

Robin Curtis

Kiterjesztett empátia

Mozgás, tükörneuronok és Einfühlung*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 A vizsgálatban kizárólag férfiak vettek részt.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

22 Olin: Forms of Respect. p. 290.

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

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

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

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

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

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

²³ ibid. p. 294.

²⁴ ibid.

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

²⁵ Olin: *Forms of Respect*. p. 294.

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



Ryan közlegény megmentése

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lénárd-Bella Dorina fordítása