

Amy Coplan

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. Az érzelmi fertőzés

Meghatározás

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Miért és hogyan következnek be az érzelmi fertőzések?

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

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

no. 1. pp. 1–21.

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

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

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

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

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

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

ges feltétele a mimikrinek vagy az általa kiváltott érzelmi hatásnak.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A film mint az érzelmi fertőzés kiváltója

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Érzelmi fertőzés vs. empátia és kritérium előhangolás

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

23 *ibid.* p. 240.

24 *ibid.* pp. 245–258.

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

26 *ibid.* p. 81.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

30 ibid. p. 99.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Alien 4: Feltámad a halál (Sigourney Weaver)

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

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

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

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

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

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

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

IV. Összefoglalás

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

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

³⁷ *ibid.* p. 101.

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

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

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

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

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

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

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

Czifra Réka fordítása

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

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