

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.]

forrásanyagától 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 megzúpult 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 feleli 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 ígéretet („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 konstrukcióként 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* (*Lifboat*, 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 szituációt, 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 szituációról, 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 keresztetzi 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 újratereztve a korábbi „igazodási egységet.” Ez kulcsfontosságú abban, hogy formát öltson 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 csúcsosodik 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 rendőrtiszttel 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 húzódozó 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 összemosza 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 láthattuk a Mrs. Draytonra vonatkozó változó értékelésünk 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 megosztásról, hanem képzeletbeli behelyettesítésről 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 arc kifejezése 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 legevidebbnek 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, amelyekről 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 arkifejezések 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 minztázatokban 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 kötéláncos 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 helyezzük 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 várnánk 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 kulcstényező 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 bánthat 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 empatikus 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 empatikus. 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 empatikus 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 empatikus 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 felborítanak az érzelmek kognitív elméletének intuitív meglátásait. Ehelyett amellel 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 szövetszálain, 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 hasonlóknak 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



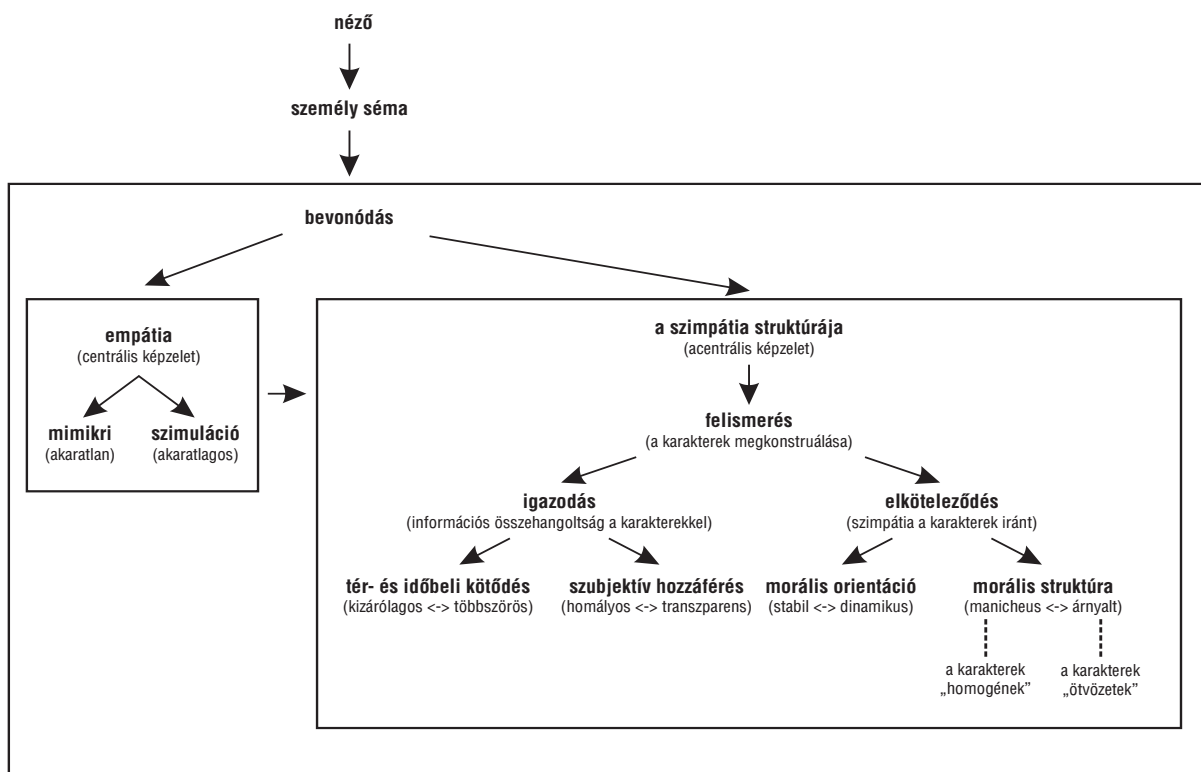
14



15



16



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 olvasszuk 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!

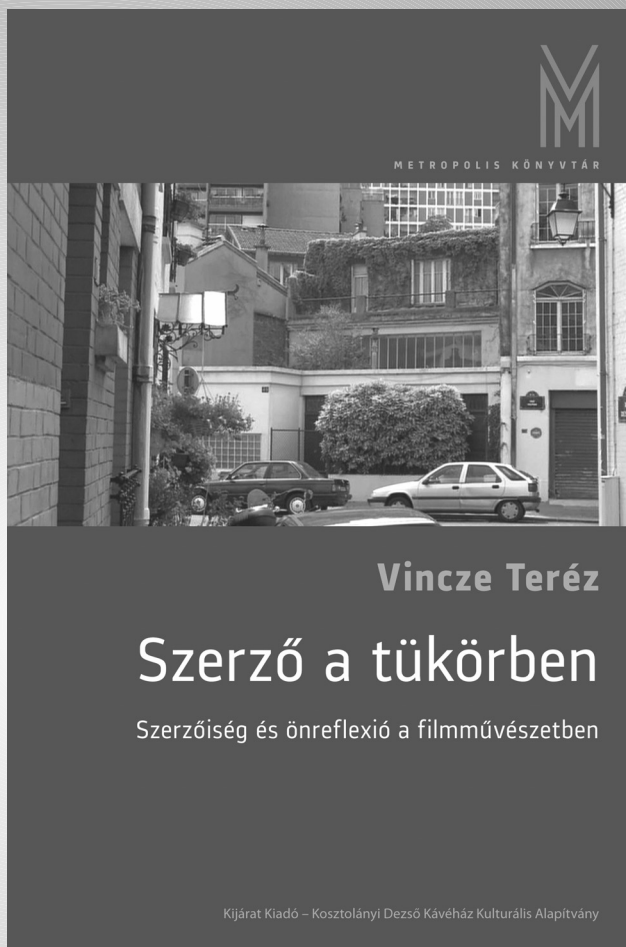
Vincze Teréz Szerző a tükörben

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