

Kent Academic Repository

Full text document (pdf)

Citation for published version

Vaage, Margrethe Bruun (2007) Levende bilder: Hvorfor empati er viktig for vellykket innlevelse i fiksjonsfilm. Norsk medietidsskrift, 14 (1). pp. 27-48. ISSN 0804-8452.

DOI

Link to record in KAR

<https://kar.kent.ac.uk/70147/>

Document Version

Publisher pdf

Copyright & reuse

Content in the Kent Academic Repository is made available for research purposes. Unless otherwise stated all content is protected by copyright and in the absence of an open licence (eg Creative Commons), permissions for further reuse of content should be sought from the publisher, author or other copyright holder.

Versions of research

The version in the Kent Academic Repository may differ from the final published version.

Users are advised to check <http://kar.kent.ac.uk> for the status of the paper. **Users should always cite the published version of record.**

Enquiries

For any further enquiries regarding the licence status of this document, please contact:

researchsupport@kent.ac.uk

If you believe this document infringes copyright then please contact the KAR admin team with the take-down information provided at <http://kar.kent.ac.uk/contact.html>

Margrethe Bruun Vaage

Abstract

Empathy is important for successful spectator engagement in fiction film. It has three functions for the spectator: Filling in gaps in the narrative, enabling the spectator to make predictions and thus creating suspense, and highlighting what is important in a narrative needed to interpret the theme of the film.

Key words

- spectator engagement
- empathy
- fiction Film

Levende bilder: Hvorfor empati er viktig for vellykket innlevelse i fiksjonsfilm

Empati defineres oftest som å føle det noen andre erfarer. Hvilken rolle spiller empati med karakterene for tilskuerens innlevelse i fiksjonsfilm? Jeg vil i denne artikkelen nyansere hva empati er, og argumentere for at empati har tre funksjoner for vellykket innlevelse. Tilskuerens empatiske innlevelse bidrar blant annet til at filmens karakterer fremstår som levende og engasjerende.

I *Gudfaren* (Francis Ford Coppola, 1972) er ett av hovedtemaene hvorfor sønnen Michael Corleone (Al Pacino) velger å tre inn i sin mafiafamilies kriminelle livsførsel på tross av at han selv tidlig i filmen sier at han ikke ønsker dette. Michael har distansert seg fra mafiafamilien sin. Når faren hans, Don Corleone (Marlon Brando), blir skutt og ligger såret på sykehus, er Michael med ett den ene som kan forsvare ham. Michael instruerer en av sin fars tilfeldig besøkende, bakeren Enzo, til å stå sammen med seg utenfor sykehuset for å gi inntrykk av at de er bevæpnede vakter. De klarer å skremme bort rivaliserende mafiamedlemmer som er på vei for å drepe faren. Etter denne hendelsen prøver Enzo å tenne en sigarett, men han oppdager at hendene skjelder så kraftig at han ikke er i stand til dette. Michael tar så lighterene og tenner sigaretten for ham. I et par sekunder ser vi i et point of view-shot at Michael stirrer ned på hendene sine. Denne scenen er opptakten til Michaels ferd mot å bli mafiafamiliens overhode, og er et vendepunkt i fortellingen.

Hvordan kan en tilskuer forstå denne scenen? Ingenting blir fortalt eksplisitt om *hvorfor* Michael forandrer syn på det å delta i familiens forbrytelser. Michael forteller sin far inne på sykehuset at han er med ham nå, og går deretter ut og later som om han er en av sin fars vakter. La oss tenke oss at en tilskuer har *sympati* med Michael. Tilskueren konsentrerer seg om Michaels interesser og anser ham for å representere moralsk ønskelige trekk.¹ Tilskueren har sympati med Michaels kritiske distanse til sin familie. Dette vil likevel ikke hjelpe tilskueren med å forstå akkurat denne scenen i fortellingen. Michaels interesser, slik tilskueren har lært dem å kjenne så langt i fortellingen, er nå i konflikt med hans handlingsmønster. Michael har opp til dette punktet i fortellingen ikke ønsket å bli trukket inn i sin families livsførsel. En sympatisk emosjonell reaksjon på denne scenen vil kanskje være å bli sint for at Michael trekkes inn i mafiaen. Dette forklarer likevel ikke hvorfor Michael ikke selv blir sint, men snarere synes å forandre interesser etter hendelsen. Jeg vil i denne artikkelen argumentere for at en engasjert tilskuer nok heller må forsøke å se hendelsen fra Michaels perspektiv i fortellingen for å gi mening til denne scenen. Empati er, som vi skal se, å erfare noen andres erfaring. Tilskueren kan forestille seg hva Michael føler og tenker for å forstå hvorfor han velger å vende tilbake til sin familie og deres livsførsel. Slik kan tilskueren forstå hvorfor scenen er et vendepunkt. Jeg skal komme tilbake til dette eksemplet flere ganger i min diskusjon. En tilskuer som skifter til Michaels perspektiv i fortellingen synes langt bedre rustet til å forstå scenen enn en tilskuer som ikke foretar et perspektivskifte.

I denne artikkelen skal jeg først forklare hva empati er. Jeg skal deretter argumentere for at empati har minst tre funksjoner for innlevelse i fiksjonsfilm. For det første er empati viktig for å *fylle ut* fortellingen med forståelse av karakterene. Empati kan også fremkalle karakterens følelser, og dette en viktig del av attraksjonen ved å engasjere seg i visse genrer. For det andre skaper empatisk forståelse *forventninger* for hva som kommer til å skje, noe som er viktig for å skape spenning. For det tredje er empatisk innlevelse viktig for å *fremheve* hva som er av betydning i fortellingen. Emosjonelle reaksjoner fremhever det som er viktig i historien og former tilskuerens fortolkning av filmen.

Hva er empati?

Mennesker har en grunnleggende evne til å ense andres affektive og kroppslige tilstander. Vi må vokse og modnes for å forestille oss og resonnerer om hva andre tenker, men selv små barn kan gjenkjenne andres ansiktsuttrykk og dermed forstå hva andre føler, om enn i en svært begrenset og generell forstand. På denne måten er empati en grunnleggende menneskelig evne til automatisk å ense andres affektive² og kroppslige tilstander. Denne evnen er et viktig grunnlag for våre sosiale ferdigheter og for hverdagslig samhandling. Vi har *affektive* former for gjenkjenning av andres kroppslige tilstander forut for bruk av imaginasjon eller resonne-

ment. Imaginasjon og resonnement bruker vi for å forstå andres mentale tilstander, og de er evner vi utvikler senere enn affektive former for gjenkjennelse. En kroppslig form for empati er ikke krevende kognitivt sett, og vil oftest ikke merkes som en aktivitet jeg utfører i det hele tatt – det skjer automatisk med meg i min samhandling med og observasjon av andre. Videre er kroppslige former for empati så vanemessige at jeg kan dele din affektive tilstand uten at jeg blir meg dette bevisst – jeg vil bare merke den empatiske innlevelsen i form av at jeg forstår hva du føler.³

På samme måte som vi bruker en slik grunnleggende kroppslig form for empati til å forstå andre i det virkelige liv, bruker vi også som tilskuere denne evnen til å forstå karakterer i fiksjonsfilm. Siden de fleste fiksjonsfilmer er fortalt gjennom karakterer, vil denne formen for empati være fundamental i tilskuerens erfaring og forståelse av filmen. Denne grunnleggende innlevelsen kan gi forståelse for hvordan det føles kroppslig sett å erfare noe. Når du ser på en fotballkamp, for eksempel, kan det rykke til i foten idet du ser en spiller sparke ballen mot målet. Du erfarer aspekter av hvordan denne handlingen føles eller oppleves kroppslig sett for fotballspilleren. Når du ser noen gråte, kan du ofte automatisk selv kjenne en klump i halsen – noe av den andres tristhet smitter over på deg. Dette er svært relevant i forhold til filmmediet, ettersom dette er et perseptuelt realistisk medium (jf. Currie 1995:79ff). Det å se noe på film er perseptuelt sett som å se det i virkeligheten, i betydningen at jeg gjenkjenner foten som sparker ballen eller det gråtende ansiktet slik jeg ville gjenkjenne det i virkeligheten. Dermed er også denne grunnleggende formen for empati avhengig av persepsjon av filmen – jeg reagerer empatiske fordi jeg ser den sparkende foten eller det gråtende ansiktet.

Jeg kaller denne grunnleggende empatiske evnen for *kroppslig empati* («embodied empathy») fordi det er andres affektive og kroppslige tilstander vi enser med denne evnen (Vaage 2006). Empati er likevel mer enn dette. Empati kan også være kognitiv innlevelse i andres mentale liv og komplekse kognitive og emosjonelle tilstander. Empati er dermed et dynamisk begrep som forklarer en rekke erfaringer – fra affektiv, kroppslig empati til den mer utviklede typen *imaginativ empati* som krever at tilskueren forestiller seg karakterens mentale tilstand.⁴ Empati er derfor et begrep som innbefatter et spekter av ulike typer innlevelse i andres erfaringer. Det disse erfaringene har til felles er at de gir en delt følelse (eller, som vi skal se, delt nevrologisk tilstand) med karakterens nåværende (eller som vi skal se, forventede fremtidige) emosjonelle tilstand. Jeg oppfatter karakterens tilstand gjennom en delt følelse eller delt nevrologisk tilstand. Empati er videre vanligvis «delvis, tentativ og midlertidig», for å låne Murray Smiths ord (Smith 1997:425, egen oversettelse). Empati er med andre ord aldri total gjenskapning av noen karakter, men snarere hurtige og avgrensede erfaringer av ulike karakterers tanker og opplevelser.

Imaginativ empati krever en viss grad av innsikt i historien om karakteren (narrativ forståelse). Tilskueren må forstå hvem karakteren er og hva hans situasjon er for å kunne forestille seg hvordan det er å være ham. Kroppslig empati krever ikke

slik innsikt og kan starte kun ved å se på et affektivt ladet ansikt, for eksempel, uten å ha noen forkunnskap om personen bak ansiktet. Imaginativ empati er å forestille seg å være karakteren, å vite det karakteren vet og ha de målene og ønskene han har – og gjennom dette simulere hva karakteren føler. Mens kroppslig empati gjør at tilskueren kan gjenkjenne noen grunnleggende affektive og kroppslige tilstander, kan imaginativ empati gi en rik eller fyldig forståelse for komplekse emosjonelle og kognitive erfaringer. Imaginativ empati er mer kognitivt krevende enn kroppslig empati, men øker også til gjengjeld forståelsen for karakteren radikalt ved å kunne gi forklaringer på hvorfor vedkommende reagerer på den ene eller andre måten. Imaginativ empati kan gi en annen kompleksitet og dybde til den empatiske innlevelsen. Imaginativ empati kan også kontrolleres i større grad enn kroppslig empati – jeg kan for eksempel begrense min egen empatiske innlevelse i en usympatisk karakter (jf. disposisjonsteorien om emosjoner, Zillmann 1991, 2000). Imaginativ empati er delvis viljestyrt gjennom ulike former for distanseringsteknikker.

Imaginativ empati er som sagt en mer kognitivt krevende form for empati. Til tross for dette vil de fleste tilskuere bruke forestillingsevnen sin til å fylle ut karakterenes erfaringer helt vanemessig, og så lenge det er lett å forstå karakterene, vil ikke den empatiske innlevelsen tiltrekke tilskuerens oppmerksomhet. I hverdagslige samtaler, for eksempel, vil jeg sannsynligvis prøve å forestille meg din erfaring for å forstå hva du tenker og føler under samtalen. (Se Ickes 2003.) I vellykket innlevelse i fiksjonsfilm vil imaginativ empati bare oppleves som en dyp innlevelse i karakterene og den fiksjonelle verdenen. Når jeg i denne artikkelen diskuterer på hvilken måte ikke bare kroppslig empati, men også imaginativ empati er viktig for innlevelse i fiksjonsfilm, så medfører dette ikke at den empatiske innlevelsen i en karakter nødvendigvis oppleves bevisst. En som betviler at empati er viktig i innlevelse i fiksjonsfilm, vil kanskje ofte anta at empati må oppleves bevisst som en pågående total gjenskapning av den andres erfaring. Empatisk innlevelse vil snarere som oftest kun opptre i min bevissthet som forståelse av karakteren, og ikke som en sterk affektiv eller emosjonell erfaring som tiltrekker seg min oppmerksomhet. Dette gjelder både kroppslig og imaginativ empati.

Empatisk forståelse er ureflektert på samme måte som min egen subjektive opplevelse av å være meg⁵ vanligvis er ureflektert: Med mindre jeg retter oppmerksomheten mot min subjektive opplevelse av å være meg, vil dette forbli i bakgrunnen av min bevisste erfaring. Jeg har rett og slett bare en forståelse av hvordan det er å være meg, for eksempel om jeg er trist eller sulten, uten at jeg bevisst trenger å kjenne etter. På samme måte vil jeg ved empatisk innlevelse kunne kjenne hvordan andre rundt meg har det, selv om denne erfaringen ikke blir reflektert over – jeg vil oftest merke min empatiske innlevelse bare som forståelse av de andres tilstander. Den empatiske erfaringen tiltrekker som oftest ikke min oppmerksomhet med mindre jeg reflekterer over den, eller hvis den empatiske innlevelsen resulterer i en spesielt sterk affektiv eller emosjonell reaksjon.

Jeg skal i denne artikkelen argumentere for at empatisk forståelse er viktig for vellykket innlevelse i fiksjonsfilm. Dette inkluderer både kroppslig og imaginativ empati. Den empatiske innlevelsen erfares ikke nødvendigvis bevisst. Jeg vil likevel også vise at bevisst opplevde empatiske affekter eller emosjoner er viktig for tilskueropplevelsen av visse populærgenrer.

Sympati, empati og teorier om hvordan vi forstår hverandre

Noen teoretikere i filmfilosofi benekter at empati med karakterer i fiksjonsfilm er viktig for innlevelse i fiksjonsfilm (f.eks. Carroll 2001:311–312), eller gir empati en sekundær rolle (Currie 1995:152ff; Smith 1995:103; Kieran 2003).⁶ Ofte hevdes det at sympati er den viktigste typen emosjonell reaksjon på fiksjonsfilm. Et argument for sympati kan eksemplifiseres som følger. Tilskueren reagerer på fiksjonsfilm fra sitt perspektiv som observatør til filmens hendelser, og ikke ved å skifte til karakterens perspektiv. Grunnen til dette er at tilskueren ofte vet mer om situasjonen karakteren er i enn karakteren selv vet. I begynnelsen av *Haisommer* (Steven Spielberg, 1975), for eksempel, ser tilskueren haiens angrep fra haiens synsvinkel. Tilskueren ser at haien nærmer seg en intetanende svømmer. I dette tilfellet synes det lite sannsynlig at tilskueren, som karakteren, føler seg glad og ubekymret. Det er mer sannsynlig at tilskueren vil reagere sympatisk ved å føle frykt for karakteren, selv om karakteren ikke selv føler frykt. Empati innebærer å skifte til karakterens perspektiv, og det virker usannsynlig at tilskueren skifter til et slikt subjektivt perspektiv når han objektivt sett vet mer om karakterens situasjon.

Sympati er en passende emosjonell reaksjon på denne typen scener. I resten av *Haisommer* er det likevel også mange scener der tilskueren ikke vet mer enn karakterene. I disse tilfellene er sannsynligvis empati med karakterene – å føle deres frykt for haien – tilskuerens viktigste emosjonelle innlevelse. Dessuten kan empati være viktig til og med i de første angrepsscenerne, selv om tilskueren der vet mer enn karakteren. Mens karakterene er lykkelig uvitende om det menneskeetende rovdiret som sirkler dem inn, har tilskueren en empatisk respons *i forventning* om hvordan karakteren kommer til å føle seg når haien angriper. Jeg kommer tilbake til dette i mitt andre argument for hvorfor empati er viktig i tilskuerinnlevelse.

Empirisk forskning viser at lesere av fortellinger orienterer seg selv i rom og tid (f.eks. Bower & Morrow 1990; Rinck et al. 1996) og emosjonelt med protagonisten (f.eks. Gernsbacher et al. 1992; se også Coplan 2004 og Bourg 1996). Med andre ord tyder empirisk forskning på at tilskuere automatisk velger å orientere seg selv mot hovedpersonen(e). Selv om leseren vet mer enn hva karakteren vet, så vil han likevel orientere seg i situasjonen emosjonelt sett etter karakterens perspektiv, og ikke med den objektive situasjonen (Harris 2000:67–70). Denne empiriske forskningen viser at forskjeller i kunnskap om en situasjon ikke alltid behøver å bety at tilskueren ikke kan ha empati med karakteren.

Selv om en sier seg enig i at tilskueren trenger å skifte til karakterens perspektiv i sin innlevelse i fiksjonsfilm, og at dette er viktig i tillegg til sympatisk innlevelse, trenger en likevel ikke å si seg enig i at det er empati tilskueren trenger. Én ting er å se behovet for at tilskueren trenger å skifte til karakterens perspektiv og prøve å tyde karakterens sinnstilstand, en annen ting er å tro at det er empati vi trenger for å forstå hverandre. Jeg skal i det som følger ikke bare argumentere for at tilskueren trenger å skifte til karakterens perspektiv, men at tilskueren ofte gjør dette på en spesiell måte, nemlig empatisk.

Dette leder oss inn i en viktig debatt i bevissthetsfilosofi og kognitiv psykologi, nemlig debatten om hvordan vi forstår hverandre.⁷ Enkelt sagt er det to hovedposisjoner: *Teori-teori* argumenterer for at vi forstår hverandre ved bruk av folkepsykologiske lover, selv om vi ikke nødvendigvis er i stand til å artikulere disse. Alle har ifølge dette synet et slikt sett med tause (tacit) lover om blant annet adferd, emosjonelle reaksjoner og intensjoner. Vi bruker disse lovene til å resonnerer om andres adferd. Denne posisjonen hevder med andre ord at vi har en teori om hva det vil si å være et tenkende vesen og at vi bruker denne teorien når vi prøver å forstå hverandre. Den andre hovedposisjonen er *simulasjonsteori*. Ifølge dette synet bruker jeg de samme mentale mekanismene som subjektet jeg prøver å forstå. Det vil si at jeg simulerer å være den andre, og forstår ham fordi simulasjonen får meg til å føle som han føler. Mens teori-teori argumenterer for at vi hovedsakelig forstår andre ved bruk av teoretisk resonnement, så argumenterer simulasjonsteori for at vi forstår andre også ved bruk av våre egne emosjonelle og sensormotoriske systemer. Det er viktig å påpeke at teori-teori og simulasjonsteori er enige om at disse prosessene ikke foregår bevisst. Slik blir debatten om hvordan vi forstår andre et reelt filosofisk og/eller empirisk problem, og ikke et spørsmål vi kan løse ved introspeksjon.

Den største fordelene med simulasjonsteori fremfor teori-teori er kanskje at simulasjonsteori argumenterer for at jeg bruker de samme systemene i min erfaring av meg selv som i min erfaring av andre. På samme måte som jeg erfarer meg selv emosjonelt og fysiologisk når jeg har en viss følelse, vil min erfaring av andre grunnleggende sett bruke disse samme systemene. Det at jeg forstår andre gjennom å føle deres tilstand på kroppen er viktig i empatibegrepet historisk, og simulasjonsteori gir empirisk støtte til dette.⁸ Ifølge teori-teori deler jeg ikke nødvendigvis en følelse med de jeg forstår – min forståelse av andre er konseptuell. Men er det virkelig slik at vi alltid resonnerer oss frem til hva andre føler? En viktig forskjell mellom det å forstå ting og saksforhold, og det å forstå mennesker, er at det å være et menneske gir en subjektiv opplevelse, mens ting ikke har noen opplevelse. Emosjonelle erfaringer er subjektive opplevelser. Kan vi alltid forstå andre menneskers subjektive opplevelse ved å resonnerer oss frem ved bruk av begreper og lovmessigheter, eller er det noen ganger også essensielt å gripe hvordan opplevelsen i seg selv arter seg? Jeg skal argumentere for det siste alternativet, og for at empati kan gi erfaring av hvordan andres subjektive opplevelse arter seg. Empati

og simulasjon kan gi oss erfaring av andre menneskers subjektive opplevelser, mens de prosessene teori-teori viser til, ikke trenger å gi noen slik erfaring.

Jeg vil likevel ikke nekte for at vi har en teori om menneskelig adferd som utgjør et grunnleggende rammeverk i vår forståelse av andre. Min forståelse av andre hviler på en grunnleggende teoretisk forståelse av hva det vil si å være et selv, at andre har et selv likt mitt, hva intensjonalitet er, og så videre. Denne konseptuelle forståelsen kan godt være medfødt i betydningen at alle normale mennesker har en medfødt teori om hva det er å være et tenkende og opplevende vesen (theory of mind). Når jeg prøver å forstå andre, kan jeg likefullt også bruke simulasjon. Å argumentere for simulasjonsteori betyr ikke at min forståelse av andre ikke bygger på noen grunnleggende folkepsykologiske begreper – jeg argumenterer bare for at en essensiell del av min forståelse også skapes av simulasjon eller empati.

Mengden empiri som støtter simulasjonsteori vokser. Når jeg observerer at noen gjør noe eller erfarer noe, aktiveres jeg nevrologisk på en måte som er svært lik de jeg observerer – og dermed er også den nevrologiske aktiviteten i min hjerne svært lik hvordan den ville vært dersom jeg gjorde det selv.⁹ Jeg skal ikke gå i detaljer om dette her. Jeg har trukket inn debatten mellom teori-teori og simulasjonsteori bare for å klargjøre hva det er jeg påstår når jeg argumenterer for empati.

Hva jeg *ikke* påstår om empati og tilskuerinnlevelse

Jeg vil gjøre noen presiseringer før jeg presenterer mine tre argumenter for hvorfor empati er viktig for vellykket innlevelse i fiksjonsfilm.

For det første er empati og sympati som regel tett sammenbundet i innlevelse i film, og de bygger gjensidig på hverandre. I *Gudfaren*, for eksempel, er det min sympati med Michael som gjør at jeg også engasjerer meg empatisk i hans skjebne. I begynnelsen av filmen følger vi i stor grad Michael, og tilskueren får lett sympati med hans kritiske distanse til sin familie. Denne sympatiske orienteringen med Michael gjør meg mer motivert til å engasjere meg empatisk for å forstå hvorfor han forandrer seg. Murray Smith (1995) har gode analyser av hvordan film former tilskuerens sympati, og disse analysene synes forenlige med teorien om empati jeg presenterer i denne artikkelen. Jeg skal dermed ikke argumentere mot at sympati er en viktig emosjonell reaksjon på fiksjonsfilm, selv om målet for denne artikkelen er å vise hvordan også empati spiller en viktig rolle.

For det andre er kunnskap om genrekonvensjoner og stereotyper også viktige måter tilskueren kan få forståelse av karakterene i fiksjonsfilm på. Tilskueren trenger altså ikke alltid å simulere karakteren for å forstå ham. Tilskuere kan på denne måten også bruke folkepsykologiske lover til å forstå karakterene, slik teori-teori forutsier. Slike lover kan dannes både ut fra stereotyper i det virkelige liv, og fra genrekunnskap. Vi trenger mer forskning om forholdet mellom slik teoretisk for-

ståelse og empati for å klargjøre når tilskuere bruker hvilken metode for å forstå karakterene.¹⁰ Selv om mitt mål i denne artikkelen er å klargjøre hvilken funksjon empati har for tilskueren, vil likefullt tilskuere også ofte forstå karakterene konseptuelt. Poenget er å ha i mente hva kun empati eller simulasjon kan gjøre for tilskueren. Jeg skal argumentere for at empati er viktig for å gi tilskueren følelsen som karakteren har. Som vi skal se er denne følelsen viktig ikke bare for å forstå karakteren, men også som en *motivasjon* for å engasjere seg i karakterens skjebne, og kan i tillegg være en *attraksjon* i seg selv. Kanskje dette også er et spørsmål om kvalitet? Kanskje empati trengs i større grad dess mer komplekse og ikke-stereotype karakterene i en film er? Slike uvanlige og sammensatte karakterer gjør kanskje at tilskuerens konseptuelle forståelse kommer til kort, med mindre den utfylles av empatisk innlevelse.

Den tredje presiseringen min går på hva jeg mener med vellykket innlevelse i fiksjonsfilm. Tilskueren vil som oftest ikke bare verdsette en fiksjonsfilm estetisk – som for eksempel ved å beundre dens filmatiske teknikk eller skuespill. Tilskueren vil også engasjere seg i den fiksjonelle eller diegetiske verdenen som filmen skildrer (se f.eks. Tan 1996:64–66). Fiksjonell innlevelse kan være mer eller mindre vellykket. Jeg kan overfladisk sett forstå hva som foregår i en film uten at jeg engasjerer meg stort i den. Jeg er for eksempel trøtt, umotivert eller distraheret. Jeg vil sannsynligvis ikke tenke på dette som en vellykket filmerfaring. Vellykket innlevelse i fiksjonsfilm er når jeg trekkes inn i filmens diegetiske verden, reflekterer om, forestiller meg og føler for hendelsene i filmen. Vellykket innlevelse i fiksjonsfilm er når karakterenes velbefinnende også vedkommer tilskueren. Empati med karakterene er viktig for å trekke tilskueren inn i en slik dyp fiksjonell innlevelse ved å skape rik eller fyldig forståelse for karakteren, og delt følelse med ham, noe som skaper motivasjon til å engasjere seg i karakterens skjebne. Således er empati viktig for vellykket fiksjonell innlevelse.

Den fjerde og siste presiseringen min er at det er noen typer fiksjonsfilm som empati ikke i like stor grad, eller ikke i noen grad, er viktig for. Noen komedier og metafiksjoner (se Grodal 1997:161) hviler muligens ikke på empati slik jeg forstår det. Lyriske filmer uten karakterer hviler ikke på empati. For innlevelse i den store majoriteten av mainstream fortellende film, det Grodal kaller «canonical narratives of action and adventure», og tragedier og melodrama (*op.cit.*), er likevel empati viktig.

La oss nå se hva slags funksjoner empati har i tilskuerens innlevelse.

Empatiens første funksjon: Å fylle ut

Den første funksjonen jeg vil peke på, er at empati fyller ut huller i fortellingen. Det er mye som ikke fortelles, og tilskueren trekker slutninger for å gjøre den fiksjonelle verdenen, filmens hendelser og karakterer sammenhengende. Mange av disse slutningene er kognitive. Tilskueren trekker for eksempel kausale slutninger

(jf. Bordwell 1985:29ff) og slutninger om den fiksjonelle verdenen ved bruk av vår virkelige verden (jf. Walton 1990:138ff). Mange slike slutninger kan trekkes konseptuelt og trenger ikke empati. Likefullt kan tilskueren også fylle ut huller i fortellingen gjennom empati. Disse hullene er ikke nødvendigvis om hva som er sant eller ikke sant i fortellingen, men snarere erfaringen av hvordan noe oppleves. Empati kan gjøre at tilskueren erfarer viktige aspekt av hendelsene i fortellingen selv. Dette er viktig for å forstå den subjektive opplevelsen til karakterene i filmen. Empatisk innlevelse gir tilskueren levendegjort forståelse (enactive meaning) (Grodal 1997:48). Den empatiske erfaringen bidrar til forståelsen av hendelsene i fortellingen. Erfaringen bidrar også til at den fiksjonelle verdenen blir levende og ses som en verden bebodd av mennesker av kjøtt og blod, og ikke bare som konseptuelle konstruksjoner. Karakterene er mennesker som erfarer ulike hendelser i filmens fortelling, og det å gripe deres subjektive erfaringer er viktig for å forstå filmens hendelser og deres betydning i fortellingen. Det å erfare karakterenes tilstand kan også være en del av attraksjonen i det å engasjere seg i fiksjonsfilm. Det er en virkningsfull måte å trekke tilskueren inn i fiksjonell innlevelse på. I vellykket fiksjonell innlevelse ser tilskueren filmens karakterer som fullverdige opplevende subjekter og ikke bare som deler av en kausal handlingsrekke. Det å leve seg inn i karakterene på en rik og fyldig måte er på mange måter en fullbyrdelse av filmens *diegetiske effekt*, den såkalte illusjonen av tredimensjonalt rom som klassisk film skaper (se f.eks. Tan 1996:52ff).

Emosjonelle erfaringer kan ikke forstås uten å se på hvordan det oppleves subjektivt og ofte også kroppslig å erfare dem. Emosjoner bør ikke overintellektualiseres – de består ikke bare av tanker. Som Peter Goldie påpeker, er emosjoner essensielt førstepersons-erfaringer med intensjonell rettethet og kroppslig følelse (Goldie 2000:18–83). Jeg vil videre hevde at en viktig måte – kanskje den viktigste – å forstå andres emosjoner på er å simulere deres førstepersons-erfaring.¹¹ Når det gjelder det å forstå andre menneskers erfaringer, eller karakterer i film, og ikke bare forestille seg saksforhold eller ting, så er førstepersons-erfaringen viktig for å få et grep om emosjonen og dens betydning for subjektet. Det å vite hvordan det oppleves å erfare en emosjon, er noe annet enn å bli fortalt hvordan det oppleves konseptuelt. I filosofi refereres dette ofte til som skillet mellom *kunnskap gjennom beskrivelse* og *kunnskap gjennom kjennskap*.¹² Disse to typer kunnskap er forskjellige. Det å bli fortalt noe om en erfaring, det å gjenkjenne en erfaring og identifisere den konseptuelt, er med andre ord ikke det samme som å erfare den selv. For å forstå karakterens hele og fulle emosjonelle erfaring må en derfor ofte forestille seg deres opplevelse. Imaginativ empati kan bidra med forståelse av hvordan det oppleves å erfare komplekse mentale og emosjonelle tilstander.

Selv om jeg altså kan gjenkjenne en karakters emosjonelle tilstand gjennom resonnement, slik teori-teori argumenterer for, kan empati som subjektiv opplevelse gi tilskueren en rikere eller fyldigere forståelse av karakterens tilstand. Når jeg føler karakterens tilstand, har jeg lettere for å gjøre hans bekymringer til mine. Empatisk forståelse øker på denne måten tilskuerens motivasjon til å engasjere seg

fiksjonelt, og som vi skal se, øker empati også spenningen og fornøyelsen av filmen. Den rike forståelsen empati kan gi er dermed viktig for å trekke tilskueren inn i fiksjonell innlevelse.

Når trenger tilskueren imaginativ empati? Et typisk eksempel er scenen i *Gudfaren* som jeg introduserte i begynnelsen av denne artikkelen. Jeg argumenterte for at det er viktig å engasjere seg empatisk i Michael Corleone for å forstå denne scenen. Hvorfor ombestemmer Michael seg og blir med i familiens lyssky virksomhet likevel? Tilskueren gis et hint når Michael fortsetter å se på hendene sine etter å ha tent Enzos sigarett. Michael føler ansvar etter å ha sett sin vanligvis nærmest allmektige far såret og satt ute av spill. Hvem kan vel ikke forestille seg sorgen over å se en vanligvis sterk far sårbar og svak? Michael sier til sin far at han er med ham nå. Michael er kanskje også overrasket over innflytelsen oppveksten hans har hatt på ham, tross hans forsøk på å trekke seg unna. Mens Enzo blir vettskremt av å late som å være bevæpnet vakt foran sykehuset, erkjenner Michael at hans egne hender er like stødige som alltid. Kanskje han dveler ved hendene sine i overraskelse – og kanskje også desillusjon – over at han viser seg å være fullt ut i stand til å delta i mafiaen, til tross for at han har forsøkt å holde seg utenfor. Michael erkjenner at han slett ikke var redd, og dette blir en viktig forandring i fortellingen. Scenen gir tilskueren en mulighet til å forestille seg det dilemmaet Michael går igjennom når han likevel velger å bli en del av familiens forbrytervirksomhet.

For å engasjere seg fiksjonelt i *Gudfaren*, synes det viktig å prøve å forstå hvorfor Michael følger i farens fotspor. Alle tilskuere vil sannsynligvis ikke forestille seg Michaels tilstand på samme måte, og dermed vil fortolkningene av denne scenen og filmen som helhet også variere (som jeg vil komme tilbake til i mitt tredje argument). Tilskueren kan føle aspekter av Michaels sorg etter at faren blir innlagt på sykehuset, hans desillusjon over sin familie og også hans ansvarsfølelse. En slik empatisk innlevelse vil avsløre Michaels komplekse emosjonelle erfaring. Denne forståelsen av hvordan det er å være Michael, frembringes ved å innta hans perspektiv i empatisk innlevelse. En slik sammenblanding av følelser er ikke lett å trekke ut av filmen utelukkende ved hjelp av resonnement og konseptuell forståelse, men en imaginativ tilskuer vil kanskje føle det hele mer presist. Selv om tilskueren trenger en god del konseptuell og narrativ forståelse for å få simulasjonen av Michael i gang, så kan følelsen av å være Michael bare gis av empati og ikke bare av konseptuell forståelse. Teoretiske slutninger som i teori-teori trengs også, men den subjektive opplevelsen er det bare empati som kan frembringe.

Denne scenen med Michael er typisk for scener hvor det er viktig å engasjere seg empatisk fordi fortellingen avslører svært lite om hva som foregår i Michaels hode. Michael selv sier nesten ingen ting om det og er fortellingen igjennom følelsesmessig lukket i forhold til sine medkarakterer. Som Jinhee Choi (2005) påpeker, trengs «central imagining» (som er nær opp til mitt begrep om imaginativ empati) særlig når filmen gir begrenset tilgang til karakterens psykologi. Susan Feagin har et liknende poeng når hun skriver at empati som imaginativ simulasjon av en karakters perspektiv er nyttig for en tilskuer som ikke har hypoteser om

hvilke lover som styrer karakterens adferd (Feagin 1996:91). Empati er et alternativt verktøy for å forstå en karakteres adferd når tilskueren mangler informasjon.

Empatisk forståelse er kanskje viktigst for å forstå en spesiell type film der informasjon om karakterene mangler. David Bordwell (1997) kaller denne typen film for den *dedramatiserte tradisjonen*: I europeisk film etter annen verdenskrig vokste det frem en tradisjon hvor dramaet ble skjært bort fra emosjonelt ladede situasjoner. Filmene gir begrenset subjektiv adgang til sine karakterer ved bruk av avdempet skuespill, og ved at bruk av ikke-diegetisk musikk, filming fra subjektive synsvinkler eller nærbilder begrenses. Antonioni, Bresson og Angelopoulos er eksempler på regissører i denne tradisjonen. Imaginativ empati kan være spesielt viktig i møte med denne typen film for å forstå karakterene og dermed også fortellingen.

I andre typer filmer kan karakterene og deres handlinger synes så eksplisitt og åpent fremstilt at det kanskje er overflødig for tilskueren å også engasjere seg i imaginativ empati – det synes ikke nødvendig å engasjere seg empatisk for å forstå karakterene eller handlingen. I disse filmene passer kanskje ikke beskrivelsen av karakterene som en slags «imaginative puslespill» som tilskueren må engasjere seg i for å forstå filmen. I horrorfilmer, for eksempel, kan det synes som om tilskueren slett ikke trenger mye imaginasjon for å forstå karakterenes frykt for å bli kuttet opp i småbiter og spist av monstre. Men selv om empati ikke trengs for å forstå komplekse emosjonelle og kognitive tilstander, så kan empati likefullt være viktig for å fremkalle følelsen av karakterenes frykt. Kroppslig empati kan her gjøre mye av jobben. Mange filmer, som horrorfilmer, porno og melodrama, vil vurderes som vellykkede avhengig av om de fører til fysisk eller emosjonell respons – henholdsvis frykt, seksuell opphisselse eller tristhet (jf. *the body genres*, Williams 1999). Empati er viktig for å vekke disse følelsene. I visse populærgenrer skal empati ikke bare bidra til forståelse av karakterene, men også til å vekke bevisst opplevde affekter eller emosjoner.

Empati er altså viktig for vellykket fiksjonell innlevelse, enten fordi det bidrar til å forstå karakteren, eller fordi det gir tilskueren den forventede emosjonelle responsen som er en del av *attraksjonen* ved å engasjere seg i filmen. Vellykket fiksjonell innlevelse er dermed å forstå karakterene i den dedramatiserte tradisjonen, og også bevisst å oppleve karakterenes affektive eller emosjonelle tilstand i genrer som melodrama, porno og horror. Mange vellykkede mainstreamfilmer kan trekke veksler på begge disse funksjonene. Ved å gi noe begrenset tilgang til karakterenes psykologi, kanskje typisk i begynnelsen av filmen, trekkes tilskueren inn i filmens handling fordi tilskueren trenger empatisk forståelse for å forstå karakteren. På andre tidspunkt i fortellingen, ofte på slutten, prøver også filmen å sikre følelsen av empati gjennom stilistiske virkemidler (jf. *the scene of empathy*, Plantinga 1999). I begge tilfeller øker empati også *motivasjonen* for å engasjere seg fiksjonelt fordi interesse i karakteren og hans skjebne er vekket.

For å oppsummere fyller empati ut huller i fortellingen, enten i form av forståelse for karakteren eller i form av karakterens følelse, eller begge deler – og dette øker motivasjonen for å engasjere seg fiksjonelt.

Empatiens andre funksjon: Forventning og spenning

Gregory Currie skriver at personlig imaginasjon (som igjen er nær opp til det jeg kaller imaginativ empati) er sekundær, fordi det å forestille seg karakterenes erfaringer er å forestille seg mer enn hva filmens fortelling strengt tatt gir oss (Currie 1995:152ff). Jeg skal argumentere for at imaginativ empati er produktiv på en spesiell måte, og at denne produktiviteten er viktig for å ha en spennende filmopplevelse.

Tilskueren kan danne seg forventninger og klare å forutsi hva karakteren kommer til å gjøre når han lever seg inn i karakteren empatisk (jf. Goldie 2000:178). Når jeg forestiller meg karakterens perspektiv, vil jeg kunne være i stand til å forutsi hans emosjonelle reaksjoner på en gitt situasjon. Karakteren kan fra sin synsvinkel vurdere situasjonen annerledes enn hva jeg gjør fra min synsvinkel som observatør, og det er hans reaksjoner jeg er interessert i å forutsi, og ikke bare mine egne potensielle reaksjoner eller en normal, rasjonell reaksjon. Jeg må da forestille meg hvordan han vil reagere ut fra det jeg vet om hans spesifikke personlighet, erfaringsbakgrunn, kunnskap og ønsker. Når tilskueren er engasjert i imaginativ empati, kan han også være i stand til å danne seg slike forventninger om karakterens handlinger – ikke bare hvordan karakteren vil reagere emosjonelt, men også hva han vil gjøre.

Det virker sannsynlig at det å ha slike forventninger, som kan bekrefte eller forkastes, er viktig i den lekne innstillingen tilskueren har overfor fiksjonsfilm.¹³ For å danne spenning, aktiverer fiksjonsfilmen tilskuerens forventninger. En spennende film begrenser eller utsetter å gi informasjon om karakterene, slik at det er usikkert hva som vil skje eller hva karakterene vil gjøre. Filmen lykkes i å skape spenning dersom den lykkes i å få tilskueren til å prøve å forutsi hva karakteren kommer til å gjøre. Når tilskueren vurderer ulike handlingsalternativer eller karakterens mulige reaksjoner på en situasjon, så har filmen lykkes i å trekke tilskueren inn i fiksjonell innlevelse. Dette kan ofte erfares i deltakende responser. Tilskueren vil danne seg oppfatninger om hva karakteren bør gjøre og har innskytelser til å skulle rope råd og advarsler til karakterene på filmlerretet (Gerrig 1993). Empati er viktig for spenning, fordi det er når tilskueren engasjerer seg i en karakters perspektiv at han fullt ut kan vurdere karakterens ulike handlings- eller reaksjonsalternativer. Empati bidrar til at tilskueren erfarer situasjonen slik karakteren erfarer den, noe som også oppmuntrer tilskueren til å forestille seg situasjonens mulige utfall. Som Grodal poengterer, er det klart mer fascinerende for en tilskuer å simulere ulike handlingsalternativer for en karakter enn bare å skulle synes synd på ham i en vanskelig situasjon (Grodal 2006:115).

En viktig måte å danne seg slike forventninger på, er ved empatisk innlevelse i karakterens perspektiv. En annen måte ville være å resonnerer teoretisk om hva ulike *typer* karakterer vil gjøre i forskjellige situasjoner. Dette vil en kunne forklare ut fra teori-teori. Komplekse karakterer og erfaringer kan likevel kanskje ofte overgå min teoretiske forståelse.¹⁴

I *Gudfaren* motiverer innsikt i Michaels perspektiv og erfaringer tilskueren til å ha forventninger om hva han vil gjøre. Empatisk innlevelse har også en annen viktig funksjon. Empatisk innlevelse gir signal til tilskueren om hva som er viktig for karakteren. I scenen der Michael og Enzo later som om de er bevæpnede vakter, vil en tilskuer som er empatisk engasjert forstå at hendelsen er av stor emosjonell betydning for Michael, og forvente at dette kan komme til å forandre hans interesser og ønsker. Tilskueren vil kanskje også forvente at Michael kommer til å forandre syn på sin familie. En empatisk *u*engasjert tilskuer vil kanskje overraskes av at Michael i en senere scene plutselig melder seg frivillig til å skyte en annen mafialeder og en korrump politimann. En empatisk tilskuer derimot, vil ha merket seg forandringen som er i ferd med å skje med Michael, og vil kanskje være i stand til å forutsi endringen i hans adferd. Den empatiske tilskueren vil altså bruke forståelsen av Michael til å danne seg forventninger om hans adferd.

Et mulig motargument mot at empati er viktig for å skape spenning, er at også hendelser utenfor karakterenes kontroll bidrar til spenningen i en film – slik som haiens angrep på intetanende svømmere i *Haisommer*. I slike tilfeller er spenningen knyttet til spørsmål som er utenfor karakterens kontroll, slik som det spenningsfylte håpet om at den lykkelig uvitende svømmeren kanskje velger å svømme til land før haien angriper. Noen vil kunne argumentere for at denne typen spenning ikke krever empatisk innlevelse, ettersom tilskueren ikke trenger å danne seg forventninger om hva karakteren vil gjøre for å være spent på om haien angriper. Karakteren vet jo ikke engang at haien lurte i sjøen under ham – så tilskuerens spenningsfølelse kan ikke speile karakterens tilstand. I et slikt syn kan empati bare bidra til spenning når tilskueren og karakteren vet like mye om en situasjon – som for eksempel hvis karakteren selv også er klar over haien som truer.

Empatisk innlevelse kan likevel være viktig i scener som denne. Imaginativ empati trenger ikke å være begrenset til den emosjonelle tilstanden karakteren til ethvert tidspunkt er i (slik kroppslig empati begrenser seg til det tilskueren kan se). Tilskueren kan ved imaginativ empati også forestille seg karakterens fremtidige emosjonelle reaksjoner. Empati kan på denne måten også være en forventning, en forutføende respons (Zillmann 1991; Stotland 1969).¹⁵ Tilskueren kan reagere emosjonelt i forventning om karakterens fremtidige erfaring. Empati kan på denne måten være viktig for å skape spenning idet haien nærmer seg – tilskueren føler spenning fordi han føler empatisk stress i forventning om sjokket og frykten karakteren vil føle dersom haien angriper. Tilskueren går allerede igjennom karakterens ulike handlingsalternativer og prøver å finne ut hva han bør gjøre for å overleve, på tross av at karakteren selv fremdeles er ubekymret.

Nytten og rimeligheten av å inkludere forventninger i definisjonen av empati, er en av grunnene til at det er problematisk å definere empati utelukkende som emosjonelt samsvar mellom tilskuer og karakter. Kanskje det er bedre å definere empati ut fra prosessen som ligger til grunn for forholdet mellom tilskuerens og karakterens følelser. Martin Hoffmann hevder at noe er empati dersom tilskueren «har følelser som er mer i overensstemmelse med en annens situasjon enn sin egen situasjon» (Hoffmann 2000:30, egen oversettelse). I henhold til Hoffmann kan en således empatisk føle med en karakter uten å føle det karakteren føler i en gitt situasjon. Den emosjonelle tilstanden i en slik empatisk prosess kan være asymmetrisk i betydningen at tilskueren kan føle noe annet enn det karakteren på et visst tidspunkt føler – tilskueren kan for eksempel føle frykt, mens karakteren bare koser seg. Det ligger likevel en viss grad av forventet emosjonelt samsvar mellom karakter og tilskuer til grunn for tilskuerens respons. Det å frykte for karakterens liv er en forventning om hva karakteren vil føle dersom haien angriper – tilskueren frykter ikke for sitt eget liv. Tilskueren er spent, og det er forventningen om hva karakteren kan komme til å oppleve som skaper spenningen.

Empatisk innlevelse er viktig for spenning, og det å føle spenning er viktig for hvor fornøylelig en tilskuer synes en film er. Fiksjonell innlevelse i seg selv vil ofte oppfattes som fornøylelig (Green et al. 2004). Tilskuere som innenfor rimelighetens grenser erfarer mer empatisk stress i respons på spennende eller tragiske hendelser i fiksjonsfilm, vil rapportere om å ha hatt større glede av filmen (se de Wied et al. 1994; Sparks 1991; Zillmann 1996).¹⁶ Tilskuere som føler mer empatisk stress og har flere forventninger om hva karakteren kan gjøre, vil nyte karakterens seier (dersom han seierer) mer. Dolf Zillmann (1996, 1998) har studert dette som del av en hypotese om at stressende innlevelse i en karakter vil kunne føre til fornøyelse. Vårt emosjonelle system regulerer seg hurtigere kognitivt enn fysiologisk til konfliktens løsning ved filmens slutt. Mens tilskueren hurtig fatter løsningen kognitivt, vil han fysiologisk sett fremdeles være i en tilstand av stress – og denne fysiologiske følelsen vil nå oppleves som fornøyelse. Dette kalles *opphisselsesoverførings-teorien* (excitation transfer theory).

Vi kan oppsummere med å si at tilskueren uten empatisk innlevelse ikke vil være fullt ut i stand til å danne seg forventninger og prøve å forutsi karakterens emosjonelle reaksjoner og adferd. Enn videre vil fortellingen erfares som mindre spennende og vil dermed nytes mindre. Empatisk innlevelse øker spenningen i og fornøyelsen av filmen.

Empatiens tredje funksjon: Fremheve og fortolke

Den tredje funksjonen jeg skal argumentere for, er at empatisk innlevelse er viktig for fortolkningen av filmen, det vil si å finne dens tema. Jenefer Robinson (2005:105ff)¹⁷ påpeker at tilskuerens emosjonelle reaksjoner *fremhever* det som er spesielt viktig i en fortelling. Robinson utvikler denne teorien om emosjonenes

fremhevende funksjon fra en allment akseptert teori om emosjoner i kognitiv psykologi, nemlig *funksjonsteorien om emosjoner* (the functional theory of emotions, Frijda 1986). Denne teorien argumenterer for at emosjoner har en særegen funksjon for individet, nærmere bestemt det å rette oppmerksomheten mot hvordan en gitt situasjon er relevant for ens velvære. Emosjoner er på denne måten en vurdering av hvordan en situasjon er relevant for ens ønsker, interesser og behov. Dette foregår ifølge Nico Frijda ofte uten at individet er seg det bevisst. Emosjoner retter på denne måten automatisk oppmerksomhet mot, eller fremhever, det som er relevant for et individ på ethvert tidspunkt.

Robinson argumenterer for at dette er viktig når vi leser litteratur: Våre emosjonelle reaksjoner på en fortelling sier oss noe om hva som er mest relevant. Det å reagere emosjonelt er således ikke bare viktig for forståelse av hver enkelt scene i filmen, men er også viktig for å være i stand til å forstå hva filmen som helhet egentlig handler om. Tilskueren må ha reagert emosjonelt for ikke bare å kunne oppsummere filmens handling, men for å kunne tolke dens tema. Filmens tema er hvilke generaliserte allmennmenneskelige interesser og erfaringer som oppsummerer filmen som helhet.¹⁸ Fortolkning er slik en refleksjon over filmens karakterer og hendelser. Emosjoner fremhever det som er viktig i en fortelling og gjør tilskueren i stand til å fortolke filmens tema fra de mange og ofte mindre viktige hendelsene i filmen. Tilskuerens emosjonelle reaksjoner på filmens hendelser vil utpeke de scenene og hendelsene som er viktigst, og gi tilskueren muligheten til å finne ut hva filmen essensielt sett handler om. Tilskueren kommer frem til en fortolkning av filmen ifølge Robinson ikke bare ved å reflektere over filmens hendelser, men også ved å reflektere over sine egne emosjonelle reaksjoner på disse hendelsene.

Emosjonenes funksjon er altså å signalisere hva som er viktig, og emosjonell innlevelse i en film gjør tilskueren i stand til å fortolke hva filmen egentlig er om. Alle hendelser er ikke like viktige i en fortelling, og emosjonelle reaksjoner vil kunne hjelpe tilskueren til å forstå hvilke hendelser som er viktige. Uten emosjonell innlevelse vil alle hendelsene i en fortelling kunne evalueres som like viktige, og tilskueren vil få vanskeligheter med å fortolke hva filmen er om tematisk. Emosjonell innlevelse gjør med andre ord ikke bare at tilskueren setter større pris på filmen (slik Feagin (1996) argumenterer om litteratur), men utgjør også en viktig form for forståelse. Empati er dermed ikke bare viktig for vellykket fiksjonell innlevelse, men også for det å fortolke filmen som et hele. Kun konseptuell interesse kan kanskje gjøre tilskueren i stand til å skissere fortellingens hendelser eller å gjenfortelle dens handlingsforløp. For å kunne fortolke filmens tema på en kvalifisert måte, trenger tilskueren likevel ofte også empati. Dette er kanskje også et spørsmål om kvalitet. Empati behøves for å komme frem til en kvalifisert eller god fortolkning gitt at ikke alle fortolkninger regnes som like gode. Mitt argument er at tilskueren trenger empati for å kunne fortolke på en *kvalifisert* måte.

Jeg har argumentert for at empati er viktig for fortolkning og ikke bare sympati. Robinsons synspunkt på dette er ikke helt klart. Hun har ikke noe skille mel-

lom sympati og empati, men argumenterer bare generelt for hvorfor emosjonelle reaksjoner er viktig. Noen steder synes hun å benekte at det er empati hun diskuterer (Robinson 2005:428, n. 41), mens hun andre steder synes å åpne for empati når hun, for eksempel, skriver at «mine emosjonelle reaksjoner kan noen ganger speile karakterenes reaksjoner» (ibid., s. 176, egen oversettelse). Kanskje hun bevisst velger å være agnostisk i forhold til dette spørsmålet. Jeg tror likevel, slik denne artikkelen viser, at empati er viktig for å forstå karakterenes erfaringer, og at empati ofte er viktig for å føle sympati. Som Martha Nussbaum skriver, gir empati tilskueren

en fornemmelse av det som skjer med den andre personen som også danner en følelse av at denne vedrører en og at en er tilknyttet denne personen (Nussbaum 2001:330, egen oversettelse).

Ved å gjenskape den andres erfaring i mitt eget sinn får jeg en fornemmelse av hva det vil si for henne å lide på denne måten, og dette kan kanskje gjøre meg mer tilbøyelig til å se hennes fremtidsutsikter på lik linje med mine egne og derfor, delvis på grunn av dette, som noe som angår meg (ibid., s. 331, egen oversettelse).

Nussbaum argumenterer ikke for at empati alltid er nødvendig for å føle sympati, men konkluderer likevel sin diskusjon med at «dersom det ikke er helt klart at empati er nødvendig for medfølelse, så er det en hovedmåte å oppnå dette på» (Nussbaum 2001:332). Empatisk innlevelse eller teoretisk og konseptuell forståelse av hva det vil si å ha det vondt er nødvendig for å gjenkjenne at noen lider, og er dermed nødvendig for å synes synd på dem. Det å føle aspekter av den andres tilstand, som i empati, gjør det mer sannsynlig at jeg også vil synes synd på ham. Dersom empati ikke alltid er nødvendig for sympati, så er det likevel oftest en forutsetning for sympati.

Tilskueren trenger empati for å fortolke filmer, fordi det ikke bare er den emosjonelle betydningen for meg som er viktig når jeg skal finne filmens tema – det er den emosjonelle betydningen for karakteren som er viktigst. Tilskueren trenger empati for å forstå hva som er av betydning for karakteren. Dersom det bare var den emosjonelle betydningen for meg selv som var viktig, ville dette mest sannsynlig trekke meg ut av fiksjonell innlevelse og gjøre at jeg begynner å reflektere over meg selv i stedet. Jeg vil derfor legge følgende konklusjon til Robinsons teori: Empati er viktig for å fortolke. Det å forestille seg hvordan det oppleves å være karakteren er viktig for å forstå betydningen de ulike hendelsene har for karakteren, og denne forståelsen er til gjengjeld viktig for å kunne fortolke filmen.

En tilskuers empatiske innlevelse i Michael trenger ikke forløpe nøyaktig slik som jeg har beskrevet det. Det er ulike måter å engasjere seg empatisk på – det som er viktig er at ulike empatisk innlevelse vil kunne gi ulike fortolkninger av filmens tema. En empatisk tilskuer vil kunne erfare aspekter av hva Michael gjennomgår i viktige hendelser i fortellingen – for eksempel ansvarsfølelsen, overraskelsen og desillusjonen som han opplever når han og Enzo later som om de er vakter utenfor

sykehuset. Den empatiske innlevelsen vil trekke tilskuerens oppmerksomhet mot denne scenen og gi signal til tilskueren om at dette er viktig for Michael.¹⁹ I fortellingens gang vil tilskueren ha dette i mente og vil lete etter en forklaring på hendelsen. Dette kan skje til dels uten at tilskueren er seg dette bevisst: Tilskueren trenger ikke å danne seg eksplisitte hypoteser og stadig ha denne scenen i tankene – men hans narrative innlevelse og forståelse vil likefullt formes av en delvis ubevisst søken etter en forklaring. Tilskueren vil så kunne bruke dette retrospektivt til å fortolke. En mulig tolkning av *Gudfaren* er at dens komplekse tema er ansvar og skyld. Bare en tilskuer som har hatt empati med Michael vil kunne fortolke filmen på denne måten.

Min teori kan forklare resultatene av noen empiriske undersøkelser. Som en del av en større studie av genreforventninger fant for eksempel Birgitta Höjjer (1995:65, 75; 2000:198–199) i sine intervjuer at fjernsynsseere i større grad gjorde generaliserte fortolkninger når de engasjerer seg dypt i karakterens perspektiver, noe de lettere gjør når de ser på realistiske fjernsynsfiksjoner. Seerne generaliserte ikke så ofte om sosiale og menneskelige temaer når de så på amerikanske såpeoperaer – og de engasjerer seg også her i mindre grad i karakterene.²⁰ Höjjer fant at seerne ikke i så stor grad fortolker slike fortellinger i tema, men analyserer dem intertekstuelt. Höjfers funn synes altså å foreslå en relasjon mellom grad av innlevelse i karakterene og fortolkning.

Andre forskere har funnet en relasjon mellom empati med karakterer og ulike interpretasjoner. Lesere av en fortelling kom til ulike fortolkninger av fortellingen alt etter hvilken karakter de hadde hatt empatisk interesse i (Golden & Guthrie 1986). Det synes igjen å være en relasjon mellom empati med karakterene og fortolkning. Mer empirisk forskning trengs for å finne ut hvordan denne relasjonen arter seg.

Konklusjon

La meg oppsummere argumentet mitt om hvorfor empati er viktig for vellykket innlevelse i fiksjonsfilm. For å fylle ut huller i fortellingen, skape spenning og fremheve det som er av emosjonell betydning for å tolke filmen, er empati viktig. Empati bidrar til en vellykket filmerfaring. Uten empatisk innlevelse vil filmens karakterer til en viss grad forbli en gåte; filmen vil bli mindre spennende og dermed nytes mindre; det vil være vanskelig å fortolke hva filmen egentlig handler om. Uten empati vil gledene ved fiksjonsfilm kanskje begrenses til estetisk verdsetting, slik som evaluering av filmteknisk arbeid, ettersom empati er viktig for vellykket fiksjonell innlevelse. Et skifte til karakterenes perspektiv synes dermed viktig for å engasjere seg i fiksjonsfilm. Sympati med filmens karakterer forklarer ikke tilskuerens hele emosjonelle innlevelse. Det mest fruktbare spørsmålet å jobbe med videre synes ikke lenger å være om empati i det hele tatt er viktig, men å spørre når tilskueren behøver empati og når teoretiske slutninger er tilstrekkelig.

Jeg har argumentert for at empati kan gi tilskueren den subjektive følelsen av å være karakteren, og at dette øker forståelsen, motivasjonen og attraksjonen i å engasjere seg i hans skjebne.²¹

Margrethe Brun Vaage, stipendiat
Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo
e-post: m.b.vaage@media.uio.no

Noter

- 1 Se Smith om allianse, Smith 1995:188.
- 2 Uten å gå nærmere inn på grunnene til denne terminologien her, vil jeg kort bemerke at jeg bruker affektiv om mer begrensede følelserfaringer, og emosjoner som mer omfattende. *Affektive* reaksjoner er i større grad biologisk gitte reaksjoner («hardwired») som skjer automatisk og instinktivt med oss, og som ikke alltid erfares bevisst, og dersom de erfares, erfares de ofte relativt uspesifikt, det vil si bare som positivt eller negativt ladete. En *emosjon* har større kognitiv kompleksitet, vil i større grad kunne påvirkes av mine bevisste prosesser og oppfattes som spesifikt rettet mot noe, og vil kunne variere mer individuelt. Bruken av disse begrepene varierer i filosofisk og psykologisk litteratur.
- 3 Se Vaage (2006). For liknende diskusjoner om skillet mellom lavereordens og høyereordens empati, se for eksempel Zillmann (1991) og Hoffmann (2000). Goldman (2006) diskuterer dette som lavere- og høyereordens simulasjon. Sistnevnte har også samlet et bredt spekter av empiri på området.
- 4 I Vaage (2006) bruker jeg begrepet narrativ empati, men imaginativ empati er et bedre begrep for fenomenet jeg beskriver. I filmfilosofi har dette fenomenet blitt diskutert som «central imagining», «personal imagining», «imagining experiencing» og «imagining from the inside». *Locus classicus* for skillet er Wollheim (1984:74), og alle disse ulike begrepene betyr på en eller annen måte å forestille seg å ha en perseptuell relasjon til det som skjer fra en bestemt synsvinkel – subjektet forestiller seg å se, å høre eller på andre måter å erfare noe.
- 5 Dette diskuteres oftest som min «what it is like»-erfaring i bevissthetsfilosofi. Nagel (1974) er opphav til dette uttrykket.
- 6 Smith gir empati en viktigere rolle i en senere artikkel (Smith 1997). Curries senere diskusjoner av en perseptuell form for imaginasjon (Currie & Ravenscroft 2002) vil forhåpentligvis få konsekvenser for hans påstander om bruk av forestillingsevnen også i forhold til film.
- 7 Noen av de klassiske kildene er Gopnik & Meltzoff (1997), Baron-Cohen (1995) og Davies & Stone (1995). Se Goldman (2006) for en nyere fremstilling.
- 8 Subjektet trenger likevel ikke å være introspektivt klar over at tilstanden han er i tilsvarende karakterens. En delt nevrologisk tilstand er ofte nok for at tilskueren har empati. Empirisk forskning brukes dermed for å revidere det historiske begrepet empati.
- 9 Se Goldman 2006:113ff for en oversikt.

- 10 En form for hybridteori mellom simulasjonsteori og teori-teori er mest sannsynlig. For eksempel kan tilskueren bruke folkepsykologiske lover for å finne ut hva karakteren tror og ønsker, og deretter simulere for å forutsi hans emosjonelle reaksjon. Eller for å forklare karakterens adferd, kan tilskueren bruke folkepsykologiske lover for å lage hypoteser om karakterens mentale tilstand og simulere for å se om den hypotetiske mentale tilstanden passer den observerte adferden. Se Goldman (2006:44ff).
- 11 Goldie (2000:181ff) understreker begrensningene empatisk forståelse og simulasjon har, og hevder ikke at empati er vår fremste måte å forstå andre på.
- 12 *Knowledge by description or knowledge by acquaintance*, Bertrand Russell referert i Scruton 1974:105.
- 13 Den empiriske forskningen gir ikke klart svar på dette punktet; se for eksempel Tan & Diteweg (1996).
- 14 Igjen er jeg uenig med Goldie (2000:205ff).
- 15 Stotland skiller likevel dette fra egentlig empati siden subjektet ikke deler den andres aktuelle emosjonelle erfaring.
- 16 Disse studiene avslører også noen kjønnsforskjeller jeg her ikke kan gå inn på.
- 17 Robinson skriver om innlevelse i litteratur, men hennes teorier om betydningen av emosjonell innlevelse for fortolkning synes fullt ut overførbare til film.
- 18 Se Robinson (2005:122), og også Lamarque & Olsen (1994:282ff).
- 19 Filmen bidrar også til å forme denne empatiske innlevelsen stilistisk, for eksempel gjennom bruk av subjektiv narrasjon. Jeg diskuterer dette og mange andre av spørsmålene denne artikkelen berører i min kommende avhandling «The Function of Empathy for the Spectator of Fiction Film».
- 20 Disse resultatene kan komme av forskjeller i fjernsyns-genrene som undersøkes. Det vil i så fall støtte mitt tidligere nevnte forslag om at empati trengs i større grad i kvalitetsfilm. Karakterer i såpeopera er kanskje så stereotype at empatisk forståelse bare i liten grad er nødvendig, ettersom fortellingene lett kan forstås også med liten empatisk interesse.
- 21 Denne artikkelen ble presentert på symposiet «Cognition, Culture and Audiovisual Images» ved Københavns Universitet i november 2006, og jeg vil gjerne takke publikum for nyttige innspill. Jeg vil også takke Liv Hausken, Eivind Røssaak, Murray Smith, Malcolm Turvey, Andreas Gregersen og Jenefer Robinson for å ha kommentert ulike utkast. En spesiell takk også til Steffen Borge for mange grundige kommentarer og diskusjoner.

Referanser

- Baron-Cohen, Simon (1995): *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Bourg, Tammy (1996): «The Role of Emotion, Empathy, and Text Structure in Children's and Adults' Narrative Text Comprehension», i Roger J. Kreuz & Mary Sue MacNealy, red.: *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*. Norwood, NJ: Ablex Publishing Corporation, ss. 241–260.

- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- (1997): «Modernism, Minimalism, Melancholy: Angelopoulos and Visual Style», i Andrew Horton, red.: *The Last Modernist. The films of Theo Angelopoulos*. Westpoint: Praeger, ss. 11–26.
- Bower, Gordon H. & Daniel G. Morrow (1990): «Mental Models in Narrative Comprehension», *Science*, vol. 247, ss. 44–48.
- Carroll, Noël (2001): *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Choi, Jinhee (2005): «Leaving It Up to the Imagination: POV Shots and Imagining from the Inside», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63:1, ss. 17–25.
- Coplan, Amy (2004): «Empathic Engagement with Narrative Fictions», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62:2, ss. 141–152.
- Currie, Gregory (1995): *Image and Mind. Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- & Ian Ravenscroft (2002): *Recreative Minds. Imagination in Philosophy and Psychology*. Oxford: Clarendon Press.
- Davies, Martin & Tony Stone, red. (1995): *Mental Simulation*. Oxford: Blackwell.
- de Wied, Minet, Dolf Zillmann & Virginia Ordman (1994): «The Role of Empathic Distress in the Enjoyment of Cinematic Tragedy», *Poetics*, 23, ss. 91–106.
- Feagin, Susan L. (1996): *Reading With Feeling. The Aesthetics of Appreciation*. Ithaca: Cornell University Press.
- Frijda, Nico H. (1986): *The Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gernsbacher, Morton Ann, H. Hill Goldsmith & Rachel R.W. Robertson (1992): «Do Readers Mentally Represent Characters' Emotional States?», *Cognition and Emotion*, 6:2, ss. 89–111.
- Gerrig, Richard J. (1993): *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*. New Haven: Westview.
- Golden, Joanne M. & John T. Guthrie (1986): «Convergence and Divergence in Reader Response to Literature», *Reading Research Quarterly*, vol. 21, nr. 4, ss. 408–421.
- Goldie, Peter (2000): *The Emotions. A Philosophical Exploration*. Oxford: Clarendon Press.
- Goldman, Alvin I. (2006): *Simulating Minds. The Philosophy, Psychology and Neuroscience of Mindreading*. New York: Oxford University Press.
- Gopnik, Alison & Andrew N. Meltzoff (1997): *Words, Thought and Theories*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Green, Melanie C., Timothy C. Brock & Geoff F. Kaufman (2004): «Understanding Media Enjoyment: The Role of Transportation Into Narrative Worlds», *Communication Theory*, 14:4, ss. 311–327.
- Grodal, Torben Kragh (1997): *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press.
- (2006): *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*. University of Copenhagen: Department of Film and Media.
- Harris, Paul L. (2000): *The Work of the Imagination*. Oxford: Blackwell.

- Hoffman, Martin L. (2000): *Empathy and Moral Development. Implications for Caring and Justice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Höijer, Birgitta (1995): «Genreforeställningar och tolkningar av berättande i TV», *Skriftserien*, nr. 1, Stockholm: Journalistik, medier och kommunikation.
- ___ (2000): «Audiences' Expectations and Interpretations of Different Television Genres: A Socio-Cognitive Approach», i I. Hagen & J. Wasko, red.: *Consuming Audiences? Production and Reception in Media Research*. Cresskill, NJ: Hampton Press, ss. 189–207.
- Ickes, William (2003): *Everyday Mind Reading. Understanding What Other People Think and Feel*. New York: Prometheus Books.
- Kieran, Matthew (2003): «In Search of a Narrative», i M. Kieran & D.M. Lopes, red.: *Imagination, Philosophy, and the Arts*. London: Routledge, ss. 69–87.
- Lamarque, Peter & Stein Haugom Olsen (1994): *Truth, Fiction and Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Nagel, Thomas (1974): «What Is It Like To Be A Bat?», *The Philosophical Review*, 83:4, ss. 435–50.
- Nussbaum, Martha C. (2001): *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plantinga, Carl (1999): «The Scene of Empathy and the Human Face on Film», i Carl Plantinga & Greg M. Smith, red.: *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, ss. 239–255.
- Rinck, Mike, Pepper Williams, Gordon H. Bower & Eni S. Becker (1996): «Spatial Situation Models and Narrative Understanding: Some Generalizations and Extensions», *Discourse Processes*, 21, ss. 23–55.
- Robinson, Jenefer (2005): *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Scruton, Robert (1974): *Art and Imagination. A Study in the Philosophy of Mind*. London: Methuen.
- Smith, Murray (1995): *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- ___ (1997): «Imagining from the Inside», i Richard Allen & Murray Smith, red.: *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press, ss. 412–430.
- Sparks, Glenn G. (1991): «The Relationship Between Distress and Delight in Males' and Females' Reaction to Frightening Films», *Human Communication Research*, 17:4, ss. 625–637.
- Stotland, Ezra (1969): «Exploratory Investigations of Empathy», i L. Berkowitz, red.: *Advances in Experimental Social Psychology*. New York: Academic Press, vol. 4, ss. 271–314.
- Tan, Ed S. (1996): *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- ___ & Gijsbert Diteweg (1996): «Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing», i Peter Vorderer, Hans J. Wulff & Mike Friedrichsen, red.: *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, ss. 149–179.

- Vaage, Margrethe Bruun (2006): «The Empathic Film Spectator in Analytic Philosophy and Naturalized Phenomenology», *Film and Philosophy*, nr. 10, ss. 21–38.
- Walton, Kendall L. (1990): *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Williams, Linda (1999): «Film Bodies: Gender, Genre, and Excess», i Leo Baudry & Marchall Cohen, red.: *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, ss. 701–715.
- Wollheim, Richard (1984): *The Thread of Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zillmann, Dolf (1991): «Empathy: Affect From Bearing Witness to the Emotions of», i Jennings Bryant & Dolf Zillmann, red.: *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, ss. 135–167.
- ___ (1996): «The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition», i Peter Vorderer, Hans J. Wulff & Mike Friedrichsen, red.: *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, ss. 199–231.
- ___ (1998): «The Psychology of the Appeal of Portrayals of Violence», i Jeffrey Goldstein, red.: *Why We Watch. The Attractions of Violent Entertainment*. New York: Oxford University Press, ss. 179–III.
- ___ (2000): «Basal Morality in Drama Appreciation», i Ib Bondebjerg, red.: *Moving Images, Culture and the Mind*. Luton: University of Luton Press, ss. 53–63.