

Noël Carroll

The City University of New York

Koordynowanie narracji filmowej z reakcjami emocjonalnymi widza

W trakcie mojego życia zawodowego, polegającego na pisaniu o filmach, z jednej strony zajmowałem się teoretyzowaniem na temat opowiadania, z drugiej zaś zastanawiałem się nad tym, jak filmy angażują nasze emocje. W tym wystąpieniu chcę połączyć te dwie kwestie, aby pokazać, w jaki sposób fabularne i emocjonalne oddziaływanie filmów zwykle łączy się i uzgadnia ze sobą. Mam tu na celu nie tylko dopełnienie mojej własnej teorii, lecz również weryfikację podejrzenia, jakoby kognitywna teoria filmu nie miała wiele do powiedzenia na temat ich afektywnego wymiaru. Postaram się zatem wyjaśnić, w jaki sposób narracja i emocje są zazwyczaj koordynowane z perspektywy kognitywnej. Nazwałem rozwijane wcześniej przeze mnie podejście do opowiadania filmowego narracją erotetyczną. Z drugiej strony, moje spojrzenie na emocjonalne oddziaływanie dzieł sztuki określiłem mianem kryterialnej prefokalizacji. Zadaniem tego wystąpienia jest więc ukazanie, w jaki sposób można zintegrować model kryterialnej prefokalizacji z modelem narracji erotetycznej. W tym celu najpierw przywołam pojęcie narracji erotetycznej, następnie zaś wprowadzę ideę kryterialnej prefokalizacji, pokazując, jak wpasowuje się ona w system erotetyczny.

Zacznę zatem od narracji erotetycznej. Pojęcie to ma nam wyjaśnić kilka kwestii związanych z filmem. Pozwolę sobie podkreślić, że mówię tu o kinie masowym, nie o całym kinie, ani nawet o całym kinie narracyjnym. Co więcej, mam na myśli filmy typowe. Zaznaczę, że istnieje kilka rodzajów odchyień standardowych, jak na przykład w niedawnym filmie *Split* (2016, reż. M. Night Shyamalan), jednak w odniesieniu do typowych filmów koncepcja narracji erotetycznej próbuje wyjaśnić, po pierwsze, jak film utrzymuje naszą uwagę, porzywa nas. Po drugie, jak to się dzieje, że jesteśmy w stanie śledzić jej rozwój. Po trzecie, jak udaje się wywołać w nas przekonanie o jej jednolitości. Po czwarte, w jaki sposób daje nam poczucie domknięcia, finalności, że jest po wszystkim, a opowieść skończyła się dokładnie tam, gdzie powinna i nie zostało już więcej do powiedzenia.

Zaczynając od kwestii podtrzymywania uwagi publiczności, warto odwołać się do uwag filozofa Davida Hume'a z eseju *O tragedii*. Hume pisze: „Jeśli chcecie poruszyć kogoś dogłębnie opowieścią o jakimś wydarzeniu, najlepszym sposobem na wzmocnienie jej efektu byłoby zgrabne opóźnienie przekazania mu informacji o nim. Najpierw należy wzbudzić jego ciekawość i niecierpliwość, a następnie odkryć tajemnicę”. Oznacza to, że aby fabuła przykuwała uwagę, wzbudzała ciekawość widzów co do tego, jak skończy się dane wydarzenie, należy opóźnić podanie informacji o jego rezultacie, o tym, co Hume nazywa tajemnicą (czy bohater w filmie *Łotr 1*. [2016, reż. Gareth Edwards] uzyska dostęp do istotnych informacji o ukrytym słabym punkcie Gwiazdy Śmierci?), a widownia będzie pozostawać pod urokiem opowiadania w toku jego rozwoju. Hume nazywa to tajemnicą, dla ułatwienia określiłbym to jednak mianem pytania. Filozofowi chodzi o to, że fabuła, często nieodparcie, podtrzymuje zainteresowanie widzów poprzez stawianie pytań, na które odpowiedź chcemy uzyskać i na które oczekujemy. Co więcej, koncepcja opowiadania filmowego jako zadawania pytań pozwala nam wytłumaczyć wspomniane już przeze mnie zjawisko domknięcia, finalności i braku niedopowiedzeń. Z domknięciem filmu mamy bowiem do czynienia wówczas, kiedy udzielone zostały odpowiedzi na wszystkie istotne pytania postawione w fabule, czyli kiedy opowiadanie filmowe nie ma już nic więcej do powiedzenia. Weźmy na przykład archetypiczną fabułę: chłopak spotyka dziewczynę, podobają się sobie nawzajem, wkracza jakiś śliski Lothario Benton i uwodzi ją. Czy chłopakowi uda się zdemaskować rywala i odzyskać serce ukochanej? To właśnie chce wiedzieć publiczność. I w końcu protagonista odzyskuje wybrankę. Koniec. Domknięcie. Film nie opowiada nam dalej, że para następnie kupiła polisę ubezpieczeniową, ponieważ nie jest to część opowieści. Film nie wzbudził przecież naszej ciekawości polisą. Gdyby dodano taki epizod, uczucie domknięcia uległoby osłabieniu. Nie uznalibyśmy, że zakończenie nastąpiło we właściwym miejscu, ponieważ wykroczyło poza moment domknięcia. Z drugiej strony, gdyby następnie pokazano szczęśliwą rodzinę, a potem uprowadzenie ich ukochanego niemowlęcia, widownia chciałaby się dowiedzieć, czy dziecko zostanie uratowane. Kolejne komplikacje przyczyniają się do podtrzymania zainteresowania odpowiedzią na to pytanie. Film dobiega więc końca, gdy odpowiedź zostanie udzielona. Przypuśćmy, że, jak to zwykle bywa, dowiadujemy się, że dziecko zostało uratowane. Domknięcie pojawi się wraz z otrzymaniem tej informacji. Bez odpowiedzi na to pytanie w typowych filmach z suspensem będziemy raczej odczuwać frustrację niż domknięcie. Jeśli natomiast zostałoby nam dalej pokazane, że dziecko przyjmuje szczepionkę na gripę, poczulibyśmy fabularne *non sequitur*, ponieważ to, czy dziecko potrzebowało szczepienia, nie jest ani elementem tej historii, ani jednym z istotnych pytań, które nas zaabsorbowały. Oznacza to, że taka scena raczej wygenerowałaby więcej pytań, niż popchnęła akcję do przodu, pozostawiając niedokończony wątek. Rodzaj opowiadania generującego pytania, na które następnie udziela odpowiedzi, nazwałbym erotetycznym, nawiązując do greckiego określenia oznaczającego stawianie pytań. Jest to opowiadanie posuwające się do przodu, skłaniając widzów do stawiania pytań,

choćby podświadomie, o działania i wydarzenia, a następnie udzielające odpowiedzi. Narracja filmowa ma zwykle, choć nie zawsze, tego rodzaju charakter. Zamknięcie ma miejsce, gdy wszystkie istotne pytania, które film wyraźnie nam postawił, uzyskają jasne odpowiedzi. *Szczyki* (1975, reż. Steven Spielberg) zachęcają nas do pytania, czy rekin może zostać unicestwiony i w końcu zaspokajają naszą ciekawość.

Model narracji erotetycznej wyjaśnia również, dlaczego filmy wydają się jednorodne. Ponieważ uzyskaliśmy odpowiedź na wszystkie nasze pytania, jawią się jako kompletne. Co więcej, rozwijająca się sieć pytań wymagających odpowiedzi jednoczy opowieść, czyni ją spójną, o ile sceny i sekwencje są połączone w sposób zrozumiały z innymi scenami i sekwencjami za pomocą sieci pytań i odpowiedzi. Ponadto filmowe opowiadania nie tylko skupiają naszą uwagę na zadawaniu pytań (o ile są one wyraźne), lecz również pomagają podążać za akcją filmu, ponieważ dzięki nim porządkujemy przychodzące informacje pod kątem ich znaczenia dla zagadnień, które nas zajmują. W *Rozdartej kurtynie* (1966), kiedy Alfred Hitchcock pokazuje nam prawdziwy autobus pasażerski zastępujący fałszywy, przewożący bohaterów granych przez Paula Newmana i Julie Andrews, jesteśmy w stanie przyjąć prezentowane wydarzenia, ze względu na ich wkład w odpowiedź na pytanie, czy protagoniści przejadą kontrolę drogową bez problemów. Kiedy autobus zbliża się do punktu kontrolnego, zaczynamy w to wątpić, co potęguje napięcie. Niemniej jednak obecność tego epizodu jest łatwa do zrozumienia – jest istotny dla pytania, które w tej sytuacji zajmuje naszą uwagę.

W narracji erotetycznej pojawiają się pytania różnego rodzaju i pozwolę sobie poświęcić wyróżnieniu kilku z nich trochę miejsca. Film zazwyczaj rozpoczyna się odpowiedzią na kilka pytań, które sobie automatycznie zadajemy, znajdując się w nowej sytuacji. Chcemy się dowiedzieć, gdzie i kiedy toczy się akcja, kim są ci ludzie, czego chcą i dlaczego tak postępują. Początek typowego filmu odpowiada na te podstawowe pytania przynajmniej w takim stopniu, żebyśmy mieli wystarczająco dużo informacji, aby zrozumieć kolejne pytanie zmieniające stan początkowy oraz towarzyszące mu komplikacje. Niektóre sceny i sekwencje po prostu rodzą pytania, na które odpowiadają kolejne sceny i sekwencje. We wczesnym kinie amerykańskim dwuujęciowe filmy o porwaniach rozpoczynały się sceną porwania dziecka, stawiając w ten sposób pytanie o to, czy zostanie odnalezione. Następnie drugie ujęcie dostarczało odpowiedzi w postaci uratowania dziecka z uścisku jakiegoś stereotypowego, śniadego imigranta. W innych, bardziej złożonych filmach, sceny i sekwencje obrazów mogą spełniać funkcję odraczania, jak doradzał Hume, odpowiedzi na nasze pytania. Może to wynikać z tego, że kolejna scena jedynie częściowo odpowiada na bieżące pytanie, na przykład gdy dowiadujemy się, że dziecko zostało uprowadzone, chcemy się między innymi dowiedzieć – jeśli nie byliśmy świadkami uprowadzenia – kto to zrobił. Częściową odpowiedzią może być informacja, że porwaczką była utykająca kobieta, która jednak dokładnie – wciąż nie wiadomo. Rozwój wydarzeń może również podtrzymać wcześniejsze pytanie, na przykład, jeśli skazany wymyka się po-

ścigowi w jednej scenie, zastanawiamy się, czy zostanie złapany w kolejnej, czy jeszcze kolejnej. Lub też gdy nieustraszeni pogromcy wampirów zbliżają się do kryjówki Drakuli, a ten przemienia się w nietoperza i ucieka, pozostawiając nas z pytaniem, czy jeszcze kiedyś uda się go namierzyć.

Czasami scena odpowiadając na jedno z naszych pytań, w jego miejsce stawia kolejne. Kiedy King Kong zostaje poskromiony na Wyspie Czaszki (*Kong: Wyspa Czaszki*, 2017, reż. Jordan Vogt-Roberts), dociekliwi widzowie będą chcieli wiedzieć, co Cole zamierza z nim zrobić. W każdym miejscu w diegezie można oczywiście wprowadzić nowe postacie, sytuacje i siły, stawiając nowe pytania domagające się odpowiedzi, łączące się z tym, co zostało już opowiedziane. Zatem sceny i sekwencje w opowiadaniach erotetycznych służą do stawiania pytań lub odpowiadania na nie, do udzielania częściowej odpowiedzi, do zwielokrotniania pytań i do odpowiadania na niektóre w sposób otwierający je na kolejne. Ponieważ są one powiązane ze sobą tą siecią pytań i odpowiedzi, sprawiają wrażenie spójnych. Wszystko wydaje się pasować do tej konkretnej sieci.

Pytania i odpowiedzi, które składają się na typowe opowiadanie, są uszeregowane hierarchicznie. Dla wygody możemy dokonać następujących roboczych rozróżnień. Po pierwsze, są przewodnie makro-pytania. Należą do nich te, które rządzą filmem od początku do końca. Czy chłopakowi uda się zdobyć dziewczynę? Czy Goldfinger zrealizuje swoje plany dotyczące Fortu Knox? Czy wieś z *Siedmiu samurajów* (1954, reż. Akira Kurosawa) przetrwa? Oczywiście przewodnich makro-pytań może być więcej niż jedno. W *Generale* (1926) Bustera Keatona jest ich kilka, w tym: Czy Johnniemu uda się zaciągnąć do armii Konfederatów? Czy będzie w stanie odzyskać lokomotywę General? Czy uratuje swoją dziewczynę Annabelle? Czy zdąży ostrzec Konfederatów o zbliżającym się ataku Unionistów? Są to powiązane ze sobą, a nawet w tym wypadku wzajemnie się napędzające, makro-pytania trzymające nas w napięciu, a my oczekujemy, że odpowiedź na nie zostanie udzielona. Kiedy tak się dzieje, *Generał* się skończy. Nie pytamy, co Johnnie będzie robił po zakończeniu wojny domowej, nie jest to bowiem jedno z przewodnich makro-pytań, do zadawania których zachęca nas film. Udzielenie odpowiedzi na pojawiające się w spójnym opowiadaniu filmowym makro-pytania zwykle skutkuje domknięciem, czasem w postaci kody, a my trwamy w poczuciu, że wszystko zostało wyjaśnione. Filmy są jednak uspojone nie tylko dzięki przewodnim makro-pytaniom. Istnieją również pytania „lokalne”, które domagają się lub skłaniają do odpowiedzi o bardziej ograniczonym zakresie.

W jednej ze scen *Generała* porywacze-unioniści zrzucają gruz na tory kolejowe, aby wykoleić Generała z depczącym im po piętach Johnniem. Zastanawiamy się więc, czy plan Jankesów zadziała i oczywiście w kolejnych scenach otrzymujemy odpowiedź. Johnnie wychodzi cało z opresji. Struktury tych lokalnych opowiadań erotetycznych możemy nazwać mikro-pytaniami i mikro-odpowiedziami. Zazwyczaj dostarczają one spoiwa, które w lokalnym kontekście pozwala podążać za akcją w kolejnych scenach, a jednocześnie podtrzymują naszą uwagę.

Ponadto te mikro-pytania i odpowiedzi są zazwyczaj hierarchicznie podporządkowane przewodnim makro-pytaniom ożywiającym opowiadanie. Na przykład sieć pytań dotyczących tego, czy Generał z Johnniem się wykołoi, dostarcza informacji potrzebnych do udzielenia odpowiedzi na przewodnie makro-pytania: czy uda mu się ocalić lokomotywę, miłość do Konfederacji oraz czy ostatecznie zasłuży na swój mundur i zostanie przyjęty do armii.

Na koniec należy zauważyć, że istnieją struktury erotetyczne, które nie stanowią ani makro-, ani mikro-pytań. Są to kompleksy pytań i odpowiedzi, które zajmują dużą część filmu, lecz nie jego całość. Na przykład początek filmu *Psychoza* (1960) Hitchcocka zdominowany jest przez pytanie, co się stanie z Marion, jednak problem ten zostaje rozwiązany w momencie, w którym zabija ją Norman Bates. Makro-pytanie o jej losy organizuje dużą część filmu, lecz nie całość, ponieważ po tym, jak Marion zostaje wypatroszona pod prysznicem, chcemy się dowiedzieć, czy morderstwo zostanie odkryte, a sprawca złapany. Pytanie o Marion jest podtrzymywane przez wiele mikro-pytań, na przykład czy podejrzanie wyglądający policjant będzie dalej prowadzić śledztwo? Jest zatem częścią makrostruktury, choć nie stanowi opowiadania przewodniego w jej obrębie. Nie umożliwia domknięcia. Prowadzą do niego odpowiedzi na przewodnie makro-pytania.

Zadawanie pytań jest naturalną skłonnością ludzkiego umysłu. Nie jest to jedynie praktyka językowa. To proces myślowy, niezbędna cecha poznania. Filmy i opowiadania popularne w ogóle wykorzystują tę naturalną skłonność, przedstawiając nam sytuacje, w których możemy, choćby milcząco, formułować pewne pytania. Obietnica odpowiedzi podtrzymuje nasze zainteresowanie, ukierunkowuje śledzenie przepływu informacji, gwarantuje opowieści jedność i spójność, a zwykle w końcu również domknięcie.

Mimo że przetwarzanie opowiadania filmowego zostało scharakteryzowane przede wszystkim jako zagadnienie poznawcze, ma również wyraźny wymiar afektywny, o ile ciekawość (w tym ciekawość opowiadania, o którą tu niewątpliwie chodzi) jest – jak chciałby Thomas Hobbes – emocją. Bazuje ona na pragnieniu lub zainteresowaniu, ma przedmiot – nieznaną – i może być doświadczana fenomenologicznie poprzez wręcz fizjologicznie palące napięcie. Niemniej jednak nasze zaangażowanie emocjonalne w filmy nie jest wyłącznie dziełem funkcji retorycznych narracji erotetycznej, jest bowiem w oczywisty sposób również funkcją treści emocjonalnych opowiadania lub fabuły. Aby wyjaśnić, w jaki sposób skutecznie angażuje się publiczność, sięgnę do mojej teorii kryterialnej prefokalizacji.

Każda próba wyjaśnienia, w jaki sposób filmy angażują emocje, musi opierać się na samej koncepcji emocji. Moim zdaniem – nie jestem autorem tego podejścia, ale je podzielałam – są to procesy obejmujące stany mentalne powodujące wewnętrzne stany cielesne, zazwyczaj ugruntowujące stany behawioralne. W szczególności obejmują one wartościujące stany mentalne, takie jak umie-

jętność zakwalifikowania okoliczności mogących mieć wpływ na nasze dobro własne. Strach to ocena danej sytuacji jako niebezpiecznej, ostrzega nas w sposób cielesny, przyspieszając fizjologicznie nasz puls lub fenomenologicznie wysyłając dreszcze przebiegające po plecach. Po uruchomieniu cielesnego strachu jesteśmy gotowi do walki, ucieczki lub zastygnięcia. Zatem emocje to mechanizmy psychofizyczne, wykorzystywane do negocjacji z otoczeniem. Za ich pomocą wychytujemy te elementy środowiska, które mogą nam pomóc lub przeszkodzić. Są one przede wszystkim szybkimi mechanizmami oceny sytuacji – zwłaszcza w porównaniu z takimi procesami, jak refleksja czy rozumowanie. Ewolucja obdarzyła nas tymi narzędziami, ponieważ szybkie reagowanie na bodźce środowiskowe ma kluczowe znaczenie dla przetrwania. Nawet jeśli czasami wprowadzają nas w błąd, lepiej jest zadbać o bezpieczeństwo, niż żałować. Emocje nade wszystko dbają o nasze dobro: strach ostrzega nas przed niebezpieczeństwem, złość przed niesprawiedliwością, zazdrość przed utratą uczucia etc.

Obecnie w literaturze filozoficznej i psychologicznej toczy się dyskusja o tym, czy oceny emocjonalne mają charakter poznawczy, czy całkowicie afektywny. Czasem spór ten przybiera postać pytania o to, czy emocje angażują płat czołowy, czy też są wyłącznie kwestią ciała migdałowatego. Według mnie procesy emocjonalne mogą być stymulowane poznawczo, nawet jeśli w życiu codziennym oceny najczęściej mają charakter afektywny. Dla teorii filmu ma to oczywiście znaczenie drugorzędne. Istotniejszy jest fakt, że stanowią system klasyfikacji (organizują i postaciują) cech otoczenia na sprzyjające lub niesprzyjające. Emocje to także mechanizmy selektywnej uwagi – oceniają całość lub elementy świata wedle określonych kryteriów (również adekwatności). Bodziec należy przy tym postrzegać jako posiadający konkretne cechy, wywołujące określoną reakcję emocjonalną. Na przykład sytuacja musi być postrzegana jako niebezpieczna (nawet jeśli w rzeczywistości nie jest), byśmy zareagowali strachem. Reakcję można określić jako irracjonalną, jeśli jest nieadekwatną odpowiedzią na intencjonalny obiekt, jak wówczas, gdybym zareagował przerażeniem na SpongeBoba Kanciastoportego, o którym wiem, że jest nieszkodliwy.

Po tym skrótowym przedstawieniu natury emocji chcę pokazać, co mogą nam powiedzieć o filmach. Zacznę jednak od tego, w jaki sposób funkcjonują w życiu codziennym, co następnie pomoże ujawnić różnice między ich działaniem w rzeczywistości, a odbiorem filmu. Emocje są jak reflektory: selektywnie wybierają elementy i skupiają na nich naszą uwagę. Uruchamiają cielesny alarm, gdy coś może istotnie wpłynąć na naszą sytuację i informują, jak to ocenić. Są naturalnym dziedzictwem, nawet jeśli kulturowo modyfikowanym, funkcjonującym jako pierwsza linia obrony, wyprzedzająca, a często nawet zastępująca, namysł.

Inaczej funkcjonuje to w filmach. Rzeczywistość na ekranie została uprzednio zaprojektowana w taki sposób, aby pewne aspekty wyróżniały się emocjonalnie, jak na przykład niebezpieczeństwo lub niesprawiedliwość. Elementy ujęcia, sceny lub sekwencji zostały wstępnie wyselekcjonowane i uwidocznione przez twór-

cę filmu za pomocą narzędzi wizualnych, takich jak scenografia i różne sposoby kadrowania, efekty dźwiękowe, w tym odgłosy niediegetyczne i muzyka, a także rozmaite struktury opowiadania i dramaturgii. Podczas gdy w naturze to nasze emocje filtrują, w filmach masowych sceny zostały już wstępnie przetrawione lub przefiltrowane przez twórców filmowych. To kieruje naszą uwagę na te elementy sceny domagające się reakcji emocjonalnej, którą już przygotowano, wybierając i uwypuklając obiekt adekwatny do reakcji emocjonalnej, którą zamierza wywołać. Na przykład kiedy Cora Smith (Lana Turner) pojawia się po raz pierwszy w filmie *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (1946) Taya Garnetta, prezentuje nam się duże zbliżenie jej zgrabnych nagich nóg, od samych ud po palce u stóp, co wręcz popycha w stronę pożądliwych uczuć, jeśli nie całą, to przynajmniej znaczną część widowni. Twórcy projektują obrazy i wydarzenia z myślą o z góry zaplanowanych reakcji emocjonalnych, kierując naszą uwagę na te elementy sytuacji, które są kryterialnie adekwatne do ich wywołania. W obu wersjach *Świtu żywych trupów* (1978, reż. George A. Romero; 2004, reż. Zack Snyder) zepsute, niekompletne i rozkładające się ciała zombie są ukazywane przede wszystkim po to, aby wzbudzić wstręt, zmysłowy element horroru, nieodparcie skupiając uwagę na tych cechach. Proces ten nazywam kryterialną prefokalizacją. Mamy z nią do czynienia, ponieważ zespół tworzący film przygotował sceny – wizualnie, dźwiękowo, fabularnie, dramaturgicznie – w taki sposób, aby kierować naszą uwagę na określone aspekty środowiska, które są adekwatne dla emocji, jakie twórcy filmowi chcą wywołać.

Prefokalizacja ta jest określona mianem kryterialnej, ponieważ wyselekcjonowane przedmioty uwagi są odpowiednie do zamierzonej emocji. Oznacza to, że spełniają kryteria oceny tego typu emocji, na przykład temat nieczystości i niekompletności ludzkiego ciała jako obrzydliwego. Aby wzbudzić wstręt jako reakcję na zombie w *Świcie żywych trupów*, twórcy filmu aranżują sceny, w których nie możemy uniknąć zwracania uwagi na te właśnie cechy monstrów, chyba że zamkniemy oczy lub opuścimy kino. Analogicznie w przypadku suspense, polegającego na przedstawieniu sytuacji, w której kryterialnie wydaje się, że niepożądane zakończenie jest bardziej prawdopodobne. Bohaterka, na przykład, wydaje się skazana na upadek ze zdraдлиwego wodospadu. Aby wywołać suspense, twórca filmu musi opracować sekwencję tak, aby niepożądane wydarzenie – śmierć kobiety – wydawało się nieuniknione, co można zasugerować za pomocą częstych przebitki z ujęciami wody coraz szybciej pędzącej ku krawędzi wodospadu, w ten sposób kryterialnie prefokalizując wątek nieustającego niebezpieczeństwa i nieprawdopodobieństwa ratunku. To u części widzów wywoła reakcję emocjonalną czy też ocenę emocjonalną w postaci napięcia.

Krótko mówiąc, kryterialna prefokalizacja polega na uwypuklaniu na pierwszym planie cech ekranowych zdarzeń i stanów rzeczy spełniających warunki lub kryteria istotne dla wywołania zamierzonej reakcji emocjonalnej u widzów. Według mnie jest wiodącym sposobem, w jaki filmy zazwyczaj angażują nasze emocje. Ta hipoteza, jak twierdzą, jest bardziej słuszna, niż powszechnie przyj-

mowany pogląd, że podstawową metodą emocjonalnego odbioru filmów jest identyfikacja, rozumiana jako odczuwanie przez widzów tych samych emocji, które przeżywają postacie. Odrzucam to twierdzenie z kilku powodów. Omówię pokrótce dwa. Pierwszy stanowi empiryczna nieadekwatność tego podejścia. Zazwyczaj bowiem widzowie wcale nie przeżywają tych samych emocji. Młoda pływająca w oceanie kobieta z ekspozycji *Szczęk* nie odczuwa niepokoju, a raczej wielką przyjemność, my jednak jesteśmy pełni obaw, ponieważ wiemy, że krąży wokół niej rekin. Drugim problemem teorii identyfikacji jest nieadekwatność konceptualna. Zwykle co innego jest przedmiotem emocji widza i postaci. Kiedy matka na ekranie rozpacza z powodu utraty syna, nie dzielimy jej emocji, jakbyśmy sami stracili dziecko, odczuwamy raczej smutek wynikający ze współczucia osobie przeżywającej stratę.

Chociaż kategoria identyfikacji jest pod kilkoma względami nieadekwatna, sądzę, że teoria ta przynajmniej w jednym względzie ma słuszność. Faktycznie bowiem nasze relacje z postaciami są najważniejszym elementem emocjonalnego zaangażowania w film jako całość. Nie oznacza to, że jest to jedyny sposób, w jaki obrazy angażują publiczności. Kompozycja, w tym między innymi pejzaże, scenografia, architektura, kostiumy, punkt widzenia i ruch kamery, montaż, a także muzyka itp., również kształtuje zaangażowanie widzów w to, co przedstawione na ekranie. Wydaje się jednak, że centralnym kanałem angażowania emocjonalnego w kino masowe jest postać. W ostatniej części wystąpienia postaram się pokazać, w jaki sposób kryterialna prefokalizacja strukturyzuje nasze zaangażowanie w bohaterów, co również pozwoli mi, zgodnie z zapowiedzią, uwidocznić sposób, w jaki wspomaga ona narrację erotetyczną.

Postaci stanowią zwykle emocjonalny ośrodek opowiadania filmowego, ponieważ gdy widzowie sprzymierzają się z jednym przeciwko drugiemu, zainteresowanie ich losami staje się źródłem reakcji emocjonalnych. Główny bohater ma jakiś zamiar. Jeśli przeszkody blokują realizację, widz czuje się sfrustrowany. Jeśli ta przeszkoda jest na dodatek dziełem podstępnych złoczyńców, odbiorca czuje złość na złoczyńcę, a nawet nienawiść. Może to wygenerować narracyjne pytanie o złoczyńcę: czy spotka jego lub ją zasłużona kara. Podobnie gdy przeszkody są usuwane ze ścieżki prowadzącej do realizacji zamiaru, odczuwamy radość, a przynajmniej czujemy się dobrze.

Oczywiście nasze pozytywne nastawienie do zamiaru protagonisty nie tylko tworzy narracyjne pytania o to, czy uda się go zrealizować. Jeśli mamy afektywny interes w tym, by odpowiedź była pozytywna, pytanie zostaje nacechowane emocjonalnie. Nasze emocje nie służą jedynie do stawiania pytań narracyjnych – wzmacniają je, aby skłonić nas do szukania odpowiedzi zgodnej z interesem protagonisty i niezgodnej z interesami antagonistów. W trakcie filmu odczuwamy wiele rozmaitych emocji w reakcji na różne postaci. Sądzę, że kryterialna prefokalizacja w każdym przypadku stanowi najlepszy model wyjaśnienia, w jaki sposób wywołana została nasza reakcja. Za pomocą szeregu zabiegów film kryterialnie prefokalizuje niemal niepokonaną moc kosmitów i ich pragnienie ludzkiej krwi,

wywołując w ten sposób strach u widzów pozytywnie nastawionych do ludzkich bohaterów, kibicujących ich woli przetrwania. Scena po scenie, sekwencja po sekwencji, kryterialna prefokalizacja skupia emocje kluczowe dla danych okoliczności, często generujące mikro-pytania, na przykład: czy uda jej się uciec, a nawet makro-pytania: czy istoty pozaziemskie mogą zostać pokonane.

Istnieje jednak jeszcze skuteczniejszy sposób, w jaki kryterialna prefokalizacja wspiera narrację erotetyczną. Jak wcześniej wspomniałem, źródło rozmaitych pojawiających się emocji, które odczuwamy w reakcji na postacie w kolejnych scenach filmu, ostatecznie zależy od naszego sprzymierzenia się z konkretnymi bohaterami. Oznacza to, że nasze poszczególne reakcje na ich losy zależą od naszego przywiązania lub dystansu. Oburzamy się, że Maximus został zdradzony w *Gladiatorze* (2000, reż. Ridley Scott), ponieważ jesteśmy do niego pozytywnie nastawieni lub emocjonalnie przywiązani. Podobnie kiedy cesarz Kommodus zostaje pokonany, nasze serca rosą, ponieważ znienawidziliśmy go. Wszystkie te reakcje zostały wywołane przez sposób, w jaki każda z tych postaci została kryterialnie prefokalizowana.

Kwestię tę może rozjaśnić pogląd Arystotelesa na konstrukcję bohaterów tragedii wyrażony w jego *Poetyce*. Aby wzbudzić litość i trwogę, bohater tragiczny powinien być święty, ponieważ jego porażka byłoby oburzająca, zamiast doświadczać powyższych uczuć byłibyśmy wściekli. Bohater nie powinien być jednak zły – jego porażka wzbudziłaby wówczas raczej zadowolenie. Tragiczna postać powinna być moralnie podobna do zwykłego widza: uczciwa, lecz nie idealna, ponieważ właśnie taka konstrukcja wywoła niepokój. Jeśli bowiem tragedia może spotkać zwykłą, dobrą osobę, taką jak Edyp, może również spotkać kogoś z widowni. Przenosząc to na grunt mojej koncepcji, postawa bohaterów musi być z góry określona jako moralnie słuszna, lecz nie idealna. Muszą być oni godni naszej lojalności. To jest zadanie dla twórców filmowych. W jaki sposób sprawiają, że emocjonalnie przywiążemy się do postaci? W jaki sposób istotne cechy muszą być kryterialnie prefokalizowane, by wzbudzić naszą przychylność? I odwrotnie – jak istotne cechy antagonisty muszą zostać kryterialnie prefokalizowane, aby wywołać naszą niechęć? Moja hipoteza jest następująca: odpowiedź leży zwykle w moralności. Protagonisci muszą być kryterialnie prefokalizowani pod względem ich cnót i ostatecznej sprawiedliwości racji, którymi się kierują. Należy je prezentować w taki sposób, aby ich szeroko pojęte moralne interesy wspólne z interesami widzów stały się wyraźne, jeśli nie od samego początku filmu, to chociaż później, być może w decydującym punkcie zwrotnym. Analogicznie – antagonistą powinien być kryterialnie prefokalizowany jako moralnie wadliwy. Gdy protagonisci są prezentowani jako prospołeczni, przynajmniej w ostatecznym rozrachunku, antagoniści są zazwyczaj od samego początku prefokalizowani jako antyspołeczni (czasem zostaje to ujawnione dopiero w toku rozwoju fabuły). Dlatego naturalnie dzielimy postaci na dobre lub złe (*good guys*, *bad guys*). Nawet tak zwani antybohaterowie w którymś momencie okazują się kryterialnie prefokalizowani jako uspołecznieni.

Kryterialna prefokalizacja bohatera jako godnego podziwu lub wartościowego moralnie jest gwarantem więzi emocjonalnej, co angażuje nas nie tylko w intensywne przeżywanie przewodnich makro-pytań, lecz również skutecznie napędza w kolejnych scenach mikro-pytania o to, czy działania posuną naprzód, czy też cofną realizację jego zamiarów. Podobnie kryterialnie prefokalizowana moralna niegodność antagonisty wzmacnia ten ładunek emocjonalny. Kiedy antagoniści przeszkadzają naszym bohaterom, wzbudza to w nas gniew oraz nadzieję, że się doigrają.

Jak pokazuje ten krótki szkic, zjawisko kryterialnej prefokalizacji służy celom erotetycznej narracji przede wszystkim poprzez zapewnienie więzi emocjonalnej z protagonistami oraz naszej afektywnej awersji lub antypatii wobec antagonisty. Sprawia to, że angażujemy się w makro-pytania dotyczące ogólnych szans bohaterów na powodzenie oraz w mikro-pytania prowadzące nas od sceny do sceny na drodze do realizacji ich celów, jak również wywołujące szereg doraźnych emocji kluczowych do zrozumienia ich zachowań w danych okolicznościach.

To, co starałem się tu osiągnąć, to przedstawienie zarysu mojej teorii typowej narracji filmowej w kontekście pojęcia narracji erotetycznej, a także opisanie sposobu, w jaki filmy zwykle angażują nasze emocje, co nazwałem kryterialną prefokalizacją. Na koniec próbowałem pokazać, jak te dwa procesy mogą razem funkcjonować i współdziałać. Kryterialna prefokalizacja skłania nas do nawiązywania emocjonalnej więzi z niektórymi postaciami i odczuwania antypatii w stosunku do innych, co generuje makro- i mikro- pytania wzmacniane przez emocjonalnie nacechowane życzenia i pragnienia dotyczące odpowiedzi na nie.

Z angielskiego przetoczyła Monika Bokiniec

Zapis wykładu wygłoszonego na konferencji filmoznawczej Fast, Slow and Reverse. Faces of Contemporary Film Narration, Gdańsk-Kraków 24–28 maja 2017 roku.

On Co-Ordinating Movie Narration and the Arousal of Audience Emotions

The purpose of the paper is to show how the narrative address of the movies and their emotional address are typically interconnected. Specifically, how the criterial prefocusing model can be integrated with the erotetic narration model.

Erotetic narration explains how a movie holds attention, how spectators are able to follow its unfolding, how it succeeds in making us feel that it is unified, and how it engenders the feeling of closure. It is based on the claim that question formation is a natural human mental propensity and movies exploit this natural propensity, by presenting us with situations that dispose us to formulate certain questions if

only tacitly. The promise of those questions being answered sustains our interest in the story, while guiding our tracking of the flow of information and viewing the story with a feeling of unity and coherence, and typically, ultimately closure.

Our emotional engagement with movies is not solely a function of the rhetoric of erotetic narration, but also of the emotional content of the narrative. So in order to explain how that engages the audience effectively, Carroll turns to his theory of criterial prefocusing. Emotions are understood here as mechanisms of selective attention, which organise our perception of the environment by picking up what will help or hinder us. Contrary to our natural environment, in the movies, the environment has already been designed to make certain emotional themes, such as danger or injustice, stand out. Elements of the shot, scene or sequence are preselected and made salient by the moviemaker by means of visual devices such as scenography, framing, aural effects and various narrative and dramaturgical structures.

The phenomenon of criterial prefocusing serves the purposes of erotetic narration primarily by securing our emotional attachment to the protagonists and our affective aversion or antipathy to the antagonist, which invests us in macro-questions about the overall prospect for success and micro-questions from scene to scene.

Keywords: erotetic narration, audience emotions.