

Lokalne emocije, globalni ugođaji i struktura filma*

Donedavno je postojalo svega nekoliko eseja i jedna knjiga koji su se bavili primjenom kognitivističkih pretpostavki na film i emocije.¹ Samo je pitanje djelovalo čudno: kako je kognitivizam, s naglaskom na racionalnim procesima, mogao objasniti iracionalan svijet filmskih emocija? No u posljednjih se nekoliko godina pojavilo nekoliko važnih naslova koji daju zanimljive odgovore na to pitanje.² Danas je o kognitivističkom pogledu na filmske emocije mnogo lakše razgovarati.

Pobjivajući staro romantičarsko vjerovanje da je spoznaja u oprečnosti s emocijama, kognitivisti danas izdvajaju emocije kao strukturni dodatak kognitivnim procesima. Prema tom razmišljanju, emocije ljude motiviraju da idu brže prema cilju. Radilo se o bijegu od opasnog lava ili ostvarivanju intimnog odnosa s voljenom osobom, emocije nam daju poticaj koji logično razmišljanje ne bi moglo proizvesti samo. Emocije nisu disfunkcionalna ometala našeg racionalnog razmišljanja; ona su funkcionalni procesi. Prema sve prihvaćenijem kognitivističkom stajalištu, emocije su funkcionalne tendencije djelovanja koje nas motiviraju da idemo prema cilju, a oblikovane su očekivanjima koja imamo prema nekoj situaciji.³

Iako se u biti slažem s tim argumentom, moram se zapitati koliko je produktivno razmatrati sustav emocija na osnovi tih postavki. U napasti smo da pristanemo na definiciju emocija negdje između tradicionalnih kognitivnih koncepata (poput ciljeva i očekivanja) i funkcionalističkog stajališta. Međutim, prije nego što prihvatimo određeno objašnjenje emocionalnog sustava, trebali bismo preispitati obuhvaćaju li naše trenutačne kognitivističke pretpostavke njegove najvažnije dijelove.

Emocionalni je sustav znatno složeniji — ili zbrkaniji, ako želite — nego što bismo to mogli zaključiti na osnovi funkcionalističkih pretpostavki. Zadržao bih kognitivističko poimanje emocija kao strukturiranog fenomena, no namjeravam unijeti pomutnju time što ću emocionalni sustav utemeljiti na principu nešto slobodnije veze (asocijacija) umjesto na čvrstoj putanji između djelovanja i cilja. Iako su usmjerenost prema predmetu i cilju, kao i tendencija djelovanja, važne za emocionalni sustav, svakako nisu jedini relevantni čimbenici.

U ovom ću poglavlju pokušati predstaviti asocijativni model emocija, koji je paralelan, ali ne i istovjetan s funkcionalnim modelom koji je dosad prevladavao u filmskom kognitivizmu. Dok su dosad u žarištu pozornosti bile same emocije, ovim se modelom pozornost usmjerava i na druga stanja vezana uz emocije, kao što je, na primjer, 'raspoloženje'. Tvrdim da su ta manje intenzivna stanja od jednake važnosti za razumijevanje filmskih emocija kao što su i prototipne emocije. U prvom ću se dijelu poglavlja detaljnije baviti ovim alternativnim modelom emocija, stoga čitatelji koje više zanima film nego emocije mogu slobodno odmah prijeći na drugi dio, gdje ću se pozabaviti pitanjem što nam pretpostavke ovoga modela mogu reći o emocijama i filmskoj naraciji.

Iako je filmski kognitivizam još u povojima, naše osnovne zamisli o emocionalnom sustavu ne smiju nepotrebno ograničiti naše razumijevanje filmskih emocija. Nastojat ću iznijeti jedan od pristupa analizi emocionalne privlačnosti određenih filmskih tekstova koji će nam dati profiliran uvid u svu širinu složenih emocionalnih indikatora u filmu. Na samom početku, međutim, moramo se osigurati da naša teorijska definicija emocionalnoga sustava nije preuska za raspravu o emocionalnom doživljaju u svom njegovu obujmu.

Filmski kognitivizam i emocija dosad: emocijski prototip

Emocije su stvarna pojava, te poput mnogih stvarnih pojava imaju i svoje prototipove. Želimo li ustanoviti je li bijela čaplja ptica, usporedit ćemo je s prototipom (npr. s crvendaćem). Jednostavnije je prepoznati da bijela čaplja i crvendać imaju mnogo sličnosti, nego ustanovljavati zadovoljava li bijela čaplja sve uvjete Linnéova sustava da bismo je mogli nazvati pticom: Ima li perje? Liježe li jaja? Je li toplokrvna životinja? Prototipovi nam omogućavaju da brzo i učinkovito prepoznamo pripadnike neke vrste.

Koje su, dakle, karakteristike emocijskog prototipa? Emocijski prototip sastavljen je prema načelima prihvaćenim od strane filmskog kognitivizma. Prototipno poimanje emocije opisuje je kao tendenciju djelovanja: na primjer, strah nas potiče da pobjegnemo od prijeteće životinje. Takve emocije imaju svoj cilj (odstraniti prijetnju iz naše blizine). Emocije su intencionalne, da upotrijebim izraz Franza Brentana; imaju svoj predmet (bojim se *nečega*)? Definicije emocije teme-

* Izvornik: Greg M. Smith, 1999, 'Local Emotions, Global Moods, and Film Structure', u Carl Plantiga, Greg M. Smith, ur., 1999, *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, str. 103-126. Prijevod objavujemo uz dozvolu The John Hopkins U. P.

ljene na kognitivnoj filozofiji obično predstavljaju kombinaciju glavnih svojstava emocijskog prototipa: tendenciju djelovanja, usmjerenost na predmet, te usmjerenost na cilj. Filmski je kognitivizam naslijedio te pretpostavke.

Kognitivističke pretpostavke stavljaju emocijski prototip uz bok drugim pojavama usmjerenim prema nekom cilju, također definiranim u sklopu filmskog kognitivizma. Na primjer, David Bordwell tvrdi da je za kanonsku narativnu formu (u klasičnom holivudskom filmu) karakteristično da se protagonisti kreću prema jasnom cilju. Aktivnosti likova u svrhu postizanja cilja zapravo su osnova za razvoj zapleta. Na osnovi svojih očekivanja gledatelji pretpostavljaju što će se sljedeće dogoditi. Kad se tako sagleda veza između shvaćanja filmske naracije i doživljavanja filmskih emocija, uvidamo koliko je, zapravo, izravna, budući da očekivanja, ciljevi i svrhovite aktivnosti predstavljaju bit oba procesa.

Uz pomoć emocijskog prototipa kognitivisti Noël Carroll, Ed Tan i Torben Grodal izveli su uistinu specifične prikaze filmskih emocija. Carroll potanko pretresa svojstva čudovišta, glavnog predmeta užasa u filmovima strave i užasa. Tanov model objašnjava kako gledatelji sklapaju narativne informacije u kohezivne emocionalne scenarije, a osim toga iznosi posve određene, provjerive hipoteze o temi kako gledatelji shvaćaju djelovanje lika, njegovu motivaciju i ciljeve.⁶ Grodalov sustav nudi široku lepezu nazivlja za opis emocionalnog doživljaja gledatelja koji se poistovjećuje s likom koji pokušava ostvariti svoj cilj.⁷ Razmatranje emocija uz pomoć prototipnih pretpostavki pomaže tim teoretičarima da potanko i pronicavo opišu filmski emocionalni doživljaj.

Naravno, te prednosti imaju i nedostatke. Ako filmske emocije shvatimo kao pojavu isključivo usmjerenu na nekakav predmet, aktivnost ili cilj, time ćemo privilegirati dio filma koji najbolje zadovoljava te kriterije. Za Carrolla, Tana i Grodala to znači da su filmske emocije najčvršće usmjerene prema likovima. Dramski likovi predstavljaju jasne predmete naših emocija. Imaju cilj koji ostvaruju svojim djelovanjem. Zbog tijesna prisanjanja funkcija likova i funkcionalnosti emocija, ti teoretičari privilegiraju naše razumijevanje aktivnosti, motivacije i ciljeva likova iznad svega ostalog. Carroll smatra da ključ za shvaćanje filma strave i užasa leži u shvaćanju obilježja određene vrste lika: čudovišta. Tan pak tvrdi da su glavne odrednice naših emocionalnih očekivanja struktura radnje/zapleta, te struktura likova. Grodal, pak, najvažnijim za shvaćanje filmskih emocija smatra poistovjećivanje gledatelja s likom. Prototipno shvaćanje emocija pomaže nam da istaknemo važnost likova i radnje u filmskim emocijama.

No što je s drugim obilježjima kod kojih usmjerenost na predmet, cilj ili radnju nije toliko izražena? Na primjer, što je sa stilom? Carroll, Tan i Grodal priznaju da stil pridonosi emocionalnoj privlačnosti filma, no nijedan mu ne pripisuje presudnu ulogu. Carroll daje jedan istaknut primjer. Umjesto analize inscenacije ili glazbenih konvencija filmova strave i užasa, usredotočuje se na obilježja i djelovanje određenog lika: čudovišta. Carroll je tijekom karijere dosta pozornosti posvećivao stilu. Međutim, prilikom proučavanja filmske glazbe,⁸ stilskog elementa čiju usmjerenost nije moguće ustvrditi s posvemašnjom točnošću, Carroll bilježi da je njezina

osnovna funkcija da 'modificira' važnije emocionalne indikatore koje nam daju likovi, zaplet, situacija, itd. Sva se trojica slažu da stil igra važnu ulogu modifikatora, međutim zbog svojih pretpostavki o emocijama (njihovoj usmjerenosti na cilj, predmet ili radnju) stil smatraju manje važnim. Sve kognitivističke teorije smatraju likove i njihovo djelovanje dominantnim mehanizmom za angažiranje filmskih emocija.

Ovaj pristup ima smisla budući da nas holivudski filmovi potiču da se usredotočimo na likove, a stilska pitanja maknemo u pozadinu. Znači li to da bismo kao kritičari koji proučavaju filmske emocije trebali prihvatiti tendenciju da se likovi i radnja stave u prvi plan? Na to nije lako odgovoriti. No ako shvaćanje emocionalnog sustava proširimo izvan granica prototipa, mogli bismo izvesti opsežniju interpretaciju filmova i njihove emocionalne privlačnosti.

Emocionalnom sustavu pristupamo kroz emocionalna stanja koja ne možemo baš posve poistovjetiti s emocijskim prototipom. Na primjer, depresija ne znači funkcionalnu tendenciju djelovanja. Ako sam od depresije nepokretan, teško ćemo takvo emocionalno stanje moći doživjeti kao 'tendenciju djelovanja' u svrhu postizanja cilja. Emocionalna stanja poput depresije ne javljaju se za dobrobit neke osobe, međutim stanje u kojem se depresivna osoba nalazi dok sjedi sama u svojoj sobi nije odraz slabijih emocija samo zato što te emocije nisu funkcionalne. Emocionalna stanja ne moraju uvijek biti usmjerena (poput depresije), a mogu ih izazvati posve raspršeni poticaji (poput sunčanog dana). Ako sam sretan zato što je sunčan dan, moje emocije imaju uzrok, ali 'predmet' (sve što me okružuje) previše je raspršen da bih ga mogao nazvati predmetom u pravom smislu te riječi.

No vi ćete možda na to imati primjedbu. Možete reći da depresija i pozitivni osjećaji za sunčanog dana nisu čiste *emocije*. Takva su stanja daleki izraz straha koji osjećamo dok nas progoni neka životinja ili ljubavi koju osjećamo prema majci. Ti su osjećaji možda povezani s emocijama ili su emocionalna *stanja*, međutim mnogi će reći da takva neusredotočena, manje intenzivna i spoznajno neobjašnjena emocionalna stanja nisu prave emocije. Recimo Carroll (vidi prvo

poglavlje) bilježi postojanje tjelesnih stanja koja imaju emocionalnu tendenciju, ali ih razdvaja od pravih emocija.

Razdvajanje tih emocija kao da potiče kritičare da im posvete manju pozornost. Suptilni kritičari vješti u proučavanju emocija i tijela (uključujući Carrola, Tanai Grodala) možda priznaju postojanje takvih vezanih stanja, no njih je lako gurnuti u pozadinu budući da se ne smatraju pravim emocijama. Kao takva, obično su isključena iz primarnih mehanizama u teorijama filmskih emocija.

Ako pokušavamo objasniti glavne mehanizme filmskih emocija, onda odbacivanje tih stanja doista ima smisla. Instinktivno se čini važnijim objasniti snažne, usredotočene filmske emocije umjesto manje važnih emocionalnih stanja. Međutim, intuicija katkad zavara. Bolje bi bilo utvrditi reagira li emocionalni sustav slično na emocijske prototipe i na raspršena emocionalna stanja. Sličnost reakcije bio bi argument u korist proširivanja koncepta emocionalnog sustava s ne-prototipnim emocionalnim stanjima. No zasad se zadržimo samo na mogućnosti da određena emocionalna stanja, iako su niže razine, manje uvjerljiva i ne toliko usredotočena, istovremeno nisu i manje važna za shvaćanje funkcioniranja emocionalnog sustava.

Emocionalni sustav: Asocijacijski model

Potreban nam je model emocija u kojemu bi veza reakcija s podražajima bila fleksibilna, ali stabilna. Ovdje predloženi model dokaz je da asocijacije omogućavaju upravo takvu vezu, te da nadmoć asocijacija podupiru i fiziološke i neurološke strukture sustava emocija.

Emocije bismo mogli nazvati višedimenzionalnim reakcijskim sindromom.' Predstavljaju grupe reakcija (uključujući tendencije djelovanja, usmjeravanje reakcija, te izražavanje) povezane s nekoliko mogućih sustava izazivanja. Emocije se razlikuju od refleksa utoliko što mogu biti izražene različitim reakcijama ovisno o predispozicijama pojedinca, socijalnoj situaciji i kulturnim običajima. U neugodnoj situaciji čovjek se može zacrvenjeti, ustuknuti, našaliti se na svoj račun ili odvratiti pozornost od sebe. Ne možemo sa sigurnošću odrediti koju će grupu reakcija imati određena osoba, ali možemo grupirati vjerojatne reakcije.

Kao što emocije mogu izazvati niz reakcija, tako i emocionalni sustav može biti aktiviran uz pomoć nekoliko podsustava. Ti su podsustavi također važni u izazivanju emocija, a uključuju facijalne živce i mišiće, vokalizaciju, držanje tijela i mišiće tijela, autonomni živčani sustav, svjesno shvaćanje, te nesvjesno procesuiranje od strane središnjega živčanog sustava. Svi ti elementi sudjeluju u stvaranju emocija.

Psiholozi su proučavali tih šest područja u potrazi za zajedničkom bazom emocija.¹⁰ Istraživači su utvrdili da svi navedeni podsustavi pridonose ili posreduju događanjima u sustavu emocija, ali nijedan ne može sam uzrokovati neki osjećaj. Samo se jedna komponenta u emocionalnom sustavu pokazala nužnom: limbički sustav koji djeluje u sklopu nesvjesne obrade koju pak provodi središnji živčani sustav.

Limbički je sustav gusto isprepletено neurološko središte, koje prima informacije od velikoga broja različitih prijamnih sustava. Njegova je funkcija da informaciju ocijeni, na teme-

lju čega joj daje emocionalnu šifru, potiče prvu reakciju, te nadgleda tijek emocionalnih poticaja i reakcija (u sprezi sa svjesnim procesuiranjem). Limbički je sustav (osobito amigdale) uobičajeni neurološki put emocionalnih podataka.

Prema tom se modelu veza između poticaja i emocionalnih reakcija nalazi u nesvjesnom procesuiranju. Limbički sustav u početku emocionalno procjenjuje poticaje primljene od drugih podsustava, i to bez pomoći svjesnog procesuiranja. Limbički sustav podatku daje emocionalnu 'boju' te proizvodi aktivan odgovor na situaciju. Nakon početne procjene, limbički sustav i svjesno procesuiranje međudjeluju u svrhu nadgledanja i koordiniranja procesa emocionalnog izražaja i emocionalnog doživljaja. Limbički je sustav (amigdale) sama srž emocionalnog sustava.

Struktura limbičkog sustava daje nam ideju kako je strukturiran emocionalni sustav. Budući da osim limbičkog sustava nijedan drugi nije nužan za stvaranje emocija — iako svi, na neki način, pridonose emocijama — nije moguće izvesti jednostavan model emocionalnog sustava. Sustav zahtijeva model koji će omogućiti višestruke uzroke, s labavim sljedovima, budući da, osim jednog, svi potencijalni uzroci mogu biti onemogućeni. Kako nijedan podsustav nije dovoljan da uzrokuje emociju bez pomoći drugih (čak ni limbički), konačni model mora dopustiti mogućnost zajedničkog uzroka.

Moj je prijedlog model asocijativne mreže, koji je u skladu s isprepletenom strukturom limbičkog sustava." Model predstavlja različite komponente emocionalnog sustava spojene nizom asocijativnih veza. Emocije i stanja emocija (čvorišta sustava) vezana su uz određene misli i sjećanja, kao i za uzorke fizioloških reakcija. S njima su isprepletene svjesna spoznaja (sjećanja, društveni običaji i emocionalne oznake), uzorci autonomnog i središnjeg živčanog sustava, tendencije djelovanja, vokalizacija te mogući izrazi lica.

Na primjer, mrežno čvorište označeno kao 'strah' može biti povezano sa sjećanjem na pad s visine u djetinjstvu, podrhtavanjem glasa, trčanjem, ubrzanim radom srca, pojačanom aktivnošću u prednjoj desnoj polutki mozga, te razrogačnim očima. Ukoliko se aktivira samo jedan od tih šest sustava, izgledi da se u asocijativnoj mreži aktivira čvor straha vrlo su mali. Ako se aktiviraju dva, povećavaju se izgledi za strah, možda uzrokujući emocionalni doživljaj tipa 'kao da'.¹² Sto se više čvorišta aktivira (prijamni kanali dostavljaju više emocionalnih indikatora), veća je mogućnost da ćemo taj osjetiti i izraziti. Hoće li se u određenoj situaciji neka emocija pojaviti, ovisi o broju emocionalnih kanala koji proizvode emocionalne indikatore, te o jačini signala.

Na taj način dobivamo fleksibilan sustav koji nije ovisan o određenom prijamnom kanalu, već može primiti emocionalni indikator iz bilo kojeg od navedenih izvora. Emocionalnoj mreži moguće je pristupiti na više načina budući da bilo koja komponenta može potaknuti emocionalni slijed događaja, dok istodobno nijedna od njih (osim limbičkog sustava) nije od presudne važnosti.

Sustav nije prevrtljiv; čvorište 'straha' ne aktivira se svaki put kad nam srce počne ubrzano lupati. Da bismo iskusili i izrazili emocije, potrebni su nam redundantni indikatori, poput onih koji se pojavljuju u našem bogatom životnom

okružju. Svakodnevni emocionalni događaji, višestruki podražaji (spoznaja, izrazi lica i držanje tijela) opskrbljuju nas indikatorima koji nam govore o kojoj je emociji riječ. Pri izazivanju snažnih emocija asocijativni se model oslanja na redundantne indikatore stvarnoga svijeta, no isto tako objašnjava i emocionalne pojave nešto slabije jačine proizvedene uz pomoć neprirodnih poticaja u laboratorijskim uvjetima.

Zamislao asocijativnog modela posve je prihvatljiva na neurološkoj razini s obzirom da je limbičko područje mozga gusto isprepletano.¹³ Isprepletenost različitih podsustava za izazivanje emocija razlikuje emocije od osjetila. Za prijam vizualnih informacija postoji samo jedan kanal (oči), dok je istodobno emocionalni sustav s nekoliko prijamnih kanala znatno složeniji i zaštićeniji. Sustav podjele omogućuje, u slučaju da jedan kanal zakaže, da ga ostali odmah zamijene. Za razliku od osjetila koja informacije primaju putem točno određenih kanala, emocije moraju rukovati raznovrsnim poticajima iz različitih izvora. Distributivna mreža osigurava da emocije uvijek mogu proizvesti motivacijsku hitnost, čak i ako neki prijamni kanali ne rade ispravno. Ako prijeteći poticaj ne potakne zanimanje jednog podsustava, ostali podsustavi koji nadgledaju situaciju mogu pokrenuti emocionalno djelovanje kojim ćemo se obračunati s danom prijetnjom.

Asocijativni model započinje usporednom obradom spoznaje i emocija. Osjetilni se podaci šalju u korteks na svjesnu obradu i u emocionalno središte mozga (limbički sustav) da bi im se pripisala neka osjećajna nijansa. Prvi je proces ponajprije kognitivan, a drugi emocionalan, no oba započinju istodobno. No, iako se odvojeno aktiviraju, uskoro počinje njihovo međudjelovanje. Ni spoznaja ni emocija ne trebaju jedna drugu, no kad se procesi jednom pokrenu, gotovo su uvijek povezani, osobito u slučaju snažnih emocija. Misli postaju jedan od unosnih podataka za emocionalni sustav, a emocionalni se signali šalju na obradu u korteks. U modelu zasnovanu na isprepletanju, veza između spoznaje i emocije iznimno je važna, između ostalog zato što nam daje objašnjenje za prilagodljivost emocionalnog izražaja i ponašanja. Usporedna obrada misli i osjećaja omogućava osobi da brzo reagira na emocionalni podsustav, dok nam isprepletenost dopušta da suspregnemo ili razbuktamo osjećaje zasnovane na društvenim situacijama.

Važno je napomenuti da veza između svjesne misli i limbičkog sustava omogućuje emocionalnim prototipovima i scenarijima da oblikuju emocionalno iskustvo i emocionalni izraz.¹⁴ Kognitivni nam zapis omogućuje da spremimo opsežne informacije o nekoj emociji: prikladne reakcije, koji je predmeti uzrokuju, te kako se ta emocija mijenja tijekom situacije. Te se informacije prenose u limbički sustav, mijenjajući postojeće odgovore u autonomnom živčanom sustavu, na licu, itd. Zatim podsustavi prijavljuju te promjene limbičkom sustavu, te se time završava ciklus promjene emocionalnog doživljaja u svjetlu emocionalnih prototipova i emocionalnih scenarija. Spoznaja i emocija započinju kao usporedni procesi, no ubrzo počinju razmjenjivati podatke.

Upravo nam ta razmjena daje odgovor na pitanje zašto su usmjerenost na djelovanje, predmet i cilj prototipna obilježja emocija, iako ne *nužna*. Kognitivni koncepti emocija (prototipovi i zapisi) organiziraju i usmjeravaju naš emocionalni

doživljaj međudjelovanjem s emocionalnom srži sustava. Kognitivne su sheme važne za učinkovitost emocionalnih reakcija, te nam daju scenarij prema kojemu ćemo interpretirati i odgovoriti na zastrašujuće ili romantične situacije. Emocijski prototip koristan nam je u većini naših svakodnevnih iskustava. Kad se bojimo, obično se bojimo nečega, te u skladu s tim želimo djelovati. Stvarni je svijet također ispunjen i skrivenim i krnjim informacijama. Emocionalni sustav mora biti sposoban odgovoriti na takve indikatore, čak i ako ne odgovaraju prototipu. Asocijacijska mreža dopušta tu fleksibilnost, te nam daje nižerazinsko emocionalno iskustvo kako bi nas potaknula da pobliže promotrimo svijet oko sebe u potrazi za emocionalnim indikatorima. Katkad ćemo reagirati sa strahom na sam zvuk pucketanja grančica u šumi ili na neskladnu glazbenu dionicu u filmu.

Ovdje opisani model bio bi znatno jednostavniji kada bismo emocionalni sustav promatrali kao sustav koji funkcionira prema prototipu. Međutim, to bi značilo da emocijama pristupamo kao spoznaji, što je uostalom i tradicionalan pristup. No ispuštajući razmatranja o neprototipnoj emocionalnosti, uskratili bismo tom modelu dio njegove složenosti zbog koje emocionalni sustav tako osjetljivo reagira. Fleksibilna emocionalna mreža pruža nam mogućnost stvaranja asocijacija uz emocije (tmuran kišni dan, pogrbnjeno držanje, namrgođeno lice, zvuči oboe i skladba u molu, sve povezano s tugom) koje nas mogu potaknuti da osjetimo i izrazimo neki osjećaj, čak i ako situacija ne odgovara našem prototipnom shvaćanju te emocije. Upravo zbog fleksibilnosti asocijacija emocionalni se sustav ne može ograničiti na prototip.

Sustav koji smo ovdje opisali ne oslanja se u potpunosti na emocionalni prototip. Priznajući njegovu važnost, model asocijativne mreže ipak se oslanja na neurološke strukture te zagovara tvrdnju da su asocijacije pravi temelj emocionalnog sustava. Budući da se obje vrste emocija, prototipne i neprototipne, oslanjaju na istu gusto isprepletenu emocionalnu srž (limbički sustav), prototipne strukture mogu se shvatiti kao posebne vrste asocijacija organizirane oko ciljeva, predmeta i tendencija djelovanja. Asocijacije su građevni materijal sustava, temelj za funkcioniranje emocionalnog sustava.

Ukratko, predlažem model emocije u obliku asocijativne mreže s mnogostrukim izvorima ulaznih podataka (poput izraza lica, autonomnoga živčanog sustava te svjesne spoznaje) koji se ulijevaju u sustav emocionalnih 'čvorišta' i međusobnih spojeva. Za pokretanje emocije nije potreban nijedan pojedinačan ulazni podatak, ali ako se aktivira nekoliko različitih podsustava, vjerojatnost je da će se aktivirati i pridruženo im emocionalno čvorište, čak i ako poticaj i emocionalna reakcija nisu u posve logičkoj vezi. Takav se emocionalni sustav može pokrenuti ne oslanjajući se na svjesnu spoznaju. Emocionalna se ocjena donosi usporedno sa svjesnom procjenom poticaja. Emocionalno će iskustvo biti rezultat signala emocionalnoga sustava koji je postao dovoljno jak da dosegne svijest. Kada se svjesna misao i emocionalni sustav jednom pokrenu, ubrzo počinje njihovo međudjelovanje uz pomoć gusto isprepletene mreže koja dopušta misli da utječe na tijek emocije i obratno.

Sustav nije posve prilagodljiv; naravno, postoje i ograničenja. Nemoguće je toliko podići prag sustava da čovjek ne

osjeti emociju, niti je moguće bitno promijeniti emocionalnu procjenu koja se odvija prije svjesne. No usprkos nekim ograničenjima, emocionalni je sustav iznimno fleksibilan. Asocijacijama emocije povezujemo s naizgled posve nevezanim predmetima (kao što je Freud zapazio u slučaju fetiša), a emocionalni sustav povezuje naizgled oprečne emocije. Osoba koja uživa u ludim vožnjama na toboganu veže užitak sa strahom od pada, dok obožavatelji filmova strave i užasa uživaju u svakoj nekontroliranoj reakciji svog tijela na strah. Upravo zato što su asocijacije osnovno vezivno tkivo emocionalnog sustava, mreža je dovoljno fleksibilna da se prilagodi pojedinačnoj okolini.

Raspoloženje

Prije nego što prijedem na primjenu dosadašnjih zapažanja na emocionalnu privlačnost filma, razmotrimo nalaz koji se tiče emocija i vremena. Sjećanja na emocionalne epizode ukazuju na činjenicu da emocije mogu biti prilično dugovječne. Sjećam se da sam se ljutio na šefa čitav dan, ili sam bio sretan tijekom čitava vikenda. Međutim, emotivna sjećanja prilično su sumnjivi dokazi obilježja pravih emocija. Ljudi katkad vrlo loše pamte pojedinosti svojih iskustava, a za to postoji i dobar razlog. Umjesto da pamtimo detalje, mnogo je učinkovitije u sjećanje pohraniti sažetu verziju s jasnim naslovom. Ako zapis pod imenom 'ljubomora' pokriva dobar dio našega iskustva tijekom neke epizode, tada ćemo je jednostavno nazvati epizodom ljubomore čak i ako taj naziv ne odgovara svim emocionalnim usponima i padovima koje smo iskusili tijekom tog razdoblja. Prisjećajući se nekog emocionalnog iskustva uglavnom se jednako prisjećamo na koji smo ga način označili koliko i njegovih detalja.

To nam opet pokazuje važnost emocionalnog prototipa. Prototipovi i zapisi određuju na koji način tumačimo našu okolinu, no isto tako i na koji ćemo način pohraniti, i u sjećanju pronaći informacije o našim iskustvima. Emocionalna sjećanja pružaju nam bolji opis naših emocionalnih zapisa nego detalja emocionalnog iskustva. To se posebice odnosi na to kako pamtimo trajanje emocije.

Promotrimo li pomnije emocionalna iskustva i njihovo izražavanje, uvidjet ćemo da se njihovo trajanje razlikuje od onoga u našem pamćenju. Ne ljutimo se čitavoga dana. Dokazi ukazuju na to da su emocije relativno kratka stanja, traže svega nekoliko sekunda, a ne satima ili danima.

Istraživanja također ukazuju na činjenicu da se tijekom emocionalne epizode izraz emocija često mijenja. Paul Ekman zapaža da većina emocionalnih izraza na licu traje između pola i četiri sekunde." Druge se potkomponente emocionalnog sustava (autonomni živčani sustav, na primjer) mijenjaju sporije. Brzina otkucaja srca ne mijenja se tako brzo kao izrazi lica tako da emocije u različitim podsustavima imaju različito trajanje. Trajanje emocija može se razlikovati od emocije do emocije. Pio Ricci-Bitti i Klaus Scherer tvrde da tuga obične traje duže od straha.¹⁶

Iako trajanje emocija varira ovisno o emociji ili emocionalnom podsustavu, uglavnom traju vrlo kratko. Isti su rezultat dobili istraživači uporabom različitih metodologija, od proučavanja uzoraka EEG-a do promatranja supružnika u interakciji.¹⁷ Istraživanja su pokazala da unutar europske kultu-

re postoje vrlo male razlike u trajanju emocija, što navodi na pomisao da je emocionalno trajanje unutar sustava ograničeno.¹⁸ Ako promatramo emocije u tijeku umjesto izvještaje našeg pamćenja, otkrit ćemo da su emocije relativno kratka vjeka.

Potrebno je objasniti zašto se to važno otkriće toliko protivi našoj intuiciji. Kako možemo imati suvislo, dugotrajno emocionalno stajalište o nekoj situaciji kad zapravo doživljavamo niz kratkih izljeva emocija? Odgovor leži u dodatnoj sposobnosti emocionalnog sustava. Emocionalna mreža može nas usmjeriti i prema našoj okolini.

Osim što nas navode da ubrzano djelujemo, emocije nas isto tako mogu navesti da ubrzano prikupljamo informacije. Na primjer, iznenađenje je jedno od stanja vezanih za emocije koje ubrzano priprema organizam na reakciju kada nije u stanju pripravnosti. Nakon brze procjene poticaja, usmjeravajuće obilježje iznenađenja brzo zamjenjuje odgovarajuća djelotvorna reakcija (poput straha ili radosti). Usmjeravajuća reakcija zapravo je pripremno stanje koje nas poguruje prema emocionalnom stanju usmjerenom na djelovanje.

Usmjeravajuće emocije obično su pripremna stanja. One pripremaju tijelo i pozornost usmjeravaju prema određenom poticaju, mijenjajući način na koji tumačimo našu okolinu. Usmjeravajuća funkcija emocija naglašava dijelove situacije koji su u skladu s emocijom. Na primjer, zaljubljena osoba protumačit će vremenske uvjete u svjetlu svojih pozitivnih osjećaja pa će tako sunčan dan zaljubljena osoba doživjeti drukčije od nekoga tko je ljut ili uplašen. Usmjeravajuća funkcija emocije potiče nas da u okolišu potražimo indikatore koji potvrđuju naše unutrašnje stanje. Okolinu tumačimo u svjetlu naše emocionalne usmjerenosti. Upravo nam ta usmjerenost pruža dosljedan okvir za kratke emocionalne doživljaje.

Primarnu skupinu usmjeravajućih emocionalnih stanja čini raspoloženje." Raspoloženje je pripremno stanje u kojemu tražimo priliku za izražavanje određene emocije ili skupine emocija. Raspoloženja su očekivanja da ćemo doživjeti određenu emociju, da ćemo naići na indikatore koji će izazvati određenu emociju. Ta nas očekivanja usmjeravaju prema našoj situaciji potičući nas da ocijenimo našu okolinu u skladu s našim raspoloženjem. Raspoloženje utječe na nas tako da okolinu doživljavamo ispunjenu indikatorima za izazivanje emocija. Vedro raspoloženje potiče nas da izdvojimo one dijelove okoline koji su u skladu s našim raspoloženjem. Raspoloženja u emocionalnom sustavu djeluju kao ekvivalent pozornosti budući da nas usredotočuju na određene poticaje.

Očekivanja su sama za sebe emocionalna stanja niskog intenziteta koja su obično raspršenija i dugotrajnija od emocija. Ona sama po sebi nisu emocije, nego sklonosti prema izražavanju emocija. Raspoloženje je, stoga, dugotrajnije, ali manje snažno emocionalno stanje čija nas usmjerujuća funkcija potiče da izrazimo određenu skupinu emocija. Iako nisu snažna poput emocija, zbog svoje su dugotrajnosti ipak ključni dio emocionalnog sustava.

Raspoloženja su inertna. Obično nas usmjeravaju na izražavanje i doživljavanje iste emocije. Potiču nas da se ponovno vraćamo poticaju i svaki put iznova osvježimo emocionalno

iskustvo novim izljevom emocija. S druge strane, te navale emocija održavaju raspoloženje, te naš pogled na svijet i dalje ostaje emocionalan. Raspoloženje straha stavlja nas u stanje emocionalne uzbune, te kružimo našom okolinom u potrazi za zastrašujućim predmetima. Zbog straha zapažamo mračne sjene, tajanstvene šumove i nagle pokrete, pa stoga uočavamo još više potencijalno zastrašujućih indikatora. Kad ugledamo nešto što nas plaši, dajemo poticaj raspoloženju te je veća vjerojatnost da ćemo i buduće poticaje nastaviti ocjenjivati kao zastrašujuće, na taj način podupirući naše raspoloženje. Ciklus se ponavlja sve dok postoje emocionalni poticaji.

Da bi određeno raspoloženje opstalo, potrebne su mu te kratke, jače doze emocije. Međutim, ako raspoloženje ne uspije naći emocionalne poticaje, uskoro će ugasnuti. Bez mračnih sjena i ostalih indikatora straha, naš će strah polako nestati. Dakle, raspoloženje je partner emocije. Raspoloženje je predispozicija koja povećava mogućnost doživljaja emocije. Ono podržava i ohrabruje izražavanje emocije, dok istovremeno kratki izljev emocije podržavaju to raspoloženje. Bez povremenih trenutaka emocije teško bismo zadržali predispoziciju da je osjetimo.

Emocionalni sustav je, dakle, kombinacija dužih usmjeravajućih tendencija i kraćih emocionalnih stanja sklopljenih u procesu koji nam omogućuje da ocijenimo i djelujemo na našu okolinu. Kratke nam emocije omogućavaju da brzo reagiramo na promjene u okolini. Na taj način možemo stalno ponovno procjenjivati složene i nestalne stvarne situacije, te na njih reagirati odgovarajućom emocijom. Međutim, usmjeravajući kapacitet sustava priznaje da se većina situacija ne mijenja svakoga trenutka. Većina se okolina mijenja uzlazno te je stoga prema tom okolišu potrebno dosljedno emocionalno stajalište. Kratka razdoblja emocije mogu osigurati hitnost i brzinu potrebnu za suočavanje s naglim promjenama u svijetu, međutim ne mogu osigurati čvrstu emocionalnu usmjerenost koja je potrebna za suočavanje sa stabilnim okolišem.

Raspoloženje osigurava dosljednost očekivanja, što znači da se ne moramo stalno brinuti za promjenjivost naših emocionalnih doživljaja. Raspoloženje nam pomaže da odaberemo najvažnije poticaje. Ono pročišćava nebitne emocionalne poticaje, a događaje čini suvislima, čime se korisno pojednostavnjuju naša iskustva i sjećanja. Dugotrajno raspoloženje i kratkotrajna emocija kombiniraju se s vanjskim poticajima u stvaranju emocionalnih epizoda, koje nam zatim omogućavaju da naša iskustva pohranimo u sjećanju u obliku dosljednih jedinica. Svi ti različiti svjetovni elementi zajedničkim djelovanjem pretvaraju emocionalni sustav u sofisticiranu kombinaciju fleksibilnosti i učinkovitosti, brzine i stabilnosti, prilagodljivosti i suvislosti.

Emocionalni sustav i filmska struktura

Sto ovakvo poimanje emocija znači nekome koga zanimaju filmske emocije? S obzirom na fleksibilnost opisanog modela, teško možemo ustvrditi da masovni mediji mogu dosljedno izazvati emocionalne reakcije u široke publike. Ako je emocionalni sustav tako fleksibilan, kako onda strukturirati

film koji bi mogao izazvati ovisne reakcije u nadasve raznolika gledateljstva? Ako su emocije kratkotrajne, kako održavati emocionalnu privlačnost filma tijekom cijeloga njegova trajanja? Koju ulogu u filmu igraju emocionalni prototipovi i emocionalni zapisi, te kako se u emocionalnu privlačnost filma uklapaju emocionalni poticaji koji nisu sastavni dijelovi prototipa? Nakon što sam iznio sažetak osnovnog modela emocionalnog sustava, namjeravam predstaviti mogući pristup analiziranju tekstualnih struktura koje se koriste u narativnim filmovima u svrhu ostvarivanja emocionalne privlačnosti, zasnovan na asocijativnom modelu.

Slijedeći primjer Kristin Thompson, namjeravam oblikovati pristup filmskoj kritici, a ne *metodologiju*. Pristup podrazumijeva 'niz pretpostavki o zajedničkim obilježjima različitih umjetničkih djela, o procesima koje prolaze gledatelji u pokušaju shvaćanja tih djela, te o odnosu djela i društva.' Ne iznosim metodu ('niz postupaka koji predstavljaju dio analitičkog procesa').²⁰ Pristup vodi kritičara, no nije zamjena za njegovo djelovanje. Naprotiv, on se oslanja na kritičara i potiče njegovu pozornost. Cilj ovoga pristupa, koji sam nazvao pristup preko indikatora raspoloženja,* jest da pomogne kritičarima da vide i jasno izraze filmske strukture privlačne emocijama publike.

Smatram da je primarni emocionalni učinak filma stvaranje raspoloženja. Budući da je teško stvoriti kratke, snažne osjećaje, filmske strukture pokušavaju stvoriti preduvjete za doživljavanje emocija. Raspoloženje nas priprema za izražavanje i doživljavanje emocija. Ono predstavlja usmjeravajuće stanje zbog kojega poticaje tumačimo na određen emocionalan način. Raspoloženje nas potiče da aktivno tražimo prilike za izražavanje i doživljavanje izljeva emocija. Ako nam se ne pruži prilika da iskusimo kratke emocije, naše će raspoloženje izbljediti i prepustiti mjesto drugom preduvjetnom stanju.

Da bismo održali određeno raspoloženje, moramo doživljavati povremene trenutke emocija. Raspoloženje pospješuje mogućnost da iskusimo takve trenutke budući da nas preduvjetuje da poticaje tretiramo kao moguće izazivače emocija. Dakle, raspoloženje i emocija podržavaju jedno drugo. Raspoloženje nas potiče da doživimo emociju, a doživljaj emocije potiče nas da zadržimo isto raspoloženje.

Filmske strukture koje pokušavaju izazvati neko raspoloženje mogu iskoristiti razne načine pristupa emocionalnom sustavu. Filmovi pružaju raznolike redundantne emocionalne indikatore, povećavajući tako izgleda da različiti gledatelji (skloni različitim emocionalnim pristupima) budu istovremeno odgovarajuće emocionalno usmjereni. Zalihosni indikatori, koji uključuju i izraze lica, narativnu situaciju, glazbu, osvjetljenje, te inscenaciju, međusobno surađuju da bi gledatelju ukazali na potrebno emocionalno raspoloženje. Gledatelj se ne mora svjesno usredotočiti ni na jedan od tih elemenata. Asocijativnu mrežu emocija aktiviraju neki od indikatora, čime se stvara niska razina emocija. Ako film gledatelju pruža nekoliko redundantnih emocionalnih indikatora, povećava se vjerojatnost da će gledatelj biti usmjeren prema preduvjetnom raspoloženju.

⁵ Opaska urednika: engl. mood cue approach.

Naglasak na emocionalnoj redundanciji odraz je sklonosti hollywoodske produkcije da naraciju napuni redundantnim informacijama. Da bi gledatelji shvatili sve što moraju znati o naraciji, potrebni se komentari provlače kroz likove, događaje i ambijente, a na isti nam način filmovi pružaju i redundantne emocionalne informacije da bi osigurali odgovarajuće emocionalno usmjerenje. Zalobno raspoloženje mogu naznačiti dijalog, osvjetljenje, glazba, inscenacija, izraz lica i narativna situacija, i uglavnom imamo neku kombinaciju tih elemenata. Dok narativna redundancija ublažava problem varijacija u pozornosti gledatelja, emocionalna redundancija postoji zato što se emocionalnom sustavu gledatelja može prići različitim asocijativnim kanalima.

Redundantni indikatori mogu vrlo pouzdano stvoriti emocionalne preduvjete (raspoloženje); kada se raspoloženje javi, ono se obično samo održava. Naravno, raspoloženje nije posve samoodrživo. Da bismo ga zadržali, potrebni su nam povremeni trenuci jakih emocija. Ne možemo unedogled čekati priliku za izražavanje emocije; za održavanje raspoloženja potrebna su emocionalna iskustva.

Da bi nas potaknuli na neko raspoloženje, filmovi se koriste emocionalnim indikatorima, preduvjetima za doživljavanje emocija. Raspoloženja se pojačavaju usklađenim izljevima emocionalnih indikatora, koji za gledatelja znače svojevrсно zadovoljenje. Ono se može dogoditi tijekom važnih trenutaka naracije (zapreka), ili pak u situacijama koje nemaju utjecaja na napredovanje zapleta. Indikatori su najmanje jedinice za analizu emocionalne privlačnosti teksta. Emocionalni indikatori naracije, informacije koje nam daju lice ili tijelo, glazba, zvuk, inscenacija, osvjetljenje, itd., pristupaju emocionalnom sustavu na prototipčan i neprototipčan način. Za tumačenje djelovanja lika film se koristi prototipnim zapisima, uzevši u obzir narativnu situaciju i izraz lica tog lika. Međutim, emocionalni indikatori imaju mogućnost netipičnog pristupa emocijama te su stoga često upotrijebljeni u redundantnom obliku, da bismo fleksibilnom emocionalnom sustavu mogli pristupiti na što predvidljiviji način. Emocionalni su indikatori građevni materijal širih naracijskih struktura u svrhu ostvarivanja emocionalne privlačnosti. Raspoloženje se održava uzastopnim indikatorima, od koji su neki organizirani u veće strukture, a neki nisu.

Osnove preko indikatora raspoloženja pristupa analizi emocionalne privlačnosti filma vrlo su jednostavne. Zadatak je kritičara da obrati pozornost na male emocionalne indikatore, te način na koji su usklađeni. Osnovna je pretpostavka da će film navesti gledatelje da se drže dosljedne emocionalne usmjerenosti na tekst (raspoloženje), stoga kritičar traži nizove emocionalnih indikatora visoke usklađenosti koji će gledatelju prenijeti na što se treba usmjeriti. Nakon što postignemo neko raspoloženje, moramo ga poticati povremenim izljevima emocije, pa u ovom slučaju kritičar traži nizove emocionalno označenih trenutaka koji će održati ili promijeniti osnovnu emocionalnu usmjerenost. Kritičar mora obratiti pozornost na način na koji dugotrajno raspoloženje i kratka emocija međudjeluju tijekom filma. U analizi emocionalne privlačnosti filma najvažniji su čimbenici emocionalne asocijacije i emocionalni zapisi. Kritičar mora obratiti pozornost na to kako prototipni zapisi oblikuju naše filmske

emocije, dok istovremeno mora tragati za mnogobrojnim mogućim indikatorima koji emocionalni sustav mogu aktivirati na neprototipčan način.

Informativnost, usmjerenost cilju i označitelji emocija

Uz ovih nekoliko osnovnih komponenti, preko indikatora raspoloženja pristup omogućava nam da nešto određenije govorimo o načinima na koji tekstovi stvaraju emocionalnu privlačnost. Iako nam ovaj pristup ne propisuje narativne strukture za kojima bismo trebali tragati u tekstu, ustanovio sam da njegovom primjenom dolazim do novih naziva narativnih struktura. U kratkoj studiji koja slijedi upoznat ću vas s neologizmima kao što su emocionalna informativnost i označitelji emocija. Nije mi namjera promovirati te izraze kao ključ razumijevanja emocionalne privlačnosti filmova, već želim pokazati da je *mood-cue-pristup* uistinu produktivan. Dopusća nam detaljnu analizu emocionalne privlačnosti, dok istovremeno stvara vokabular kojim ćemo opisati emocionalne strukture filma. Umjesto da nazivlje nametnemo tekstu, ovaj pristup zagovara postupno otkrivanje struktura proučavanjem i usporedbom pojedinačnih tekstova. Primijenjen na velikom broju tekstova, ovaj će nam pristup polako ponuditi nešto određeniji rječnik za opis emocionalne privlačnosti filma.

Ako su točne pretpostavke pristupa preko indikatora raspoloženja, tada film ne možemo svesti na narativno najvažnije elemente (radnje koje lik sprečavaju ili mu pomažu u ostvarenju cilja). Svega će u malom broju tekstova narativno značajni trenuci biti stalan izvor emocije za održavanje raspoloženja. Stoga moramo tražiti visoko usklađene izljeve emocionalnih indikatora koji imaju vrlo mali ili nikakav učinak na otvoreni dijegetski cilj (postizanje cilja).

Primjenom pristupa preko indikatora raspoloženja na nekoliko filmova pronašao sam takve izljeve te sam ih nazvao 'označiteljima emocija'. Oni su konfiguracije vrlo vidljivih tekstualnih indikatora u svrhu izazivanja kratkih trenutaka emocija. Ti su označitelji znak publici, koja putuje narativnom stazom prema cilju, da se uključi u kratki emocionalni trenutak. Ti trenuci pojačavaju predisponiranost raspoloženja, te ga potiču da traje.

Važno je napomenuti da označitelj emocija ne služi isključivo kao pospješitelj ili kočnica razvoja naracije. Prepreke pred ciljem mogu sadržavati nekoliko jakih indikatora emocija koji gledateljima znače važan oblik zadovoljenja, no takve prepreke valja razlikovati od onoga što ja nazivam 'označiteljem emocija'. Označitelj emocija nije informativno sredstvo koje nam daje detalje o naraciji, ni autorski komentar na dijegezu. Primarna je svrha označitelja emocija da proizvede kratak izljev emocije. Često takve trenutke možemo posve izbaciti iz filma, a da to ne ostavi nikakve posljedice na postizanje narativnih ciljeva ili informativnost naracije. Međutim, označitelji ipak u tekstu ispunjavaju važne emocionalne funkcije. Gledatelju uvučenu u odgovarajuće raspoloženje oni znače nagradu koja im pomaže da se zadrže u stanju pripravnosti za izražavanje emocije.

Promotrimo pobliže jednu naoko izrazito ciljno usmjerenu akcijsku sekvencu: uvodnu scenu Spielbergovih *Otimača iz*

gubljenog kovčega (Raiders of the Lost Ark, 1981). U uvodnim kadrovima pratimo Indianu Jonesa (Harrison Ford) kroz džunglu i u pećinu sa zamkama u potrazi za zlatnim kipićem. Scene su pune redundantnih indikatora, odnosno signala za odgovarajuću emocionalnu usmjerenost, baš kao što to *mood-cue-pristup* i predviđa. Raspoloženje je napeto, osjećamo strah od mogućih napada divljaka iz džungle ili izlijetanja neke smrtonosne zamke. Glazba je uznemirujuća kombinacija neobičnih melodijskih intervala i udaraljki; ambijent je ispunjen sjenama, a kamera prati Jonesa u stopu. Jedan od Jonesovih vodiča pokušava ga ubiti s leda, no Jones se uspijeva spasiti brzim potezom biča, pokazujući tako da je njegov lik spretna s oružjem. Istim tim bičem, Jones i preostali vodič prebacuju se preko duboke provalije, pri čemu gube tlo pod nogama i vodič zamalo završava na dnu provalije. Ista ih prepreka čeka i prilikom izlaska iz pećine. Nabrojene prepreke koriste višestruke emocionalne indikatore (glazbene petarde,²¹ krupne planove lica) u svrhu signaliziranja emocionalnog izražaja straha, a imaju i važnu narativnu funkciju (sprečavaju napredovanje prema cilju i daju okvir za buduća događanja) te omogućuju emocionalno zadovoljenje. Sasvim očekivano, uvodne scene *Otimača izgubljenog kovčega* sadrže mnogo redundantnih indikatora koji se obraćaju našem fleksibilnom emocionalnom sustavu te nas usmjeravaju prema odgovarajućem raspoloženju. Međutim, u filmu nailazimo i na emocionalno naglašene trenutke koji ne ispunjavaju nikakvu važnu ciljnu usmjerenu funkciju. Probijajući se kroz džunglu, jedan od vodiča otkriva groteskni kameni kipić i vrisne, što je popraćeno glasnim klepetanjem krila uplašene ptice i glazbenom petardom. Očito je riječ o koncentriranoj organizaciji emocionalnih indikatora usklađenih da izazovu refleksi uzmak kod gledatelja, no za razliku od prije spomenutih emocionalnih pobudivača, taj emocionalni označitelj niti pomaže, niti zaprečava napredovanje prema cilju. Isto tako, ne daje nikakve informacije. No s druge strane ipak pruža izjev usklađenih emocija koji pomaže održavanju scenske napetosti. To je primarna svrha scene s kamenim idolom.

S obzirom na isprepletenost naracije, teško je za ijedan trenutak u filmu ustvrditi da nema baš nikakva odraza na napredovanje prema cilju ili informativnost naracije. Scena s kamenim idolom gotovo je beznačajna u pogledu informativnosti naracije (naznačuje nam da je Jones blizu skrivenoga zlata), no funkcionalnost scene svakako nadilazi njezinu narativnu informativnost. Glavna je svrha kamenog idola da zaplaši gledatelje. Njegova je svrha mazanje očiju publici, jer ne traži nikakvu prijetnju dosezanju narativnog cilja.

Prema tom pristupu primarni je zadatak uvodnih sekvenci filma da odredi emocionalno usmjerenje koje će voditi publiku kroz film, navodeći gledatelje da indikatore tumače na raspoloženju sukladan način. Ustanovljavanje raspoloženja zahtijeva usklađene indikatore koji, po mogućnosti trebaju uključivati i širok raspon filmskih značitelja. Neki su indikatori u skladu s ostvarivanjem širih narativnih ciljeva, no moramo obratiti pozornost i na indikatore koji nemaju utjecaja na narativne ishode. Čak i tako izrazito ciljno usmjeren film s težištem na zapletu poput *Otimača izgubljenog kovčega* treba emocionalne označitelje (vrlo usklađene izjeve emocionalnih indikatora koji ne utječu na zaplet) da održavaju ras-

položenje. Koncept emocionalnih označitelja otkriva nam da potreba za strukturiranim prizivanjem emocija nadmašuje funkcionalne informacije oblikovane narativnim ciljevima i radnjama.

Uz pomoć usmjerenih i neusmjerenih indikatora,²² svaki tekst gradi emocionalno interpretativni okvir koji upravlja načinom na koji stvaramo hipoteze o tome koje će vrste emocionalnih indikatora biti primijenjene u filmu, te kako će oni biti strukturirani. Usporedbama organizacija indikatora u različitim tekstovima konačno dobivamo rječnik za klasificiranje i raspravu o emocionalnoj privlačnosti filma. Na primjer, tekstualni okvir možemo razvrstati ovisno o tome koliko dosljedno prati žanrovska očekivanja. Nadalje, možemo ih razvrstati ovisno o tome koliko opsežne informacije pružaju o emocijama. Koncept opsežne informativnosti emocionalne naracije pruža nam mogućnost da započnemo raspravu o izrazito manipulativnim filmovima poput *Otimača* i naizgled suptilnijim filmovima poput Forsythova *Lokalnog junaka (Local Hero, 1983)*.

Film napućen emocionalnim informacijama pokušava izazvati emocije učestalo i na vrlo određen način. Takvi tekstovi rabe mnogo redundantnih indikatora, koriste ih često i vrlo su istaknuti. *Otimači izgubljenog kovčega* takav su informacijama bogat tekst koji nam na niz načina sugerira kako bismo trebali reagirati. *Otimači* snažno označavaju ulazak svakog važnijeg nacističkog lika glazbenim petardama, kadrovima snimljenih iz donjeg kuta, te prijetećih grimasa kojima ih jasno označuju kao likove koje treba mrziti. Usklađenost nekoliko redundantnih emocionalnih indikatora svojstvena je informacijski bogatu tekstu. Tekst s manje informacija pružio bi manje redundantnih indikatora. Budući da je izraze moguće usporediti, pomažu nam da otkrijemo veze i razlike između filmova koje nisu uvijek posve očite.

Navedeni nam izrazi omogućavaju da usporedimo različite filmove, no isto tako i da opišemo kako se u pojedinačnim filmovima mijenjaju načini indiciranja emocija. Filmovi ne zadržavaju stalno jednaku razinu emocionalne informativnosti, ona se mijenja. Čak i informacijama bogat film poput *Otimača* ne zadržava istu razinu emocionalnih indikatora za vrijeme čitavoga trajanja. Tekstovi su u nekim dijelovima bogatiji informacijama, a u nekim siromašniji. Scena tučnjave u nepaljskoj gostionici nije popraćena glazbom, te je tako manje emocionalno obojena od potjera i sukoba u scenama klimaksa.

Tekstove također možemo razvrstati s obzirom na to koliko im je jaka ili slaba usmjerenost prema cilju. Strogo ciljno usmjereni naracija poput *Otimača izgubljenog kovčega* predstavlja radnju koja se kreće u smjeru jasnih ciljeva (spašavanje gospe u nevolji, pronalazak kovčega). Takvu je naraciju lakše usporediti s prototipnim emocionalnim zapisima. Budući da imamo jasne ciljeve, lakše nam je odrediti emocionalno stanje lika poput Indiane Jonesa i dati smisao drugim emocionalnim indikatorima. No kao što se tijekom filma mijenja količina emocionalnih informacija, jednako se tako može mijenjati i razina usmjerenosti prema cilju. *Lokalni junak* otvoreno izlaže svoj narativni cilj, kupnju škotskoga mjestašca da bi se pripremio teren za gradnju naftne rafinerije. McIntyre (Peter Riegert) mora obaviti kupnju, te se on

tog posla na početku filma vrlo ozbiljno prihvaća. Međutim, u sredini filma ostvarenje cilja više nije toliko bitno i gledatelji se moraju oslanjati na profinjene emocionalne indikatore, a ne na cilju usmjeren emocionalni prototip. Poslije, film ponovno poprima strogu usmjerenost prema cilju.

U gore je spomenutim odrednicama *Lokalni junak* manje informativan film s nekoliko razina usmjerenosti prema cilju. Zadovoljava svega nekoliko jasnih žanrovskih očekivanja (u svrhu intertekstualne usporedbe mogli bismo ga svrstati negdje između filma o obično neobičnim zajednicama ili filma o novim tehnologijama koje zatiru stare vrijednosti). U tom su ga smislu kritičari ocijenili kao 'film raspoloženja', 'nježan' ili 'profinjen'.²³ Tekstualni pristup i navedeno nazivlje omogućavaju nam da točnije odredimo kako se stvara 'film raspoloženja', čime ću se i sam pozabaviti.

Lokalni junak započinje jasnom narativnom usmjerenošću prema cilju koja je predstavljena prilično uobičajenim nizom scena. Sastanak uprave otkriva nam važnost rafinerije i spomenute lokacije u Škotskog Vidimo McIntyre u uredu kako se priprema za odlazak u Škotsku, i putem dijaloga saznajemo da nije posebno oduševljen dodijeljenim poslom. U scenama se koriste uobičajenim postupcima ekspozicije lika i situacije, no u oba slučaja imamo malu promjenu naglašenu scenskim aranžmanom. Sudionici sastanka uprave šapću da ne bi probudili Harpera (Burt Lancaster), dok McIntyre o svom zadatku razgovara s kolegom telefonom iako su udaljeni svega nekoliko koraka. U obje je situacije narativna informacija gotovo zasjenjena neočekivanim elementima inscenacije (uspavanim Harperom i telefonskim razgovorom preko staklene stijenke). *Lokalni junak* predstavlja posve izravnu narativnu ekspoziciju, no informacije puni komičnim indikatorima, te tako stvorivši okvir za ciljnu usmjerenost istovremeno naznačuje prikladnost komičnog raspoloženja.

McIntyre stiže u Škotsku te započinje pregovore s odvjetnikom o kupnji čitavoga sela. Odvjetnik mu obećava da će se on pobrinuti za sve, a McIntyreu sugerira da se za to vrijeme malo upozna s područjem. U tom trenutku narativna potraga za ciljem staje budući da McIntyre ne nailazi ni na kakve prepreke. Mještani su oduševljeni idejom da prodaju zemlju, a kompanija Knox rado će im platiti. Odvjetnik odugovlači, ali nama je jasno da nema nikakvih zapreka postizanju cilja. Od toga trenutka ciljna usmjerenost filma pada u sjenu.

Preostao nam je tek niz komičnih indikatora i označitelja. McIntyre i njegov pomoćnik ručaju i pritom se špricaju sokom. Kraj njih projuri bučan motor i zamalo ih obojicu sruši. U pozadini čujemo odvjetnika i njegovu ženu kako se smijulje dok vode ljubav. Početnim cilju usmjerenim scenama pripremljeni smo i na ovakve komične indikatore, stoga kad je utrka za ostvarenjem cilja prestala, komično raspoloženje nastavlja održavati novi emocionalni indikator i povremeni emocionalni označitelji (poput onog bučnog motora). Takvi indikatori obično nisu jako redundantni ili označeni, no u nedostatku jasnog početnog cilja, služe kao primarni izazivači emocija.

Lokalni junak, međutim, ne ostaje bez svoje ciljne usmjerenosti kad McIntyre stigne u selo. Početni se cilj (kupnja sela) zamjenjuje manje konkretnim ciljem prema kojemu se može

sporije napredovati uz pomoć niza informacijski siromašnih indikatora. Ishod škotskog dijela filma jest promjena yuppiceja McIntyrea u nježniju, opušteniju osobu koja se uspijeva uklopiti u spori ritam maloga mjesta (a odvija se usporedo s padom ciljne usmjerenosti naracije). McIntyre se počinje opuštenije odijevati; u oceanu gubi svoj sat; nauči zastati prije izlaska iz hotela da bi izbjegao motociklista. Polako postajemo svjesni McIntyreve promjene u nizu nagomilanih detalja predstavljenih kratkim vinjetama.

Klasična se kinematografija tradicionalno bavi promjenama svojih protagonista. Da bi dostigao narativni cilj, klasičan protagonist često mora i sam doživjeti karakterne promjene. Unutrašnja promjena omogućava dostizanje cilja radnje. U tom su smislu ciljna usmjerenost i karakterna promjena nerazdvojivo povezane.

No u *Lokalnom junaku* karakterna je promjena odvojena od narativnog cilja. Kada staje utrka za sklapanjem ugovora o prodaji zemlje, počinje McIntyreova promjena u opušteniju osobu. Odvojena od početnog narativnog cilja, ta promjena postaje sama po sebi i za sebe cilj koji se dostiže na mahove, i to u obliku kratkih komičnih pokazatelja. Umjesto da se karakterna promjena zasniva na dostizanju akcijski usmjerenog narativnog cilja, *Lokalni junak* nudi nam niz migova o McIntyreovoj metamorfozi kao dijelu relativno neorganiziranog niza komičnih trenutaka. Vinjete koje nas obavješćuju o McIntyreu nisu ništa jače označene od onih koje se bave mještanima. Jasan narativni cilj ustanovljen na samom početku nema više dovoljnu narativnu težinu da scene organizira linearnom progresijom prema ostvarenju cilja. Naracija napreduje na mahove, umjesto usmjerenom, više epizodično nego linearno, povremeno umjesto postojano. Film ne ostaje posve bez ciljnog usmjerenja, ali tekst je ipak, tijekom čitavoga škotskog dijela, znatno manje zasnovan na ciljnoj usmjerenosti. Upravo nam je zato otežano i označavanje filmskih emocija.

Prvi je dojam da tempo teksta *Lokalnog junaka* nije pretjerano brz. Međutim, promotrimo li ga malo bolje otkrivamo da ima iznimno brze nizove emocionalnih indikatora. Oni su kratki (McIntyreov pomoćnik vježba ronjenje na dah, ulomci razgovora s glumcima malih uloga) i rijetko redundantni. Tako fragmentirani indikatori odgovaraju kratkoći emocionalnog doživljaja publike, te omogućavaju redatelju da naniže brzometan niz emocionalnih indikatora. Iako u smislu ostvarenja cilja film sporo napreduje (što nam objašnjava zašto je dobio oznaku 'nježnog' filma), u nedostatku ciljno usmjerenog emocionalnog prototipa ili snažnog žanrovskog okvira, a da bi održao predispoziciju komičnog, mora imati brzu izmjenu emocionalnih indikatora. Budući da ti indikatori nisu jako naglašeni ili redundantni, *Lokalnog junaka* s lakoćom nazivamo 'suptilnim' filmom.

Da bi se održala ta suptilnost, u filmu se glazba koristi vrlo selektivno. Glazba u prvom planu (kao u slučaju *Otimača izgubljenog kovčega*) preočito bi najavljivala svoju emocionalnu privlačnost, tako da prilikom dolaska McIntyrea u Škotsku glazba gotovo posve nestaje. Glazbom se koristi samo povremeno, i to u početnim scenama škotskoga dijela filma, a i tada ona služi samo kao prijelazno sredstvo između različitih vremena ili prostora. Budući da su takvi glazbeni indi-

katori funkcionalno motivirani, očito nisu vidljivo (odnosno, čujno) istaknuti kao emocionalni indikatori.

Glazba se sljedećom prilikom čuje dok ljudi plešu, i to kao jasno označen dijegetski izvor. Tek nakon scene društvenog plesa u *Lokalnom* se *junaku* istaknuto javlja nedijegetska glazba. Nimalo slučajno, nedijegetska glazba pojavljuje se u trenutku kada film ponovno poprima svoju početnu ciljnu usmjerenost. Odmah nakon scene društvenog plesa, odvjetnik saznaje da je vlasnik plaže starac koji je odbija prodati. To je prva prepreka postizanju početnog cilja, a otkrivamo je tek u trećoj četvrtini filma. Stoga je posljednja četvrtina filma ciljno usmjerena i ispunjenja istaknutom nedijegetskom glazbom.

Ukratko, veći dio *Lokalnog junaka* provodimo u Škotskoj bez ciljne usmjerenosti i glazbene pratnje. Glazba se uvodi tek kao kratko, funkcionalno sredstvo prijenosa. Sljedeća je pojava glazbe jasno motivirana dijegezom (plesom), da bi se na kraju filma pojavila nedijegetska glazba kao signal emocionalnih reakcija. Njezina je pojava redundantna i u sprezi s drugim emocionalnim indikatorima poput osvjetljenja i inscenacije. Dok je na početku bilo vrlo malo redundantnih emocionalnih indikatora, prema kraju filma redundancija je sve češća. Ovakav nam razvoj omogućava da emocionalnu privlačnost *Lokalnog junaka* ocijenimo 'suptilnom' (za razliku od *Otimača*), a da istovremeno iskoristimo emocionalnu snagu redundantnog indiciranja u drugom dijelu filma. Budući da početak filma ne obiluje redundantnim skupinama, naša su očekivanja emocionalnih indikatora mala, stoga nam postupni porast redundantnih emocionalnih indikatora kako se približavamo klimaksu filma pruža znatno emocionalno zadovoljenje.

Ova nam je mala vježba analiziranja suptilnog 'filma raspoloženja' pokazala da su tekstualna svojstva poput bogatstva emocionalnih informacija i razine ciljne usmjerenosti usporediva. Činjenica je da možemo reći da li je neki tekst više ili manje (emocionalno) informativan, ali ne možemo ukazati na ta svojstva bez međutekstualnih komparacija. Na primjer, *Otimači izgubljenog kovčega*, čiji je tekst informativno bogatiji od teksta *Lokalnog junaka*, služi se postupno sve naglašenijom glazbom, na sličan način kao i *Lokalni junak*. Nakon početnih bum-tras-nadi-blago-i-bježi scena, glazba u *Otimačima* biva utišana i služi tek kao prijenosno sredstvo. Sljedeća akcijska scena, tučnjava u nepalskoj gostionici, uopće nema glazbenu podlogu. Kad Jones i Marian (Karen Allen) stignu na tržnicu, čujemo egzotičnu istočnu glazbu motiviranu dijegezom. Tek se nakon ove dijegetičke glazbe u *Otimačima* ponovno pojavljuju relativno zbijeni glazbeni indikatori. Taj se uzorak progresivno upadljive glazbe (početak bez glazbe, zatim glazba kao prijenosnik, zatim dijegetska, te na kraju nedijegetska glazba) koristi i u *Lokalnom junaku* u svrhu stvaranja 'suptilnih' emocionalnih izjava.

Očito je da se različiti tekstovi mogu koristiti sličnim uzorcima emocionalnog indiciranja. Glazba za *Otimače* također ima istančanu progresiju, ali zbog istaknutih redundantnih indikatora (glazbene petarde za naciste) *Otimači* su informativno bogatiji tekst. Kada govorimo o nekom tekstu, nećemo reći koliko je i je li uopće emocionalno informativan, nego

ćemo u usporedbi s drugim tekstovima ustanoviti da li je više ili manje informativno bogat.

Mogućnost usporedbe tako naizgled različitih filmova dokaz je da nam *mood-cue-priступ* omogućava točnije razmatranje sličnosti i razlika emocionalnih struktura filma. Ove su nam kratke studije pokazatelj kako uz pomoć pretpostavki ovog analitičkog pristupa kritičar može proučavati filmski tekst.

Asocijativni model emocija o kojemu smo govorili u ovom poglavlju pruža nam osnovne pretpostavke za *mood-cue-priступ* analizi emocionalne privlačnosti filma. Ovaj nam model sugerira da filmovi prvo uspostavljaju raspoloženje (emocionalnu usmjerenost prema filmu) uz pomoć početnih skupina emocionalnih indikatora. Gledajući film gledatelj prikuplja indikatore koji su u skladu s uspostavljenim raspoloženjem. Scenarij zasnovan na pravim osjećajima te naša prijašnja gledalačka iskustva stvaraju očekivanja koja gledatelja navode da stvori hipoteze o mogućim vrstama emocionalnih indikatora u filmu. Raspoloženje se mora poticati povremenim koncentriranim izljevima emocionalnih indikatora, ili će nestati. Zapisi i prototipi emocija pomažu nam da označimo odgovarajuća emocionalna stanja, a usklađeni uzorci emocionalnih indikatora potiču nas da te zapise primijenimo na vlastitom emocionalnom sustavu.

Kritičari koji će se služiti ovim modelom trebali bi istražiti kako višestruki indikatori na početku filma određuju raspoloženje. Zatim bi trebalo uočiti kojim se zapisima gledatelj služi da bi shvatio emocionalnu progresiju filma, obrativši posebnu pozornost na nizove visoko koncentriranih trenutaka emocionalnog indiciranja koji potvrđuju i svrstavaju gledateljevu emocionalnu usmjerenost na tekst.

Priступ *mood-cue* ima nekoliko prednosti. Ponajprije, ovaj pristup potvrđuje da emocionalni prototip i emocionalni zapis daju dobro objašnjenje za većinu naših emocionalnih doživljaja. Moja analiza *Lokalnog junaka* uglavnom ovisi o ciljnoj usmjerenosti, prototipnom obilježju emocija. Smatram da su jedno od najvažnijih područja za istraživanja emocija upravo emocionalni zapisi (poput osobitih obilježja koncepta straha ili tuge). Pozdravljam napore psihologa, kognitivnih filozofa, antropologa i sociologa koji nam pomažu da te zajedničke zapise izrazimo. Međutim, ovaj pristup isto tako potvrđuje i da su stvarna emocionalna iskustva znatno neurednija od našega cilju i predmetu usmjerena prototipa. Emocionalna privlačnost *Lokalnog junaka* i *Otimača* ne ovisi isključivo o radnjama važnim za zaplet. Asocijativni nas model emocija podsjeća na važnost široke lepeze značenja izvan same putanje radnje, a pristup *mood-cue* daje nam rječnik kojim te strukture možemo opisati.

Da bi mogli pristupiti emocionalnom sustavu, indikatori ne moraju biti čvrsto povezani s glumačkim izvedbama. Za filmske su emocije od iznimne važnosti emocionalne asocijacije stvorene kroz glazbu, inscenaciju, boje, šumove i osvjetljenje. Ovaj nam pristup omogućava da utvrdimo njihovu važnost, a da ih pritom ne podredimo likovima predstavljanim na platnu. Da bismo uopće mogli pojmiti kulturne i socijalne nijanse međudjelovanja filma i gledatelja, prvo moramo razumjeti svu složenost emocionalne privlačnosti filma.

Prevela: Mireia Škarica

Bilješke:

- 1 Vidi posebno izdanje *Post Scripta* 13, br. 1 (jesen 1993) i djelo Noëla Carolla uključujući 'Toward a Theory of Film Suspense', *Persistence of Vision* 1 (ljetno 1984): 65-89; 'The Power of Movies', *Daedalus* 114, br. 4 (jesen 1985): 79-103; *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990); te 'Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies', *Poetics Today* 14, br. 1 (proljeće 1993): 122-41.
- 2 Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1995); Ed S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, prijevod Barbara Fasting (Mahwah, N. J.: Erlbaum, 1996); Torben Kragh Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition* (Oxford: Clarendon Press, 1997)
- 3 Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, 43-47.
- 4 Kad psiholozi i filozofi općenito raspravljaju o emocijama, obično uzimaju primjer osjećaja straha. Strah zadovoljava sva svojstva prototipa emocije. Ima očiti predmet, jasan cilj (odstranjivanje prijetećeg predmeta iz blizine), te daje jak razlog za djelovanje (za borbu ili bijeg). Za psihologe i filozofe strah je stoga možda najbolji primjer prototipa emocije, jednako kao što je u američkom društvu crvendač najbolji prototip za kategoriju 'ptica'.
- 5 David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985)
- 6 Tan tvrdi da je zanimanje primarna emocija koja gledatelju pomaže izvući narativni i emocionalni smisao iz filma. Naše je zanimanje organizirano tematski, pri čemu teme predstavljaju kognitivne scenarije koji usmjeruju naša očekivanja u pogledu djelovanja lika, njegove motivacije i mogućih ishoda naracije. Uobičajene teme uključuju izdaju, žrtvu i prijevaru. Scenarij za teme sastoji se od manjih jedinica zapleta, poput uspjeha, gubitaka, zlobnih činova, itd., koji služe kao orijentiri za glavni zaplet. Za razumijevanje emocionalne privlačnosti filma najvažnije je razumjeti kako jedinice zapleta formiraju teme.
- 7 Grodal postavlja model narativnog tijeka koji prevladava u normalnom procesuiranju filmskih slika i narativnih informacija. Taj proces obično napreduje silazno, od jednostavnijih ka kompliciranijim procesima, dok je na samom početku susret sa samim slikama. Na višim razinama, gledatelji procjenjuju djelovanje i slažu ih u narativne sheme poput likova, motivacije i ciljeva. Uživljavamo se i poistovjećujemo s likovima u pokušaju dosezanja cilja, a konačno emocionalno iskustvo (modalno svojstvo) često ovisi o načinu na koji lik postiže ili ne postiže cilj. Na primjer, ako je naracija usredotočena na cilj usmjeren lik koji ima kontrolu nad fiktivnim svijetom, tada, kaže Grodal, doživljavamo napet oblik emocija. Sprečavanje ostvarenja cilja vodi u modalitet koji on naziva zasićenje, pri čemu se napetost akumulira budući da se ne može transformirati u djelovanje/tendenciju pokretanja. Likove mogu blokirati dijegetska sredstva ili vanjsko djelovanje (na primjer, avangardni redatelj odlučuje ponavljati neku radnju ne dopustivši nam da uživamo u dovršenju aktivnosti). Uglavnom, blokiranje i postizanje cilja najvažniji su za modalna svojstva koja nabraja Grodal.
- 8 Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (New York: Columbia University Press, 1988), 213-25.
- 9 Richard S. Lazarus, James R. Averill i E. M. Opton Jr., 'Toward a Cognitive Theory of Emotions', in *Feelings and Emotions*, uredila Magda B. Arnold (New York: Academic Press, 1970)
- 10 Najbolji je sažetak opsežnog istraživanja o temi različitih emocionalnih podsustava knjiga *Handbook of Emotions*, uredili: Michael Lewis i Jeannette M. Haviland (New York: Guilford Press, 1993) Za podrobnije proučavanje vidi Joseph E. LeDoux, 'Emotional Networks in the Brain', 109-18; John T. Cacioppo, David J. Klein, Gary G. Berntson i Elaine Hatfield, 'The Psychophysiology of Emotion', 119-43; Richard J. Davidson, 'The Neuropsychology of Emotion and Affective Style', 143-54; Jeffery Pittam i Klaus R. Scherer, 'Vocal Expression and Communication of Emotion', 185-98; te Linda A. Camras, Elizabeth A. Holland i Mary Jill Patterson, 'Facial Expression', 199-208.
- 11 Ovaj je model sličan modelima predstavljenim u radovima Leonarda Berkowitza 'On the Formation and Regulation of Anger and Aggression: A Cognitive-neoassociationistic Analysis', *American Psychologist* 45, br. 4 (travanj 1990): 494-503; Gordona Bowera i Paula R. Cohe- na, 'Emotional Influences in Memory and Thinking: Data and Theory', *Affect and Cognition*, uredile Margaret Sydnor Clark i Susan T. Fiske (Hillsdale, N. J.: Erlbaum, 1982), 291-331; Petera J. Langa 'A Bio-informational Theory of Emotional Imagery', *Psychophysiology* 16, br. 6 (1979): 495-512; te Howarda Leventhala, 'A Perceptual-motor Theory of Emotion', *Advances in Experimental Social Psychology*, uredio Leonard Berkowitz (New York: Academic Press, 1984), 17: 117-82.
- 12 Walter Cannon raspravlja o primjerima pojave 'kao da' u Maranonovom djelu iz 1920-ih. Vidi Cannon, 'The James-Lange Theory of Emotions: A Critical Examination and Alternative Theory', *American Journal of Psychology* 39 (1927): 113.
- 13 Detaljniji opis limbičkog sustava naći ćete u Joseph LeDoux, *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life* (New York: Simon and Schuster, 1996)
- 14 Da bude jasnije, izrazom *zapis (script)* označavam spoznajnu srž određene emocije, a izrazom *prototip* uobičajena svojstva emocije. Postoji jedan osnovni prototip emocije koji uključuje tendenciju djelovanju, usmjerenost prema cilju i predmetu, itd. No postoje različiti zapisi za različite emocije. Zapis za ljubomoru, na primjer, podrazumijeva da nekog volimo, te da sumnjamo da netko drugi pokušava osvojiti našeg ljubavnika. Prototip emocije daje središnje načelo za organizaciju zapisa pojedinih emocija.
- 15 Paul Ekman, 'An Argument for Basic Emotions', *Cognition and Emotion* 6, br.... (1992): 169-200; Paul Ekman, 'Expressions and the Nature of Emotion', *Approaches to Emotion*, uredili Klaus R. Scherer i Paul Ekman (Hillsdale, N. J.: Erlbaum, 1984), 319-43.
- 16 Pio Ricci-Bitti i Klaus R. Scherer, 'Interrelations between Antecedents, Reactions, and Coping Responses', *Experiencing Emotion: A Cross-Cultural Study*, uredili Klaus R. Scherer, Harald G. Wallbott i Angela B. Summerfield (Cambridge: Cambridge University Press, 1986): 31-48.
- 17 Richard J. Davidson i Andrew J. Tomarken, 'Laterality and Emotion: An Electrophysiological Approach', *Handbook of Neuropsychology*, uredili Francoios Boiler i Jordan Grafman (Amsterdam: Elsevier, 1989), 3: 419-41; John M. Gottman i Robert W. Levenson 'Assessing the Role of Emotion in Marriage', *Behavioral Assessment* 8, br. 1 (1986): 31-48.
- 18 Elisha Y. Babad i Harald G. Wallbott, 'The Effects of Social Factors on Emotional Reactions', *Experiencing Emotion*, uredili Scherer, Wallbott i Summerfield, 154-72.
- 19 Nico H. Frijda, 'Moods, Emotion Episodes, and Emotions', *Handbook of Emotions*, uredili Lewis and Haviland, 381-403. Djelo predstavlja najopsežnije psihološko istraživanje raspoloženja koje ispituje kako raspoloženje utječe na zadatke pamćenja. Sažetak ovog istraživanja možete naći u Gordon H. Bower, 'Mood and Memory', *American Psychologist* 36, br. 2 (veljača, 1981): 129-48.
- 20 Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton: Princeton University Press, 1988), 3. Dijelim zabrinutost Thompsonove da unaprijed smišljene metode obično daju predodređene ishode, čime se analiza sužava i proizvodi šablonski kritički pristup [engl. *cookie-cutter criticism*; op. ured.]. Prilikom oblikovanja pristupa pravi je izazov odabrati pretpostavke kojima pristup nećemo učiniti pristranim prema nekoj određenoj filmsko-naracijskoj paradigmi.
- 21 Engleski je izraz *musical stinger*, a znači vrlo glasnu glazbenu provalu, (op. prev.)
- 22 Emocionalni narativni indikatori mogu se smatrati ciljno usmjerenima ako pružaju važne informacije o liku i njegovu pokušaju ostvarenja cilja. Indikatori koji nisu usmjereni prema nekom cilju ne pružaju informacije o postizanju cilja; postoje zbog drugih razloga, poput indiciranja odgovarajuće emocionalne usmjerenosti. Ovi indikatori mogu se izbaciti iz filma bez ikakva utjecaja na krajnje ostvarenje cilja. U tom se slučaju, međutim, znatno mijenjaju uzorci emocionalnog indiciranja.

- 23 David Ansen, 'Highland Fling', *Newsweek*, 28. veljače, 1983, 79; *Variety*, 16. veljače, 1983; Pauline Kael, *New Yorker*, 21. ožujka, 1983; 115-18; Stanley Kauffmann, 'Highland Fling, French Flummery', *New Republic*, 21. ožujka, 1983, 24; James M. Wall, 'Local Hero', *Century Christian*, 22-29 lipnja, 1983, 622; Richard Schickel, 'Scotch Broth', *Time*, 21. veljače, 1983, 80; Janet Maslin 'Oily Fair-lyland', *New York Times*, 17. veljače, 1983, 25; Vincent Canby, 'Vitality and Variety Buoy New Movies from Britain', *New York Times*, 6. ožujka, 1983, 17.

Bibliografija

- Arnold, Magda B, ur., 1970, *Feelings and Emotions*, New York: Academic Press
- Babad, Elisha Y., Harald G. Wallbott, 'The Effects of Social Factors on Emotional Reactions', u Scherer, Wallbott i Summerfeld, ur., 1986
- Berkowitz, Leonard, ur., 1984, *Advances in Experimental Social Psychology*, New York: Academic Press
- Berkowitz, Leonard, 1990, 'On the Formation and Regulation of Anger and Aggression: A Cognitive-neoassociationistic Analysis', *American Psychologist* 45, br. 4 (travanj 1990): 494-503;
- Boiler, Francoios, Jordan Grafman, ur., 1989, *Handbook of Neuropsychology*, Amsterdam: Elsevier
- Bordwell, David, 1985, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press
- Bower, Gordon H., 1981, 'Mood and Memory', *American Psychologist* 36, br. 2 (veljača, 1981): 129-48.
- Bower, Gordon, i Paul R. Cohen, 1982, 'Emotional Influences in Memory and Thinking: Data and Theory', u Clar, Fiske, ur., 1982.
- Cannon, Walter, 1927, 'The James-Lange Theory of Emotions: A Critical Examination and Alternative Theory', *American Journal of Psychology* 39 (1927): 113
- Caroll, Noël, 1984, 'Toward a Theory of Film Suspense', *Persistence of Vision* 1 (ljetno 1984): 65-89
- Caroll, Noël, 1985, 'The Power of Movies', *Daedalus* 114, br. 4 (jesen 1985): 79-103
- Carroll, Noël, 1988, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press.
- Caroll, Noël, 1990, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge
- Caroll, Noël, 1993, 'Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies', *Poetics Today* 14, br. 1 (proljeće 1993): 122-41.
- Clark, Margaret Sydnor, Susan T. Fiske, ur., 1982, *Affect and Cognition*, Hillsdale, N. J.: Erlbaum
- Davidson, Richard J., Andrew J. Tomarken, 1989, 'Laterality and Emotion: An Electrophysiological Approach', u Boiler, Grafman, ur., 1989
- Ekman, Paul, 1984, 'Expressions and the Nature of Emotion', u Scherer, Ekman, ur., 1984.
- Ekman, Paul, 1992, 'An Argument for Basic Emotions', *Cognition and Emotion* 6, br.... (1992): 169-200;
- Frijda, Nico H., 1993, 'Moods, Emotion Episodes, and Emotions', u Lewis, Haviland, ur., 1993
- Gottman, John M., Robert W. Levenson, 1986, 'Assessing the Role of Emotion in Marriage', *Behavioral Assessment* 8, br. 1 (1986): 31-48.
- Grodal, Torben Kragh, 1997, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford: Clarendon Press
- Lang, Peter J., 1979, 'A Bio-informational Theory of Emotional Imagery', *Psychophysiology* 16, br. 6 (1979): 495-512
- Lazarus, Richard S., James R. Averill i E. M. Opton Jr., 1970, 'Toward a Cognitive Theory of Emotions', in Arnold, ur., 1970.
- LeDoux, Joseph, 1996, *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*, New York: Simon and Schuster
- Leventhal, Howard, 1984, 'A Perceptual-motor Theory of Emotion', u Berkowitz, ur., 1984.
- Lewis, Michael, Jeannette M. Haviland, ur., 1993, *Handbook of Emotions*, New York: Guilford Press
- Ricci-Bitti Pio, Klaus R. Scherer, 1986, 'Interrelations between Antecedents, Reactions, and Coping Responses', u Scherer, Wallbott, Summerfeld, ur., 1986.
- Scherer Klaus R. i Paul Ekman, ur., 1984 *Approaches to Emotion*, Hillsdale, N. J.: Erlbaum
- Scherer, Klaus R., Harald G. Wallbott, Angela B. Summerfield, ur., 1986, *Experiencing Emotion: A Cross-Cultural Study*, Cambridge: Cambridge University Press
- Smith, Murray, 1995, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press
- Tan, Ed S., 1996, *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, prijevod Barbara Fasting; Mahwah, N. J.: Erlbaum