

Scene empatije i ljudsko lice na filmu*

Jedan od ponajmanje istraživanih aspekata filma i televizije njihovo je osjetilno sredstvo komunikacije — njihovo izravno djelovanje na naša osjetila vida i sluha.¹ I književnost i film prikazuju priče s likovima, zapletima i ambijentima. No, samo film (i televizija) prikazuju te elemente pomoću fotografskih slika i snimljenih zvukova. U ovom poglavlju zastupat ću stajalište da središnji način na koji je vizualni aspekt filma važan jest u uporabi ljudskog lica u *sceni empatije*. Jer, kao što je filmski teoretičan Béla Béla napisa prije mnogo godina, krupni plan ljudskog lica zauzima središnje mjesto u kinematografiji budući da osluškuje predjezičnu komunikaciju, »izražajni pokret, gestu, koja je iskonski materinji jezik ljudske vrste«.²

Mnogo filmova prikazuje takve scene u kojima se ritam pripovijedanja trenutno usporava, a unutrašnje osjećajno iskustvo povlaštenog junaka postaje središtem pažnje. U takvoj vrsti scene, koju ja nazivam *scenom empatije*, mi vidimo junakovo lice, obično u krupnom planu, ili u jednom kadru koji dugo traje ili kao dio strukture točke gledišta koja izmjenjuje kadrove junakova lica s kadrovima onoga što ona ili on vide. U oba slučaja produžena usredotočenost na junakovo lice ne može se jednostavno opravdati prenošenjem informacije o osjećaju junaka. Namjera je takvih scena također da izazovu empatičke osjećaje u gledatelja.

Često se najvažnije scene empatije u klasičnom filmu zbivaju na njegovu kraju. Primjerice u filmu *Yankee Doodle Dandy* (1942) s Jamesom Cagneyjem u glavnoj ulozi poznatoga brodvejskog kompozitora, glumca, dramatičara i producenta Georgca M. Cohana. Film idealizira Cohana prikazujući ga duhovitim, poštenim, odanim, poniznim, domoljubnim, te neobičnog kazališnog talenta. Pri kraju filma mi smo vezani uz Cohana ukoliko smo dopustili da film na nas djeluje. U posljednjoj sceni ostarjeli Cohan izlazi iz Bijele kuće 1940. godine upravo po primitku kongresne počasne medalje za svoj 'doprinos američkom duhu'. Na ulicama ispred Bijele kuće zatječe vojnu paradu, gdje vojnici koji stupaju zajedno s mnoštvom pjevaju njegovu poznatu domoljubnu pjesmu iz Prvog svjetskog rata *Over There*. On se priključuje paradi, ali ne pjeva, zbog čega ga vojnik koji stupa do njega upita: »Što je djedice? Zar se ne sjećaš ove pjesme?« Ubrzo nakon toga slijedi rez u dvadesetjednominutni kadar Cohana sprijeda koji završava zatamnjem zaključujući

film. U tom se kadru kamera povlači dok Cohan stupa prema naprijed sve dok njegovo lice konačno nije uokvireno u krupnom planu. Cohan počinje pjevati, premda neodlučno u početku. Uskoro njegovo lice oživljava, suza teče niz njegov obraz, te se on čilo pridružuje mnoštvu pjevajući svoju vlastitu pjesmu.

Među filmskim znanstvenicima vjerojatno je najpoznatija scena empatije s kraja filma *Stella Dallas* (1937) u kojoj Stella (Barbara Stanwyck) jedne kišne noći promatra vjenčanje svoje otuđene kćeri s ulice ispred palače u kojoj se slavi. Međutim, ja sam u prednji plan stavio scenu empatije iz *Yankee Doodle Dandy* kako bih se suprotstavio pretpostavci da se scene empatije usredotočuju isključivo na ženske likove, te su ciljane samo na žene u publici. Kao što ću poslije navesti, neki istraživači vjeruju da žene imaju veću sposobnost empatije nego muškarci. Iako je to možda i istina, scene empatije pojavljuju se ne samo u takozvanim ženskim filmovima nego u široku rasponu žanrova, te ne samo u odnosu spram ženskih likova nego i muških. Sjetite se kraja *Svjeta velegrada* (*City Lights*, 1931), na primjer, na kojem Prodavačica Cvijetča (Virginia Cherrill) otkriva identitet svojeg dobročinitelja u odrpanom i posramljenom Skitnici (Charles Chaplin) ili scene pri kraju *Istrebivača* (*Blade Runner*, 1982) u kojoj replikant Batty (Rutger Hauer) nakon što je Deckardu (Harrison Ford) spasio život, oplakuje vlastitu skorbu smrt. Scene empatije pojavljuju se u raznolikim žanrovima u odnosu i na ženske i na muške likove.

U ovom poglavlju opisujem uporabu ljudskog lica u scenama empatije. Prvo, tvrdim da izrazi lica u filmu ne samo da prenose osjećaje nego također izazivaju, objašnjavaju i učvršćuju osjećajne reakcije — osobito empatijske reakcije. To je moguće budući da gledanje ljudskog lica može izazvati reakciju pomoću procesa afektivnog oponašanja, facijalne povratne sprege i zaraze osjećajima. Drugo, raspravljam o empatiji i određujem je kako bih bolje pokazao na koji način prikaz lica doprinosi empatiji za filmske likove. Treće, pokazujem kako filmski stvaraoci upotrebljavaju ljudsko lice u 'sceni empatije' i opisujem strategije koje su osmišljene kako bi se povećao afektivni potencijal ljudskoga lica na filmu.

* Izvornik: Carl Plantiga, 1999, 'The Scene of Empathy and the Human Face on Film', u: Carl Plantiga, Greg M. Smith, ur., 1999, *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press. Prijevod objavujemo uz dozvolu izdavača.

Izrazi lica i zaraza osjećajima

Jasno, filmski redatelji koriste ljudsko lice kako bi *prenosili* informacije o osjećajima likova. Noël Carroll napravio je analizu funkcioniranja tog prenošenja.³ Carroll se bavi upotrebom ljudskog lica u filmovima u vezi s montažom točaka gledašta. U strukturi točaka gledašta, kadar lica junaka koji Carroll naziva kadar točka/pogled slijedeći Eda Branigana, suponirana je kadru točka/predmet ili pogledu koji junak gleda. Carroll naziva kadar točka/pogled 'pronalazačem raspona' zato što nam omogućuje prepoznavanje 'općeg emotivnog stanja' lika gledanjem njezina ili njegova lica. Kadar točka/predmet jest 'pronalazač žarišta', jer otkriva što lik gleda ili predmet osjećaja lika.

Kadar točka/pogled prepoznaje osjećaj samo u širem smislu, budući da bez znanja o uzroku osjećaja junakinje moje razumijevanje njezina iskustva može biti samo približno.⁴ Na primjer, kadar točka/pogled Jeffa (James Stewart) u *Prozoru u dvorište* (*Rear Window*, 1954) upozorava me na njegov rastući strah, no tek točka/predmet kadar usmjerava moje razumijevanje tog osjećaja pokazujući da je Lisa (Grace Kelly) u ubojičinu stanu preko puta, te da se ubojica upravo sprema ući u stan. Na taj način doznajemo da Jeffov strah nije strah za njega sama ili bespredmetna strava, nego strah da će Lisa biti otkrivena i ozlijeđena. Montaža točaka gledašta, stoga, prenosi informacije o osjećajima na učinkovit i snažan način.

Iako je vjerojatno snažna, struktura točaka gledašta nije *nužna* za snažno prenošenje osjećaja u filmovima. Predmet osjećaja lika može se prenijeti na druge načine. Sjetite se primjerice glazbenog motiva koji označava prisutnost morskog psa u *Raljama* (*Jaws*, 1975). Štoviše, pa i važnije za ovo poglavlje, čak i kad im se prikaže samo krupni plan lica junaka, gledatelji često mogu shvatiti relevantni osjećaj budući da prepoznaju da određeni izrazi lica označavaju prepoznatljiva osjećajna iskustva.

Da bi se objasnilo uspješno prenošenje osjećaja pomoću lica, trebali bismo uzeti u obzir psihološku literaturu o međukulturalnoj ujednačenosti izraza lica. Paul Ekman, glavni zastupnik tvrdnje o univerzalnim izrazima lica, tvrdi da postoje pankulturalni izrazi lica za pet ili šest temeljnih osjećaja. Kao što Ekman piše, »*čini se da postoji malo temelja za pobijanje dokaza da za najmanje pet osjećajnih kategorija postoji ponašanje lica specifično za svaki od tih osjećaja i da su ti odnosi nepromjenjivi među kulturama.*«⁵

Ekman, C. E. Izard i S. S. Tomkins svi se drže neke varijacije 'hipoteze eferencije', pretpostavke da opće prepoznavanje izraza lica podrazumijeva da se u pozadini nalazi urođeni osjećajni 'program' za svaki od određenog broja primarnih osjećaja.⁶ Misli se da ti osjećajni programi uključuju automatske živčane 'poruke' mišićju lica koje, ukoliko izostane 'prekrivanje' u skladu s konvencijama društvenog ponašanja, stvara osjećajni izraz lica. To djelomično objašnjava opće prepoznavanje osnovnih osjećaja na licu junaka bez obzira na to je li film snimljen u Japanu, Francuskoj ili Brazilu.⁷

Ni jedna od tih studija ne isključuje varijacije izražavanja i prepoznavanja osjećaja osobite za pojedinu kulturu, nego

pronalaže jezgru pankulturalnih sličnosti za izražavanje i prepoznavanje osnovnih osjećaja. Za Ekmanove je tvrdnje na primjer od središnje važnosti njegova ideja da su univerzalne tendencije izraza lica ublažene pravilima javnog pokazivanja, društvenim konvencijama koje upravljaju prikladnošću izraza osjećaja na ljudskom licu. Ta pravila za iskazivanje osjećaja zasnivaju se na mnogim čimbenicima uključujući i društveni kontekst, društveni položaj i spol. Osim toga dok su izrazi lica univerzani za središnje i osnovne osjećaje kao što su strah ili tuga, izrazi srama, zavisti i drugih manje temeljnih osjećaja više su kulturno promjenjivi.⁸

Prenošenje informacija o osjećajima, koliko god da je važno, samo je dio priče. Gledanje ljudskog lica može nadrasti samo prenošenje kako bi se izazvala osjećajna reakcija kod gledatelja. Istina je da lice i prenosi informacije o osjećajima i pobuđuje osjećaje kako u svakodnevnom životu, tako i u našem iskustvu gledanja filmova. Prikazano lice pobuđuje osjećaje različitim sredstvima uključujući i proces 'zaraze osjećajima' pokrenute 'afektivnim oponašanjem' i 'povratnom spregom lica.'

Zaraza osjećajima jest pojava 'dobivanja' tuđih osjećaja i afektivnih stanja. Pojavljuje se na mnogo načina i u raznim kontekstima. Kad se naši prijatelji smiju i smiješe dok slušaju priču, često se i mi uzvratno smijemo i smiješimo čak i kad ne uspijevamo prepoznati humor same priče. Njihov je smijeh zarazan. Kao što većina učitelja znade, kad jedan učenik u učionici naočigled zijeve, sigurno je da će ga i drugi slijediti. Navijačko mnoštvo na sportskoj utakmici može podići naš stupanj uzbuđenosti, dok prostorija puna bezvoljnih ljudi iscrpljuje našu energiju te baca mračni pokrov na čitavu situaciju. Često to prepoznajemo za vrijeme gledanja filmova ili kazališnih komada kad se ushićene reakcije publike učestalo nadovezuju jedne na druge, dok ukoliko publika ne reagira, film ili kazališni komad mogu nam se činiti dosadnim i beživotnim. Béla Bélazs prepoznao je važnost zaraze za kinematografiju u svojim naglascima na neverbalnom izražavanju. Tako je napisao da »*ako jedni druge gledamo i među-*

sobno razumijemo lica i geste, mi ne samo da razumijevamo nego i učimo međusobno osjećati tuđe emocije«. ⁹ Iako se ponekad opiremo osjećajnom sadržaju onih oko nas, ipak imamo sklonost da se 'zarazimo' tuđim raspoloženjima i osjećajima. ¹⁰

Zaraza može nastati iz drugih varijabli no što je gledanje lica, na primjer promatranjem nečijega tjelesnog držanja ili slušanjem smijeha mnoštva. To ipak ne znači da ljudsko lice ne zauzima središnje mjesto u izazivanju osjećaja. Bitan dio psihološke slagalice tu je *afektivno oponašanje*. Elaine Hatfield i njezini koautori tvrdili su da ljudi imaju »*prožimajuću sklonost da automatski oponašaju i sinkroniziraju izraze lica, izgovaranje glasova, držanje i pokrete s onima druge osobe*«. ¹¹ Mi smo svjesni samo manjeg dijela svojih sklonosti navedenom. Budući da su naši umovi 'modularni' i sposobni za paralelno procesiranje, mi možemo nadzirati tuđe osjećaje dok radimo druge stvari, na primjer, razgovaramo ili pratimo pripovijedanje. No važnije je da mi ne samo da nadziremo osjećaje nego često i oponašamo izraze lica onih s kojima uzajamno djelujemo.

Ponekad također oponašamo izraze lica ljudi koje vidimo na filmu ili videu. Prilikom jednog od mnogih pokusa koji su izazvali slične rezultate istraživači su potajno snimali na video studente koji su gledali trominutni razgovor snimljen na videu na kojem je jedan čovjek ispričavao sretnu ili tužnu priču. Istraživači su potom tražili od sudaca da procijene izraze lica učenika na videovrpici. Kao što se moglo i očekivati, lica osoba podvrgnutih pokusu odražavala su lice pripovjedača. Imali su sretnija lica gledajući sretnu pripovijetku i tužna lica gledajući tužnu. ¹²

Sve što smo dosad rekli bilo je intuitivno i bez iznenađenja. Sljedeća hipoteza, međutim, mnogo je manje intuitivna. Danas se većina teoretičara slaže da na naše subjektivne osjećaje djeluje *povratna sprega lica*, tako da onaj koji oponaša izraz lica zapravo se zarazi osjećajima onoga kojeg oponaša. Prema *hipotezi povratne sprege lica*, naši izrazi lica osiguravaju nam proprioceptičku povratnu spregu koja, djeluje li naj snažnije, određuje ili barem utječe na naša osjećajna iskustva. Na primjer, kad oponašam tužnog junaka na filmu rađeći tužno lice, to pridonosi mojem subjektivnom osjećaju tuge. Ako oponašam prestrašeno lice, to me doista može ispuniti strahom ili povećati moj osjećaj napetosti.

Konačna verzija te hipoteze tvrdi da je sama povratna sprega lica dovoljna da stvori osjećajno iskustvo ili da povratna sprega izraza lica zapravo određuje osjećajna iskustva. ¹³ Najblaža verzija te hipoteze dokazuje da povratna sprega lica utječe na naše osjećajno iskustvo pod određenim uvjetima, no nije dovoljna da uzrokuje sam osjećaj. Nico Frijda nas, na primjer, uvjerava da povratna sprega lica »*nije glavna u određivanju osjećanog iskustva, te ne može biti dovoljan uvjet za nj*«. Štoviše, Frijda tvrdi da povratna sprega lica pridonosi osjećajnom iskustvu ako i samo ako dopunjuje druge osjećajne procese koji se već odvijaju. ¹⁴

Nije mi namjera da presuđujem između krajnje i blage verzije hipoteze o povratnoj sprezi lica. Moja pretpostavka ovisi isključivo o prihvaćanju blaže verzije te hipoteze u vezi s filmom, to jest ovisi o tvrdnji da povratna sprega lica pridonosi

si osjećanom iskustvu ako i samo ako dopunjuje druge osjećajne procese. Stoga u nastavku članka pokazujem strategije kojima se osim licem služe filmski stvaratelji da bi izazvali empatičku reakciju. Ukoliko se ispostavi da je konačna verzija doista ispravna to će naravno još više osnažiti moje pretpostavku.

Daljim razmatranjem nalazimo da učestala i dosljedna uporaba podužih krupnih planova emotivnog lica na filmu pruža više dokaza u korist hipoteze o povratnoj sprezi. Krupni planovi emotivnih lica junaka često su prikazani mnogo duže nego što je potrebno za puko prikazivanje osjećaja ili za razmišljanje nužno za razumijevanje situacije u kojoj se lik našao. U takvim slučajevima njihova svrha mora biti u tome da promiču empatiju gledatelja putem povratne sprege lica i zaraze osjećajima.

Gledateljeva empatija

Naša usmjerenost prema filmskim ili književnim likovima neodređeno se naziva *poistovjećivanje*, no bolji je izraz *uključivanje u lik*. ¹⁵ *Poistovjećivanje* zavodi na krivi put budući da podrazumijeva gubljenje sebe u drugom, gdje se naš identitet kao zasebne jedinice trenutno gubi ili oslabljuje pri poistovjećivanju s likom na ekranu. Iako je takav odnos zasigurno moguć, to nije jedini način uključivanja u likove, a vjerojatno nije pravilo za većinu gledatelja. Kao što su neki drugi već dokazivali, mi se uključujemo u likove s polazišta zasebne osobnosti ili 'izvana'. ¹⁶ *Uključivanje* je širi i neutralniji pojam koji može bolje okupiti veliku raznolikost iskustava koja karakterizira našu usmjerenost prema likovima redajući se od dodvoravanja do aktivne odbojnosti, od oponašanja osjećaja do gnušanja. *Uključivanje* dopušta empatiju i antipatiju, suosjećanje i ravnodušnost, te zasigurno ne podrazumijeva miješanje umova ili identiteta. ¹⁷

Među brojnim mogućim varijantama uključivanja u lik, gdje leži empatija? Postoji mnogo neslaganja već samo o tome što je empatija. ¹⁸ Dopustite da započnem s onim što empatija nije. Prvo, empatija nije jedan osjećaj. Gotovo sve definicije empatije postavljaju kao uvjet da osjećati empatiju za drugog zahtijeva barem djelomično dijeljenje njezina ili njegova osjećanog iskustva. Kad osjećamo empatiju za radosna prijatelja, osjećamo radost ili sreću, ali kad osjećamo empatiju za žalosna prijatelja, osjećamo žalost. Da se vratimo sceni iz filma *Yankee Doodle Dandy*, empatija za Cohana uključuje mješavinu suosjećanja, divljenja i vjerojatno sažaljenja. Tako empatija nije jedan osjećaj, već može obuhvatiti različite vrste osjećajnih iskustava. ¹⁹

Empatija se sastoji od sposobnosti ili sklonosti da znamo, osjećamo i prikladno odgovorimo na ono što drugi osjeća, te na proces tog odgovaranja. Može mi nedostajati sposobnost empatije ako me ometaju vlastiti problemi, pa neprestano propuštam zapaziti što drugi oko mene osjećaju. Ukoliko zapažam i razumijem, ali neprestano propuštam prikladno odgovoriti, tada sam vjerojatno ravnodušan ili neprijateljski raspoložen, i / ili je moja sposobnost empatije slaba.

Da se vratimo primjeru iz filma *Yankee Doodle Dandy*, kad osjećamo empatiju za Cohana događaju se najmanje dva procesa, oba svojstvena empatiji uopće. Prvo, mi stvaramo

neku vrstu duhovne simulacije pomoću koje zamišljamo i razmišljamo o njegovu stanju. Ne moramo nužno zamišljati da smo mi Cohan, no nagađamo što Cohan misli i osjeća. Zamišljamo njegov ponos zbog svojih postignuća i njegov domoljubni žar u trenutku kad se priključuje mnoštvu koje stupa i pjeva. Nakon što mu se obrate kao djedici, vjerojatno proživljava trenutak samosažaljenja i žali što ga je javnost uvelike zaboravila, te što se bliži kraju života (njegovi roditelji i supruga već su svi pomrli).

Drugo, da bih iskusio empatiju, moji osjećaji moraju biti primjereni onima koje zamišljam da Cohan osjeća. Odgovoriti 'primjerenom' osjećajima drugih znači odgovoriti na način koji jasno pokazuje zajedništvo ili solidarnost s ciljevima i željama te druge osobe. Ako bih se mrštio ili podrugljivo smijao u trenutku kad Cohan počinje pjevati *Over There*, to bi bio izraz ravnodušnosti ili neprijateljstva. S druge strane, odgovaram li suosjećanjem, divljenjem ili dodvoravanjem, izražavam solidarnost u tome što dijelim Cohanovo stajalište naspram njegova iskustva, te vjerojatno čak i neke slične osjećaje. Ni empatija ni osjećajna primjerenost o kojoj empatija ovisi ne zahtijevaju da ja proživljavam *iste* osjećaje koje zamišljam da proživljava Cohan. Prikladni osjećaji dovoljni su za empatiju.

Neki znanstvenici povlače čvrstu crtu između suosjećajnih i empatetičkih reakcija na filmske likove. Alex Neill piše da, iako su i suosjećanje i empatija osjećajne reakcije sa žarištem u drugom, suosjećanje zahtijeva da se, na primjer, ja za tebe bojim, dok mi empatija dopušta da se također bojim zajedno s tobom. Neill tvrdi da kod suosjećanja moja reakcija ne mora odražavati ono što drugi osjeća. Mogu osjećati sažaljenje ili strah za tebe bez obzira što ti osjećaš. U načelu, mogu suosjećati s drugim a da ništa je osjećam. S druge strane, osjećati empatiju za drugog, tvrdi Neill, »znači iskusiti osjećaj(e) koje on proživljava«.²⁰

Razlika između empatije i suosjećanja, međutim, mnogo je manje jasna nego što se isprva čini. Kad Jacques padne s bicikla, mogu za njega osjećati empatiju, a da ne dijelim njegove osjećaje. Mogu za njega osjećati sažaljenje, na primjer, dok on može osjećati samo ljutnju na pješaka koji je uzrokovao nezgodu. Svoju reakciju vidim kao empatičku iako je moje osjećajno iskustvo uvelike različito od njegova. Štoviše, mogu osjećati empatiju za Cohana na kraju filma *Yankee Doodle Dandy* osjećajući divljenje i samilost za njega premda on ne osjeća divljenje ili samilost prema sebi (možda osjeća ponos i samosažaljenje). Kao što sam prethodno spomenuo, empatija zahtijeva prigodni osjećaj, ali ne i potpuno dijeljenje osjećaja.

Ako se empatija određuje kao zajednički osjećaj, a suosjećanje kao briga kojoj nedostaje zajednički osjećaj, bit će teško odrediti gdje empatija završava, a suosjećanje započinje. Sporno je mogu li ikad imati potpuno iste osjećaje kao i osoba za koju osjećam empatiju. Posredovano iskustvo može biti slično našem vlastitom, ali je mnogo manjeg intenziteta. To je osobito točno za moju empatiju prema filmskim likovima, budući da na nekom stupnju moram shvatiti da su likovi fikcionalni. Stavljajući na trenutak u stranu problem podjele osjećaja s fikcionalnim likom, još se pitamo: koji od

osjećaja lika moram s njime dijeliti da bih osjetio empatiju? S jedne strane, reći da suosjećanje prestaje kad dijelim osjećaje s drugim čini se odviše ograničavajućim. U svakom slučaju razlika između suosjećanja i empatije nije čvrsta.

Činjenica da se empatija kao osjećaj koji dijelimo i suosjećanje kao briga pretapaju jedno u drugo ne može izazvati pojmovne teškoće. Na kraju krajeva crvena se boja pretapa u narančastu, ali rijetki od nas bi porekli da su crvena i narančasta različite boje. Empatija i suosjećanje, međutim, nemaju središnje primjere koji se jasno razlikuju kao crvena i narančasta. Uzmimo, primjerice, suosjećanje. Upitno je treba li se suosjećanje određivati kao briga koja ne zahtijeva nikakav prigodni ili zajednički osjećaj. Razlikovanje između empatije i suosjećanja Alexa Neilla ne odgovara rječničkim određenjima koja se tipično pozivaju na 'zajednički osjećaj' kako bi odredili riječ 'suosjećanje.' Štoviše, u običnoj upotrebi pozivanje na zajednički osjećaj ne može odgovarajuće razlikovati empatiju od suosjećanja. Oba pojma mogu uključivati zajedničko moralno i osjećajno stajalište prema situaciji drugog, a ni jedan ne zahtijeva identičnost osjećaja između gledatelja i gledanog.

Za potrebe ovog poglavlja bolje je zadržati široko određenje empatije, budući da empatija nije ni jednostavan, ni jasno shvaćen proces. Empatija može uključivati nekoliko različitih osjećaja koji se razvijaju i pretapaju jedan u drugi. Empatija obuhvaća i spoznajne i psihološke, i namjerne i nenamjerne procese. Uključuje kako zamišljanje situacije lika izvana tako i, vjerojatno u određenom broju slučajeva, zamišljanje gledatelja da je lik sam. Najvažnije je od svega da ovisi o vremenskim procesima pripovijedanja, zajedno sa mnoštvom procjena i zaključaka koje je pripovijedanje natuknulo.

Lice u sceni empatije

Najčešći način uporabe ljudskog lica na filmu jest da pruži informacije o reakcijama likova. Međutim, scene empatije to nadmašuju. Na kraju filma *Stella Dallas* (1937) na primjer kamera se zadržava na Stellinu licu dok ona gleda vjenčanje svoje otudene kćeri. Čak i nakon što smo spoznali dublji smisao situacije, uporno se vraćamo Stellinu licu. Rečeno Carrollovom terminologijom, raspon i žarište Stellinih osjećaja u dovoljnoj su mjeri preneseni, pa ipak njezino lice ostaje na ekranu. Kao što sam prethodno dokazivao, opisano lice ne samo da *prenosi* informaciju o osjećajima nego također izaziva osjećajnu reakciju.

Već sam napravio razliku između izazivanja osjećajne reakcije u gledatelja i prenošenja informacije gledatelju o osjećaju lika. Također moramo napraviti razliku između *izazivača* i *postavljača uvjeta* osjećajne reakcije. Zaraza osjećajima na filmu zavisiti ne samo o likovima filma, *izazivačima* reakcije, nego i o *postavljačima uvjeta* reakcije kao što su kontekst gledanja i individualne razlike.²¹ Jedno od najsnažnijih afektivnih iskustava u mojem životu kinoposjetitelja dogodilo se na rasprođanoj projekciji zastrašujućeg *Tudinca* (*Alien*, 1979). Gledatelji su bili vrlo prijemljivi, pa su osjetni strah i napetost u kinodvorani postali zarazni zahvaljujući učestalu žamoru i uzdasima u publici. Uzvici i vriskovi u publici učinili su šokove i iznenađenja u filmu još snažnijima. Zaraza se

ne širi samo od lika prema gledatelju nego i među gledateljima.²² To je oblik postavljanja uvjeta za afektivnu reakciju — kontekst gledanja.

Individualne razlike također uvjetuju reakciju. Jasno je da različite osobe imaju različite sposobnosti kako za razumijevanje, tako i za reagiranje na osjećajna stanja drugih. Neki imaju sposobnost čitanja tuđih osjećaja ispravnije i brže od drugih. Neki su skloniji oponašanju tuđih osjećaja, dok je za neke vjerojatnije da će na druge reagirati emotivno. Na primjer, spol može igrati važnu ulogu u empatičkom iskustvu. Neka psihološka istraživanja pokazuju da barem u zapadnoj kulturi žene ne samo da snažnije iskazuju različite osjećaje nego nadmašuju muškarce i u prepoznavanju i tumačenju osjećajnih stanja drugih zasnovanih na neverbalnim izrazima.²³ To upućuje na žensku sklonost posjedovanju superiorne sposobnosti za empatiju u zapadnoj kulturi.

Postavljači uvjeta kao što su to kontekst gledanja i individualne razlike igraju ključnu ulogu u filmskoj empatiji, no također potiču složena sporna pitanja koja bi mogla zauzeti čitav program istraživanja, te su jasno izvan domašaja ovog poglavlja, (davnij predmet mojeg istraživanja bit će izazivači, obilježja filma koja izazivaju reakciju, više nego postavljači uvjeta. To pretpostavlja gledatelja koji se uživio u film te proživljava osjećajnu reakciju koju su zamislili autori filma. Dalje u tekstu pozivat ću se uvijek na takva podrazumijevanja gledatelja. Međutim, pritom ne želim poreći ili osuditi alternativne vrste reakcija.

Pobuđivanje empatije posredovanjem prikazana lica nije jednostavna stvar. Ljudsko lice može služiti kao poticaj za osjećaje, no takva funkcija nije automatska ili neproblematična. Kao što je već prije navedeno, blaga verzija hipoteze eferencije smatra da povratna sprega lica pridonosi osjećajnom iskustvu ako i samo ako dopunjava osjećajne procese koji se već odvijaju. Štoviše, samo je lice složeni označitelj osjećaja. U mnogim se okolnostima lice neprestano preinačuje i mijenja izraze, što je jasna posljedica prolazne prirode kako misli, tako i osjećaja. To može lica učiniti teškima za tumačenje. Da bi stvari bile još složenije, lice se koristi za još mnogo štošta osim za prenošenje osjećaja. Među njegovim drugim središnjim ulogama jesu pružanje razgovornih znakova i skrivanje osjećaja. Suočeni s intuitivnom uvjerljivošću tih razmatranja filmski stvaratelji upotrebljavaju određene strategije kako bi maksimalno povećali vjerojatnost da prikazano lice pobudi empatičke osjećajne reakcije.

Pažnja

Pažnja mora biti usmjerena na izraz lica lika da bi se izazvala zaraza. To se može postići na mnogo načina, od uporabe krupnog plana do plitkog fokusa i strukture gledišta. Scene empatije često uključuju sve bliže i bliže kadrove kao stilsko sredstvo usmjeravanja naše pozornosti na unutrašnji život lika. Na kraju filma *Stella Dallas* rezom prelazimo iz srednje dugog kadra u srednji kadar, potom od srednjeg krupnog plana u potpuni kadar Steline glave kako namjeravana zaraza osjećajima raste. U posljednjem kadru filma *Stella Dallas* Stella hoda prema kameri, i dok se njeno koračanje ubrzava, ona se približava kameri tako da možemo usredotočiti pa-

žnju na njezino lice. Kamera se uključuje u namjeri tla izrazi i podupre postupnu internalizaciju, te da otvoreno usmjeri našu pažnju na Stelin izraz lica.

Trajanje

Trajanje kadra ili scene mora biti dovoljno dugo kako bi se omogućila reakcija koju se namjerava pobuditi. Mnogo krupnih planova i drugih kadrova lica prekratki su u trajanju da osiguraju takvu reakciju, te su isključivo zamišljeni kako bi prenijeli osjećajnu informaciju. Kadrovi unutar scena empatije često su mnogo duljeg trajanja.

Prosječna duljina kadra u *mainstream-filmovima* stalno se smanjivala od šezdesetih godina. Do 1981. prosječna dužina kadra u filmovima bila je grubo procjenjena na oko 10 sekundi. (Za neke akcijske filmove duljina kadra mnogo je kraća, na primjer u *Umri muški II (Die Hard II)* [3.1 sekunda], *Vrana (The Crow)* [2.7 sekundi] i *Bjegunac (The Fugitive)* (3.9 sekundi)).²⁴ Procijenjeno je da današnji prosječni film sadrži prema gruboj procjeni 1200 kadrova. Ako uzmemo broj 1200 i smatramo da je prosječna duljina trajanja igra-nog filma dva sata, tada bi prosječna duljina kadra bila oko šest sekundi.²⁵

Usporedite to s duljinom trajanja kadrova koji se upotrebljavaju u sceni empatije. Na primjer u filmu *Glasovir (The Piano, 1993)* Ada (Holly Hunter) dolazi u svoj novi dom na otoku, no mora ostaviti svoj glasovir, svoj glavni oblik izražavanja, iza sebe na obali. Dok je grupa muškaraca vodi duboko u džunglu, stižu na povoljan položaj s kojeg Ada gleda odbačeni glasovir. Tu dobivamo krupni plan od 21 sekunde Adama tužnog lica. Kasnije u filmu, nakon što je glasovir prodan protiv Adine volje, pokazuje nam se sličan krupni plan, ovaj put od 33 sekunde trajanja.

Rasprave o pukom trajanju kadra, međutim, nisu dovoljne za razumijevanje elemenata trajanja u scenama empatije. Svojestvo su takvih scena strukture gledišta koje se izmjenjuju između kadrova točka/pogled i kadrova točka/predmet. Trajanje čitave strukture gledišta postaje ovdje relevantnom varijablom. Niti jedan od kadrova na kraju filma *Stella Dallas* nije tako dugačak kao oni spomenuti iz *Glasovira*. Zapravo krupni plan koji znači vrhunac događanja — kadar čitave Steline glave — dug je oko 15 sekundi. Međutim, čitava scena tijekom koje se gledatelj stalno vraća Stelinu licu s kadrova točka/predmet vjenčanja njezine kćeri dug je više od dvije minute. Drugi je primjer poznata scena koja zatvara *Svjetla velegrada* u kojoj nekoć slijepa Prodavačica Cvijeća prepoznaje svojeg dobročinitelja u Malom Skitnici. Film izmjenjuje tijekom više od jedne minute krupne planove dva-ju lica dok ona izražavaju širok raspon osjećaja. Na kraju *Istrebljivala* Roy Batty (Rutger Hauer) pripovijeda svoja pomno čuvana sjećanja Deckardu (Harrison Ford), zatim prigriba glavu i izdiše. Tu gledamo gotovo jednu minutu krupnog plana Battyja naglašenu kratkim kadrovima točka/pogled Deckarda.

Empatija je proces koji se zbiva u vremenu i potrebno je vrijeme da bi se preuzeli osjećaji. Stoga se lica ili ostavljaju na ekranu za dovoljna trajanja ili se neprestano njima vraćamo strukturom gledišta. Osjećaji također stvaraju efekt ostanka.

Kad ih jednom preuzmemo, teško ih je nadvladati. To djelomično objašnjava zašto se scene suosjećajne empatije pojavljuju na kraju mnogih filmova gdje osjećajna reakcija može služiti kao olakšanje i gdje neće utjecati na razumijevanje sljedećeg pripovjedačkog zapleta.

Privrženost

Privrženost liku čije je lice prikazano djelomično uvjetuje stupanj zaraze i empatije. Prema opažanjima psihologa veći su izgledi da preuzmemo osjećaje onih s kojima izgradimo odnos na temelju srodnosti i/ili sviđanja, nego nezavisnosti i jedinstvenosti.²⁶ Štoviše, vjerojatnije ćemo sa zaraziti osjećajima onih koji nam se sviđaju. Ukoliko ne osjećamo privrženost filmskom liku ili ako izražavamo djelatnu antipatiju, vjerojatnost da ćemo empatički reagirati nestaje. Čak i ako djelomično protiv svoje volje reagiramo na ljudsko lice, ukoliko je to lice nekoga za koga nam je svejedno vjerojatnije ćemo se distancirati od njega, dopustiti svojoj pozornosti da luta i namjerno suzbijati afektivni poticaj.

Pripovjedački kontekst

Pripovjedački kontekst vjerojatno je najsloženiji i najvažniji izazivač empatičke reakcije. Ako je empatija djelomično spoznajni proces, pripovijedanje mora postaviti odgovarajući temelj da bi se empatija dogodila. Nedovoljni ili neprilичni razvoj pripovijedanja djelovat će protiv ili će čak biti u suprotnosti s našom sklonosti prema osjećajnoj zarazi ili opošanju.

Kao osobe u većoj ili manjoj mjeri vične društvenom općenju mi prešutno prepoznajemo da se lica onih oko nas upotrebljavaju za različite svrhe. U javnim situacijama jednako je vjerojatno da će se lice upotrijebiti kako bi sakrilo osjećaje ili potaknulo razgovor kao i da bi otkrilo istinska unutrašnja stanja. U scenama empatije, međutim, lice otkriva unutrašnjost lika. Zbog toga takve scene smještavaju likove u situacije u kojima njihovi izrazi lica neće biti shvaćeni kao zavaravajući.

Jedan od načina da se to postigne jest da se scenu učini privatnom ili, drugim riječima, da se lik koji osjeća stavi u situaciju u kojoj ona ili on vjeruju da ih nitko ne promatra. U takvim situacijama pravila društvenog pokazivanja nemaju značenja, pa lice postaje točan znak osjećaja. U prethodno spomenutoj sceni iz *Glasovira* nema drugih likova osim Ade u neposrednoj blizini, ni jednog koji bi gledao njezine privatne izraze tuge. U scenama empatije u oba druga filma, *Yankee Doodle Dandy* i *Stella Dallas*, likovi su smješteni u očigledno javni okvir radnje, no prolaze neopaženo od drugih likova u fikcionalnom svijetu. U *Istrebljivaču* Roy Batty zna da Deckard gleda njegov izljev osjećaja. Međutim, budući da se Battyjeva smrt približava, kontekst ne traži skrivanje njegovih osjećaja ili mijenjanje njegova izraza lica. Upravo suprotno tomu, ovdje njegov govor znači neku vrstu ispovijedi, duboko proživljen izraz sjećanja koja je gajio, te njegovih najdubljih kajanja. U svim tim slučajevima filmski stvaratelji kreiraju kontekst u kojem možemo tumačiti lice kao točan znak unutrašnjeg iskustva.

Je li pokazivanje izraza lica javno ili privatno, jedan je od slučajeva u kojem je pripovjedački kontekst značajan. U dru-

gom slučaju pripovjedački kontekst mora opravdati gledateljevu empatiju u moralnom smislu. Mi ne dijelimo svoju empatiju lako ili bezuvjetno, te se čuvamo pokušaja da se od nas izmame nezasluženi ili pogrešno usmjereni osjećaji ili ono što se zove sentimentalnost.²⁷ Paradigmatski primjer sentimentalnosti događa se u filmu *Opus gospodina Hollanda* (*Mr. Holland's Opus*, 1995). Glenn Holland (Richard Dreyfuss) ambiciozni je glazbenik i skladatelj od kojega ekonomska nužda zahtijeva da se zaposli kao srednjoškolski profesor. Holland je bio opsjednut svojom karijerom, te loš roditelj svojem gluhom sinu. No, spoznavši da je zapostavljao roditeljsku ulogu, odlučuje se iskupiti. Njegovo pokajanje javlja se u obliku nevjerojatnog improviziranog solo-nastupa na javnom koncertu tijekom kojega znakovima prevodi pjesmu Johna Lennona *Beautiful Boy (Darling Boy)* svojem gluhom sinu u publici. No zašto bi gledatelj tako lako prihvatio tu iznenadnu promjenu u Hollandovu srcu znajući da je osim improvizirana nastupa vidio malo dokaza o njegovu poboljšanom roditeljstvu? I zašto bi se publika na koncertu za to zanimala ako znamo da su čak i oni koji osobno poznaju Hollanda vjerojatno nesvjesni jasnog odnosa između njega i njegova sina? (Pritom ignoriramo pitanje prikladnosti činjenice da osrednji pjevač može iznenaditi publiku svojom solo-pjesmom.) Namjeravana je empatija tu nezaslužena i nevjerojatna te stoga sentimentalna.

Da bi se izbjegla sentimentalnost, te u dovoljnoj mjeri opravdala gledateljevu empatiju, scene empatije moraju se staviti u moralni kontekst koji podrazumijeva mnogobrojne informacije o liku o kojem je riječ. Zbog toga se scene empatije često zbivaju na kraju filma nakon što je takav kontekst već bio razvijen. Naša reakcija na Stellu na kraju filma *Stella Dallas* javlja se tek nakon završena izlaganja o njezinu karakteru i situaciji. Međutim, scene empatije također se mogu javiti unutar cjeline pripovijedanja kao u mnogim filmovima Franka Capre. U filmu *Gospodin Smith ide u Washington* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939) na primjer scena empatije javlja se kod Lincolnova spomenika gdje Jefferson Smith (James Stewart) oplakuje svoj gubitak ideala i pokvareno stanje svijeta. Međutim, nakon nekoliko riječi ohrabrenja njegove tajnice (Jean Arthur) on odlučuje da usprkos svemu nastavi borbu što vodi do kraja punog ushita i nade kakav od Capre i očekujemo.

Da bi kontekstualizirali empatiju, filmovi često pokušavaju pobuditi empatičku reakciju tek nakon što je junak prođe neku vrstu kušnje ili žrtve, približi se kraju života ili, u nekim slučajevima, doista i umre. Kao što smo vidjeli, scena empatije u *Yankee Doodle Dandy* događa se blizu kraja Cohanova života. Scena empatije u filmu *Stella Dallas* odvija se nakon što je Stella žrtvovala svoj odnos s kćeri za njezino dobro. Scena u *Istrebljivaču* događa se nakon što Batty spasi Deckardov život, te se približava vlastitoj smrti. U mnogo filmova naša reakcija na scene empatije može ovisiti o tome vjerujemo li da lik zaslužuje našu empatiju. U *Glasoviru* naša reakcija na scene empatije ovisi o tome vjerujemo li da Ada ima opravdanje za svoje iskustvo duboke tuge kad se suočava s gubitkom glasovira. Ili, na primjer, ako vjerujemo da je Jefferson Smith u filmu *Gospodin Smith ide u Washington* bio beznadno naivan od sama početka, možda nećemo osje-

čati empatiju s njegovim očajem u trenutku kad prepoznaje pokvarenost u federalnoj vladi.

Scene empatije često se štedljivo rabe, te su najsnažniji primjeri sačuvani za neku vrstu osjećajnog i spoznajnog zbrajanja ideološkog projekta filma. U *Yankee Doodle Dandy* uporaba lica ima namjeru očvrnuti retorički položaj filma osnažujući empatiju za primjernog čovjeka. Ukoliko je gledatelj sumnjičav prema vrijednostima koje on predstavlja, kao što je primjerice domoljubna gorljivost, tada empatička reakcija na Cohanovo lice može biti ublažena otporom gorljivosti koju Cohan tako jasno prihvaća. Empatija, kao i druge osjećajne reakcije, u potpunosti je ugrađena u moralnu pouku filma i njegov ideološki projekt.²⁸

Afektivna podudarnost

Empatička reakcija također ovisi o afektivnoj podudarnosti između narativnoga konteksta, uključenosti likova, različitih uporaba filmskih stilova i tehnike te psiholoških dojmova i reakcija koje oni stvaraju. U djelu *Art and Illusion* E. H. Gombrich piše o sinesteziji koju on određuje kao »širenje dojmova s jednog osjetilnog modaliteta na drugi«.²⁹ Na primjer, različiti zvukovi mogu izazvati vizualne dojmove, dok zvukovi nekih riječi kao da odgovaraju njihovu konvencionalnom značenju. Takve su riječi primjerice 'lepršanje', 'treptanje' i 'svjetlucaње'. Različite se uporabe vida i zvuka podudaraju za što se umjetnici već dugo zanimaju. Takve podudarnosti protežu se izvan međusobnog djelovanja različitih oblika osjetilnog iskustva u područje afekta i osjećaja. Na primjer, istraživanja pokazuju da publika ima sklonost pripisivati različita stilistička obilježja kao što su primjerice valovite ili nazupčane linije na crtežu osjećajima kao što su spoj ili nervoza.³⁰

Takve rasprave o afektivnoj podudarnosti jasan su potencijal za filmske studije, budući da je film tako hibridna umjetnost da miješa elemente kompozicije kao što su crta, masa i boja, zvukove kao što je na primjer glazba, obrasce govora i buke zajedno s prividnim pokretom, ritmovima i kadencama, te površ svega ovoga perceptivno realistične prikaze ljudi i okoliša. Nema dvojbe da afektivne i sinestetične podudarnosti imaju svoje složeno podrijetlo u prirodnim, kulturnim i osobnim samosvojnim čimbenicima. No ipak ne moramo u potpunosti razumjeti uzroke afektivne podudarnosti da bismo prepoznali njezinu korisnost u izazivanju snažnih afektivnih reakcija. Stoga, na primjer, struktura montaže sekvence odeske stube u *Oklopnjači Potemkin* (1925) djeluje podudarno s događajima koji se opisuju i drugim stilističkim obilježjima kako bi se izazvala napetost i uzbudljivost.

Jeff Smith osobito se bavi afektivnom podudarnošću glazbe u svojem članku 'Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score.' On u članku tvrdi da se afektivna podudarnost zbiva kad se afektivno značenje filmske glazbe i drugih elemenata filma slažu ili su međusobno

odgovarajući. Za moje je namisli najznakovitija Smithova tvrdnja da, kad je afektivno značenje drugih elemenata filma jasno izraženo, uporaba odgovarajuće glazbe povećava afektivno značenje dajući mu naboj koji je snažniji od glazbe ili drugih elemenata samih za sebe.

Dakako, ta vrsta podudarnosti ima veliko značenje za scene empatije. Ako je cilj filmskoga stvaratelja da poveća vjerojatnost gledateljeva doživljaja zaraze osjećajima, tad je međusobno djelovanje različitih oblika osjetilnog iskustva očigledna strategija. Zapravo, većina scena empatije doista uključuju glazbu kao nužni element za izazivanje reakcije. U spomenutoj sceni filma *Yankee Doodle Dandy* mi naravno sve glasnije čujemo izvedbu *Over there*, kojoj je namjera da učvrsti naše divljenje Cohanu zbog njegova talenat i domoljubne predanosti. Tijekom scene empatije kojom završava *Stella Dallas* tugaljiva melodija koju sviraju žičani instrumenti izražava kombinaciju sreće i tuge koju zamišljamo da Stella osjeća. Evokativna glazba također je upotrijebljena u odgovarajućim scenama *Istrebjlivača* i *Glavovira*. Konvencionalna scena empatije upotrebljava glazbu za afektivnu podudarnost, te da bi postigla zarazu osjećajima. A budući da se afektivno oponašanje i zaraza osjećajima vjerojatno zbivaju samo kad su čvrsto povezani s drugim procesima izazivanja osjećaja, možemo vidjeti zašto je tipično da se glazba i drugi stilistički elementi upotrebljavaju u scenama empatije.

Zaključak

Kao što sam već pokazao, prikazano lice igra važnu ulogu u izazivanju gledateljeve empatije za filmske likove. Zaraza osjećajima nenamjerna je pojava. Ipak, empatija sama nije nenamjerna ili barem ne u potpunosti. Oponašanje lica i zaraza osjećajima jednostavno su dijelovi složenijeg procesa. Ukoliko prihvatimo blagu verziju hipoteze eferencije, tad bi se oponašanje lica zbivalo, te bi utjecalo na gledateljevu reakciju samo kad se upotrebljava zajedno s drugim podudarnim i međusobno osnažujućim čimbenicima. Zbog toga pišem o scenama empatije kao kombinaciji tehnika i strategija.

Opis konvencionalne scene empatije međutim ostavlja mnoga pitanja za dodatno proučavanje. Možemo istraživati konvencionalnu upotrebu ljudskog lica u različitim žanrovima ili u radovima određenih redatelja. Štoviše, ja sam pisao o uporabi lica u svrhu izazivanja empatije, no krupni planovi ljudskog lica imaju i druge funkcije. Što je s krupnim planovima kojima nedostaju kontekstualni prethodno opisani čimbenici? Mogu li neki filmovi igrati na nenamjerne procese zaraze osjećajima, ali obeshrabiliti zarazu različitim strategijama distanciranja? Također bismo mogli detaljnije ispitati retoričke, ideološke i estetske upotrebe prikazanog lica. Ta pitanja zaslužuju dalje proučavanje u istraživanju lica prikazana na filmu.

Prijevod: Dunja Krpanec

Bilješke

- 1 Stephen Prince, 'The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies', *Film Quarterly* 47, broj 1 (jesen 1993): str. 16-28.
- 2 Béla Balazs, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art* (1952; New York: Dover Publications, 1970), str. 42.
- 3 Noël Carroll, 'Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies', u Carroll, *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), str. 125-38.
- 4 Ibid., str. 130-132
- 5 Paul Ekman, ur., *Emotion in the Human Face*, drugo izdanje (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), str. 142.
- 6 S. S. Tomkins, *Affect, Imagery, and Consciousness* (New York: Springer, 1962); C. E. Izard, *The Face of Emotion* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1971); C. E. Izard, *Human Emotions* (New York: Plenum Press, 1977).
- 7 Charles Eidsvik tvrdi da je opće prepoznavanje osnovnih izraza lica na filmu rezultat prodorna utjecaja Hollywooda, te da je Hollywood zapravo ustanovio više-manje univerzalan jezik filmskih izraza lica. 'Čitanje Lica: Kognitivni i kulturni problemi', neobjavljeni rad. Simpozij o kognitivnoj znanosti i budućnosti Filmskih studija, travanj 1997, University of Kansas. Štoviše, Eidsvik podrazumijeva da se taj 'jezik' odnosi samo površinski na izraze lica u stvarnom svijetu. Međutim, takvo gledište moralo bi objasniti sredstva pomoću kojih se Hollywood uspostavio na samom početku. Kako su prvobitni gledatelji razumijevali izraze lica prije nego što je Hollywood utemeljio takav 'jezik'? Jasno, ako prvobitna publika nije razumijevala izraze lica glumaca, teško bi bilo objasniti popularnost filma. S druge strane, ako je prvobitna publika razumijevala izraze lica, kako možemo objasniti to prepoznavanje? To prvo prepoznavanje čini se da podrazumijeva univerzalnost takvih izraza prije nego jezik izraza lica svojstven filmu. Moje je vlastito gledište da izrazi lica glumaca na filmu imaju svoje korijene u izrazima lica iz stvarnog života. Čak i pretjerana lica Jima Carreyja imaju temelj u vrstama lica karakterističnim za izraze osjećaja u izvanfilmskim situacijama.
- 8 Jedan istraživač koji se u razlikuje od Ekmana i drugih je Alan J. Fridlund, koji tvrdi da su izrazi lica sredstvo društvene komunikacije više nego izrazi unutarnjih osjećaja. U mnogo slučajeva, tvrdi on, lice skriva osjećaje više nego što ih izražava. Moje je mišljenje, međutim, da Fridlund pretjerano ističe svoju tezu. Njegova tvrdnja da se izrazi lica koriste za društvenu komunikaciju dobro je zamišljena, ali ne ugrožava tvrdnje Ekmana i drugih da lice može odražavati i odražava unutrašnje osjećaje. Da li lice otkriva osjećaje, skriva osjećaje ili se upotrebljava za komunikaciju u složenom društvenom međusobnom djelovanju, ovisi o kontekstu. Zanimljivo je da je u mnogim scenama empatije izraz lica junaka privatan utoliko što ga ni jedan drugi lik u filmskoj priči ne gleda. U takvim slučajevima društvena komunikacija i pravila javnog pokazivanja nemaju značenja, te lice postaje ponajprije pokazatelj unutrašnjih osjećaja.
- 9 Balazs. *Theory of the Film*, str. 44.
- 10 Za temeljito proučavanje pojave zaraze osjećajima usporedi Elaine Hatfield, John T. Cacioppo i Richard L. Rapson, *Emotional Contagion* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).
- 11 Ibid., str. 48.
- 12 C. K. Hsee, E. Hatfield, J. G. Carlson i C. Chemtob, 'The Effect of Power on Susceptibility to Emotional Contagion', *Cognition and Emotion* 4 (1990): str. 327-40.
- 13 Tomkins, *Affect, Imagery, and Consciousness*; Izard, *Face of Emotion*.
- 14 Nico H. Frijda, *The Emotions* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), str. 236.
- 15 To je izraz koji rabi Murray Smith u svojem djelu *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1955). Ja sam se zalagao za upotrebu izraza 'poistovjećivanje' u 'Affect, Cognition, and the Power of Movies', *Post Script*, 13, broj 1 (jesen 1995): str. 10-29. Sad se slažem sa Smithom i drugima da je 'poistovjećivanje' previše zbunjujući izraz da bi se rabio.
- 16 Usporedi Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990), 88-96; Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 164-97.
- 17 U tom svesku Berys Gaut pokušava rehabilitirati pojam 'poistovjećivanje'. Premda je Gautovo uvjetno određenje poistovjećivanja zasigurno napredak prema općoj uporabi, pojam kakav se upotrebljava u običnom jeziku još je nejasan. Gautovo određenje 'poistovjećivanja' nedvojbeno je korisno, no opća uporaba pojma ipak može nadaleko proširiti zabunu. Stoga vjerujem da je razvoj preciznije terminologije učinkovita strategija.
- IX U svrhu pregleda različitih teorija empatije usporedi s djelom Dolfa Zillmana, 'Empathy: Affect From Bearing Witness to the Emotions of Others', u *Responding to the Screen: Reception and Reaction Processes*, ur. Jennings Bryant i Doll Zillman (Hillsdale, N. J.: Erlbaum, 1991), str. 135-41.
- 19 Richard S. Lazarus, *Emotion and Adaptation* (New York: Oxford University Press, 1991), str. 287-89.
- 20 Usporedi Alex Neill, 'Empathy and (Film) Fiction' u *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, ur. David Bordwell and Noël Carroll (Madison: University of Wisconsin Press, 1996), str. 175-77.
- 21 Susan Feagin upotrebljava ove pojmove u svojem djelu *Reading with Feeling: The Aesthetics of Appreciation* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1996), str. 25-31
- 22 S druge strane, dakako, neke vrste ponašanja gomile kao što je zviždanje ili neprestani razgovor na primjer mogu oslabiti osjećajnu reakciju.
- 23 Usporedi Carolyn Saarni, 'Socialization of Emotion' (435-46), te Leslie R. Rrody i Judith A. Hall, 'Gender and Emotion' (447-60), oba u *Handbook of Emotions*, ur. Michael Lewis i Jeannette M. Haviland (New York: Guilford Press, 1993).
- 24 Ti su podaci uzeti iz članka Noëla Carrola 'Film, Attention, and Communication', *The Great Ideas Today*, ur. Morimet Jerome Adler (Chicago: Encyclopedia Britannica, 1996), str. 22. Carroll je dobio svoju statistiku iz djela Barryja Salta *Film, Style and Technology: History and Analysis* (London: Starword Press, 1992), str. 263, 283, te iz razgovora s Davidom Bordwellom.
- 25 Usporedi John Hora, 'Cinematographers Publicly Oppose HDTV Standard: The American Society of Cinematographers' Viewpoint', i Robert Primes, 'ASC Message to Japan', *Widescreen Review* 4, br. 6 (studen / prosinac 1995): str. 98 i 22. Carroll u 'Film, Attention, and Communication' upotrebljava te izvore kako bi pokazao da je trenutna prosječna dužina trajanja kadrova otprilike ista kao i 1981. No, statistike ukoliko su točne, zapravo pokazuju da se prosječna duljina trajanja kadra smanjila od 10 sekundi na 6 sekundi od 1981.
- 26 Hatfield i drugi, *Emotional Contagion*, str. 148.
- 27 Za širu raspravu o sentimentalnosti usporedi moj članak 'Emotion and Ideological Film Criticism' u *Film Theory and Philosophy*, ur. Richard Allen i Murray Smith (New York: Oxford University Press, 1997).
- 28 Ne smatram da je empatija po svojoj biti zbunjujuća. Usporedi ibid.
- 29 E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (Princeton: Princeton University Press, 1972), str. 366-67.
- 30 Za raspravu o 'prikladnosti' ('fittingness') usporedi Nicholas Wolterstorff, *Art in Action* (Grand Rapids: Eerdmans, 1980), 96-121.

Bibliografija

- Béclaz, Béla, 1970, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, New York: Dover Publications
- Brody, Leslie R. i Judith A. Hall, 'Gender and Emotion' u Lewis, Haviland, ur., 1993.
- Carroll, Noël, 1990, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge
- Currie, Gregory, 1995, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge: Cambridge University Press
- Carroll, Noël, 1996, 'Film, Attention, and Communication', u Mortimer Jerome Adler, ur., *The Great Ideas Today*, Chicago: Encyclopedia Britannica
- Carroll, Noël, 1996, 'Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies', u Carroll, *Theorizing the Moving Image*, 1996, Cambridge: Cambridge University Press
- Ekinan, Paul, ur., 1982, *Emotion in the Human Face*, drugo izdanje, Cambridge: Cambridge University Press
- Eeagin, Susan, 1996, *Reading with Feeling: The Aesthetics of Appreciation*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press
- Frijda, Nico H., 1986, *The Emotions*, Cambridge: Cambridge University Press
- Gombrich, E. H., 1972, *Art and Illusion*, Princeton: Princeton University Press
- Hatfield, Elaine, John T Cacioppo i Richard L. Rapson, 1994, *Emotional Contagion*, Cambridge: Cambridge University Press
- Hsee, C. K., E.; Hatfield, J. G. Carlson i C. Chemtob, 1990, 'The Effect of Power of Susceptibility to Emotional Contagion', *Cognition and Emotion* 4 (1990): str. 327-40
- Hora, John, 1995, 'Cinematographers Publicly Oppose HDTV Standard: The American Society of Cinematographers' Viewpoint'
- Izard, C. F., 1971, *The Face of Emotion*, New York: Appleton-Century-Crofts
- Izard, C. E., 1977, *Human Emotions*, New York: Plenum Press
- Lazarus, Richard S., 1991, *Emotion and Adaptation*, New York: Oxford University Press
- Lewis, Michael, Jeannette M Haviland, 1995, *Handbook of Emotions*, New York: Guilford Press
- Neill, Alex, 1996, 'Empathy and (Film) Fiction' u David Bordwell and Noël Carroll, ur., *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press
- Plantiga, Carl, 1993, 'Affect, Cognition, and the Power of Movies', *Post Script*, 13, broj I (jesen 1993)
- Plantiga, Carl, 1997, 'Emotion and Ideological Film Criticism' u *Film Theory and Philosophy*, ur. Richard Allen i Murray Smith (New York: Oxford University Press
- Primes, Robert, 1995, 'ASC Message to Japan', *Widescreen Review* 4, br. 6 (studeni/prosinac 1995): str. 98 i 22
- Prince, Stephen, 1993, 'The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies', *Film Quarterly* 47, broj I (jesen 1993): str. 16-28.
- Saarni, Carolyn, 1993, 'Socialization of Emotion' u Lewis, Haviland, ur., 1993.
- Salt, Barry, 1992, *Film, Style and Technology: History and Analysis*, London: Starword Press
- Smith, Murray, 1995, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press
- Jbmkins, S. S., 1962, *Affect, Imagery, and Consciousness*, New York: Springer
- Zillmana, Dolfa, 1991, 'Empathy: Affect From Bearing Witness to the Emotions of Others', u Jennings Bryant i Dolf Zillman, ur. *Responding to the Screen: Reception and Reaction Processes*, Hillsdale, N. J.: Erlbaum Wolrerstorff, Nicholas, 1980, *Art in Action*, Grand Rapids: Eerdmans