

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,<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup> 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 kísér.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

Az érzelmek iránti általánosabb, századvégi 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.<sup>7</sup> 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;<sup>8</sup> az érzelmek politikájáról beszélnek, és az ezredforduló utáni korszakban, Kathleen Woodward szavaival, az érzelmek „új gazdaságát” látják kialakulni.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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

egy Davidson, Scherer és Goldsmith által szerkesztett 2003-as kézikönyv megjelenése után terjedt el tudományos körökben.<sup>12</sup> 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),<sup>13</sup> de újabban a média, illetve a politika érzelmi üzenetközvetítő potenciáljának feltérképezése.<sup>14</sup>

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,<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

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 könyvei<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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,<sup>19</sup> és idővel az átlagos, mainstream történetmesélő film példái is kiegészültek a zsáner-, nem fikciós-, illetve kísérleti filmek példáival.<sup>20</sup>

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;<sup>21</sup> 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.”<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup>

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.<sup>24</sup> 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 látottaktól, paradox módon, mégis érzelmei támadnak, emocionálisan válaszol a filmre.<sup>25</sup> 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.”<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup>

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 játékidéje alatt, de lehetnek nagyon rövid lejáratúak is stb. (lásd 1. ábra).<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> Mindezen túl igen sokféle lehet a karakterekhez fűződő viszonyunk; Plantinga például egy a

Filmnézői érzelmek típusai		
Érzelem típusa	Definíció	Példák
Globális	A film játékidéjének 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

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

<sup>29</sup> 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).<sup>30</sup>

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).<sup>31</sup> Bár az empátiát sem könnyű definiálni, Plantinga szerint annyi bizonyossággal kijelenthető róla, hogy fokozatosan alakul ki, és több különböző érzelem 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.<sup>32</sup>

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.”<sup>33</sup> 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.
Ellenzenv Bármely szereplőre irányuló negatív érzelem, 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 érzelem.
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

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> Plantinga további példáit lásd: 2008. pp. 245–246.

<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup> 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 koncentrálva 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, kritikai olvasatát adja a Smith-féle szimpátiastruktúrának, és új adalékokkal pontosítja empátia és szimpátia fogalmát.

Torben Grodal saját, egy évtizeddel korábban megalapozott elméletét<sup>35</sup> 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 folyamokra, 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