

BOGUSŁAW SUŁKOWSKI
Uniwersytet Łódzki

IDENYFIKACJA JAKO POJAZD EMOCJI ODBIORCZYCH

Platon obawiał się, iż ludzie czytający sztuki na głos, posługujący się głosami różnych bohaterów, będą niebezpiecznie identyfikować się z fikcyjnymi postaciami. Dzisiaj pojęcie identyfikacji jest kategorią najogólniejszą interpretacji i przeżywania sztuki. Ale Platon wskazywał ponadto, iż niektóre przedstawienia bogów w dramacie rzucają na nich nieodpowiednie światło i psują umysły młodych. Platon ostrzegał więc przed nieodpowiednimi identyfikacjami i przed szkodliwymi ideami, niebezpiecznymi sugestiami dzieła sztuki. Władysław Tatarkiewicz odróżniał przeżycie marzycielskie w sztuce od postawy odbiorczego skupienia, łatwe i niecierpliwe identyfikacje, fantazjowanie i przeżycia zastępcze mogą ograniczać należną prawdziwemu dziełu postawę skupienia. Marzenie może towarzyszyć skupieniu, ale nie powinno zastępować skupienia na strukturze dzieła. Okaże się, iż pojęcie identyfikacji jest kategorią pojemną, oznacza wiele różnych procesów percepcyjnych, są tacy, którzy odróżniają przeżycie identyfikowania się od projekcji własnych uczuć na fikcyjną postać. W tym świetle Tatarkiewicza marzenie w sztuce bliższe było by projekcyjnemu marzycielstwu lekceważącemu realia przedstawione w dziele, od prawdziwej identyfikacji, która jest bardziej zdyscyplinowanym akomodowaniem się podmiotu do przedstawienia artystycznego.

RÓŻNE POJAZDY IDENYFIKACJI

Symulowanie cudzych uczuć, myśli i czynów znajduje oparcie w ogólniejszej teorii empatii. Można badać wrodzone zdolności człowieka do współodczuwania z innymi, można zajmować się empatią jako czyjąś stałą cechą dyspozycyjną, nastawieniem, ale można też badać empatię jako zjawisko ujawniające się w pewnych okolicznościach, rodzące się u człowieka w określonej sytuacji. Tu-

taj studiuje się tylko ten ostatni przypadek. Ważne jest do jakiego stopnia cudzą brutalność lub cierpienie oglądane na ekranie pobudzają empatię widza oraz jakie bywają skutki owego pobudzenia. Empatyczne podłoże nabytej agresji w kontakcie z fikcjami fabularnymi jak dotąd jest słabo zbadane w psychologii. Pojęcie empatii (*Einführung*) pojawiło się na początku dwudziestego wieku w estetyce niemieckiej u Theodora Lippsa, oznaczało ono mniejsze lub większe utożsamianie się obserwatora z obserwowanym przedmiotem, wychodzenie poza własną jaźń, „przeżycie przyswojenia”, wczuwanie się w uczucia innych. „Inna jednostka czy ego jest produktem projekcji mnie samego, reduplikacją mnie samego”, ale jest prawdą, iż ów fenomen jest także produktem owej innej jednostki, lub innego ego. Raz jest to projekcja, raz odzwierciedlenie [Fiezer 1991: 65], w każdym jednak razie przeżycie sztuki żywi się wewnętrznym naśladownictwem. Na gruncie interakcjonizmu Georg Herbert Mead rozwinął pomysł „czytania” roli drugiego człowieka, podejmowania przez rozmówcę, partnera interakcji roli drugiego, wczuwania się w rolę drugiego. Interakcja między ludźmi jest możliwa, bo mamy umiejętność i dobrą wolę przejmowania roli naszego rozmówcy lub narratora lub fikcyjnej postaci opisanej w beletryście. Empatia, przejmowanie roli, wczuwanie się w cudze doświadczenia, ma aspekt poznawczy oraz afektywny, uczuciowy. W odniesieniu do ekspresji przedstawień fikcyjnych szczególnie ważne będzie uczuciowe reagowanie obserwatora spowodowane odczuciem, że ktoś inny doświadcza jakiegoś rodzaju emocji. [Davis 1999: 18] Jest to emocja wynikająca bardziej z cudzej niż własnej sytuacji, jest to rzutowanie własnego „ja” w „nie ja”, jednakże przejmowanie cudzego doświadczenia, wczuwanie się w rolę innego ma oczywiście także aspekty poznawcze, niesie nowe informacje. Empatia nie musi być odwzorowaniem, rekonstrukcją emocji osoby obserwowanej. Równie często zdarza się, że takie podobieństwo uczuć po obu stronach nie występuje i wówczas możliwa jest tzw. empatia kontrastowa, np. gdy jesteśmy pobudzeni, wzruszamy się cierpieniem obserwowanego bohatera, choć osobiście nie cierpimy, nasze nawet silne uczucia są innego gatunku. Zatem można mówić bądź to o empatii analogicznej między obserwowanym i obserwującym, lub o takiej empatycznej reakcji, która odróżnia obserwatora od obserwowanego. Kiedy współczuję gwałconej dziewczynie, ja nie cierpię przemocy, lecz jedynie współczuję ofierze, tu u obserwatora pojawia się gniew, podczas gdy tam mógł być strach i ból.

W tym tekście dociekać będziemy zagadki przeżyć zastępczych głównie na przykładzie obrazów przemocy fizycznej i na przykładzie antybohatera. Tworzywo obrazowe, kino w szczególności, ostrzej niż literatura stawia teoretyczny problem identyfikacji z postacią fikcyjną. Kino przemocy to kino dla młodych

mężczyzn, można przypuszczać, iż procesy przeżyć zastępczych są silniejsze u młodych kobiet miłośniczek seriali rodzinnych, ale na pewno bardziej społecznie niebezpieczna jest choćby częściowa identyfikacja młodego mężczyzny z ekranowym gangsterem. Dyskusja o możliwości podmiotowego identyfikowania się i współodczuwania widza z postacią stosującą przemoc przebiega innym torem kiedy brać pod uwagę możliwość identyfikacji z protagonistą używającym siły fizycznej czy broni palnej dla wymuszenia prawa lub w obronie integralności cielesnej własnej lub cudzej, inaczej zaś argumentuje się na przykładzie szwarcz charakteru stosującego gwałt w celach egoistycznych.

Szansa analogicznego, podobnego uczucia i reakcji między obserwatorem i obserwowanym jest większa wówczas, gdy występuje obiektywne podobieństwo między obiema stronami, lub gdy obie strony miały podobne doświadczenia, znalazły się w podobnej sytuacji. Jeśli pobili mnie kiedyś w barze, wówczas tym boleśniej odczuwam każdy cios otrzymany przez ekranową postać i działa wówczas coś co nazwano efektem rezonansu psychicznego, przypominania i pogłębiania poprzez fikcję realnego przykrego doświadczenia. Jeśli natomiast nie chodzę do baru nigdy, wówczas tylko współczuję postaciom lekkomyślnie narażającym się na zagrożenie, wówczas dodatkowo ucę się czegoś. Nie tylko jednak podobieństwo sytuacji życiowej i okoliczności po stronie widza wzmacniają procesy identyfikacji. Czynnikiem eksponowanym w badaniach nad recepcją przemocy jest realistyczna stylizacja przedstawienia. Kiedy widz odbiera przebiegi fabularne, realia inscenizacyjne i konstrukcję postaci jako wziętą z życia wówczas współodczuwanie z protagonistą staje się nieuchronne, a współodczuwanie z postacią bezwzględną, choć posuwającą akcję w kinie przemocy staje się bardziej niebezpieczne.

Na przykładzie ekranowego bohatera, gwałtownika nie tylko doświadczamy zastępczo jego agresji, ale ponadto studiujemy reguły gry w tamtej sytuacji. Skomplikujmy tę myśl nieco. Człowiek zmienia perspektywę interpretowania faktów w zależności od tego jaka jest siła, intensywność przejmowania roli innego lub postaci literackiej. Kiedy proces empatii jest u nas silniejszy wówczas objaśniamy zachowania drugiego przede wszystkim w kontekście zewnętrznych okoliczności wpływających na takie a nie inne jego zachowanie. Natomiast kiedy komentujemy zachowanie kogoś mniej z nim współodczuwając, wówczas jako obserwatorzy przypuszczamy, że o zachowaniu obserwowanego decydują jego osobiste wybory, predyspozycje i charakter, nie tyle zaś zewnętrzne okoliczności i zewnętrzne determinacje. Fabuła pokazująca bohatera w poetyce współodczuwającej będzie kierowała uwagę widza na okoliczności zewnętrzne determinujące los bohatera. Natomiast narracja zrobiona w poetyce dokumentalnej obserwacji

wyraźniej w oczach widza obciąża ekranowego bohatera osobistą odpowiedzialnością za jego los i czyny.

Współczesne rozrywki medialne wyspecjalizowały się w pobudzaniu empatii, one starannie grają na empatii. Seriale rodzinne, melodramaty z jednej strony, oraz czarne kino kobiet prześladowanych przez psychopatów z drugiej strony, tworzą standaryzowane kulturowo sytuacje, w których gra się na ludzkiej skłonności do empatyzowania i uprawia się wyrafinowaną inżynierię emocjonalną. Ale w *pulp fiction* zmienił się przedmiot tej empatii. W tradycyjnej literaturze detektywistycznej i w kinie robiącym adaptacje Agaty Christie sterowanie empatią odbiorcy przyjmowało strategię względnie prostą, kolejne ofiary mordercy nie były widoczne w pierwszym planie, one były pretekstem posuwającym akcję, sam morderca pozostawał niezany do ostatniej strony, jego wyobrażenie było zaledwie konstruowanym domniemaniem. Jedynym żywym człowiekiem był detektyw tropiący zbrodnię i unieszkodliwiający zbrodniarza. Łatwo było się wprost identyfikować z tą postacią o wyjątkowej inteligencji, pełną wdzięku i prawdziwie ludzką poprzez swoje dziwactwa i słabostki. Jakąż wiedzę o tajemnicach ludzkich charakterów wszystkich podejrzanych w sprawie zabójstwa miał ten człowiek niebywałej intuicji. Ten komfort odbiorcy dzisiejszej *pulp fiction* znika w miarę jak na ekranie na dalszy plan odchodzi tropiciel detektyw, przewodnik po sprawie i wszechwiedzący demuirg. W dzisiejszym kinie nie ma zagadki, zabójcy i ich ofiary są postaciami ujawnianymi już w pierwszej scenie.

Poetyka i narracje czarnego kina przyjmują trzy różne perspektywy współodczuwania. Najczęstsza jest perspektywa artystyczna sugerująca widzowi przejmowanie roli ofiary przestępstwa i przemocy, solidaryzownia z ofiarą i wytwarzania w sobie empatycznej o nią troski. Ta współczująca troska będzie tym silniejsza im więcej podobieństw dostrzeżemy, między nim a naszymi doświadczeniami życiowymi. W perspektywie współodczuwania widz skupia się na okolicznościach społecznych i przyczynach sprowadzających na ofiarę niezawinione nieszczęście. Intensywne współodczuwanie bywa usprawiedliwieniem braku przezorności i nawet lekkomyślności ofiary, a w każdym razie taka solidaryzująca perspektywa nie musi mieć wyraźnie dydaktycznego skutku. Natomiast w filmach, w których sytuuje się widza na stanowisku mniej współczującego, jak gdyby zewnętrznego obserwatora aktów brutalnych i cudzej krzywdy, wówczas łatwiej o odbiorczą koncepcję takiej wiktylizacji, wedle której ofiara oszustwa, czy gwałtu po części sama sobie winna, bo miała skłonność do bywania w nieodpowiednich miejscach w nieodpowiednim czasie. W ten sposób widzowie intuicyjnie bronią swej wizji sprawiedliwego i stabilnego świata, zewnętrzne obserwowanie cudzej krzywdy pozwala zachować tę wizję pod warunkiem surowego potraktowania ofiary cier-

piącej skutki własnej lekkomyślności. A wreszcie, coraz częściej pojawiają się takie produkcje, które sugerują widzowi przejmowanie roli przestępcy, współodczuwanie z kryminalistą, z mordercą, a nawet z sadystą. Artyści kina w ten sposób eksperymentują w polu psychologii, jest to zamierzone granie na naturalnej widzowi empatii zderzonej z równie mu naturalnym poczuciem przyzwoitości. Przewrotna empatia z okrutnikiem jest tu narzucana środkami artystycznymi i gdy ma ona charakter współodczuwania uczuciowego, to równocześnie zмага się z racjonalną samoperswazją widza powstrzymującego się od emocji właściwych czarnemu charakterowi na ekranie. Psychologia empatii, która rozwija się w oparciu o badania eksperymentalne i testy, na razie nie dotarła do zagadkowego jądra tej trzeciej sytuacji przełamującej tabu norm etycznych, tej postawy, która nie jest ani prawdziwą empatią, ani istotną kontrempatią.

Moralnie ryzykowne produkcje dzisiejszego kina stawiają widza w nowej sytuacji, grają na odbiorczej potrzebie empatii i równocześnie negują tę możliwość. Widz coraz częściej traci komfort oglądania okrucieństwa, wobec którego naturalny jest dystans psychiczny, dawne okrucieństwo było dlań mniejszym ciężarem, było mało naturalistyczne, a ekranowy okrutnik nieuchronnie wywoływał kontrempartię. W dzisiejszym kinie pornografii śmierci i ultraprzemocy zmienia się sytuacja widza, kiedy to akt okrucieństwa sam w sobie staje się spektaklem czasem uzasadnionym fabularnie jak u De Palmy, lub wcale nie motywowanym intrygą, jak u Tarantino. W takim kinie nie tylko przestępca ma krwiożercze instynkty, tutaj także widz podejrzany jest o skłonności nekrofilne, widzowi ułatwia się tę niską deklarację na różne sposoby. „Penetrując świat zbrodni i destrukcyjnych zachowań, kino nierzadko stosuje zabiegi przybliżające widza do prezentowanej rzeczywistości, redukując zabezpieczający publiczność dystans, nie pozwalając na pasywną percepcję. Widz powinien dzielić odczucia fizyczne i psychiczne bohatera, zмагаć się z cierpieniem i strachem, uświadamiać sobie istnienie destrukcyjnych instynktów. Wykreowany przez twórców filmu akt przemocy skierowany jest nie tylko wobec wywodzących się ze świata przedstawionego bohaterów, ale również wobec siedzącego na sali widza”. [Syska 2003: 19]

Sprawą kluczową jest zmiana postaci, wobec której widz musi odnosić swą potrzebę współodczuwania. O ile dawniej identyfikacja z protagonistą działającym energicznie, a nawet brutalnie, gdy to było konieczne dla dobra sprawy, była naturalnie ludzka i łatwiejsza, to współcześnie u mistrzów kina pojawia się sugestia współodczuwania patologicznego z postacią dopuszczającą się okrucieństwa ze strachu lub pod presją własnej nieokiełznanej natury lub z przyczyn nieznanych widzowi. Ofiary seryjnych morderstw znikają z ekranu jak pionki z szachownicy, pełną osobowość przez półtorej godziny prezentuje tylko morderca, ludzkie

cechy mają tylko jego strachy, fobie, determinacja i spryt. Kiedy podobne kino dodatkowo pisze traktaty psychoanalityczne i egzystencjalne, to dwuznaczność współodczuwania z wyrzutkiem społecznym pogłębia się. Współczesne kino i jego zwawcy nie tolerują żadnego dydaktyzmu, bo chcą oddać ponurą prawdę o naturze ludzkiej i o ludzkiej egzystencji. Żądają od widza nowych identyfikacji w imię tej prawdy, może nie tak oczywistej w życiu, jak w tragicznej filozofii z jednej strony i w komercyjnej rozrywce z drugiej. Dla młodych mężczyzn widowiska eskalujące przemoc są atrakcją, ale przemoc może być pokazana atrakcyjnie i nowatorsko raczej z perspektywy agresora, nie zaś jego ofiary. Poszerzająca się przestrzeń brutalnych aktów staje się polem odbiorczej kontemplacji w postawie adiaforyzacyjnej, niekiedy ta przestrzeń staje się polem psychicznego współuczestnictwa w okrucieństwie.

Zwolennicy koncepcji zastępczego rozładowania agresji poprzez odpowiednie fikcje fabularne i przez dramatyczne dokumentacje wciąż poszukują argumentów na rzecz swego stanowiska, ich przeciwnicy zaś uparcie zbijają te argumenty. Kiedy pierwszoplanowym bohaterem fabuły jest postać pozytywna, to jej walka pokazuje, że agresja wobec słabszych i bezbronnych jest godna potępienia i warta przeciwstawienia się jej za wszelką cenę. Przy okazji widz poznaje jednak motywacje napastnika, rozumie jego położenie i jego rolę w dramacie, poczyną rozumieć kondycję człowieka uwikłanego w zło, w końcu w postawie odbiorcy odraza sąsiaduje z politowaniem. Psychologia wskazuje jednak, że poznawcze współodczuwanie hamuje realną agresję partnera interakcji lub widza tylko w sytuacji średniego pobudzenia uczuciowego. Zaś w sytuacji silnego pobudzenia człowiek, odbiorca sztuki prowokowany nad miarę ma ograniczony wpływ na hamowanie swej agresji. Przy silnym pobudzeniu uczuciowym przejmowanie roli ofiary, ale zwłaszcza roli agresora nie uruchamia sublimacji poznawczej i przeżycie zastępcze w tej sytuacji traci swój humanizujący walor. [Zillmann 1988,1990; Davis 1999] Dzisiejsze kino postmodernistyczne, dzisiejszy serial policyjny, kino montażu najszybszego z możliwych, egzaltują widza czynami gwałtownymi bez kontekstu poznawczego, kino eksperymentuje z estetyką śmierci uprawiając inżynierię uczuć najsilniejszych.

Druga komplikacja pojawia się kiedy odróżnimy tzw. agresją instrumentalną, zmierzającą do wymuszenia czegoś na ofierze od tzw. agresji gniewnej, kiedy to idzie o bezwzględną odpłatę, zemstę, o ukaranie ofiary. Dzieło sztuki może sytuować widza bądź to w agresji instrumentalnej, bądź to w bezpłodnej agresji gniewnej. W sytuacji agresji instrumentalnej widz łatwiej solidaryzuje się z ofiarą bandyckiego rabunku i wspólnie z nią domaga się sprawiedliwości, im bardziej widoczne jest cierpienie ofiary, tym więcej współczucia u widza poszukujące-

go przyczyn takiego stanu rzeczy. Natomiast w wypadku gniewnego rewanzu oglądanie bólu i cierpienia ofiary przez doprowadzonego do furii widza jest źródłem jego mściwej satysfakcji. Fabuły najpopularniejsze dziś na ekranach kinowych częściej grają na instrumencie gniewnej agresji pokrzywdzonego przeciw dawnemu prześladowcy. Widz w imię sprawiedliwej odpłaty zgodzi się na wiele, będzie aprobował gdy osierocona narzeczona mści się krwawo i pastwi z użyciem urozmaiconych instrumentów nad mordercami kochanka, cieszy go gdy ktoś dotąd ścigany i maltretowany rozprawia się z dręczycielami używając piły spalinowej, zgadza się gdy przeciw wrogom stosuje się napalm i żywy ogień. Współodczuwanie z ofiarą wówczas służy jedynie pobudzeniu gniewnego rewanzu i przysparza widzowi satysfakcji sadystycznej. Sprowokowany gniew, nad którym pracują wytrawni scenarzyści usprawiedliwia nadużycia fizyczne i czyny wyrafinowane.

Przejmowanie roli ekranowego bohatera może być interpretowane inaczej jeszcze i względnie prosto poprzez klasyczną teorię frustracji-agresji. Gniew i agresja zdaniem Dollarda rodzi się gdy jednostka doświadcza niepowodzenia w realizacji jakiegoś ważnego dla niej celu. Kiedy widz jest obserwatorem porażek i klęsk ekranowej protagonisty, w jakimś stopniu przejmuje ciężące poczucie gorzkiej frustracji. To może być źródłem daleko idącego zrozumienia dla nawet zwyrodniałej agresji ekranowego frustrata, filmowi killerzy częściej bywają frustratami niżli ideologami zła w guście Bataile'a. To mechanizm przejmowania frustracji, nie tyle zaś współczującej troski objaśnia zadziwiająca możliwość identyfikowania się widza, skądinąd porządnego człowieka, z zachowaniami osobnika skłonnego do czynów niegodnych. Ale co więcej, to sam widz może pozostawać w psychicznej kondycji przeciążeń, niezaspokojonych potrzeb, rozczarowania życiem aż do granic wściekłości. Literatura i kino w wielu swych prezentacjach są otwarte na życiowych frustratów gotowych podpalić świat, oglądających z przyjemnością jak ten znieawidzony świat zasobnych ludzi sukcesu jest skutecznie atakowany. Realny gniew i realna nienawiść odbiorcy kultury popularnej dokonuje wówczas rewanzu *per procura*. Jedni przypuszczają, iż kino staje się wtedy klapą bezpieczeństwa i kompensowania zasobów społecznej agresji, że aktywność *per procura* w istocie jest sublimacją, inni zaś ostrzegają, że takie kino podpalaczy świata jest promocją frustratów dotąd jeszcze nieświadomych własnych niszczyielskich możliwości.

Koncepcja współodczuwania widza z fikcyjnym bohaterem i upatrywanie tam źródła percepcyjnej przyjemności ściiera się z przeciwną tezą, iż odbiorca jest zwykle tylko zewnętrznym obserwatorem działania fikcyjnej postaci. Tylko dziecko nie umie zachować spokoju w sytuacji zagrożenia swego bohatera, bo nie

jest zdolne przejąć nadludzkiej, stoickiej mentalności wobec postaci ekranowej. Dziecko wykrzykuje nerwowo „uważaj, obejrzyj się do tyłu, uciekaj”. Natomiast widz dorosły odrzuca możliwość doradzania postaci na ekranie. On zdolny jest przyjąć postawę obserwatora, nigdy w pełni nie identyfikując się z osobnikiem na ekranie, nawet jeśli mu życzy jak najlepiej. Teoria pełnej identyfikacji widza z postacią fikcyjną zakłada daleko idące percepcyjne pomieszczenie fikcji, artystycznej iluzji ze strukturą zewnętrzną rzeczywistości, pomieszczenie struktur na niby ze strukturami serio. Konkurencyjne zatem wobec identyfikacji przypuszczenie to koncepcja odbiorcy jako świadka-obszawatora wydarzeń i postaci.

Dolf Zillmann uważa, iż kluczowa dla owego widza-świadka jest praca moralna oceniająca ekranową postać bądź jako przyjaciela, bądź jako wroga godnego potępienia lub wreszcie jako kogoś neutralnego. Przyjemność z oglądania cudzego cierpienia może pojawić tylko gdy ten zły los spotyka postać, która na to zasłużyła, nie ma nic bardziej bolesnego, niż to gdy krzywdy doznaje mój *alter ego*. Dlatego producent filmowy pokazuje, że nasz sponiewierany i katowany *porte-parole* w chwilę później jest już w dobrej formie, podniósł się, otrząpał i pędzi dalej nawet nie kulejąc. Sumując poglądy Zillmanna podkreślmy, iż oczekiwania widza-obszawatora zawsze przechodzą przez pryzmat jego osądu moralnego. Miast o pełnej identyfikacji lepiej mówić o częściowej, względnej empatii, jest prawdopodobne, że odpowiednie emocje widza zawsze będą mniej dosadne i mniej głębokie w porównaniu z tymi prezentowanymi na ekranie, choć zasadniczo pozostaną w podobnym gatunku. Przyjemność widza z przemocy fizycznej stosowanej przez jego ekranowego reprezentanta istnieje o tyle i tylko wtedy, gdy tamten tę przyjemność odczuwa i demonstruje. Natomiast wobec postaci ocenionej negatywnie i odrzuconej przez widza empatia jest rzadka, choć nie wykluczona, tu częściej działa sankcja moralna. Dlatego mamy prawo cieszyć się z przemocy nieuchronnie karzącej seryjnego gwałciciela lub dilerów narkotyków, lub tylko złodzieja samochodów, mamy prawo radośnie wyczekiwać na jego egzekucję. Być może głównym zagrożeniem moralnym widza w kinie przemocy jest taka kontrempatia, która kontempluje z radością wyrafinowane cierpienia postaci podłej, kontrempatia, która bez granic usprawiedliwia brutalne metody wzniosłymi celami. W mechanizmie przeciwepatii kara powinna być sprawiedliwa w stosunku do winy, ale to rozrywka masowa, kino i media kształtują społeczne wyobrażenia o karze sprawiedliwej. Dzisiejsze kino potrzebuje obrazów, które eskalują przestępstwa i winy, a zwłaszcza odpłatę za te winy. Cywilizowane społeczeństwa zniosły karę śmierci, ale widz fikcji masowych wciąż ma radość z oglądania przestępców wpadających pod pociąg, wysadzonych dynamitem, ginących w ogniu, który sami wznieśli, pożeranych

przez zwierzęta, gdy ścigali naszego sprawiedliwego, albo zmiażdżonych przez słup trakcyjny, gdy wychylili głowę z pociągu. Takie zbiry rzadko kończą przed sądem, bo to dla widza byłaby to za mało. [Zillmann 1986: 209].

PSYCHOANALITYCZNA IDENTYFIKACJA

W psychoanalizie identyfikacja to spostrzeżenie innej osoby jako stanowiącej część lub przedłużenie nas samych, uwewnętrznienie jej celów i wartości. W biologicznej interpretacji natury ludzkiej najważniejsze są pierwsze identyfikacje chłopca z własnym ojcem, dziewczynki z matką. Najwcześniejsza identyfikacja miesza się z wrogością, u chłopca jest to chęć usunięcia ojca. Czyż nie jest tak, że powtarzamy tę postawę w życiu wielokroć, identyfikujemy się z autorytetami i zwalczamy je, wyzwalamy się od nich? Zapewne słabszy niżli w życiu realnym jest fenomen identyfikacji w oparciu o fikcje artystyczne, ale i tu nie jest on pozbawiony dążeń wewnętrznie sprzecznych, rządzi się i pokusą naśladowania i krytyką obserwowanej postaci. Utożsamianiem się, identyfikacją w paradygmacie psychoanalizy zafascynowany był krytyk Kenneth Burke. Utożsamienie mówcy i słuchacza, pisarza i czytelnika jest warunkiem jakiegokolwiek sugestywności tekstu, ono opiera się na podobieństwie obu stron obejmującym cechy fizyczne, osobowość, talenty, przekonania, wartości, zawód. Utożsamianie, identyfikacja postaci lub problemów między odbiorcą treści i ich nadawcą działa też w drugą stronę, także mówca lub artysta poszukuje utożsamienia z odbiorcą. W „Retoryce” Arystotelesa umiejętność sprzyjania odczuciom słuchacza nazywana była inteligencją. Kwestią jest granica utożsamiania się odbiorcy z fikcją artystyczną, z jednej strony postrzeganie podobieństwa, nawet częściowe utożsamienie znakomicie zwiększa sugestywną recepcję np. spektaklu, z drugiej strony przecież nie jest to fenomen likwidujący poczucie tożsamości i autonomię odbiorcy, słuchacza, czytelnika, widza. [Burke 1950: 20–30] Pierwotnie Zygmunt Freud wiązał kategorię identyfikacji ze strukturami psychicznymi ego i superego, identyfikacja ma swe granice, jeśli zaś prowadzi do złudzenia, że jest się inną osobą, wówczas staje się symptomem psychicznych zaburzeń. Identyfikacja jest nie tylko przejawem kształtowania się osobowości, ale jest źródłem kultury, sztuki, religii, moralności.

W filmoznawstwie identyfikacja definiowana była jako sytuacja gdy obserwator działania innej osoby sam je „przeżywa” w pewien sposób, nie poprzestając na rozumieniu czysto intelektualnym. Filmoznawcza koncepcja identyfikacji na początku bez granic zawierzyła psychoanalizie, przyjmując najbardziej spe-

kulatywne tezy Freuda i Jacques'a Lacana. Film jest jak marzenie senne, ekran jest jak pierś matki lub wyobrażenie jej twarzy, odbiór filmu cofa widza do lat wczesnego dzieciństwa, jest regresywną redukcją i przyjemnością nieświadomą itd. [Ostaszewski 1999; Helman 2000] Błyskotliwe i ortodoksyjne psychoanalityczne ujęcia identyfikacji zapoznają fakt, iż w końcu jest jakaś granica między snem a percepcją filmu z zaciemnionej sali kinowej, widz kinowy śni na niby, dobrowolnie i przez chwilę tylko, on wie gdzie się znajduje, podczas gdy takiej świadomości nie ma człowiek śniący.

Widzowi kinowemu wydaje się do pewnego stopnia, że jest w ciele aktora, ma jego ruchy i twarz, jest to rodzaj podmiotowej, dobrowolnej, psychicznej akomodacji. Dla nas ważne jest, iż Albert Michotte van den Berck już w latach pięćdziesiątych rozróżniał identyfikację ograniczoną i całkowitą. Z identyfikacją ograniczoną mamy do czynienia wówczas, gdy emocje ekranowego bohatera są odmienne od tych, które przeżywałby w tej sytuacji widz, zaś identyfikacja całkowita polega na wcieleniu się „ja” widza w inną postać. [Helman 1991: 127] Tu pojawia się pierwszy ślad trudności, która wielu dzisiejszych autorów prowadzi do odrzucenia pojęcia identyfikacji; jeśli odczucia odbiorcy są z konieczności nieco odmienne od uczuć postaci fikcyjnej, to dłaczego taki fenomen nazywać identyfikacją, a z drugiej strony wykluczone jest by przeżycia odbiorcy były identyczne z emocjami postaci na ekranie.

Najbardziej znana jest koncepcja Edgara Morina, który uznawał, że wszelkie doświadczenie kina, a może i całej sztuki, nawet tej nieprzedstawiającej, to albo identyfikacja albo podmiotowe projekcyjne rzutowanie naszych wyobrażeń na postać, lub na jakieś przedstawienie. Bezpośrednia identyfikacja z literackim bądź ekranowym bohaterem jest możliwa, gdy dostrzegamy podobieństwo jego postaci lub problemów, lub sytuacji z odpowiednimi naszymi problemami i okolicznościami. Jeśli owe podobieństwa nie są widoczne na pierwszy rzut oka to potrzebna jest wstępna projekcja, takie psychiczne opracowanie fikcji, by zasłoniło ono różnice dzielące ją od naszej rzeczywistości. Wówczas fikcyjny bohater staje się ekranem, na który rzutujemy potrzeby naszej rozgorączkowanej wyobraźni, dopiero po takim opracowaniu możliwa jest następnie identyfikacja nawet z postacią nam odległą. Nie mogę się wprost identyfikować z Ojcem Corleone, ale kiedy odbieram tę postać jako projekcję własnej potrzeby władzy, to wówczas podpatruję wiele z tego czego ja oczekuję od prawdziwego mężczyzny. W kinie projekcja-identyfikacja pobudzona jest psychologiczną prawidłowością, zgodnie z którą osobnik w ciemności, pozbawiony możliwości realnego działania zyskuje charakterystyczną nadwrażliwość, chirurg oglądający operację na ekranie mdleje, a melodramat wzrusza silniej niż samo życie, kino grozy oglądane

nocą pobudza u widza neurozę. Morin obok identyfikacji fałszywych oraz kultu gwiazd wyróżnia identyfikacje wstydlive, sekretne, takie, które nie prowadzą do naśladowania, a angażują emocjonalność widza w bardziej tajemniczy sposób.

Niewątpliwie, kiedy identyfikację nierozdzielnie sprzęgniemy z projekcją wówczas nie ona jest najprostszą akomodacją do fikcji, czy symulacją obcego charakteru, wówczas ujawnia się ambiwalentna i zagadkowa natura tego procesu. W melodramacie i w bardziej życiowych, codziennych historiach miłosnych identyfikacja jest możliwa bezpośrednio, w horrorze i w filmach o tematyce morderczej widz znajduje się w zasadniczo odmiennej sytuacji, tutaj konieczna jest uprzednia projekcja, bo rzeczywistość tu prezentowana jest odległa, wyobcowana z codziennego doświadczenia. W kobiecym kinie masochistycznym inaczej działa sprzężenie identyfikacji-projekcji niż projekcja-identyfikacja w męskim kinie sadystycznym. [Morin 1965]

Kiedy chcemy badać identyfikację z ekranowym bohaterem i rozważyć praktyczne skutki tego fenomenu w kontekście kina akcji, przemocy, zbrodni i perwersji, to musimy akcentować złożoność, fazowość przebiegu identyfikowania. Najpierw widz musi rozpoznać postawę bohatera, najczęściej kilku bohaterów wchodzących we wzajemne interakcje, musi zrekonstruować intencje i zinterpretować zachowania fikcyjnych postaci. Później musi zbudować własny stosunek do tej czy innej postaci, musi zidentyfikować jej system wartości oraz rodzaj własnych uczuć do tej postaci (sympatia, antypatia, obojętność i wszystko co poza tym). Właściwa identyfikacja z postacią jest fazą końcową, po rozpoznaniu sensu postaci i jej wartości. Choć identyfikacja z bohaterem jest łatwiejsza wobec postaci pozytywnej, niż wobec kryminalisty, to rzecz jednak w tym, iż dla różnych widzów odczucie wartości i zachowań akceptowanych bywa zmienne. Identyfikacja może być też wyrazem skrywanego buntu widza wobec wartości dotąd osobiście uznawanych, ale wewnętrznie nie odczuwanych, może być skutkiem rozczarowania i frustracji, bywa więc możliwym na terenie fikcji wartościowaniem *a rebours*. Identyfikacja z protagonistą nie zawsze jest prostym utożsamianiem się z aktorem, gwiazdą, herosem występującym w obronie wartości niewątpliwie uznanych społecznie i moralnie. Nie jest możliwa identyfikacja widza z Hannibalem Lecterem, osobnikiem inteligentnym, wykształconym, który zwykł spożywać posiłek sporządzony z ludzkiego mózgu. A przecież percepcja wielu widzów w tym wypadku idzie za intencją reżysera wykluczającą oczywistą kontrempatię. Reżyser wykorzystuje etapowość procesu percepcji, przewiduje, iż wielu widzów nie będzie zdolnych już od początku rozpoznać konstrukcję ekranowej postaci tak powikłanej w swych motywacjach, wielu widzów nie potrafi

zrekonstruować systemu wartości postaci, której wygląd i gesty są sprzeczne ze zwierzęcymi dokonaniem.

W sztuce masowej, która dotąd była sferą oczywistych i natychmiast rozpoznawalnych wyglądom (po kolorze kapelusza), zachowań i deklaracji, teraz przyszedł czas na gmatwanie spraw, zacieranie charakterystyk, sączenie dwuznacznych ideologii. Przyszedł czas na złożone i niewykryształowane identyfikacje, co do tej pory było domeną sztuki wysokiej. Nawet widz ukształtowanej osobowości, nastawiony na kontrempatię z okrutnikiem i katem, w przypadku upodobania do kina strachu jest w trudnej sytuacji. Ból ekranowej ofiary, nie może stać się bólem widza-observatora, bo to likwidowałoby poczucie bezpieczeństwa i perwersyjnego komfortu, likwidowałoby przewrotną satysfakcję podglądania tortury. Jeśli widz jest mimo wszystko zafascynowany działaniem okrutnika i równocześnie jest po stronie ofiary, to jego pozycję nie da się wyjaśnić przy pomocy zaprezentowanych dotąd kategorii analitycznych, to nie jest nawet zauważona przez van den Bercka identyfikacja ograniczona, to jest ześlizgiwania się w mroczną czeluść podmiotowych niepięknych skłonności, o których sami nie wiemy.

Alicja Helman zwraca uwagę, iż podczas gdy na gruncie filmoznawstwa identyfikacja traktowana była jako fenomen percepcji kina fundamentalny, przemożny i obozładniający widza, to nowsze teorie wprowadzają do ortodoksyjnej psychoanalizy komplikację socjopsychologiczną i gatunkową. Różne gatunki filmowe w różnym stopniu uprawiają inżynierię uczuciowej identyfikacji, a z drugiej strony widownia jest zbiorem osobników o zmiennej dyspozycji do współodczuwania. Emocjonalna bezbronność widza i jego zdolność ulegania ekranowej hipnozie zmienia się z wiekiem, identyfikacje szczególnie silne u dzieci i młodzieży, u osobników dorosłych słabną. [Helman 1999: 149]

Zagadka identyfikacji widza z postacią negatywną, zdałoby się całkowicie psychicznie mu obcą ujawnia się najpełniej w przypadku kinowego horroru, gdzie bohaterem bywa szaleniec, sadysta, nekrofil. Psychoanaliza przerzuca wówczas doświadczenia odbiorcy na płaszczyznę symboliczną, kino jest snem, fantazmatem, kinowy horror jest koszmarem symbolicznie skrywającym nieujawnione jeszcze lub wtórnie zepchnięte do podświadomości, represjonowane, odpychające i przerażające skłonności widza. Tortura obcinania palców wyraża obsesję lęku przed kastracją, syn morduje ojca, córka matkę, pragnienie dziecka jest u kobiety skrytym marzeniem o posiadaniu penisa, zaś utrata jednego wyraża obawę utraty drugiego itd. W „Diabelskim nieboszczyku” z gatunku gore, który jest prawdziwie diabelski w swej brutalności i okrucieństwie, bohatera atakują kobiety-demony. Zarówno atakujące demony, jak i broniący się przed kastracją bohater, używają

wszelakiej, zawsze jednak długiej białej broni o kojarzeniach fallicznych. Najkrwawsze zbrodnie, bezrozumna agresja cielesna zawsze może być objaśniona kulturową represją ciała. Oniryczne interpretacje psychoanalizy odwołują się nie tylko do najprostszej symboliki biologicznej, sprzecznosc kultury i natury oznacza także atak na takie instytucje społeczne jak rodzina, szkoła, kościół itd. Są takie obrazy filmowe, w których głównym bohaterem jest zbrodniarz, zaś jego ofiary bywają mało widocznym tłem akcji, wówczas psychoanaliza zachęca by traktować zbrodniarza jako projekcję onirycznych zahamowań widza. Jeśli głównym bohaterem horroru jest krwawe monstrum, jeśli prosta identyfikacja widza z takim monstrum jest niemożliwa to psychoanaliza, ta psychologia podejrzeń, podsuwa pomysł wizualizacji na ekranie realnych, ale ocenianych przez superego odbiorcy pragnień erotycznych i agresywnych.

GRANICE SYMULACJI

Współczesna psychologia i socjologia dysponują w studiach odbioru skomplikowaną aparaturą pojęciową i instrumentami badawczymi takimi jak eksperyment, wywiady i testy, badania terenowe, statystyka, wieloletnia obserwacja biograficzna. Ale czy w związku z medialną przemocą teraz w nowy sposób stawiamy stare, odwieczne pytania, czy teraz już potrafimy zbudować hipotezy, które mogłyby podlegać naukowej, jednoznacznej weryfikacji bądź falsyfikacji? Polemikę z psychoanalityczną teorią identyfikacji prowadzi się w kognitywnej szkole widza filmowego [Bordwell, Thompson 1979]. W szkole kognitywnej neguje się koncepcję widza śniącego na jawie, w zamian podkreśla się świadomą recepcję fikcji fabularnych, widz nie podlega biernie wpływom fikcji, lecz aktywnie przetwarza tę fikcję, interpretuje ją. Mając jasne poczucie fikcyjności przedstawień, w sposób zamierzony poddaje się on iluzji, prowadzi współodczuwającą grę z bohaterem, by osiągnąć przyjemność rozrywki.

Noel Carroll dyskutuje problem wpływu fikcji fabularnych na odbiorcę odróżniając bądź to oddziaływanie na kogoś poprzez czynienie mu propozycji bądź to oddziaływanie poprzez przedstawianie temu komuś postaci do naśladowania. Albo proponuje się odbiorcy konkretne rozwiązania problemów, jakieś zasady moralne (lub niemoralne) oraz konkretne wartości, albo też przedstawia mu się jakiś wzór osobowy. Ktoś kto twierdzi, że niebezpieczne fikcje fabularne mają skutek sprawczy przypuszcza, że przemoc działa bądź to jako sugestia społecznych norm i przekonań, bądź jako proces identyfikacji odbiorcy z pokazanym na ekranie agresorem. Fikcyjna przemoc w mediach może po sobie pozostawiać

w umysłach ludzi wcale niefikcyjne pomysły i sugestie, mówią tzw. propozycjonaliści. Ekranowe zło może prowadzić widza do przyjaźni nawet z osobnikiem skądinąd odrażającym i niebezpiecznym, mówią tzw. identyfikacjonaliści. Powiadają propozycjonaliści, pornografia jest teorią realnego gwałtu, ona tworzy ideologię na użytek egoizmu mężczyzny. Identyfikacjonista natomiast dodaje, że przemoc oglądana na ekranie jest zaraźliwa, ponieważ my odbiorcy mamy naturalną skłonność do przejmowania emocji oglądanych charakterów. Zaraźliwość psychiczna w identyfikacji jest mimowolna i odległa od bardziej refleksyjnego przejmowania propozycji, idei i instrukcji.

Najpierw słów kilka o zagrożeniu odbiorcy plugawymi propozycjami i aspołecznymi sugestiami. Narracje fabularne, pokazywane tragiczne historie i dramatyczne wydarzenia nigdy nie są jednoznacznym, gotowym wykładem jakiegoś przesłania. W praktyce żaden autor nie wypowiada się dosłownie poprzez swoją historię, opowiadane wydarzenia są tylko egzemplifikacją, skrótem, w najlepszym wypadku metaforą. Fikcje masowe nie przynoszą sugestii nowych, niczego nas nie uczą, ale są okazją do ćwiczenia na fikcyjnym przykładzie naszych własnych przekonań, wiedzy i życiowych koncepcji. Oglądanie odrażających obrazów i niebezpiecznych osobników bez zasad jest pretekstem by jeszcze raz zmobilizować nasze osobiste repertuary poznawcze, uczuciowe i moralne. Oglądanie rzeczy dwuznacznych moralnie nie jest dla nas gotową propozycją zaniechania etyki, przeciwnie, jest to raczej specyficzna transakcja między nami a spektaklem. Poświęcamy czas i uwagę przykładowi cudzych zachowań, by mieć okazję głębszego uchwycenia i utwierdzenia naszej własnej postawy wobec przemocy. Nie uczymy się tą drogą rzeczy nowych, lecz dywagujemy w kwestii naszych własnych doświadczeń i utrwalonych wcześniej przekonań. Zdaniem omawianego autora nie warto przeceniać roli fabuł masowych w społeczeństwie, fikcje nie wpływają na rzeczywistość, jest raczej odwrotnie, to rzeczywistość wpływa na interpretowanie tych fikcji.

Wiele jest racji w stanowisku psychologii poznawczej, która nie chce traktować odbiorcy fikcji masowych, w szczególności widza kinowego jako istoty reagującej zmysłowo tylko i pozaintelektualnie. W „Teorii filmu” Siegfrieda Kracauera twierdziło się, iż film oddziałuje przede wszystkim na zmysły i fizjologię odbiorcy, stoi na pograniczu transu hipnotycznego, snu, widz biernie fantazjuje jak gdyby rezygnując z własnego życia. Kino stymuluje podświadomość odbiorcy, wytwarza przemienność marzenia i skupienia, projekcji i identyfikacji. Psychologia poznawcza w miejsce podobnych przekonań sugeruje, iż widz może wybierać między wyrzeczeniem się siebie, a racjonalną oceną propozycji moralnych i rozwiązań życiowych prezentowanych na ekranie. Z tego punktu

widzenia filmoznawcze koncepcje przeceniają siłę projekcji-identyfikacji, nazbyt bezceremonialnie podlegają wpływowi swoście interpretowanej psychoanalizy. Odbierając wszelakie fikcje artystyczne, w tym także film, nasza świadomość nie musi kapitulować by mieć przyjemność z oglądania, tylko osobowość zdez-integrowana ma wrażenie, że świat przedstawiony dzieła jest bezalternatywny. Źródłem refleksji „*Philosophy of Mass Art*” jest autorska introspekcja. Autor mówi o doświadczaniu fabuł masowych z perspektywy człowieka dorosłego, z perspektywy ukształtowanej, silnej osobowości. Może nawet dziwić, że filozof erudyta i znawca sztuki prawdziwej znajduje jeszcze czas na mialką *pulp fiction*, zresztą jako filozof sztuki masowej autor podpisuje się pseudonimem.

Identyfikacja jest „wchodzeniem w cudze buty”, doświadczaniem cudzych uczuć. Pytanie podstawowe jest pytaniem o granice takiego przenikania, o granicę osmozy między postacią fikcyjną a żywym osobnikiem. Noel Carroll atakuje najogólniej pojętą koncepcję identyfikacji i teorię identyfikowania się z fikcyjnym bohaterem, jego zdaniem w akcie percypowania fikcji widoczna jest dwustopniowość przebiegu identyfikacji, co wpływa na jej ograniczenie. Rozumienie i intuicyjne rozpoznanie cudzych popędów nie jest jeszcze identyfikacją, publiczność nie podlega temu samemu doświadczeniu co fikcyjny charakter. Morderca, psychopata w obrazie z gatunku horroru jest przestraszony, wpada w panikę, nie kontroluje swych czynów. Widz jakoś podziela uczucie strachu, ale strach widza jest zasadniczo innej jakości, widz nie traci kontroli nad sobą, on tylko studiuje fenomen strachu i paniki. Żeby to zrozumieć nie trzeba teorii identyfikacji. Nigdy nie jest tak by odbiorca fikcji był całkowicie włączony w ekranową postać, szczątkowa empatia z oglądanym charakterem jest tylko warunkiem rozpoznania sytuacji tamtego na ekranie. Podobnie jak w krytyce propozycjonalizmu, tak i w krytyce identyfikacjonizmu zasadniczy kierunek wpływu opisuje się tutaj raczej od rzeczywistości ku interpretacji fikcji niżli odwrotnie.

Noel Carroll nic tymczasem nie mówi o fenomenie projekcyjnego rzutowania naszych problemów na losy fikcyjnej postaci. Projekcyjne opracowanie bohatera, percepcyjne uproszczenie, kiedy protagonistę traktujemy jako nasze *alter ego* ułatwia zadziwiająco, karkołomną niekiedy identyfikację z postacią niebezpieczną i na pierwszy rzut oka odrażającą. Siedemdziesiąt procent polskich widzów w sondażu po filmie „Leon zawodowiec” uznało płatnego mordercę za postać sympatyczną i pozytywną. Najważniejszy dla widzów był fakt, iż morderca troskliwie opiekował się osieroconą dziewczynką, a któż z nas nie wzruszy się sierotą? Gorączkowa, podmiotowa projekcja własnych wzruszeń czyni nas roztargnionymi, sugestywne dzieło skutecznie zmitologizowało postać płatnego mordercy. Autor „*Filozofii sztuki masowej*” nie ustępuje jednak. Oto

w konkretnym spektaklu różne postaci, charaktery prezentują równocześnie wiele sprzecznych wartości, wzorów zachowań i skłonności. Odbiorca zawsze stoi przed koniecznością wyboru i zapewne identyfikuje się z tą postacią, która już wcześniej preegzystowała w jego mentalności. Widz ma też dodatkową szansę selektywnej percepcji wybranej postaci, przyswojenia sobie tylko niektórych jej cech i odrzucenia innych. Może też polubić lub podziwiać wybrane przejawy charakteru postaci mimo wszystko w całości odrzuconej. Takie częściowe i uwarunkowane przejmowanie ekranowego lub książkowego projektu osobowości, jest zdaniem Carrolla właśnie zaprzeczeniem koncepcji identyfikacji, jest faktycznym likwidowaniem teorii „wchodzenia w cudze buty”. Częściowa, niepełna identyfikacja jest zaprzeczeniem samej tej kategorii analitycznej. Nawet kiedy dzięki mistyfikującej sile sztuki polubimy postać negatywną, jak to się stało w naszym przykładzie z „Leonem zawodowcem” to nie znaczy, zdaniem Carrolla, że identyfikujemy się z tą postacią. Identyfikacja musiałaby być procesem złożonym, współdziałaniem symulacji uczuciowej z potwierdzeniem cudzych wartości i przekonań. Ani samo uznanie cudzych wartości, ani samo żywienie sympatii, lubienie kogoś w sytuacji niepodzielania jego przekonań, jedno izolowane od drugiego nie jest identyfikacją.

Kiedy przez identyfikację rozumiemy stan pełnego utożsamienia się żywego człowieka z konstrukcją fikcyjną, to oczywiście nie jest to zjawisko spotykane nawet u ludzi nadwrażliwych, pozostaje zatem jeszcze do rozważenia koncepcja symulacji. W symulowaniu inaczej niż w identyfikacji nie jest konieczne by wszystkie poznawcze i emocjonalne stany odbiorcze były właściwe rzeczy oglądanej. Wystarczy przybliżone podobieństwo, nie zaś pełne przenikanie zmysłowe i umysłowe. Identyfikacja jest symulacją wówczas gdy odbiorca naśladuje w swym umyśle sytuację w jakiej znalazł się bohater i w ten sposób jest zdolny lepiej wyobrazić sobie doświadczenie fikcyjnej postaci. Naśladując stan umysłu i uczuć ekranowej postaci odbiorca eksperymentuje ze sobą, rozpoznaje co by wówczas myślał i odczuwał, gdyby był w sytuacji w jakiej znajduje się bohater. Używanie samego siebie jako narzędzia symulacji polega na przyjęciu choćby na chwilę, na czas spektaklu cudzych przekonań, wartości i rozpoznanie okoliczności w jakich znalazł się tamten człowiek. Kiedy symulujemy doświadczenia innego, wyłączamy, w znacznym stopniu zawieszamy nasze własne systemy wartości, bo symulowanie jest grą wyobraźni, grą tą kieruje artysta, narracja dzieła. Ale jest to tylko eksperyment, któremu się poddajemy, by już za chwilę konfrontować wyniki tego eksperymentu z naszym jak się zdaje, zdrowym rozsądkiem.

Znika tutaj trudność „wychodzenia z cudzych butów”, bo zawsze była granica między naszą rzeczywistością a doświadczeniem symulowanym. Kiedy obserwuję

na ekranie postać błakającą się po ciemnych ulicach nie jestem w stanie podzielać tego strachu i obawy, które sygnalizuje mi narracja. Rozumiem co przeżywa tamten zastrachany jegomość, ale sam osobiście nie jestem zastraszony, są we mnie jak gdyby dwie osoby równocześnie, tamten podlegający niebezpiecznym okolicznościom i ten współczujący tamtemu. Można mówić tu o dwu odmiennych, a równoczesnych przeżyciach. Artysta przedstawił mi postać człowieka zagrożonego, bym po pierwsze, wyobraził sobie jak czuje się taki człowiek, a po drugie, bym wytworzył w sobie uczucie solidarności i współczucia wobec tamtego. Oto na ekranie kobieta walczy o życie dziecka, jej emocją są uczucia dla dziecka, ale tymczasem emocje widza skupione są na tej kobiecie, on osobiście nie walczy o życie dziecka. Odbiorca skupia się na sytuacji w jakiej znalazł się jego bohater, a nie na sposobie w jaki tę sytuację doświadcza bohater, symulacja jest najwyżej współczującym obserwowaniem.

Koncepcja identyfikacji widza z ekranową postacią używana była globalnie w odniesieniu do wszelkich fikcji artystycznych i fabuł kultury masowej, do kina w szczególności. Tak globalnie traktowane pojęcie jedni uważają za użyteczne, fundamentalne, inni odmawiają mu zalet operacyjnych w psychologii recepcji sztuki. Zauważyć warto, iż natura identyfikacji inna bywa w obyczajowych serialach rodzinnych, inna w historiach kryminalnych. Identyfikacja względnie łatwo pojawia się u kobiety miłośniczki *soap opera*, tam fenomen ów ułatwiany jest codziennymi realiami, nawet gdy rzecz się dzieje w środowisku amerykańskich milionerów, to i tak główne wątki skupione są na relacjach międzyludzkich, powikłaniach uczuciowych, kłopotach i radościach rodzinnych. W opowieściach kryminalnych natomiast zarówno ofiara jak i jej prześladowca uwikłani są intrygę niezwykłą, w okoliczności egzotyczne, zabójca kieruje się motywacjami przymożnymi i niecodziennymi, a i ofiara jest dziwnie uzależniona od wyjątkowych okoliczności. Wówczas procesy identyfikowania się widza z którąkolwiek ze stron są bardziej powikłane, w odniesieniu do tego materiału stosowniej będzie używać teorii obserwacyjnej symulacji.

MECHANIZMY SAMOPOZNANIA I PERSWAZJI

W wykładzie „Filozofii sztuki masowej” pełna identyfikacja jest niemożliwa, a nawet symulacja nie wydaje się zbyt częsta. W typowym procesie recepcji fikcji mamy do czynienia nie z odbiorcą współuczestnikiem zdarzeń, lecz z obserwatorem, w literaturze wszelkie informacje potrzebne do uformowania odpowiedniej reakcji z tego obserwacyjnego punktu widzenia pochodzą od narratora. Oto

w horrorze kamera pokazuje przepaść, widz jest przerażony, ale bohaterka rzuca się w nią z jakiegoś powodu, zawsze i do końca istnieje odmienność emocji po obu stronach. Oglądając człowieka zdruzgotanego poczuciem winy, nie musimy być moralnie poniżeni, nie symulujemy tamtego uczucia, nam jest szkoda tego człowieka, mamy poczucie wyższości nad nim. Co więcej, w wielu gatunkach filmowych odbiorca oczekuje, żeby pokazany charakter zaskoczył go, by demonstracyjnie zaprzeczył możliwej symulacji. Coraz bliżej nam do poglądu, że częściej występuje odbiorca obserwator, niżli odbiorca symulator.

Wprowadźmy do tej argumentacji nieco zastrzeżeń. Jest znacząca różnica między odbiorem tworzywa literackiego i filmowego. W filmie na ogół nie ma narratora, uwagą widza kieruje montaż obrazów, w filmie pojawia się człowiek w postaci skonkretyzowanych wyglądnów, a jego czyny są dosłowne. Czy nie jest łatwiej mówić o symulacji w filmie niż w literaturze? Nie przypadkiem właśnie na gruncie filmoznawstwa identyfikacja awansowała na najważniejszą kategorię teoretyczną. Filozof sztuki masowej odrzuca jednak globalnie wszelką możliwość identyfikacji i w literaturze i w filmie, zawsze bowiem emocje odbiorcy różnią się od uczuć fikcyjnych postaci. Sam pomysł zastąpienia widza symulatorem widzom obserwatorem ma wiele wspólnego z referowaną wcześniej koncepcją Dolfa Zillmanna, który także odkrył, iż podstawową ramą odniesienia widza obserwatora są jego własne zasady moralne. Ale D. Zillmann nie odrzuca samej idei przeżyć zastępczych i znaczącego emocjonalnego oddziaływania fikcji na odbiorcę. Wyrażamy tu ogólniejszy pogląd, iż kategoria identyfikacji jest tylko metaforą z braku innego, celniejszego pojęcia, stąd zastrzeżenia wielu autorów ograniczające stosowalność samego pojęcia, stąd mówienie o identyfikacji częściowej, etapowej itd.

Oglądając przemoc, niegodziwość, zbrodnicze cudze uczynki rozmyślamy nad własnymi przekonaniem, ćwiczymy standardy etyczne, na konkretnych przykładach wyjaśniamy sobie to, czego do tej pory nie było okazji przemyśleć aż tak dogłębnie. Dlaczego jednak taka koncepcja klaryfikowania, stabilizowania podmiotowych wcześniejszych zasad etycznych miałyby całkowicie wykluczać możliwość przeżyć zastępczych, wszelkiej identyfikacji i symulacji? Czy współczucie dla ofiary i przeciwempatia z prześladowcą nie mogą pobudzać, intensyfikować klaryfikującej refleksji w kwestii podmiotowych, własnych przekonań życiowych odbiorcy? Czy w laboratorium obserwacyjnym budowanym przez fikcje fabularne jest miejsce wyłącznie na badawcze oceny z wykluczeniem estetyki emocji?

Oczekiwanie od odbiorcy fabuł rozrywkowych, by klaryfikował on swe standardy etyczne bez domieszki interesownej identyfikacji, symulacji, empatii

i kontrempatii jest puryzmem. Puryzm ze szkoły poznawczej redukuje bogactwo struktury artystycznej do bodźca intelektualnego, do miary poznawczej, w świetle której odbiorca tylko sprawdza słusność swych wcześniejszych przekonań. Czy dzieło sztuki ma tylko takie potencje, czy nie ma własnych możliwości mitologizacji, mistyfikacji idei nawet pierwotnie obcych odbiorcy? Tylko kierując się puryzmem poznawczym oraz absolutyzując paradygmat interpretacyjny „od życia ku sztuce”, a nigdy odwrotnie, wykluczono radykalnie niebezpieczeństwo identyfikacji widza z postacią fikcyjną.

BIBLIOGRAFIA

- Atkin C. [1983], *Effects of realistic tv violence vs. fictional violence on aggression*, "Journalism Quarterly", 60.
- Bordwell D., Thompson K. [1979], *Film art: An introduction*, N.Y.
- Burke K. [1950], *A rhetoric of motives*, Prentice-Hall, N.Y.
- Carroll N. [1999], *A philosophy of mass art*. Clarendon Press, Oxford.
- Davis M.H. [1999], *Empatia. O umiejętności współodczuwania*, GWP, Sopot.
- Davis M.H. i inni. [1987], *Emotional reaction to dramatic film stimuli: The influence of cognitive and emotional empathy*, Journal of Personality and Social Psychology, 52, 126–133.
- Fiezer J. [1991], *Psychologizm i psychoestetyka*, PWN, Warszawa.
- Gauntlett David, [2001], *The worrying influence of "media effects" study*, [w:] Ill Effects, eds. Barker M, Petley J., London: Routledge.
- Griffin E. [2001], *Podstawy komunikacji społecznej*, GWP, Sopot.
- Helman A. [1991], *Identyfikacja*, [w:] Słownik pojęć filmowych. Wrocław.
- Helman A. [2000], *Metafora ekranu w psychoanalitycznej teorii filmu*, [w:] *Wiek ekranów*.
- Kracauer S. [1975], *Teoria filmu*, Warszawa.
- Morin E. [1965], *Duch czasu*. Warszawa, PIW.
- Morin E. [1972], *Kino i wyobraźnia*. Warszawa, PIW.
- Ostaszewski J. [1999], *Film i poznanie*, Kraków, WUJ.
- Przestrzenie kultury widzenia*, red. Gwóźdź A., Zawojski P., Kraków.
- Syska R. [2003], *Film i przemoc*, Kraków, Rabid.
- Sztuka filmowej interpretacji. Antologia przekładów*, [1988] red. Godzic W. Kraków.
- Zillmann D. [1988], *Cognition-excitation interdependencies in aggressive behavior*, "Aggressive Behavior", 14
- Zillmann D. [1999], *The psychology of the appeal of portrayals of violence*, [w:] *Why we watch*, (1999) ed. Goldstein J., New York, Oxford University Press.
- Zillmann D. [1971], *Excitation transfer in communication-mediated aggressive behavior*. "Journal of Experimental Social Psychology", 7.

Bogusław Sułkowski
University of Łódź

IDENTIFICATION AS A DRIVE FOR THE EMOTIONAL RESPONSE

(Summary)

The study explores the nature and limits of experiencing art by way of identification and substitute sensations. One is tempted to think that straightforward identification (fantasy) is largely typical of the popular response to art whereas the expert insight into the formal structure of an art work precludes simple projection or identification. A panoply of theoretical notions capture the ability of fiction readers and film viewers to 'put themselves in somebody else's shoes'. These include involvement, empathy, identification, projection and simulation, to mention just a few. This multitude of notions corresponds to the superfluity of theories and solutions to the mystery of the innermost identification which is nevertheless experienced within certain limits and does not sever one's connection with the non-fictional world. The author presents a wide spectrum of specialist literature available worldwide.

The psychoanalytic concept of viewer identification with an on-screen character has been widely applicable to all forms of fiction and mass culture stories, cinema in particular. Some consider such an all-encompassing notion useful and fundamental, others repudiate it as operationally non-viable in the psychology of art reception. If we look at pulp fiction, the nature of identification is different in response to family and detective series. A female soap-opera lover is rather susceptible to identification which is facilitated by the realistic background details. In detective stories, on the contrary, both perpetrators and their victims get entangled in an unusual intrigue, the murderer is driven by irresistible and unusual motives, while the victim is at the mercy of extraordinary circumstances. Thus, viewer identification with any of the protagonists is restrained, and the theory of observational, emotional simulation seems more pertinent.