

## Sentiment u gledanju filma\*

Žena i djeca povelj su oca u kino na *Pocahontas* (1995). Na jednom od vrhunaca filma, lik Pocahontas javno se usprotivi ocu, moćnom indijanskom poglavici, i nagovara ga da ne upušta u osvetničku akciju protiv engleskih naseljenika te tako spriječi strašan rat. Otac u mraku kina bori se sa suzama. Pogledavši sina opaža da dječak tek pažljivo motri scenu, pa se osjeća zbuđenim zbog vlastitih osjećaja.

Ovo je primjer veoma uobičajene emocionalne epizode. U situacijama poput opisane većina promatrača lako će shvatiti *očeve osjećaje* kao vrstu *sentimentalne emocionalnosti*, ili kraće sentimenta. Ipak, izraz *sentiment* nije oznaka koju pojedinci rado pripisuju emocionalnom stanju u kojemu se nalaze. Prije svega, ona ima pogrдно značenje. Sentimentalnost je glupa, a sentimentalna emocija često se smatra lažnom ili neiskrenom, tim više ako je ta emocija izazvana umjetnim podražajem poput filma. Sentimentalnost se također povezuje sa slabošću i ženskošću u značenju koje ne ide u prilog ženama. Drugo, teško je shvatiti što je zapravo sentiment. Značenja što ih razne osobe pridaju tom izrazu mogu se znatno razlikovati, a iz teorijskog gledišta sentimentalne emocije mogu biti mješavina nekoliko emocija, a ne samo jedna. Jedan od razloga nejasnoće vjerojatno je taj što su emocije na koje se taj izraz odnosi očigledno složenije od uobičajenijih emocija poput straha, tuge i srdžbe. Povrh toga, sentimentalnost se obično povezuje s reakcijom na kulturne proizvode, a ne na situacije iz stvarnoga života. Osim toga, podrazumijevani kulturni proizvodi, poput popularne književnosti, kazališta i filma, uživaju niži ugled. Nije uvijek

bilo tako. Štoviše, kratka povijest značenja izraza *sentiment* i sentimentaln može produbiti naše razumijevanje stvarnog značenja sentimentalne emocije. No prije toga trebamo uvodno razlučiti sentiment od drugih vrsta emocija.

Sentimentalnost se gotovo redovito povezuje s plakanjem. Postoje i druge emocije pri kojima lijem suze ili barem osjećamo snažan poriv ka plaču, osobito kada smo tužni ili nečim ganuti. No sentimentalna emocija nije isto što i tuga, premda se ta dva osjećaja vrlo dobro slažu. U tuzi shvaćamo da smo izgubili nešto važno. Rasplakati se možemo, a da nismo sentimentalni, pod uvjetom da znamo što nas je ganulo i osjećamo da važnost toga odgovara intenzitetu naše emocije. Pod sentimentalnom emocijom, s druge strane, podrazumijevamo emociju kojoj je svojstven poriv na plač ili stanje ganutosti, snaga kojeg premašuje značenje što ga pripisujemo njegovu uzroku. Kao što ćemo vidjeti, poriv na plač povezuje se pak sa stanjem opće ranjivosti ili bespomoćnosti. Druga značajka onoga što nazivamo sentimentima jest to da se oni uglavnom javljaju kao reakcija na sudbinu drugih. Promatrate tuđu sreću ili nesreću i odjednom se zateknete kako plaćete, a da zapravo ne shvaćate zašto bi vas iznenadni događaj tako ganuo. Konačno, sentimentalne emocije u određenoj su mjeri bezrazložne. Naravim nije takva da potiču na djelovanje ili na suzdržavanje od akcije. Zato se često, premda ne i uvijek, misli da su takve emocije neiskrene ili izvještačene.

Važno je naglasiti da netko može oznaku 'sentimentalna' prikačiti vlastitoj emociji — otac u primjeru *Pocahontasa* možda nije dobro shvatio što je uzrok njegove provale emocija — kao i emociji nekog drugog: paraplegični pacijenti će 'itekako preobilno' plakati kada rodbina u posjetu napusti bolnicu.<sup>1</sup>

### Kratka povijesti sentimentalizma

Sentimentalni osjećaj nije se oduvijek smatrao jeftinom emocijom, a u nekim kulturama sentimentalnost i njezine istoznačnice bile su ili jesu mnogo manji tabu nego danas u našoj kulturi. Poznato je, primjerice, da je procvat filmske industrije u Indiji urodio sentimentalnim filmovima za domaću široku publiku. Također ne bi trebalo zaboraviti da se sentimentu sklone subkulture mogu pronaći u svačijem susjedstvu: popularnost televizijskih sapunica među svim kate-

gorijama gledatelja potvrda je tomu. A ne tako davno sentiment se u ovoj kulturi smatrao uzvišenim osjećajem. Izraz 'sentiment' u značenju koje je blisko njegovoj današnjoj uporabi javlja se, čini se, tek potkraj osamnaestoga stoljeća kada je ta riječ najprije značila iskrenost, a poslije je stekla značenje čistog i profinjenog osjećaja, kao u romanu Lawrencea Sternea *Sentimentalno putovanje kroz Francusku i Italiju*. R. F. Brissenden upozorio je da su autori sentimentalne književnosti od romantizma do danas težili podizanju morala svojega čitateljstva, tako što su se obraćali njihovim emocijama i njihovu prirodnom osjećaju za ono što je kreposno i dobro i oplemenjivali ga.<sup>2</sup> Središnja tema sentimentalnoga romana, prema Brissendenu, kreposni je lik koji se nade u nevolji zbog okolnosti koje nisu njegova ili njezina krivnja. Ne stavlja se naglasak na zbivanja kao takva, nego na osjećaje likova. Važnija je njihova raščlamba zamršenih i zbunjujućih situacija te moralne diskriminacije koje iz njih proistječe, nego samo činjenje dobrih djela. Annemieke Meijer tvrdi da zapleti s *naglim obratom* podupiru temu vrline u nevolji: nagli gubitak imetka, ponovno pronađeno dijete ili roditelj i drugi udarci sudbine, dok krivudave ili fragmentirane linije priče također služe opisu jakih emocija lika. Sentimentalni roman ne ističe se po originalnosti. On crpe iz zbirke konvencionalnih situacija i ustaljenih likova. Efektni odlomci, kao što su prizori uz smrtnu postelju ili ponovnog ujedinjenja, piše Meijer, daju se u *tabloima*.

Premda se ovaj opis sentimentalizma odnosi na književnost osamnaestog stoljeća, nije teško zapaziti upadljive sličnosti s većinom suvremenih popularnih filmova, a posebice s hollywoodskom melodramom iz 1910-ih i 1960-ih godina. Ta vrsta melodrame smještena je u kućni ambijent braka i obitelji. Glavni su likovi žene. Spomenimo tek neke primjere: *Put prema istoku* (*Way Down East*, 1920) Davida Warka Griffithsa, *Čovjekov dvorac* (*A Man Castle*, 1933) Franka Borzagea, *Kratak susret* [*Brief Encounter*, 1945] Davida Leana i *Sve što želim* (*All I Desire*, 1953) Douglasa Sirka.

Robert Lang ističe da je melodrama — drama identiteta. Sukob se na ovaj ili onaj način usredotočava na definiciju identiteta žene, na njezinu borbu protiv sila muške dominacije i tradicionalnih društvenih koncepcija uloga žena i muškaraca. U nevolji je upravo ta posljednja 'vrlina', tradicionalna koncepcija ženskog identiteta. Naglasak na ženskom gledištu potencijalni je prinos melodrame kulturnom raskolu. Uprkos tomu, čak ni najžešća melodrama ne poziva izravno na radikalnu promjenu, zato što ne nudi bolju alternativu.<sup>3</sup> Kao što piše Thomas Schatz:

*Dok se likovi romantične ili screwball-komedije izruguju društvenoj pristojnosti i ispravnosti, u melodrami oni su u vlasti društvenih konvencija; dok su komedije integrirale anarhične ljubavnike u samodovoljnu bračnu jedinicu različitu od njihove društvene sredine, melodrama pronalazi tragove krajnje rezignacije glavnih likova u restriktivnoj društvenoj i obiteljskoj tradiciji?*

To ne znači da se svršetak melodrame sastoji od nedvosmislene obnove poretka kao u vesternu ili detektivskom filmu, gdje se ona pripisuje akciji muškog protagonista. Ovdje se

očituje podudarnost između melodrame, s jedne strane, i sentimentalnog romana, s druge: važna je analiza osjećaja, a ne radnja. A ta analiza može podrazumijevati 'j'accuse', kao u slučaju *Kratak susret* iz 1945, inače britanskoga filma. Unatoč tomu, hollywoodska drama, općenito govoreći, ne povlači toliko oštro razlike između vrline i poroka koliko ih pretvara u otvorenu optužbu, kao što je to imao običaj činiti njezin prethodnik, sentimentalni roman.

Nasuprot melodrami, u hollywoodskom akcijskom i pustolovnom žanru razlika između dobra i zla slična je čistoj manijehskoj opreci, kao što je pokazao Murray Smith.<sup>5</sup> U tom osnovnom smislu, i ti 'muški' žanrovi mogu se jednako tako smatrati sentimentalnima, posebice kada je prikaz akcije dopunjen otkrivanjem protagonistovih osjećaja u ma kakvu nerazrađenu i površnu obliku. U skladu s tim, Steve Neale istaknuo je kako ne samo hollywoodska obiteljska melodrama nego, zapravo, svi klasični na akciju usredotočeni filmski žanrovi također potječu iz kazališne melodrame devetnaestoga stoljeća.<sup>6</sup> To je zato jer kazališna melodrama obuhvaća mnoštvo žanrova kojima je zajedničko izazivanje snažnih emocija. Poput sentimentalnog romana, ona se pokorava konvenciji naglih uspona i padova. Obilno su se koristili zbunjujući spektakularni specijalni efekti, a gluma se zasnivala na propisanim kretnjama koje su sentiment lika trebale izravno prenijeti na publiku. Ovdje je mogla imati utjecaja Diderotova ideja o izazivanju sentimenta pomoću savršene tehnike, premda je bila raširenija u ozbiljnijem kazalištu.<sup>7</sup>

Može se, dakle, reći da zbog zajedničkoga korijena u kazališnoj melodrami i sentimentalnom romanu svi klasični žanrovi imaju potencijal za izazivanje sentimentalnih emocija kao reakcije na prikaz nekog otjelovljenja vrline u nevolji, bila to djeva ili muški junak. Sentimentalnost je možda dominantna vrsta emocije u obiteljskoj melodrami, ali je ona također sastavnica i čestica vesterna kao i gangsterskih, detektivskih, *screwball* i glazbenih filmova. Hollywoodski film, zapazili su mnogi, u širem je smislu potpuno melodramatski, jer je teatralan, neumjeren i smjera na pojačavanje emocije.

### **Psihologija emocije u filmskoga gledatelja**

Iz psihološke perspektive, filmski sentiment emocionalno je stanje u filmskoga gledatelja. Na drugom mjestu ponudili smo opsežan prikaz emocije u gledatelja filma. On se uvelike pridržava kognitivno-emotivne teorije filmskog gledateljstva Carla Plantige.<sup>8</sup> Već smo ustvrdili kako je *emocija* u filmskog gledatelja, s psihološkog stajališta, istinskim osjećajem.<sup>9</sup> Pokazali smo da Frijdina opća teorija emocija može objasniti doživljaj filmskoga gledatelja.<sup>10</sup> Ovdje možemo samo sažeti neke glavne točke toga tumačenja. Emocije se javljaju kada je situacija važna za pojedinca. One se sastoje od procjene važnosti situacije i djelatne sklonosti. Emocionalni je doživljaj svijest o posebnoj značenju situacije u smislu njezine veze s predmetom zanimanja, stvarnošću i preprekom, te djelatne sklonosti. Ovu djelatnu sklonost čine sklonosti postupanju na određen način. Na primjer, strah je procjena o prijetnji fizičkog zla kojemu se ne može suprotstaviti i o potrebi za bijegom, za zaštitom sebe ili za mirovanjem. Toj djelatnoj sklonosti u sklopu emocije, osim toga, svojstven je izbor prioriteta. Drugim riječima, ona teži ispu-

njenju na štetu drugih radnji i kognitivnih procesa. To je ono što svakoj emociji daje njezinu snagu i otpornost upletanju čistih kognitivnih razmatranja.

Nadalje, filmom izazvana emocija uvelike se sastoji od *emocija svjedoka*. To jest, *glavne emocije* pri gledanju filma odgovaraju emocijama u svakodnevnom životu u prigodama kada promatramo ljude s kojima smo na ovaj ili onaj način povezani, a uključeni su u neku emocionalnu situaciju, ali pod uvjetima u kojima ne možemo djelovati ili na neki drugi način sudjelovati u toj situaciji osim kao promatrači. Zanimaju nas njihova sudbina, ali moramo čekati konačan ishod. Gledatelji filma navode se da zamišljaju sebe kao nevidljive svjedoke koji su fizički prisutni u fikcionalnom svijetu. Emocije koje nastaju iz te spoznaje mogu se nazvati *F-emocijama* jer su one reakcije na zbivanja u fikcionalnom svijetu. Emocije tijekom gledanja filma također mogu biti izazvane filmom kao umjetnim artefaktom. *A-emocije*, kako smo nazvali tu vrstu emocija, sastoje se od uživanja i divljenja filmu kao filmu. Usredotočit ćemo se na F-emocije. Bivajući svjedokom, gledatelj može zauzeti određena gledišta ili stavove prema zbivanjima. Filmska priča u velikoj mjeri nadzire te stavove. Ona može istaknuti gledateljevu svijest o važnosti situacije u fikcionalnom svijetu za protagoniste. U tom slučaju, protagonistova procjena uključena je u gledateljev prikaz situacije. Gledatelj tada dijeli osjećanja protagonista. F-emocija ovdje je *empatijska emocija*, a suosjećanje, sažaljenje i divljenje najuobičajeniji su primjeri. Gledateljevo znanje može se razlikovati od protagonistova. Na primjer, empatijski strah doživljavamo kada je protagonist u opasnosti a da to ne zna. Mnoge empatijske emocije, uključujući i sentimentalne, izazvane su nekim nesuglasjem između znanja gledatelja i znanja protagonista. Ipak, u svim empatijskim emocijama važnost situacije za protagonista u vezi je s emocijom gledatelja. Kod *neempatijske* emocije nije takav slučaj. Kao filmski gledatelji, mi uživamo u prizoru veličanstvenog kraljika ili u izgledu protagonista bez obzira na to kakvo je njihovo značenje za protagonistovu sudbinu ili raspoloženje."

### Sentiment gledatelja i sentiment filma

Suvremena istraživanja u psihologiji emocija o problemu sentimentalne emocije oskudna su. Ipak su dodala neke uvide opisu sentimenta koji proizlazi iz povijesnog prikaza sentimentalnih kulturnih proizvoda. Prvi je prinos razlikovanje sentimentalnosti u podražaju i sentimentalnosti u primatelju, koja se podudara s razlikovanjem emocije u filmu i emocije gledatelja općenito. Prva je prikaz fikcionalnih emocija u izmišljenim likovima, dok je druga psihološko stanje iskustvenog pojedinca. Do sada nije ponuđen nikakav izričit opis prirode emocija u gledatelja. Često se čini kao da se podrazumijeva da je gledateljeva emocija ponavljanje one koja se prikazuje u fikciji; to je očigledno netočno. Svakako, sentimentalne suze zarazne su kao što su to sve suze. A uskoro ćemo vidjeti zašto je sentimentalna emocija čak i zaraznija od tuge.

Sentimentalni osjećaj u filmu, unatoč tome, ne izaziva nužno sentimentalnu emociju u gledatelja — ako uopće i izaziva ikakvu emociju — i, obratno, sentimentalna emocija u gledatelja ne događa se samo kao reakcija na sentimentalnu

smociju s ekrana. Primjer *Pocahontasa* i ovdje može poslužiti kao ilustracija: otac u kinu plače, dok Pocahontas uopće nije sentimentalna. Vjerujemo da se u tipičnom slučaju gledateljeva emocija ne podudara s onom koja se zapaža u protagonista, iz razloga o kojima će se raspravljati poslije.

### Sentiment i bespomoćnost: opći učinci

I u običnom govoru i u psihološkom istraživanju, sentimentalna se emocija povezuje sa sklonošću plakanju. Upravo je to nagučće ono što u ovoj kulturi pridaje sentimentalnosti njezina nezgodna svojstva, posebice kad je riječ o muškarcima, kao u primjeru *Pocahontasa*. Frijda tvrdi da je plač reakcija na bespomoćnost, a ne izričito na tugu.<sup>12</sup> To je, zapravo, reakcija pokornosti, a događa se u suočenju s drugim ljudima kao i s događajima čije smo moći svjesni; filozof Helmut Plessner nazvao je plač 'reakcijom kapitulacije'.<sup>13</sup> Suzama radosnicama i suzama žalosnicama zajedničko je to da se javljaju u situacijama koje se doživljavaju kao nadmoćne, poput onih za koje osjećamo da ih nismo kadri nadzirati, nositi se s njima ili zadržati odmak od njih. Tuga koja nekoga tjera u plač tiče se gubitka koji se doživljava nenadoknadivim; radost koja potiče na plač tiče se dobitka koji se doživljava kao nešto čime nismo u stanju upravljati ili vladati. Plač je znak da se u određenoj emocionalnoj situaciji prepuštamo bespomoćnosti, ili zato što nismo kadri nešto učiniti u toj situaciji, ili zato što se predajemo vlastitom osjećaju nemoći, ili možda spremno prepuštamo nedostatku moći. U skladu s tim tumačenjem, zapaženo je da epizode u kojima se lik bori s nekom preprekom završavaju plačem kada se on ili ona predaje, ili kada otpor više nije potreban. Na primjer, J. S. Efran i T. J. Spangler tvrde da gledatelji filma *Čudotvorka (Miracle Worker, 1962)* plaču točno na onim mjestima gdje priča postavlja prepreke prethodno ostvarenoj sreći lika.<sup>14</sup> Oni to objašnjavaju time da podizanje prepreka ima za posljedicu neko olakšanje ili popuštanje napetosti. Ipak, primjerenijim se čini jedno drugo, kognitivnije objašnjenje, jer se ono ne služi hidrauličkom metaforom. Otpor subjekata prestaje jer se naišlo na neko razrješenje. To znači da si gledatelji mogu dopustiti prihvaćanje situacije kao ostvarenje nekog važnog cilja ili je moraju prihvatiti jer je protagonist ne može promijeniti. Reagirajući na tu kognitivnu promjenu subjekti se mogu opustiti i prihvatiti svoju bespomoćnost u danoj situaciji ili tijekom te epizode.

Već smo pokazali da tradicionalna filmska priča izaziva bezbroj emocionalnih epizoda kojima je svojstven visok stupanj zainteresiranosti gledatelja.<sup>15</sup> Kao što ističe David Bordwell,<sup>16</sup> svaka scena u filmu koja se uklapa u klasična načela naracije postavlja zaplet i iznosi privremeni rasplet. Reakcija gledatelja na scenu emocionalna je epizoda u kojoj se zanimanje i empatijske emocije poput iščekivanja i straha pojačavaju s nevoljama na koje protagonist nailazi. Takva emocionalna epizoda završava radošću ili tugom, sažaljenjem ili divljenjem, ovisno o ishodu. Procjena gledatelja da ishod postoji, ma kakav bio, signalizira nagli prekid zanimanja i emocija suosjećanja, poput onih spomenutih. To omogućuje prihvaćanje danog stanja stvari, smirivanje očekivanja, time se gledatelju dopušta da zaplače, gotovo *kao funkcija* nelagode što ju je izazvao problem kojim se scena bavi. To znači da

svaki važan rasplet sukoba u tradicionalnoj filmskoj radnji, onaj u kojem su uloženi visoki, mogu izazvati neku vrstu sentimentalnosti. U svakom filmu postoje presudni trenuci u kojima zanimanje gledatelja stalno raste do najviše točke i u kojoj ono prestaje zbog prve nedvosmislene naznake rasplesa: poljupca u ljubavnoj sceni, odlučnog okreta tijela u sceni konačnog rastanka, gesti koja signalizira prihvaćanje nakon dugoga opiranja. No sentimentalna emocija može se isto tako lako javiti u usputnijim scenama, poput onih iz primjera *Pocahontasa*, onih iz *Zgodne žene* (*Pretty Women*) o kojima će biti riječi poslije i prizora iz *Izvanzemaljca* (E. T.), kada E. T. kaže da želi ići kući.

Istaknut položaj, u sklopu zapleta, podražaja što izazivaju sentimentalnu reakciju objašnjava zašto je sentiment u filmu karakteristična mješavina emocija. U trenucima u kojima se ukazuje privremeni ili trajniji rasplet, gledatelji nužno doživljavaju emocije koje su usmjerene na završne događaje i narav glavnih likova. Kao prvo, javlja se radost kao reakcija na priželjkivani ishod, te, što je manje uobičajeno, tuga kao reakcija kada se nepoželjan ishod ostvaruje i postaje sastavnicom života. Drugo, kada se nade ostvare, a strahovi prestanu, nastupa olakšanje. Treće, postoje akutne emocije prema protagonistu, poput samilosti i divljenja, i odgovarajuće emocije prema antagonistu, kao što su srdžba i *Schadenfreude*. Sve te emocije što su povezane s raspletom pogoduju popuštanju ili prepuštanju gledatelja. Priznajemo da smo manji od zbivanja što se odvijaju i od spektakla što ga gledamo bilo zbog veličine tuge ili radosti, ili zbog načina na koji se protagonisti nose sa svojom sudbinom, ili zbog čistoće, punine osjećaja. U najmanju ruku, to može stvoriti dojam da smo suočeni s nečim što moramo prihvatiti i čemu se moramo prepustiti kao onome što tako i treba biti. Osobito onda kada je riječ o protagonistima, kao da moramo zaključiti: 'tvoja pobjeda ili tvoja tragedija veće su od moje, ili neke druge osobe'. To je ona sastavnica našega razumijevanja značenja događaja koja naše emocije čini sentimentalnima.

Ishodi koji izmamljuju sentimentalne emocije promjene su na bolje ili na gore u životu protagonista. Narav tih promjena određuje koje su to emocije. Te emocije mogu sakriti sentimentalnu reakciju od svijesti gledatelja; same emocije mogu dominirati u svijesti gledatelja. One su usmjerene na ono što se može brzo prepoznati u filmu, dok je njihov sentimentalni aspekt reakcija na promjenu u unutarnjem procesu, to jest, na naglo odustajanje od pokušaja rješavanja problema ili od očekivanja. Sentiment u filmu obično se skriva iza samilosti, ugone, divljenja i sličnih osjećaja usmjerenih na pojave u fikcionalnom svijetu.

**Ipak**, sentiment je prava inačica emocije. Riječ je o varijaciji emocije po sebi jer ona ima vlastitu vrstu djelatne sklonosti. Tj. djelatna sklonost sadržana u sentimentu sastoji se u prepuštanju onome što je nadmoćno. To objašnjava neugodno svojstvo sentimenta. Bespomoćnost u sentimentu, kada se prihvati, ne ravna se prema idealnom autonomnom ja koje većina nas preferira, te je u normalnim okolnostima uzrok zbunjenosti. Ali u mraku kina, a možda još i više u sigurnoj poziciji svjedoka, slobodnije se možemo prepustiti privremenoj slabosti. To je druga značajka koja pokazuje da sentiment

ti tvore pravu podvrstu emocija: one su uvjetovane procjenom osobne sigurnosti i oslobađanjem od obveze da se djeluje. Podjednako zbog takve djelatne sklonosti u sentimentalnoj emociji, odnosno zbog prepuštanja, tako i zbog nezastužene sigurnosti te s tim vezane spremnosti da pustimo stvari takvima kakve jesu, sentiment u filmu obično oslobađa od brojnih kontrolnih mehanizama. Odatle se i sve ostale emocije mogu pojačati kao prošireni učinak sentimenta. Činjenica da sentiment ima zadaću skrivenog pojačavanja emocija možda je jedan od razloga što mnogi često govore kako su zapanjeni snagom svojih emocija u kinu.

### Filmske teme koje izazivaju sentiment

Do sada smo razmatrali sentiment kao reakciju bespomoćnosti i pokoravanja u suočenju s nečim nadmoćnim, povezanu s obilježjima napetosti i opuštanja u pripovjednim točkama zapleta. Postoje neke važne emocionalne teme koje osobito pridonose izazivanju sentimentalnih osjećaja. Psihološka istraživanja o djelovanju tih tema tek su u povojima, a ideje koje iznosimo uglavnom su spekulativne. Možemo prepoznati tri teme: tema razdvajanja i ponovnog spajanja, motiv ugrožene pravde i tema ispunjava strahopoštovanjem.

Tema razdvajanja i ponovnog spajanja prilično je česta u sentimentalnim filmovima. Primjerice, dijete je razdvojeno od roditelja (*Rupa u glavi*, 1959; *King of the Hill*, 1993), izgubljeno je (*Čarobnjak iz Oza*, 1939), odbačeno (*Mali Lord Fauntleroy*, 1980), ili zamijenjeno s nekim drugim (*Anastasia*, 1956). Nakon mnogo peripetija vraća se kući, ponovno ga prihvaćaju i priznaju. Tema se zasniva na osnovnim težnjama za privrženosti.<sup>17</sup> Težnje privrženosti sastoje se od žudnje za traženjem, čuvanjem ili ponovnim zadobivanjem prisnosti, bliskosti i pripadnosti izabranim osobama. Kao što pokazuje glasovito istraživanje Harryja Harlowa,<sup>18</sup> to su temeljne i univerzalno ljudske preokupacije. One su temeljne ne samo po tome što su biološki uvjetovane nego i po tome što ne proizlaze iz drugih preokupacija kao što je, primjerice, potreba za hranom. John Bowlby dao je potpun prikaz osnove i razvoja težnji za privrženosti.<sup>19</sup>

Za našu svrhu posebno je bitno istaknuti Bowlbyjev nalaz da u životu pojedinca najsnažnije emocije nastaju u trenucima čija važnost proistječe iz težnje za privrženosti. Situacije koje aktiviraju tu preokupaciju povezane su s nastajanjem, održavanjem, narušavanjem i obnavljanjem odnosa pripadnosti. Zelja za privrženosti ne očituje se samo u ponašanju djece:

*Kad je riječ o privrženom ponašanju koje je potencijalno aktivno tijekom cijeloga života kao i o njegovoj vitalnoj biološkoj funkciji, čini se ozbiljna pogreška ako se pretpostavlja da je privrženost pokazatelj bilo patologije bilo regresije u nezrelo ponašanje. Potonje gledište, koje je svojstveno gotovo svim drugim inačicama psihoanalitičke teorije, proizlazi iz... teorija oralnosti i ovisnosti koje se ovdje odbacuju jer nisu u skladu s dokazima*<sup>TM</sup>

Da bi se objasnilo zašto tako mnogo ljudi svlada gledanje scena razdvajanja, a posebno ponovnog spajanja, treba početi od toga ili da je čak u pojedinaca s povoljnim životnim pri-

čama odvajanje od roditelja, a posebno od majke, ostavilo neki osjetan trag, ili pak da ljudi kao društvena bića čeznu za vezivanjem koje se nikada u potpunosti ne ostvaruje a svako (ponovno) združivanje pretvara u 'dolazak kući'. Treća je mogućnost da većina ljudi posjeduje jaka, premda ne uvijek i lako uhvatljiva sjećanja na sigurnost, toplinu i prihvaćenost iz ranog djetinjstva.<sup>21</sup> Moguće je da su ljudi shvatili kako su krajnje jake veze zapravo rijetke, a razočaranje povremeno izaziva shvaćanje mogućnosti onoga što pokazuje scena kojoj smo svjedoci, u filmu ili u zbilji.

U svakom slučaju, sentimentalna reakcija podrazumijeva da u našoj kulturi postoje neki problemi s privrženosti, a nenađano ih otkriva dani podražaj. Tema razdvajanja i ponovnog spajanja ima nekoliko inačica. Jedna od njih je prihvaćanje, a čini se da je ona učinkovitija u izazivanju sentimenta u muškaraca.<sup>22</sup> Biti prihvaćen kao sin ili muškarac od oca, starijeg brata ili muške zajednice tema je koja muške gledatelje tjera na plač u kinu. Tako, na primjer, Lothar Mikos napominje o filmu *Zgodna žena* (*Pretty Woman*, 1989):

*Mnogi muškarci izvješćuju da su plakali tijekom određene scene u filmu. Neovisno o konkretnom zapletu, ono što je važno tim muškarcima jest određena gesta koja se doživljava dramatičnom, a prati je prijenos emocija. James Morse, postariji vlasnik kompanije, očinski tapše po ramenu Edwarda Letvisa, časnog brokera, kao da želi reći: 'Dobro si to učinio, moj momče'.<sup>13</sup>*

*Zgodna žena* jedan je iz dugog niza čak i tipičnijih filmova koji se bave odbacivanjem ili pobunom nakon čega slijedi prihvaćanje kao muškarca, primjerice, *Hud* (1962), *Buntovnik bez razloga* (*Rebel Without a Cause*, 1955) i *Na dokovima New Yorka* (*On the Waterfront*, 1954).

Dakako, univerzalnost teme razdvajanja i ponovnog spajanja ne isključuje individualne razlike kad je riječ o lakoći kojom ona može izazvati sentiment. Ljudi se razlikuju po načinu kontroliranja svojih emocija. Neki ih mogu kontrolirati bolje od drugih. Na primjer, poznato je da čimbenici poput umora, bolesti ili starosti pogoduju sentimentalnosti.<sup>24</sup> Isto tako, neke su osobe možda prijemljivije od drugih kad je riječ o temi razdvajanja i ponovnog spajanja, zbog različitih životnih priča, stvarnog zadovoljenja potrebe za privrženosti i načina na koji podnose samoću, razdvojenost i gubitak. Neki možda jače čeznu za prisnošću i bliskošću od drugih. Jako potiskivanje potrebe za privrženosti, kao u izrazito mačističkim kulturama ili osobama, također može pojačati osjetljivost za temu razdvajanja i ponovnog spajanja (sjetimo se Charlesa Fostera Kanea i njegova 'pupoljka' kao i popularnosti izrazito sentimentalnih filmova o gubicima ili ljubavnim rastancima u kulturama s prilično restriktivnim romantičnim vezama u zbiljskom životu).

### Motiv ugrožene pravde

Druga tema koja se opetovano vraća u sentimentalnom filmu motiv je pravde u opasnosti ili, možda općenitije, moralno poštenje u okviru teme zavodjenja. Iskvarnost svijeta zamagljuje dobro, ali to dobro unatoč tome ponekad može pokazati svoje lijepo lice. Scena iz *Pocahontasa* jedan je od ti-

suće primjera iz tradicionalnih filmova u kojima se dobro suprotstavlja zlu kao masovnoj pojavi. U obiteljskoj melodrami žena je na kušnji, a na kraju odlučuje ili da se prilagodi uobičajenim moralnim standardima ili da popusti napasti. U oba slučaja važna je njezina bitka s iskusem. Ona nalikuje samonametnutom mučenju, i ma što ona izabrala, njezina će sudbina biti nesretna. S druge strane, mnogi teoretičari stavljaju naglasak na sukob između povijesnih silnica (kao što je tradicionalni restriktivni moral) i pojedinačnih protagonista.<sup>25</sup> Protagonist u obiteljskoj melodrami ne mora nužno biti ženskoga roda. U filmu *Krv i pijesak* (*Blood and Sand*, 1929) uspješni toreador Juan Galiardo (Rudolph Valentino) bježi od zakonite žene i obitelji. Začarala ga je *femme fatale*. Tek na smrtnoj postelji shvaća koliko je bio sluden. Melodrama (uključujući i obiteljsku melodramu) postavlja pitanje što je dobro, a što zlo. Gledatelj je stjeran u pasivnu ulogu, rastrzan moralnim alternativama, a na taj doživljaj potiču nagli obrati svojstveni žanru.

Kao što je već zapaženo, u žanrovima koji su usmjereniji na akciju opreka između dobra i zla zaoštava se na štetu analize osjećaja. U tim žanrovima *napetost* je dominantni pripovjedni postupak. Noel Carroll istaknuo je važnost teme ugroženosti pravde u filmovima napetosti. Carroll smatra da se u slučaju napetosti gledatelji navode na očekivanje dvaju međusobno isključivih ishoda, od kojih je jedan moralno ispravan, a drugi pogrešan ili loš.<sup>26</sup> Jedno drugo istraživanje pokazalo je važnost morala kada je riječ o gledateljevoj sklonosti prema fiktivnim likovima. Dolf Zillmann uvjerljivo je pokazao da se gledatelji priklanjaju nekom liku prema tome u kojoj on mjeri postupa u skladu s prevladavajućim moralnim standardima.<sup>27</sup> U skladu s time, moglo bi se tvrditi da moral kojega se u popularnim filmovima drže protagonisti općenito odgovara uvjerenjima i vrijednostima njihovih gledatelja, premda su kulturalne studije više prostora posvetile idiosinkratičnim tumačenjima morala, kako u filmskih gledatelja tako i u filmskoj industriji.<sup>28</sup> U akcijski usmjerenim filmskim žanrovima gledatelji se navode da njeguju jaka očekivanja i strahove povezane s moralno ispravnim ishodima, koji se onda ostvaruju pomoću narativnih zaokreta i obrata. Paul Chomisky i Jennings Bryant govore o subjektivnoj vjerojatnosti priželjkivanog ishoda u napetom fragmentu.<sup>21</sup> Oni su ustanovili da je razina napetosti najviša kada je ta vjerojatnost gotovo nikakva, a najniža kada je priželjkivani ishod gotovo siguran.

Bitan aspekt *procjene vezane uz sentimentalnu emociju u sklopu teme ugrožene pravde*, dakle, može biti to da na prvi pogled nema nade za pravedan ili moralno ispravan rasplet. Bit procjene je u tome da je pravda izvršena usprkos moralnom sukobu koji ju je zaustavio, kao u melodrami, ili usprkos velikom broju oponentata, kao u akcijskom žanru. Slično kao s temom razdvajanja i ponovnog spajanja, gledateljevo održavanje vjere, u ovom slučaju nade u pobjedu pravde usuprot nepovoljnim okolnostima, na kraju se nagrađuje. Ovdje se opet, kao i u funkcioniranju teme razdvajanja i ponovnog spajanja, rasplet može doimati realističnim u smislu da ukazuje na postojanje takve mogućnosti, a to može ukloniti gledateljeva cinična trajnija uvjerenja, makar samo na kratko. Na taj je način tema ugrožene pravde, kao što sam

njezin naziv kazuje, uvelike slična motivu vrline u nevolji u sentimentalnoj književnosti i melodrami u širem smislu.

Baš kao što tema razdvajanja i ponovnog spajanja poprima velik broj različitih oblika, tema ugrožene pravde javlja se u raznim oblicima. Jedan je sumnja, u kojoj je pozitivac osumnjičen da je počinio zločin za koji nije kriv, kao što je to u filmu *Lice žene (Women's Face, 1941)* i u mnogim glasovitim Hitchcockovim filmovima. Drugi motiv je motiv *nebrušenog dijamanta* [sirove dobričine, op. prev].<sup>30</sup> Dizzie Davison (James Cagney) u filmu *Đavoli avijacije [Ceiling Zero, 1935]*, neodgovoran je i amoralan ženskar koji žrtvuje svog kolegu, pokusnoga pilota, samo zato da bi bio s njegovom djevojkom Tommy (June Travis). Na kraju, on je prepušta drugom pilotu koji 'uistinu' voli djevojku. Dizzie preuzima opasni let tog pilota i pogiba. Emocija se pojačava jer se gledatelji mogu rastužiti kada shvate da su neopravdano gajili negativne i neprijateljske osjećaje prema protagonistu. Motiv *dobre sirovine* sličan je liku nježnejzvjeri. U *Ljepotici i zvijeri (Beauty and the Beast, 1991)*, *Čovjeku slonu (The Elephant Man, 1980)*, *Mladom Frankensteinu (Young Frankenstein, 1974)* *Zvonaru crkve Notre Dame (The Hunchback of Notre Dame, 1996)*, pa čak i u nekim filmovima o Drakuli, poput Herzogova *Nosferatua (1979)* i Coppolina *Drakule (Bram Stoker's Dracula 1992)*, zatječemo se kako suosjećamo s ranjivim bićima koja se na prvi pogled prikazuju čudovištima, a koja se moraju nositi s napadima cijeloga svijeta. U *Đavolima avijacije* na djelu je još jedan sentimentalni motiv, također zasnovan na motivu *ugrožene pravde*: samopožrtvovnost. Isto vrijedi i za film *Maria Goretti*, koji govori o silovanju postojane kreposne djevojke, nakon čega se njezin napadač pretvara u pobožna redovnika. Ideja žrtvovanja za pravu stvar možda je konačan rasplet dramatskog sukoba koji je u samoj srži teme ugrožene pravde. U tipičnom slučaju protagonisti taj se žrtvuju, ne žele ikakvu zahvalnost, a to još pojačava njihovu patnju. Klasičan primjer može se pronaći u filmu *Mata Hari (1931)*, u kojemu je Mata Hari (Greta Garbo) upravo ustrijelila muškarca koji je htio izdati njezina ljubavnika Romanova (Ramona Novarra) i zbog toga je osuđena na smrt, a da to Rosanov ne zna. Rosanov je zaslijepljen i vjeruje da se nalaze u bolnici, a ne u zatvoru. Hari prolazi pored njega, spuštajući se stubama za gubilište. »Hvala, doktore«, kaže ona pomoćnom stražaru.

Povratak žene mužu i obitelji u holivudskoj obiteljskoj melodrami nedvojbeno je najpoznatiji primjer motiva samoprije-gora. Drugi je motiv kreposnog lika koji ne želi biti na teret drugima, poput Helen (Jane Wyman) u *Veličanstvenoj opsesiji (Magnificent Obsession, 1953)*, koja bježi od svoje ljubavi Merricka (Rocka Hudsona) jer je oslijepila. Druge žene žrtvuju se za dobrobit junaka u čijim rukama sudbina mnogih ljudi, kao u filmu Josepha von Sternberga *Posljednja zapovijed (The Last Command, 1927)*, u kojemu žena spašava generala svojom predajom boljševicima. Kao što pokazuje primjer filma *Đavoli avijacije*, samopožrtvovnost se ne odnosi samo na ženske protagoniste. U filmu *Rupa u glavi (A Hole in the Head, 1959)* Tony Manetta (Frank Sinatra) ne ženi se udovicom, gospodom Rogers (Eleonor Parker) koju istinski voli, jer je pred bankrotom i ne želi je u to uvlačiti, čak i kad bi pristala. Muška žrtva možda više podupire ju-

nački karakter protagonista nego njegovu patnju. No i žrtva žene u melodrami može se protumačiti kao iskaz odvažnosti, te ističe njezinu sposobnost da odlučuje o svojoj sudbini i živi s nemogućnosti ispunjenja svojih želja.<sup>31</sup>

Naravno, u istinski sentimentalnim filmovima spretno se udružuje mnoštvo tema. Karakteristični zaokreti u zapletu ne pridonose emociji tek sami po sebi, nego oni tematske epizode što izazivaju sentiment razmještaju u idealne nizove. U *Veličanstvenoj opsesiji* Helen je oslijepila zbog nesreće koju je prouzročio Merrick. Kada je slijepa, on joj prilazi prikrivajući svoj pravi identitet i ona se zaljubljuje u njega. Ona odlazi i nakon duga vremena ponovno se susreće s Merrickom, koji je otkrio njezino boravište. Merrick Neodgovorni sada je spretan liječnik i vraća Heleni vid, poništava štetu s početka filma i sada sjaji poput nebrušena dijamanta. Lažno logična podudarnost početnog i konačnog događaja čini se da pridonosi sentimentu jer retrospektivno poništava dugu epizodu trpnje, o čemu je prije raspravljano.

Odakle moć ovoj temi za izazivanje sentimentalnih osjećaja? Njezin izvor vjerojatno nije odveć udaljen od izvora moći teme razdvajanja i ponovnog spajanja. Vjerojatno leži u romantičnoj vjeri u pravedan svijet: mi čeznemo da dobrima bude dobro i da svijet bude pravedan unatoč svemu što se tome opire, te gorljivo pozdravljamo svaku naznaku da će se to napokon ostvariti.

Možda je bitno u tom kontekstu da dvije dosad spomenute sentimentalne teme obično pojačava učestalost nespo razuma u zapletu. U svim žanrovima nespo razumi stvaraju napetost, jer gledatelj mora čekati dok se oni ne riješe. U akcijskom filmu to je jedina zadaća nespo razuma. Baš kao što nespo razum u komediji pridonosi gledateljevoj nadmoćnosti i osjetnom odmaku od likova, u tragediji on produbljuje gledateljevo sažaljenje prema protagonistu. U sentimentalnim filmovima (melodramatski) nespo razumi ističu gledateljev osjećaj bespomoćnosti; protagonist s kojim gledatelj suosjeća ne zna da je voljen pa se tako i ponaša — što često znači da radi protiv svoje sreće — a mi kao gledatelji ne možemo mu pomoći. Kada se na kraju filma nespo razum riješi, gledatelj potvrđuje svoje romantično uvjerenje da će se, nakon svega, na kraju pokazati da je svijet pravedan.

### Tema izazivanja strahopoštovanja

Treća je tema najmanje specifična jer se ne povezuje neposredno s radnjom u filmskoj priči ili s razumijevanjem protagonistovih osjećaja. Nazvat ćemo je temom ulijevanja strahopoštovanja. Zateknemo li se u ambijentu u kojem se osjećamo sićušnima i nevažnima, kao što je golemi koloseum ili katedrala, doživimo li golemo prostranstvo ili beskraj krajolika ili se uživimo u glazbu, to može izazvati dvije vrste emocionalnih reakcija. U oba slučaja procjenjujemo da je podražaj veći od nas, a on izaziva osjećaj bespomoćnosti i predaje, te ozbiljno poštovanje, kao nešto slabiju reakciju. S jedne strane, podražaj može biti privlačan i izazvati fascinaciju, sklonost kontemplaciji. S druge strane, on može biti odbojan, poticati strah i traženje skloništa. Obje inačice strahopoštovanja mogu se shvatiti kao sentimentalne reakcije po tome što su povezane s prepuštanjem.

*mistu (II Conformista, 1971), ili carska Zvijezda smrti u Ratorovima zvijezda (Star Wars, 1977).*<sup>32</sup>

Film Leni Riefenstahl *Trijumf volje* (1934), budući da nije igrani film, možda nudi prototipske primjere slika koje uljevaju strahopoštovanje, jer čini se da prizori nacističke stranke gotovo isključivo ciljaju na lišavanje gledatelja njihovih osobnih identiteta pomoću prikaza zastrašujućih ambijentata, deindividualiziranih falangi i svečanih obreda. Treba reći da su izazivanje strahopoštovanja i klicanje povezani i u stvarnom životu. Njihova veza može se uočiti tijekom reliigijskih rituala, te u susretima s pop-zvijezdama i političkim vodama. Ona klicanju daje značenje pokornog ponašanja.

## Zaključak

Sto je zajedničko tim trima temama? Moguće je da se sve one obraćaju vjerojatno idealiziranim, rajskim dječjim sjećanjima na potpunu prihvaćenost i pripadnost nekoj apsolutnoj, neiskvarenoj čistoći, ili barem žudnji za takvim stanjem. Osjećanje koje odgovara tom rajskom stanju Freud je nazvao oceanskim osjećanjem, te vjerojatno potječe iz faze koja prethodi razvoju ličnosti u male djece, kada se ne osjeća nikakvo razdvajanje između ja i vanjskog svijeta.<sup>33</sup> Dijete se osjeća potpuno prihvaćenim i dijelom nekog apsolutnog jedinstva. Tom sjećanju, idealiziranom ili zasnovanom na stvarnim iskustvima, retrospektivno se dodaje neiskvarenost i čistoća, uglavnom kao opreka kasnijim iskustvima pojedinca. Sjećanje, dakle, može dobiti značenje izgubljena raja, a podražaji koji mu se pridružuju mogu se procijeniti kao nadmoćni, ili kao oni kojima se osoba može ili im se želi prepustiti.

U svakodnevnom životu, a posebno u kinu, djelatna sklonost sentimentu, sklonost odricanju od osobne autonomije i utapanju u veći entitet, lako se spaja s djelatnim težnjama drugih emocija. Empatijske emocije koje se temelje na procjeni događaja iz perspektive kreposnog protagonista i na razumijevanju njegovih osjećaja, posebno su prikladne za takvo spajanje. Suosjećanje prati želja da se bude blizu protagonista, a u sentimentalnom obliku suosjećanja ta sklonost graniči sa zaludenom željom da se blizu protagonista bude cijelo vrijeme. U samilosti djelatna sklonost sastoji se u težnji da se brinemo za druge, štitimo ih i pomažemo im. Sentiment to pretvara u poriv ka proživljavanju protagonistove nevolje i njegove patnje. Isto tako, divljenje dodirnutu sentimentom poprima ekstremni oblik gotovo potpuna poistovjećivanja.

**Prevela: Diana Nenadić**

Sklonost stapanju, odnosno potpuna prepuštanja podražaju, čežnja za odricanjem od identiteta i gubljenjem u nečem što je veće od tebe, pokazat će se jednako bitnom željom kao što je želja za pripojenjem i vjera u pravedan svijet. Ona zapravo možda ima isti korijen kao i težnja za privrženošću. Jedan podražaj za osjećaj strahopoštovanja filmski je prikaz neke pojave od koje ljudi i u stvarnosti zanieme. Prostranstvo u filmovima *Moja Afrika (Out of Africa, 1985)*, *Čaj u Sahari (The Sheltering Sky, 1990)*, *Profesija: reporter (Professione: reporter, 1975)* ili *Dolina smrti (Zabriskie Point, 1970)* vjerojatno izaziva strahopoštovanje, te, ovisno o pripovjednom kontekstu, težnju da se u njemu izgubimo, primjerice, kada je ono poprište ljubavne scene s lirskom glazbom u pozadini. Drugi su primjeri lirski svršeci u kojima kao da se stapamo s nebom. Prekrasan kadar, snimljen s krana, diže nas u nebeske visine. Ovdje sentimentalna reakcija nastaje pri pokretu nalik letenju, koji kao da oslobađa gledatelja sile teže i njegove ili njezine individualnosti. Noviji je primjer završna sekvenca filma *Lomeći valove (Breaking the 'Waves, 1996)*, gdje smještanje na nebu ima još jedno, gotovo metafizičko značenje. Ta vrsta sentimenta dobro se slaže s radošću ili ushitom, a njegova difuzna težnja djelovanju neusmjerene energije izaziva u nama osjećaj da skačemo i plešemo i izvan konteksta filma. S druge strane, gledatelji mogu biti uništeni, osjetiti gubitak orijentacije i prestrašiti se kada je radnja smještena u golemoj zgradi nekog neprijateljskog režima, kao što su esesovski stožeri u Bertoluccijevu *Konfor-*

## Bibliografija:

- Bordwell, David, 1985, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Bowlby, John, 1969, *Attachment*, London: Hogarth Press, Institute of Psychoanalysis
- Bowlby, John, 1980, *Loss, Sadness, and Depression*, London: Hogarth Press, Institute of Psychoanalysis
- Brissenden, R. R., *Virtue in Distress: Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade*, London: Macmillan, 1974.
- Carroll, Noel, 1990, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge
- Chomsky, Paul i Jennings Bryant, 1982, 'Factors Involved in Generating Suspense', *Human Communication Research* 9/1982: 49-58.
- Efran, J. S. i T. J. Spangler, 1979, "Why Grown-ups Cry: A Two-Factor Theory and Evidence from The Miracle Worker", *Motivation and Emotion* 3: 63-71.
- Ellis, John, 1982, *Visible Fictions*, London: Routledge
- Frijda, Nico H., 1993, 'De Wetten van het Gevoel' u *De Psychologie Heeft Zin*, ur. Nico H. Frijda, Amsterdam: Prometheus: 129.
- Frijda, Nico H., 1995, *The Emotions*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Grodal, Torben Kragh, 1997, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford: Clarendon Press
- Harlow, Harry H., 1958, 'On the Meaning of Love', *American Psychologist* 13: str. 973-85 Harlow, Harry H. i Robert R. Zimmerman, 1959, 'Affectional Response in the Infant Monkey', *Science* 130: str. 412-432.
- Hobmann, G. W., 1966, 'Some Effects of Spinal Cord Lesions on Experienced Emotional Feelings', *Psychophysiology* 3: 143-56
- Konij, Elly, 1994, *Acteurs Spelen Emotions*, Amsterdam: Boom.
- Kuyper, Eric de, 1984, *Filmische Hartstochten (Filmic Passions)*, Weesp, The Netherlands: Wereldvenster
- Lang, Robert, 1989, *American Film Melodrama*, Princeton: Princeton University Press
- Lombardo, W K., G. A. Cretser, B. Lombardo, S. L. Mathis, 1983, 'For Cryin' Out Loud — There Is a Sex Difference', *Sex Roles* 9/1983: 987-95
- Maltby, Richard i Ian Craven, 1995, *Hollywood Cinema*, Oxford. Blackwell
- Meijer, Annemieke, 1995, *The Pure Language of the Heart: Sentimentalism in the Netherlands, 1775-1800*, (doktorska disertacija), Utrecht University
- Mikos, Lothar, 'Souvenir-ecran and Scenic Comprehension: Understanding Film as a Biographical Drama of the Spectator', *Iris* 19/ jesen 1995: 17.
- Neale, Steven, 1993, 'Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term 'Melodrama' in the American Trade Press', *Velvet Light Trap* 32/1993: 66-89.
- Plantiga, Carl, 1993, 'Affect, Cognition and the Power of Movies', *Postscript* 13, br. 1 (Jesen, 1993): 10-29. (usp. hrvatski prijevod: Carl Plantiga, 'Osjećaji, spoznaja i moć filmova', prijevod Diana Nenadić, *Hrvatski filmski ljetopis*, 19-20/1999: 38-48)
- Plessner, Helmuth, 1941, *Lachen und Weinen*, Bern: Francke.
- Schatz, Thomas, 1981, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Philadelphia: Temple University Press: 222.
- Smith, Murray, 1995, *Engaging Characters*, Oxford: Clarendon Press.
- Tan, Ed, 'Film-Induced Affect as a Witness Emotion', *Poetics* 23/1995: 7-32.
- Tan, Ed i Gijsbert Diteuwe, 1996, 'Suspense, Predictive Inference and Emotion in Film Viewing', u *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explanations*, ur. Peter Vorderer, Hans J. Wulff i Mike Friedrichsen; Mahwah. N. J.; Erlbaum, 1996: 149-88.
- Zillmann, **Dolf**, 'The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition', u *Suspense*, ur. Vorderer, Wulff i Friedrichsen, str. 199-232

## Bilješke

- 1 G. W. Hobmann, 'Some Effects of Spinal Cord Lesions on Experienced Emotional Feelings', u *Psychophysiology* 3, 1966: 143-56.
- 2 R. F. Brissenden, *Virtue in Distress: Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade*, London: Macmillan, 1974. Također vidi Annemieke Meijer, 'The Pure Language of the Heart; Sentimentalism in the Netherlands, 1775-1800' (doktorska disertacija), Utrecht University, 1995.
- 3 Robert Lang, *American Film Melodrama*, Princeton: Princeton University Press, 1989.
- 4 Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Philadelphia: Temple University Press, 1981: 222.
- 5 Murray Smith, *Engaging Characters*, Oxford: Clarendon Press, 1995.
- 6 Steven Neale, 'Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term 'Melodrama' in the American Trade Press', *Velvet Light Trap* 32/1993: 66-89.
- 7 Elly Konijn, *Acteurs Spelen Emotions*, Amsterdam: Boom, 1994.
- 8 Carl Plantiga, (1993: 10-29)
- 9 Ed Tan, 'Film-Induced Affect as a Witness Emotion', *Poetics* 23/1995: 7-32.
- 10 Nico H. Frijda, *The Emotions*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- 11 Za detaljniju raspravu o različitim emocijama i njihovoj zajedničkoj vremenskoj strukturi, vidi Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*.



- 12 Frijda, *Emotions*, str. 53.
- 13 Helmuth Plessner, *Lachen und Weinen*, Bern: Francke, 1941.
- 14 J. S. Efran i T. J. Spangler, 'Why Grown-ups Cry: A Two-Factor Theory and Evidence from The Miracle Worker', *Motivation and Emotion* 3, 1979: 63-71.
- 15 Tan, 'Film-Induced Affect' i *Emotion and the Structure of Narrative Film*. Također vidi Ed Tan i Gijsbert Ditewe, 'Suspense, Predictive Inference and Emotion in Film Viewing', u *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explanations*, ur. Peter Vorderer, Hans J. Wulff i Mike Friedrichsen; Mahwah. N. J.; Erlbaum, 199(5): 149-88.
- 16 David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, Madison: Univerisiry of Wisconsin Press, 1985.
- 17 Riječ je o pojavi da osobito mlada bića imaju nagon da se emocionalno vezuju uz nekog bliskog — roditelja ili bilo koga iz okoline koji može emotivno funkcionirati kao skrbnik. Ta se pojava u psihologiji proučava pod terminom *privrivenosti* (engl. *attachment*). Opaska urednika (H. T.)
- 18 Harry H. Harlow, 'On the Meaning of Love', *American Psychologist* 13, 1958: str. 973-85; Harry H. Harlow i Robert R. Zimmerman, 'Affectional Response in the Infant Monkey', *Science* 130, 1959: str. 412-432.
- 19 John Bowlby, *Attachment*, London: Hogarth Press, Institute of Psychoanalysis, 1969; Bowlby, *Separation: Anxiety and Grief*, London: Hogarth Press, Institue of Psychoanalysis, 1973; Bowlby, *Loss, Sadness, and Depression*, London: Hogarth Press, Institute of Psychoanalysis, 1980.
- 20 Bowlby, *Loss, Sadness, and Depression*, 41.
- 21 Nico H. Frijda, 'De Wetten van het GevoeP u *De Psychologie Heeft Zin*, ur. Nico H. Frijda, Amsterdam: Prometheus, 1993: 129.
- 22 Vidi W K. Lombardp, G. A. Cretser, B. Lombardo, S. L. Mathis, 'For Cryin' Out Loud — There Is a Sex Difference', *Sex Roles* 9/1983: 987-95.
- 23 Lothar Mikos, 'Souvenir-ecran and Scenic Comprehension: Understanding Film as a Biographical Drama of the Spectator', *Iris* 19/jesen 1995: 17.
- 24 Nico Frijda, *The Emotions*, str. 225, 352.
- 25 Na primjer, Torben Kragh Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition* (Oxford: Claredon Press, 1997).
- 26 Noel Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990); Eric de Kuypier, *Filmische Hartstochten (Filmic Passions)*, Weesp, The Netherlands: Wereldvenster, 1984.
- 27 Dolf Zillmann, 'The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition', u *Suspense*, ur. Vorderer, Wulff i Friedrichsen, str. 199-232.
- 28 Vidi John Ellis, *Visible Fictions*, London: Routledbe, 1982; Richard Maltby i Ian Craven, *Hollywood Cinema*, Oxford. Blackwell, 1995, pogl. 7.
- 29 Paul Chomisky i Jennings Bryant, 'Factors Involved in Generating Suspense', *Human Communication Research* 9/1982: 49-58.
- 30 Engleski: *rough diamond — nebruieni dijamant*, op. prev.
- 31 de Kuypier, *Filmische Hartstochten*.
- 32 Ova vrsta osjećaja opisana je u estetici kao sastavnica 'uzvišenog'. Estetičari s kraja osamnaestoga stoljeća, poput Burkea i Kanta opisali su uzvišeno kao ono što isprva svladava opažača a potom preuzima vlast nad njegovim ili njezinim uznemirujućim osjećajima. Bezdan i strma planina u prirodi primjeri su uzvišenog.
- 33 Sigmund Freud, *The Future of an Illusion*, standard ed., vol. 21, **1927; London: Hogarth Press 1953.**