, Noël: *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1979. p. 160–161.). [– A ford.]

forrásanyagtól függ, de a fikció befogadása különleges helyet foglal el a képzelet általános kontextusán belül az irányítottság mértékét és módjait illetően. Miután felvázoltuk az elbeszélés, a nézőt irányító és kordában tartó erő koncepcióját, elemezzük tovább a néző „munkarészét” – azaz a képzeleti tevékenységét.

Richard Wollheim *The Thread of Life* című könyvében egy „alapvető, a képzelet két módja közötti nagy választóvonalnak megfelelő megkülönböztetés[et]” ír le: a „centrális” és „acentrális” képzeletet.⁶ A megkülönböztetéshez a nyelvi alakok adnak durva sorvezetőt. Míg a centrális képzelet gyakran az „elképelem...” formával fejeződik ki, az acentrális képzelet az „elképelem azt, hogy...” formával. Ha azt mondjuk, „elképelem a leugrást az épület tetejéről”, azt implikáljuk, hogy az eseményt saját magunk számára úgy reprezentáljuk, mintha csak „belülről” látnánk: elképelem például a látványt zuhanás közben, a szédítő érzést, amit megtapasztalok, ahogyan a testem felgyorsul és így tovább.⁷ Vagy épp amikor elképelem, hogy megzúgult tojások bűztől undorodom, akkor felidézem a jellemző kénes szagot. A centrális képzelet azonban nem korlátozódik ilyen,

fizikai és tér-időbeli „előfeltevésekre”: magában foglalhatja a centrális képzelet közvetítőjeként működő személy vagy karakter belső állapotainak és értékeinek szimulációját is.⁸ Ezzel szemben, ha elképelem azt, hogy undorodom a bűztől, akkor nem szükséges ilyen szaglási „képet” létrehoznom;⁹ amikor „elképelem, hogy leugrok az épület tetejéről”, akkor az eseményt nem reprezentálok magam előtt az elképzelt cselekvés bármiféle „indexikus” jelével – például, hogy képzeletben a megfelelő pozícióba állítom magam. Nem helyezem magamat „bele” a szituációba – azonfelül, hogy eljátszom a gondolattal – bármely, a szituációban szereplő karakter „nézőpontjából” (a fogalom bármely értelmében).¹⁰

Amennyiben a fikció befogadása a fikciós szöveg által működésbe léptetett képzeleti tevékenység, alkalmazhatjuk Wollheim megkülönböztetését, hogy rámutassunk egy kulcsfontosságú választóvonalra az „azonosulás” modelljei között (ahol az „azonosulás” tág értelemben a karakterekhez való nézői viszonyulás kérdésének leírására való törekvésként definiáljuk). Az azonosulással kapcsolatos hétköznapi beszédmód jellemzően egy egységes, monolitikus koncepció alapszik – amely szerint a prota-

6 Wollheim, Richard: *The Thread of Life*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984. p. 74.

7 Ennek a nyelvi különbségtételnek a forrása: Wollheim, Richard: *On Art and the Mind*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974. p. 59., és nem a *The Thread of Life*. Az itt hivatkozott különbségtétel nem keverendő össze azzal, amelyet későbbi munkájában alkalmaz, ahol hasonló nyelvi alakok tágabb megkülönböztetést jeleznek ikonikus és nem-ikonikus mentális állapotok között.

Wollheim a centrális képzeleten belül további elkülönítést végez a centrális (ahol az elfoglalt pozíció a képzeletbeli eseménysor egy központi alakjához tartozik) és a „perifériális” képzelet között (az elfoglalt pozíció a képzeletbeli eseménysor egy mellékalakjához tartozik). Például, ha elképezzük egy esküvőt, elképezhetjük a menyasszony szemszögéből (centrálisan) vagy a násznép egy tagjának szemszögéből (perifériálisan). A lényegi választóvonal a centrális képzelet e két formája, valamint az acentrális képzelet között húzódik.

8 Wollheim: *On Art and the Mind*, p. 75.

9 A második példát annak világossá tételére szúrtam be, hogy a centrális képzelet nem a mentális vizualizálás szinonimája, noha ez utóbbi példája lehet a centrális képzeletnek. Mindez a „képzelet” szócsoporthoz inherens vizuális „terheltsége” miatt problematikus, és mert számos szerző, köztük Wollheim is, ezen tágabb koncepciók tárgyalásához olyan példákat választ, amelyek vizualizálást foglalnak magukba.

10 Ez a megkülönböztetés nem áll távol a szimpátia és az empátia közötti megkülönböztetéstől, legalábbis ahogyan az utóbbi fogalmakat gyakran definiálják. A magam részéről az acentrális képzeletet rokon értelműnek tartom a szimpátiával, a centrális képzeletet pedig az empátiával. Azonban, tekintve az „empátiához” és „szimpátiához” kapcsolódó jelentések nagy változatosságát a köznyelvben, egyelőre ódzkodom használni őket, amíg nem tisztáztam az álláspontomat kevésbé terhelte fogalmak segítségével.

gonista gondolatait és érzéseit a bőrébe bújva éljük meg –, Wollheim fogalmaival: a szintizta centrális képzeleten.¹¹ Habár a filmi azonosulás egyetlen elmélete sem ennyire szimplisztikus, a hangsúly, hogy az elbeszélést egy adott karakterrel vagy karakterek csoportjával történő azonosuláson keresztül éljük át, sok más, kidolgozottabb elméletben is továbbörökítődt. Robin Wood korai munkáiban például amellett érvel, hogy Hitchcock a szimpátiánkkal játszik, azt várva, hogy centrálisan képzeljük el különböző karakterek élményeit. Wood Hitchcockot védő érvelésében ennek az esztétikának mind az erejét, mind a funkcióját értékeli. Hitchcock filmjei oly mértékben „magukba húznak”, hogy mi magunk „válunk” a protagonistákká – „[a] *Psycho* karakterei egyetlen karakternek felelnek meg, és ez a karakter, köszönhetően a film által felkeltett azonosulásnak, mi vagyunk”¹² –, ennek az azonosulásnak pedig „terapeutikus” hatása van.

A szemiotikus és pszichoanalitikus filmtéoretikusok álláspontja a centrális–acentrális különbségtételt illetően némileg összetettebb. A probléma, amely a pszichoanalitikus elmélet ezen fogalmak mezejében való elhelyezését illeti, részben a két megközelítés közös nevezőre hozásának nehézségében – ha nem egyenesen összemérhetetlenségükben – áll. Christian Metz számára például a karakterekkel való azonosulás „másodlagos” a kamerával való azonosulás „elsődleges” élményéhez képest, mely utóbbi végső soron az „énnel” való azonosulás egy formá-

ja. Ez első pillantásra az acentrális képzelet előtérbe helyezését jelenti, amennyiben a karakterrel való azonosulás alárendelt, mivel azonban a „másodlagos azonosulás” az énnel való azonosulás bővítményeként tételeződik, végső soron a centrális képzeletről van szó.

A Metz utáni, azonosulással foglalkozó szövegek többségében a hangsúly a centrális képzeleten marad. Laura Mulvey nagy hatású munkája szerint például a klasszikus film egy következetesen maszkulin szubjektumpozíciót épít fel a befogadó számára, ez pedig nagyrészt a férfi protagonistával való azonosuláson keresztül történik.¹³ Más pszichoanalitikus elméletírók továbbvitték a „többszörös azonosulás” koncepcióját a metzi elgondolást karakterek illetve „szubjektumpozíciók” sorára kiterjesztve – ami *A képzeletbeli jelentőben* alig több egy rövid kitérőnél.¹⁴ Ahelyett, hogy a nézőre úgy tekintenének, mint aki egyetlen karakterrel vagy szubjektumpozícióval azonosul, a nézői azonosulás fókuszpontja karakterről karakterre vándorol, amelyek mindegyike megkülönböztetett szerepet játszik egy adott történetben. Elizabeth Cowie például Freud *Gyereket vernek* c. esszéjére* alapozva azt írja, hogy Max Ophüls *Vakmerő pillanat* (*The Reckless Moment*, 1949) című filmjében a nézői azonosulás végigsiklik „*az apa, az anya, a gyerek, a szerető, a feleség és a férj eltérő pozícióin, amelyek egyikét sem foglalja soha teljességgel magába egy adott karakter*”¹⁵. A közelmúltban Carol Clover amellett érvelt, hogy a kortárs horrorfilmben „egyszerre va-

11 Lásd a bevezető fejezetet, 2. oldal és 3. lábjegyzet.

12 Wood, Robin: *Hitchcock's Films Revisited*. New York: Columbia University Press, 1989. p. 147.

13 Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen* 16 (Autumn 1975) no. 3. p. 12. [Magyarul: A vizuális élvezet és az elbeszélő film (trans. Juhász Veronika). *Metropolis* 4 (2000) no. 4. pp. 12–23.; a szöveg olvasható még az alábbi tanulmánykötetben: Vajdovich Györgyi (ed.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. pp. 249–267.]

14 Metz, Christian: *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. (trans. Britton, Celia – Williams, Annwyl – Brewster, Ben – Guzzetti, Alfred) London: Macmillan, 1982. pp. 55–56. [Magyarul: *A képzeletbeli jelentő*. Budapest: Magyar Film-tudományi Intézet és Filmarchívum, 1981/2. pp. 70–71.]

* [Magyarul: *Gyereket vernek* (Adalék a szexuális perverziók keletkezésének megismeréséhez). (trans. Berényi Gábor) In: Erős Ferenc (ed.): *Sigmund Freud művei VII*. Budapest: Filum, 1998. pp. 189–217.]

15 Cowie, Elizabeth: *Fantasia*. *m/f* 9 (1984) p. 101. Hasonló érveléshez lásd Bergstrom, Janet: *Enunciation and Sexual Difference*. *Camera Obscura* (Summer 1979) nos. 3–4. pp. 57–58. Linda Williams szintén a megosztott és többszörös „azonosulásokat” hangsúlyozza, lásd „Something Else Beside a Mother”: *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama. *Cinema Journal* 24 (1984) no. 1. pp. 2–27.

gyunk *Piroska és a Farkas*; az élmény ereje a horrorban abból ered, hogy »ismerjük« a történet mindkét oldalát».¹⁶ Persze a karakterek mint olyanok vélhetően minden ilyen megközelítésben epifenomenálisak* – egy illuzórikus stabilitás figurái, a fantázia aléptítményének effektusai. Noha ezek a modellek jóval nagyobb szubjektív mozgásteret engednek Mulvey-énál, és némelyikük expliciten megenged acentrális pozíciókat is, a hangsúly mindazonáltal túlnyomóan a centrális folyamatokon marad. A néző alapélménye a narratív akció karakterek által életre hívott szubjektumpozíciókkal való azonosuláson keresztüli befogadása, még ha ez a film egésze során karakterről karakterre történő ugrásokat is foglal magában.

A kortárs pszichoanalitikus elméletekben a centrális képzelet ezen hangsúlyozására reagálva Noël Carroll egyértelműen mellett érvelt, hogy a nézők sosem veszik fel teljesen a karakterek nézőpontját (általános, mintsem tisztán optikai értelemben véve). Bár Carroll nem Wollheim fogalomkészletébe ágyazza érvelését, szintén mellett szól, hogy a fikció csupán az acentrális képzelet feltételeit teremti meg. Carroll szerint maga az »azonosulás« kifejezés is félrevezető, mert azt implikálja, hogy a nézők centrálisan képzelik el az elbeszélés fiktív eseményeit, mint ha csak a protagonisták helyében lennének. Carroll szavaival az »azonosulás« egyfajta »fúziót« vagy »tudati összeolvadást« implikál a néző és a karakter között, és úgy véli, az *asszimiláció* fogalma¹⁷ pontosabban írja le a néző és a fiktív karakterek közötti interakció struktúráját. Ha Charles, a néző egy fiktív karaktert lát, aki a Zöld Nyálkával kerül szembe – hogy Carroll elemzésének szereplőgárdáját használjuk¹⁸ –, akkor nem ugyanaz az érzés keríti hatalmába, mint a karaktert. Ahelyett, hogy félne a Nyálkától,

Charles aggodalmat érez a karakter iránt, aki szembe kerül a Nyálkával. Charles azt képzelet el, hogy a karakter szembe kerül a Nyálkával, és nem azt, hogy ő maga kerül szembe vele (vagyis Charles nem veszi fel a karakter pozícióját mint közvetítőt a centrális képzelet működésbe léptetéséhez). Charles sosem feledi azt az egyenlőtlen vagy acentrális viszonyt, amit ő, a néző, fenntart a fiktív világ eseményei és karakterei kapcsán: »Hogy egy helyzetet »belülről« megértsünk, ahhoz nem szükséges azonosulni a protagonistával. Csupán arról kell fogalmunk legyen, hogy miért adekvát vagy érthető a protagonista válasza a helyzetre. A horror esetében a szörny megjelenésekor ez magától értetődő, hiszen amennyiben közös kultúrán osztozunk a protagonistával, könnyedén »lesik« nekünk, miért találja a karakter a szörnyet természetellenesnek. Miután azonban asszimiláltuk a helyzetet a karakter nézőpontjából, nem csupán a szörnyre reagálunk, ahogyan azt a karakter teszi, hanem egy helyzetre, ahol valakit, aki halálra rémült, megtámadnak (kiemelés tőlem).»¹⁹ Carroll érvelése láthatóan mellett szól, hogy a fikcióba való belemerülés természeténél fogva acentrális képzeletet indít be (a fantáziákkal, álmokkal vagy hallucinációkkal ellentétben, amelyek centrálisan elképzelt jelenségek).

Egy dolgot azonban fontos tisztázni azzal kapcsolatban, ahogyan Carroll a »nézőpont« kifejezést használja a fenti szövegrészben. Carroll nem azt mondja, hogy az eseményt először centrálisan képzeljük el, majd azután acentrálisan. A helyzetnek a karakter »nézőpontjából« való megértése Carroll szóhasználatában pusztán a karakter érdekeinek és ítéleteinek megértését jelenti. Ez világossá válik ott, ahol Carroll azt írja, hogy az asszimilációhoz az szükséges, hogy a nézőknek »fogalmuk legyen a karakternek a helyzetről alkotott képéről«, de »nem szükséges

¹⁶ Clover, Carol: *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. London: BFI, 1992. p. 12.

* Jelen lévő, akár közvetítő funkciókkal is rendelkező szereplő, mely semmilyen módon nem kontrollálja az eseményeket. [– A szerk.]

¹⁷ Az olvasónak nem szabad összekevernie ezt a 4. fejezetben tárgyalt asszimilációkonceptióval, amely a sémák revíziójára és adaptációjára vonatkozik.

¹⁸ Carroll ezeket a karaktereket egy eredetileg Kendall Walton szövegében használt példából veszi (*Fearing Fictions*. *Journal of Philosophy* 75 (January 1978) no. 1. pp. 5–27.), amely szöveg azóta mérföldkövé vált a fikcióra adott érzelmi választokat övező vitában.

¹⁹ Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990. pp. 95–96.

leutánozniuk a protagonista mentális állapotait, csupán megbízhatóan kell tudniuk, ő hogyan értékeli a helyzetet” (kiemelés tőlem).²⁰ A Ridley Scott-féle *A nyolcadik utas: a Halálban* (*Alien*, 1979) a helyzetet így Sigourney Weaver „nézőpontjából” értjük meg, amennyiben értjük azt, hogy az átélt féleleme abból fakad, hogy úgy ítéli meg, az idegen visszataszító és veszélyes, és mert élete megőrzését a saját érdekében állónak látja. Nem szükséges átélnünk a létrejövő félelemérzetet ahhoz, hogy a helyzetet „belsőleg” megértsük. Más szavakkal, a „nézőpont” kifejezés igencsak különböző jelentést takar Wollheim és Carroll számára, és nem gondolom, hogy Carroll esetében ez bármi módon a „centrális képzelethez” kapcsolódna.²¹

Carroll nem tagadja, hogy a nézők osztozhatnak bizonyos érzelmi állapotokon a karakterekkel: „a szörny minket is felkavar, akárcsak a karaktert.”²² A nézők a karakterrel mind az érzelemhez kapcsolódó „értékelő”, mind az „izgalmi” aspektuson osztozhatnak. Carroll kétségbe is vonja Kendall Walton nézetét, mely szerint az ilyen állapotok csupán „kváziérzelmek” lennének. A kérdés itt annak a mechanizmusnak a jellege, amely ezt a „párhuzamos” érzelmet előállítja. Carroll számára a mechanizmus acentrális: semmi nem mutat arra, hogy a karakter érzelmeiben valamiféle centrális képzeleten keresztül osztozánk. Ehelyett megértjük és értékeljük a karakter helyzetét és érdekeit, és reagálunk rá: legalábbis így értelmezem a meglehetősen határozatlan kontúrú igéket („fogalmunk legyen”, „leesik nekünk”), amelyeket a fenti, hosszú idézetben kiemeltem. Ha az alapvető kulturális kódokon és szimbolikus rendszereken osztozunk a karakterrel, akkor valószínűleg hasonlóképpen értékeljük a borzalmas szörnyeket, és hasonlóan reagálunk rájuk. De éppen azért, mert osztozunk ezeken az alapfeltevéseken, a „párhuzamos érzelemhez” nem oly módon jutunk el, hogy

centrálisan beleképzeljük magunkat a karakter helyébe a szituációban. Ehelyett megértjük a karaktert és a helyzetet, és arra a gondolatra reagálunk érzelmileg (ha egyáltalán reagálunk), hogy *a karakter az adott helyzetben van* (mintsem arra, hogy *a karakter bőrében vagyunk az adott helyzetben*).

Fontos, hogy ne keverjünk össze két dolgot, amelyek az azonosulás hibás koncepciójának egy erős és egy gyenge verziójához kapcsolódnak. Először is ott van a kérdés, hogy a néző összetéveszti-e a reprezentációt a tényleges tárggyal, ahogyan arról a 2. fejezetben beszéltünk. Másodsor, feltehetjük a kérdést, hogy a néző a fikcióba való bevonódás során az eseményeket centrálisan képzele-e el (amit általában olyan fogalmak jeleznek, mint „empátia” vagy „azonosulás”) vagy pedig acentrálisan (mint Carroll „asszimilációja” esetében). A fikció „illúzióelmélete” gyakran együtt jár egyfajta azonosuláskoncepcióval. Ez a két verzió közül az „erősebb” felé mutat: nem csupán összetévesztjük a reprezentációt a reprezentálttal, de saját magunkat is „összetévesztjük” a protagonistával (vagy „elveszünk benne”) (1. verzió). De nagyon is lehetséges olyan nézőt elképzelni, aki centrális képzeletet működtet, de nem téveszti össze a reprezentációt a reprezentálttal – éppúgy, ahogyan el tudjuk képzelni, mit érezhet a másik ember a saját helyzetében, anélkül, hogy egy pillanatra is összekevernénk magunkat vele. Ez a tézis „gyengébb” verziója (2. verzió). Egy harmadik, kapcsolódó koncepció is felmerülhet, noha általában nem az „azonosulás” kifejezéssel illetik. Azt is mondhatjuk, hogy elképzeljük *saját magunkat az adott helyzetben* (ami különbözik annak elképzelésétől, hogy *mi vagyunk a karakter az adott helyzetben*) – lehet, hogy Ripley bemászik a rakodógépbe, hogy harcba szálljon az idegen királynővel *A bolygó neve: Halálban* (*Aliens*, James Cameron, 1986), de én, Murray Smith, kővé dermednék a félelemtől (3. verzió). Akár az erős, akár a

20 *ibid.* p. 95.

21 Az egyetlen szöveghely, ahol Carroll olyan példát hoz, amely egyértelműen a centrális képzelethez sorolható: Carroll: *The Philosophy of Horror*, p. 80. De itt a kontextus egy „hétköznapi” cselekvés (a szakadék pereméhez sétálunk, és elképzeljük, hogy lezuhanunk). Amikor Carroll fikcióról beszél, az acentrális képzelet lesz a paradigma.

22 Carroll, Noël: *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press, 1988. p. 247.

gyenge verzióról van szó, az azonosulás koncepciója azon a feltevésen alapszik, hogy a néző jellemvonásai és mentális állapotai a karakteréről modellezettek, nem pedig, hogy a karakter funkcionál üres „tartályként”, amelybe a néző belevetíti a saját attribútumait. Ez az, ami megkülönbözteti az 1. és 2. változatokat a 3.-tól, és amelynek köszönhetően a gondolatot érdemes lehet megtartanunk, még ha a koncepció egészét el is utasítjuk. Később még visszatérek erre a pontra az érvelésben, amikor azt tárgyalom, hogy a fikcióba való belemerülés egyik mögöttes motivációja az új és szokatlan helyzetek és értékek meg tapasztalásának vágya.

Carroll szövege nem tesz különbséget az azonosulás koncepciójának erős és gyenge verziója között, de világos, hogy az asszimiláció koncepciójával mindkettő kiváltását célozza. Carroll érvelését ekképpen elfogadhatjuk egyfajta válasznak a fejezet elején feltett kérdésre. Általánosságban osztom Carroll szépségét azokkal a karakterekre adott nézői válaszokat leíró modellekkel szemben, amelyek a centrális képzeletet helyezik a középpontjukba. Mindhárom „azonosulás”-verzióval az a probléma, hogy a fikció befogadását a centrális képzelet koncepciójára alapozzák. Akár azt mondjuk, hogy összetévesztjük magunkat a központi karakterrel (1.), akár azt, hogy az elbeszélés eseményeit a karakter (fizikai és lelki) nézőpontjából képzeljük el (2.), akár, hogy a karakterével megegyező helyzetbe képzeljük saját magunkat (3.), a fikció befogadása során a fikciós világot egy adott karakteren „keresztül” fogjuk fel. Ami változik, az csupán a „keresztül” szó szerepe és súlya az egyes változatokban.

Carroll érvelése, valamint a 2. fejezetben tárgyaltak alapján az 1. verziót kapásból elutasíthatjuk. A 2. és a 3. verzió azonban nem szenved ugyanilyen inherens koncepcionális problémáktól. Mindkettő a képzelet olyan formáját írja le, amelyet a fikció előhívhat. Az én ellenvetésem az „azonosulás” ezen változataival szemben empirikusabb természetű. A fikció általában olyan elképzelt történeteket kínál fel, amelyekbe több nézőpontból nyújt betekintést. Amint azt az 5. fejezetben látni fogjuk, nagyon kevés film nyújt folyamatos és kizárólagos hozzáférést

egy adott karakterhez, ami a centrális képzelet előhívásának és fenntartásának előfeltétele. (Természetesen nem tilos centrálisan elképzelnünk azt, hogy egyetlen karakter bőrében vagyunk „megszakítás nélkül” – akkor is, amikor a fikciós történet a figyelmünket épp máshová irányítja –, de ha így teszünk, akkor a fikciót nem az általam elgondolt értelemben fogadjuk be.) Következésképpen a fikciós film által lefestett eseményeket valószínűleg acentrálisan képzeljük el, de lehet hogy bizonyos karakterek centrális nézőpontjából, sőt akár a szituációban részt vevő önmagunk centrális nézőpontjából. A fikció befogadásának fontos aspektusai közé tartozik az egyazon eseménysor különböző meg tapasztalásán alapuló rivális nézőpontok értékelése (Piroska *versus* a Farkas), és a helyzetre adott saját válaszunk, valamint a karakterek válaszai közötti különbség értékelése. Carrollal ellentétben így amellet fogok érvelni, hogy a centrális képzelet nagyon is fontos szerepet játszik a fikció befogadásában, noha egyrészt nem valószínű, hogy a centrális képzelet egyetlen karakterre korlátozódna, másrészt az elbeszélés által működésbe léptetett centrális képzelet beágyazódik az acentrális képzelet átfogó struktúrájába is.

Noha a szimpátia struktúrája acentrális struktúra, magában foglalja a centrális képzeletet, és épít rá. A centrális képzelet, vagy amit a pszichológusok *empátiának* hívnak, pedig további, szűkebben definiált mechanizmusok sorozatára bontható: érzelmi szimuláció, motoros és affektív mimikri, valamint autonóm válaszok, mint például a megrezzenési válasz. Ezek a jelenségek „megértési mechanizmusokként” működnek, amelyek visszacsatolnak a szimpátia struktúrájába, együttműködve más kognitív folyamatokkal (észlelés, következtetés, sémafeldolgozás) a karakterek és narratív szituációk megalkotásában, de egyúttal a szimpátia struktúrája *ellenében* dolgozó alrendszerként is funkcionálhatnak. A Carroll által leírt acentrális értékelésekhez való eljutáshoz az egyik kulcsmechanizmus a karakterek mentális állapotainak egyfajta képzeletbeli „szimulációja” lehet. Noha ez a fajta szimuláció nem feltétlenül szükséges, egyáltalán nem ritka. A karakterekre adott nézői válaszok átfogó elméletének magába kell foglalnia

ezeket a jelenségeket is, azok mellett az ismerősebb kognitív folyamatok mellett, amelyek Carroll szerint teljes körűen leírják a karakterekre adott választásaink természetét. A karakterek általi bevonódás elméletének kidolgozásához ebből kifolyólag mind az acentrális, mind a centrális képzelet folyamatait figyelembe kell vennünk.

A szimpátia struktúrája

Ezen a ponton fel kell vázolnunk a bevonódás három szintjét, amelyek a szimpátia struktúráját alkotják (felismerés, igazodás és elköteleződés), valamint a köztük lévő viszonyokat. A szinteket és interakcióikat ezután részletesebben megvizsgálom Hitchcock *Az ember, aki túl sokat tudott* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956) című filmjének elemzésén keresztül. Mielőtt azonban definiálnám a szimpátia struktúrájának elemeit, álljunk meg egy rövid kitérőre, hogy tisztázzuk a státuszukat. Mindegyik fogalom, bizonyos értelemben, a narratív struktúrára egy, a karakterhez kapcsolódó szintjét írja le. A definíciókat azonban megpróbáltam úgy keretezni, hogy hangsúlyozzam a néző kooperatív tevékenységét, ami együtt dolgozik ezekkel a narratív rendszerekkel. Átfogóbb értelemben tehát a felismerés, igazodás és elköteleződés fogalmai nem csupán „rögzített” textuális rendszereket jelölnek, hanem olyan válaszokat, amelyek nem kizárólag a szövegben, de nem is kizárólagosan a nézőben jönnek létre. Ezt a kitértel részben azért tettem, hogy a saját nézői bevonódásmodelletem megkülönböztessenem azoktól a „hipodermikus” modellektől, amelyek a nézőt a szöveg strukturáló erejének hatása alatti passzív alanyként konceptualizálják. Az itt bemutatott narratológiai koncepció azoknak a módoknak a megértésére törekszik, ahogyan a szövegek létrehozják vagy megtagadják a bevonódás különböző szintjeit katalizáló feltételeket, és nem „kikényszerítik” őket. A következő fejezetekben a fenti általános állítást részletesebben megvizsgálom a szimpátia struktúrájának mindegyik elemével kapcsolatban.

Felismerés

A felismerés azt írja le, ahogyan a néző megkonstruálja a karaktert: textuális elemek adott halmazának észlelését, ami filmben tipikusan egy test mint egyénített és „folytonos” emberi ágens képe körül forog. A felismerés nem tagadja meg a fejlődés vagy változás lehetőségét, mivel a folytonosság, nem pedig az egység vagy identitás koncepcióján alapszik. A felismerés a mimetikus hipotézis referenciális koncepcióját igényli, ahogyan azt a 2. fejezetben leírtuk: nem pusztán egy önmagába zárt (bármilyen médiumú) szöveg funkciója. Miközben tisztában vagyunk vele, hogy a karakterek mesterséges szülemények, és ténylegesen nem többek, mint a szövegben rögzített (jellem)vonások, feltételezzük, hogy ezek a (jellem)vonások megfeleltethetők valós személyekben előforduló analóg (jellem)vonásoknak mindaddig, amíg egy szövegbeli leírás nem mond nyíltan ellent ennek, ezzel egy adott mimetikus hipotézis felülvizsgálatára kényszerítve minket. A karakterek és általában a fikciós világok mentális reprezentálhatóságának ez a folyamat képezi az alapját. A mimetikus hipotézis a felismerésre épülő komplexebb bevonódásoknak ágyaz meg: leírt vonások pusztán csokrához például nem vonzódnak (és így nem is tudunk elköteleződni). A karaktereket teljes egészét alkotó, diszkrét textuális konstrukciókként észleljük és fogjuk fel. Ahogyan a valós személyek összetettek lehetnek, vagy ellentmondásos vélekedésekkel rendelkezhetnek, úgy a karakterekre is igaz ez; de ahogyan a valós személyek esetében is, az ilyen belső ellentmondásokat (legalábbis) testi lehatároltságra és folytonosságra épülőként észleljük.

A „felismerés” kevesebb figyelmet kapott a karakterrel és/vagy azonosulással foglalkozó tanulmányokban a bevonódás többi szintjénél, valószínűleg azért, mert „magától értetődőnek” tekintik. Kétségtelen, hogy a legtöbb filmben a folyamat gyors és fenomenológiailag „automatikus.” A szint fontossága azokban a filmekben válik láthatóvá, amelyek szabotálják vagy késleltetik a felismerést. Olyan különböző alkotások, mint Alexander Dovzsenko *Arzenálja* (*Arsenal*, 1929), Christopher Maclaine *The End* (1953), Raul Ruiz *The Suspended*

Vocation (1977) és Luis Bunuel *A vágy titokzatos tárgya* (*Cet obscur objet du désir*, 1977) című filmjei, egyaránt megnehezítik a felismerés folyamatát, de változatosabb célok érdekében, mintsem hogy az egyetlen fő funkcióban megragadható lenne, mint „eltávolítás” vagy „a gépezet leleplezése”. A felismerés magyarázata még a posztstrukturalisták számára is hasznosnak bizonyulhat. Ha a karakterek valóban pusztán viszonyok ilyen foszlányos kötegei, akkor számottevő mentális tevékenység szükséges ahhoz, hogy folytonos egészként életre hívjuk őket.

Igazodás

Az igazodás fogalma azt a folyamatot írja le, ahogyan a nézők meghatározott viszonyba kerülnek a karakterekkel, a cselekvéseikhez tudásukhoz és érzéseikhez való hozzáférés tekintetében. A fogalom rokoniható a „fokalizáció” irodalmi koncepciójával, Gérard Genette arra vonatkozó kifejezésével, ahogyan az elbeszélések az olvasó számára egy adott karakter „szemüvegén” keresztül adagolják a történetre vonatkozó információkat, noha az „azonosulás” kifejezést gyakrabban használják: „Az utolsó jelenet arra korlátozza magát, amit a gyilkossal egy helyiségben lévő Marlowe észlelhet: a film sosem ábrázol olyan eseményt, ami a házon kívül történik, kivéve, ha azt Marlowe is látja. Egy film főhősével való »azonosulásunkat« nem csekély részben éppen az információ ezen szisztematikus korlátozása hozza létre.”²³ Két, egymással összefonódó funkció fogalmának bevezetését javaslom, mint az igazodás elemzéséhez legpontosabban használható eszközöket: a tér-időbeli kötődést és szubjektív hozzáférést, amelyek megfeleltethetők a fejezetben korábban tárgyalt narratív spektrumnak és mélységnek.²⁴ A kötődés arra vonatkozik, hogy az elbeszélés egyetlen karakter cselekvéseire korlátozza-e magát, vagy pedig

szabadon mozog két vagy több karakter tér-időbeli ösvényei között. A szubjektív hozzáférés a karakterek szubjektivitásába való betekintésünk mértékére vonatkozik, ami karakterről karakterre különbözhet az elbeszélésben. (Genette az „átvilágítás” [*screening*] fogalmát használja a narráció ezen aspektusának leírására. Az „egyenletes átvilágítást” működtető elbeszélés azonos hozzáférést kínál valamennyi karakter belső állapotaihoz.)²⁵ A két funkció együttesen irányítja a karakterek és a néző közötti tudáselosztást: a narratív tudás ezen rendszerszerű szabályozása eredményezi az igazodás struktúráját.

A perceptuális igazodás – az optikai nézőpont, illetve hangyi megfelelője – csupán az elbeszélés egyik eszközének tekinthető az igazodás szabályozásában. Néhány olvasó számára bizarrnak tűnhet egy, az optikai nézőponton alapuló bevonódási szint hiánya. Igyekszem megmutatni, hogy a nézőpont, ellentétben azzal, ahogyan az „azonosulás” legtöbb modellje feltételezi, nem privilegizált a tekintetben, hogy a karakterek állapotaihoz más eszközökhöz képest egyöntetűen nagyobb hozzáférést biztosítana. Ez a feltételezés egyfelől túlhangsúlyozza a nézőpont szerepét az „azonosulásban”, miközben párhuzamosan kizárja a nézőponti beállítás által betölthető más funkciók széles skáláját – például, hogy elrejtse a tekintet birtokosának kilétét, ami a horrorban gyakran betöltött szerepe (vegyük például John Carpenter *Halloween*-jét [1978], ahol a Michael Myers látását bemutató nézőponti beállítások elszaporodnak). Ahogyan amellet az 5. fejezetben érvelni fogok, a nézőpont nem foglalja magába a felismerést, igazodást vagy elköteleződést, és nem is elengedhetetlen feltétele azoknak. A struktúra mindhárom szintje működőképes nézőponti beállítás nélkül is, alkalmazása pedig – a perceptuális igazodás magától értetődő kivételével – nem eredményezi sem a karakter felismerését, sem a karakter irányában való elköteleződést.

²³ Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. p. 65. [Magyarul p. 78.]

²⁴ A térbeli kötődés koncepcióját Boris Uspensky-től vettem, lásd: *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Cosmopolitan Form* (trans. Zavarin, Valentina – Witting, Susan). Berkeley: University of California Press, 1973. p. 58.

²⁵ Genette, Gérard: *Narrative Discourse: An Essay in Method* (trans. Lewin, Jane E.). Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980. p. 162.

Elköteleződés

Az *elköteleződés* (*allegiance*) a karakterek néző általi morális értékelésére vonatkozik. Itt jutunk talán a legközelebb az „azonosulás” hétköznapi értelméhez, amikor arról beszélünk, hogy mind személyekkel, mind karakterekkel „azonosulunk” bizonyos tényezők, mint az osztályhoz, nemzethez, korhoz, etnikumhoz és nemhez való viszonyulás széles skálája alapján („Igazán azonosulni tudtam Virgil Tibbsszel, miután én magam is megtapasztaltam ezt a fajta faji ellenségeskedést.”). Az *elköteleződés* a nézőnek a karakter lelkiállapotához való megbízhatónak vélt hozzáférésén, a karakter cselekedetei kontextusának megértésén, valamint a karakter ezen tudás alapján való morális értékelésén alapszik. Az értékelésnek ebben az értelemben mind kognitív, mind érzelmi dimenziói vannak: ha például dühösek vagy felháborodottak vagyunk egy cselekedet miatt, az magában foglalja valakire vagy valamire ártalmasként való kategorizálását, valamint az ebből a kategorizálásból következő érintettséget, érzelmi felindulást. A nézők az ilyen értékelések alapján morális struktúrákat építenek fel, ahol a karakterek egy preferenciarendszer szerint rendeződnek és rangsorolódnak. A morális orientáció folyamatában (a morális struktúra narratív megfelelője) és ily módon az *elköteleződés*ben számos tényező játszik közre: a karakterek cselekvései, az ikonográfia és a zene különösen jelentős. (Két okból használom a bevonódás ezen szintjének leírásánál a „morális” szót az „ideologikus” helyett. Egyrészt a karaktereket illető ideológiai ítéletek jellemzően morális értékelések formájában fejeződnek ki; másrészt a szöveg átfogó ideológiájának megítélése a karakterológiai struktúráján kívüli tényezőket is magában foglalhat.)²⁶

Sok pszichoanalitikus filmteoretikus számára a nézőponti (POV) beállítás elválaszthatatlan az *elköteleződéstől*. Laura Mulvey a nézőponti beállítást központi jelentőségűnek tartja a klasszikus filmben a nézők maszkulin irányultságú megszólításában,

amely minden más eszköznél tisztábban fejezi ki a szkopofiliát. Ahelyett, hogy változatos emberi szükségleteket és célokat szolgáló eszközként tételeződne, a nézés elválaszthatatlanul összefonódik a nemi különbségek kibontakozásával és a patriarchátus alatti kiegyenlítetlen erőviszonyokkal. A nézőponti beállítás, mint a nézés reprezentációjának első számú filmnyelvi eszköze, így inherens módon értékerthelt: csakugyan, Mulvey Hitchcock *Szédülése* (*Vertigo*, 1958) kapcsán a leskelődés „morális megkérdőjelezhetőségének” csapdájába került nézőről ír.²⁷ A modellem helyet adhat a nézőpont és az *elköteleződés* közötti ilyen társításnak, de csak oly módon, ha Mulvey érvelését történeti és kulturális kontextusba ágyazott állításként értelmezzük, amely azt vizsgálja, hogyan alkalmaztak bizonyos eszközöket (mint a nézőponti beállítások) bizonyos ideologikus célok szolgálatában – például a nézőponti beállítást mint a patriarchális, szkopofilikus viselkedés kiterjesztését. Az 5. és 6. fejezetekben, a pszichoanalízist ekképpen alkalmazva, egyes filmeket történeti kontextusban vizsgálok meg (noha konkrétan a „tekintet” körül forgó pszichoanalitikus elképzelések nem játszanak központi szerepet az elemzésekben). A nézőpont ilyen módon való kezelése lehetővé teszi, hogy felismerjük az általa betöltött más szerepek széles skáláját: például a karakter ivóvíz utáni sóvárgásának ábrázolását, mint Hitchcock *Mentőcsónakjában* (*Lifeboat*, 1944). Ha a film különböző pszichoanalitikus leírásai általánosabb elméletekként tételezik magukat, akkor meg kell mutatniuk, hogy a szkopofília és a voyeurizmus hogyan világítja meg a nézőponti beállítás ilyen alkalmazásait.

Sem a felismerés, sem az igazodás vagy az *elköteleződés* nem foglalja magában azt, hogy a befogadó magára veszi a karakter jellemvonásait, vagy megéli a gondolatait és érzelmeit. A felismeréshez és igazodáshoz csupán az szükséges, hogy a befogadó megértse, ezek a jellemvonások és mentális állapotok alkotják a karaktert. Az *elköteleződés* esetében a megértésnél

²⁶ Az „*elköteleződés*” kifejezés és a morális struktúra koncepcióját Carroll vezette be, lásd: *Toward a Theory of Film Suspense. Persistence of Vision* 1 (Summer 1984) no. 1. pp. 65–89.

²⁷ Mulvey: *Visual Pleasure*. p. 16. [Magyarul p. 264. (*A kortárs filmelmélet útjai*), p. 23. (*Metropolis*).]

továbblépünk, azzal, hogy a karakter jellemvonásait és érzelmeit a narratív helyzet kontextusában értékeljük, és érzelmileg reagálunk rájuk. Ez az érzelmi válasz azonban megint csak anélkül történik, hogy a karakter érzelmeit átvennénk. Ha például egy karaktert figyelünk valamilyen cselekvés végrehajtása közben, és látjuk, amint bizonyos testhelyzetet vagy arckifejezést vesz fel, következtethetünk arra, hogy bizonyos mentális állapotban van, vagy bizonyos jellemvonásokkal rendelkezik – például harag mint állapot vagy brutalitás mint jellemvonás. Ezek a következtetések mind a karakter felismerésében, mind az igazodás mintázatában részt vesznek, hiszen részben szubjektív hozzáféréstől van szó; az ilyen következtetések azonban egyáltalán nem teszik szükség-szerűvé a nézőnek, hogy hasonlóképp gondolkodjon vagy érezzen (még kevésbé, hogy viselkedjen). Ha mégis megmozdul bennünk valamilyen érzélem, és a karakterrel való kapcsolatunk az elköteleződés szintjére lép, a reakcióink érintő irányúak lesznek az övéihez képest: acentrálisak, azaz szimpátián és nem empátián alapulóak. Hogy a befogadó érzelmileg ilyen módon reagáljon, ahhoz először meg kell értenie a narratív situációt, beleértve a karakterek érdekeit, jellemvonásait és állapotait. Nincs szándékomban azt implikálni, hogy a néző megértése és a karakter vonásainak értékelése akár teljes körű, akár kőbe vésett kell legyen az elköteleződés létrejöttéhez, csupán azt, hogy az elbeszélés egy adott pillanatában a nézőnek úgy kell vélnie, hogy az értékeléshez rendelkezésére áll valamiféle alap, a kérdéses karaktert alkotó vonásokat illető meggyőződések formájában. Látni fogjuk később, hogyan különbözik mindez az empatikus érzelmi válaszoktól, amelyek nem igényelnek ilyenfajta megértést.

A felismerés, igazodás és elköteleződés ezen feltételek mentén alkotják a szimpátia struktúráját, ahol a szimpátia kifejezés megkülönböztetett az empátiától, pontosan az acentralitása miatt. Annak megértéséhez, hogy „a protagonistának a helyzetre

adott válasza miért adekvát vagy értelmezhető,”²⁸ mindössze az szükséges, hogy – az elbeszélés adott pontján általunk megbízhatónak tartott – információ legyen a kezünkben a karakter vonásairól és állapotairól, továbbá a situációról, amelybe a karakter helyeződik. Amikor szimpatizálok a főhőssel, nem szimulálok vagy veszem át a látszólagos mentális állapotát. Ehelyett megértem a főhőst és a kontextust, többé vagy kevésbé szimpatikus vagy épp antipatikus ítéletet hozok a karakteréről, és érzelmileg reagálok, oly módon, ami mind a cselekvések értékelésével, mind a kontextusukkal összhangban van.

Az ember, aki túl sokat tudott (Alfred Hitchcock, 1956)

A Hitchcock munkáival kapcsolatos kritikai és elméleti fejtegetések közül számos az azonosulás kérdése körül forog. Különösképp azért, ahogyan azt kritikusok észrevételezték, mert művei alkalmanként gonosz, ellenszenves karakterekkel való, ellentmondásos azonosulásra hívják fel a nézőket. Robin Wood például azt írja, hogy Hitchcock „szimpátiánk természetes gravitációja ellenében játssza ki az azonosulást felkeltő technikákat;”²⁹ Raymond Durgant pedig az egymásnak ellentmondó azonosulások és ítéletek „legyezőmozgásáról” ír Norman Bates rétegeinek felfedezésekor.³⁰ Ebből kifolyólag Hitchcock filmjei kifejezetten jó vizsgálati terepet nyújtanak a karakterek általi bevonódás elméletéhez. A felismerés, elköteleződés és igazodás koncepcióit *Az ember, aki túl sokat tudott* keresztül fogom szemléltetni. A fejezet későbbi részében a *Szabotőrrel* (Alfred Hitchcock, 1942) párban vizsgálom, és felvázolok egy magyarázatot a gonosz iránt a fenti filmekben érzett szimpátiánkról, melyet részletesebben a 6. fejezetben fejtek ki.

Az ember, aki túl sokat tudott két, tágabb értelemben vett felvonásra tagolható. Az amerikai pár, Jo és Ben

²⁸ Carroll: *The Philosophy of Horror*. p. 95.

²⁹ Wood: *Hitchcock's Films Revisited*. p. 223.

³⁰ Durgant, Raymond: *The Strange Case of Alfred Hitchcock; or, the Plain Man's Hitchcock*. London: Faber, 1974. p. 37. Lásd még Carroll: *Toward a Theory of Film Suspense*.

McKenna (Doris Day és James Stewart) Marokkóban nyaralnak fiukkal, Hankkel (Christopher Olsen). Utazásaik során összebarátkoznak egy franciával, Louis Bernard-ral (Daniel Gélin), valamint egy angol párral, Draytonékkal (Brenda de Banzie és Bernard Miles). Bernard gyilkosság áldozata lesz, de utolsó szavaival megpróbál Ben McKennának információkat átadni egy francia miniszter elleni merénylet tervéről. Kiderül, hogy Draytonék valamilyen módon érintettek Louis Bernard meggyilkolásában; elrabolják Hanket, hogy elhallgattassák Ben McKennát. Draytonék a fiút Angliában tartják fogva, a McKenna házaspár pedig többnyire rendőri segítség nélkül ered a nyomukba. Végül egy londoni követségen akadnak rá Hankre, és csellel szerzik vissza, amelynek során Jo McKenna, aki professzionális énekes, a *Que Sera Sera* című dal (hangos és hosszú) előadásával szórakoztatja a vendégeket. Felismerve a dalt, Hank fütyülni kezdi, így apja rátalál.

Az első felvonásban, ami a McKenna házaspár Hank utáni angliai hajtóvadászatának kezdetéig tart, megismerjük a főbb karaktereket (aminek folyamatát a film kapcsán részletesebben is megvizsgálom a következő fejezetben), miközben – néhány rövid kivételtől eltekintve – kizárólagosan a McKenna házaspárhoz igazodunk. Ezzel párhuzamosan az első felvonás felállítja azt a morális struktúrát is, ami biztosítja elköteleződésünket McKennáék iránt. A második felvonásban az igazodás struktúrája oly módon fejlődik, hogy több karakter közt ossza meg a figyelmünket, ahelyett, hogy kizárólagosan a McKenna házaspárhoz kapcsolna minket. Mindezek mellett, bár a pár továbbra is a film morális középpontja marad, a film morális struktúrája a második felvonásban feltöredezik. Vizsgáljuk meg ezeket a fejleményeket részletesebben is.

A film első része egyszerre kapcsol hozzá minket McKennáékhoz és ad hozzáférést a szubjektivitásukhoz. Ez azt jelenti, hogy a narráció McKennáék útját követi térben és időben is, mindössze alkalmanként megtörve ezt, hogy máshol zajló történeteket mutasson be; McKennáék szubjektivitása pedig transzparens, tetteik, kifejezéseik, szóhasz-

nálatuk kifejezi a lelkiállapotukat. Ezzel szemben, amikor a narráció átmenetileg „elkapcsol” a házaspárról – például közvetlenül Bernard leszúrása előtt –, az általunk megfigyelt karakterek „homályosak”: a tetteiket látjuk ugyan, de a szubjektivitásukhoz nincs hozzáférésünk. (Valójában a film következetesen azzal csigázza fel a kíváncsiságunkat, hogy az új mellékszereplőket – mint Louis Bernard, Draytonék, az orvgyilkos, Ambrose Chappell Jr. – ilyen „lefátyolozottan” mutatja be.) A transzparencia és ködösség a McKenna párt hangsúlyozó idő- és térbeli kapcsolódási mintázatba ágyazott kombinációja az, ami azt az érzetet kelti, hogy a narratív információkat a házaspár „szűrőjén” keresztül kapjuk meg. (A film médiuma a szubjektív nézőponti beállítások és a *voice-over* narráció kivételével nem tudja karaktereken keresztül közvetíteni a narratív információkat olyasféle, direkt módon, mint egy homodiegetikus narrátor „hangján” megszólaló irodalmi szöveg. Sőt, az általánosítás még a szubjektív beállítás esetében sem áll meg, amint azt az 5. fejezetben látni fogjuk.)

A McKenna házaspár egészen Louis Bernard haláláig „igazodási egységként” működik: a narratíva párként követi őket, gondolataikhoz való hozzáférésünk nagyrészt a kettejük közötti dialógusokból származik. A gyilkosság ennek az egységnek a felbomlását eredményezi, közelebb igazítva minket Ben McKennához az esemény és közvetlen folyamányai idejére. A gyilkosság jelene egyike az első felvonás azon ritka alkalmainak, amikor az elbeszélés a McKenna házaspáron kívüli történéshez kapcsol minket – mégis, végső soron arra szolgál, hogy Ben McKennához való igazodásunkat megerősítse. Mivel ezek a hatások látszólag ellentmondóak, a szekvencia részletesebb elemzésre szorul.

A történetek egy piactéren játszódnak le, ahol a McKenna házaspár ráérős reggelt tölt Draytonékkal. Az elbeszélés elsőként a McKenna házaspárhoz igazít bennünket. Draytonék Hankre vigyáznak, és ez a második csoport időről időre kereszteli McKennáék útját. Később az elbeszélés felhagy ezzel a korlátozással, hogy végigkövethessük a picatéren kialakuló dulakodást és hajsztát: Louis Bernard-t üldözik (1. kép). Bernard-t leszúrnak (2. kép), aki a McKenna és Dray-

ton házaspárokból álló csoport felé botorkál, majd Benre esik. A narráció fokról fokra szűkebbre vett beállítások sorozatával, valamint a háttérzaj lecsendesítésével egyre kizárólagosabban Ben McKenna cselekedeteivel és élményeivel kapcsolja össze a nézőt (3–10. kép). Ennek a folyamatnak a csúcására a 9. és 10. képeken látható beállításban érünk el, ahol a kamera ráközelít a karakterekre, miközben Bernard Ben fülébe suttog. Bár a beállítás nem nevezhető bármely nyilvánvaló értelemben szubjektívnek, mégis leképezi a néző számára azt, ahogyan a francia magához vonja Bent. A képsorok alatt Bernard töredékes információkat ad át a merénylet tervével kapcsolatban; a néző Benhez való igazodása itt szilárdul meg, mivel csak ő és a néző részesei ennek a felfedezésnek. A Bernard halálát megelőző üldözés során látott jóval mindentudóbb narráció valójában arra szolgál, hogy kiemelje ezt a kizárólagos igazodást Benhez. E tekintetben, a jelenetet egészében nézve, McKennák átmeneti perifériára helyezése csak azt

célozza, hogy jobban kiütközzön Ben későbbi narratív elszigetelése.

Az események után Bent kihallgatja a rendőrség, majd egy fenyegető telefonhívást kap, amelyben értesül arról, hogy Hanket elrabolták. A szállodába visszatérve beszámol Jónak a hívásról és arról a felismeréséről, hogy Draytonék állhatnak az emberrablás mögött, ezzel újratervezve a korábbi „igazodási egységet.” Ez kulcsfontosságú abban, hogy formát öltjön a film morális struktúrája: McKennának ugyan kezdettől fogva szimpatikus párként voltak ábrázolva, de eddig a pontig nem lépett elő nyilvánvalóan antipatikus szereplő. Az elbeszélés „manicheus” szerkezetet állít fel, azaz egymással ellentétes értékeket képviselő csoportok egyszerű szembenállását, és megadja nekünk a gonosztevőket – legalábbis egyelőre. A kizárólagosan McKennához igazító mintázatnak fontos szerepe van ezen a ponton, mivel később rájövünk, hogy Mrs. Drayton igencsak kevésbé elkötelezett, lelkiismeret-furdalásos ember-



1



2



3



4

1-4. kép: Az ember, aki túl sokat tudott



5



6



7



8



9



10

5-10. kép: Az ember, aki túl sokat tudott

rabló. De a hitchcocki narratíva ezt egyelőre nem fedi fel a néző előtt, ezzel megágyazva a manicheus értelmezésnek. Az igazodási struktúra így módon a morális orientáció mintázatára is kihat. Az igazodás megkülönböztetése az elköteleződéstől egyáltalán nem tagadja azt, hogy a két rendszer interakcióban van egymással. Ezért definiáljuk őket egy nagyobb rendszer részeként, a szimpátia struktúrájában működőknek.

Az első felvonás McKennáék marrakesi hotel-szobájukban folytatott veszekedésében csúcsonylik ki, majd telefonbeszélgetésükben Hankkel, a londoni Heathrow repülőtérre való megérkezésüket követően. A gyilkossági jelenethez hasonlóan ezek a jelenetek is arra szolgálnak, hogy élénkebben azokra a karakterekre irányítsák a figyelmünket, akikhez igazodunk, ez esetben a pár két tagjára. Eltekintve Buchanannel, a rendőrtisztrel folytatott rövid vi-

tától, a McKenna házaspár ezekben a jelenetekben elszigetelten van jelen. Az elbeszélés így összefűzi az igazodást és az elköteleződést: a film kezdetétől fogva McKennáékhoz igazodunk, és ezt a mintázatot meg is erősíti az elszigetelésük a fenti jelenetekben; a film ugyanezen szakaszában pedig a morális struktúra egy duális oppozícióvá kristályosodik ki, ezzel felerősítve a házaspár iránt érzett szimpátiánkat. A filmszöveg annyira tudatosan szervezett, hogy pontosan akkor, amikor az elköteleződésünket legerőteljesebben előhívja, kizár minden más „zavaró tényezőt”, amit a többi karaktert érintő történések jelentenének. A film első felvonása így az igazodás és elköteleződés ezen konvergenciájához vezet, optimális feltételeket teremtve a McKenna házaspár irányában kialakított intenzív, feltétel nélküli szimpátián alapuló bevonódáshoz.

A második felvonás megbontja és töredezettsébé teszi ezt a konvergenciát, miközben végig fenntartja a McKenna párral való szimpátián alapuló bevonódásunkat. Az igazodás struktúráján belül ezt a megbomlást az elbeszélés fokozatos mindentudóvá válása idézi elő; esetünkben ez azt jelenti, hogy több karakterhez kapcsol minket, és – ismét csak az első felvonással ellentétes módon – más szereplők szubjektivitásába is betekintést enged. A korábban még kizárólagos bevonódási mintázat kétféleképpen is meghasad. Ben és Jo külön-külön kutatnak Hank után, ami „szimpatikus” karaktereink kitarított (s nem az első felvonáshoz hasonlóan ideiglenes) szeparációját eredményezi. Másrészt, és ez a fontosabb, a narratíva ezúttal már időről időre hozzáigazít minket Draytonékhoz, attól a jelenettől kezdve, ahol Mr. Drayton utasításokat ad a merénylőnek. A film ezen pontjáig az elbeszélés csak pillanatokra tért el attól, hogy akár Benhez, akár a McKenna párhoz igazítson minket.

Ez a fokozottabb tudás nemcsak abban nyilvánul meg, hogy az első felvonáshoz képest több karakterhez kapcsolódunk. A változás a narratíva „textúrájában” is tükröződik – a snittről snittre zajló „mikroszintet” értve ezalatt, a teljes szegmensekben

felépített globális jellegzetességekkel szemben –, amely öntudatos módon megszakítja a karakterek akció-reakció folyamat azzal, hogy előtérbe helyezi a diegetikus tér olyan elemeit, amelyek a karakterek számára rejtve maradnak. Ennek a leginkább szembeötlő példáját a kitömött állatok jelentik, amelyek akkor keltik fel a figyelmünket, amikor Ben Hank után nyomozva meglátogatja a preparátorokat, ironikus kommentárként a tévképzetre – amelyben Ben, és az igazodás struktúrájának köszönhetően a néző is osztozik –, mely szerint Chappellék fenyegető bűnözők bandája lennének. Ezt a jelenetet, valamint a narratív textúra koncepcióját az 5. fejezetben részletesebben is megvizsgáljuk.

Párhuzamosan az igazodás struktúrájában bekövetkező eltolódásokkal, az elbeszélés a film morális szerkezetét is bonyolítja. Azáltal, hogy Draytonékhoz igazítja a nézőt abban a jelenetben, ahol a merénylő megkapja az utasításait, az elbeszélés egy új, az emberrablók közötti morális oppozíciót is felállít, az egyik oldalon Mrs. Draytonnal, aki Hank felé kedves és védelmező, a másik oldalon pedig Mr. Draytonnal, a merénylővel, valamint Hank örével. Ez a szembenállás tükrözi azt a nagyobb ellentétet, ami az első felvonás végén kristályosodik ki McKennáék és Draytonék között. A film így sorozatos pálfordulásokat idéz elő Mrs. Draytonnal kapcsolatban, aki kétszer is antipatikusból szimpatikusba vált (a másik, korábbi alkalomra a következő fejezetben kitérünk). A Draytonék közötti hasadás bonyolultabb szerepet is betölt, azzal, hogy megkettőzi és elhomályosítja a Ben és Jo között kinyíló, finomabb törésvonalat.³¹ Az emberrablás után Ben McKenna dominanciára hajló, másokat irányító jellemvonásai sokkal aggasztóbb és ellenszenvesebb oldalukról mutatkoznak meg. Eddig a pontig a Ben „jóságos” patriarcha szerepe által okozott házassági nehézségek kiderültek ugyan a dialógusokból – legnyilvánvalóbban a Jo akarata ellenére feladott énekesnői karrierjére történő utalásokból –, de a családi élet derűs képei jórészt letompították ezeket. Hank elrablása után azonban Ben Jo feletti hatalma sokkal fenyegetőbb fénytörés-

31 A McKennáék és Draytonék közötti párhuzamokat illetően lásd Kehr, David: Hitch's Riddle. *Film Comment* 20 (May–June 1984) no. 5. p. 15.

be kerül, főleg abban a jelenetben, ahol rábeszéli a nyugtatók bevitelére (11. kép). A második felvonás egyik nagy tematikus kérdése Jo McKenna (relatív) önállóságának visszaszerzése a házasságban – hisz ugyancsak rátermettnek és találékonynak bizonyul az emberrablók utáni hajszja „férfias” dolgában – és a házasság ebből fakadó megújulása. Mindazonáltal morális értelemben ez az ellentét nagyon kicsi a McKennáék és Draytonék közötti ellentétéhez, valamint a Mr. és Mrs. Drayton között húzódo új árokhoz képest. Utóbbi egyrészt szélsőségesebb formát ölt, ezzel együtt viszont a McKennáék közötti konfliktust az összehasonlításon keresztül jelentékteleníti. Ezen bonyodalmak egyike se ássa alá McKennáék mint pár iránt érzett szimpátiánkat, és ebben az értelemben maradnak továbbra is a film morális középpontjában. Az elbeszélés úgy képes morális komplexitást bevezetni a protagonisták oldalán, hogy közben nem ássa alá az első felvonásban felépített erős „melodramai” konfliktust.

Az igazodás és elköteleződés mintázataiban bekövetkező fenti bonyodalmak következményei a követségen zajló fináléban mutatkoznak meg. Mr. Drayton elhagyja a követség pincéjét, hogy előkerítse Hanket az emeleti szobából, ahol Mrs. Drayton őrizi. A férfi arra készül, hogy megfojtsa Hanket. A következő képen Ben tart felfelé a lépcsőn a földszintről, a fia hangját követve, aki a *Que Serát* füttyüli. A narráció ezután a Hankkel egy szobában tartózkodó Mrs. Draytonra vált. A nő kétségbeeset-

ten próbálja megmenteni a fiút. Valaki dörömbölni kezd az ajtón. Mire gondolunk, Ben az – vagy pedig Mr. Drayton? Bizonytalanságunk nélkülözhetetlen a suspense-hatáshoz, de engem itt a hipotéziseinket befolyásoló tényezők érdekelnek. A Mr. és Mrs. Drayton közötti morális ellentét jelentőséggel bír, hiszen műfaji megszokásaink alapján a szimpatikus és antipatikus karakterek közötti konfrontációra számítunk.³² Ez alapján tehát valószínűbb, hogy Mr. Drayton áll az ajtó előtt, mintsem Ben. (Ezenfelül az általam „affektív mimikriek” nevezett jelenség is alátámasztja a hipotézist, hogy Mr. Drayton készül betörni az ajtót. Egyértelműen a félelem – attól, hogy férje van az ajtó túloldalán – érzelme az, amit Mrs. Drayton arc- és hangbeli megnyilvánulásai közvetítenek [12. kép]; az affektív mimikri során nem csupán felismerjük, de imitáljuk is a mások által kifejezett érzelmeket.) A narratív kontextusból levont következtetések azonban ezzel szemben ellentétes konklúzióra kell vezessenek minket: Bennek nyilvánvalóan kisebb távot kell megtennie, tekintve, hogy a pince helyett a földszintről indul. Tapasztalataim szerint a legtöbb néző számára az elköteleződés és mimikri együttes hatása felülírja a narratív tér tisztán kognitív értékelését. A centrális képzelet mechanizmusa által szolgáltatott információ így ez esetben összekapcsolódik a szimpátia struktúrájával.

A második felvonás tehát komplikáltabbá teszi a morális orientáció mintázatát, anélkül, hogy kiteszítaná a McKenna házaspárt az erkölcsi középpontból,

11-12. kép: Az ember, aki túl sokat tudott

32



11



12

³² Carroll: *Toward a Theory of Film Suspense*. pp. 71–73.

és a házaspárhoz történő kizárólagos igazodást egy olyan igazodási struktúrára cseréli, amely felváltva igazít az emberrablókhoz és McKennáékhoz. Ezek a váltások a suspense létrehozását célozzák. A suspense megteremtésében azonban fontos szerepe van, más módon, az első felvonásnak. A McKennáékhoz való kizárólagos igazodás a manicheus morális struktúrával kombinálva optimális feltételeket teremt a hozzájuk való intenzív, szimpátián alapuló bevonódáshoz, ez az érzelmi kötődés pedig a film második felében is kitart, az elbeszélés öntudatos, „gúnyos” közbevágásai ellenére, biztosítva azt, hogy amikor az elbeszélés a váltakozó igazodási mintázatok kialakításával megosztja a figyelmünket, még mindig eléggé törődünk ezekkel a karakterekkel ahhoz, hogy boldog végkifejletet kívánjunk nekik. Hogy a krimi-író P. D. Jamestől kölcsönzött fordulattal éljünk, a suspense nemcsak az eszközökön, de a vágyakon is múlik.*

A szimpátia struktúráját illető két további, általános jelenség is kiviláglik *Az ember, aki túl sokat tudott* fenti elemzéséből. Először is, az azonosulás hétköznapi modelljével ellentétben, a bevonódás a szimpátia struktúrájában plurális jelenségként tétélezett. A karakterrel való azonosulás a bevezetésben leírt, köznapi elképzelése szerint a filmnézés során kötődni kezdünk egy bizonyos karakterhez, olyan tulajdonságok alapján, amelyekben nagyjából hasonlít hozzánk, vagy amelyekben mi szeretnénk hasonlítani hozzá, és áttételesen megtapasztaljuk ennek a karakternek az érzelmi állapotait: azonosulunk vele. Ezen a ponton már világos kell legyen, hogy a fenti megközelítés összemossa a karakterre adott többféle válaszunkat, amelyek közül egyesek tisztán kognitívak, mások egyszerre kognitív és affektív válaszok, és azt sugallja, hogy a különféle válaszoknak ez az artikulációja az egyedül jelentős. *Az ember, aki túl sokat tudott* vizsgálatával megmutattuk, hogy a nézők milyen módon ismerik fel a karaktereket, valamint igazodnak hozzájuk és kötelezik el magukat mellettük bonyolult mintázatok mentén, amelyek kizárják vagy meghaladják az egyedül és erőteljesen egyetlen

karakteren keresztüli bevonódást. Az egyik előnye annak, ha a bevonódás több különböző szintjét állítjuk fel, az, hogy láthatjuk, miként módosul egy központi karakterrel való viszonyunk azonos vagy különböző szinteken álló, párhuzamos bevonódások által, amelyek rivalizálhatnak vagy együttműködhetnek a domináns bevonódással. Nagy vonalakban vázolva, a plurális bevonódás kétféleképpen működhet. Reagálhatunk különbözőképpen ugyanarra a karakterre a film eltérő pontjain, mint ahogyan az Mrs. Drayton esetében különösen látványos; valamint különböző karakterekkel különböző módokon is kapcsolódhatunk a film egy adott szekvenciáján belül. A narratív fikció által kínálható élmény komplexitásának középpontjában a plurális azonosulás – a karakterekhez fűződő bevonódások a bevonódási szintek, a szereplők száma és az idő változói mentén való további variálódása – áll.

Ennek ellenére az „azonosulás” kérdésével foglalkozó elméleti fejtegetések jelentős része a néző által (tudatosan vagy tudattalanul) már eleve birtokolt értékeket képviselő karakterekre adott, szimpátián alapuló válaszokkal foglalkozik – ami nem túl meglepő, tekintve, hogy ez az a viszony, amit az „azonosulás” szó magában hordoz. Ez újabb jó indok arra, hogy a kifejezést egy semlegesebb másikra cseréljük, mint amilyen például a bevonódás. A bevonódás ugyanis legalább annyira eredményezhet – hogy ilyen rémes műszóval éljek – „másulást”, mint azonosulást. A narratívák (beleértve a népszerűeket is), nem csupán megerősítik és újrajátsszák ugyanazt az ismerős, régi történetet. Az elbeszélések érdekessége és varázsa épp annyira származhat az ismeretlen megmutatásából is, az újdonság „kváziélményéből”, amit a néző megtapasztal. *Az ember, aki túl sokat tudott* sztereotípiákra és műfaji narratív mintákra épít, mégis megkérdőjelezhetetlen, hogy a figyelmünket azon keresztül ragadja meg, hogy szimpátiát (és ellenszenvet) kelt olyan karakterek iránt, akik traumatikus veszteséget, erőszakot és önmaguk megkérdőjelezését élik át, amit közülünk csak

* Az eredetiben frappánsan alliterál (*devices – desires*). [– *A ford.*]

kevesen tapasztalnak meg személyesen, és senki se pontosan abban a formában, ahogyan az elbeszélés tálalja. Stephen Greenblatt szavaival élve, a fikció egyfajta „képzeletbeli mobilitást” tesz lehetővé, amit majdnem teljesen elhomályosított a kortárs elméletek „alárendelésre” (*subjection*) – ideológiai determinációra – helyezett hangsúlya.³³ Hangsúlyoznom kell, a képzeletnek vagy esztétikai élménynek nem olyasféle koncepciójáról beszélek, mely a társadalmin kívülre vagy túlra visz, inkább olyanról, amely a társadalommal kapcsolatban mozdít elő új nézőpontokat – amely a társadalmi „térben” teszi lehetővé a képzeletbeli mobilitást.

A fikcióba való belemerülés egyik meglehetősen nyilvánvaló motivációja, hogy valamilyen módon erősebbek vagy hatalmasabbak legyünk, mint ténylegesen vagyunk (vagy legalábbis eljárásunk a gondolattal) – politikailag, társadalmilag, intellektuálisan, fizikálisan. Önmagunk egy szereplő helyébe való beleképzelése betöltheti ezt a funkciót. Annak szerepe, hogy *önmagunkat* képzeljük el centrális módon a fikciós szituációban, abban rejlik, hogy megteremt a szükséges kontrasztot a centrálisan elképzelt hatalmi helyzettel szemben: ebben a szituációban én nem lennék képes vagy hajlandó úgy reagálni, ahogyan ez a szereplő teszi. Az ehhez hasonló élményt, „eszképizmusnak” bélyegezve, általában trivialisálják vagy démonizálják: ártalmatlan figyelemelterelés a mindennapi gondokról és korlátokról, vagy épp az elnyomott létből való illuzórikus kiszabadulás, ami pedig a valóságban éppen hogy fenntartja az elnyomottságot. Bár nem tagadom, hogy a fikcióba való bevonódás triviális vagy ártalmas lehet bizonyos esetekben, felszínes és leegyszerűsítő megoldásnak tűnik valamennyi fikciós élményt beszorítani ebbe a skatulyába. A szereplő bőrébe való belebújás centrális elképzelésének vagy önmagunk a szereplő helyzetébe való beleképzelésének játéka, a szimpátia acentrális struktúráján belül, potenciálisan kibővítheti, nem triviális és nem kártékony módon a tapasztalati skálánkat. Még a legegyszerűbb fikciós történet is, amely a fizikai erővel való felruházottság

nyers fantáziáját festi elénk, definíció szerint magába kell foglalja a hatalmunk vagy erőnk tényleges hiányának ezt kiegészítő tudatát – olyan élményt, ami nem feltétlenül okoz elégedettséget az aktuális helyzetünket illetően. Ezeket a kérdéseket a 6. fejezetben és az összegzésben ismét előveszem majd.

A bevonódás tipikusan plurális jellegéből fakadóan ritkák azok az állapotok, amelyek megfelelnek az „azonosulás” és az „empátia” szokásos leírásának, miszerint egy adott karakter teljes mértékben magába szippant vagy „megszáll” minket (ha feltesszük, hogy ilyen állapotok, szigorúan véve, egyáltalán léteznek). Az azonosulás vagy empátia még a lazább definíció szerint is (2. verzió) magába kell foglalja legalább azt, hogy felismertünk egy karaktert, teljes mértékben hozzáférünk a tudásához és más mentális állapotaihoz, valamint szimpátiát érzünk iránta. Ezenfelül azt is megköveteli, hogy ezt a bevonódást a többi karakterrel való kapcsolatunk csak megerősítse: hogy kizárólag ehhez a szereplőhöz igazodjunk, és határozott ellenszenvet váltson ki belőlünk minden olyan szereplő, akinek tettei és érdekei ellentétesek az „azonosulási szereplőnkkel.” Más értékeket és célokat reprezentáló karakterek felé mutatott, a képletet bonyolító szimpátia nem lehetséges. Még *Az ember, aki túl sokat tudott* esetében is láthattuk, hogy az „azonosulás” kiváltására való képessége miatt olyannyira dicséret rendező sokkal nagyobb mértékben variálja az igazodás és elköteleződés mintázatait, mint ahogyan ez a kép sejtetni engedi. Ilyen körülmények véleményem szerint csak nagyon kevés, agitációs céllal készült („propaganda-”) filmben, valamint melodramákban léteznek.

A szimpátia struktúrájának másik vonása, ami *Az ember, aki túl sokat tudott* elemzéséből kitűnik, az az, hogy a bevonódás három alapvető szintje többféle módon léphet kapcsolatba egymással. Olyan, hagyományos esztétikai koncepciók, mint a (brechti értelemben vett) „empátia” vagy a katarzis, a bevonódás ilyen, komplex mintázataival pontosabban megmagyarázhatóak. Itt azonban fontos megjegyez-

³³ Lásd Greenblatt, Stephen J.: Culture. In: Lentricchia, Frank – McLaughlin, Thomas (eds.): *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: Chicago University Press, 1990. p. 232.

nünk, hogy a három alapvető szint – noha mindig „összejátszanak” egy adott filmen belül – különálló jelenségeket takar, amelyek nem vonandóak egybe. William Lustig *Elmebetegje* (*Maniac*, 1982) például olyan igazodási mintázatot alakít ki, ahol az elbeszélés egy transzparens szubjektivitású főhőshöz kapcsol minket, akinek a tettei (nemi erőszakok, gyilkosságok és skalpolások szörnyű sora) morálisan taszítóak, a legtöbb nézőt megfosztva ezzel a karakter iránti szimpátián alapuló elköteleződés szükséges feltételeitől.³⁴ Hasonlóképp, Steven Spielberg *Schindler listája* (*Schindler's List*, 1994) című filmje bizonyos jelenetekben Amon Goeth-höz (Ralph Fiennes) igazít minket (például amikor lelő egy zsidó fiút, aki nem megfelelően takarította ki a fürdőkádját); Hitchcock *Elbűvölvéje* (*Spellbound*, 1945) pedig egy még rövidebb példát kínál, amikor egy ponton, nézőponti beállításon keresztül, perceptuálisan dr. Murchisonhoz (Leo G. Carroll), a film fő antagonistájához igazít minket. Ezeknek az eseteknek mindegyikében egy olyan karakterrel vagyunk információs „azonosulásra” készítetve, akitől – ezzel egy időben – érzelmileg elidegenedettek vagyunk. Az igazodás és elköteleződés szétválasztása ezt a különbséget igyekszik megragadni. Mindez azonban nem tagadja, hogy az igazodási struktúrák kihatnak az elköteleződési struktúrákra is, ahogyan azt láthatuk a Mrs. Draytonra vonatkozó változó értékeléseink kapcsán, és látni fogjuk a későbbi fejezetekben is (lásd különösen *Az áruló* [*Le Doulos*, Jean-Pierre Melville, 1963] elemzését a 6. fejezetben).

Empátia

„A képzelettel az ő helyébe helyezzük magunkat, azonos kínokat képzelünk kiállni, mintha csak belépnénk a testébe, és bizonyos mértékig egy személlyé válunk vele, így pe-

dig valamiféle fogalmat alkotunk az érzéleteiről, és akár még valami olyasmit is érezhetünk, ami, noha gyengébb azoknál, nem sokban különbözik tőlük.” (Adam Smith)³⁵

A populáris kultúra gazdag lelőhelye az empátiára vonatkozó allúzióknak. Deckard replikánsokra vadászik Ridley Scott *Szárnyas fejedelmében* (*Blade Runner*, 1982), egy olyan empátiateszt segítségével, amely lehetővé teszi számára, hogy elkülönítse az embereket az androidoktól, a *Wild Palms* (Oliver Stone, 1993) című filmben pedig „empatogéneknek” nevezett drogokat alkalmaznak a tévézés „feldobására”. Leviatánnal, a rajzolt csecsemővel, egy „Empatheen” nevű gyógyszert nyeletnek le, hogy a *comic strip* többi karaktere felé fokozzák összetartozás-érzését.³⁶ De akárcsak az „azonosulás”, az empátia is csupán lazán definiált a köznapi diskurzusban. Empátia alatt rendszerint azt értjük, ha egy személy átveszi valaki más mentális állapotait és érzelmeit. A kortárs szociálpszichológiában sok vita folyik arról, hogy az empátia elsődlegesen a „nézőpontfelvétel” kognitív képességeként definiálandó-e, azaz az észlelt vagy célszubsjektum helyzetébe való beleképzelésként, vagy pedig adekvátabb módon definiálható a másik érzéseinek imitálásaként. Ebből kifolyólag választottam a vita megalapozásához e fejezetben olyan terminológiát (azaz a centrális és acentrális képzelet fogalmait), amely kevésbé terhelt ellentmondó történeti asszociációkkal, valamint a kifejezések köznyelvbe való átterjedésével elkerülhetetlenül együtt járó jelentésbeli variációkkal.

Az empátia mint tudományos koncepció él és virul, mert a fogalom pontos meghatározását illető zavarok és viták ellenére konszenzus van azt illetően, hogy egy bizonyos jelenségkör jól leírható vele. Ezek a jelenségek mind olyan, mások állapotaira adott reakciókra vonatkoznak, amelyek abban különböznek a szimpátiától, hogy nem követelik az észlelőtől hogy

34 Ez természetesen azt feltételezi, hogy a néző a nemi erőszakot, gyilkosságot és skalpolást rossznak tartja. De nem látok problémát abban, ha feltételezzük, hogy a legtöbb néző így van ezzel. Nem szükséges kijelentenünk, hogy a horrorfilmek nézői titkos késztetést éreznek gyilkosságra, skalpolásra vagy nemi erőszakra, ahhoz, hogy megmagyarázzuk, mit élveznek az ilyen filmekben. De ennek a problémának nincs jelentősége a tanulmányomban.

35 Smith, Adam: *Theory of Moral Sentiments* (1759). Clarendon Press: Oxford, 1976. p. 6.

36 Blegvad, Peter: *Leviathan. Independent On Sunday* (10 April 1994) p. 51.

bármely értékben, hitben vagy célban osztozzon az észlelt személlyel. Egy helyzetnek a tőlünk különböző személy érzelmi perspektívájából történő centrális elképzelése különbözik az acentrális képzelettől vagy szimpátiától abban, hogy az alany „kiüresíti” saját tulajdonságait, hogy a célszemély állapotait szimulálja: nem megosztózásról, hanem képzeletbeli behelyettesítéséről van szó. Az acentrális képzelet és a szimpátia, valamint a centrális képzelet és az empátia ily módon rokon fogalmak. És éppúgy, ahogy a szimpátia struktúrája konkrétabb folyamatokra bomlik, a centrális képzelet vagy empátia fogalma is további mechanizmusokra bontható az akaratlagosság szerepe mentén. Míg az *érzelmi szimuláció* akaratlagos, a *motoros és affektív mimikri*, valamint az *autonóm válaszok* akaratlanok. Látni fogjuk, hogy ezen mechanizmusok legalább egyikének jellemzői fontos következményekkel bírnak a szimpátia és empátia közötti viszonyokat és nem kevésbé az esztétikai élményt illetően.

Érzelmi szimuláció

Joseph Lewis *A bűnbanda* című filmjének (*The Big Combo*, 1955) egy jelenetében egy bandavezér egy hallókészüléket erőszakol az utána nyomozó rendőr fülébe, és felváltva kiabál vagy heves jazz-zenét küld a készülék mikrofonjába. A rendőr arca megrándul a fájdalomtól. A bandavezér a hallókészüléket alárendeltjétől, a Brian Donlevy által alakított McClure-tól kölcsönözte, aki végignézi, ahogyan a főnöke a foglyot kínozza. McClure arca szintén megrándul – ami figyelemreméltó, tekintve hogy a hallókészüléke nélkül gyakorlatilag semmit nem hall (amint azt megtapasztalhatjuk egy későbbi jelenetben, amely McClure meggyilkolását az ő auralis „perspektívájából” ábrázolja – azaz teljes csendben). Miért rezzen hát meg McClure? Mert érzelmi szimulációt működtet.

Az érzelmi szimuláció Robert Gordon által tárgyalt koncepciója az, amely az általam vizsgált koncepciók közül talán a legegyszerűbben kapcsolódik a centrális képzelethez.³⁷ Valóban, a centrális képzelet leírásánál Wollheim is használja a „szimuláció” kifejezést, habár ő nem hivatkozik a Gordon érvelésének alapját képező kortárs pszichológiai tanulmányokra. Gordon azonban nem a képzeletből, hanem a gyakorlati érvelésből indul ki. A gyakorlati érvelés legegyszerűbb formájában hipotézisek alkotását foglalja magában arról, hogyan cselekednék egy bizonyos szituációban. Gordon megmutatja, hogy ezt a fajta „hipotetikopraktikus” érvelést,³⁸ amely a saját érzéseinkre vonatkozó spekulációkat és „szimulációkat” foglal magába jövőbeni helyzeteket illetően, hogyan terjesztjük ki más személyek belső állapotainak szimulációira, azzal a céllal, hogy megjósoljuk a viselkedésüket. Az ilyen előrejelzések legnyilvánvalóbb példái játékokban láthatók. Amikor sakkozom, nem csupán azt próbálom megjósolni, hogy én mit tennék az ellenfelem helyzetében, hanem hogy ő mit tenne az adott helyzetben (vö. a centrális képzelet különböző fajtáinak fentebbi tárgyalásával). Ebből a célból érdemes lehet a játék egy alacsonyabb szintjét szimulálnom, adott sajátosságok halmazát egy másikra cserélnem, és mindenekfelett úgy tennem, mintha figyelmen kívül hagynám a saját szándékaimat. Nem elveszünk a másikban, hanem elképzeljük azt, hogy néhány tulajdonságával rendelkezünk.

Gordon ezek után azt is felveti, hogy ezek a szimulált feltevések nem csupán vélekedéseket³⁹ és vágyakat, hanem érzelmeket is magukba foglalhatnak. Amikor megfigyeljük egy személy viselkedését olyan helyzetben, amelyről korlátozott tudással rendelkezünk – ahogyan az fikciós karakterek esetében gyakori –, képzeletben a helyébe vetítjük magunkat, és hipotéziseket alkotunk az általa megélt érzelmekről. Amikor például a fekete amerikai katonával találko-

³⁷ Lásd Gordon, Robert M.: *The Structure of Emotions: Investigations in Cognitive Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. pp. 149–155.

³⁸ *ibid.* p. 140.

³⁹ Gordon szerint nem vélekedéseket, hanem tudást szimulálunk; meglátása szerint az általunk tudásként elkönyvelt mentális feltevések halmazán kívüli feltevések szimulálása a hit koncepciójának az alapja. Gordon érvelésének ez az aspektusa azonban az én gondolatmenetemet nem érinti.

zunk Roberto Rossellini *Paisájának* (1946) második epizódjában, nem tudjuk, miért beszél összefüggéstelenül. Részeg? Harctéri sokk az oka? Megháborodott? Az érzelmi szimuláció lehet annak a módja, hogy a viselkedése mélyére hatoljunk.

A *Tévedés* (*Deception*, 1946, Irving Rapper) nyitányában egy női szereplő, akit Bette Davis alakít, egy csellószóelőstre érkezik, melyet egy – Paul Henreid által alakított – férfi szereplő ad elő. (Ezen a ponton egyik karakter sincs még megnevezve.) Arcán egyszerre várakozást és izgalmat sejtető kifejezés jelenik meg, ahogyan figyel az előadást. A darab bővérű romantizmusa kihangsúlyozza a nő által megélt érzelm erejét, anélkül, hogy pontosabban meghatározná azt. Talán késve érkezett egy szerette előadására, és most megkönnyebbülést és örömet érez, hogy nem szalasztotta el vitán felül szenvedéllyel teli játékát. Talán egy féltékenyen tisztelő, rivális zenész arckifejezése ez. Talán Davis karaktere egy zenekritikus, aki késve érkezett egy általa ismert és nem túlságosan nagyra becsült zenész előadására, és most meglepődött a játéka minőségén. (Az ilyen hipotézisalkotás persze a két sztárperszóna által kijelölt kereteken belül működik, de ez még mindig aluldeterminálja a szituációt és az érzéseket.) Miközben hipotéziseket alkotunk, „magunkra próbáljuk” ezeket az érzéseket (más intencionális állapotokkal együtt) – elképzeljük a koncerten való részvétel miatti általános izgalmat (ami a legnyilvánvalóbb állapotnak tűnik), majd az elménkkel tovább tapogatózunk a fent leírt állapotok felé. A legevideusebbnek tűnőt szimuláljuk, hogy teljesebb képet alkossunk, és így megjósoljuk az ágensek viselkedését.

A *Tévedés* késleltetett expozíciója különösen nyilvánvalóvá teszi a szimuláció és hipotézisalkotás folyamatát. Kétségtelen, hogy minél kevésbé determinált a narratív reprezentáció, az érzelmi szimuláció annál nagyobb szerepre tesz szert mint „feltérképező” mechanizmus. Ennek következtében, habár minden elbeszélés hagy némi teret az ilyesfajta szimulációnak, a művészfilmek jóval nagyobb

mértékben idézik elő a folyamatot, mint a klasszikus filmek (mivel a klasszikus film jóval nagyobb redundanciával dolgozik, és lépésről lépésre szűkíti a karakter jövőbeni akcióit illető plauzibilis feltevések választékát).⁴⁰

Gordon egy számítógépes metaforát hív segítségül, hogy rávilágítson ennek a „hipotetikoemocionális érvelésnek” a természetére: „(...) az érzelmegeneráló rendszerünk »offline« futhat, lekapcsolva a természetes bemeneti és kimeneti rendszereiről. A hipotézisek tesztelése ismét csak központi jelentőségű a metodológiában, akár tudatosan, akár tudattalanul megy végbe. Az ember [»magára próbálja«] a különböző érzéseket, a megfigyelt szituációhoz és a megfigyelt viselkedéshez leginkább illőt keresve (a megfelelő tér-idő, és más, »indexikus« váltásokkal együtt), további tettetésbe is belemenve, ahol szükséges.”⁴¹ Az ilyen érzelmi szimulációval afféle „affektív szűrőpróbák”⁴² sorozatát végezzük, amin keresztül felépítünk egy képet más személyek (vagy fikciós kontextusban a karakterek) állapotairól. Amennyiben ez így van, akkor épp azon mechanizmusok egyike, amelyekkel a karakterek vonásairól és állapotairól formálunk vélekedéseket – vagyis olyan információkat, amelyekből a szimpátia struktúrája függ –, tulajdonképpen nem más, mint az empátia egy formája. Hiszen ahhoz, hogy szimuláljunk egy érzelmet vagy bármi más intencionális állapotot, nem csupán felismernünk vagy megértenünk szükséges azt, hanem centrálisan el is kell képzeljük.

Affektív mimikri

„Az arckifejezések és gesztusok fontos szerepet játszanak a művészetek, a film és a színház vizuális médiumaiban. [...] Amikor emberek érintkeznek emberekkel, állatok állatokkal, vagy egy macska és a gazdája próbál kijönni egymással, folyamatosan leolvassák a partnerük külsődleges viselkedését, és kontrollálják a sajátjukat. Ez figyelemreméltó teljesítménynek tűnik, miután belegondolunk, hogy az ember vagy a macska

⁴⁰ Beszélgetés Noël Carroll-lal, Madison, Wisconsin, 1990 decembere.

⁴¹ Gordon: *Structure of Emotions*. pp. 152–153.

⁴² Feagin, Susan: *Getting Into It*. (kézirat) 1990. p. 21.

szemei semmi mást nem látnak, mint izmok és csontok bőrrel takart domborzatát, amely változatos elmozdulásoknak, összehúzódásoknak és tágulásoknak van kitéve. Mi közös lehet ilyen, tisztán fizikai mintázatokban az elme állapotaival, mely utóbbiaknak nincs észlelhető formája? Miért látunk örömet egy mosolygó arcban?” (Rudolf Arnheim)⁴³

Egy fárasztó nap után bekapcsolom a tv-t, és egy középkorú, síró férfi képével szembesülök. A férfi arcát jellemző módon közelképen mutatják, hogy arckifejezése tökéletesen kivehető legyen. Anélkül, hogy ismerném a karaktert, vagy hogy tudnám, mi forog kockán a nagyobb narratív kontextusban, egy pillanaton belül gombócot érzek a torkom hátuljában. Az ilyesfajta reakcióra a *mimikri* kifejezést vezették be, amely nem az elképzelés és szimulálás akaratlagos cselekvésén alapszik – mint az érzelmi szimuláció –, hanem a másik ember érzésének szinte „perceptuális” regisztrálásán, valamint az arci és testi jeleken keresztül megvalósuló reflexív szimulálásán.

A *mimikri* koncepciójának modern tudományos gyökerei Theodor Lipps munkásságában találhatóak, noha jóval korábbról is találkozhatunk hasonló elképzelésekkel, például Leonardo da Vinci és Adam Smith írásaiban.⁴⁴ Az *Einfühlung* (beleérzés) fogalmát Lipps fizikai formákra adott, egyfajta akaratlan neuromuszkuláris válaszként írja le. A jelenségre egy helyütt „kinesztétikus *mimikri*”-ként hivatkozik. Egy kőboltozatot alátámasztó dór oszlop nézése az oszlopra ható erők ismerete alapján imita-

tív izomreakciót idéz elő bennünk. Ezek a reakciók pedig ezután a megfigyelő tudatában „aktivitásként” vagy „belső mozgásként” regisztrálódnak. A hasonló reakciók emberi pozitúrákra és arckifejezésekre is kiterjednek: „Nem tudjuk, hogyan vagy miért történik az, hogy egy nevető arc megpillantása vagy olyasfajta változás az arcnak a vonalaiban, különösen a szemek és a száj környékén, amelyet a »nevető arc« kifejezéssel társítunk, arra serkenti a nézőt, hogy boldognak, szabadnak és vidámnak érezze magát; és hogy mindez olyan módon történik-e, ami egy belső attitűdöt feltételez, vagy e belső aktivitásnak adjuk meg magunkat, esetleg az egész belső létezés működésének. De mindez tény.”⁴⁵ Arnheim gondolatai a szekció elején részben Lipps által inspiráltak tűnnek; és míg az *Einfühlung* koncepciója központi eleme volt azon esztétikai feltevések halmozásának, amelyeket Brecht megdönteni szándékozott, Eisenstein kortárs marxista esztétikájában az „expresszív mozgás” igencsak hasonló koncepcióját tette magáévá.⁴⁶

Lipps elképzelésének modern leszármazottja szintén a tisztán muszkuláristól az affektív válaszig terjedő skálát fog át. A *motoros mimikri* esetében a megfigyelt alany izommunkáját imitáljuk. Egy kosárlabda-játékost nézve, amint felkészül, majd dob, a testünk – különösen, ha szoros figyelemmel követjük, és fontos számunkra az eredmény – megfeszülhet a játékos által végzett izomkontroll imitációjaként. Smith jól megragadta ezt: „Amikor a tömeg a kötéltáncost bámulja a kifeszített kötélen, az emberek önkéntelenül vonaglanak, csavarják és egyensúlyozzák a

43 Arnheim, Rudolf: *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (The New Version). Berkeley: University of California Press, 1974. pp. 445–446. [Magyarul: *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája.* (trans. Szili József és Tellér Gyula) Budapest: Aldus Kiadó, 2004. p. 268.]

44 Da Vinci-hez lásd Gombrich, E. H.: *The Edge of Delusion*. Review of David Freedberg: *The Power of Images*. *New York Review of Books* (15 Feb. 1990) pp. 6–9.

45 Lipps, Theodor: *Empathy and Aesthetic Pleasure* (1905). In: Aschenbrenner, Karl – Isenberg, Arnold (eds.): *Aesthetic Theories: Studies in the Philosophy of Art*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1965. p. 409.

46 Az „expresszív mozgás” koncepcióját Eisenstein és Tretyakov az „attrakció” egy típusaként dolgozták ki: „Pontosan a – korrekt organikus alapra épített – expresszív mozgás az, ami egyedülként képes felkelteni a nézőben az érzelmet, aki ezután leképezve megismétli, legyengített formában, a színész mozdulatainak egész rendszerét: az elvégzett mozdulatok eredményeként a néző kezdeti muszkuláris feszültségei a kívánt érzelmben szabadulnak fel.” (Eisenstein, Szergej Mihajlovics – Tretyakov, Szergej: *Expressive Movement*. [trans. Alma H. Law] *Millennium Film Journal* 3 [Winter/Spring 1979] pp. 36–37).

testüket, látva, ahogyan a kötél táncos teszi, és érezve, mit kéne tenniük az ő helyében.”⁴⁷ Valami hasonló látszik történni, amikor nekikészülünk valamely nagy erőt vagy ügyességet igénylő fizikai feladatnak. A nagy ugrásra készülve tudat alatt elpróbálom az izomtevékenységeket, melyeket néhány pillanaton belül maradéktalanul megvalósítok. A motoros mimikri egy fizikai mozgás gyenge vagy részleges szimulációja.

Az ilyen izomtevékenység jelenlétének (elektromiográfia segítségével történő) kimutatásán túl a mimikrirel kapcsolatos újabb kutatások egyik eredménye a tisztán muszkuláris mimikri és az affektív mimikri összekapcsolása volt. A kapcsolatot Lipps vetette fel, de ahogyan Arnheim is kérdezi: hogyan képesek tisztán fizikai mintázatok szubjektív állapotok előhívására? A válasz két részből tevődik össze. Először is Paul Ekman és kollégái jelentős munkát végeztek annak az állításnak az alátámasztására, mely szerint bizonyos „alapvető” érzelmek (boldogság, szomorúság, meglepetés/félelem, undor, harag) kultúrától függetlenül társíthatók bizonyos arckifejezésekkel.⁴⁸ Következésképpen, amikor arcizmok mintázatait utánozzuk, ezeket az alapvető érzelmi állapotokat legalábbis képesek vagyunk felismerni.⁴⁹

A mimikrinek azonban nincs eget rengető szerepe ezeknek az érzelmeknek az arckifejezéseken keresztüli felismerésében. Ha elfogadjuk, hogy bizonyos arckifejezéseket kultúrától függetlenül bi-

zonyos érzelmi állapotok kifejezéseiként értenek, akkor a felismerésükhöz nem szükséges imitálnunk őket, mint ahogyan az ágak mozgását sem szükséges „imitálnunk” ahhoz, hogy tudjuk, fúj a szél, vagy a jelzőzászlókat lengető embert, hogy megértsük a jelzéseket. Az affektív mimikri magyarázatának másik szükséges eleme a „visszacsatolás” koncepciójából vezethető le. Az érzelmek William James és C.G. Lange által kidolgozott leírásának⁵⁰ nyomát magán hordozó faciális visszacsatolás hipotézise szerint, ha egy adott érzelmenek megfelelő arckifejezést veszünk fel, az érzelem szubjektív megélése intenzívebbé válik bennünk.⁵¹ Más szavakkal, ha egy adott alapvető affektushoz tartozó arckifejezést imitálunk, akkor nem csupán látunk és kategorizálunk egy bizonyos arckifejezést, és ily módon affektust, hanem át is éljük, noha gyengébb formában (ahogyan a motoros mimikri példái is csupán részleges imitációt feltételeznek).⁵²

Az érzelmi szimulációval ellentétben a mimikrit nem akaratlagosan vagy meghatározott alkalmakon, meghatározott okokból kifolyólag hajtjuk végre. Ehelyett szinte „hatodik érzékként” funkcionál, olyan pszichológiai mechanizmusként, amellyel folyamatosan szondázzuk a környezetünk jelentését. Valóban, a folyamat akaratlan jellege némely esetben bizonyos összeegyeztethetlenséghez vezet: Ekman említi a „minősítő mosolyt,” amikor az alany

47 Smith: *Theory of Moral Sentiments*. p. 10.

48 Ekman, Paul (ed.): *Emotion in the Human Face* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1982. p. 149.

49 Jegyezzük meg, hogy az állítás itt az, hogy az ilyen mimikri csak ezekkel az alapvető affektusokkal (fiziológiailag elkülöníthető affektív állapotokkal) kapcsolatban áll elő, és nem a 2. fejezetben érzelmekként definiált állapotokkal (azon affektív állapotok, amelyek csak a kognitív itéletalkotás viszonyában definiálhatók). Emiatt használom az affektív, és nem az érzelmi mimikri kifejezést.

50 Az érzelmek James és Lang által kidolgozott nézete nagy vonalakban azt mondja ki, hogy az érzelmek szubjektív élménye valójában az őket kísérő fizikai reakciók mellékterméke (mint a félelem esetében a futásé). Ez ellentétben áll az érzelmek hétköznapi modelljével, amely meglehetősen összhangban van az érzelmek szubjektív élménye és a hozzájuk társuló cselekvések közötti viszony általánosan elfogadott filozófiai felfogásával, mely szerint az akciót az érzelem átélése okozza, és nem fordítva. Ennek világos áttekintéséhez és kritikájához lásd Gordon: *Structure of Emotions*, különösen p. 89.

51 Ez ahhoz az elképzeléshez is kapcsolódik, mely szerint az alapvető érzelmek fiziológiailag elkülöníthetőek, amit Ekman is támogat. Lásd Ekman, Paul – Levenson, Robert W. – Friesen, Wallace: *Autonomic Nervous System Distinguishes among Emotions*. *Science* 221 (Sept. 1983) no. 4616. pp. 1208–1210.; valamint Zajonc, R. B.: *Emotion and Facial Efference: A Theory Reclaimed*. *Science* 228 (Apr. 1985) no. 4695. pp. 15–21.

52 Vö. Feagin: *Getting Into It*. p. 8.

visszamosolyog arra, aki – mosolyogva – kritizálja.⁵³ Az illetőnek nyilvánvalóan semmi oka az örömről, de az akaratlan mimikri átveszi az irányítást, legalábbis kezdetben. Az arcizmok mimikrije többnyire láthatatlan (ezért szükséges az elektromiográfia az ilyen mozgások érzékeléséhez), de a már említett példák azt mutatják, hogy a motoros mimikri megnyilvánulásai gyakran nagyon is láthatók. A pszichológusok által a koncepció kifejtéséhez leggyakrabban segítségül hívott kiindulási helyzet a csecsemőnek az anya mosolyára adott válaszosolya. Ezenfelül láthatóan számos olyan szituáció van, ahol felnőtt emberek „kimondatlan” tudatosságot mutatnak az affektív mimikri hatása iránt. Például gyakran becsüljük a „ragadós mosolyú” embereket; legtöbbször pedig felismeri a depresszió való felülemelkedés azon stratégiáját, hogy társas szituációkba helyezük magunkat, ahol tudjuk, hogy a környezetünk, vagyis a mosolygós arcok „falkája” valószínűleg bennünket is mosolygásra fog „kényszeríteni.”⁵⁴

Az affektív mimikri jelentősége a karakterekre adott válaszainkban nem feltétlenül nyilvánvaló, mivel a legtöbb film számos támponttal lát el minket az arckifejezéseken és a testi mozdulatokon kívül, amelyekkel keresztül értelmezni tudjuk a narratív szituációt, beleértve a karakterek intencionális állapotait is – például dialógusok formájában. Nincs okunk azt feltételezni, hogy a mimikri teljesen felfüggesztődik ezekben az esetekben – gondoljunk például Mrs. Drayton Mr. Draytontól való félelmére –, de a szerepe egyértelműen látványosabb a reprezentáció két, kevésbé megszokott típusa esetén. Először is ott vannak azok a vizuális reprezentációk, amelyek minden támpontot megtagadnak az arckifejezésen és a testhelyezeten kívül. Gondoljunk például olyan festményekre, mint Edward Munch *Sikolya* vagy Cindy Sherman egyes fotóira, amelyek a nézőjük számára értelmezhető arckifejezéseket ábrázolnak, teljesen meghatározott narratív kontextus nélkül. A filmekhez visszatérve ide vehetjük az avantgárd és

művészfilmeket, amelyek visszatartják azokat az információkat, amelyek egyértelműen megmagyaráznák a karakter arckifejezését (Werner Schroeter és Kenneth Anger juthat eszünkbe). Másodsorban pedig a mimikri szerepére eltérő módon világítanak rá azok a filmek, amelyek minimalizálják az arc és a test expresszivitását. Ilyen Bressontól *A pénz* (*L'argent*, 1983), amelyet hosszasan is megvizsgálunk az 5. fejezetben. A film nem csupán expresszivitást nélkülöző színészi játékot alkalmaz, de emellett olyan vágási stratégiával dolgozik, ahol tárgyak és elszigetelten mutatott végtagok képeit helyezik el olyan drámai pontokon, amikor arckifejezéseket várunk közelképen. Ez a technika véleményem szerint megszünteti azt az állandó, „alacsony szintű” mimikrit, amely „hatodik érzékként” kíséri minket a klasszikus filmek befogadásakor. Ez a hiány az egyik kulcsfontosságú Bresson filmjeinek érzelmi „ridegségében”. Ismételjük, az ilyen esetek csak világosabbá teszik a mimikri szerepét, az első azáltal, hogy arra kényszeríti a nézőt, hogy szokatlanul nagy mértékben támaszkodjon rá, a második pedig azáltal, hogy teljesen kiiktatja. A mimikri semmi esetre sem korlátozódik ezekre a viszonylag szokatlan estekre.

Gordon tesz egy futó megjegyzést a mimikri és a passzív szimuláció közötti viszonyt illetően, amely problémát vet fel az érzelmek 2. fejezetben tárgyalt kognitív elméletével kapcsolatban. Véleménye szerint a mimikri megelőzi az érzelmi szimulációt és a kognitív következtetések munkájának nagy részét, és „csupán az érzelmek konkrét tartalmának tesztelés általi meghatározását hagyja hátra.”⁵⁵ Hogyan imitálhatnánk azonban egy érzést, mielőtt meghatároznánk a struktúráját és a tárgyát? Egy arckifejezés imitálása semmit nem mond a személy vagy karakter értékéről, sem a tárgyról, amelyre irányul. A kognitivisták szerint pedig az érzelmek különböznek egymástól a szóban forgó „ítélet” vagy „értékelés” tekintetében – például „az a kígyó bántott engem” a félelem, „édesanyám meghalt” a szomorúság ese-

⁵³ Ekman, Paul: *About Face: Information Signalled by Facial Expression*. Hilldale Lecture Series, University of Wisconsin-Madison, Sept. 1990.

⁵⁴ *ibid.*

⁵⁵ Gordon: *Structure of Emotions*. p. 153.

tében. Gordon mindazonáltal arra utal, hogy a mimikrin keresztül képesek vagyunk felismerni egy általánosabb érzelem típust, majd kitölteni a szituáció részleteit (azaz a konkrét értékelő ítéletet), ahogyan többet megtudunk. Ebből az okból kifolyólag használtam az „affektív” jelzőt az „érzelmi” helyett – hogy világossá tegyem, a mimikri csupán azokra az alapvető affektusokra vonatkozik, amelyek fiziológiailag és a visszacsatoláson keresztül szubjektíve elkülöníthetőek. Ezekben az esetekben – de csak ezekben – nem szükséges értenem a személy vagy karakter konkrét értékeléseit, hogy felfogjam az illető által megélt alapvető affektustípust, mivel az megérthető az arckifejezés, a fiziológia és a szubjektivitás visszacsatolási láncán – vagyis az affektív mimikrin – keresztül.⁵⁶

Még egy empátikus folyamat tárgyalása maradt hátra: az autonóm válaszoké, mint amilyen például a megrezzenési válasz (*startle response*), amikor felugrunk egy éles, hangos zajra, vagy egy, a képkereten belüli intenzív, váratlan mozgásra. A motoros és affektív mimikrihez hasonlóan az autonóm válaszok is akaratlanok. Ha Rob Reiner *Tortúráját* (*Misery*, 1990) nézve felugrunk a nővér hirtelen megjelenésekor – aki a törött lábú főhős ágya fölött áll, az éjszaka közepén –, az reflexválasz. (Ha a sokkhatást hang hozza létre, akkor a hangnak diegetikusnak kell lennie, hogy a néző és a karakter reakciójának kauzális forrása azonos legyen, noha egy ijedelmet okozó nemdiegetikus hang is – mondjuk a zene hirtelen felharsanása – ezzel párhuzamos, gyakorlati szempontból azonos reakciót vált ki.) A szimulációhoz és a mimikrihez hasonlóan, az ilyen autonóm válaszok a nézőt és a karaktert minőségileg más módon kötik össze ahhoz képest, mint amit a szimpátia struktúrája esetében láthatunk. A karakterével megegyező sokkot élünk át, a válaszuk pedig ilyen értelemben centrális vagy empátikus. Ebben az esetben azonban a válasz nem a karakter általi bevonódásból ered,

ahogyan a szimuláció és a mimikri esetében, hanem közvetlenül abból a reprezentált vizuális vagy aurális környezetből, amelyben a karakter mozog. A karakter és a néző egyaránt reagál a váratlan zajra vagy mozgásra, ahelyett hogy a néző a karakter reakcióján „keresztül” válaszolna. Mindez nem zárja ki, hogy a néző egyszerre automatikus választ adjon egy zajra vagy mozgásra, és emellett imitálja vagy szimulálja a karakter érzelmeit az adott filmnézés közben. A lényeg az, hogy megkülönböztessük a különböző válaszokat, amelyek – fenomenológiailag – átfedhetik és követhetik egymást. Térjünk hát át az ilyen egymásrahatásokra.

Karakterek általi bevonódás

Immáron megfelelő helyzetben vagyunk, hogy megtárgyaljuk a szimpátia struktúrája, a szimuláció, a mimikri és az autonóm válaszok közötti viszonyokat, és így egészében átlássuk a karakterek általi bevonódás modelljét. Két alapvető különbség látható a szimpátia struktúrája (acentrális képzelet), illetve az empátia (centrális képzelet) fogalma alatt vizsgált reakciók között. Először is a szimpátián alapuló jelenségek a narratív szituáció és a karakterek megértését feltételezik, ellentétben az empátikus jelenségekkel. Másodsorban a szimpátián alapuló válaszok esetében kognitíve felismerünk egy érzelmet, majd egy eltérő, de adekvát érzellemmel válaszolunk, mely a karakterre vonatkozó értékelésünkön alapul, míg az empátikus válaszok esetében ugyanazt az affektust vagy érzelmet szimuláljuk vagy éljük meg, mint a karakter.

Jellemzően azonban mind az érzelmi szimuláció, mind az affektív mimikri a *szimpátia struktúráján belül* működik. Azon mechanizmusok közé tartoznak, amelyekeken keresztül megértjük a fikciós világot és az azt benépesítő karaktereket. Alárendeltjei a szimpátia átfogó struktúrájának, amennyiben a ka-

⁵⁶ Ekman az érzelmekről szóló legutóbbi munkája (Ekman – Levenson – Friesen: *Autonomic Nervous System*) szerint a vegetatív idegrendszer ténylegesen különbséget tesz az érzelmek között. De Ekman nem állítja, hogy az eredményei teljes mértékben felborítanák az érzelmek kognitív elméletének intuitív meglátásait. Ehelyett amellyel érvel, hogy módosítani kellene őket, talán a Gordon által javasolt módon.

rakterek érzelmi állapotainak kezdeti szimulációi és imitációi folyamatosan kitöltődnek, módosulnak, néha akár teljesen felborulnak az elbeszélés kognitív megkonstruálása során (vagyis mindannak fényében, amit a hagyományos perceptuális, konceptuális és következtetési folyamatokon keresztül tudunk meg). A *Tévedésben* például a hősnő mentális állapotának kezdeti szimulációit felülírja az ezt követő narratív tudás, amit a cselekményből nyerünk: a nő a zenész szeretője, és nem a riválisa. Ilyen értelemben, ha jellemezni szeretnénk a fikciós karakterekre adott érzelmi válaszaink átfogó struktúráját és természetét, azt kell mondanunk, hogy ezek a válaszok *acentrálisak*. A szimpátia struktúrája a legtöbbször centripetálisan működik, „magába húzza” a szimulációból és a mimikriából nyert meglátásokat, és nem privilegizálja őket magasabb szintű kognitív értékelésekhez képest. Az empátia – a szimuláció és a mimikri – így tipikusan kettős feladatot lát el: először is szondaként vagy „keresőfényként” szolgál a narratív szituáció felépítése során; másodsorban pedig, némileg letompított formában, létrehozza a nézőben a cselekményvilág karaktereinek domináns érzelmeit. A szimuláció és a mimikri arra szolgálnak, hogy „ráhangolják” a nézőt az elbeszélés érzelmi tónusára. Ennek a „megalapozó” affektív összehangolásnak a hiánya az, ami Bresson filmjeinek érzelmileg „homályos” jellegét eredményezi.

Ezen a ponton azonban egy bizonyos, a szimuláció és a mimikri között fennálló különbségre kell fókuszálnunk, hogy rávilágítsunk egy lehetséges funkcionális különbségre. Emlékezzünk rá, hogy a mimikri egy fontos jellemzője, ami mind a szimpátia struktúrájától, mind az érzelmi szimulációtól elkülöníti, hogy nem akaratlagos.⁵⁷ Ez lehetővé teszi, hogy alkalomadtán elszakadjon a szimpátia struktúrájától; másképp fogalmazva, a mimikri adott esetben olyan válaszokat produkálhat, amelyeket a szimpátia struktúrája nehezen asszimilál (vö. a „minősítő mosoly” összegegyeztetetlenségével, amit fent tárgyaltunk). Hitchcock *Szabotőrje* e tekintetben tanulságos ellenpéldát nyújt *Az ember, aki túl sokat tudotthoz* képest.

Az ember, aki túl sokat tudott esetében azt láttuk, hogy Mrs. Drayton félelmének affektív imitálása felülírhatta kognitív helyzetértékelésünket. Az affektív mimikri ez esetben együttműködik a szimpátia struktúrájával és a film műfaji jellegével. A *Szabotőr* a nézőjét hasonlóképp egy morális struktúra felépítésére buzdítja, ahol intenzíven elköteleződünk a főhős, Barry Kane irányában, a szabotőrök bandájával szemben. Noha a film néhány tekintetben tartózkodik a háborús drámák által gyakran alkalmazott manicheus morális struktúrától, a szabotőr, Fry (Norman Lloyd) maga igazán visszataszító karakter. Fry szinte kizárólagosan szabotőr mivolta által meghatározott, ami a film kontextusában magától értetődően negatív értékelést indukál; karakterében az egyetlen jelentős változás az utolsó jelentében következik be, ahol behízelt modorban reagál Kane barátnőjének iránta való érdeklődésére (13. kép). Az „érdeklődés” valójában csel, melyet azért találtak ki, hogy feltartsák Fry-t a Szabadság-szobor tetején, mi alatt a rendőrség a helyszínre siet. A csel beválik, és Kane egészen a fáklyáig üldözi Fry-t az emlékművön. Miután dacos mosolyt küld Kane felé, Fry elveszíti a talajt a lába alól; Kane utánanyúl és megragadja. Miközben Fry a levegőben lóg – a szó szoros értelmében a kabátja szövetszállain, melyek fokozatosan szakadozni kezdenek – félközeliben keretezve láthatjuk rémült arckifejezését (14. és 15. kép). Fry helyzetének átélését egy, az arcát mutató félközeliket a szobor nagytotáljaival és a szakadó kabát közelképeivel váltogató snittsorozat nyújtja el. Fry végül lezuhan és meghal (16. kép); Kane biztonságos helyre mászik vissza, majd átöleli barátnőjét. Ez a „győzedelmes” befejezés azonban furcsán felemás. Noha a szimpátia struktúrája afelé vezet minket, hogy – egyfajta költői igazságszolgáltatásként – megelégedettségre leljünk a szabotőr üldözésében és szenvedéseiben, a közelképei által kiprovokált mimikri konfliktusba kerül ezekkel a reakciókkal. Az affektív mimikri hatása szembemegy a győzelem és feloldás érzetének a szimpátia struktúrája által felépített sodrásirányával. A mimikri megtagadja tőlünk azt a gondtalan kielégü-

⁵⁷ Chismar, Douglas: Empathy and Sympathy: The Important Difference. *Journal of Value Inquiry* 22 (1988) no. 4. pp. 260., 265., 14. lábjegyzet.

lést, amelyet máskülönben Fry ez idáig teljes mértékben ellenszenves ábrázolása kínált volna, amikor elnyeri megérdemelt büntetését. Hitchcock az elmondások szerint utólag megbánta ezt a hatást,⁵⁸ és szemet szűrő, hogy a *Mentőcsónakban* (1944) – a következő utáni filmjében, amely szintén lojalitásról és erkölcsökről szóló történet a háborús időkben – a kétszínű tengeralattjáró-kapitány meggyilkolása úgy van vászonra víve, hogy egyáltalán nem látjuk őt, ezzel meggátolva a mimikrit.

Felmerülhet az ellenvetés, hogy az affektív mimikri ez esetben továbbra is a szimpátia struktúráján belül működik. A szabotőr rémületét átvéve tapinthatóvá válik számunkra a sebezhetősége, amit a film korábban megtagadott tőlünk, és ebből kifolyólag másképpen értékeljük őt. A morális struktú-

ra megváltozott, szimpátián alapuló bevonódásunk bonyolódott, és ez a változás felelős felemás reakciónkért. A reakciónkra adott különböző magyarázatok közötti választás láthatóan attól függ, hogy a példát minőségileg különböznek vagy hasonlónak látjuk-e az affektív mimikri tipikus, „szondaként” és affektív „interfészként” való működéséhez képest. A második, visszafogottabb magyarázatra szavazva azonban továbbra is elismerjük az affektív mimikri rendkívüli erejét, amellyel megbonthatja és újrarendezheti a morális struktúrát a film egy adott pontján. Az affektív mimikri így néhány esetben felülírja a szimpátia struktúráját alkotó más válaszokat. Egyes filmkészítők, mint Hitchcock, felismerték ezt, és a hatást beemelték stiláris retorikájukba.

13-16. kép: Szabotőr



13



14

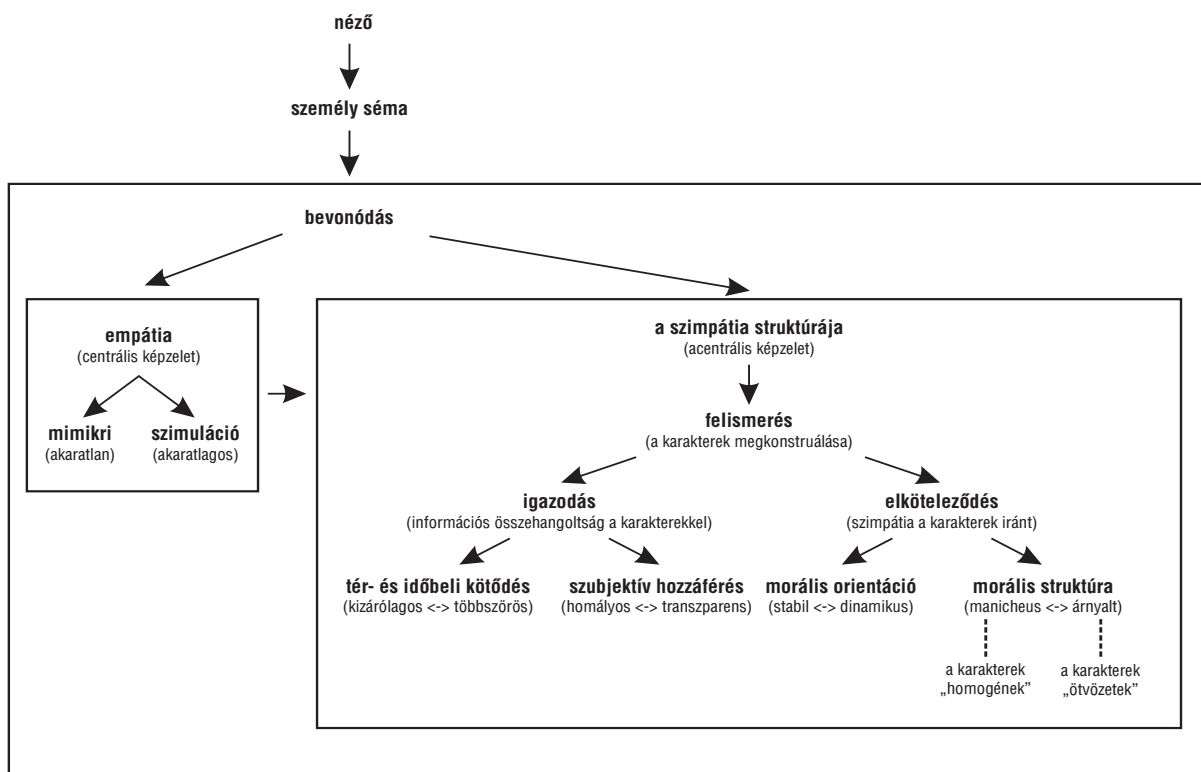


15



16

⁵⁸ Durnat: *Strange Case of Alfred Hitchcock*. p. 181.



Karakterek általi bevonódás

A karakterek általi bevonódás modelljében tett megkülönböztetések lehetővé teszik számunkra, hogy a karakterekre adott változatos válaszainkat kifinomultabb és diszkriminatívabb módon írjuk le és magyarázzuk, mint ahogyan azt az azonosulás egyenmű koncepciója lehetővé tenné. A modell különböző elemei a mellékelt ábrán vannak felvázolva, amelyet javaslom az olvasónak, hogy használjon iránymutatóként és referenciapontként a következő három fejezet során. Ezek a fejezetek részletesebben foglalkoznak a bevonódás három, a szimpátia struktúrájának alkotórészét képező szintjével. Mindegyik esetben áttekintést nyújtok arról, egyszerre logikai és történeti nézőpontból, hogy konkrét filmnyelvi

eszközök hogyan töltik be a kérdéses bevonódási szint által megkívánt funkciókat. Ezeket az általános fejtegetéseket konkrét filmek elemzése követik, amelyek egyszerre hangsúlyozni szándékoznak a bevonódási szintek közötti különbségeket, és megmutatni azt, hogyan lehetnek hatással egymásra. Ez természetesen távol áll attól, hogy a karakterek általi bevonódás modelljét alkotó különböző koncepciókat egyetlen, homogén jelenségbe olvassuk össze – mint ahogyan különbség van a között, hogy összekeverjük az erdőt a fákkal, vagy elismerjük, hogy erdő is van, és sokféle fafajta is.

Andorka György fordítása

Megjelent a Metropolis könyvtár első kötete!

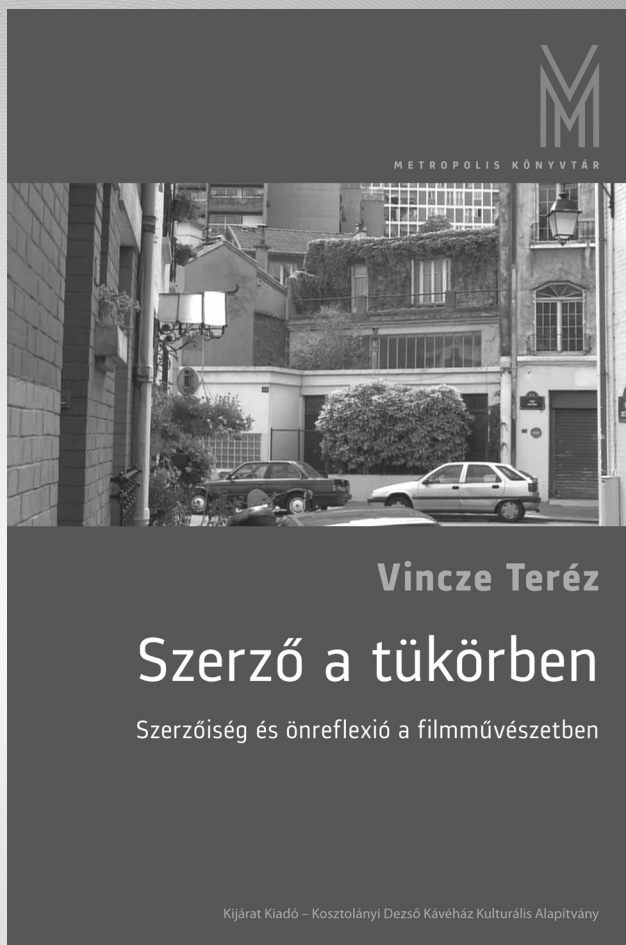
Vincze Teréz Szerző a tükörben

Szerzőiség és önreflexió
a filmművészetben

Kiadja:
Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső
Kávéház Kulturális Alapítvány

Terjedelem: 296 oldal

Ára: 2600 Ft



A könyv megvásárolható az alábbi helyeken:

Írók Boltja – Budapest 1061, Andrásy út 45.
Gondolat Könyvesház – Budapest 1053, Károlyi Mihály u. 16.
Atlantisz Könyvsziget – Budapest 1061, Anker köz 1–3.
ELTE BTK Jegyzetbolt – Budapest, Múzeum krt. 6–8.
Pécsi Tudományegyetem Jegyzetbolt – Pécs, Ifjúság útja 6.

A könyv online megrendelhető a Kijárat Kiadótól (<http://kijarat.hu>)
és a Metropolis folyóirat szerkesztőségétől
(vidékre postaköltség felszámítása nélkül!
– <http://www.metropolis.org.hu/?pid=23&id=237>).



METROPOLIS KÖNYVTÁR

Amy Coplan

Amikor a szereplők érzelme ragályos**A narratív fikciós filmek által kiváltott****érzelmifertőzés-alapú reakciók*****I. Bevezetés**

Steven Spielberg *Ryan közlegény megmentése* (*Saving Private Ryan*, 1998) című filmjének nyitójelenete a nézők többségéből erőteljes érzelmekeket vált ki. Ezek az érzelmek nagyrészt abból fakadnak, hogy pontosan tudjuk, a filmben ábrázolt katonák mit csinálnak, és ennek mekkora jelentősége van, mint ahogyan azt is, milyen kevés esélyük van a túlélésre; épp ezért együttérzünk velük. A jelenet által előidézett érzelmi reakciók némelyike azonban nem annyira bonyolult pszichológiai folyamatok eredménye, sokkal inkább az érzékszerveinkkel tapasztaltakra adott önkéntelen, ösztönös válasz. Miközben a vásznon megjelenő eseményeket nézzük és hallgatjuk, automatikusan a szereplők lelkiállapotát tükröző érzelmek ébrednek bennünk.

Az Omaha Beachnél játszódó jelenet elején a két-éltű partraszálló járműveken utazó katonák különböző csoportjait látjuk. A kamera több szereplőt is mutat, de egyetlen konkrét katonát sem emel ki. Nincsenek vágóképek arról, amit a szereplők látnak, és szinte semmi párbeszédet nem kapunk, ami a karakterek személyiségéről, kapcsolatairól, gondolatairól vagy érzéseiről árulkodhatna. Az észlelteket azonban az információhiány ellenére is azonnali érzelmi reakciót váltanak ki belőlünk. A katonák még mindig a hajókon vannak, amikor

egymás után nyolcuk arcát látjuk közeli beállításban. Némelyikükén félelem tükröződik, másokén izgatott várakozás vagy nyugtalanság, megint másokén szomorú beletörődés. És miközben a nézők a katonákat figyelik, többségük végül maga is hozzájuk hasonló érzelmekeket produkál.¹

Ez a fajta mimikri az úgynevezett érzelmi fertőzés eredménye, egy ösztönös és önkéntelen folyamaté, amely jellemzően akkor fordul elő, amikor másokat érzelmek átélése közben figyelünk meg. Jelen tanulmányban azt vizsgálom, hogy az érzelmi fertőzés jelensége milyen szerepet játszik a narratív fikciós filmekbe való érzelmi bevonódottságunk szempontjából, kiemelt figyelmet szentelve annak, hogy az érzelmi fertőzésen alapuló nézői reakciók mennyiben különböznek azoktól, amelyeket összetettebb érzelmi folyamatok hívnak életre. A kognitív filmelmélet igen gazdag szakirodalommal rendelkezik a narratív film által a nézőkből kiváltott érzelmi reakciók terén, ám ezek szinte mindegyike az összetett érzelmi folyamatokra koncentrálnak, amelyek a képzelet működését és a kognitív értékeléseket is magukban foglalják.² Az érzelmi fertőzéshez hasonló egyszerűbb folyamatok és reakciók ez idáig kevesebb figyelmet kaptak.

Az emocionális fertőzés a nézők érzelmi bevonódásának két okból is figyelemre méltó összetevője. Először is, az érzelmi fertőzés közvetlen érzékszervi bevonódást

* A fordítás alapja: Coplan, Amy: *Catching Characters' Emotions: Emotional Contagion Responses to Narrative Fiction Film*. *Film Studies* (Summer 2006) no. 8. pp. 26–38.

¹ Jelen tanulmányban nem térek ki a nézők egyéni reakcióit befolyásoló számtalan változóra. Írásomban a standard érzelmi válaszokra és a tipikus reakciómintákra összpontosítok.

² Lásd pl. Currie, Gregory: *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.; Neill, Alexander: *Empathy with (Film) Fiction*. In: Bordwell, David – Carroll, Noël (eds.): *Post Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.; Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror: Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.; Carroll, Noël: *Engaging the Moving Image*. New Haven: Yale University Press, 2003.; továbbá Feagin, Susan: *Reading with Feeling: The Aesthetics of Appreciation*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996. Jelen írásomban kizárólag a kognitív filmelméletre koncentrálok, a pszichoanalitikus elmélettel nem foglalkozom.

feltételez, és ösztönös folyamatokkal jár, ezért csakis az audiovizuális narratívák befogadására jellemző, és így az egyik legfontosabb különbséget jelenti a filmi elbeszélés, illetve az irodalmi elbeszélés által kiváltott érzelmi kötődés között. Másodszor, mivel az érzelmi fertőzésen alapuló reakciókat önkéntelen, reflexszerű folyamatok hívják életre, nem pedig az egyén meggyőződése vagy képzelete határozzák meg, a néző ezzel kapcsolatos élménye gyakorlatilag megegyezik azzal, amit a jelenség való világbeli átélésekor tapasztal.

Tanulmányom első részében röviden ismertetem az érzelmi fertőzés fogalmát, illetve az ehhez kapcsolódó folyamatokat. Ezt követően azt vizsgálom, hogy a film hogyan képes ezt előidézni, majd bebizonyítom, hogy az érzelmi fertőzésen alapuló nézői reakciók egyedülálló és határozottan megkülönböztetendők az egyéb érzelmi folyamatok által kiváltott reakcióktól. Noha a kognitív elmélet ez idáig elsősorban az összetett érzelmi folyamatokra helyezte a hangsúlyt, az olyan teoretikusok, mint Noël Carroll, Carl Plantinga vagy Murray Smith mind foglalkoztak már az érzelmi fertőzés jelenségével, illetve ennek a néző érzelmi kötődésének kialakulásában betöltött szerepével. Tanulmányomat az ő műveikre alapozom: bizonyos gondolataikkal egyetértek, és ezeket részletesebben is kifejtem, másokkal viszont vitatkozom. Fő célkitűzésem, hogy az érzelmi fertőzésen alapuló reakciók egységét tudatosítsam, véleményem szerint ez ugyanis eddig nem kapott kellő nyomatékot.

II. Az érzelmi fertőzés

Meghatározás

Elaine Hatfield, John Cacioppo és Richard Rapson pszichológusok definíciója szerint az érzelmi fertőzés alapja *„az egyén arra irányuló hajlama, hogy*

önkéntelenül is utánozza a másik ember arckifejezéseit, megszólalásait, gesztusait és mozdulatait, és saját viselkedését összehangolja a másik fél megnyilvánulásaival, aminek következtében az érzelmek is hasonlónak válnak”³. Más szóval az érzelem az egyik emberről a másikra tevődik át, mintha az egyik fél *„elkapná”* a másik érzelmeit. Max Scheler filozófus ezt a folyamatot az *„érzelmi ragály”* megnevezéssel írja le. Az esetek többségében az érzelemátvitel *„viszonylag automatikus, akaratlan, irányíthatatlan, és a reflektáló tudat számára hozzáférhetetlen*”⁴.

A fertőzés olyan gyorsan történik, hogy legtöbbször nem is tudatosul bennünk a folyamat. Ez nem azt jelenti, hogy soha nem is vesszük észre az érzelmi fertőzés bekövetkeztét, csak azt, hogy magát a folyamatot nem tudjuk tudatosan irányítani. Ahogy Lauren Wispe fogalmaz: *„az emocionális fertőzés az érzelmek önkéntelen terjedését jelenti azok eredetének pontos ismerete nélkül*”⁵.

Az empátiához hasonló bonyolultabb pszichológiai folyamatokkal ellentétben az érzelmi fertőzésnek számos fajtája létezik, ám eddigi ismereteink alapján ezek többsége nem rendelkezik az önmagára reflektáló tudatosság képességével. Stephanie Preston és Frans de Waal nemrég azzal az elmélettel álltak elő, hogy az érzelmi fertőzés az összetettebb emocionális műveletek előtt fejlődött ki, és gyors, reflexszerű szubkortikális folyamatokon alapul (közvetlen lefutással a szenzoros receptoroktól a talamuszon és a temporális lebeny neuroncsoportjain át az ingerre adott reakcióig). Az empátia ezzel szemben lassabb kortikális folyamatokat feltételez (a talamusztól eljutva először az agykéregig, majd onnan tovább a temporális lebenyen át a reakcióig). Amennyiben az elméletük helyes, ez magyarázatot adhat arra, hogy az érzelmi fertőzés miért sokkal gyorsabb és automatikusabb, mint más hasonló érzelmi folyamatok.⁶

³ Hatfield, Elaine – Cacioppo, John T. – Rapson, Richard L.: Primitive Emotional Contagion. In: Clark, Margaret S. (ed.): *Emotion and Social Behavior*. Thousand Oaks, CA: Sage, 1992. pp. 151–177.

⁴ Lásd Hatfield, Elaine – Cacioppo, John T. – Rapson, Richard L.: *Emotional Contagion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 5. és Bavelas, Janet Beavin – Black, Alex – Lemery, Charles R.: Motor Mimicry as Primitive Empathy. In: Eisenberg, Nancy – Strayer, Janet (eds.): *Empathy and its Development*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

⁵ Wispe, Lauren: *The Psychology of Sympathy*. New York: Plenum Press, 1991. p. 7.

⁶ Preston, Stephanie – de Waal, Frans: Empathy: Its Ultimate and Proximate Bases. *Behavioral and Brain Sciences* 25 (2002)

Preston és De Waal feltevése – miszerint az érzelmi fertőzés kialakulásában az agykérgi területek nem vesznek részt – azt is maga után vonja, hogy noha a jelenség az érzelmek közös átéléséhez vezet, önmagában még nem jelenti vagy eredményezi mások személyiségének és érzelmeinek megértését. Ez fontos és hangsúlyozandó megállapítás. Az empátiát és szimulációt kutató tudósok gyakran összekeverik vagy összemosják az empátiát és az érzelmi fertőzést, ami némelyekben ahhoz a téves feltételezéshez vezet, hogy a fertőzés hozzájárulhat az érzelmi vagy empatikus megértéshez. Jómagam nem értek egyet ezzel az elképzeléssel.⁷ Az érzelmi fertőzés egyfajta összhangot teremt az egyének között, de ez az összhang még nem elegendő a megértéshez. Ráadásul az érzelmi fertőzésben csak alig, vagy egyáltalán nem is érvényesül az én és a másik közötti megkülönböztetés. Az alany általában nincs tudatában annak, hogy érzelmeinek eredete önmagán kívül, egy másik egyénben van. Még ha nagy ritkán mindez tudatosul is, akkor sem biztos, hogy az alany a másik fél érzelmi állapotának okairól vagy körülményeiről bárminemű ismerettel rendelkezik.

Az érzelmi fertőzés és a megértés közti különbségből fakad az is, hogy a filmek kapcsán nem minden érzelmi kötődés megvilágosító erejű. Gyakran úgy vélik, hogy az érzelmi bevonódottság a megértést is elősegíti, ami néha valóban így van; ez azonban korántsem igaz, ha a kötődés érzelmi fertőzés eredményeképp jön létre.

Miért és hogyan következnek be az érzelmi fertőzések?

A fertőzés kialakulásában részt vevő két fő folyamat a motoros mimikri, illetve a mimikri által kiváltott aktivitás és visszacsatolás, és jó okunk van feltételezni, hogy nagy valószínűséggel mindkét folyamat lejátszódik filmnézés közben is. Empirikus pszichológiai kutatások igazolták, hogy az emberek hajlamosak automatikusan és folytonosan utánozni az általuk megfigyelt egyének arckifejezéseit, megszólalásait, gesztusait, mozdulatait és instrumentális viselkedését. A mimikrit bizonyítottan előidéző példák között szerepel a fájdalom, a nevetés, a mosoly, a gyengédség, a zavar, a feszengés, az undor, vagy amikor valaki szembetalálja magát egy felé hajított tárggyal, kitér egy ütés elől, dadog, keresi a szavakat, sikeresen szerepel, vagy éppen kudarcot vall egy határidős feladat kapcsán.⁸

Az érzelmi fertőzésre irányuló szocio-pszichofiziológiai és pszichológiai kutatások elsődlegesen az arckifejezésekkel kapcsolatos mimikrit tanulmányozzák. Ulf Dimberg és kollégái reprezentatív kísérlet sorozatukban EMG-vizsgálatokkal elemezték az egyének különböző arckifejezésekre adott reakcióit. Kísérleteik eredményeképp arra jutottak, hogy az alanyok érzelmi tapasztalatai és arckifejezései általában tükrözik az általuk megfigyelt egyének érzelmegnyilvánulásaiban bekövetkező változásokat.⁹ Az EMG-görbék ugyanis jelentős eltéréseket mutattak attól függően, hogy a kísérleti alanyok boldog vagy dühös arckifejezésre reagáltak. Boldog arcok láttán jellemzően a járomcsonti területen volt mérhető fokozott izomtevékenység. Dühös arcok szemlélésekor azonban inkább a szemöldök-ráncoló izmok mutattak megnövekedett aktivitást.¹⁰

no. 1. pp. 1–21.

⁷ A témáról bővebb és gondolatébresztő elemzést olvashatunk Peter Goldie könyvében. Lásd Goldie, Peter: *The Emotions: A Philosophical Exploration*. Oxford: Oxford University Press, 2000. pp. 189–94.

⁸ Bavelas – Black – Lemery: *Motor Mimicry as Primitive Empathy*. p. 323.

⁹ Lásd Dimberg, Ulf: *Facial Reactions to Facial Expressions*. *Psychophysiology* 19 (1982) no. 6. pp. 643–647.; *Facial Electromyography and the Experience of Emotion*. *Journal of Psychophysiology* 2 (1988) no. 4. pp. 277–282.; *Facial Electromyography and Emotional Reactions*. *Psychophysiology* 27 (1990) no. 5. pp. 481–494.; továbbá Dimberg, Ulf – Thunberg, Monika: *Rapid Facial Reactions to Emotional Facial Expressions*. *Scandinavian Journal of Psychology* 39 (1998) no. 1. pp. 39–46.; valamint Dimberg, Ulf – Thunberg, Monika – Elmehed, Kurt: *Unconscious Facial Reactions to Emotional Facial Expressions*. *Psychological Science* 11 (2000) no. 1. pp. 86–89.

¹⁰ Ugyanilyen mintázatok születnek olyankor is, amikor az alany nem tudatosan dolgozza fel a megfigyelt egyén arcki-

A mimikri önmagában nem elég ahhoz, hogy érzelmi fertőzést okozzon. A kutatók azonban megállapították, hogy az arckifejezések mimikrije és az ebből származó visszacsatolás rendszerint befolyásolja a szubjektív érzelmi élményünket, és gyakran konkrét érzelmekhez kapcsolódó vegetatív idegrendszeri aktivitást vált ki.

Pszichofiziológiai kutatók és szociálpszichológusok az évek során számos kísérletet végeztek a mimikai visszacsatolás elméletének igazolására, amely szerint az egyén arckifejezése hatással van az érzelmi állapotára, függetlenül attól, hogy tudatosan veszi-e fel ezeket az arckifejezéseket vagy sem. Ezek a kísérletek bebizonyították, hogy az arckifejezések valóban befolyásolják az érzelmi élményünket, sőt képesek konkrét érzelmek előidézésére is. Az egyik kísérletben például arra kérték az alanyokat, hogy olyan arckifejezést vegyenek fel, ami a lehető legközelebb van az egyetemesen a haraggal asszociált mimikához. Az alanyok ilyenkor arról számoltak be, hogy ténylegesen is haragot éreztek, és nehezükre esett a haraggal összeegyeztethetetlen érzelmek – mint például az öröm vagy a szomorúság – felidézése és megélése.¹¹ Ugyanezek az eredmények jöttek ki olyankor is, amikor az alanyok nem voltak tudatában annak, hogy milyen arckifejezést produkálnak. Más szóval a tudatosság nem szüksé-

ges feltétele a mimikrinek vagy az általa kiváltott érzelmi hatásnak.

Egy másik pszichológiai kísérletsorozat arra a következtetésre jutott, hogy az egyének szubjektív érzelmélményének befolyásolása mellett az arckifejezések meghatározott érzelmekhez kapcsolódó vegetatív idegrendszeri aktivitásmintázatokat is előidéznek (ilyenek például a pulzusszámot, a bal és jobb kéz hőmérsékletét, a bőrellenállást vagy az alkar hajlítóizmait érintő változások).¹² Robert Levenson, Paul Ekman és Wallace Friesen megállapították, hogy ha a kísérlet résztvevőitől azt kéri, hogy arcizmaikkal olyan kifejezést vegyenek fel, ami a hat alapérzelem – tehát a harag, az undor, a félelem, az öröm, a bánat vagy a meglepődés – egyikét sejteti, akkor az alanyokban az adott érzelmhez kapcsolódó vegetatív idegrendszeri aktivitások figyelhetők meg.¹³ Vannak arra utaló bizonyítékok is, hogy az egyes érzelmekhez társított arckifejezések befogadása és érzékelése bizonyos központi idegrendszeri aktivitásokat is előidéz.¹⁴

Az ilyen kutatások segítenek megmagyarázni, hogy a másik fél érzelmet közvetítő arckifejezésének utánzása miként befolyásolhatja az egyén érzelmi állapotát. Először is az utánzó fél átveszi a másik arckifejezését, ami aztán hatással van az alany szubjektív érzelmi élményére, és az utánzott érzelmkifejezésre

fejzéseit, lásd Dimberg – Thunberg: Rapid Facial Reactions to Emotional Facial Expressions. Ezzel kapcsolatban több, az egyértelmű arckifejezéseket vizsgáló tanulmány is hasonló eredményre jutott. Lásd még Hatfield – Cacioppo – Rapson: *Emotional Contagion*. pp. 2–23.; továbbá Adelman, Pamela K. – Zajonc, R. B.: Facial Efference and the Experience of Emotion. *Annual Review of Psychology* 40 (1989) no. 1. pp. 249–280.

¹¹ Lásd Adelman – Zajonc: Facial Efference and the Experience of Emotion.; Hatfield – Cacioppo – Rapson: *Emotional Contagion*. pp. 53–62.; továbbá Levenson, Robert W. – Ekman, Paul – Friesen, Wallace V.: Voluntary Facial Action Generates Emotion-Specific Autonomic Nervous System Activity. *Psychophysiology* 27 (1990) no. 4. pp. 363–384. Az egyetemes arckifejezések és érzelmek kapcsolatáról bővebben lásd Keltner, Dacher – Ekman, Paul: Facial Expression of Emotion. In: Lewis, Michael – Haviland-Jones, Jeanette M. (eds.): *Handbook of Emotions*. New York: Guilford Press, 2000. pp. 241–243.

¹² Az érzelmspecifikus vegetatív idegrendszeri aktivitásról bővebben lásd Cacioppo, John T. – Bernston, Gary G. – Larsen, Jeff T. – Poehlmann, Kirsten M. – Ito, Tiffany A.: The Psychophysiology of Emotion. In: Lewis – Haviland-Jones (eds.): *Handbook of Emotions*. pp. 179–195. (főként pp. 179–184.); továbbá Keltner – Ekman: Facial Expression of Emotion. In: Lewis – Haviland-Jones (eds.): *Handbook of Emotions*. (főként pp. 238–239.)

¹³ Levenson – Ekman – Friesen: Voluntary Facial Action Generates Emotion-Specific Autonomic Nervous System Activity.

¹⁴ Keltner – Ekman: Facial Expression of Emotion. p. 237.; és Levenson, Robert: Autonomic Specificity and Emotion. In: Davidson, R. J. – Scherer, K. R. – Goldsmith, H. H. (eds.): *Handbook of Affective Sciences*. New York: Oxford University Press, 2003. p. 222.

jellemző fiziológiai változásokat indít be. Mindennek következményeként az emberekre valóban „átragadhat” az általuk megfigyelt érzelem.

III. Érzelmi fertőzés vs. a film által előidézett egyéb érzelmi reakciók

A film mint az érzelmi fertőzés kiváltója

Az eddigiekben az érzelmi fertőzés hétköznapi interakciók során megnyilvánuló működéséről volt szó, de hogyan függ össze mindez a nézők érzelmi reakcióival? Véleményem szerint filmnézés közben ugyanúgy létrejöhet érzelmi fertőzés, mint a mindennapokban. A jelenség kialakulásában részt vevő folyamatokat a közvetlen érzékszervi bevonódás indítja be. A film ugyanis képes efféle bevonódás előidézésére. Valójában az érzelmi fertőzést, mimikrit és a kapcsolódó visszacsatolási folyamatokat vizsgáló kísérletek többségében az alanyok filmről látják a másik fél arckifejezését.

A motoros mimikri jelenségének és a mimikri tanulmányozását elősegítő kísérleti módszereknek a kutatása során Janet Beavin Bavelas és kollégái többféle kiváltó ingert alkalmaztak, és a videóra rögzített események, a dokumentumfilmekből és televíziós műsorokból kivágott részletek a legfontosabbak között voltak.¹⁵ Az érzelmi efferenciát, vagyis az arckifejezések és érzelmi állapotok összefüggéseit vizsgáló kísérletek szintén sok esetben építettek audiovizuális narratívákra: az empirikus kutatásokat elemző munkájukban Pamela Adelman és R. B. Zajonc arról írnak, hogy a mimika és érzelem kapcsolatát tanulmányozó kísérletekben a film az egyik leggyakrabban használt külső inger.¹⁶ Robert Leven-

son az érzelmek megkülönböztethetőségét a vegetatív idegrendszeri sajátosságok tükrében vizsgáló kísérletek kapcsán szintén megemlíti a film kiváltó ingerként való alkalmazását. Levenson szerint az érzelmi és affektív reakciók előidézésére használt valamennyi módszer problematikus, hiszen a kísérletet végzőknek nagyon nehéz egyszerre újrateremteni az érzelmeket előhívó valós élethelyzeteket (ez az ökológiai érvényesség problémája) és közben fenntartani a szigorú tudományos kereteket. Később sorra veszi a különböző kiváltó ingereket – köztük olyanokkal, mint a megjátszott arckifejezések, diák, filmek, újraélt érzelmek, megrendezett érzelmi ráhatások, barátok közti kétirányú interakciók –, és végül a filmet nevezi meg olyan eszközként, amely magas szintű tudományos kontrollálhatóságot és közepes fokú ökológiai érvényességet biztosít.¹⁷

Noha az érzelmi fertőzés és általában véve az érzelmi reakciók vizsgálata során gyakran használnak filmrészleteket, a film által, illetve a való világ eseményei által kiváltott érzelmi élmények pontos egymáshoz viszonyulása még nem tisztázott. Amint arra Levenson is utal, ez a kérdés további kutatásokat igényel. Mindazonáltal a tény, hogy a tudósok a filmre adott reakcióinkat modellként használják a való világ ingereire adott reakcióink megértéséhez, arra enged következtetni, hogy az érzelmi fertőzés a filmbeli karakterek és a hús-vér emberek esetén nagyjából ugyanúgy megy végbe.

A filmmel talán épp az a fő probléma, hogy bizonyos esetekben a való világ eseményeinél *nagyobb valószínűséggel* idézi elő a fertőzésen alapuló választ. A filmkészítők különböző módszerek alkalmazásával gyakran tudják irányítani és befolyásolni azt, ahogyan egy-egy szereplőt vagy annak tapasztalatait érzékeljük. Carl Plantinga az „empátiajelenet” kapcsán ír ezekről a módszerekről. Plantinga meghatározásában az „empátiajelenet” egy film egy olyan

¹⁵ Bavelas – Black – Lemery: Motor Mimicry as Primitive Empathy. (főként p. 323.); és Bavelas, Janet Beavin – Black, Alex – Lemery, Charles R. – Mullett, Jennifer: Experimental Methods for Studying Elementary Motor Mimicry. *Journal of Nonverbal Behavior* 10 (1986) no. 2. pp. 102–119.

¹⁶ Adelman – Zajonc: Facial Efference and the Experience of Emotion. p. 258. A jellegzetes kiváltó igerek között szerepelnek még a diák és az elektrosokk is (vagy az elektrosokk látszólagos veszélye).

¹⁷ Levenson: Autonomic Specificity and Emotion. pp. 216–218.

részlete, amelyben a szereplő arcát látjuk – jellemzően közeli beállításban –, a cselekmény tempója lelassul, a néző figyelem pedig a szereplő belső érzelmi világára összpontosul. Plantinga úgy véli, hogy az ilyen jelenetekben az érzelmi fertőzés és empátia előidézéséhez több kulcsfontosságú feltételnek kell teljesülnie. Ezek közül a legmeghatározóbb talán a figyelem: a filmkészítőnek az érzelmi fertőzésen alapuló reakció kiváltásához a néző figyelmét a szereplő arckifejezésére kell irányítania. Ezt megteheti superközeli, kis mélységű, különböző subjektív beállítások, illetve a szereplő arcát és mimikáját egyre közelebről mutató képek használatával. Ezek a módszerek azonban csak akkor működnek, ha a karakter arckifejezését ábrázoló beállítás kellően hosszú. Plantinga hangsúlyozza, hogy az érzelmi fertőzést előidéző jelenetekben a szereplők arcát mutató beállítások jelentősen meghaladják az átlagos beállítás hosszát, ami 1981-ben körülbelül 10 másodperc volt.¹⁸

Vizsgáljuk meg Quentin Tarantino *Kill Bill* (*Kill Bill Vol. 1*, 2003) című filmjének nyitójelenetét, amely jó eséllyel érzelmi fertőzést vált ki a nézőből. Az első dolog, amit látunk – még mielőtt bármit megtudnánk a történetről vagy a szereplőkről –, egy nagy látószögű közeli egy női arcról. Csak annyit tudunk erről a nőről vagy a helyzetéről, amit az arcáról leolvashatunk: csúnyán megverték, alig kap levegőt, reszket a félelemtől és a fájdalomtól, és rettegve néz szét maga körül. És noha a cselekményre vonatkozóan semmilyen utalást nem kapunk, mégis azt vesszük észre, hogy lassan ránk is átragad ugyanaz a félelem és nyugtalanság, miközben a mozdulatlan kamera folyamatosan a nő arcára fókuszál, és csak egyetlen rövid pillanatra vált át egy másik képre, hogy aztán további 77 másodpercig megszakítás nélkül mutassa a nő arcközelijét.

Függetlenül attól, hogy hogyan értékeljük Tarantino filmrendezői, Robert Richardson operatőri

és Uma Thurman színésznői képességeit, vagy mit gondolunk magáról a filmről, nagyon nehéz ezt a jelenetet úgy nézni, hogy ne váltson ki belőlünk erős és azonnali érzelmi reakciót. Ez részben annak köszönhető, hogy minden figyelmünk a szereplő arcközelijére irányul, ami egy átlagos – ráadásul film eleji – beállításához képest jóval hosszabban mutatja a nő arcát és az arról egyértelműen leolvasható érzelmeket: a félelmet, fájdalmat és nyugtalanságot. Plantinga szerint a hosszabb beállításokra azért van szükség, hogy legyen idő a mimikri és a visszacsatolási mechanizmusok aktiválódására. Az ilyen beállításokat nézve óhatatlanul elkezdjük utánozni azokat az érzelmeket, amelyeket a szereplő arcán látunk kifejeződni.

Véleményem szerint az erre a jelenetre adott érzelmi reakciónk elsődlegesen az érzelmi fertőzés következménye, nem pedig valami bonyolultabb kognitív folyamatból ered. Mivel ez a film nyitójelenete, amiben nagyon kevés párbeszéd és a szereplő arckifejezését leszámítva nagyon kevés vizuális információ van, egyszerűen nincs elegendő tudásunk ahhoz, hogy egy magasabb szintű rendszerező és értékelő folyamatokat is magában foglaló kreatív kognitív tevékenységet végezzünk.

Érzelmi fertőzés vs. empátia és kritérium előhangolás

A következőkben azt szeretném megvizsgálni, hogy az érzelmi fertőzés mennyiben különbözik az audiovizuális elbeszélések befogadása során előforduló egyéb érzelmi folyamatoktól. A kognitív filmelmélet nézői emóciókat vizsgáló szakirodalmának középpontjában többnyire az érzelmi fertőzésnél jóval összetettebb folyamatok és reakciók állnak: mint például az empátia, a szimpátia, az érzelmi szimuláció, a képzeletbeli azonosulás, illetve a narratív történések és jelentések kognitív értékelése által életre hívott érzelmi reakciók.¹⁹ Ezek a művek jellemzően vagy a képzelet és az érzelmelek kapcsó-

¹⁸ Plantinga, Carl: The Scene of Empathy and the Human Face on Film. In: Plantinga, Carl – Smith, Greg M. (eds.): *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1999. pp. 239–255. Plantinga az elköteleződést és a narratív kontextust is szükséges feltételnek tekinti, de véleményem szerint ezek fontosabbak az empátia, mint az érzelmi fertőzés előidézése szempontjából.

¹⁹ Lásd 2. lábjegyzet. A közelmúltban számos olyan, a nézői érzelmelekkel foglalkozó értekezés látott napvilágot, amely a

latát, vagy pedig az érzelmek kognitív aspektusait – a meggyőződéseket, megítéléseket, értékeléseket – vizsgálják.

Nem minden kognitív filmteoretikusra igaz, hogy kizárólag az összetett érzelmi folyamatok érdeklők. Noël Carroll például a közelmúltban megjelent, a populáris elbeszélések érzelmi hatáskeltését vizsgáló két tanulmányában a hangulatok és „tükörreflexek” kérdésével is foglalkozik.²⁰ Carroll úgy véli, hogy vannak bizonyos affektív állapotok, amelyek ugyan nem számítanak klasszikus érzelmeknek, mégis nagyobb figyelmet érdemelnének. A hangulatok jelentőségét vizsgálja, amelyek szerinte fontos szerepet játszanak abban a folyamatban, amelynek során a néző pszichológiailag bevonódik az audiovizuális elbeszélésbe.

Carroll az érzelmi fertőzésnek a nézőpszichológiában betöltött jelentőségét is vizsgálja. Carroll szerint a nézők sokféleképp viszonyulhatnak a szereplőkhöz, de a legtöbb nézői érzelmek két alapvető folyamat egyikére vezethető vissza. Az egyik a szimpátia, a nézők és a szereplők között létrejövő meghatározó viszony, amelyben a néző törődést, aggodalmat, támogatási szándékot érez a karakter iránt, nem pedig azokban az érzelmekben osztozik, amiket a szereplő maga is átél. A másik a kritérium előhangol-

lása (criterial prefocusing), az a folyamat, amelynek során a filmkészítő bizonyos narratív eseményeket és tapasztalatokat előtérbe állít, amelyek így ismerős sémákba rendeződve nagy valószínűséggel váltanak ki érzelmi reakciót a nézőből. Jóllehet Carroll a szimpátiát és a kritérium előhangolását tekinti a nézői érzelmek elsődleges kiváltó okainak, azért elismeri az általa „tükörreflexnek” nevezett nézői tapasztalat létezését is, amely az érzelmi fertőzés, a mimikai mimikri és a visszacsatolási folyamatok együttes jelentését foglalja magában.²¹

A tükörreflexek – noha Carroll értelmezésében nem teljes értékű érzelmek – a néző filmmel kapcsolatos affektív élményének meghatározó elemei lehetnek. Egész pontosan ezek a reflexek segíthetnek fenntartani a szervezet megemelkedett izgalmi szintjét, és olyan új információkat adhatnak a szereplőkkel kapcsolatban, amelyek aztán beépülnek a néző érzelmi összbenyomásába.

Carl Plantinga a kevésbé összetett érzelmi folyamatokat is vizsgálja, és kiemeli, hogy noha a film egyik legmeghatározóbb sajátossága, hogy egy, a látásunkra és hallásunkra közvetlenül ható, érzékszervi tapasztalatokra épülő kommunikációs eszköz, az ebből fakadó következmények még nagyrészt feltáratlanok.²² Plantinga szerint az „empátiajelenetek”

szimulációs elméleten alapul. Ez az elmélet az elmefilozófia területén született meg, hogy vitába szálljon a mindaddig meghatározó elmélet-elmélettel, amely arra próbált magyarázatot adni, hogy hogyan tudjuk megérteni, sőt sok esetben előre is jelezni mások mentális állapotát. A szimulációs felfogás szerint mások pszichológiai állapotát nem az emberek gondolkodására és viselkedésére vonatkozó elméleti általánosítások segítségével értjük meg, hanem azáltal, hogy saját elménk segítségével modellezni tudjuk a másik emberben lezajló pszichológiai folyamatokat, és így képesek vagyunk magunkévá tenni az ő perspektíváját. A szimulációs elmélet, illetve a szimulációs elképzelést is magukba olvasztó hibrid elméletek legfontosabb képviselői közé tartozik többek között Robert Gordon, Alvin Goldman, Gregory Currie, Ian Ravenscroft vagy Paul Harris. Az elmélet legújabb megfogalmazását és bizonyítását az alábbi művekben olvashatjuk: Currie, Gregory – Ravenscroft, Ian: *Recreative Minds: Imagination in Philosophy and Psychology*. Oxford: Clarendon Press, 2002. pp. 49–70.; és Currie, Gregory: *Arts and Minds*. Oxford: Clarendon Press, 2004. (főként pp. 166–168. és 176–182.) A szimulációs elmélet egy napjainkban megfogalmazott kritikája Shaun Nichols és Stephen Stich könyvében olvasható. Lásd Nichols, Shaun – Stich, Stephen: *Mindreading*. Oxford: Oxford University Press, 2003. pp. 132–142.

²⁰ Carroll, Noël: *Art and Mood: Preliminary Notes and Conjectures*. *The Monist* 86 (2003) no. 4. pp. 521–555.; és Carroll, Noël: *On the Ties That Bind: Characters, the Emotions, and Popular Fictions*. In: Irwin, William – Garcia, Jorge (eds.): *Philosophy and the Interpretation of Pop Culture*. Lanhan, MD: Rowman and Littlefield, 2006. pp. 89–116.

²¹ Carroll: *On the Ties That Bind*. In: Irwin – Garcia (eds.): *Philosophy and the Interpretation of Pop Culture*. (főként az 5. fejezet)

²² Plantinga: *The Scene of Empathy and the Human Face on Film*. p. 239.

jelentősége nem merül ki abban, hogy a szereplők érzelmi állapotát közvetítik: ezek a jelenetek részt vesznek a néző érzelmi reakcióinak előidézésében, tisztázásában és megerősítésében is.²³ Erre pedig részben amiatt képesek, mert az affektív mimikri és a visszacsatolási folyamatok kiváltása révén elősegítik az érzelmi fertőzés kialakulását.

Plantinga azon kevés teoretikusok egyike, akik nyíltan foglalkoznak az érzelmi fertőzés kérdésével, és azt a néző érzelmi bevonódása szempontjából kulcsfontosságú jelenségnek tekintik. A szerző érzelmi fertőzéssel kapcsolatos nézeteinek többségével magam is egyetértek, véleményem szerint azonban Plantinga elméletében összemosódik az érzelmi fertőzés és az empátia, mintha az érzelmi fertőzés az empátia egy fajtája vagy része lenne.²⁴

Murray Smith szintén foglalkozik az érzelmi fertőzés témájával, bár ő a kifejezést magát nem használja, hanem az affektív és a motoros mimikriáról beszél, amelyek szerinte fontos és egyedülálló szerepet töltenek be a nézők érzelmi bevonódásának létrejöttében. Smith egyfajta pluralista nézőpszichológiai felfogást képvisel, amelynek középpontjában az általa „a szimpátia struktúrájának” nevezett képzet áll. Ez a komplex modell a nézői kötődés három eltérő, de egymással összefüggő szintjét különbözteti meg, ezek pedig a felismerés, az elfogadás és a ragaszkodás.²⁵ Plantingához hasonlóan Smith is úgy gondolja, hogy az affektív és a motoros mimikri az empátia egy-egy fajtáját jelentik. Szerinte a mimikri a szimpátia struktúráján belül, egyfajta megértési mechanizmusként fejt ki hatását, de ösztönös jellegéből

fakadóan a szimpátia struktúrájával ellentétesen ható alrendszerként is működhet. Ilyen esetekben az affektív és a motoros mimikri olyan érzelmi reakciókhoz vezethet, amelyek nincsenek összhangban a kötődés három domináns szintje által előidézett viszonyulásokkal.²⁶

A tükörreflexek, az érzelmi fertőzés, illetve az affektív és a motoros mimikri Carroll, Plantinga és Smith munkáiban megjelenő elemzése segít megérteni e folyamatok jellegét, és rávilágít a filmbefogadói élményben betöltött jelentőségükre. A fent említett szerzőkön kívül alig néhány filmtoretikus foglalkozott ilyen alaposan az érzelmi fertőzés jelenségével. Mégis úgy vélem, hogy azzal, hogy e folyamatot az empátia részének vagy egy fajtájának tekintik, Plantinga és Smith félreértést teremtenek az érzelmi fertőzésen alapuló reakciók természetét és egyediségét illetően. Noha az empátia és az érzelmi fertőzés gyakran valóban egyidejűleg hat, a közelmúltban végzett empirikus kutatások arra engednek következtetni, hogy ez két külön folyamat, amelyek más-más tapasztalatból erednek, és rendszerint eltérő válaszreakciókhoz vezetnek.²⁷ Az érzelmi fertőzés és az empátia különböző eredete magyarázza azt is, hogy az empátia az irodalmi narratívák iránti érzelmi viszonyulásunkban is megjelenhet, az érzelmi fertőzés viszont nem. Épp ezért úgy vélem, hogy az empátiát egyértelműen meg kell különböztetnünk az érzelmi fertőzéstől, hiszen a két folyamat körülmények között elhatárolásával jobban megérthetjük a különféle eszközöket is, amelyekkel a film érzelmek kiváltására képes.

23 *ibid.* p. 240.

24 *ibid.* pp. 245–258.

25 Smith, Murray: *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995. pp. 73–109. (főként pp. 98–100.) [Smith szövegének magyar fordítása lapszámunk első szövege. – A szerk.]

26 *ibid.* p. 81.

27 Ezt a kérdést másutt részletesebben taglalom. Lásd Coplan, Amy: *Empathic Engagement with Narrative Fictions*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62 (2004) no. 2. pp. 141–152. Lásd még Eisenberg – Strayer (eds.): *Introduction to Empathy and its Development*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.; Eisenberg, Nancy: *Empathy and Sympathy: A Brief Reivew of the Concepts and Empirical Literature*. *Anthrozoös* 2 (1988) no. 1. pp. 15–17.; Goldie: *The Emotions*. pp. 189–194.; Decety, Jean – Sommerville, Jessica A.: *Shared Representations Between Self and Other: A Social Cognitive Neuroscience View*. *Trends in Cognitive Science* 7 (2003) no. 12.; és Decety, Jean – Jackson, Philip L.: *The Functional Architecture of Human Empathy*. *Behavioral and Cognitive Neuroscience Reviews* 3 (2004) no. 2.

Az empátiát leginkább egy, a képzelet működésén alapuló, összetett és egyedülálló folyamatként jellemezhetjük, amelyben a kogníció és az érzelmek egyaránt szerepet játszanak.²⁸ Amikor a néző empátiát érez egy szereplő iránt, olyankor nem pusztán a szereplő érzelmi állapotát veszi át, hanem annak pszichológiai nézőpontját is, amelybe a szereplő kognitív valóságérzékelése szintén beletartozik. A néző képzeletében mindez saját tapasztalatként manifesztálódik, vagyis a néző azt képzeletben, hogy úgy gondolkodik, ahogyan a karakter gondolkodik, abban hisz, amiben ő hisz, és úgy látja a világot, ahogyan ő látja. Ezzel párhuzamosan a néző a szereplő érzelmi állapotát is átveszi.

Az empátia érzelmi és kognitív aspektusai szorosan összefüggnek. Nem egymástól függetlenül látják el a feladatukat, hanem folyamatosan kapcsolatban vannak egymással és hatnak is egymásra, így teremtik újra a megfigyelt egyén (ez esetben a filmben szereplő karakter) átfogó pszichológiai nézőpontját. Az empatikus élmény során – csakúgy, mint a való világban – a gondolatok és meggyőződések nagymértékben alakítják az érzelmeket, amelyek aztán visszahatnak, és maguk is formálják a gondolatokat. Részben ez teszi az empátiát ilyen összetett és dinamikus folyamatá.

Az érzelmi fertőzés ennél sokkal kevésbé bonyolult: nagyrészt ösztönös jelenség, amely a közvetlen érzékszervi észlelés által aktivált automatikus folyamatokon alapul, így a gondolatok, meggyőződések

és ítéletek nincsenek rá hatással. Ráadásul az érzelmi fertőzésen alapuló válaszreakciókat nem a képzelet működése hozza létre, és maga az érzelmi fertőzés sem képzelettevékenység. Bizonyos értelemben az érzelmi fertőzés sokkal inkább fiziológiai reakciókat hív életre, mint az empátia. A fertőzéses válaszok közvetlen érzékszervi ingerekre, és az ingerek által kiváltott fiziológiai reakciókra épülnek. Az empatikus válaszok kialakulásában azonban az érzelmek mellett szükségszerűen részt vesznek a magasabb rendű kognitív mechanizmusok és a képzelet is.

Véleményem szerint egy kellően alapos nézőpszichológiai elméletnek különbséget kell tennie a szereplők iránt érzett empátia és az érzelmi fertőzés által előidézett reakciók között. Ezzel együtt el kell ismerem, hogy az empátia és az érzelmi fertőzés nagyon hasonló folyamatok, és egy kötődési élményben gyakran nehéz meghatározni, hol ér végez az egyik érzelmi folyamat, és hol kezdődik a másik. Plantinga részben emiatt érvel az empátia tág meghatározása mellett.²⁹ A kötődés kialakulásában jellemzően több folyamat vesz részt, ezek közül sok egyidejűleg hat. Valójában az lenne a szokatlan, ha a néző kizárólag érzelmi fertőzést élne át, anélkül, hogy emellett valamiféle empátia vagy szimpátia is megjelenne. Ennek legalább két oka van. Először is a narratív fikciós filmek rendszerint azzal teremtik meg a közönség érzelmi bevonódását, hogy különböző módszerek alkalmazásával már a film elején empátiát vagy szimpátiát ébresztenek egyes karakterek iránt. A nézőben tehát

²⁸ Úgy gondolom, hogy ugyanez elmondható a szimulációról, az „énközpontú imaginációról” és a képzeletbeli azonosulásról is. Mindazonáltal véleményem szerint nem szabad könnyelműen egyenlőséget tennünk a szimuláció és az empátia közé. Peter Goldie, Shaun Nichols és Stephen Stich például nem értenek egyet azzal a nézettel, amely szerint a szimuláció magyarázatul szolgálhat az empátia kialakulására. Goldie úgy véli, hogy nem minden szimulációs tevékenység vezet empátiához, hiszen ez utóbbi sokkal összetettebb folyamat annál, mint amit a szimulációalapú értelmezések sejtetnek. Lásd Goldie, Peter: *How We Think of Others' Emotions*. *Mind and Language* 14 (1999) no. 4. pp. 394–423. (főként pp. 411–415.) Stich és Nichols álláspontja szerint a „szimuláció” kifejezést nem szabadna tovább használni, mert „már olyan sokfélék lettek azok az elméletek, folyamatok és mechanizmusok, amelyekre a szimulációs elmélet képviselői ráaggatták a szóban forgó elnevezést, hogy maga a kifejezés meglehetősen haszontalanná és kiüresedetté vált”. Stich, Stephen – Nichols, Shaun: *Cognitive Penetrability, Rationality, and Restricted Simulation*. *Mind and Language* 12 (1997) nos. 3–4. p. 299. Azt a kérdést, hogy a szimulációs elmélet valóban alkalmazható-e az empátia folyamatának megértéséhez, az alábbi írás vizsgálja részletesen: Nichols, Shaun – Stich, Stephen – Leslie, Alan – Klein, David: *Varieties of Off-Line Simulation*. In: Carruthers, Peter – Smith, Peter K. (eds.): *Theories of Theories of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. pp. 59–67.

²⁹ Plantinga: *The Scene of Empathy and the Human Face on Film*. pp. 245–247.

bizonyos fokú empátiikus vagy szimpatikus kötődés már a film kezdetétől fogva jelen van. Másodszor pedig igen ritkán fordul elő, hogy a kamera olyan szereplőt mutasson közletről, aki iránt ne éreznénk valamilyen szintű empátiát vagy szimpátiát. Kivétel ez alól a gonosztevő vagy antihős, aki iránt rendszerint ellenszenvet érzünk.

Ennek ellenére az empátia, a szimpátia és az érzelmi fertőzés különböző folyamatok. Gyakran együtt vesznek részt az összetett kötődési élmény kialakításában, de más-más kiváltó okaik vannak, és eltérően hatnak a néző érzelmi tapasztalatára. Úgy tűnhet, mintha túlbonyolítanám a dolgokat azzal, hogy szükségesnek tartom ezeket a megkülönböztetéseket, de véleményem szerint egy alapos és áttekinthető nézőpszichológiai modellnek pontosan le kell tudni írnia, hogy a különböző érzelmi és affektív reakciók hogyan jönnek létre, és hogyan befolyásolják a filmi narratívához való viszonyulásunkat, még ha ezek a folyamatok egyidejűleg is hatnak.

A szereplők iránti nézői kötődésről vallott elképzelései alapján Smith is fontosnak tartja ezeket a megkülönböztetéseket. Noha ő az affektív és a motoros mimikrit empátiás jelenségeknek nevezi, arra azért gondot fordít, hogy megkülönböztesse őket az érzelmi szimulációtól, amelyet ugyan szintén az empátiás folyamatok közé sorol, de elismeri, hogy ez az előbbiektől eltérően működik. Smith értelmezésében a mimikri „a másik személy érzelmeinek

mimikai és gesztusbeli jelzések révén megvalósuló, szinte perceptuális felismerése és reflexszerű szimulációja”³⁰. Az affektív és a motoros mimikri ösztönös jellegét hangsúlyozva Smith emellett érvel, hogy ezek olyan érzelmi reakciókhoz vezethetnek, amelyek mind a szimpátia struktúrájától, mind pedig az érzelmi szimuláció által előidézett válaszoktól eltérnek. Ez alapján úgy vélem, hogy noha empátiás jelenségként írja le őket, Smith tökéletesen tisztában van azzal, hogy az affektív és a motoros mimikri miben különböznek az összetettebb folyamatoktól.

Egy másik, a nézők által gyakran tapasztalt komplex érzelmi reakció annak a folyamatnak az eredményeként jön létre, ami Carroll elméletében a „kritérium előhangolás” elnevezést kapta. Ez a modell az alapvető nézői érzelmi reakciók értelmezését segíti, és két fő összetevője van: az előhangolt film-szöveg, illetve a szereplők vagy a narratív események kimenetele iránti érdeklődés.³¹

A kritérium előhangolás az a módszer, amellyel a filmkészítők az elbeszélés folyamatában bizonyos elemeket előtérbe állítanak, hogy a közönség ezeket könnyen olyan kategóriák vagy fogalmak alá rendezhesse, amelyek adott érzelmekhez kapcsolódnak. Carroll ezzel a modellel tulajdonképpen ahhoz az elmélethez közelít, amely szerint az érzelmek meghatározásában szükségszerűen szerepet játszanak az érzelmi állapotot előidéző ítéletek és meggyőződések is.³² Tehát például, ha azt gondolom, hogy X ártott

30 ibid. p. 99.

31 Carroll erről így ír: „A néző narratívába való érzelmi bevonódottsága az előhangolt szöveg és a narratív szituáció lehetséges fejlődési irányai iránt érzett pozitív és/vagy negatív viszonyulások kombinációjától függ, tehát egy adott helyzet adott elképzelés szerinti megjelenítése és a kapcsolódó félelmek, preferenciák, vágyak együtt határozzák meg. Ezek jelentik a szükséges és elégséges előfeltételt ahhoz, hogy a szöveggel összefüggésben olyan érzelmi reakció alakuljon ki, amelynek során az olvasó, a néző vagy a hallgató befogadási folyamata érzelmileg meghatározottá válik, ami azt jelenti, hogy az átélte érzelmek állandósulnak, és képes lesz a befogadó figyelmének irányítására.” Lásd Carroll, Noël: *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 231.

32 Bár Carroll az alapvető érzelmekkel kapcsolatban elfogadja és pontosnak tartja az értékelésből kiinduló (vagy kognitív) érzelemelméletet, fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy ez az elmélet az egyéb affektív válaszokra nem tud magyarázatot adni, pedig ezek éppoly lényeges elemei a narratívák által előidézett érzelmi bevonódásnak. Ahogy ő fogalmaz: „itt az ideje, hogy a művészetfilozófusok túllépjenek a kognitív érzelemelméleteken, és megtanulják a maga valójában értékelni a művészet érzelmi világát”. Lásd Carroll: *Art and Mood*. p. 523. Carroll tehát nem vitatja a kognitív érzelemelmélet alaposságát és használhatóságát, csak arra hívja fel a figyelmet, hogy az elmélet képtelen az érzelmi bevonódás jelenségét a maga teljességében megmagyarázni.

nekem vagy a hozzám közel állóknak, akkor haragot érzek. Ebben az esetben a meghatározó kognitív állapot az a meggyőződés, hogy X ártott nekem vagy a hozzám közel állóknak, ez pedig a harag érzelmi állapotának felel meg.³³ Carroll szerint az előhangolt szövegek oly módon ábrázolják az eseményeket, hogy azokat ehhez hasonló kategóriákba lehessen beilleszteni.

Carroll elmélete alapján a kritérium előhangolás nagymértékben hozzájárul a néző érzelmi bevonódásának megteremtéséhez, de önmagában nem elég az érzelmi reakció előidézéséhez. Ehhez az is kell, hogy a néző valamilyen szintű érdeklődést mutasson a szereplők sorsa vagy a narratíva végkifejlete iránt. Ez szükséges előfeltétel az érzelmi kötődés kialakulásához, hiszen, ha a néző nem vágyik arra, hogy az események egy bizonyos módon alakuljanak, akkor valószínűleg az előhangolt szegmenseket is szenvtelenül fogja végignézni.³⁴

A nézők a film befogadása során rengeteg különböző érzelmi élményt élnek át. Az empátiára (vagy egyéb hasonló folyamatokra) épülő, illetve a kritérium előhangolás és a szereplők iránti érdeklődés által életre hívott érzelmek különböznek a fertőzésen alapuló reakcióktól, hiszen az előbbieken szükségszerűen szerepet játszanak a gondolatok, meggyőzések, ítéletek és értékelések, tehát a magasabb rendű kognitív folyamatok. Az efféle érzelmi élmények kevésbé automatikusak és sokkal tudatosabbak, mint az érzelmi fertőzés, hiszen kialakulásukban az érzékszervi benyomások, a hitek, meggyőzések, értékítéletek – sőt olykor még a képzelet is – részt vesznek. Az érzelmi fertőzés viszont kizárólag az érzékszervi bevonódás, illetve az ehhez kapcsolódó mimikri és visszacsatolási folyamat eredménye, előidézésében a meggyőzések és értékítéletek nem játszanak szerepet. Emiatt van az, hogy érzelmi fertőzésen alapuló válaszreakciók nem

igazán kötődnek konkrét meggyőzésekhez és értékekhez, és az egyes nézők által kevésbé kontrollálhatók, mint az összetettebb érzelmi folyamatok. Ez azt is megmagyarázza, hogyan fordulhat elő, hogy – amint Smith is írja – az affektív mimikrin alapuló reakciók néha nincsenek összhangban a film egészével kapcsolatos nézői érzelmekkel.

Jean Pierre Jeunet *Alien 4: Feltámad a halál* (*Alien Resurrection*, 1997) című filmjének egyik kulcsjelenete, illetve az ehhez kapcsolódó tipikus érzelmi válasz jól illusztrálja, hogy az érzelmi fertőzés milyen ellentmondásos reakciókhoz vezethet. A jelenetben Ripley (Sigourney Weaver) és még néhány túlélő egy úrkomppal próbálnak elmenekülni az Aurigáról, arról a hatalmas űrhajóról, amit teljes egészében elfoglaltak a gyilkos idegen lények. Ripley és a többiek nemsokára rájönnek, hogy nincsenek egyedül: a lények egykor Ripley testében fejlődő királynőjének utódja szintén feljutott a kompra. Ripley-nek a többiek megmentése érdekében szembe kell néznie a szörnyeteggel. Csakhogy ez a lény – a többitől (és az *Alien*-sorozat első három filmjében ábrázoltaktól) eltérően – emberi vonásokkal is rendelkezik. A királynő valahogy magába olvasztotta Ripley DNS-ének egy részét, így az utódja félig ember, félig idegen lény. A keverék külső mellett az utód által kiadott hangok szintén sokkal jellegzetesebben emberibbek, mint amit a többi lény produkál. A szörny azonban az emberi vonások ellenére is visszataszító: az ember és az idegen faj háborzongató keresztezése, aminek a bőre savószerű, démoni arca jobbra egy koponyára emlékeztet, az orr helyén egy formátlan kiálló bőrdarabbal, és a testének minden porcikájáról, még a fogairól is csöpög a nyálka. Ezek a jegyek undorítóvá teszik a lényt.³⁵ Nem mondhatjuk róla, hogy szimpatikus karakter lenne, legalábbis a hagyományos értelemben biztosan nem, és semmi okunk nincs rá, hogy együttérezzünk vele, elvégre a

33 Carroll, Noël: Film, Emotion, and Genre. In: Plantinga – Smith (eds.): *Passionate Views*. pp. 27–28.; Carroll: *Beyond Aesthetics*. pp. 27–28. és pp. 233–235.; továbbá Carroll: *Engaging the Moving Image*. pp. 64–66.

34 Carroll: Film, Emotion, and Genre. pp. 31–32. Carroll elméletéről sokkal hosszabban lehetne értekezni, a jelen tanulmány csak egy rövid áttekintést ad.

35 A horrornarratívákban szereplő szörnyekről, ezek jellemző vonásairól, illetve az undor kiváltásának mechanizmusairól bővebben lásd: Carroll: *The Philosophy of Horror*. pp. 12–58.

film többi főszereplőjének életét veszélyezteti. Meglepő módon azonban végül a lény kapcsán is érzelmi fertőzést élünk át.

Ripley akkor fedezi fel, hogy a szörnyeteg is a hajón van, miután az már végzett Distephanóval (Raymond Cruz), és épp az android Callt (Winona Ryder) fürkészi fenyegetően. Az ezt követő jelenet négy részből áll, és ezalatt különböző érzelmek keverednek bennünk a lény iránt, többek között az undor, a félelem és a szomorúság. A jelenet első részében Ripley ráripakodik a szörnyetegre, és ráparancsol, hogy hagyja békén Callt. Ezután egy közeli beállításban látjuk a lény arcát, amin szégyen és szomorúság tükröződik, mintha csak egy leszidott gyermek lenne. A következő részben Ripley átöleli a lényt, aki most már egyértelműen anyjaként tekint a nőre, és néhány másodpercig simogatják egymást. Ezután Ripley a saját savas vérével lyukat marat az egyik ablakba, és ezzel rést üt a hajótesten. A néző azonnal megérti, hogy Ripley azért lyukasztotta ki az ablakot, mert így akarja megölni a lényt. Erre ő maga is rájön, és a jelenet harmadik részében szuperközeliben látjuk a lény szemét, amely most szomorúságot, félelmet és az elárultság érzését fejezi ki. A szörnyeteg olyan tekintettel néz Ripley-re, mintha azt kérdezné: „Hogy tehetted ezt?”

A lény reakciója ellentmondásos érzelmeket ébreszt bennünk. Egyrészt továbbra is undorodunk ettől a korcs szörnyetegtől, és azt akarjuk, hogy elpusztuljon. Másrészt viszont a szomorúságot és félelmet tükröző arckifejezés beindítja az érzelmi fertőzést, és kiváltja a megfelelő választ, aminek következtében mi magunk is szomorúságot, félelmet és cserbenhagyottságot érzünk.

A jelenet utolsó részében a hajótesten keletkezett lyuk miatti nyomáskülönbség az ablakra szipantja a lényt, mely szörnyű halált hal. Szenvedése háborzongató látvány: a lény üvölt a fájdalomtól, mi pedig végignézzük és -hallgatjuk, ahogy a nyomás apránként szétszakítja a testét. Miközben ez történik, több közelit is látunk a lény fájdalomtól eltorzult arcáról, amely zavarodottságot és rémületet tükröz. A jelenet alatt összetett érzelmi élményt



Alien 4: Feltámad a halál (Sigourney Weaver)

élünk át. A lény szétszakadó testének visszatásító látványa elborzaszt bennünket, viszont örülünk annak, hogy a túlélőket fenyegető veszély a szörny pusztulásával megszűnt. Emellett ugyanakkor félelmet és fájdalmat is érzünk, ami a lény arckifejezései által előidézett önkéntelen és automatikus, érzelmi fertőzésen alapuló reakció része.

De miért reagálunk így erre a groteszk szörnyre? Ennek egyik oka az érzelmi fertőzés, aminek következtében mi magunk is átvesszük a lény rémületét és fájdalmát tükröző arckifejezését. Miközben a szörnyeteg üvölt és vonaglik a kintől, egyszer csak azt vesszük észre, hogy mi is összehúzzuk magunkat a székből, mert az érzelmek ránk is átragadnak. Ez azért történhet meg, mert az érzelmi fertőzésben részt vevő folyamatok azonnali, közvetlen válaszként jönnek létre a lény arckifejezése által jelentett ingerre, függetlenül attól, hogy a film egésze és a szereplők kapcsán általában hogyan alakul az érzelmi bevonódásunk, kötődésünk. Ezáltal úgy is érezhetünk ellenszenvet egy adott karakter iránt, hogy közben osztozunk az ő érzéseiben is. Tehát nem az empátia vagy a szimpátia révén alakul ki kapcsolat a szereplővel, hanem amiatt, mert átvesszük bizonyos érzelmeit. Ebben az esetben az érzelmi fertőzés azért következhet be, mert a fertőzésen alapuló reakciókat nem a szereplővel vagy annak cselekedeteivel kapcsolatos gondolataink vagy értékítéleteink váltják ki, hanem az érzékszervi tapasztalásra adott ösztönös válaszok.³⁶

³⁶ Smith ugyanezt egy kevésbé háborzongató példával illusztrálja: Alfred Hitchcock *Szabotőr* (*Saboteur*, 1942) című

Azon kívül, hogy a domináns érzelmi viszonyulással összeegyeztethetetlen reakciókat tud kiváltani, az érzelmi fertőzés olyan narratívák és szereplők kapcsán is képes érzelmi válaszok előidézésére, amelyeknél az érzelmi kötődés és így általában véve az érzelmi érintettség mértéke minimális. A nézői bevonódás hiányának számos oka lehet: a narratíva nem kelti fel az érdeklődését, nem szippantja be, a film formai tulajdonságai is meggátolhatják az érzelmi reakciók kialakulását, de az is lehet, hogy a szereplők képtelenek empátia vagy szimpátia kiváltására. Ez utóbbi esetben a színészek arcjátéka még mindig előidézhet érzelmi fertőzést, amelynek, mint tudjuk, nem feltétele, hogy kognitív szinten is elmélyüljünk a narratívában. Ez az egyik lehetséges magyarázat arra, hogy miért érezzük néha megdöbbentőnek, hogy milyen erős érzelmi reakciót vált ki belőlünk egy film. Sokszor eltűnődünk, vajon miért vagyunk ilyen feldúltak, amikor különösebben nem is érintett meg bennünket a film. Valószínűleg az érzelmi fertőzés miatt.

Smith úgy véli, hogy a művészfilmek és avantgárd filmek némelyike egészen szokatlan mértékben épít az érzelmi fertőzésre annak érdekében, hogy a nézőkből érzelmi reakciót váltson ki. Ezek a filmek előszeretettel használnak arckifejezéseket, gesztusokat, mozdulatokat ábrázoló közeli beállításokat, viszont elhallgatják a narratív kontextussal (már ha van egyáltalán) és a szereplők érzelmeinek kiváltó okával kapcsolatos információkat.³⁷ Az efféle módszerek többnyire meggátolják, hogy a nézőben empátia vagy szimpátia alakuljon ki, az érzelmi fertőzés révén azonban ennek ellenére is létrejöhet valamiféle érzelmi viszonyulás a filmekkel kapcsolatban.

Egy másik fontos különbség az érzelmi fertőzés és az összetettebb érzelmi folyamatok között, hogy

az utóbbi gyakran hatással van a közönség narratívával, szereplőkkel és megjelenített témákkal kapcsolatos megértésére és ítéletére, míg az érzelmi fertőzés önmagában erre nem képes. Ez egyébként nem minden esetben egyértelmű, valószínűleg részben az érzelmi fertőzés és az empátia fogalmának összemosódása miatt. Smith és Carroll is úgy véli, hogy az érzelmi fertőzésen alapuló reakciók hozzájárulnak a filmbeli karakterek és narratív helyzetek megértéséhez. Smith az affektív és a motoros mimikrit értelmező mechanizmusoknak tekinti, amelyek egyszerre irányítják és ellenőrzik a narratívával kapcsolatos elképzeléseinket, Carroll szerint pedig a tükörreflexek segítenek a szereplők érzelmi állapotának és belső világának megértésében.³⁸ Úgy véli, az érzelmi fertőzés megtapasztalása után képesek leszünk reflektálni az élményre, majd ezután következtetéseket levonni, és ezáltal megtudhatunk valamit a szereplőkről is. Ez a folyamat azonban már túlmutat az érzelmi fertőzésen, amely önmagában nem segít hozzá semmilyen megértéshez vagy értelmezéshez. Az érzelmi fertőzés nem egy tudatos vagy intellektuális művelet, hanem egy ösztönös és akaratlan folyamat. Az érzelmi fertőzés során átélt élmény elemzése valóban rávilágíthat bizonyos összefüggésekre, de ez esetben a megértést a fertőzésen alapuló reakció elemzése segíti elő, nem pedig maga a reakció.

IV. Összefoglalás

A nézői érzelmeket vizsgáló elméleti munkák többsége az érzelmi reakciók megértést segítő szerepét hangsúlyozza. A narratív filmek által előidézett ér-

filmjének zárójelenetével, amelyben a gonosztevő Fry (Norman Lloyd) a Szabadság-szobor széléről lóg le, mielőtt a mélybe zuhanna. Lásd Smith: *Engaging Characters*. pp. 102–106. Smith szerint a jelenet ábrázolásmódja, a Fry rémült arckifejezését mutató félközel beállítások révén a szereplő helyzete nagy valószínűséggel kiváltja a nézőben az affektív mimikrit. Ez ellentétes a domináns érzelmi reakciókkal, hiszen egyébként örülünk, hogy ez a gonosz karakter megkapja méltó büntetését. Tehát nem empátiát vagy szimpátiát érzünk a szereplő iránt, sokkal inkább ellenszenvet, ami egészen addig kitart, amíg a szoborról lógva meg nem látjuk rajta a rémületet.

³⁷ *ibid.* p. 101.

³⁸ Smith: *Engaging Characters*. p. 103.; Carroll: On the Ties That Bind. In: Irwin – Garcia (eds.): *Philosophy and the Interpretation of Pop Culture*. 5. fejezet.

zelmi reakciók közül sok valóban részt vesz az értelmezési folyamatban, ez azonban nem minden érzelmi reakció esetében igaz. Az érzelmi fertőzést ezért tanácsos kizárólag tapasztalati jelenségnek tekinteni, eltekintve bárminemű értelmező vagy megértést segítő szereptől.³⁹ Ha az értelmezés oldaláról akarjuk megközelíteni, azzal azt kockáztatjuk, hogy túlintellektualizáljuk a folyamatot, illetve annak a nézői kötődés megteremtésében betöltött jelentőségét, és az ilyen jellegű nézői reakciókat a valóságnak nem megfelelő tudatossággal és akaratlagossággal ruházzuk fel.

Az érzelmi fertőzés és az egyéb érzelmi folyamatok között talán az a legnagyobb különbség, hogy az érzelmi fertőzés kizárólag az audiovizuális narratívák vonatkozásában valósulhat meg. Az irodalmi elbeszélések kiválthatnak empátiát, szimpátiát, szimulációt vagy a Carroll kritérium előhangolási modelljében leírtaknak megfelelő érzelmi reakciókat. A narratívák által megteremtett érzelmi kötődést vizsgáló tudományos munkák többsége valójában alig vagy egyáltalán nem tesz különbséget a film és az irodalom között. Ám ha egy irodalmi mű érzelmileg meg is érint minket, ott nem beszélhetünk érzelmi fertőzésről, a nem illusztrált szövegek esetében legalábbis biztosan nem. Az érzelmi fertőzéshez közvetlen érzékszervi tapasztalat szükséges. A mimikri és az afferens visszacsatolások nem a képzelet működésének vagy a szereplők, illetve a narratív események kognitív kiértékelésének az eredményei.

Ez a különbség az egyik oka annak, hogy az audiovizuális narratívák esetében inkább érzelmi kötődésről beszélhetünk, míg az irodalmi elbeszéléseknél inkább kognitív bevonódottságról. Hogy ez jó vagy

rossz, az egy másik tanulmány témája, de mindenképp ki kell emelni, mert a filmmel és az irodalommal kapcsolatos befogadói élményünk egy fontos különbségére hívja fel a figyelmet, és arra is magyarázatot ad, hogy miért van az, hogy egy film nézése során sokkal valóságosabb tapasztalatokat élünk át, mint egy irodalmi mű olvasása közben.

Végül szeretnék néhány dolgot pontosítani. A tanulmányom egyik központi állítása az volt, hogy az érzelmi fertőzés a filmbefogadás során következik be, és ez jelenti az egyik legfontosabb különbséget a filmnarratívák, illetve az irodalmi narratívák iránti érzelmi viszonyulás között. Ezzel azonban nem azt mondom, hogy az érzelmi fertőzés nélkülözhetetlen a filmbefogadás élményéhez. Úgy is lehet filmet nézni, hogy közben egyetlen egyszer sem élünk át érzelmi fertőzést. Azt sem állítom továbbá, hogy a filmbefogadás folyamatában az érzelmi fertőzés jelentené az elsődleges érzelmi reakciót. Az empátia, a szimpátia és a Carroll kritérium előhangolási modelljében leírt érzelmi válaszok legalább olyan gyakoriak, mint az érzelmi fertőzés.

A jelenségnek a filmnarratívák iránti nézői kötődés kialakulásában betöltött szerepe további kutatásokat igényel: meg kell határoznunk az érzelmi fertőzés mértékét, illetve a befogadás során működésbe lépő egyéb érzelmi folyamatokkal való kapcsolatát. Ez utóbbi különösen összetett kérdés, amely körültekintő vizsgálatra szorul, ha szeretnénk pontos képet kapni az általában vett nézői érzelmekről. Mindazonáltal remélem, sikerült bemutatnom, hogy az érzelmi fertőzés a nézői élmény fontos része, amely megérdemli, hogy alaposabban tanulmányozzuk.⁴⁰

Czifra Réka fordítása

39 Az érzelmi fertőzés és az egyéb érzelmi folyamatok közti különbségekről Goldie részletesebben is ír, kitérve arra is, hogy az érzelmi fertőzés miért nem képes elősegíteni a megértést. Lásd Goldie: *The Emotions*. pp. 189–194.

40 Az itt olvasható tanulmány korábbi verzióit előadtam a Kognitív Filmtudományi Társaság (Society for the Cognitive Study of the Moving Image) 2004-es konferenciáján, illetve az Amerikai Filozófusok Egyesületének (American Philosophical Association) 2005-ös nyugati partvidéki találkozóján. Szeretném megköszönni mindkét előadás hallgatóságának a gondolatébresztő visszajelzéseket és beszélgetést. Szeretnék továbbá köszönetet mondani az alábbi személyeknek konstruktív észrevételeikért és támogatásukért: Heather Battaly, Nicole Bonuso, Mary Gage Davidson, Stephen Davies, Peter Goldie, Thomas Leddy, Robert Levenson, Jennifer Nielsen, Jérôme Pelletier és Bryon Cunningham. Végül külön kiemelném Daniel Barratt és Jonathan Fromme segítségét, akiknek értékes visszajelzései nagyban hozzájárultak az tanulmány végleges verziójához.

Torben Grodal

A PECMA-folyam**A vizuális esztétika egy általános modellje***

Számos kritikai állítás, mely szerint az általános Elmélet – más néven Nagy Elmélet – száműzendő a filmtudományok területéről, indított arra, hogy az általános elmélet filmtudományon belüli létjogosultságáról értekezzenek. Kilenc évvel ezelőtt a *Moving Pictures* című könyvemben a filmélmény és a filmesztétika központi dimenzióinak egy általános elméletével álltam elő.¹ A könyv középpontjában álló modell az észleléstől az érzelmi aktiváláson és kognitív feldolgozáson át a motoros cselekvés felé haladó folyamatot írta le. A későbbiekben ezt a modellt *PECMA-folyamnak* neveztem el (az észlelés, érzélem, kogníció és motoros cselekvés [*perception, emotion, cognition, motor action*] kifejezések rövidítéséből). A PECMA-folyam-modellnek egy további jellemzője a valóságstátusz értékelése, ami a radikális konstruktivizmus egy formájának az evolúciós realizmussal való kombinálásán alapul. Az alábbi tanulmányban azt szándékozom megmutatni, hogy a filmelméleten és filmkritikán belül számos problémára – például a „többlet” [*excess*], a lineáris *versus* nemlineáris formák, a realizmus és valóság effektusok kérdéseire – viszonylag egyszerű magyarázatok adhatók egy a film agyi feldolgozásának folyamatát leíró általános elméleten belül.

I. Általános elméletek vagy közepes léptékű elméletek?

A *Moving Pictures*-ről nemrég megjelentetett kritikájában Tico Romao azt írja, a kisebb léptékű elméletek bősége, „mintsem [Grodal] alaptézisének védhetősége az, ami miatt a *Moving Pictures* olvasásra érdemes”.² Romao azonban nem mutat rá egyetlen konkrét hibára sem az alaptézisemben, leszámítva, hogy az nem teszi lehetővé a film erősen kulturális-történeti produktumként való leírását. Romao ezenfelül azt sem magyarázza meg, hogyan születne egy problémás kiinduló tézisből kisebb léptékű, gyümölcsöző elméletek sokasága; csupán a szokásos mantrát visszhangozza, miszerint közepes léptékű kutatást és konkrét elemzéseket kell végezni.

Romao nem az egyetlen filmtudós, aki ellenérzéssel viseltet az olyan, általános elméletek iránt, mint amilyen a PECMA-folyam modellje. Asbjørn Grønstad kritikával illette a *Moving Pictures*-ben lefektetett megközelítést, mondván, az pszichológiai és nem filmesztétikai elmélet,³ továbbá Christer Mattson is hasonló ellenvetést tesz.⁴ Grønstad és Mattson egyaránt hivatkoznak David Bordwellre⁵ – és implicit módon Bordwell és Noël Carroll *Post-Theory* tanul-

* A fordítás alapja: Grodal, Torben: *The PECMA Flow: A General Model of Visual Aesthetics*. *Film Studies* 8 (Summer 2006) no. 1. pp. 1–11.

1 Grodal, Torben: *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

2 Romao, Tico: Review of *Moving Pictures*. *Scope* (2003). online elérhetőség: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2003/august-2003/book-rev-aug-2003.pdf> (utolsó hozzáférés: 2017. 12.10.)

3 Grønstad, Asbjørn: The Appropriational Fallacy: Grand Theories and the Neglect of Film Form. *Film-Philosophy* 6 (2002) no. 23. online elérhetőség: <http://www.film-philosophy.com/vol6-2002/n23gronstad> (utolsó hozzáférés: 2017. 12. 10.)

4 Mattson, Christer: Anmeldelse af *Filmoplevelse*. *Film International* 4 (2003) no. 4.

5 Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. [Magyarul: *Elbeszélés a játékfilmben*. (trans. Pócsik Andrea) Budapest: Magyar Filmintézet, 1996.]

mánykötetere⁶ – mint „meghívott szakértőre” a neurológiai filmelméletet (és a folyammodell) érintő kritikájukhoz. Érvelésük szerint az általános elmélet redukcionista, továbbá irreleváns a film jellegzetességeinek megértésében: a filmtudománynak *közepes léptékű* vagy „*mozaikdarab*”-elméletekkel és szoros szövegelemzéssel (amit az orosz formalisták „filmnoszty” megközelítésnek hívtak volna) kell foglalkoznia. Ironikus módon mind Grönstad, mind Mattson helytelenül citálja Bordwellt mint „meghívott szakértőt”: a *Making Meaning*⁷ utolsó fejezete és az *Érvelés a kognitivizmus mellett*⁸ szöveg egyaránt explicit módon az ellen a nézet ellen érvel, mely szerint a filmtudománynak kizárólag a film (médiu)m-specifikus aspektusaira kellene fókuszálnia. Hasonlóképp, Bordwellnek a *Post-Theory* kötetbe a filmstílus funkcionalizmusáról írt tanulmánya erősen épít az általános elméletre.

El kell ismerni, hogy a *Post-Theory*-ban a Nagy Elmélet (*Grand Theory*) diszkreditálására leírt érvek ésszerűek és jól alátámasztottak: a Nagy Elmélet a pszichoanalitikus szemiotika formájában katasztrófa sújtotta övezet volt, és egyáltalán nem elmélet. A Nagy Elmélet továbbá megkönnyítette a filmtudósoknak a bölcsészetnek a (reál)tudományoktól való, katasztrófális következményekkel járó elkülönítését; a filmtudósokkal elhitette, hogy a kezükben vannak a helyes válaszok, míg a tudományok (természettudomány, orvostudomány és társadalomtudományok) teljesen tévesek, és a nyugati burzsoá ideológiában elmerültek. Miután a tudománnyal képtelenek voltak versenyre kelni, hibásnak vagy ideologikusnak bélyegezték. Ez a stratégia, melyet a Frankfurter Iskola és a posztstrukturalizmus követett, nyilvánvalóan a vesztesek stratégiája.

Az egyes Nagy Elméleteket illető, megfontolandó ellenvetések ellenére a *Post-Theory* címe és tartalmának egy része problémás, ha az összes általános elméletre

vonatkoztatjuk. Az állítás, miszerint túl kell lépünk az elméleten, inkább posztmodernnek vagy posztstrukturalistának, mintsem tudományosnak hangzik. Az a tény, hogy a pszichoanalitikus szemiotika megbukott mint Nagy Elmélet, még nem igazolja azt, hogy elhagyjuk azokat az általános elméleteket, amelyek a tudományt évszázadokon keresztül jól szolgálták. Az általános elmélet rosszindulatú interpretációja szerint logikai pozitívizmushoz vezet – ahhoz a nézethez, mely szerint a világ megérthető empirikus adatok pusztán összegyűjtésén és néhány alacsony szitű hipotézisen keresztül. A természettudomány nagy eredményei mindazonáltal az empirikus megfigyelések általános elméletekkel való kombinálását foglalják magukba. Newton, Bohr, valamint Einstein elméletei eklatáns példái ennek.

Az egyik ok, amiért az általános elmélet problémákat okoz a filmtudomány számára, az, hogy a filmtudomány nagyrészt a humántudományok egy olyan specifikus és történeti megközelítésében gyökerezik, amely meglehetősen kevésbé érdeklődik az emberi elme kulturális termékeinek általános tulajdonságait tanulmányozó, Arisztotelészig visszavezethető, ősi hagyomány iránt. Azok a filmtudósok, akik szigorúan ragaszkodnak a humántudományoknak ehhez a történeti-specifikus verziójához, gyűlölik az általanosításokat és a redukciókat, és falat akarnak építeni a humán- és reáltudományok közé, csak hogy ne kelljen versenyre kelniük a mindenható modern tudománnyal. Például lacani *meséket* fabrikálnak, ahelyett, hogy kurrens pszichológiai elméleteket alkalmaznának a filmelmélet alapjaként. De a tudományterületek között falakat emelni hiábavaló és csupán hanyatláshoz vezető próbálkozás. Ha nem tudod legyőzni a tudományt, akkor ahelyett, hogy elvetnéd, csatlakozz, és kreálj olyan filmelméleteket, amelyek összhangban vannak a modern pszichológia esztétikai vonatkozásaival.

6 Bordwell, David – Carroll, Noël (eds.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1996.

7 Bordwell, David: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.

8 Bordwell, David: A Case for Cognitivism. *Iris* 9 (1989). pp. 11–40. [Magyarul: Érvelés a kognitivizmus mellett. (trans. Borsody Györgyi) In: Vajdovich Györgyi (ed.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. pp. 361–401., illetve: *Metroplis* (1998/99 tél-tavaszi) pp. 14–33.]

II. A PECMA-folyam-modell

Amennyiben lehetséges általános törvényeket és elméleteket felállítani az emberi elme működésével kapcsolatban, akkor egy általános filmesztétikai elmélet felállítása is lehetséges. Én pedig pontosan ezt tettem, amikor előálltam a PECMA-folyam-modell első változatával a *Moving Pictures*-ben. A könyv a folyammodellt, valamint a folyam előmozdításának és blokkolásának koncepcióját alapul véve a narratív és lírai műfajok új elméletét vázolta fel. A folyammodell jellegzetességei az agy architektúrájának alapvető jellegzetességeiből fakadnak. Hangsúlyozni kell mindazonáltal, hogy a modell nem gátolja a közepes léptékű vagy „mozaikdarabos” kutatást; ellenkezőleg, keretet biztosít a specifikus filmélmények közepes léptékű, mozaikdarab-vizsgálatához. A modell a filmtörténéseknek is hasznos, amennyiben segít jobban megérteni, hogy a film mely vonatkozásait szükséges történetileg, és melyeket pszichológiailag leírni. Ezzel együtt a modell annak megértését is elősegíti, hogy a filmélmény különböző alkotóelemei milyen módokon függnek az emberi elme különböző aspektusaitól, és ily módon mennyiben igényelnek különböző mikroelméleteket.

Hadd ismétljem itt meg a legfontosabb eredmények némelyikét, és mutassak rá ezenfelül, hogy bizonyos mozaikdarab-elméletek miképpen dolgoznak problematikus feltevésekkel, és miért képtelenek bármit is kezdeni egyes esztétikai jellemzőkkel, amelyek a PECMA-folyam keretei között könnyűszerrel megmagyarázhatók.

A szemiotikus filmelmélet alapfeltevése – de még a kognitív és filozófiai filmelméletek néhány ágának implicit feltevése is –, hogy a nézők mozgóképeket néznek, ezeket a képeket pedig eredetileg reprezentációként fogadják be, majd ezután egy jelölthöz párosítják (profilmikus eseményhez, jelentéshez stb.). A PECMA-folyam-modell ezzel szemben azt a megközelítést választja, amit alkalmanként „közvetlen meghajtásnak” (*direct drive*) hívok. A PECMA-folyam a fényinformációnak a szemekbe való megérkezésével kezdődik. Hogy ez az információ a való világból vagy pedig mozgóképekből származik, az a filmnézéssel

kapcsolatban álló agyi rendszerek többsége számára nem jelent alapvető különbséget, noha az agy egy része nagyon is elfoglalt a látottak valóságstátuszának értékelésével.

Amikor filmet nézünk, akkor elsődlegesen nem emberek vagy tájak reprezentációját látjuk; egyszerűen csak embereket és tájakat látunk, noha tudjuk, hogy ezt a látványt mesterségesen idézték elő. A tudásunk, hogy a látvány mesterségesen előidézett, annak a tudatos érzetét hozza létre, hogy az objektumok nem valódiak. Ennek az érzésnek az erőssége filmtől és nézőtől is függhet.

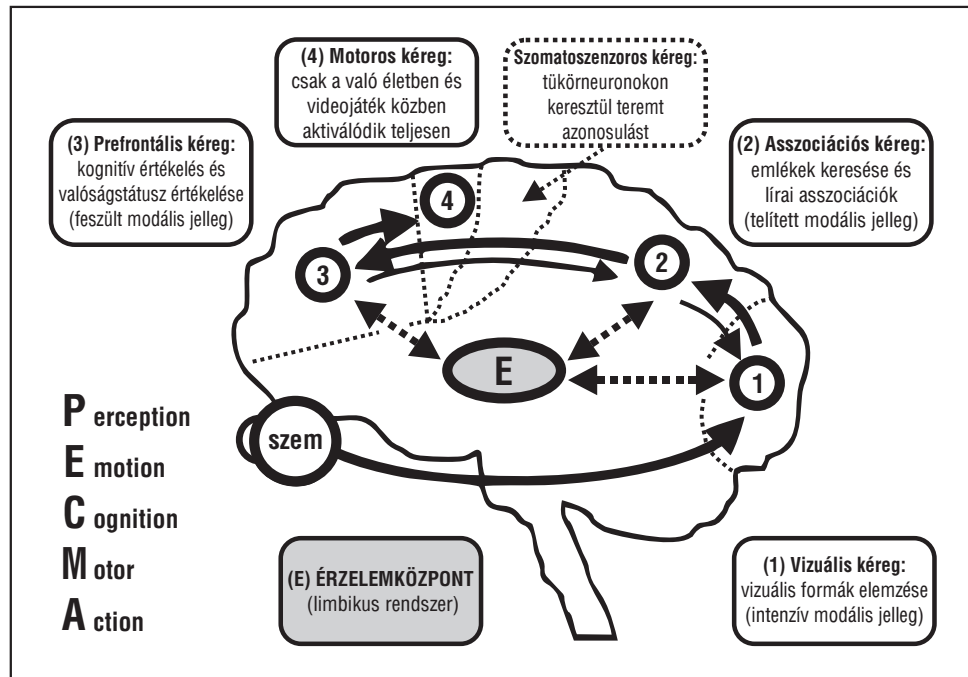
Filmekről és a valóság más aspektusairól beszélve könnyű megfélekedni róla, hogy noha a fejünkön kívüli világ objektíve létezik, a filmekhez és a valósághoz csak az agyunkon keresztül van hozzáférésünk. A filmélmény ennél fogva a valóságos események átélésével azonos szinten létezik; a filmélmény ugyanazokon az agyi áramkörökön fut, mint amelyek a való világbeli élmények esetében működnek, és a különbséget a vizuális fikció és a rendszeren átfutó „tény” között csupán mentális „valóságstátuszjelzők” mutatják.

A PECMA-folyam részletesebb megértéséhez néhány megjegyzés szükséges fizikai agyunk (*embodied brain*) általános felépítését illetően (lásd a mellékelt ábrát). Az alapvető architektúra a következőket foglalja magában:

1. Input eszközök. A test külsején elhelyezkedő érzékszervek (például a szemek és a fülek) a fény és hang formájában elérhető információt átalakítják, majd ezt az átalakított információt további elemzésre küldik a belső agyi rendszerekbe (például az agy hátsó részén található vizuális kéregbe).

2. Asszociációs hálózatok. Az agy szomszédos részei (például az asszociációs kéreg) a kérdéses inputot (bemeneti ingert) az emlékezetben tárolt objektumok és események sematikus reprezentációjával párosítják.

3. Kognitív központok. Az emberek fejlett kognitív készségei az új agykéreg (neocortex) struktúráinak köszönhetőek, amelyek az agy olyan, evolúciósan ősi részeire épültek rá, mint amilyen a limbikus rendszer; ezek a készségek lehetővé teszik, hogy kifinomultabb



A PECMA-folyam modellje

elemzést hajtunk végre az inputon, és hipotéziseket állítsunk fel, valamint következményeket szimuláljunk, mielőtt az output (például motoros cselekvés) létrejönne. (A mentális mechanizmusok, amelyek a kanonikus elbeszélést támogatják, létfontosságú részei ennek a hipotetizáló-szimuláló tevékenységnek, és arra fejlődtek ki, hogy segítsék a térben való orientációt, a preferenciák felmérését, majd a megfelelő cselekvést.)

4. Output eszközök. A (motoros és premotoros kéregben elhelyezkedő) motoros rendszer kontrollálja az izmok által végrehajtott cselekvéseket, miközben alternatív motoros cselekvéseket tervez és szimulál. Amennyiben a néző nem képes az inputra oly módon válaszolni, hogy a (kül)világot a preferenciáival összhangba hozza, akkor a limbikus rendszer úgy módosíthatja a test belső állapotait, hogy sírást, libabórt, reszketést vagy nevetést produkáljon.

(E) Érzelemlőközpontok. A limbikus rendszer (amely az agy központjában, az agytörzs felett helyezkedik el) mind a külvilág, mind a test felől érkező inputokat értékeli velünk született és tanult preferenciák mentén. Ezek az értékelések autonóm folyamatokat kezdeményeznek, amelyek megváltoztatják a test belső állapo-

taikat (hormonok és neurotranszmitterek kibocsátása által), valamint megfelelő kogníciókat és cselekvéseket motiválnak. Habár a filmi input feldolgozásának általános iránya az 1.-től a 3. fázis felé halad, és még a 4. fázis premotoros része is ide tartozik (az izomfeszültséggel összefüggésben), hangsúlyozni kell, hogy a limbikus rendszerben található érzelmlőközpontok folyamatos interakcióban vannak valamennyi – észlelési, asszociatív, kognitív és motoros – mentális folyamattal. A hétköznapi nyelvben az „érzelem” szó csupán egyes magasabb rendű jelenségeket ír le, mint a szerelem vagy a gyűlölet; az érzelmek azonban a fizikai agy motivációs rendszerét jelentik, és még azokra a legalapvetőbb folyamatokra is hatással vannak, amelyekkel az agy értelmezni próbálja a fényinformációkat a szemeken keresztül beérkező milliónyi darabját.

A filmek olyan inputokat hoznak létre, amelyek befolyásolják, kiemelik vagy gátolják a PECMA-folyam különböző fázisait; a filmi input különböző típusú hatások előhívásához különböző neurokognitív mechanizmusokkal játszik, ahogyan azt a következőkben kifejtem.

1. és 2. fázis: Percepció és asszociáció, érzelmi aktiválás és érzelmi címkézés

A folyamat első fázisában a vizuális információ a szemektől a vizuális kéregbe közvetítődik. A hatalmas feladatot, amelyet a vizuális információ milliárdnyi darabjának azonosítható formákká és figurákká való lebontása jelent, agyi modulok sorozata végzi. A *Moving Pictures*-ben azt vettem fel, hogy ez az előzetes vizuális analízis együttműködik az érzelmekkel, és hogy a megfelelő érzelmi élmény intenzív (érzéketlen) modális jelleggel rendelkezik. Az ilyen modális intenzitások absztrakt és egyszerű formák esetén a legszembevetőbbek. A vizuális kéreg feladata kiugró (*salient*) formák megtalálása a szemeken keresztül beérkező információ tengerében, az agy pedig minden egyes jelentőségelteli forma felfedezésekor apró érzelmi jutalomban részesül. A szimmetria például erősen kiugró, tekintve, hogy a szimmetria az élő szervezetek jellemzője. Ezen felül, miután a perceptuális rendszer úgy van programozva, hogy jutalmazza a vizuális komplexitásnak a mozgás és a cselekvés számára fontos, egyszerűbb formákra való redukálását, a vizuális művészetek élvezetet nyújthatnak a kiugró egyszerűségein keresztül.⁹ A *Moving Pictures* megjelenése óta publikált új kutatások alátámasztják a vizuális és az érzelmi rendszerek közötti kapcsolatot. Vilamur Ramachandran és William Hirstein például azzal kapcsolatos elméletekkel álltak elő, hogy az érzelmi aktiválás miképpen indítja be a vizuális analízist – és melléktermékként hogyan táplálja az esztétikai élményt –, ezzel további megerősítést adva a hipotézisemnek.¹⁰ Claus Bundesen és kollégái emellett megmutatták, miképpen játszik

központi szerepet a talamusz *pulvinar* része – amely az érzelmet generáló limbikus rendszerhez tartozik – a vizuális figyelemben.¹¹

A PECMA-folyam második fázisában az agy szomszédos területei (például az asszociációs kéreg) az elemzett formákat objektumoknak és eseményeknek az emlékezetben tárolt sematikus reprezentációival párosítják. Mindegyik objektum vagy esemény asszociatív módon kapcsolódik egy, az érzelmi rendszer által szolgáltatott érzelmi címkéhez vagy „cédulához”: a farkasok például veszélyesek, az almák ízletesek, egyes emberek barátságosak, másfajta emberek pedig ellenségesek. Amikor egy objektum vagy esemény feltűnik a vásznon, és sikeresen párosítódik egy emlékhöz, az elme érzelmileg aktiválódik, és cselekvésre ösztönöz: kerüld el a farkast, közelítsd meg az almát. A testet és az agyat ily módon az észlelés állítja a megfelelő válaszmódba.¹²

Ha a film érzelmileg kiugró képeket ábrázol egy klasszikus elbeszélés (célorientált karakterekkel rendelkező, koherens tér-időben kibontakozó történet) keretein kívül, akkor a néző nem észlel olyan cselekvéseket vagy eseményeket, amelyek feloldhatnák az érzelmi feszültségét. Ebben az esetben a néző az általam telítettnak hívott érzelmi élmény hatása alá kerül, azaz „telítődni” fog érzelmeivel. A zenei videók és bármiféle rögzített narratíva nélküli művészfilmek félelmet, testi vágyat, gyűlöletet vagy fenséges-óceánélményt kelthetnek, mivel ezek az érzelmei „testetlenek”, el vannak szigetelve egy olyan objektív világtól, ahol a karakter cselekedetei feloldhatnák az érzelmi feszültséget. Amikor egyszerre és/vagy egymás után számos érzelmi töl-

⁹ Marr, David: *Vision: A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*. San Francisco: W. H. Freeman, 1982.

¹⁰ Lásd Ramachandran, Vilamur – Hirstein, William: *The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience*. *Journal of Consciousness Studies* 6 (1999) nos. 6–7. pp. 15–51.

¹¹ Bundesen, Claus – Habekost, Thomas – Kyllingsbak, Soren: *A Neural Theory of Visual Attention: Bridging Cognition and Neurophysiology*. *Psychological Review* 112 (2005) no. 2. pp. 291–328.

¹² Meg kell jegyezni, hogy bizonyos vizuális inputok nem párosíthatók direkt módon konkrét objektumokhoz és eseményekhez: nyilvánvaló példák a kísérleti filmek és installációk által prezentált absztrakt formák és színek. Ha a néző erősen absztrakt formákkal szembesül, akkor a vizuális rendszerének aktiválása tiszta esztétikai élményt fog eredményezni.

tettel rendelkező objektummal szembesülünk, az elme asszociációk erős töltöttségű hálózatát építi fel, és közös nevezőt próbál keresni az asszociációkhoz. Andrej Tarkovszkij *Tükör (Zerkalo, 1974)* című filmje például tűz, eső, szél és különböző érzelmi állapotokban lévő karakterek „kiugró” képeit mutatja be. Ugyan az érzelmi töltéssel rendelkező képzetársítások építkezésének nincs világosan meghatározott narratív jelentése, az ilyen asszociációk az észleleti, kognitív és érzelmi bőség, valamint a mélyebb jelentés élményét hozhatják létre, a kérdéses mentális asszociációk komplexitása és érzelmi töltete miatt.

Roland Barthes a kiugrás bizonyos fajtáit „harmadik jelentésnek” nevezi, így eszerint amit én „intenzitásnak” és „telítettségnek” hívok, mélyebb jelentéssel bír. A PECMA-folyam-modell azonban azt mutatja, hogy egy jelentés nélküli észleleti vagy érzelmi kiugrás is keltheti a jelentés érzetét. Az agy oly módon programozott, hogy a cselekvést igénylő objektumokat és eseményeket figyelje, és értelmet keressen bennük. Következésképpen a művészek és filmkészítők képesek olyan észleleti inputokat létrehozni, amelyek „hiperaktiválják” a megfigyelő és értelemkereső áramköröket. A művészfilmek, valamint komikus, vallásos és természetfeletti fikciók hasonló módon aktiválhatnak jelentéskereső rendszereket. Ezek a filmek jellemzően ellentmondásokat szerepeltetnek, amelyek a jelentés illúzióját kelthetik, mivel az elme hermeneutikai gépezete talányok észrevételére és felfejtésére van „hitelesítve”. Összevetve például valamely szemiotikai megközelítéssel, a PECMA-keret magyarázó ereje a filmelemzés számára abban rejlik, hogy lehetővé teszi számunkra annak megértését, hogy filmélményeink testközpontú folyamatok, nem pedig rögzített jelek és diszkrét jelentések olvasásán vagy dekódolásán alapulnak. Röviden, a film nem csupán készen tált jelentéseket nyújt, hanem fizikai agyunk játékos aktiválása által előidézett észleleti, kognitív és érzelmi élmények skáláját is.

3. fázis: Kogníció, narratíva és azonosulás

A kanonikus elbeszélő filmek esetén a folyamat feldolgozása többnyire a harmadik fázisban folytatódik, amelynek során kognitíve értékeljük a filmet a karaktereket és az eseményeket illetően. Nem mellékesen ez a folyamat azt igényeli a részünkről, hogy kognitíve azonosuljunk egy karakterrel, ily módon elfogadjuk a karakter céljait és érdekeit. Ebben a kognitív tevékenységben központi szerepet játszanak az agy – az embereknél különösen fejlett – elülső területei, amelyek a szituációkat érzelmi jelentőségük szerint felméri, és az érzelmi alapú preferenciákkal összhangban cselekvéseket terveznek.¹³ Tekintve, hogy az érzelmeink – Nico Frijda elnevezésével – „cselekvési tendenciákhoz” kapcsolódnak,¹⁴ érzelmi élményünket a háttérben az izmok feszültsége határozza meg. Mintha csak az agy és a test is belevetítené magát a film „külső” világába. Először a puma közelít, majd félelem váltódik ki, majd meghozzuk a döntést, hogy harcolunk vagy menekülünk, majd fegyvert rántunk vagy biztos helyet találunk, és így tovább. (Ha az események sorrendje meg van keverve, akkor az érzelmek kevésbé feszültségteliek, mint inkább telítettek lesznek, ahogyan azt a *Tavalj Marienbadban*-hoz [*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961] hasonló filmek példázzák. Az elbeszélés rendjének még a történet végével való indítás általi apró megkeverése is, mint számos noir melodráma esetében, telíteni fogja az érzelmi élményt.)

A PECMA-folyam-modell szerint a fabula (a „történet”) nem elsődlegesen a szűzsé (a „diskurzus”) feldolgozásának végeredménye, ellentétben a David Bordwell által az *Elbeszélés a játékfilmben* című könyvben elővezetett narratívaelmélettel.¹⁵ A történet és diskurzus közötti klasszikus elkülönítés hasznos eszköz, amikor erősen megkevert időrendű narratívákról van szó, ám kevésbé hasznos az időben lineárisan előrehaladó kanonikus film leírásához. A történet-diskurzus megkülönböztetés ezenfelül problémásnak bizonyul a filmélmény leírását ille-

¹³ Young, Kay – Saver, Jeffrey L.: *The Neurology of Narrative*. *SubStance* 30 (2001) nos. 1–2. pp. 72–84.

¹⁴ Frijda, Nico: *The Emotions*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1986.

¹⁵ Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*.

tően, mivel a befogadás során jellemzően nem gondolunk bele abba, hogy a film egy függetlenül létező fabula rekonstrukciója lenne.¹⁶ A néző a filmet elsődlegesen mint valós események szimulációját éli meg, amelyek a film előrehaladása során jönnek létre, noha tisztában van vele, hogy mindez előre felvett, és valamiféle elbeszélő „meséli”.

Bordwell modelljével ellentétben, amely a diskurzust veszi kiindulópontnak a történet néző általi megértésében, a PECMA-folyam-modell elsődlegesen történetvezérelt. A kanonikus történet az alapvető mentális struktúrát jelenti a világon belüli cselekvések megértéséhez. A film úgymond diskurzív elemei jobban leírhatók a kanonikus történetforma olyan modifikációiként, amelyek különböző érzelmi módokat hoznak létre (mint feszültség vagy telítettség), ahogyan azokat a *Moving Pictures*-ben leírtam. A különböző módok a fizikai agy más-más aspektusait helyezik előtérbe. A diskurzusalapú modell csupán kíváncsiságvezérelt, a történetvezérelt modell azonban nem (noha a kíváncsiság egyértelműen szerepet játszik sok műfajban, például a detektív-történetekben). A történetvezérelt modell főként olyan központi érzelmeken alapul, mint a szerelem, félelem, gyűlölet, valamint a cselekvések és események megfigyelésén és szimulációján keresztül kienegedésükön, gátlásukon és kioltásukon. Az érzelmelek és a kogníciók ebből következően teljes mértékben egymásba fonódnak.

A PECMA-folyam-modellből az is következik, hogy a narratív „hajtóerő” alapvető szemszöge első

személyű és nem harmadik személyű, ellentétben a mások mellett Noël Carroll által is favorizált, távoli megfigyelőt tételező elméletekkel. Evolúciós megfontolások alapján észszerűnek tűnik feltételezni, hogy a harmadik személyű nézőpontok az első személyű nézőpontokra épülve fejlődnek ki. A mentális architektúránk először is arra fejlődött ki, hogy testünk kifinomult navigációját tegye lehetővé a térben, hogy élelmet, vizet és párt szerezhessünk, miközben elkerüljük a ragadozókat és az ellenségeket. George Lakoff¹⁷ és Mark Johnson¹⁸ véleménye szerint a világnak a cselekvés tereként való felfogása még a nyelv és a metaforák számára is az alapvető mentális modellt jelenti. Agyi szkennelések továbbá arra engednek következtetni, hogy a harmadik személyű „tudatelméleti” kogníció az új agykéreg moduljaiban megy végbe, míg az első személyű szimulációk az „én”-ben – a limbikus rendszer és a premotoros kéreg melletti modulokban.¹⁹ Az állítás, miszerint a harmadik személyű nézőpont (a moziszekben ülő néző) az alapvető, sokkal komplikáltabb nézési folyamatot von maga után. Egy kanonikus filmet egyszerűbb követni a protagonista mentális állapotainak és cselekedeteinek diegetikus koordináták alapján való szimulálásával. A *Moving Pictures*-ben arról tett állításaimat, hogy a nézők hogyan szimulálják a protagonisták észleleteit, kognícióit, érzelmeit és cselekvéseit, a tükroneuronok felfedezése nemrégiben megerősítette.²⁰ Ezek a neuronok nemcsak akkor aktiválódnak, amikor valaki cselekvéseket hajt végre, hanem akkor is, amikor ez a valaki más-

16 A narratíva evolúciójáról lásd Grodal, Torben: *Stories for Eye, Ear, and Muscles: Video Games, Media, and Embodied Experiences*. In: Wolf, Mark – Perron, Bernard (eds.): *The Video Game Theory Reader*. New York: Routledge, 2003. pp. 129–156. [Magyarul: Grodal, Torben: *Történetek szemnek, fülnek és izmoknak. Videójátékok, médium és a megtettesült tapasztalás*. (trans. Kiss Miklós) In: Fenyvesi Kristóf – Kiss Miklós (eds.): *NARRATÍVÁK 7. Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2008. pp. 226–256.]

17 Lakoff, George: *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

18 Johnson, Mark: *The Body in the Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

19 Vogeley, Kai – Newen, Albert: *Mirror Neurons and the Self Construct*. In: Stamenov, Maxim – Gallese, Vittorio (eds.): *Mirror Neurons and the Evolution of Brain and Language*. Amsterdam: John Benjamins, 2002. pp. 134–143.

20 Lásd Stamenov – Gallese (eds.): *Mirror Neurons*, valamint Grodal: *Film, Character Simulation, and Emotion*. In: Friess, Jörg – Hartmann, Britta – Müller, Eggo (eds.): *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand: Strukturen des Films als Erlebnispotentiale*. Berlin: Vistas Verlag, 2001. pp. 115–127.

valakit figyel meg, aki ilyen cselekvéseket hajt végre. A filmes elbeszélések erős első személyű érzelmeiket aktiválhatnak a tükörneuronokon keresztül. A harmadik személyű érzelmeik, mint az empátia vagy a csodálat, központi szerepet játszanak Carrollnál²¹ és Tannál,²² de azonos szinten léteznek az első személyű érzelmeikkel, mint a szerelem, a gyűlölet és a féltékenység.

4. fázis: Cselekvés, előmozdítás és blokkolás

A PECMA-folyam negyedik és utolsó fázisa az előzőleg leírt érzelmi feldolgozás végeredményét jelentő cselekvési tendenciák „helyettes” megvalósítását foglalja magában. Ellentétben a való élettel és a videojátékokkal, a filmnézés során a néző természetesen nem képes cselekedni a látottak nyomán.²³ A moziban a filmkészítőnek a nézési folyamat felett gyakorolt hatalmas kontrollja miatt – összevetve például a művésznek a művészeti galéria látogatójának figyelme feletti kontrolljával – a filmek mindazonáltal különösen alkalmasak a cselekvéshez szükséges affordanciák vagy azok hiányának szimulálására. A kanonikus eset előmozdítja a „helyettes” cselekvési tendenciákat. Ha például a karakter a vásznon kezébe veszi a szituációt és felülemelkedik az elé gördített akadályokon, akkor a néző „helyettes” módon, akaratlagos, célorientált motoros aktivitást tapasztal. Másfelől a nem-kanonikus esetben a „helyettes” cselekvési tendenciák blokkolhatók akár narratív módon, a karakter inaktivitása és a protagonista céljainak „lírai” eltűnése által, vagy stilisztikailag, olyan technikákon keresztül, mint a képkimerevítés vagy az óriástotál. Amikor ez történik, a néző kétfajta élmény valamelyikének hatása alá kerül. Az első élmény, ami jellemző elem a vígjátékban, melodrámban és horrorban, egy akaratlan autonóm válasz, mint a nevetés, sírás vagy félelem. A második élmény a PECMA-folyam második fázisára jellemző „lírai” és „telített” érzelmi módokba való visszaesés.

A negatív autonóm válaszokat kiváltó melodramai szekvenciák és a lírai-asszociatív formájú filmek érzelmi tónusa közötti hasonlóság a cselekvési tendenciák blokkolásának közös stratégiájából fakad, ami megakadályozza a nézőt, hogy megbírkózzon a körülötte lévő valósággal, és változást idéz elő az érzelmi állapotában. Ugyan az aktív cselekvés a túlélés szempontjából kulcsfontosságú, épp ennyire fontos a cselekvési tendenciák kikapcsolására való képesség olyan helyzetekben, amikor a cselekvés lehetetlen, amikor a cselekvés csoportszinten megy végbe, vagy amikor valamiféle veszteség elfogadására van szükség. E tekintetben a tragédiák és a szerelmi történetek ugyanazt a stratégiát alkalmazzák a cselekvés blokkolására és az autonóm válaszok kiváltására; ez a tény megmagyarázza, hogy miért gyakori bizonyos átfedés a két műfaj képi világa között, és miért képesek kombinációban egymást erősíteni – ahogyan azt *Az angol beteghez* (*The English Patient*, Anthony Minghella, 1996) hasonló, tragikus szerelmi történetek példázzák.

III. A valóságstátusz értékelése és a valóságmoduláció esztétikai hatásai

Az érzelemtől a (teljesen megvalósított) cselekvésig történő átmenet megszakításának központi eleme a film valóságstátuszának értékelése. Ez az a terület, ahol számos filmelmélet megsemmisítő vereséget szenved, mivel – a ptolemaioszi világméretű képhez hasonlóan – megragadnak a látható felszínen. Ahogyan valaha észszerűnek tűnt azt gondolni, hogy a Föld lapos – amely nézet az ókori filozófusokat arra kényszerítette, hogy bonyolult elméleteket találjanak ki epicyclusokkal és hasonlókkal –, szintúgy észszerűnek tűnt a filmnézés reprezentációs modelljének elfogadása. E modell szerint a filmnézés olyan ké-

21 Carroll, Noël: *A Philosophy of Mass Art*. New York: Oxford University Press, 1998.

22 Tan, Ed: *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. (trans. Barbara Fastang) Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 1996.

23 Lásd még Grodal: *Stories for Eye, Ear, and Muscles*.

pek megtekintését foglalja magába, amelyek valami hiányzót reprezentálnak (például egy profilmikus eseményt). A kép a „kétkedés” állapotát idézi elő – abban az értelemben, hogy reprezentációkat látunk, és nem magukat a jelzett dolgokat –, az elmére pedig a „kétkedés felfüggesztésének” magasztos feladata hárul. A PECMA-folyam-modell felől közelebbről azonban könnyen látható, hogy a szemekbe és a vizuális kéregbe nem reprezentációk, hanem fénysugarak érkezik be, amelyek neurális aktivitást okoznak. Az egyszerű neuronok az agy hátsó zugában nem tudják elkülöníteni a reprezentációt a tényleges dologtól; az érzelmegeneráló limbikus rendszer egyaránt aktiválódik, akár egy valódi farkassal kerülünk szembe, akár egy farkas audiovizuális szimulációjával. Az elsődleges folyamat a filmnézés során így a hit lesz. A filmbefogadás nem a „kétkedés felfüggesztésén”, hanem „a hit felfüggesztésén” – az észleletekben való hitünk gyengítésén – alapul, hiszen máskülönben retteggve hagynánk el a mozi a horrorfilmek után. Ez a folyamat a premotoros kéreg elülső részében és körülötte megy végbe. Így tehát sok gondtól kímélhetjük meg magunkat a fikciós „valóság-effektussal” kapcsolatban, ha modellezzük a valóságértékelés folyamatának különböző lépéseit.

A valóságstátusz értékeléséhez és a valóságélményünk megértéséhez egy további „kopernikuszi fordulatot” kell végrehajtanunk az elméről alkotott felfogásunkat illetően: a szemeinkre és a füleinkre az izmok függelékeiként kell gondolnunk. Az észlelés arra fejlődött ki, hogy fokozza a testünk izmaink segítségével történő helyváltoztatási képességét, és hogy megnövelje az esélyeinket a céljaink megvalósítására. A valóság értékelésének és megélésének mechanizmusa csak bonyolultan érthető meg, ha azt tételezzük, hogy a tudatos világgélményünk egy „objektív” másolat elménkben való létrehozásán

alapul. Sokkal egyszerűbb megragadni ezeket a mechanizmusokat, amint felismerjük, hogy a tapasztalatunk nemcsak attól függ, hogy valami ténylegesen létezik-e, hanem attól is, hogy az észlelés, kogníció, érzelem és cselekvés együttműködnek-e, hogy segítsenek megbírkózni a fizikai és szociális környezetünkkel.

Számos kutatás mutat afelé, hogy tudatos észleleteink át vannak itatva a cselekvéseinket orientáló érzelmekkel, amit látunk tehát, az nem „a világ objektív létezésében vagy valamiféle isteni szem számára”, hanem inkább egy pragmatikus, érdekeinket tükröző keverék. Jaak Panksepp szerint az elme még a tudatunk számára központi jelentőséggel bíró kválék is (mint a színek és a formák) felhasználja, hogy hangsúlyozza vagy „megjelölje” a tér azon elemeit, amelyek szilárd alapot biztosítanak a cselekvéshez.²⁴ J. J. Gibson affordanciaelmélete szerint érezzük, hogy egy adott objektum milyen cselekvést enged meg: nem pusztán egy ajtót látunk, hanem azt is érezzük, hogy az ajtó lehetővé teszi az áthaladást.²⁵ Rudolf Arnheim tárgyalta, hogy az olyan testi érzületeket, mint a nehézség vagy az egyensúly, miképpen érezzük vizuális tapasztalatok aspektusaiként.²⁶ A szinesztéziával kapcsolatos kutatások rávilágítanak, hogyan vetítünk lehetséges taktilis élményeket a vizuális képekre. Az érzések így kiegészítik a kválék audiovizuális világát.

A valóságstátusznak a PECMA-folyam-modellben betöltött szerepéből az következik, hogy a mechanizmusok, amelyek a belső képeknek (például hallucinációk, gondolatok és álmok) a külvilág rendszerbe befutó ingereitől való elkülönítésére fejlődtek ki, mentális „állj-haladj” mechanizmusainkat is informálják: valós az, amiről úgy érezzük, „zöld lámpát” ad, a valószerűtlentől pedig úgy érezzük, „megállj”-t vagy „vigyázz”-t parancsol. Az „irrealitás” érzésének számos különböző oka lehet,

24 Panksepp, Jaak: The Periconscious Substrates of Consciousness: Affective States and the Evolutionary Origins of the Self. In: Gallagher, Shaun – Shear, Jonathan (eds.): *Models of the Self*. Exeter, UK: Imprint Academic, 2002. pp. 113–130.

25 Gibson, J. J.: *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1979.

26 Arnheim, Rudolf: *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, 1974. [Magyarul: *Vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. (trans. Szili József és Tellér Gyula). Budapest: Aldus Kiadó, 2004.]

és itt csak kettőt emelek ki. Problematikus lehet az input, amikor a cselekvést kód, sötétség, tükrök vagy képernyők nehezé vagy lehetetlenné teszik, vagy problematikus lehet az output, mint a melodramák és horrortörténetek központi karaktereinek korlátokba ütköző cselekvései esetén.²⁷ A kódos tájak szigorúan véve épp annyira valóságok, mint a napsütötte tájak; a különbség a kettő között nem az objektív létezésükben áll. Az evolúció azonban az elménket praktikusra csiszolta, így a cselekvés kezdeményezésének nehézségét ugyanazon a „valószerűtlen” módon éljük meg, függetlenül attól, hogy ez a nehézség észlelési vagy cselekvőképességi problémákból fakad.

Számos, a filmesztétika szempontjából központi jelentőségű hatás a valóságstátusszal és a cselekvési potenciálokkal való játéknak köszönhető. A PECMA-folyam-modell például konkrétan lehetővé tette számomra, hogy kidolgozzam a komikus hatások egy metaelméletét, amely számos, az évszázadok során keletkezett komikumelméletet foglal egyetlen keretbe. A *Moving Pictures*-ben leírtam, hogy a komikumra adott reakciók miképpen tekinthetők élvezetes „megúszó” mechanizmusoknak, amelyek egy adott *arousalt* „valószerűtlenként” értékelnek, azaz mint olyat, amely nem ad okot cselekvésre és válaszra. Így erős *arousalt* okozó események sora – a kegyetlenségtől a szégyenen át a paradoxonokig – nevetéshez kapcsolódó „biztonsági szelepeket” alkalmazhat, amelyek a limbikus élvezeti rendszert aktiválják, ahelyett, hogy (re)akciókat váltanának ki. A „valószerűtlen”-ként való értékelés valamilyen olyan mechanizmusokon alapul, amelyek elkülönítik a saját testünk és/vagy önstimuláció által okozott érzeteket a külső okra visszavezethető érzetektől. Hasonló mechanizmusokat alkalmazunk, amikor játszunk, vagy épp csiklandoznak, és az is köztudott, hogy a nevetést előidéző drogok,

mint a hasis, részben lerombolják a külvilág érzetét. Az arra való képesség, hogy lehatárolják a „játékos” módban végrehajtott cselekvések valóságát, az emlősök kognitív forradalmának gyökerét jelentette.²⁸

IV. Alulról [bottom-up], felülről [top-down] szerveződő és visszafelé haladó folyamatok (MACEP-ek)

Noha a PECMA-folyam alapvető iránya az észleléstől a cselekvés felé haladó (ahogyan azt az elnevezés is tükrözi), hangsúlyozni kell, hogy a folyamat minden fázisában visszafelé haladó folyamatok is működnek. Persze az észlelés számos aspektusa a visszacsatolástól elzárt modulokban zajlik, ahogyan azt olyan vizuális illúziók is demonstrálják, mint például a Müller-Lyer illúzió, amely azután is fennál, hogy tudjuk az okát. Általánosan azonban az észlelésnek az emlékekhez és sémákhoz való párosítása folyamatos visszacsatolást foglal magában, és így a tudásunktól és vélekedéseinktől függ. Az emlék- és sématárunkban történő minden változás potenciálisan megváltoztathat valamely párosítási folyamatot. Így tehát, noha az elme általános architektúrája minden ember esetében ugyanolyan, a konkrét élményeket nagyban befolyásolja a néző egyéni és kulturális háttere.

A valóságértékelés hatása az észlelésre egyfajta felülről szerveződő folyamatot jelent. Ha a kód csupán kód lenne, és nem akadályozná a vizuális kontrollt és a cselekvést, sem a szokásos lírai-valószerűtlen élményünk nem állna elő a filmek kódos jeleneteinél, és valószerűtlenség-érzés sem fogna el, ha lassítással találkozunk. A valószerűtlenség különböző fajtái között sem tudnánk különbséget tenni, mint

27 Grodal, Torben: Subjectivity, Objectivity and Aesthetic Feelings in Film. In: Bondebjerg, Ib (ed.): *Moving Images, Culture and the Mind*. Luton: University of Luton Press, 2000. pp. 87–104.; valamint Grodal, Torben: Film Lighting and Mood. In: Anderson, Barbara – Anderson, Joseph (eds.): *Moving Image Theory: Ecological Considerations*. Carbondale: University of Southern Illinois Press, 2005. pp. 152–163.

28 Steen, Francis F. – Owens, Stephanie A.: Evolution's Pedagogy: An Adaptationist Model of Pretense and Entertainment. *Journal of Cognition and Culture* 1 (2001) no. 4. pp. 289–321.

amilyenek az álmok, a jövőben beteljesülendő dolgokról alkotott fantáziák, és az érzéki emlékek (amelyek korábban a rendszeren átfutó „valós” élmények voltak). A vizuális input csupán vizuális input lenne. De evolúciós – és funkcionális – nézőpontból az észlelés pusztán a megfelelő cselekvések megtételének szolgálatában áll, és így olyan formákat és funkciókat kell befogadnia, amelyek összhangban vannak a „főnökével”, a motoros rendszerrel. A filmélmény intenzitása szorosan összefügg azzal a móddal, ahogyan a mozgóképek lehetővé teszik ezt az állandó interakciót az észlelés, érzélem, kogníció és cselekvés között.

Abban az időben, amikor a PECMA-folyam-moddell eredeti változatát leírtam, a pszichológiai szakirodalom nem sok segítséget nyújtott annak megértéséhez, hogy az „alulról szerveződő” PECMA-folyam-élményünk hogyan lép interakcióba az agy elülső központjaiból induló, „felülről szerveződő” folyamattal az észlelés folyamatában. A kivétel Gibson ökológiai elmélete volt, amely azt hangsúlyozta, hogy az élményeink affordanciákon vagy cselekvési potenciálokon alapulnak. A hallgatólagos vagy explicit köznapi bölcsesség szintén az érdekek befolyását tételezi az észlelésre, többek között azt tartva, hogy érzelmi értékeléseink „átszínezik” az észleleteinket. A szépség élményénél nem igazán lehetséges elkülöníteni az érzelmet (a szemlélésre vagy megközelítésre való késztetést) az észleléstől, a ronda vagy veszélyes élménye pedig az észlelés, érzélem és cselekvési tendenciák (az elkerülésre való késztetés) keveréke.

A neurológiai kutatások azonban újabban haladást értek el a felülről szerveződő folyamat leírásában, és megmutatták azt, hogy az észlelést lehetetlen elválasztani az érzelmeiktől, a kogníciótól és a cselekvési tendenciáktól. Neurológusok például kimutatták, hogy habár az elsődleges vizuális kéregben egyes neuronok folyamatosan aktiválódnak és dolgozzák fel a külvilág felől állandóan beáramló információkat, számos más vizuális neuron csak akkor kapcsol be, amikor az adott jelenségre tudatos figyelem irányul.²⁹ Gerald Edelman és Giulio Tononi leírta, hogy az agy miképpen van tele – az ő elnevezéseik-

kel – „visszatérő pályákkal” (*reentrant pathways*) és „visszavetítésekkel” (*back projections*).³⁰ A film viszonylatában a kutatás azt jelzi, hogy a filmkészítők a befogadást az élményfolyam különböző fázisaira (vagy „agyi helyszíneire”) fókuszálhatják oda-vissza. Egy film például irányíthatja a figyelmünket alapvető vizuális vagy akusztikai folyamatokra, vagy pedig azokra az asszociatív folyamatokra, amelyek az úgynevezett parietális kéregben mennek végbe, ahol az érzelmi élmények személytelen („lírai” vagy „fenséges” [*sublime*]) formában léteznek. Más esetben a film felkészítheti az emlékezetünket és a figyelmünket elvárásokat és lehetőségeket felvillantva, vagy fókuszálhat a világra mint a cselekvés terepére, aminek az izomfeszültség jelenti az implicit hátterét.

A visszafelé haladó folyam a keretet biztosíthatja a felülről szerveződő (személyes vagy kulturális tanuláson alapuló) folyamatok és az alulról szerveződő („beégetett” algoritmusokon alapuló) folyamatok közötti kapcsolat megértéséhez. Az „illúzióként” ismert vizuális-esztétikai effektusok világosan mutatják, hogy egyes alulról szerveződő folyamatok mindenfajta felülről jövő beavatkozástól elzárva mennek végbe, a PECMA-folyamon belüli más folyamatokra viszont hatással lehet a visszafelé haladó folyam. Ezek a folyamatok jelenleg is kutatás tárgyai, de annak megértése, hogy a film (és a világ) befogadása során mik az univerzális állandók, és mik a változók, központi jelentőségű a filmtudományon belüli jövőbeli kutatások számára.

V. Kultúra és biológia

A filmtudomány neurokognitív megközelítésének kritikusai amellet érvelnek, hogy ez a megközelítés nem képes a filmet kulturális és történeti produktumként látni. Egyszerre igazuk van, és tévednek is. Igazuk van, mert a velünk született agyi architektúrák meghatároznak bizonyos alapvető és univerzális esztétikai törvényeket, formákat és funkciókat. Tévednek, mert ennek az architektúrának a kivételes

29 Churchland, Patricia Smith: *Brain-Wise: Studies in Neurophilosophy*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

30 Edelman, Gerald – Tononi, Giulio: *Consciousness: How Matter Becomes Imagination*. London: Penguin Books, 2001.

rugalmissága arra fejlődött ki, hogy tartalmak végtelesen és formák meglehetősen változatoságát támogassa. Noha az érzelmi rendszer univerzális, egyértelműen egy egyéni vagy kulturális történet az, ami meghatározza kit és mit szeretünk vagy gyűlölünk. Ezenfelül, a variáció hatalmas túlélési értékének köszönhetően (például az evésben vagy élelemgyűjtésben), az „ízletes” élmények izgalmát idővel megszokjuk, és így újdonság iránti szükséglet generálódik. Az esztétikai élmény ennél fogva nagyon is történeti produktum, mind egyéni, mind társadalmi szinten. Az általános elmélet azt is segít megérteni, hogy bizonyos jelenségek végletesen történetiek; egyes formai megoldások vagy tartalmak ideiglenes háttérbe szorulása esetén például nem feltétlenül állnak globális okok a háttérben. Amikor a nézők egy adott időszakban belefásulnak a *film noir*-ba, az nem szükségszerűen egy általános kulturális klíma lecsapódása, hanem az ízlés újdonságkeresés és megszokás által meghatározott körforgásának része is lehet.

Egy általános filmelmélet nem jelenti a filmtörténet tagadását; ellenkezőleg, az elmélet eszközöket ad a film történeti fejlődésének megértéséhez. Az általános elméletet illető kritikák mélyebb okai valószínűleg máshol, a tudományos redukcióval szembeni erős ellenérzésben rejlenek, mivel a kritikusok (véleményem szerint tévesen) úgy érzik, hogy ha a filmeket az agy „bedrótozott” képességei öntik formába, akkor specifikus részleteik elvesztik fontosságukat. Azonban az a tudás, hogy az almák a gravitáció törvényei szerint leesnek a fáról, ízük pedig az alma és a szánk közötti kémiai reakciók függvénye, még nem veszi el az almák fontosságát. A filmtudomány többre hivatott, mintsem hogy ékesszóló műélvezők klubja legyen.

VI. Konklúzió

A közepes léptékű és mozaikdarab-elméletek nem képesek megmagyarázni a vizuális esztétika alapvető törvényeit; az ilyen elméletek valamiféle naiv realizmus foglyai, mely szerint a filmélmény csupán egy a külsődleges reprezentációk közül. Az általam propagált általános elmélet egyaránt ragaszkodik

egyfajta radikális konstruktivizmushoz (minden csak konstrukció a néző elméjében) és „evolúciós” vagy „pragmatikus” realizmushoz. A központi agyi mechanizmusok, amelyek a filmélményt formába öntik, nem esetlegesek, hanem az evolúció során alakultak ki a túlélés érdekében. A közepes léptékű és mozaikdarab-elméletek nem teszik lehetővé az esztétikai és narratív problémák adekvát általános leírásait, köztük az ágencia leírását sem. A filmtudomány a bölcsészettudományok része, és a film történeti tanulmányozása, valamint az egyedi sajátosságok szoros elemzése nem csupán önmagukban, de általánosabb következtetések szilárd alapjaként is értékesek. De a filmélmény az agyunkban játszódik le, és az élményt létrehozó mechanizmusok közül sok éppolyan láthatatlan az introspektív megközelítés számára, mint ahogyan a Föld Nap körüli pályája is láthatatlan a szemünk számára. Ebből kifolyólag elengedhetetlen olyan filmelméletek kidolgozása, amelyek figyelembe veszik a pszichológia legújabb eredményeit is.

Andorka György fordítása

Robin Curtis

Kiterjesztett empátia

Mozgás, tükroneuronok és Einfühlung*

Az utóbbi években számos, az időalapú képek esztétikájával és befogadásával kapcsolatos, régóta fennálló kérdés összekapcsolódott a természettudomány területén elvégzett kutatásokkal és nyert igazolást általuk. Fontosnak tartom azonban kiemelni, hogy míg az ilyen vizsgálatok valóban rendkívül gondolatébresztőek, előfordulhat, hogy a mozgóképek befogadásával kapcsolatban valójában több kérdést vetnek fel, mint amennyit kezdetben megválaszolni látszanak.

Egy közel tíz évvel ezelőtti, makákó majmokkal foglalkozó neurológiai kutatás bebizonyította annak a pszichés képességnek a létezését, amely lehetővé teszi az egyén számára, hogy egy másik személy által végzett tevékenység hatására szervezete egyidejűleg és ösztönösen ugyanazt élje át, mintha ő maga végezné a tevékenységet. Vittorio Gallese és Giacomo Rizzolatti kutatócsoportjukkal az olaszországi Parmai Egyetemen fedezték fel az általuk elnevezett tükroneuronok létezését, melyekről bizonyították, hogy egy olyan rendszert képeznek, amely „a megfigyelés és a motoros tevékenységek végrehajtásának összehangolásáért felelős”¹. Pontosabban a makákó agyának tervezésért és mozgások kivitelezéséért felelős régiójába beültetett elektródák

segítségével felfedezték, hogy ezen a területen a neuronok nemcsak akkor mutatnak aktivitást, ha a majom saját maga végez mozgást (például feltör egy mogyorót vagy felnyit egy banánt), hanem akkor is tüzelnek, ha az állat egy másik majmot figyel meg az adott tevékenység végzése közben, anélkül, hogy ő maga megmozdulna.

Egy ilyen beleérző kinetikus észlelési működés létezése következtetések széles körét vonja maga után. Még az is felmerült, hogy ezeknek a neuronoknak a jelenléte az embernél fontos szerepet tölthetett be a nyelv és más, hasonlóan komplex rendszerek elsajátításának fejlődéstörténetében. Ezt a többek között V. S. Ramachandran nevéhez köthető hipotézist azonban többen kétségbe vonják.² Mindazonáltal egy ilyen neuronális válasz hasznosságához nem férhet kétség. A Parmai Egyetem kutatói eredményeikről szóló eredeti publikációjukban a következőt írták: „Közismert, hogy mind a gyerekek, mind a felnőttek utánzás útján tanulnak. Ez az utánzási folyamat alapulhat egy olyan megfigyelés/végrehajtás összehangolási mechanizmuson, amelyet a tükroneuronok is megtestesítenek. Egy ilyen mechanizmus egyrészt kiszűri a cselekvés ágensét (kéz, kar, arc) leíró lényegi elemeket,

* A fordítás alapja: Curtis, Robin: Expanded Empathy: Movement, Mirror Neurons and Einfühlung. In: Anderson, Joseph D. – Fisher Anderson, Barbara (eds.): *Narration and Spectatorship in Moving Images*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. pp. 49–60.

¹ Gallese, Vittorio, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi and Giacomo Rizzolatti. 1996. Action Recognition in the Premotor Cortex. *Brain* 119 (1996) no. 2. pp. 593–609. id. h. p. 593.

² A hipotézissel V. S. Ramachandran *A tükroneuronok és a társas tanulás mint az emberi evolúció „Nagy Ugrásának” hajtóerői (Mirror Neurons and Imitation Learning as the Driving Force behind „The Great Leap Forward” in Human Evolution, 2004. http://www.edge.org/3rd_culture/ramachandran/ramachandran_p1.htm Utolsó hozzáférés: 2006. 07. 17.)* című tanulmányában állt elő, de a BBC *Reith Lectures* című rádióelőadás-sorozatának 2003-as *Feltörekvő elme* című részében is elővezette azt a szinesztéziáról és annak evolúciós céljáról szóló elemzés kontextusában. A kritikái állásfoglalásért lásd például: James R. Hurford: *Nyelv a megértésünkön túl: Mit magyarázhatnak és mit nem a tükroneuronok a nyelvi evolúcióból?* (Language Beyondour Grasp: What Mirror Neurons Can, and Cannot Do for Language Evolution. In: Oller, D. Kirmbrough – U. Griebel – K. Plunkett(eds.): *The Evolution of Communication Systems: A Comparative Approach*. The Vienna Series in Theoretical Biology. Cambridge: MIT Press, 2002.)

másrészt közvetlenül a motoros tulajdonságokkal rendelkező speciális neuronok csoportjai számára kódolhatja azokat.”³

A „mozdulat lényegi elemeinek” kiszűrése állt egy későbbi, nemrég a Londoni Egyetemen lefolytatott kutatás középpontjában, amely már emberek vizsgálatával foglalkozott.⁴ A Royal Balett társulatának profi balett-táncosait és capoeira-szakértőket (egy brazíliából származó nagyon gördülékeny, folyamatos mozdulatokkal jellemezhető harcművészeti forma) kértek fel rövidfilmek megtekintésére. A filmek balett-táncosok vagy capoeiristák által bemutatott mozgásokat ábrázoltak. Kimutatták, hogy a neurális aktivitás magasabb, ha a vizsgálati személy olyan mozgásformát figyel meg, amelyben ő maga is jártas.⁵ Azaz a profi táncosok esetében a balett-táncosok által bemutatott mozdulatok a tükroneuron-rendszer erősebb aktivitását idézték elő⁶, míg az ismeretlen mozdulatok kisebb mértékű aktivitást váltottak ki. Akik egyik mozgásformában sem voltak jártasak, azok a bemutatott mozgás típusától függetlenül alacsonyabb és egyenlő mértékű aktivitást mutattak. A tanulmány egyik szerzője, Patrick Glaser szerint „ez az első bizonyítéka annak, hogy az egyén saját személyes mozgási repertoárja, azok a mozgásformák, amelyeket korábban elsajátított, megváltoztatják a mozgás megfigyelése által az agyban kiváltott reakciót”⁷.

Az eredmények felidézhetik és alátámasztani látszanak Gerald Edelman neurobiológus neuroncsoportszelekció-elméletét (Theory of Neural Group Selection, rövidítve: TNGS), amely szerint az egyének ideghálózata bizonyos mértékig plasztikus. Ez a plaszticitás azt jelenti, hogy még egytetű ikrek esetén is az átélt egyedi tapasztalatok hatására különböző idegpályák fejlődnek, ami a genetikai azonosság ellenére eltérő neurális válaszokat eredményez.⁸ Mindenesetre a tükroneuronokkal kapcsolatos eredmények több okból is figyelemre érdemesek az időalapú képek befogadásával foglalkozó kutatások szempontjából.

Először is, a tükroneuronok kutatásában szintén részt vevő Marco Iacoboni⁹ neurológus a Los Angeles-i Kaliforniai Egyetemről igazolta, hogy a tükroneuronok akkor működnek a legjobban, ha a kérdéses tevékenységet végző másik személy egy térben tartózkodik a megfigyelővel. Iacoboni vizsgálatában a filmfelvételek nem bizonyultak megfelelően helyettesítő ingernek. Azonban a filmfelvételek mint tükroneuronális aktivitást kiváltó ingeranyagok alkalmatlanságát a Londoni Egyetem kutatói rövid úton megcáfolták.

Másodszor, bár kézenfekvőnek tűnik a tükroneuronok aktivitását összefüggésbe hozni társas szituációkkal és különösen az úgynevezett társas érzelmekkel (mint a zavar, szégyen, büntudat,

3 Gallese et al.: Action Recognition in the Premotor Cortex. p. 606.

4 A kutatás eredményeit B. Calvo-Merino, D. E. Glaser, J. Grèzes, R. E. Passingham és P. Haggard *A cselekvés megfigyelése és az elsajátított motoros készségek: egy FMRI vizsgálat (Action observation and acquired motor skills: an FMRI study)* címen publikálták itt: *Cerebral Cortex* 15 (2005) no. 8. pp. 1243–1249. Online elérhető: <http://ccrcor.oxfordjournals.org/cgi/content/abstract/15/8/1243> (Utolsó hozzáférés: 2006. 07. 17.)

5 A vizsgálatban kizárólag férfiak vettek részt.

6 Főemlősöknél és embereknél a tükroneuronális aktivitás az agy eltérő területein jelenik meg. Míg a makákó majmoknál az inferior frontális gyrus és az inferior parietális lebeny érintettek, addig embereknél az inferior frontális és inferior parietális régiók mutatnak aktivitást.

7 Glaser, Daniel: Research Update: Daniel Glaser’s Latest Study with Ballet and Capoeira Dancers, 2005. <http://www.pbs.org/wgbh/nova/sciencenow/3204/01-resup.html> (Utolsó hozzáférés: 2006. 07. 17.)

8 A modell részletesebb leírásáért lásd például: Edelman, Gerald: *Bright Air, Brilliant Fire: On the Matter of the Mind*. New York: Basic Books, 1992.

9 A Sandra Blakeslee *Gondolatolvasó sejtek (Cells that Read Minds)* című cikke 2006. január 10-én jelent meg a *New York Times*ban. Online elérhető: http://select.nytimes.co/gst/abstract.html?res=F6oA12F93454oC738DDDA8o89_4DE4o4482 (megnyitva: 2006. július 17.)

együttérzés vagy büszkeség stb.), a tükörneuronok működésekor többről van szó, mint a felsorolt érzések egyszerű közvetítéséről két ember között. A Londoni Egyetemen elvégzett vizsgálatban a táncosok által bemutatott mozgásminták sem egykönnyen kapcsolhatóak össze valamilyen meghatározott, konkrét érzélemmel. Sőt, ezek a filmrészletek inkább a bemutatott mozdulatok formai jellemzőit hangsúlyozták, mint egy-egy mozdulat „használati értékét” (mint egy mogyoró feltörése vagy egy banán meghámozása), hiszen egyértelműen a balett-táncosok és capoeiristák mozdulatai közötti formai hasonlóságok miatt kerültek kiválasztásra. Ez a választás az ilyen jellegű nézői élmények tisztán kinetikus hatását hangsúlyozza. Más szóval, míg a tükörneuronok létezése nyilvánvalóan magyarázattal szolgálhat arra a sokat vizsgált jelenségre, hogy az emberek hajlamosak önként olyan helyzetbe hozni magukat, amelyben másokkal empatizálhatnak mind fikciós, mind nem-fikciós kontextusban, addig az én jelenleg folyamatban lévő filmbefogadással kapcsolatos kutatásom középpontjában egy másik kérdés áll. Azzal foglalkozom, hogy az empátia mindig feltételezi-e egy másik élőlény jelenlétét, vagy egy lényegesen szélesebb értelmezése is lehetséges, akár a testtel rendelkező nézőnek a film kinetikájához való közeledését is takarhatja-e? Milyen típusú mozgásokat képesek a neuronjaink tükrözni? Az empátia csak élőlényre irányulhat, vagy sokkal szélesebb körben működhet?

A kérdés nem új. A 19. század utolsó három évtizedében művészettörténészek és pszichológusok vitáinak tárgya volt a megfigyelő és a megfigyelt kapcsolata (a tér, építészet, festészet és szobrászat területén egyaránt), és törekedtek a forma és az esztétikai tapasztalat kapcsolatát jobban reprezentáló rendszerek kialakítására is. Saját kutatásomban nagy segítséget jelentett két olyan interszubsztívitás-elmélet összevetése, amelyek különösen nagy hangsúlyt fektetnek a test szerepére: Theodor Lipps empátia- vagy helyesebben *Einfühlung*-elmélete, és Alois

Riegl haptikus és optikai vizualitás modellje, amely a figyelem, vagy ahogy ő nevezi *Aufmerksamkeits* állapotának elérését magyarázza.

Nyilván nem én vagyok az első, aki Theodor Lipps írásaihoz fordul ezzel a témával kapcsolatban, munkássága máig folyamatosan központi szerepet játszik azokban az empátia elméletekben, amelyeket a kognitivisták értelmezési keret kínál. Itt az utóbbi idők két legismertebb filmes érzelmeket és azok empátiával való kapcsolatát vizsgáló írását említem meg, melyek Ed S. Tan és Murray Smith nevéhez köthetőek. Bár mindkét tanulmány elsősorban azzal foglalkozik, hogy a néző hogyan érez együtt a fikciós karakterrel narratív filmek esetén, mindkettő legalább futólagosan érinti az empátia olyan értelmezését, amely figyelembe veszi az empátia élménynek azokat az aspektusait is, melyek nem feltételezik egy másik élőlény jelenlétét. Ed Tan például az *Érzelmek és a narratív film szerkezete: A film mint érzelmépezet* című művében azt is vizsgálja, hogy a narratív film különféle esztétikai elemei hogyan válhatnak ki érzelmeket a nézőből. Tan ebben az értelemben különbséget tesz a film „fikciós világként” és „műalkotásként” való érzékelése között. Míg az előbbi esetben a diegézis kibontakozásának módja foglalkoztatja a nézőt, ami ideális esetben bevonódást eredményez, a második esetben ebbéli törekvéséből kikölkenthetik a film esztétikai elemei (például a különleges effektek, a képi világ minősége stb.). Tan szerint „mindannyian tudjuk milyen érzés amikor beszippant vagy magával ragad a kamera mozgása, a jelenet tárgyi világa vagy a montázs által létrehozott képfolyam, amelyet a zene is hatásosabbá tesz”¹⁰. Ezzel szemben Smith a *Megragadó karakterek: fikció, érzelmek és mozi* című könyvében a filmnéző érzelmi reakciójának egy jóval szűkebb elemzését kínálja, amikor azt kizárólagosan a narratív film fikciós karakteréhez köti. Mindazonáltal, érdekes módon Tannal egyetemben, a filmes empátia alapjait az affektív vagy „kinesztetikus mimikri” fogalmához vezeti vissza és eredetét Theodor Lipps pszichológus és esztéta századfordulós írásaiban véli felfedezni.¹¹

¹⁰ Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah: Erlbaum, 1996. p. 154.

¹¹ Smith, Murray: *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995. A szerző hosszasan idézi Lippsset, saját magyarázata szerint azért, mert bár német nyelven igen jelentős, bőséges munkássággal bír, szövegeit angol nyelvre csak korlátozott mértékben és töredezetten fordították le.

Lipps empátia- vagy *Einfühlung*-modelljének alapját a megfigyelő projekciója adja, amely a másik önkéntes, ösztönös, valójában kinesztetikus utánzása által valósul meg. Véleménye szerint ez az emberi lények veleszületett képessége, ami széles körű következményekkel jár. „Azt kell feltételeznünk, hogy az arc felületéről szerezhető és a kinesztetikus benyomás természetes kapcsolatban állnak egymással” – írja Lipps.¹² Ez nem azt jelenti, hogy az emberi test izommozgásai és az általuk a test bőrfelületén létrehozott egyes kifejezések vagy gesztusok közötti kapcsolat megértése veleszületett lenne. Ehelyett a Lipps által *Gesichtsbild*nek nevezett arckifejezéseknek és arcmozgásoknak a kinesztetikus képpel való kapcsolata tanultnak tekinthető, ahogy azt a Londoni Egyetem kutatása igazolta. Lipps így folytatja: „Az ilyen impulzusok olyan módon gyakorolnak hatást, hogy egymásnak megfelelő mozgásokat és mozgásérzeteket váltanak ki, az impulzus és a neki megfeleltethető mozgásérzet pedig összekapcsolódnak egymással. Ebben az értelemben az addig vak impulzus tartalmat nyer, működése és hatása összekapcsolódik, vagy látszólag összekapcsolódhat az általa elérni kívánt mozdulat tudatosságával.”¹³

Hangsúlyozza, hogy a *Bewegungsvorstellungen* vagy mozgásérzetek kinesztetikus természetűek, azaz a test változatos tevékenységeit foglalják magukban, amelyekben az izmok, inak, ízületek és bőr is részt

vesznek, és fontos szerephez jutnak az optikai kép észlelésekor. Mindezek kombinációját kinesztetikus képnek nevezi. Lipps szerint, „utánzási tevékenységünkhez mintaként csak egy adott optikai kép áll rendelkezésünkre. Konkrét teljesítményünk természetéhez azonban az izmok, inak, ízületek és végül a bőr bizonyos működési folyamatai is hozzájárulnak. A teljes végrehajtott cselekvésből rövid időn belül csak egy kinesztetikus kép marad meg nekünk”.¹⁴

Lipps modelljében különösen figyelemre méltó, ahogyan az élettelen objektumokat, ideértve a tereket, színeket és hangokat¹⁵ is, bevonja azon dolgok kategóriájába (természetesen az élőkkel, mint emberek vagy állatok, egyetemben), amelyekkel az ember képes empatizálni. Lipps számára „egy gesztus vagy egy építészeti forma az egyén életét, tevékenységét vagy tevékenységének egy konkrét módját jeleníti meg”¹⁶. Ezt „általános apperceptív empátiának”¹⁷ nevezi. Az empátiának ez a felfogása már nem tekinti szükségesnek egy másik látható személy vagy élőlény jelenlétét, hanem ehelyett egyszerűen a tér, szín vagy építészeti dinamikus formájában megjelenő tevékenység jelenlétét is elegendőnek tartja.

Valójában Lipps csak egy volt a sok közül, akik részt vettek az ebben az időben a német művészet-történet és pszichológia területén zajló széles körű vitában, amely a térbeli tapasztalat kérdését azzal a

12 „Wir müssen einen ursprünglichen oder angeborenen Zusammenhang annehmen zwischen dem Gesichtsbild und dem kinästhetischen Bilde.” Lipps, Theodor: *Grundlegung der Ästhetik*. Hamburg: Verlag von Leopold Voss, 1903. p. 116.

13 „Erst indem solche Impulse sich auswirken, also die Zugehörigen Bewegungen und Bewegungsempfindungen entstehen, kommt eine Verknüpfung der Impulse mit diesen letzteren, bezw. den ihnen entsprechenden Bewegungsvorstellungen, zustande. Damit gewinnt der zuvor blinde Impuls einen Inhalt; sein Wirken ist jetzt verbunden oder kann verbunden erscheinen mit dem Bewusstsein der Bewegung auf die er abzieht.”

14 „Was uns bei unserer Nachahmung einzig als Vorbild haben ist ein bestimmtes optisches Bild. Die Leistungen dagegen, die wir vollbringen, besteht für uns in der Hervorbringung gewisser Vorgänge in den Muskeln, Sehnen, Gelenken, endlich auch der Haut. Wir haben, kurz gesagt, von den vollbrachten eigenen Leistungen /unmittelbar nur ein kinästhetisches Bild.” Lipps: *Grundlegung der Ästhetik*. p. 115.

15 Lipps eredeti szövegében „Raumformen, Farben, Töne” *ibid.* p. 96.

16 Lipps, Theodor: *Empathy and Aesthetic Pleasure*. (eredeti megjelenése: 1905) In: Aschenbrenner, Karl – Isenberg, Arnold (eds.): *Aesthetic Theories: Studies in the Philosophy of Art*. New Jersey: Prentice-Hall, 1985. p. 405.

17 Míg az apperceptiót a percepció kognitivistá modelljei alapján gyakran a séma fogalmához és emiatt a múlt és jelen észlelése közötti kapcsolathoz kötik, az egyén saját észlelésének tudatosságát is jelenti, és az Oxford Angol Szótár első meghatározása az apperceptióra is ez: „az elme saját magáról való percepciója”. *Oxford English Dictionary*. Shorter Edition. Oxford: Oxford University Press, 1993.

céllal vetette fel, hogy a formális esztétikai elemzés és a megfigyelő esztétikai élményben játszott szerepének kapcsolatát feltárja. A filozófus Hermann Lotze például a testünkre ható gravitációval kapcsolatos tudásunk és tapasztalatunk jelentőségét hangsúlyozta más jelenségek észlelésében, amikor azt írta, hogy „a világ ezáltal az erő által válik élővé számunkra, hogy a formákban meglássuk a létezés örömet és bánatát, amit elrejtene. [...] Nem létezik olyan merev forma, amelybe képzeletünk ne lenne képes életet vetíteni”¹⁸.

Ez a belevetítési aktus széles körű következtetéseket vont maga után általánosságban az esztétikai élményre, és különösen a környezetünk formai minőségének észlelési módjával foglalkozó értekezésre vonatkozóan. Az építészet esztétikai tapasztalatát leíró megfelelő forma megtalálását különleges érdeklődés övezte ezekben a vitákban. Harry Malgrave művészettörténész így írja le, hogy Lotze hogyan kezelte ezt a jelenséget: „A szimmetria élvezete nem annyira a szabályszerűségnek vagy az összetevők arányának köszönhető, mint az utánzása keltette örömmek. A valós világnak ez a »felidézése«, saját fizikai állapotunk személyes megtapasztalása, teljes mértékben áthatja térbeli látásunkat.” [Majd Lotze idézésével folytatja.] „Minden térbeli forma csak annyiban van hatással ránk esztétikailag, amennyiben valamilyen általunk személyesen megtapasztalt jót vagy rosszat szimbolizál.”¹⁹

Az észlelő alany és az észlelt tárgy viszonyának pontos természete hasonlóan jelentős kérdésnek bizonyult a viták folyamán. Lipps *Einfühlung*-elmélete azzal foglalkozik, hogy az alany hogyan személyesíti meg a tárgyat, ezáltal az érzelmi élmény egyoldalú modelljét hozza létre, mivel – ahogy a művészettörténész, Margaret Olin írja – „azzal fog-

lalkozik, ahogy az ember a természetet és a művészetet szemléli, azzal viszont nem, ahogy azok visszatekintenek rá”²⁰. Lényegében ez a legfontosabb különbség Lipps empátiaelmélete és az *Aufmerksamkeit* vagy „figyelem” fogalma között, amelyet Lipps kortársa, Alois Riegl bécsi művészettörténész és esztéta alkotott meg. A figyelem Riegl leírásában központi szerepet játszik abban, ahogy a művészet igen nyereséges interszubjektív cserelhetőséget kínál fel nekünk.²¹ Olin a figyelem fogalmát Riegl befogadásméletténekként kulcsfogalmaként kezeli és a Riegl korában a bölcsészeti- és természettudományok területén egyaránt zajló tudományos vizsgálódásból származónak tekinti. Kiemeli, hogy „míg az empátia abban segíti a megfigyelőt, hogy a műalkotást saját tapasztalatként fogadja be, de ne lépjen vele interakcióba, Riegl arra kéri a nézőt, hogy tekintetén keresztül úgy lépjen kölcsönhatásba a képpel, mintha az egy másik személy lenne”²².

A 20. század fordulóján Bécsben egy különösen heves vita folyt az észlelés szubjektivitásának visszaszorítását lehetővé tevő módszerről. Ennek megfelelően a szolipszizmus kockázatával és észleléssel kapcsolatos következményeivel számos tudományág foglalkozott. Ezért a vizualitás haptikus és optikai módjai és a műalkotás befogadója közti kapcsolat alapvető kérdés Riegl művészetelméletében is, aki emiatt számos kultúrában és történelmi korban vizsgálta a szubjektív és objektív észlelés kapcsolatát. A látásnak ez a két módja együttműködik szubjektív és objektív tudásunk integrálásában. Azáltal, hogy a néző felváltva tesz kísérletet az objektív realitás és a szubjektív nézőpont létezésének validálására, egyaránt szétválasztja egymástól a két valóságot és validálja a szubjektíven észleltet. Riegl

18 Idézi: Mallgrave, Harry Francis (eds.): „Introduction” to *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics*. 1873–1893. Santa Monica: Getty Center Publication, 1994. p. 20.

19 Idéze innen: Lotze, Hermann: *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*. Munich: Cotta, 1868. p. 80. Eredeti szöveg: „Und so wirken denn alle räumlichen Gebilde ästhetisch auf uns, sofern sie Symbole eines von uns erlebbaren eigenthümlichen Wohls oder Wehes sind.”

20 Olin, Margaret: *Forms of Respect: Alois Riegl's Concept of Attentiveness*. *The Art Bulletin* 71 (June 1989) no. 2. pp. 285–299. id. h. p. 290.

21 A német *Aufmerksamkeit* egyaránt jelenti az érzékelés fókuszáltságát és a másokkal szembeni figyelmes és előzékeny viselkedést.

22 Olin: *Forms of Respect*. p. 290.

az „objektív valóságot” a tapintási érzék objektumok létezésnek igazolására alkalmas működésével hozza összefüggésbe, a szubjektív nézőpontot pedig az „optikaisággal”, a látás egy olyan típusával, amelyet a néző és a nézett objektum fizikai távolsága határoz meg. „A tapintás elkülöníti az objektumokat, hogy validálja különálló anyagi létezésüket. Ez pedig validálja szubjektív, »optikai« viszonyaikat, amelyekbe a látás sorolja be őket” – írja Olin.²³

Ezáltal a – kizárólag a látás alapján megállapított – tapinthatóság benyomása elegendő ahhoz, hogy létrejöjjön egy interszjektív kapcsolat a tárggyal. Olin így folytatja: „Riegl formai elemzési rendszere ebből a működésből nőtte ki magát. Arra törekedett, hogy a művészeti képeket formai jellemzőik látási és tapintási érzetekhez való visszavezetésével validálja. Ha a néző számára meggyőző az objektum tapinthatósága, akkor hisz a valóságosságában, és ezáltal abban, hogy képes belépni egy (optikai) kapcsolatba.”²⁴

Riegl esztétikájának célja a megszemélyesítéssel szembeállított interszjektivitás. A néző nemcsak a műalkotással szemben szeretné a figyelem állapotát átélni, hanem cserébe ugyanezt várja el a műalkotástól is. Riegl *A holland csoportkép kialakulása* című tanulmányában* fogalmazza meg legtisztábban az ezzel kapcsolatos érvelését. A festészet esetében az elképzelés, hogy egy festmény figyelmet mutasson a nézője felé, talán nem tűnik elképzelhetetlennek. Azonban „a művészet ebben a drámában nem ábrázolja a kapcsolatot, hanem a befogadóval közösen előadja azt” – hangsúlyozza Olin.²⁵ A figyelem fogalmát illetően Riegl azt állítja, hogy „mindennek a természetben, élőlényekkel vagy nélkülük, egy ilyen térbeli és spirituális egységet kell alkotnia”.²⁶ Az interszjektivitás, amit Riegl értelmezésében a kölcsönös figyelem útján tapasztalunk meg, nem függ emberi alakok látható jelenlététől, de kialakulhat

a látómezőben lévő élő vagy élettelen objektumok hatására, azonban elsősorban a tapinthatóság benyomásától függ.

A haptikus, kinesztetikus és proprioceptív észlelési képesség működése és az esztétikai tapasztalatra gyakorolt hatása nyilvánvalóan releváns a gondolatmenet szempontjából. Habár a két utóbbit gyakran besorolják a haptikus általános fogalma alá, azaz a testben vagy a bőr felszínén észlelt taktilis érzetek közé, célszerű lenne figyelembe venni, hogy fiziológiailag mindhárom egymástól elkülönülten működik. Tulajdonképpen haptikusnak a tapintás érzését nevezzük, illetve mindazokat az érzeteket, amelyek a bőrnek abból a képességéből fakadnak, hogy képes a közelséget érzékelni, nemcsak az ujjakon, hanem a teljes bőrfelületen és a test külső és belső felszínén egyaránt. A kinesztézia az izmok testen belüli mozgásának észlelésétől függ és a test mozgásészleléséről szolgál információval. A proprioceptiót az izmokhoz kapcsolódó ízületek és inak receptorai közvetítik, amelyek a test térbeli helyzetéről, a gravitációhoz való kapcsolatáról és általános viszonyrendszeréről hordoznak információt. Annak ellenére, hogy a néző nem lép ténylegesen kapcsolatba a képernyőn látható objektumokkal, a három érzékszervi tapasztalati valóság közül bármelyik, vagy akár az összes egyszerre szerepet kaphat a filmnézésben.

A könnyebb érthetőség érdekében végül egy példát hozok annak illusztrálására, hogy az esztétikai bevonódás ezen felfogása hogyan működhet egy olyan időalapú kép esetén, amely a haptikus észlelést a nem karakteren vagy figurán alapuló kinetikus empátiával társítja. Az 1990-es évek közepe óta a hollywoodi háborús filmek elkezdtek különös érdeklődést mutatni a pusztulás esztétikája iránt. Steven Spielberg 1998-as *Ryan közlegény megmentése*

²³ ibid. p. 294.

²⁴ ibid.

* Riegl, Alois: *A holland csoportkép kialakulása*. In: Riegl: *Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest: Balassi, 1998. pp. 141–171. [– A szerk.]

²⁵ Olin: *Forms of Respect*. p. 294.

²⁶ Riegl-t (Riegl, Alois: *Gesammelte Aufsätze*. [ed.: K. M. Swoboda] Augsburg: Filser, 1929. p. 141.) idézi Olin: *Forms of Respect*. p. 289.



Ryan közlegény megmentése

(*Saving Private Ryan*) című filmje és *Az elit alakulat* (*Band of Brothers*, 2001) című tízrészes minisorozat – amely Spielberg és Tom Hanks produceri közreműködésével készült, és az HBO-Network közvetítette 2001-ben az Egyesült Államokban – hasonlóan működik ebből a szempontból. Mindkét alkotásban az ábrázolt támadások szörnyűségeit fokozza a képfelbontás hangsúlyos plasztikussága, a halott alakok látványa, ami mind a *Ryan közlegény megmentésében*, mind *Az elit alakulatban* a megtestesült entrópia kijózanító élményét nyújtja. Ez formailag mindkét esetben a mozgást folyamatában ábrázoló képek és a gyors mozgást különálló pillanatok sorozataként bemutató képek folyamatos váltakozása által valósul meg. Utóbbiakat egy, a Janusz Kaminski operatőr által a *Ryan közlegény megmentéséhez* kifejlesztett különleges zártechnika segítségével vették fel. A mozgás ábrázolásának ez a jellemzője növeli a film plasztikusságát, valójában a kép haptikusságához járul hozzá.²⁷ Az *American Cinematographer* 1998

augusztusában megjelent számában Spielberg operatőre, Janusz Kaminski egy cikkben így jellemezte a technikát, amellyel ez a vizuális hatás létrehozható: „Amikor egyszerre két kamerával vettünk egy jelenetet, szándékosan különböző lencsákat használtam, egy bevonatos Ultraspeedet és egy bevonat nélkülit. Ez a kép a folytonosság egyfajta hiányának látszatával ruházta fel, amely a zavarosság érzését keltette. Azután elég sok anyagot 45 vagy 90 fokos zárral vettünk fel. A 45 fokos kifejezetten hatékonyan bizonyult a robbanások felvételekor. Amikor a homok a levegőbe repül, minden apró darabját szinte szemcséknékként lehet látni, ahogy visszahullik. Ez az ötlet a tesztfelvételek során született, és hozzájárult a határozottan valóságos és kétségbeesett légkör megteremtéséhez.”²⁸

Nem véletlen, hogy az ezzel a módszerrel vizuálisan kiemelt anyagrészesek általában a filmekben ábrázolt támadások során felrobbanó organikus anyagot reprezentálják, valójában gyakran az azonosítható testrészeket helyettesítik.

²⁷ Hálával tartozom David Bordwellnek és Caspar Tybergnek, akik mindketten ehhez a forráshoz irányítottak az ilyen jellegű esztétikai benyomások megalkotásával kapcsolatos további információért.

²⁸ Probst, Christopher: The Last Great War: Cinematographer Janusz Kaminski, ASC and his crack camera team re-enlist with Director Steven Spielberg for *Saving Private Ryan*. *American Cinematographer* <http://www.theasc.com/magazine/aug08/saving/index.htm> (Utolsó hozzáférés: 2006. 08. 09.).

A módszer alkalmazása nagyon hatásos *Az elit alakulat*ban egy különösen szívszaggató éjszaka ábrázolásakor, egy olyan támadás illusztrálására, amely a 10 órás minisorozat egyik legfontosabb pillanatát képviseli. A hetedik rész során, a történelmi bulge-i csatában a Belga Ardennek erdeiben elszendvedett veszteségek a sorozat egyik érzelmi tetőpontját jelentik. Néhány perc alatt több kulcsfigura is életét veszíti, két férfi teljesen eltűnik egy tűzérsegi támadás során a lövészárkot közvetlenül érő találatban, míg mások teste drámaian megcsönkítődik. Ezeknek az eseményeknek az ábrázolása mindig a cselekményhez közeli pozícióból történik, és mindvégig változtatja a fent említett, az egyes apró részletek láthatóságát elősegítő zártechnikával felvett képeket a folyamatosabb, hagyományosabb operatőri munkával rögzített képekkel. Ezáltal a karakteralapú empátiát is folyamatosan váltja egyfajta ösztönös ráhangolódás a kép formai jellemzőire, sőt talán magára az anyagra is.

Természetesen nem vitatom, hogy a néző érzelmileg azonosul és empatizál a két film fikciós karaktereivel és sorsukkal. Valójában mind a *Ryan közlegény megmentésében*, mind *Az elit alakulat*ban az egyén fontossága folyamatosan kihangsúlyozódik. Míg az előbbiben ez elsősorban James Ryan kereséséhez köthető, *Az elit alakulat* esetén a sorozat hossza eredményezi az egyes figurák mélyebb ismeretét és a hirtelen haláluk okozta megrendülést. Mindazonáltal én mindkét filmben figyelemre méltónak és meghatározónak tartom az anyagiságra irányuló esztétikai fókusz és főként az anyag entrópikus dekompozícióját.

Végül nagyon röviden visszatérnék a tükörneuronok jelentőségéhez az időalapú képek befogadásában. Ehhez felidézem a Londoni Egyetemen elvégzett vizsgálat során használt ingeranyagot. Emlékezzünk vissza, hogy míg a képzett táncosok reagáltak legerősebben a látott anyagra – ami arra utal, hogy fizikai képességük a kinesztetikus és proprioceptikus észlelésre képes volt emlékezni azokra a tevékenységekre, amelyekben jártasságot szereztek –, a táncban nem járatos csoport tagjaiból is kiváltott válaszreakciót a levetített anyag, habár jóval gyengébbet. Ezért a jelenlegi kutatásom középpontjában

álló kérdéssel szeretném zárni ezt a – folyamatban lévő munkaként értelmezhető – tanulmányt. Ez pedig így hangzik: milyen mértékben egyeztethető össze az időalapú képek esztétikai formája azzal a képességünkkel, hogy belsőleg tükrözzük, amit látunk?

Lénárd-Bella Dorina fordítása

Film és érzelem – Válogatott bibliográfia

Könyvek, tanulmánykötetek

- Affron, Charles: *Cinema and Sentiment*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Bartsch, Anne – Eder, Jens – Fahlenbrach, Kathrin (eds.): *Audiovisuelle Emotionen: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2007.
- Brütsch, Matthias – Hediger, Vinzenz – von Keitz, Ursula – Schneider, Alexandra – Tröhler, Margrit (eds.): *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren Verlag, 2005.
- Draper, Jack A.: *Saudade in Brazilian Cinema: The History of an Emotion on Film*. Bristol – Chicago: Intellect, 2017.
- Grodal, Torben Kragh: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- Grodal, Torben Kragh: *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Hanich, Julian: *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. New York: Routledge, 2011.
- Jenkins, Henry: *The Wow Climax: Tracing the Emotional Impact of Popular Culture*. New York: New York University Press, 2007.
- Laine, Tarja: *Feeling Cinema: Emotional Dynamics in Film Studies*. New York: Bloomsbury Publishing, 2011.
- Laine, Tarja: *Shame and Desire: Emotion, Intersubjectivity, Cinema*. New York: Peter Lang, 2007.
- Laine, Tarja: *Bodies in Pain: Emotion and the Cinema of Darren Aronofsky*. Oxford: Berghahn Books, 2015.
- Plantinga, Carl: *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press, 2009.
- Plantinga, Carl – Smith, Greg M. (eds.): *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
- Podalsky, Laura: *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Schick, Thomas: *Filmstil, Differenzqualitäten, Emotionen: Zur affektiven Wirkung von Autorenfilmen am Beispiel der Berliner Schule*. Wiesbaden: Springer-Verlag, 2017.
- Singh, Greg: *Feeling Film: Affect and Authenticity in Popular Cinema*. New York: Routledge, 2014.
- Smith, Greg M.: *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Smith, Murray: *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995. [A könyv 3. fejezete magyarul: Megragadó karakterek (trans. Andorka György) *Metropolis* (2017) no. 3. pp. 16-44.]
- Pribram, E. Deidre: *Emotions, Genre, Justice in Film and Television: Detecting Feeling*. New York – London: Routledge, 2012.
- Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1996.
- Uhrig, Meike: *Darstellung, Rezeption und Wirkung von Emotionen im Film: Eine interdisziplinäre Studie*. Wiesbaden: Springer-Verlag, 2014.
- Wassmann, Claudia (ed.): *Therapy and Emotions in Film and Television: The Pulse of Our Times*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.
- Wuss, Peter: *Cinematic Narration and its Psychological Impact: Functions of Cognition, Emotion and Play*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

Tanulmányok, cikkek, könyvrészletek

- Bálint Katalin: A filmszereplő tekintete. A belső fokalizáció befogadás-lélektani vizsgálata. *Imágó Budapest* (2011) no. 3. pp. 77–94.
- Bartsch, Anne – Anderson, J. D. – Anderson, N. Fisher: Meta-emotion and genre-preference. What makes horror films and tear-jerkers enjoyable. In: Anderson, J. D. – Anderson, N. Fischer (eds.): *Narration and Spectatorship in Moving Images*. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing, 2007. pp. 124–35.
- Bondebjerg, Ib: Documentary and cognitive film theory. Narrative, emotion and memory. *Media and Communication* 2 (2014) no. 1. pp. 12–21.
- Brain, Robert Michael: Self-projection: Hugo Münsterberg on empathy and oscillation in cinema spectatorship. *Science in Context* 25 (2012) no. 3. pp. 329–353.
- Carroll, Noël: Character-identification? In: Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990. pp. 88–96.
- Carroll, Noël: Toward a theory of point-of-view editing: communication, emotion, and the movies. *Poetics Today* 14 (1993) no. 1. pp. 123–141.
- Carroll, Noël: Movies, the moral emotions, and sympathy. *Midwest Studies in Philosophy* 34 (2010) no. 1. pp. 1–19.
- Coplan, Amy: Catching characters' emotions: Emotional contagion responses to narrative fiction film. *Film Studies* 8 (2006) no. 1. pp. 26–38. [Magyarul: Amikor a szereplők érzelme ragályos: A narratív fikciós filmek által kiváltott érzelmi-fertőzés-alapú reakciók. (trans. Czifra Réka) *Metropolis* (2017) no. 3. pp. 46–59.]
- Coplan, Amy: Empathic engagement with narrative fictions. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62 (2004) no. 1. pp. 141–152.
- Coplan, Amy – Matravers, Derek: Film, literature and non-cognitive affect. Havi, Carel – Tuck, Greg (eds.): *New Takes in Film-Philosophy*. London: Palgrave Macmillan, 2011. pp. 117–134.
- Cohen, Annabel J.: Music as a source of emotion in film. In: Julsin, Patrik N. – Sloboda, John (eds.): *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press, 2011. pp. 879–908.
- Curtis, Robin: Expanded empathy: movement, mirror neurons and Einfühlung. In: Anderson, J. D. – Anderson, N. Fischer (eds.): *Narration and Spectatorship in Moving Images*. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing, 2007. pp. 49–62. [Magyarul: Kiterjesztett empátia: Mozgás, tükroneuronok és Einfühlung (trans. Lénárd-Bella Dorina) *Metropolis* (2017) no. 3. pp. 72–79.]
- Dadlez, Eva M.: Seeing and imagination: emotional response to fictional film. *Midwest Studies in Philosophy* 34 (2010) no. 1. pp. 120–135.
- Donladson, Lucy Fife: Feeling and filmmaking: the design and affect of film sound. *The New Soundtrack* 7 (2017) no. 1. pp. 31–46.
- Eleftheriotis, Dimitris. Cosmopolitanism, Empathy and the Close-Up. In: Tzioumakis, Yannis – Molloy, Claire (eds.): *The Routledge Companion to Cinema and Politics*. New York: Routledge, 2016. pp. 203–217.
- Fahlenbrach, Kathrin: Emotions in sound: Audiovisual metaphors in the sound design of narrative films. *Projections* 2 (2008) no. 2. pp. 85–103. [Magyarul: Fahlenbrach, Kathrin: Hangban kifejezett érzelmek. Audiovizuális metaforák a narratív filmek hangtervezésében. (trans. Czifra Réka) *Metropolis* (2015) no. 2. pp. 22–33.]
- Gaut, Berys: Empathy and identification in cinema. *Midwest Studies in Philosophy* 34 (2010) no. 1. pp. 136–157.
- Gilon, Daniel: Cinema as an emotional commodity. The horror genre and the commodification of fear. In: Illouz, Eva (ed.): *Emotions as Commodities: Capitalism, Consumption and Authenticity*. New York: Routledge, 2017. pp. 91–113.
- Grodal, Torben Kragh: The PECMA flow: A general model of visual aesthetics. *Film Studies* 8 (2006) no. 1. pp. 1–11. [Magyarul: A PECMA-folyam: A vizuális esztétika egy általános modellje (trans. Andorka György) *Metropolis* (2017) no. 3. pp. 62–71.]

- Grodal, Torben Kragh: Pain, sadness, aggression, and joy: An evolutionary approach to film emotions. *Projections* 1 (2007) no. 1. pp. 91–107.
- Hanich, Julian – Winfried Menninghaus – Steve Wilder: Beyond sadness: The multi-emotional trajectory of melodrama. *Cinema Journal* 56 (2017) no. 4. pp. 76–101.
- Harold, James: Mixed feelings: Conflicts in emotional responses to film. *Midwest Studies in Philosophy* 31 (2010) no. 4. pp. 280–294.
- Hesford, Daniel: “Action!... Suspense!... Emotion!” The trailer as cinematic performance. *Frames Cinema Journal* 3 (2013) <http://framescinemajournal.com/article/action-suspense-emotion-the-trailer-as-cinematic-performance/>
- Ingram, David: Emotion and affect in eco-films. In: von Mossner, Alexa Weik (ed.): *Moving Environments: Affect, Emotion, Ecology, and Film*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2014. pp. 23–40.
- Klinger, Barbara: The art film, affect and the female viewer: *The Piano* revisited. *Screen* 47 (2006) no. 1. pp. 19–41.
- Kovács András Bálint: Érzelem és gondolkodás a filmben. Az interpretáció megközelítése az érzelmek felől. In: Somlyó Bálint – Teller Katalin (szerk.): *Filozófus a műteremben. Tanulmányok Radnóti Sándor 70. születésnapjára*. Budapest: Eötvös Kiadó, 2016. pp. 99–104.
- Locatelli, Massimo: The psychological construction of emotion. A filmological approach. *Comunicazioni sociali* 2 (2017) no. 2. pp. 265–275.
- McMahon, Jennifer L.: Icons of stone and steel: Death, cinema, and the future of emotion. *Death in Classic and Contemporary Film*. Palgrave Macmillan, New York, 2013. pp. 73–90.
- Michotte van der Berck, Albert: The emotional involvement of the spectator in the action represented in a film: toward a theory (1953). In: Thinès, Georges – Costall, Allan – Butterworth, George (eds.): *Michotte's Experimental Phenomenology of Perception*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1991. pp. 209–217.
- Mitry, Jean: Participation et identification. In: Mitry, Jean: *Esthétique et Psychologie du Cinéma*. Paris: Editions Universitaires, 1963. pp. 180–270. [Magyarul: Mitry, Jean: Részvétel és azonosulás. In: Mitry, Jean: *A film esztétikája és pszichológiája*. Filmművészeti Könyvtár 35. Budapest: Filmtudományi Intézet, 1968. pp. 156–170.]
- Münsterberg, Hugo: Emotions. In: Münsterberg, Hugo, and Richard Griffith. *The film: A psychological study*. Courier Corporation, 2004. pp. 48–56.
- Neill, Akex: Empathy and (film) fiction. In: Bordwell, David – Carroll, Noël (eds.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. pp. 175–194.
- Oatley, Keith: How cues on the screen prompt emotions in the mind. In: Shimamura, Arthur P. (ed.): *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*. Oxford: Oxford University Press, 2013. pp. 269–284.
- Papp-Zipernovszky Orsolya – Bálint Katalin – Kovács András Bálint: Értelem és érzelem filmes narratívumok befogadása során. In: Boros Gábor – Pólya Tibor (szerk.): *Szenvedély, szerelem, narrációk. Filozófiai és pszichológiai tanulmányok*. Budapest: Eötvös Kiadó, 2014. pp. 188–207.
- Plantinga, Carl: The scene of empathy and the human face in film. In: Plantinga, Carl – Smith, Murray (eds.): *Passionate Views. Thinking about Film and Emotion*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press, 1998. pp. 239–255.
- Plantinga, Carl: Disgusted at the movies. *Film Studies* 8 (2006) no. 1. pp. 81–92.
- Plantinga, Carl: Art moods and human moods in narrative cinema. *New Literary History* 43 (2012) no. 3. pp. 455–475.
- Plantinga, Carl: The affective power of movies. In: Shimamura, Arthur P. (ed.): *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*. Oxford: Oxford University Press, 2013. pp. 94–112.
- Plantinga, Carl: Putting cognition in its place: Affect and the experience of narrative film. In: Thomson-Jones, Katherine (ed.): *Current Controversies in Philosophy of Film*. New York: Routledge, 2016. pp. 131–147.

- Raz, Gal – Talma Hendler: Forking cinematic paths to the self: neurocinematically informed model of empathy in motion pictures. *Projections* 12 (2014) no. 3. pp. 89–114.
- Raz, Gal – Hagin, Boaz – Hendler, Talma: E-Motion pictures of the brain: Recursive paths between affective neuroscience and film studies. In: Shimamura, Arthur P. (ed.): *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*. New York: Oxford University Press, 2013. pp. 285–313. [Magyarul: Raz, Gal – Hagin, Boaz – Hendler, Talma: Az agy érzelmi felvételei. Rekurzív utak az affektív idegtudomány és a filmtudomány között. (trans. Krizsán Mónika és Kiss Zoltán Gergő) *Metropolis* (2014) no. 1. pp. 16–43.]
- Rooney, Brendan – Eilis Hennessy: Actually in the cinema: A field study comparing real 3D and 2D movie patrons' attention, emotion, and film satisfaction. *Media Psychology* 16 (2013) no. 4. pp. 441–460.
- Shaw, Dan: Mirror neurons and simulation theory: A neurophysiological foundation of cinematic empathy. In: Thomson-Jones, Katherine (ed.): *Current Controversies in Philosophy of Film*. New York: Routledge, 2016. pp. 148–162.
- Smith, Murray: Imagining from Inside. In: Allen, Richard – Smith, Murray (eds.): *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 1997. pp. 412–430.
- Smith, Murray: Engaging characters: Further reflections. In: Eder, Jens – Jannidis, Fotis – Schneider, Ralf (eds.): *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin: Walter de Gruyter, 2010. pp. 232–258.
- Stadler, Jane: Cinema's compassionate gaze: Empathy, affect, and aesthetics in *The Diving Bell and the Butterfly*. In: Choi, Jinhee – Frey, Mattias (eds.): *Cine-Ethics: Ethical Dimensions of Film Theory, Practice, and Spectatorship*. New York: Routledge, 2013. pp. 37–52.
- Stadler, Jane: Empathy and Film. In: Heidi L. Maibom (ed.): *Routledge Handbook of Philosophy of Empathy*. New York: Routledge, 2017. pp. 317–326.
- Visch, Valentijn T. – Ed S. Tan – Molenaar, Dylan: The emotional and cognitive effect of immersion in film viewing. *Cognition and Emotion* 24 (2010) no. 8. pp. 1439–1445.
- Tan, Ed S.: Film-induced affect as a witness emotion. *Poetics* 23 (1995) no. 1-2. pp. 7–32.
- Tan, Ed S.: Three views of facial expression and its understanding in the cinema. Anderson, Joseph D. – Anderson, Barbara F. (eds.): *Moving Image Theory. Ecological Considerations*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005. pp. 107–128.
- Turvey, Malcolm: Seeing theory: On perception and emotional response in current film theory. In: Allen, Richard – Smith, Murray (eds.): *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 1997. pp. 431–457.
- Von Moltke, Johannes: Sympathy for the Devil: Cinema, history, and the politics of emotion. *New German Critique* 102 (2007) pp. 17–43.
- Wiley, Norbert: Emotion and film theory. *Studies in Symbolic Interaction* 26 (2003) pp. 169–187.
- Wilson, Emma: Children, emotion and viewing in contemporary European film. *Screen* 46 (2005) no. 3. pp. 329–340.
- Winters, Ben: Corporeality, musical heartbeats, and cinematic emotion. *Music, Sound, and the Moving Image* 2 (2008) no. 1. pp. 3–25.
- Zumalde-Arregi, Imanol: The filmic emotion. A comparative analysis of film theories. *Revista Latina de Comunicación Social* 66 (2011) pp. 326–349.

Folyóirat-összeállítások

- Film and Emotion. *Midwest Studies in Philosophy* 34 (2010) no. 1.
- Viewer Engagement. *Cognitive Film Theory. Film Studies* 8 (2006) no. 1.
- Neurofilmology. *Audiovisual Studies and the Challenge of Neuroscience. Cinéma&Cie* 14 (2014). no. 22–23.

Online bibliográfia

- <https://filmstudiesforfree.blogspot.hu/2011/11/on-affect-and-emotion-in-film-and-media.html>

Szerzőink

ANDORKA GYÖRGY

1985-ben született Budapesten. A BME Építészmérnöki Karán folytatott tanulmányok után 2012-ben az ELTE BTK szabad bölcsészet alapszakán végzett filmelmélet és filmtörténet szakirányon, majd 2016-ban filmtudomány mesterszakon. A *Metropolis* kortárs Hollywooddal foglalkozó számának társszerkesztője. 2015-ben a Titanic Nemzetközi Filmfesztivál munkatársa. Filmes tárgyú írásai és szakfordításai a *Filmvilágban* és a *Metropolisban* jelentek meg.

CZIFRA RÉKA

1984-ben született Tatán. Az ELTE BTK filmelmélet és filmtörténet, valamint angol nyelv és irodalom szakán végzett. A *Metropolisban* több ízben is jelentek meg filmes témájú fordításai.

COPLAN, AMY

A kaliforniai State University Fullerton Bölcsészettudományi Karának professzora. PhD-fokozatát az Emory University-n szerezte. Fő kutatási területei: ókori görög filozófia, az érzelem filozófiája, morálpaszichológia, esztétika. Cikkeiben és tanulmányaiban a filmnézői bevonódás különböző formáival (empátia, szimpátia, érzelmi fertőzés) foglalkozik. Peter Goldie-val közösen szerkesztett kötete: *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives* (New York: Oxford University Press, 2011).

CURTIS, ROBIN

A torontói egyetemen folytatott tanulmányait követően a Freie Universität Berlin doktori programján 2003-ban szerzett PhD-fokozatot Gertrud Koch iránnyitása mellett. Ugyanitt 2002 és 2010 között tudományos munkatársként dolgozott. 2012–2017 között a düsseldorfi Heinrich-Heine-Universität professzora. 2017 óta a freiburgi Albert Ludwigs Egyetem Médiakultúra Tudomány tanszékvezetője és a Populáris Kultúra és Zene Központ (ZPKM) igazgatósági tagja. Főbb művei: *Conscientious Viscerality: The*

Autobiographical Stance in German Film and Video (Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 2006.), *Einführung: Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts* (Hg. Robin Curtis und Gertrud Koch. München: Fink Verlag, 2009.)

GRODAL, TORBEN

1943-ban született. Irodalomtudományi tanulmányai befejezése után a koppenhágai egyetem Irodalom Tanszékén tanársegédként dolgozott, majd a film- és médiatudományok professzora lett, ahonnan 2013-ban vonult vissza professzor emeritusként. Grodal számos tanulmányt írt a filmelemzésről, áttörő munkája a *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition* (Oxford University Press, 1997). 2009-ben az *Embodied Vision: Evolution, Emotion, Culture and Film* címmel (Oxford University Press) publikált könyvében Grodal részletesebben is kidolgozza a PECMA-folyam-modellt.

LÉNÁRD-BELLA DORINA

2014-ben szerzett diplomát az ELTE pszichológia alapszakán, 2015-ben az ELTE filmtudomány mesterszakán, és 2017-ben abszolválta a BME pszichológia mesterszakán. Jelenleg az ELTE-BTK Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjának hallgatója. 2010–2014 között dr. Bányai Éva hipnózissal kapcsolatos és pszichoönkológiai kutatásainak résztvevője. Fő érdeklődése a film és pszichológia határterülete, disszertációját a kortárs film szubjektív tendenciáiról és azok nézői bevonódásra gyakorolt hatásáról írja.

MARGITHÁZI BEJA

Az ELTE BTK filmtudomány tanszékének adjunktusa, korábban a PPKE, illetve a Sapientia EMTE tanára. A kolozsvári BBTE magyar–angol szakán és szociolingvisztika programján diplomázott, majd az ELTE BTK Esztétika Doktori Programján szerzett PhD-fokozatot. A *Filmtett* mozgóképes havi-

lap, majd filmes portál alapító szerkesztője. Kutatási területei a film stílustörténete, a kortárs film mediális, affektív és szenzuális vonatkozásai. Könyvei: *Az arc mozija. Középkép és filmstílus*. Kolozsvár: Koinónia, 2008. *Vizuális kommunikáció* szöveggyűjtemény (Blaskó Ágnessel társszerkesztve). Budapest: Typotex, 2009. Kritikái, fordításai és tanulmányai 1995 óta különböző színházi és filmes havilapokban, magyar, angol, német és román folyóiratokban, illetve tanulmánykötetekben jelentek meg.

SMITH, MURRAY

1992 óta az University of Kent oktatója, a filmtudományok professzora, az egyetem több kutatócsoportjának is tagja. Jelenleg a Bölcsészettudományi Kar kutatásért felelős igazgatója és az Esztétikai Kutatóközpont igazgatója. Első diplomáját a liverpooli egyetemen angol nyelv és irodalomból szerezte. Ezt követően a Wisconsin-Madison Egyetemen diplomázott, majd David Bordwell irányításával szerzett PhD-fokozatot. A *Screen* tanácsadói szerkesztőségének tagja, a *Northern Lights* felelős szerkesztője, a *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* szerkesztőségi és tanácsadó testületének tagja. Főbb művei: *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1995), *Film, Art, and the Third Culture: A Naturalized Aesthetics of Film* (Oxford: Oxford University Press, 2007).

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II.* Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetőknévét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In.**: Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 21. no. 3.

Editorial board:

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
Jenő Király
András Bálint Kovács

Editors:

Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editor of present issue:

Beja Margitházi

Editorial assistant:

Helén Jordán

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Helén Jordán)
E-mail: metropolis@c3.hu
www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

Film and Emotion

- 6 *Beja Margitházi: Emotion Machine, Contagion and Mirror Neurons*
The Problem of Emotions and Affects in Film Theory
- 16 *Murray Smith: Engaging Characters*
- 46 *Amy Coplan: Catching Characters' Emotions*
Emotional Contagion Responses to Narrative Fiction Film
- 60 *Torben Grodal: The PECMA Flow*
A General Model of Visual Aesthetics
- 72 *Robin Curtis: Expanded Empathy*
Movement, Mirror Neurons and Einfühlung
- 80 **Film and Emotion – Selected bibliography**

Metropolis is published by
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by X-Site.hu Ltd.

ISSN 1416-8154

Teljes körű nyomdai megoldások

magánszemélyeknek, cégeknek,
partnernyomdáknak egyaránt.

X-Print
Digitális Nyomdai
Demutatóterem

gyors, költséghatékony, inspiráló

KIS PÉLDÁNYSZÁMÚ KÖNYVNYOMTATÁS



Hagyományos
nyomdai termékek kis-
és nagy példányszámban

egyaránt: szórólapok, plakátok, brossurák,
névjegyek, cégkártyák, meghívók,
sorszámozott VIP-, tagsági
és törzsvásárló kártyák
öntapadós termékcímkék, önátíró tömbök
levélpapírok, borítékok, dossziék
füzetek, újságok, könyvek



Kérje tevékenységi körre szabott ajánlatunkat!
pl. gyógynövényboltok, fitness- és konditermek, szépség stúdiók,
ékszer-, ajándék- és divatcikkboltok, fogászati és
egyéb orvosi rendelők részére összeállított
nyomdai csomagjainkat.

**XIII. kerület,
Kresz Géza utca 12.**

(Kresz Géza u. – Katona József u. sarok)



**Kapcsolat:
nyomda@x-site.hu
+36 70 905 5936**

900 ft



nka