

Carl Plantinga

## Az empátiajelenet és az emberi arc ábrázolása a filmen\*

A film és televízió egyik legkevésbé kutatott területe az érzékszervi kommunikáció képessége: azon tulajdonságuk, hogy közvetlenül hatnak a látásunkra és hallásunkra.<sup>1</sup> Az irodalom és a film egyaránt történeteket mond el szereplőkkel, cselekménnyel, különböző helyszínekkel. De csak a film (és a televízió) képes arra, hogy mindezeket technikai eszközök segítségével rögzített képekkel és hangokkal jelenítse meg. Írásomban egy olyan filmnyelvi eszközt fogok bemutatni, amelynél a film eme vizuális aspektusa különösen fontossá válik: az emberi arc empátiajelenetben való szerepeltetését. Ahogy Balázs Béla írta sok-sok évvel ezelőtt: az emberi arcot ábrázoló közelkép elemi jelentőséggel bír a filmművészetben, hiszen a nyelv előtti kommunikáció állapotát idézi: „a kifejező mozdulat, a gesztus az emberiség ősananyelve”<sup>2</sup>.

Sok filmben találkozunk olyan jelenettel, amelyben az elbeszélés tempója egyszer csak lelassul, és egy kedvelt karakter belső érzelmi állapota kerül a figyelem középpontjába. Az ilyen jelenetet hívom én *empátiajelenet*nek. Ilyenkor jellemzően egy szereplő arcát látjuk közeliben: vagy egyetlen, hosszan kitarított beállításban, vagy pedig egy olyan montázs részeként, amelyben felváltva nézhetjük a szereplő arcát és az ő nézőpontjából látottakat. A szereplő érzelmi állapotára vonatkozó pusztán információközlés igénye azonban egyik esetben sem indokolja, hogy ilyen hosszan középpontba kerüljön az emberi arc. Az ilyen jeleneteknek az is célja, hogy empátiát ébresszenek a nézőben.

A klasszikus alkotásokban a legfontosabb empátiajelenetet gyakran a film legvégén találjuk. A *Yankee Doodle Dandy* (Michael Curtiz, 1942) című filmben például a

főszereplő egy George M. Cohan nevű híres Broadway-szerző, színész és producer, akit James Cagney alakít. A film mindvégig idealizálva jeleníti meg Cohant: éles eszű, becsületos, hűséges, szerény, a hazáját szerető, bámulatos színházi tehetségként. Ha engedjük, hogy a film hasson ránk, a végére igazán megkedveljük a karaktert. Az utolsó jelenetben 1940-ben járunk, és azt látjuk, ahogy az idősödő Cohan épp elhagyja a Fehér Házat, ahol „az amerikai kultúra és szellemiség érdekében végzett munkájának” elismeréseként átvette a becsület érdemérmét. A Fehér Ház előtt Cohan egy katonai felvonulás kellős közepén találja magát, ahol a menetelő katonák és a lelkes tömeg az ő híres szerzeményét, az első világháború idején írt *Oda-át* című dalt éneklék. Cohan maga is beáll a felvonulók közé, de nem énekel, így a mellette masírozó baka neki is szegezi a kérdést: „Mi a gond, öreg? Hát nem emlékszik a dalra?!” Ezután a film utolsó snittje következik, amelyben 21 másodpercen keresztül szemből látjuk Cohant, majd a kép lassan elsötétül, és a film véget ér. Ebben a beállításban a kamera hátrafelé halad, miközben Cohan vele szemben előrefelé menetel, az arcát pedig végül egészen közről látjuk. A férfi – némi habozás után – végül maga is dalra fakad. Az arca pillanatokon belül megtelik étellel, a szeméből kicsordul egy könnycsepp, és az utolsó képünk róla az, amint a tömeggel együtt büszkén éneklé a saját szerzeményét.

A filmmel foglalkozók körében talán legismertebb és legtöbbször idézett empátiajelenet az *Asszony a lejtőn* (*Stella Dallas*, King Vidor, 1937) című film végén található. Ebben a jelenetben a főszereplő, Stella (Barbara Stanwyck)

\* A fordítás alapja: Plantinga, Carl: The Scene of Empathy and the Human Face. In: Plantinga, Carl – Smith, Greg M. (eds.): *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. pp. 239–255. © Reprinted with permission of Johns Hopkins University Press.

1 Prince, Stephen: The Disclosure of Pictures: Iconicity and Film Studies. *Film Quarterly* 47 (Fall, 1993) no. 1. pp. 16–28.

2 Balázs, Béla: *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. New York: Dover Publications, 1970. p. 42. [A részletet a magyar eredetiből idéztük: Balázs Béla: *Filmkultúra. A film művészetfilozófiája*. Budapest: Szikra, 1947. p. 31. – A ford.]

a zuhogó esőben az utcáról egy ablakon belesve nézi végig az évek során tőle elhidegült lánya esküvői szertartását. Én mégis a *Yankee Doodle Dandy* empátiajelenetét helyezném előtérbe, ezzel is ellensúlyozva azt az általános feltételezést, amely szerint az empátiajelenet kizárólag női karakterekre összpontosíthat és csakis a női nézőkre hat. Ahogy az alábbiakban kitérek rá, néhány kutató úgy véli, hogy a nőkben nagyobb az empátiaképesség, mint a férfiakban. Ez lehet, hogy így van, mindazonáltal empátiajelenet közel sem csak úgynevezett női filmekben bukkan fel, hanem számtalan műfajban, és nem is kizárólag női karakterekhez kapcsolódóan, hanem sok esetben férfi szereplők esetén is. Gondoljunk például a *Nagyvárosi fények* (*City Lights*, Charles Chaplin, 1931) befejezésére, amikor a Virágáruslány (Virginia Cherrill) a rongyos és félszeg Csavargóban (Charles Chaplin) felismeri egykori jótévőjét, vagy a *Szárnyas fejvadász* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982) azon jelenetére – szintén közel a film végéhez –, amelyben a Batty nevű replikáns (Rutger Hauer) saját közelgő halálán kesereg, miután megmentette Deckard (Harrison Ford) életét. Empátiajelenet a legkülönbözőbb műfajú filmekben, női és férfikarakterekhez kapcsolódóan egyaránt előfordulhat.

Jelen tanulmányban az emberi arcnak az empátiajelenetben betöltött szerepét vizsgálom. Először is bemutatom, hogy a filmen megjelenített arckifejezések nem csupán érzelmek közvetítésére képesek, hanem arra is, hogy érzelmi – főleg empatikus – reakciókat váltsanak ki, segítsenek tisztázni, illetve erősítsenek fel. Ez azért lehetséges, mert az emberi arc látványa az affektív mimikri, a mimikai visszacsatolás és az érzelmi fertőzés folyamatai révén válaszreakciót idéz elő. Ezt követően részletesebben tárgyalom és definiálom az empátia fogalmát annak érdekében, hogy minél érzékletesebben be tudjam mutatni, hogy az emberi arc ábrázolása miként tud empátiát ébreszteni a film szereplői iránt. Végül pedig bemutatom, hogy a filmkészítők hogyan használják az emberi arcot az „empátiajelenetben”, és ismertetem azokat a stratégiákat, amelyekkel az arc filmi ábrázolásának érzelmi potenciálja a lehető leginkább kiaknázzható.

## Arckifejezések és az érzelmi fertőzés

Teljesen egyértelmű, hogy a filmkészítők az emberi arcot alapértelmezetten a karakterek érzelmi állapotának közvetítésére használják. Noël Carroll részletesen is elemezte az efféle kommunikáció működését<sup>3</sup>, az emberi arc ábrázolását elsősorban a nézőponti beállításokkal összefüggésben vizsgálva. Egy nézőponti szerkesztésre épülő szekvenciában a szereplő arcát ábrázoló kép – amit Carroll Ed Branigan nyomán „a tekintet alanyát megjelenítő beállításnak” (point/glance shot) nevez – rendszerint egy olyan beállítással együtt szerepel, ami a tekintet tárgyát mutatja (point/object shot), vagyis azt, amit az adott szereplő lát. Carroll analógiájában a tekintet alanyát megjelenítő beállítás a „pásztázás”, ami lehetővé teszi, hogy az arc tanulmányozása révén a karakter „általános érzelmi állapotát” feltérképezzük. A tekintet tárgyát ábrázoló beállítás az „elésítés”, hiszen ez segít beazonosítani azt, amit a karakter lát, amire a karakter érzelmei irányulnak.

A tekintet alanyát ábrázoló beállítás csak nagy vonalakban árulkodik érzelmekről, hiszen a karakter érzelmi állapotát kiváltó ok ismerete nélkül a néző csak megközelítőleg értheti, hogy min meggy keresztül a szereplő.<sup>4</sup> A *Hátsó ablak* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) című filmben például az a beállítás, amelyben Jeff (James Stewart) mint a tekintet alanya jelenik meg, önmagában is érzékelteti a férfi növekvő feszültségét. A pontos érzelmet azonban csak a tekintet tárgyát ábrázoló kép segítségével értjük meg, amikor azt látjuk, hogy Lisa (Grace Kelly) a szemközti házban a gyilkos lakásában van, a gyilkos pedig pillanatokon belül belép az ajtón. Ekkor válik világossá, hogy Jeff nem egyszerűen önmagát félti, nem is valamiféle általános szorongás gyöttri, hanem amiatt aggódik, hogy a gyilkos észreveszi és bántani fogja Lisát. Láthatjuk tehát, hogy a nézőponti szerkesztés igen eredményesen és intenzíven tud érzelmekkel kapcsolatos információkat kommunikálni.

Véleményem szerint azonban a nézőponti szerkesztés minden jelentősége ellenére sem feltétlenül szükséges az érzelmek hatásos filmi kommunikációjához. Egy szerep-

3 Carroll, Noël: *Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies*. In: Carroll, Noël: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. pp. 125–138.

4 *ibid.* pp. 130–132.

lő érzelmeinek tárgyát másféle eszközökkel is meg lehet jeleníteni. Gondoljunk például a gyilkos fenevad közeledtét jelző zenei motívumra *A cápa* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) című filmben. Sőt jelen tanulmányom szempontjából még fontosabb, hogy gyakran egyetlen, a szereplő arcát mutató közelkép is elég ahhoz, hogy a néző pontosan megértse, milyen érzelemtől van szó. Ez azért lehetséges, mert tudjuk, hogy bizonyos arckifejezések milyen konkrét, jól beazonosítható érzelmi állapotokat jelölnek.

Ahhoz, hogy megértsük, hogyan képes az arc érzelmek kommunikációjára, érdemes áttekintenünk az arckifejezések kultúrákon átívelő hasonlóságait vizsgáló pszichológiai szakirodalmat. Paul Ekman, aki az egyetemes arckifejezések létezésével érvelő tudósok egyik legjelentősebbike, úgy véli, hogy őt hat olyan alapérzelem van, amelyet minden kultúrában ugyanolyan arckifejezés jelöl. Ekman szavaival élve: „*nincs okunk megkérdőjelezni az arra vonatkozó bizonyítékot, hogy legalább öt olyan érzelmek kategória létezik, amelyek kultúráról függetlenül ugyanazok a – kifejezetten az adott érzelmeire jellemző – mimikai viselkedések társulnak.*”<sup>5</sup>

Ekman, C. E. Izard és S. S. Tomkins mindnyájan kitaltanak az „*afferenciahipotézis*” valamely változata mellett: ezen elmélet szerint egyes arckifejezéseknek a világ minden táján egységes felismerése arra utal, hogy mindannyiunkban van egy velünk született „*érzelemprogram*” bizonyos

alapérzelmek kódolására.<sup>6</sup> Ezek a programok automatikus neurális „*parancsokat*” küldenek az arcizmoknak, amelyek aztán előidézik az adott érzelmet tükröző arckifejezést – már amennyiben a parancsokat nem „*írja felül*” a színlelés, a környezet által elvárt tanult viselkedés kényszere. Ez részben megmagyarázza, hogyan lehetséges az, hogy a szereplők arcán megjelenő alapérzelmeket a világ minden táján felismerik, függetlenül attól, hogy a filmet Japánban, Franciaországban vagy Brazíliában vetítik.<sup>7</sup>

A fenti tanulmányok közül egyik sem tagadja, hogy az érzelmek kifejezésében és felismerésében lehetnek kulturális különbségek, mindössze azt állítják, hogy az alapérzelmek tekintetében vannak kultúrákon átívelő lényegi hasonlóságok is. Ekman elméletének például központi eleme az a meggyőződés, hogy az egyetemes mimikai jelzéseket és arckifejezéseket gyakran torzítják a viselkedési normák, az érzelmek kifejezés társadalom által előírt illendőségének szabályai. Ezeket a szabályokat többféle tényező befolyásolja, ilyen lehet a környezet, a társadalmi pozíció vagy a nem is. Ráadásul míg az alapérzelmek – mint például a félelem vagy a szomorúság – valóban a világ minden táján egységes arckifejezésekben nyilvánulnak meg, a szégyen, az irigység és a többi kevésbé esszenciális érzelmek kifejezése már sokkal nagyobb eltéréseket mutat kultúránként.<sup>8</sup>

5 Ekman, Paul (ed.): *Emotion in the Human Face*. (2. kiadás) Cambridge: Cambridge University Press, 1982. p. 142.

6 Lásd Tomkins, S. S.: *Affect, Imagery, and Consciousness*. New York: Springer, 1962.; Izard, C. E.: *The Face of Emotion*. New York: Appleton–Century–Crofts, 1971.; és Izard, C. E.: *Human Emotions*. New York: Plenum Press, 1977.

7 Charles Eidsvik úgy véli, hogy a filmen megjelenő alapvető arckifejezések univerzális felismerhetősége a hollywoodi filmgyártás világ méretű befolyásának eredménye, és hogy Hollywood tulajdonképpen a filmi arckifejezések többé-kevésbé egyetemes nyelvét alkotta meg. (A szerző ezzel kapcsolatos gondolatait a *Reading Faces: Cognitive and Cultural Problems* című publikálatlan tanulmányában fejtette ki, amelyet 1997 áprilisában a Kansasi Egyetem A *kognitív tudomány és a filmtudomány jövője* címen megrendezett szimpóziumán adott elő.) Eidsvik szerint ráadásul ez a „nyelv” csak érintőlegesen kapcsolódik a való világban tapasztalt arckifejezésekhez. Ez az elképzelés azonban nem igazán tud magyarázatot adni arra, hogy Hollywood hogyan jött létre, hogyan vált azzá, ami. Mi alapján értelmezték a nézők az arckifejezéseket a kezdeti időkben, még mielőtt Hollywood megalkotta volna az Eidsvik által emlegetett „nyelvet”? Ha a közönség nem értette volna a színészek mimikájának jelentését, nyilvánvalóan nehéz lenne magyarázatot találni a filmek népszerűségére. Másrészt viszont, ha a nézők értették az arckifejezések mögött meghúzódó érzelmeket, akkor mi alapján ismerték fel ezeket? Ha már az első filmvetítésektől kezdődően megvolt ez a tudás, az inkább az arckifejezések egyetemességére utal, nem pedig egy specifikusan filmi kifejezőmód egyetemességére. Én úgy vélem, hogy a filmen megjelenő színészek arckifejezései a való életben is használtak és tapasztalt arckifejezésekben gyökereznek. Még Jim Carrey eltűzött, karikatúraszerű mimikája is olyan arckifejezésekre épül, amelyek a filmek világán kívül is hasonló érzelmeket tükröznek.

8 Alan J. Fridlund a téma egyik olyan kutatója, aki másképp gondolkodik, mint Ekman és társai. Szerinte a mimika sokkal inkább a társas kommunikáció eszköze, nem pedig a belső érzelmi világ kifejezése. Úgy gondolja, hogy az arcunkkal sok esetben inkább elrejtjük, mint megmutatjuk az érzelmeinket. Véleményem szerint azonban Fridlund túlzásba esik. Teljesen helyénvaló az az állítás

Az érzéssel kapcsolatos információ közvetítése, bármily fontos is, csak egyik eleme a jelenségnek. Az emberi arc megjelenítése sok esetben nemcsak kommunikációs funkciót tölt be, hanem érzelmi reakciót is kivált a nézőből. Az arcnak ez a kettős képessége, hogy információt közöl egy érzésről és közben érzelmet ébreszt, a mindennapi életben és egy film befogadása során egyaránt megfigyelhető. A képen megjelenített arc különböző mechanizmusokkal képes érzelmi reakciót kiváltani, többek között az „affektív mimikri” és a „mimikai visszacsatolás” által előidézett „érzelmi fertőzés” révén.

Az érzelmi fertőzés az a jelenség, amikor mások érzése vagy érzelmi állapota „átragad” ránk. Sokféle módon és sokféle helyzetben kialakulhat. Amikor egy barátunk egy történet mesélése közben nevet és mosolyog, gyakran mi is úgy reagálunk, hogy elkezdünk nevetni és mosolyogni, még akkor is, ha számunkra nem is vicces a sztori. A másik fél nevetése ragadós. A tanárok többsége nagyon jól tudja, hogy abban a pillanatban, hogy egy diák látványosan ásit egyet az órán, a többiek is egész biztos követni fogják. Amikor meccsen vagyunk, a többi szurkoló ujjongása csak tovább fokozza az izgatósságunkat, de ha egy rakás elcsigázott, fásult emberrel vagyunk együtt, az a mi energiánkat is elszívja, és letöri a hangulatot. Moziban vagy színházban gyakran tapasztalhatjuk, hogy egy lelkes közönség reakciói egymást is gerjesztik, ugyanakkor kimért és kevésbé fogékony nézők mellett bármely előadás egyhangúnak és élettelennek hathat. Balázs Béla nagyon jól felismerte, milyen jelentőséggel bír az érzelmi fertőzés a film számára, ezért is volt nála olyan hangsúlyos a nonverbális kommunikáció. Ahogy ő fogalmaz: „egymás mimikáját nézve, értve, nemcsak egymás érzéseit sejtjük meg, hanem el is tanuljuk.”<sup>9</sup> Jóllehet néha nem hat ránk mások emoci-

onális beállítottsága, többnyire azért „átragad” ránk a környezetünk hangulata és érzelmi állapota.<sup>10</sup>

Érzelmi fertőzés nemcsak az emberi arc láttán alakulhat ki, hanem például a másik fél testtartásának hatására, vagy egy nagyobb embercsoport nevetését hallva is. Az arcnak mégis központi jelentősége van az érzelmek előidézése szempontjából. Ennek az összetett pszichológiai folyamatnak egyik lényegi eleme az *affektív mimikri* jelensége. Elaine Hatfield és szerzőtársai szerint az emberek „természetszerűleg hajlamosak arra, hogy önkéntelenül is utánozzák a másik ember arckifejezéseit, megszólalásait, gesztusait és mozdulatait, és saját viselkedésünket összehangolják a másik fél megnyilvánulásaival.”<sup>11</sup> Ez azonban csak kis részben tudatos folyamat. Mivel elménk „moduláris” felépítésű és párhuzamos információfeldolgozásra képes, a másik ember érzéseit úgy is tudjuk észlelni, hogy közben valami egészen más tevékenységet is végzünk, például részt veszünk egy beszélgetésben, vagy figyelemmel kísérünk egy történetet. Sokkal fontosabb azonban, hogy nemcsak észleljük ezeket az érzelmeket, hanem gyakran utánozzuk is azok arckifejezéseit, akikkel interakcióba lépünk.

Az is előfordul, hogy olyan emberek arckifejezéseit utánozzuk, akiket filmen vagy videón látunk. Számos kísérlet vezetett hasonló eredményre ebben a témában. Ezek közül az egyikben a kutatók diákok reakcióit vették filmre titokban, miközben azok egy háromperces, előre rögzített interjút néztek, amelynek főszereplője vagy egy szomorú vagy egy vidám történetet mondott el. A kutatók ezután azt kérték a kísérletben résztvevő megfigyelőktől, hogy értékeljék a lefilmezett diákok arckifejezéseit. Ahogy azt sejteni lehetett, a diákok mimikája a történet mesélőjének arckifejezését tükrözte. Amikor a vidám történetről szóló interjút nézték, örömteli volt az

sa, hogy az arckifejezések a társas kommunikációt szolgálják, de ez nem jelenti azt, hogy Ekmannek és a többieknek ne lenne igazuk abban, hogy mindeközben az arc az egyén belső érzelmi állapotát tükrözi. Az már az adott helyzettől függ, hogy az arcunkkal éppen-séggel eláruljuk vagy elrejtjük az érzéseinket, vagy esetleg arra használjuk, hogy bonyolult társas interakciókban kommunikáljunk vele. Érdekes megfigyelni, hogy számos empátiajelenetben a főszereplő mimikája „magánügy”, azaz a film diegézisében egyetlen másik karakter sem tanúja az arckifejezésnek. Ezekben az esetekben a társadalmi kommunikáció és az illendőség szabályai nem relevánsak, tehát az arc elsődlegesen a belső érzelmi állapot kifejezésének eszköze.

9 Balázs: *Theory of the Film*. p. 44. [Magyarul: Balázs: *Filmkultúra*. p. 34.]

10 Az érzelmi fertőzés jelenségéről bővebben lásd Hatfield, Elaine – Cacioppo, John T. – Rapson, Richard L.: *Emotional Contagion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

11 *ibid.* p. 48.

arckifejezésük, a szomorú beszámoló nál viszont gondterheltebb lett az arcuk.<sup>12</sup>

Ez eddig nem is annyira meglepő, ösztönösen érezzük, hogy valóban így működünk. A következő feltevés azonban már sokkal nehezebben befogadható. Napjainkban a tudósok többsége amellel érvel, hogy a szubjektív érzéseinket nagymértékben befolyásolja a *mimikai visszacsatolás*, ami azt jelenti, hogy az arckifejezés utánzója szó szerint átragad az utánzott érzelmi állapota. A *mimikai visszacsatolás elmélete* szerint az arckifejezéseink proprioceptív visszacsatolást küldenek az agyba, ami szélsőséges esetben meghatározza, de legalábbis befolyásolja az érzelmi élményünket. Tehát amikor egy filmben egy szomorú szereplő mimikáját utánzóva én magam is búval bélelt arckifejezést öltök, ez hozzájárul az általam megélt szomorúság érzetéhez. Ha pedig egy rémült arcot utánzok, az bennem is nyugtalanságot vagy akár félelmet eredményezhet.

Az elmélet egy sarkosabb verziója szerint a mimikai visszacsatolás önmagában is elegendő az érzelem kiváltásához, illetve az érzelmi élményt voltaképpen az arckifejezésekből származó, az agyba érkező visszajelzések határozzák meg.<sup>13</sup> Az elmélet legóvatosabb verziója szerint ugyanakkor a mimikai visszacsatolás csak befolyásolni tudja – bizonyos körülmények között – az érzelem szubjektív megélését, de önmagában nem képes érzelmet kiváltani. Nico Frijda megfogalmazásában például a mimikai visszacsatolás „*se nem lényegi meghatározója, se nem elégséges feltétele az érzelmi élmény létrejöttének*”. Sőt Frijda továbbmegy, és úgy gondolja, hogy a mimikai visszacsatolás csakis akkor befolyásolhatja az érzelmi élményt, ha olyan érzelmi folyamatokat erősít fel, amelyek tőle függetlenül is *végbemennek*.<sup>14</sup>

Nem céлом ítéletet mondani a mimikai visszacsatolás elméletének különböző verziói fölött. Az érvelésem

szempontjából csak az a fontos, hogy legalább az óvatos verzióját elfogadjuk az elméletnek, amely szerint az arckifejezésekből származó visszajelzések – amennyiben egyéb emocionális folyamatokhoz kapcsolódnak – igenis hatással tudnak lenni az érzelmi élményre. A továbbiakban azokat az emberi arca építő filmkészítői stratégiákat fogom bemutatni, amelyek célja, hogy valamilyen érzelmi reakciót váltsanak ki. Ha a gondolatmenet során kiderül, hogy az elmélet markánsabb verziója is helytálló, az természetesen még jobban alátámasztja majd az érvelésemet.

Ha jobban belegondolunk, az érzelmet tükröző emberi arc elnyújtott közelképeken való gyakori és következetes megjelenítése a filmekben szintén a visszacsatolási elméletet igazolja. A főbb karakterek érzéseit feltáró közeli beállítások számos esetben sokkal hosszabbak, mint ami szükséges lenne az érzelmek pusztá közvetítéséhez vagy a szereplők helyzetének megismertetéséhez. Az ilyen esetekben a cél nem lehet más, mint hogy a mimikai visszacsatolás és az érzelmi fertőzés révén empátia ébredjen a nézőben.

## A nézői empátia

A filmi és irodalmi szereplőkhöz való viszonyulásunkat jobbára az *azonosulás* fogalmával írjuk le, de a *karakterek általi bevonódás* megfelelőbb kifejezés lenne.<sup>15</sup> Az *azonosulás* félrevezető, mert azt sugallja, hogy az egyén feloldódik a másikban, hogy a saját identitásunk átmenetileg eltűnik vagy legalábbis háttérbe szorul azáltal, hogy a vásznon látott szereplővel azonosulunk. Bár kétségtelenül megtörténhet ez is, az azonosulás nem az egyetlen – és a nézők többsége számára valószínűleg nem is megszkott – módja annak, hogy érzelmileg kapcsolódjunk valamely karakterhez. Néhányan úgy fogalmazzák ezt

12 Hsee, C. K. – Hatfield, E. – Carlson, J. G. – Chemtob, C.: The Effect of Power on Susceptibility to Emotional Contagion. *Cognition and Emotion* 4 (1990) no. 4. pp. 327–340.

13 Lásd Tomkins: *Affect, Imagery and Consciousness*; illetve Izard: *The Face of Emotion*.

14 Frijda, Nico H.: *The Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. p. 236.

15 Murray Smith ezt a megnevezést használja *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* című könyvében (Oxford: Clarendon Press, 1995.) [A könyv harmadik fejezetét magyarul lásd: Smith, Murray: Megragadó karakterek. (trans. Andorka György) *Metropolis* 21 (2017) no. 3. pp. 16–44.] Egy korábbi írásomban még az „azonosulás” szó használata mellett érveltem, de mostanra egyetérték Smith-szel és a hozzá hasonlóan gondolkodókkal abban, hogy ez a kifejezés inkább összezavar, mintsem a megértést segítené. Lásd: Plantinga, Carl: Affect, Cognition, and the Power of Movies. *Post Script* 13 (Fall 1993) no. 1. pp. 10–29.



**Yankee Doodle Dandy  
(James Cagney)**

meg, hogy a szereplőkhöz önálló, független entitásként viszonyulunk és „külső szemszögből” kapcsolódunk.<sup>16</sup> A *bevonódás* tágabb és semlegesebb fogalom, ami jobban meg tudja jeleníteni azt a sokféle érzelmi élményt, ami a szereplőkhöz való viszonyulásunkat jellemezheti a rajongástól kezdve a fortyogó gyűlöletig, az affektív mimikritól az elutasításig. A *bevonódás* eredményezhet empátiát és ellenszenvet, szimpátiát és közönyt, és semmi esetre sem feltételezi a tudatok és identitások összeolvadását.<sup>17</sup>

A karakter általi bevonódás különböző lehetséges módzatai között hol helyezkedik el az empátia? Az empátia fogalmával kapcsolatban elég eltérő vélemények vannak.<sup>18</sup> Kezdjük azzal, hogy mit nem nevezhetünk empátiának.

Először is, az empátia nem egyetlen érzés. A fogalom szinte valamennyi meghatározásában kritériumként szerepel, hogy empátiáról akkor beszélhetünk, amikor – legalább részben – osztozunk egy másik ember érzelmi élményében. Amikor egy vidám, jókedvű barát iránt empátiát érzünk, mi magunk is örömet vagy boldogságot élünk át, de amikor egy szomorú barát vált ki belőlünk empátiát, mi is szomorúak leszünk. Visszatérve a *Yankee Doodle Dandy* című filmhez: a Cohan iránt érzett empátiánkban egyszerre van benne a részvétel, a csodálat és talán még egy kis szánalom is. Az empátia tehát nem egyetlen, jól beazonosítható érzés, hanem nagyon sokszor több különböző érzelmi élményt foglal magába.<sup>19</sup>

16 Lásd Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990. pp. 88–96.; továbbá Currie, Gregory: *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. pp. 164–197.

17 Jelen tanulmánykötetben Berys Gaut megpróbálja rehabilitálni az „azonosulás” fogalmát. Bár az általa alkalmazott stipulatív definíció kétségkívül előrelépés az általános szóhasználathoz képest, az „azonosulás” jelentése a hétköznapi nyelvben még mindig elég bizonytalan. Gaut definíciója mindenképp hasznos, de a kifejezés általános, köznapi diskurzusban való használata továbbra is félreértésekre ad okot. Véleményem szerint ezt a problémát csak egy pontosabb terminológia kidolgozásával lehet megoldani. [Plantinga itt a következő szövegre utal: Berys Gaut: Identification and Emotion in Narrative Film. In: Plantinga, Carl – Smith, Greg M. (eds.): *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. pp. 200–216. – A szerk.]

18 Az empátiával kapcsolatos különböző elméletekről bővebben lásd Zillman, Dolf: Empathy: Affect From Bearing Witness to the Emotions of Others. In: Bryant, Jennings – Zillman, Dolf (eds.): *Responding to the Screen: Reception and Reaction Processes*. Hillsdale, N.J.: Erlbaum, 1991. pp. 135–141.

19 Lazarus, Richard S.: *Emotion and Adaptation*. New York: Oxford University Press, 1991. pp. 287–289.

Az empátia azt a képességet vagy hajlamot, illetve az ahhoz kapcsolódó folyamatot jelenti, amikor felismerjük és magunkénak érezzük a másik ember érzelmeit, és ezzel összhangban reagálunk. Ha a saját problémáim elvonják minden figyelmemet, és soha nem veszem észre a körülöttem lévők érzéseit, akkor nagy valószínűséggel nincs meg bennem az empatikus képesség. Ha észreveszem és fel is ismerem ezeket az érzéseket, de nem tudok ezekkel összhangban reagálni, akkor feltehetően közbűs vagy ellenséges vagyok, és/vagy gyenge az empatikus képességem.

Ismét visszatérve a *Yankee Doodle Dandy* példájához: amikor Cohan iránt empátiát érzünk, legalább két folyamat zajlik egyszerre, és mindkettő általában véve jellemző az empátiára. Először is egyfajta mentális szimulációt alkalmazunk, amivel elképzeljük és végiggondoljuk a főszereplő helyzetét. Nem feltétlenül arról van szó, hogy Cohannek képzeljük magunkat, egyszerűen csak mérlegeljük, hogy ő az adott helyzetben mit érezhet és gondolhat. Elképzeljük a sikerei miatt érzett büszkeséget és a hazafias szenvedélyt, ami a menetelő, éneklő tömeghez csatlakozva fűti. Miután az egyik katona öregnek szólítja, talán vegyül az érzéseibe egy kis önsajnálattal és csalódottsággal is, amiért az emberek szinte teljesen megfélelkeztek róla, és most már ő is élete alkonyán jár (a szülei és a felesége ekkorra már meghaltak).

Az empátia átélésének azonban az is a feltétele, hogy az én érzéseim összhangban legyenek azokkal, amiket Cohannek tulajdonítok. A reakció akkor van összhangban a másik ember érzéseivel, ha azt mutatja, hogy osztozom az ő céljaiban és vágyaiban, és közösséget vállalok az érzéseivel. Ha felhúzom a szemöldököm, vagy gúnyosan felnevetek, amikor Cohan énekelni kezdi az *Odaát* című dalt, azzal a közönyömet vagy ellenségességemet fejezem ki. Ugyanakkor, ha részvétellel, csodálattal és tisztelettel reagálok, azzal a szolidaritásomat fejezem ki, és azt mutatom meg, hogy magam is Cohanhez hasonlóan viszonyulok az átélt élményhez, sőt talán még a konkrét érzéseim is hasonlóak. Sem az empátia, sem pedig az empátiához elengedhetetlen érzelmi kongruencia nem követeli meg, hogy ugyanazokat az érzéseket tapasztaljam, mint amiket Cohan az én elképzelésem szerint átél. A másik ember

érzelmi állapotával összhangban lévő, kongruens érzések elengedőek az empátia létrejöttéhez.

Néhány teoretikus éles határvonalat húz az empátián, illetve szimpátián alapuló nézői reakciók közé. Alex Neill úgy véli, hogy – noha a szimpátia és az empátia egyaránt „a másik emberre összpontosító” érzelmi reakció – a szimpátiához az kell, hogy *érted* aggódjam, míg az empátia lehetővé teszi, hogy *veled* aggódjam. Neill szerint, ha szimpátiát érzek, az én reakciónak nem feltétlenül kell tükröznie a másik ember érzéseit. A másik fél érzéseitől teljesen függetlenül érezhetek iránta szánalmat vagy aggodalmat. Elméletben úgy is szimpatizálhatok valakivel, hogy közben nem érzek az égardta világon semmit. Empátiát érezni valaki iránt ugyanakkor csak úgy lehet, ha „*az(oka)t az érzés(eke)t élem át, amit ő is.*”<sup>20</sup>

Az empátia és a szimpátia közötti különbség azonban sajnos korántsem ilyen egyértelmű. Ha látom, hogy egy biciklis elesik, érezhetek iránta empátiát anélkül is, hogy osztoznék az érzéseiben. Könnyen lehet például, hogy míg én szánalmat érzek iránta, ő egyszerűen csak dühös a gyalogosra, aki miatt orra bukott. A saját reakciómat az empátia megnyilvánulásának tekintem, noha az én érzelmi élményem össze sem hasonlítható az övével. Sőt az is empátia, amikor a *Yankee Doodle Dandy* végén részvétellel és csodálattal tekintek Cohanre, jóllehet ő nem így érez saját magával kapcsolatban (maximum büszkeséget és önsajnálatot érez). Ahogy a fentiekben említettem, az empátia feltétele, hogy a másik ember érzelmi állapotával kongruens érzéseim legyenek, de nem szükséges, hogy egy az egyben ugyanazokat az érzéseket éljem át.

Ha az empátia lényegét a hasonló érzelmekben ragadjuk meg, a szimpátiát pedig az érzelmek hasonlósága nélküli törődésként definiáljuk, akkor nehéz lesz meghatározni, hogy hol ér véget az empátia, és hol kezdődik a szimpátia. Kétségtelen, hogy soha nem érezhetek pontosan ugyanúgy, mint az a személy, aki iránt empátiát érzek. Az elképzelt érzelem hasonlíthat ugyan a saját élményre, de sosem lesz ugyanolyan intenzív. Ez különösen igaz a filmi karakterek iránt érzett empátia esetében, hiszen filmnézés közben valamilyen szinten mindig tudatában vagyok, hogy fiktív szereplőket látok. De ha egy pillanatra félre is tesszük a fiktív szereplők érzelmi állapotában való osztozás prob-

<sup>20</sup> Lásd Neill, Alex: Empathy and (Film) Fiction. In: Bordwell, David – Carroll, Noël (eds.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. pp. 175–194. loc. cit. pp. 175–177.

lematikáját, még mindig felmerül a kérdés, hogy mi az az érzelem, amit nekem is át kell élnem ahhoz, hogy empátiáról beszélhessünk? Ugyanakkor az is elég korlátozó, ha azt állítjuk, hogy szimpátiáról csak addig beszélhetünk, amíg nem osztozunk a másik érzéseiben. Akárhogy is, az empátia és a szimpátia között nem lehet éles határvonalat húzni.

Annak felismerése és elfogadása, hogy a hasonló érzelmeiken alapuló empátia és a törődésen alapuló szimpátia néha összemosódik, nem szabadna, hogy fogalmi zavart okozzon. Végül is a piros és a narancssárga között is van színátmenet, de kevesen vonnák kétségbe, hogy a piros és a narancssárga két különböző szín. Az empátiára és a szimpátiára ugyanakkor nincsenek olyan szintiszta esetünk, amikor a kettő egyértelműen megkülönböztethető. Vegyük például a szimpátiát. Nem vagyok benne biztos, hogy helyénvaló azt mondani, hogy a szimpátiához elég a törődés, de nincs szükség kongruens vagy közösen átélt érzésekre. Alex Neill empátia és szimpátia közötti megkülönböztetése nincs összhangban a kifejezések szótári definíciójával, amely jellemzően az „együttérzést”, vagyis az érzések közösségét emeli ki a szimpátia meghatározásánál. Ráadásul a hétköznapi nyelvhasználatban az együttérzés mint kritérium nem képes kielégítően megkülönböztetni az empátia és a szimpátia fogalmát. Mindkettő magában foglalhatja az adott helyzetben a másik emberrel vállalt erkölcsi vagy érzelmi közösséget, de egyiknek sem feltétele, hogy a megfigyelő és megfigyelt érzései azonosak legyenek.

Jelen tanulmány szempontjából célravezetőbb az empátia laza definíciójánál maradni, hiszen egy olyan érzelmi folyamatról van szó, ami rendkívül összetett, és amit ma még nem teljesen értünk. Az empátia többféle, egymástól gyakran nehezen megkülönböztethető és összemosódó érzést magában foglalhat, miközben kognitív és fiziológiai, akaratlagos és akaratlan folyamatokat egyaránt működtet. Kialakulásában ugyanúgy szerepet játszik az, hogy külső szemszögből elképzeljük a szereplő helyzetét, mint az, hogy – néhány esetben – a szereplő bőrébe képzeljük magunkat. És ami a legfontosabb: az empátia a narráció folyamatának időbeliségére épül, az elbeszélés által a nézőben kialakított értékelésekkel és következtetésekkel egyetemben.

## Az arc szerepe az empátiajelenetben

Az emberi arc filmen való megjelenítésének leggyakoribb célja, hogy a szereplők reakcióiról információt közöljön. Az empátiajelenet azonban többet ad ennél. Az *Asszony a lejtőn* utolsó jelenetében például a kamera hosszasan időzik Stella arcán, miközben a nő rég nem látott, tőle elhidegült lányának esküvői ceremóniáját figyeli. Már rég megértettük a helyzet lényegét és jelentőségét, mégis újra és újra visszatérünk Stella arcának közelijére. Carroll terminológiájával elve túl vagyunk a „pásztázáson” és az „élesítésen” is: tisztában vagyunk Stella általános érzelmi állapotával, és érzelmeinek fókuszpontját is ismerjük. Az arcát ennek ellenére tovább látjuk, és az ily módon megjelenített arc – amint fentebb kifejtettem – már nem egyszerűen információt közöl a szereplő érzéseiről, hanem a nézőből is érzelmi reakciót vált ki.

Arról már beszéltünk, mi a különbség aközött, hogy érzelmi reakciót váltunk ki a nézőből, illetve hogy egy szereplő érzéseiről információt közvetítünk a nézőnek. Különbséget kell tennünk azonban az érzelmi válasz kiváltása és kondicionálása között is. A film befogadása során kialakuló érzelmi fertőzés nem csupán a film jellemzőitől függ – amelyek a reakció kiváltói –, hanem olyan kondicionáló tényezőktől is, mint például a filmnézés körülményei vagy a nézők közötti egyéni különbségek.<sup>21</sup> Életem egyik legerőteljesebb, érzelmi szempontból legintenzívebb moziélménye *A nyolcadik utas: a Halál* (Alien, Ridley Scott, 1979) című horrorfilm egy teltházas vetítéséhez kapcsolódik. A közönség elképesztően fogékonyan reagált a filmre: a feszültség tapintható volt, a riadt felszisszenéseknek és suttogásoknak köszönhetően mindenkire átragadt, és betöltötte a termet. A közönség sikolyai a film sokkoló fordulatait csak még intenzívebbé tették. Egy adott érzelmi állapot nemcsak a film szereplőjéről ragadhat át a nézőre, hanem a nézők egymásnak is átadhatnak érzelmeket.<sup>22</sup> Ez – vagyis a filmnézés körülményei – az egyik lehetséges tényező, ami az érzelmi választ kondicionálja.

21 Az érzelmi reakciót kiváltó és kondicionáló tényezők közötti különbségről bővebben lásd Feagin, Susan: *Reading with Feeling: The Aesthetics of Appreciation*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1996. pp. 25–31.

22 Ugyanakkor az is igaz, hogy a közönség bizonyos viselkedése – például hurrogás vagy folyamatos súgdolozás – gyengítheti a kialakuló érzelmi választ.



A nézők közötti egyéni különbségek szintén hatással vannak az érzelmi reakcióra. Az emberek természetesen eltérő mértékben képesek mind megérteni mások érzelmi állapotát, mind pedig reagálni arra. Egyesek gyorsabban és pontosabban ismerik fel mások érzelmeit, mint a többiek. Van, akiben erősebb a hajlam a másik ember érzéseinek utánzására, mások viszont nagyobb eséllyel reagálnak valamilyen saját magukból fakadó érzelmi reakcióval a másokra. A nemi meghatározottság például jelentős szerepet játszhat az empátiás élmény milyenségében. Egyes pszichológiai kutatások szerint – a nyugati kultúrában legalábbis – a nők egyrészt sokkal nyíltabban fejezik ki a saját érzelmeiket, másrészt nemverbális jelek alapján sokkal pontosabban azonosítják és értelmezik mások érzéseit, mint a férfiak.<sup>23</sup> Ez arra enged következtetni, hogy a nők empátiára való képessége a nyugati világban fejlettebb, mint a férfiaké.

Az olyan kondicionáló tényezők, mint a filmnézés körülményei és a nézők közötti egyéni különbségek meghatározó jelentőségűek a filmbefogadás során kialakuló empátia szempontjából, de olyan összetett kérdéseket vetnek fel, amelyek egész kutatási programoknak szolgálhatnának témául, és nyilvánvalóan meghaladják ennek a tanulmánynak a kereteit. Jelen írásomban így nem a kondicionáló tényezőkre, hanem a kiváló komponensekre koncentrálok: azokra a filmi jellemzőkre, amelyek érzelmi reakciót idéznek elő a nézőben. Ehhez olyan nézőt kell feltételeznünk, akinél működik a fikcióba való bevonódás, és aki a filmkészítők szándékának megfelelő érzelmi reakciót produkál. Az alábbi gondolatmenet végig erre a feltételezett nézőre vonatkozik majd. Ezzel együtt nem szeretném eltagadni vagy elítélni a másfajta nézői reakciókat sem.

A megjelenített arc segítségével empátiát előidézni nem egyszerű dolog. Az emberi arc működhet érzelmet kiváltó ingerként, de ez a funkciója nem automatikus és nem is problémamentes. Ahogy korábban említettem, az effereciahipotézis óvatos verziója szerint a mimikai viszcacsatolás csakis akkor lehet hatással az érzelmi élményre, ha olyan emocionális folyamatokat erősít fel, amelyek tőle függetlenül is végbemennek. Ráadásul az arc önmagában is rendkívül összetett jelölője az érzelmeinek. Az arc sok esetben folyamatosan változik, egyik arckifejezés a másikba

olvad, ami nyilvánvalóan a gondolatok és érzelmek tünékenységének következménye. Ettől azonban nagyon nehéz megfejtetni az emberi arcot. A helyzetet még tovább bonyolítja, hogy az érzelmek kifejezésén túl az arcnak számos egyéb funkciója is van. Ilyen például, hogy beszédjeléseket adjon, vagy éppen érzelmeiket rejtse el. Mivel ezekkel a szempontokkal jobbra intuitíven mindenki számol, a filmkészítők egészen sajátos stratégiákat alkalmaznak annak érdekében, hogy az ábrázolt arc minél nagyobb valószínűséggel ébresszen empátiás érzelmi reakciót.

### Figyelem

A néző figyelmének a szereplő arckifejezésére kell összpontosulnia ahhoz, hogy az érzelmi fertőzés létrejöhessen. Ezt sokféle eszközzel el lehet érni a közelképek használatától kezdve a kis mélységelességű beállításokon át a nézőponti szerkesztés alkalmazásáig. Az empátiajelenetek a szereplő arcát ábrázoló egyre közelebbi beállításokat gyakran olyan stilisztikai eszközként használják, amelynek funkciója, hogy a néző figyelmét a karakter belső világa felé fordítsa. Az *Asszony a lejtőn* című film végén először kistotálban látjuk a főszereplőt, aztán félalakos képkivágatban, majd szekondban, végül már csak az arcát látjuk premier plámban, miközben a szándékolt érzelmi fertőzés intenzitása egyre fokozódik. A film utolsó snittjében Stella a kamera felé sétál, és ahogy a léptei felgyorsulnak, alakja egyre közelebb kerül a kamerához, így mind jobban meg tudjuk figyelni az arcát. A kamera mozgása egyre közelebb visz minket Stella belső érzelmi világához, míg végül minden figyelmünk a főszereplő arckifejezésére összpontosul.

### Időtartam

A beállításnak (vagy jelenetnek) elég hosszúnak kell lennie ahhoz, hogy megszülethessen a reakció, amit ki akar váltani. Sok közelkép vagy az arcot ábrázoló egyéb beállítás túlságosan rövid ahhoz, hogy ilyen reakció kialakulhasson: ezek egyszerűen azt a célt szolgálják, hogy információt közöljenek a szereplő érzelmeiről. Az empátiajelenetek beállításai általában sokkal hosszabbak.

<sup>23</sup> Lásd Saarni, Carolyn: Socialization of Emotion. In: Lewis, Michael – Haviland, Jeanette M. (eds.): *Handbook of Emotions*. New York: Guilford Press, 1993. pp. 435–446.; továbbá Brody, Leslie R. – Hall, Judith A.: Gender and Emotion. In: Lewis – Haviland (eds.): *Handbook of Emotions*. pp. 447–460.

A mainstream filmekben az átlagos beállításhossz az 1960-as évektől kezdődően fokozatosan rövidült, 1981-re körülbelül 10 másodpercre csökkent. Néhány akciófilmben még ennél is sokkal rövidebbek a snittek: a *Még drágább az életedben* (*Die Hard 2*, Renny Harlin, 1990) a beállítások átlagos hossza 3,1 másodperc, *A hollóban* (*The Crow*, Alex Proyas, 1994) ugyanez 2,7 másodperc, *A szökevényben* (*The Fugitive*, Andrew Davis, 1993) 3,9 másodperc.<sup>24</sup> Becslések alapján napjainkban egy átlagos film nagyjából 1200 beállítást tartalmaz. Ha átlagban kétórás filmhosszal számolunk, és ezt elosztjuk 1200-zal, akkor kijön, hogy a beállítások átlagos hossza ma mindössze 6 másodperc.<sup>25</sup>

Hasonlítsuk ezt össze az empátiajelenetben használt beállítások hosszával. A *Zongoralecke* (*The Piano*, Jane Campion, 1993) című filmben például az történik, hogy a főszereplő, Ada (Holly Hunter) megérkezik új otthonába Új-Zélandra, de önkifejezésének legfontosabb eszközt, a zongoráját kénytelen a tengerparton hagyni. Egy csapat férfi vezetésével keresztül-vág az esőerdőn, és útjuk során egyszer csak elérnek egy olyan helyre, ahonnan Adarálát a magányos, elhagyatott zongorára. Ezen a ponton egy közeli beállítás következik, ami 21 másodpercen keresztül mutatja Ada bánattal teli arcát. Néhány jelenettel később, amikor a zongorát Ada akarata ellenére eladják, egy hasonló közeli beállítást látunk, amely ez alkalommal 33 másodpercen keresztül tart.

A beállításhossz vizsgálata azonban önmagában kevés az empátiajelenet időbeli karakterisztikumainak megértéséhez. Az ilyen jelenetekben gyakori a nézőponti szerkesztés használata, ami a tekintet alanyát és tárgyát megjelenítő beállítások váltakozását jelenti. És itt pontosan ez, a nézőponti szerkesztésre épülő teljes szekvencia időtartama válik lényegessé. Az *Asszony a lejtőn* utolsó jelenetében egyik beállítás sem olyan hosszú, mint a *Zongoraleckéből*

idézett példák. A legerőteljesebb snitt – Stella arcának premier plánja – is alig 15 másodperc hosszú. A teljes jelenet azonban több mint két perces: ezalatt a Stella arcát és a tekintet tárgyát – a lány esküvői szertartását – ábrázoló képek oda-vissza váltják egymást. Egy másik példa: a *Nagyvárosi fények* híres zárójelenetében a korábban vak Virágáruslány rájön, hogy jótevője nem más, mint a Csavargó. Ebben a jelenetben több mint egy percen keresztül váltakozva látjuk a két főszereplő arcát: a közeliken megragadott arckifejezéseik egy sor különféle érzelmet tükröznek. A *Szárnyas fejdámsz* végén Roy Batty (Rutger Hauer) megosztja Deckarddal (Harrison Ford) féltve őrzött emlékeit, majd lehajtja a fejét és megsemmisül. Ezután majdnem egy percen keresztül Batty közelijét látjuk, amit csak egy-egy pillanatra szakít meg a Deckardot mint a tekintet alanyát ábrázoló rövid snitt.

Az empátia egy időben lezajló folyamat, és az érzelmi fertőzés kialakulásához időre van szükség. Ezért aztán az arcot vagy önmagában is elég hosszan, vagy egy nézőponti szerkesztésre épülő montázs újra és újra visszatérő elemeként kell megjeleníteni a kívánt eredmény eléréséhez. Azt is fontos számításba venni, hogy az érzelmek rendszerint tartósan fejtik ki hatásukat. Ha egyszer megérintenek, nem könnyű tőlük szabadulni. Részben ez a magyarázata annak, hogy az együttérzést kiváltó empátiajeleneteket jellemzően a film végére teszik, ahol az érzelmi reakció egyfajta katarzist, feloldást hozhat, és biztosan nem lesz zavaró hatása a narratíva további alakulásának megértésére.

### Elköteleződés

Az érzelmi fertőzés és az empátia mértékét részben a megjelenített karakter iránti elköteleződésünk határozza meg. A pszichológusok szerint jóval nagyobb valószínűséggel vesszük át az olyan emberek érzelmi állapotát, akikkel a

24 Az adatok Noël Carroll egyik írásából származnak. Lásd Carroll, Noël: Film, Attention, and Communication. In: Adler, Mortimer Jerome (ed.): *The Great Ideas Today*. Chicago: Encyclopedia Britannica, 1996. p. 22. Carroll a statisztikákat egyrészt a David Bordwell-lal folytatott beszélgetésekből, másrészt Barry Salt könyvéből szerezte. Lásd Salt, Barry: *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword Press, 1992. p. 263. és p. 283.

25 Lásd Hora, John: Cinematographers Publicly Oppose HDTV Standard: The American Society of Cinematographers' Viewpoint. *Widescreen Review* 4 (Nov./Dec. 1995) no. 6. p. 98. Primes, Robert: ASC Message to Japan. *Widescreen Review* 4 (Nov./Dec. 1995) no. 6. p. 22. Film, Attention, and Communication című írásában Carroll ezekre a forrásokra hivatkozva állítja, hogy napjaink átlagos beállításhossza nagyjából megegyezik az 1981-es adattal. Azonban a statisztikák – már amennyiben megbízhatók – inkább azt mutatják, hogy a beállítások átlagos hossza még 1981-hez képest is tovább csökkent: 10 másodpercről 6 másodpercre.



**Nagyvárosi fények  
(Charlie Chaplin)**

kapcsolatunkat az összetartozás és/vagy hasonlóság, nem pedig a függetlenség és különbözőség fogalmával írjuk le.<sup>26</sup> Szintén jóval nagyobb valószínűséggel alakul ki az érzelmi fertőzés, ha olyasvalakiról van szó, akit kedvelünk. Ha semmiféle rokonszenvet vagy elköteleződést nem érzünk a filmi karakter iránt, vagy esetleg épp ellenkezőleg, kifejezetten ellenszenvesnek találjuk, akkor igen kis esély van arra, hogy a karakter empátiás reakciót váltson ki belőlünk. Még ha ki is alakul egy bizonyos fokig önkéntelen, reflexszerű reakció az emberi arc láttán, ha ez olyasvalaki arca, aki iránt közömbösek vagyunk, akkor feltehetően könnyebben távolodunk el a szereplőtől, engedjük, hogy elterelődjön a figyelmünk, de az is előfordulhat, hogy szándékosan ellenállunk az érzelmi készletének.

### *Narratív kontextus*

Az empátiás reakciót kiváltó tényezők közül a legösszetettebb és legjelentősebb minden bizonnyal a narratív kontextus. Amennyiben elfogadjuk, hogy az empátia részben kognitív folyamat, az ehhez szükséges alapokat a

narratívának kell megteremtenie. Az elégtelen vagy nem megfelelően alkalmazott narratív megoldások nemcsak meggátolhatják a mimikri és az érzelmi fertőzés kialakulását, de akár ellentétes hatást is kiválthatnak.

Mivel a társadalmi kommunikációban (többé-kevésbé) mind jártasak vagyunk, ösztönösen tudjuk, hogy a bennünket körülvevő emberek mimikai viselkedése különböző célokat szolgálhat. A társas interakció során az arcunk éppúgy segíthet az érzéseink elrejtésében vagy a beszélgetés előremozdításában, mint a valós belső érzelmi állapotok megjelenítésében. Az empátiajelenetekben azonban az arc a szereplő belső világát tükrözi. Épp ezért ezekben a jelenetekben a karaktereket mindig olyan szituációban látjuk, amelyben az arckifejezésüket még véletlenül sem tekinthetjük a félrevezetés eszközeként.

Ennek egyik lehetséges módja a szituáció intimmé tétele, ami azt jelenti, hogy a szereplőt olyan helyzetben figyelhetjük meg, amikor úgy gondolja, hogy egyedül van, és senki sem látja. Ilyenkor a viselkedési normák, az önkifejezés társadalmilag elfogadott szabályai háttérbe szorulnak, és az arc pontosan és őszintén jeleníti meg a

valós érzelmet. A *Zongoralecke* fent említett jeleneteiben Ada egyedül van, nincs senki más a közvetlen közelében, így senki sem láthatja belső fájdalmának csöndes, magányos kifejezését. A *Yankee Doodle Dandy* és az *Asszony a lejtőn* című filmek idézett empátiajeleneteiben a főhősök ugyan láthatóan nyilvános helyen vannak, ahol sok ember veszi őket körül, de a fiktív világ többi szereplője észre sem veszi őket. A *Szárnyas fejedelemségben* Roy Batty tisztában van vele, hogy felfedi az érzelmeit Deckard előtt, de mivel hamarosan meghal, a környezet nem teszi indokolttá, hogy elrejtse az érzelmeit vagy fegyelmezze az arckifejezéseit. Épp ellenkezőleg, Roy Batty halála előtti monológja egyfajta vallomás, legfeltettebb emlékeinek és legmélyebb fájdalmainak szívből jövő feltárása. A filmkészítők a fenti jelenetek mindegyikében olyan kontextust teremtenek, amelyben az arcot a belső világ hiteles és őszinte kifejezésének tekinthetjük.

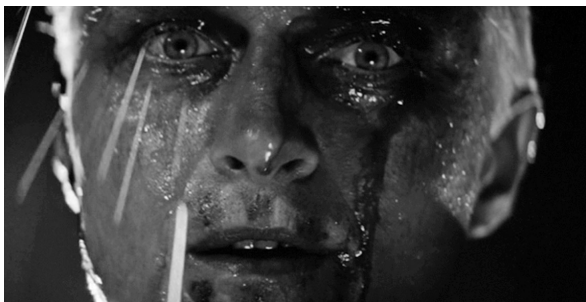
A narratív kontextus tehát egyrészt olyan szempontból fontos, hogy az adott arckifejezés nyilvános vagy intim közegben mutatkozik meg. A narratív kontextusnak ugyanakkor morális szempontból is igazolnia kell a nézői empátia létrejöttét. Többnyire nem egykönnyen és nem is feltétel nélkül alakul ki az empátiánk valaki iránt, és igyekszünk ellenállni a szentimentalizmusnak, vagyis hogy érzelmeinket olyasvalakire összpontosítsuk, aki arra érdemtelen.<sup>27</sup> A szentimentalizmus egyik paradigmátikus példáját a *Csendesimfónia* (*Mr. Holland's Opus*, Stephen Herek, 1995) című filmben láthatjuk. A film főszereplője Glenn Holland (Richard Dreyfuss), egy ambiciózus muzsikusz-zeneszerző, aki a megélhetése érdekében kénytelen tanári állást vállalni egy középiskolában. Holland korábban mindent alárendelt a karrierjének, és nem sokat törődött a saját siket fiával. Lassan azonban rájön, hogy milyen rossz szülő volt, és elhatározza, hogy jóváteszi korábbi bűneit. Vezeklése egy rendkívül valószínűtlen, rögtönzött előadásban ölt testet, amikor is egy iskolai koncerten egyszer csak elénekli John Lennon *Beautiful Boy* (*Darling Boy*) című dalát a közönségben ülő fiának. De miért kéne a nézőnek ilyen könnyen elfogadnia ezt a hirtelen pályafordulást, főleg hogy ezt a rögtönzött előadást leszámítva szinte semmi jelét nem láttuk annak, hogy Holland mostantól jobb szülővé akar válni? És miért érdekelné mindez

a koncert közönségét, hiszen valószínűleg még azok sem tudnak a problémás apa-fiú kapcsolatról, akik amúgy személyesen ismerik Hollandot. (És akkor arról még nem is beszéltünk, mennyire kellemetlen és nem helyénvaló, amikor egy középszerű énekes egy szólóelőadással lepi meg a közönséget.) A kiváltani kívánt empátia ebben az esetben egyáltalán nem megérdemelt, és teljességgel valószínűtlen, ezért a jelenet megmarad az érzélgősség szintjén.

Annak érdekében, hogy elkerülje a szentimentalizmust és megfelelően alátámassza a néző érzelmeit, az empátiajelenetnek olyan morális kontextusba kell ágyazódnia, ami elegendő mennyiségű információt hordoz a szóban forgó karakterrel kapcsolatban. Épp ezért az empátiajelenetek gyakran a film végén helyezkednek el, amikor ez a fajta kontextus kialakult. Az *Asszony a lejtőn* című film végén azért reagálunk Stellára úgy, ahogy, mert addigra teljes mértékben megismertük a jellemét és a helyzetét. Az empátiajelenet film végi elhelyezése azonban nem törvényszerű, Frank Capra filmjeiben például gyakran az elbeszélés törzsébe illesztve jelenik meg. A *Becsületből elégtelen* (*Mr. Smith Goes to Washington*, Frank Capra, 1939) című filmben például az az empátiajelenet, amelyik a Lincoln-emlékműnél játszódik, amikor Jefferson Smith (James Stewart) magába roskadva kesereg a magasztos eszmékből való kiábrándulásán és a világ korrupcióján. Ekkor azonban a titkárnője (Jean Arthur) néhány bátorító szóval újra életet lehet belé, Jefferson pedig eldönti, hogy folytatja a küzdelmet, és ez az új lendület végül elvezet a Caprától megszokott felemelő befejezésig.

A megfelelő kontextus kialakítása érdekében a filmek gyakran csak azutánra időzítik az empatikus reakciót kiváltandó jelenetet, hogy a főszereplő keresztülment valamilyen megpróbáltatáson, túl van egy komolyabb áldozathozatalon, vagy amikor már élete alkonyán jár, esetleg már meg is halt. Már beszéltünk róla, hogy a *Yankee Doodle Dandy*-ben az empátiajelenet a film végén található, amikor Cohan már idős, és nem sok van hátra az életéből. Az *Asszony a lejtőn*-ben az empátiajelenet azután következik, hogy Stella a lánya érdekét szem előtt tartva feláldozta kettejük kapcsolatát. Hasonló az időzítés a *Szárnyas fejedelemségben* is: a jelenet akkor látható, miután Batty megmentette Deckard életét, ő maga viszont nemsokára meghal.

27 A szentimentalizmusról bővebben lásd Plantinga, Carl: Notes on Spectator Emotion and Ideological Film Criticism. In: Allan, Richard – Smith, Murray (eds.): *Film Theory and Philosophy*. New York: Oxford University Press, 1997. pp. 372–393.



Szárnyas fejevadász (Rudger Hauer)

Az empátiajelenetre adott reakciónk a filmek többségénél azon múlik, hogy a karakter szerintünk megérdemli-e az együttérzésünket vagy sem. A *Zongoralecke* esetében például az empátiajelenet által kiváltott érzelmeinket az határozza meg, hogy Ada zongorája elvesztésén érzett fájdalmát jogosnak találjuk-e. Vagy hogy egy másik példát nézzünk: ha a *Becsületből elégtelen* című film kapcsán úgy véljük, hogy a főszereplő, Jefferson Smith a kezdetektől fogva reménytelenül naiv volt, akkor nagy valószínűséggel nem érzünk majd iránta empátiát, amikor a szövetségi kormány korrupciójával szembesülve összeomlik.

A filmek általában inkább takarékosan bánnak az empátiajelenetekkel, és többnyire az ideológiai mondani-való egyfajta érzelmi vagy kognitív összegzésére tartalékolják használatukat, ami kétségkívül ilyen esetekben fejt ki a legintenzívebb hatást. A *Yankee Doodle Dandy*-ben az emberi arc hangsúlyos megjelenítésének az a célja, hogy felerősítse az empátiánkat egy kivételes és példás életet élő ember iránt, és ezzel a film retorikai álláspontját is megszilárdítsa. Ha a nézőben fenntartások vannak a főszereplő által megtestesített értékekkel – például a hazafias buzgalommal – szemben, akkor a Cohan arca láttán ébredő empatikus reakciót tompítja az általa oly büszkén megélt buzgalommal szembeni ellenérzés. Az empátia tehát – mint minden más érzelmi reakció – teljes mértékben beágyazódik a film erkölcsi és ideológiai szövetébe.<sup>28</sup>

### Affektív kongruencia

Az empatikus reakció a narratív kontextus, a karakter általi bevonódás, a változatosan alkalmazott formanyelvi eszközök és az ezek által előidézett pszichológiai benyomások és válaszok közötti affektív kongruenciától is függ. A *Művészet és illúzió* című könyvében E. H. Gombrich többek között a színesztéziáról is ír, amit ő úgy definiál, mint „a különböző érzékszervi benyomásoknak egymásba való átömlése”<sup>29</sup>. Bizonyos hangok például vizuális benyomásokat keltenek, néhány szó hangalakja pedig tökéletesen illeszkedik az általa közvetített jelentéshez: ilyen például a „villog”, a „pislákol” vagy a „csillan”. A látás és a hallás érzetei között olyan összefüggések vannak, amelyek már régóta foglalkoztatják a művészeket. Ezek az összefüggések nemcsak a különféle modalitásokon átívelő érzékszervi tapasztalásban nyilvánulnak meg, hanem az affektus és érzelem birodalmára is hatással vannak. Van olyan kutatás például, amely arra a következtetésre jutott, hogy a műalkotást befogadó közönség nagy része hajlamos rá, hogy bizonyos stilisztikai eszközöket – például a festményeken megjelenő hullámos vagy cikcakkos vonalakat – bizonyos érzésekkel – például a nyugodtsággal vagy az idegességgel – asszociáljon.<sup>30</sup>

Az affektív kongruencia ehhez hasonló vizsgálata rengeteg lehetőséget rejt a filmtudomány számára, hiszen a film igazi hibrid művészet, amelyben különféle kompozíciós elemek – kontúrok, testek és színek –, különféle hangok – zene, beszéd és zöreij –, különféle mozgások, ritmusok és kadenciák, továbbá emberek és helyszínek valószínű ábrázolásai keverednek. Nyilvánvaló, hogy az affektív és színesztetikus összefüggések összetett biológiai, kulturális és egyéni tényezőkből fakadnak. De nem kell teljes egészében megértenünk az affektív kongruencia okait ahhoz, hogy felismerjük, milyen fontos szerepet játszhat a jelenlét az erőteljes érzelmi reakciók kiváltásában. A *Patyomkin páncélos* (*Броненосец „Потёмкин”*, Szergej Eisenstein, 1925) híres lépcsőjelenetében például a vágás egyre gyorsuló ritmusa összhangban van az ábrázolt eseményekkel

28 Ezzel nem azt akarom mondani, hogy az empátia természeténél fogva többféle értelmezésre ad okot. Lásd Plantinga: Notes on Spectator Emotion and Ideological Film Criticism. In: Allan–Smith (eds.): *Film Theory and Philosophy*.

29 Gombrich, E. H.: *Art and Illusion*. Princeton: Princeton University Press, 1972. [Magyarul lásd *Művészet és illúzió: a képi ábrázolás pszichológiája*. (trans. Szabó Árpád) Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1972. p. 331.]

30 Ezeket az „illeszkedéseket” és összefüggéseket Nicholas Wolterstorff tárja fel részletesen könyvében. Lásd Wolterstorff, Nicholas:

és a szekvenciában alkalmazott egyéb stilisztikai eszközökkel, így ezek egymás hatását erősítve váltanak ki feszültséget és izgatottságot a nézőből.

Jeff Smith szintén ebben a kötetben megjelent írásában a zenéhez kapcsolódó affektív kongruenciát vizsgálja.<sup>31</sup> Úgy véli, hogy affektív kongruencia akkor következik be, amikor a zene és a filmben alkalmazott egyéb stilisztikai eszközök érzelmi jelentése megegyezik, de legalábbis összhangban van egymással. A saját gondolatmenetem szempontjából ebben az a legfontosabb, hogy Smith szerint, amikor a film bizonyos formanyelvi eszközök használatával valamilyen jól felismerhető érzelmi jelentést fejez ki, akkor egy ehhez illő filmzene képes felerősíteni ezt a jelentést, és sokkal erősebb érzelmi töltöttséget eredményez, mint amit a zene vagy az egyéb eszközök önmagukban el tudtak volna érni.

Az efféle kongruenciának nyilvánvalóan kiemelkedő jelentősége van az empátiajelenetek szempontjából. Amennyiben a filmkészítőnek az a célja, hogy a néző minél nagyobb valószínűséggel tapasztalja meg az érzelmi fertőzés élményét, akkor a különböző érzékszervekre ható kongruencia elég kézenfekvő stratégia. A legtöbb empátiajelenetben egyébként tényleg meghatározó szerepet játszik a zene, mint az érzelmi reakció kiváltásának egyik legfontosabb eszköze. A *Yankee Doodle Dandy* sokat emlegetett jelenetében az *Odaát* című dal lelkesítő előadását hallhatjuk, ami nyilvánvalóan arra hivatott, hogy még tovább fokozza csodálatunkat Cohan tehetsége és elkötelezett hazafisága iránt. Az *Asszony a lejtőn* legvégén található empátiajelenetben a vonós hangszereken megszólaltatott mélabús dallam Stella feltételezett érzelmi állapotát – a boldogság és bánat keserűsége egyvelegét – fejezi ki. A *Szárnyas fejedelmű* és a *Zongoralecke* kapcsolódó jelenetei szintén az érzelmekre erősen ható zenei témákat használnak. Elmondhatjuk tehát, hogy a hagyományos empátiajelenet az affektív kongruencia, illetve az érzelmi fertőzés megteremtése érdekében alkalmazza a filmzenét. És mivel affektív mimikri és érzelmi fertőzés nagy valószínűséggel csak olyankor jön létre, amikor egyidejűleg más, hasonló érzelmeket kiváltó folyamatok is működnek, máris jobban értjük, miért olyan gyakori a zene és más stilisztikai elemek használata az empátiajelenetekben.

## Összegzés

Írásomban azt próbáltam bemutatni, hogy a megjelenített arc milyen fontos szerepet játszik a filmi karakterek iránt kialakuló nézői empátia megteremtésében. Az érzelmi fertőzés akaratlan jelenség. Az empátia azonban nem teljesen az. A mimikai mimikri és az érzelmi fertőzés csak részei egy sokkal összetettebb folyamatnak. Ha az efferenciahipotézis óvatos verzióját fogadjuk el, akkor azon az állásponton kell lennünk, hogy a mimikri csak akkor jön létre, és csak akkor tudja befolyásolni a nézői reakciót, ha más, vele kongruens és egymást kölcsönösen erősítő tényezőkkel együtt hat. Épp ezért az empátiajelenetet különféle filmkészítői módszerek és stratégiák kombinációjaként vizsgáltam.

A hagyományos empátiajelenet efféle megközelítése azonban számos további kutatás számára vet fel kérdéseket. Tanulmányozhatnánk például, hogy különböző műfajokban vagy konkrét alkotók filmjeiben milyen jellegzetességei vannak az emberi arc ábrázolásának. Emellett azt is figyelembe kell venni, hogy noha írásom csak a nézői empátia felkeltése szempontjából vizsgálta az arc szerepét, az emberi arcot megjelenítő közelképeknek egyéb funkciója is lehet. Mi a helyzet például azokkal a közelikkel, amelyeknél nincs meg a fent leírt kontextusba ágyazottság? Előfordulhat, hogy egy film egyszerre épít az érzelmi fertőzés akaratlanságára, miközben különféle elidegenítő módszerekkel mégis útját állja az érzelmi fertőzés kiteljesedésének? Az ábrázolt arc retorikai, ideológiai és esztétikai vonatkozásait szintén meg lehetne vizsgálni részletesebben is. Ezek a témák további kutatásokat érdemelnek az emberi arc filmi ábrázolása terén.

Czifra Réka fordítása

Art in Action. Grand Rapids: Eerdmans, 1980. pp. 96–121.

31 Smith, Jeff: Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score. In: Plantinga – Smith (eds.): *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. pp. 146–167.