

 <https://orcid.org/0000-0003-1160-4021>

Jacek Ostaszewski

Instytut Sztuk Audiowizualnych, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

EMPATIA I FILM

Empathy and Film

Abstract: From the very beginning, theoretical reflections on film have been dominated by the belief that one of the main goals of filmmaking is to evoke an emotional response in viewers. Initially, this was understood through the concept of “identification,” which was given theoretical significance by representatives of psychoanalytic semiotics. Criticism of the theory of identification by proponents of the cognitive approach led to the beginning of a discussion on empathic mechanisms in film reception. The discovery of mirror neurons was a strong impetus for works addressing the topic of empathy from a cognitive perspective. In order to move away from viewing empathy exclusively in terms of naturalism, I refer to the tradition of German aesthetics at the turn of the 19th and 20th centuries, which introduced the concept of “Einfühlung,” which then permeated psychology and now functions as empathy. In describing the key issue of entering another person’s perspective, I use Edith Stein’s phenomenological description. The article concludes with conclusions presenting a consolidated understanding of empathy in film reception.

Keywords: empathy, imagination, aesthetic feeling, unleashed embodied simulation

Widzenie to odczuwanie

Margrethe Bruun Vaage¹

Przeświadczenie, że oglądanie filmów wywołuje reakcję emocjonalną, jest obecne w refleksji teoretycznej nad kinem właściwie od samego początku. Już w opublikowanym w 1916 roku *Dramacie kinowym*, w części poświęconej psychologii filmu, Hugo Münsterberg mówił o percepcji głębi i ruchu, uwadze, pamięci i wyobraźni, by

¹ Praca doktorska obroniona w 2008 roku na Uniwersytecie w Oslo (*Seeing is Feeling: The Function of Empathy for the Spectator of Fiction Film*).

ostatecznie stwierdzić, że „głównym celem sztuki kinowej winno być obrazowanie emocji”². W kolejnych dekadach karierę w diagnozowaniu emocji doświadczanych przy odbiorze filmów zrobiło pojęcie identyfikacji. Użył go już w latach dwudziestych XX wieku Béla Balázs, wskazując, że filmowe środki wyrazu – takie jak ruch w kadrze, zmiany planów, punktów i kątów widzenia – wywołują u widza przeświadczenie, że znajduje się on – inaczej niż w teatrze – wewnątrz oglądanej sceny, cały mechanizm zaś uruchamia perspektywizację, czyli ukazywanie akcji z punktu widzenia postaci³.

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie empatii jako złożonego mechanizmu psychicznego, który twórcy filmowi funkcjonalizują na różne sposoby w swoich dziełach. Chodzi nie tylko o osadzenie współczesnego rozumienia empatii jako swoistej miniteorii w szerszej ramie badawczej, lecz także o zaproponowanie takiej jej konceptualizacji, by stała się potencjalnym narzędziem w praktyce analizowania zjawisk filmowych w odmiennych kontekstach kulturowych i estetycznych⁴.

Koncepcja identyfikacji w teorii filmu

Gdy do dyskursu teoretycznego włączone zostały wątki myśli psychoanalitycznej, użyte już przez Balázsa pojęcie „identyfikacji” stało się jednym z jej kluczowych pojęć, stopniowo ewoluującym od wczesnych założeń rozumienia identyfikacji przez Zygmunta Freuda po bardziej złożoną i radykalną koncepcję Jacques’a Lacana. W teorii Freuda procesy identyfikacji wiązały się z kształtowaniem i rozwojem superego jako najwyższej warstwy psychiki i były rozumiane, po pierwsze, jako utożsamienie z obiektem (pierwotna więź identyfikacyjna z ojcem), po drugie zaś, na drodze sublimacji, jako zdolność dzielenia czegoś z kimś dzięki postawieniu się w cudzej sytuacji. Tym samym identyfikacja była postrzegana jako mechanizm psychiczny, który ułatwiał internalizację relacji z obiektem, przyczyniając się do kształtowania ego⁵. Dawało to asumpt do traktowania identyfikacji jako funkcji strukturalnej psychiki i mówienia w teorii filmu o zaangażowaniu psychicznym widza w odbiór dzieła jako substytucji utożsamienia z obiektem. W propozycji Lacana szczególnie interesujące okazało się zastąpienie Freudowskiej topografii jaźni: id – ego – superego trzema fazami rozwoju osobowości: realne, wyobrażone i symboliczne. Istotą wejścia w etap „wyobrażonego” jest faza lustra, w której dziecko między szóstym

² H. Münsterberg, *Dramat kinowy*, przeł. A. Helman, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1989, s. 82.

³ B. Balázs, *Wybór pism*, przeł. K. Jung, R. Porges, WAiF, Warszawa 1987, s. 62–63.

⁴ Mieke Bal niezwykle trafnie zauważyła, że pojęcia używane w humanistyce nie są słowami, lecz miniteoriąmi z systematycznymi zbiorami rozróżnień i ram odniesień, a ich status jest zmienny i do pewnego stopnia metaforyczny. Por. M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. M. Bucholc, NCK, Warszawa 2012, s. 18–19 i 47–48.

⁵ Por.: Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 1975, s. 91–94; A. Compton, *The Concept of Identification in the Work of Freud, Ferenczi, and Abraham: A Review and Commentary*, „The Psychoanalytic Quarterly” 1985, nr 2 (54), s. 200–233.

a osiemnastym miesiąca życia rozpoznaje swoje odbicie i dokonuje w ten sposób pierwszej identyfikacji samego siebie, poprzez rozpoznanie własnej odrębności, co – z kolei – daje początek podmiotowości, ujmowanej przez Freuda w kategoriach ego⁶. Na tej podstawie Christian Metz i Jean-Louis Baudry rozwijali rudymenarne dla psychoanalitycznej teorii filmu, aczkolwiek różniące się w detalach, koncepcje podwójnej identyfikacji – po pierwsze, z samym systemem przedstawiania, i po drugie, z postaciami obecnymi w świecie przedstawionym⁷. Szczególnie ta druga, sekundarna identyfikacja zachęcała do analizowania filmów jako ustrukturyzowanej strategii wymiany spojrzeń, w której widzowie zostają podporządkowani punktom widzenia, narzucającym identyfikowanie się z tym, kto patrzy. Na poziomie ogólnym takie podejście wyjaśniało sposób, w jaki widzowie filmowi angażują się w losy postaci filmowych i dobrze korespondowało z potocznym zdawaniem sprawy z fascynacji bohaterami ekranowymi i sympatii wobec nich właśnie za pomocą określenia, że się z nimi „identyfikują”.

Kognitywna teoria filmu, odrzucając redukcjonizm podejścia psychoanalitycznego, sprowadzającego doświadczenia odbiorcze do regresji narcystycznej i lęku kastracyjnego, starała się rozwinąć instrumentarium umożliwiające mówienie o świadomej i twórczej naturze aktów poznawczych⁸. Wyrażnym symptomem tak ukierunkowanego rewizjonizmu było odrzucenie mechanizmów identyfikacyjnych w odbiorze filmu, w tym prymatu spojrzenia i poszukiwanie alternatywnych, bardziej adekwatnych koncepcji wyjaśniających emocjonalne reakcje na fikcję filmową.

Symptomatyczne jest w tym kontekście stanowisko Noëla Carrola, który krytykuje ideę identyfikowania się przez widza z postacią filmową, zarówno w ujęciu zakładanym przez teorię psychoanalityczną, jak i w bardziej potocznym rozumieniu więzi między widzem i postacią fikcyjną. Jego zdaniem pojęcie identyfikacji zakłada uleganie iluzji, że widz jest głównym bohaterem, co więcej, że dochodzi do zduplikowania przez odbiorców psychicznych i emocjonalnych stanów postaci, co w rzeczywistości prawie nigdy nie ma miejsca – może z wyjątkiem sytuacji emocjonalnej oceny potwora w horrorach jako istoty groźnej i odstręczającej. Autor *Filozofii horroru* ilustruje swoją tezę przykładem sekwencji otwierającej *Szcżęki* (1975) Stevena Spielberga, w której bohaterka z entuzjazmem zażywa kąpieli morskiej, nie

⁶ Por. J. Lacan, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, przeł. J.W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia” 1987, nr 4 (63), s. 5–9.

⁷ Por.: Ch. Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, przeł. C. Britton, A. Williams, B. Brewster, A. Guzzetti, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1982, s. 42–52; J.L. Baudry, *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego*, przeł. A. Helman, „Powiększenie” 1985, nr 1, s. 10–11; por. też: K. Ince, *Bringing Bodies Back In: For a Phenomenological and Psychoanalytic Film Criticism of Embodied Cultural Identity*, „Film-Philosophy” 2011, nr 1 (15), s. 1–12.

⁸ Por. np.: N. Carroll, *Mystifying Movies: Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory*, Columbia University Press, New York 1988, s. 32–41 i 62–66; D. Bordwell, *Pochwała kognitywizmu*, przeł. A. Helman [w:] J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999, s. 32–42.

mając świadomości, że zagraża jej morderczy rekin. W tej samej chwili, gdy ona jest szczęśliwa i beztraska, osoby oglądające film są zaniepokojone i zaczynają się bać, przeżywając nieuchronność katastrofy. Carroll zauważa: „Często dysponujemy innymi informacjami, wiemy więcej niż główny bohater, dlatego nasze uczucia różnią się znacznie od jego uczuć”⁹.

Jego zdaniem identyfikacja zakłada swoistą symetrię – odwzorowanie przez widza stanów emocjonalnych postaci filmowych. Tymczasem w struktury estetyczne dzieła filmowego wpisana jest – jak w powyższym przykładzie – asymetria, co potwierdzają chwytły dramaturgiczne w rodzaju patosu czy suspensu, w ramach których postaci mogą doświadczać lęku, rozpacz czy walki o przetrwanie, podczas gdy widzowie wyłącznie poczucia żalu bądź altruistycznego niepokoju. W rezultacie Carroll uznaje, że w obiorze fikcji nie identyfikujemy się z postacią, nie odwzorowujemy stanów jego umysłu, lecz asymilujemy jej sytuację. Na przykład na zasadzie obserwowania z zewnątrz próbujemy zrozumieć, w jaki sposób bohater interpretuje własne położenie¹⁰.

Koncepcja poznawczej i emocjonalnej asymilacji sytuacji jest oryginalną próbą wyjaśnienia emocjonalnego wymiaru odbioru fikcji. Nie zyskała ona jednak szerszego uznania w debacie teoretycznej. Zupełnie inaczej rzecz ma się z inną, kognitywną odpowiedzią na koncepcję identyfikacji, dla której podstawową kategorią stała się empatia, rozumiana jako zdolność współodczuwania stanów psychicznych innych osób oraz przyjmowania – na zasadzie decentracji – ich perspektywy wobec danej sytuacji¹¹.

Zaangażowanie widza w postać filmową

W *Engaging Characters* Murray Smith przyjął założenie, że wejście w świat przedstawiony w filmie i emocjonalne uczestnictwo w nim odbywa się za pośrednictwem

⁹ N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004, s. 155.

¹⁰ Ibidem, s. 154–160; por. też: N. Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 311–312.

¹¹ Jak zauważają Ferguson i Wimmer, empatia jest wielowymiarowym konstruktem, dla którego nie istnieje jedna uzgodniona definicja. Pojęcie empatii jest używane jako termin zbiorczy dla procesów przyczyniających się do dzielenia i rozumienia stanu afektywnego innej osoby. Ma ona strukturę hierarchiczną, obejmującą procesy poziomu niższego i wyższego (od rozpoznawania emocji, przez empatię afektywną, emocjonalną, aż po poznawczą), której odmianą jest mentalizowanie, nazywane też teorią umysłu. H.J. Ferguson, L. Wimmer, *A Psychological Exploration of Empathy* [w:] F. Mezzenzana, D. Peluso (red.), *Conversation on Empathy: Interdisciplinary Perspectives on Imagination and Radical Othering*, Routledge, London 2023, s. 60–61. Z innej perspektywy można powiedzieć, że empatia ma dwa komponenty: emocjonalny (współodczuwanie) i poznawczy (wyobrażanie sobie perspektywy myślowej innej osoby). T. Maruszewski, *Przedmowa. Czy mózg jest źródłem zła?* [w:] S. Baron-Cohen, *Teoria zła. O empatii i genezie okrucieństwa*, przeł. A. Nowak, Smak Słowa, Sopot 2014, s. 10.

postaci. To one „przykuwają naszą uwagę do określonych wartości, działań i ideologii oraz zdobywają dla nich naszą akceptację”¹². By zdać sprawę ze złożoności tej relacji, przedstawił model odbiorczego zainteresowania postaciami i angażowania się w ich losy. Składa się on z dwóch komponentów: struktury sympatii i empatii.

Pierwszy z nich ma charakter nawarstwiających się poziomów zainteresowania poznawczego. Podstawowym poziomem jest rozpoznanie, czyli konstruowanie postaci w trakcie odbioru filmu, wraz z jej wyglądem i zachowaniami. Drugi poziom to solidarność, działająca na zasadzie fokalizacji narracyjnej, a dzięki więzi czasoprzestrzennej i dostępowi do subiektywności rozumiemy motywacje i działania postaci. Trzeci poziom to zażyłość, która wiąże się z oceną moralną postaci i akceptacji jej intencji oraz skutków działania. Ten etap różni się od poprzednich tym, że ma aspekt nie tylko poznawczy, ale także emocjonalny. Reakcja emocjonalna wynika tu z dokonywanej przez widza oceny strony moralnej filmu, co prowadzi do sympatii wobec postaci, do tego, że pragniemy, by protagonista wyszedł z próby zwycięsko, a antagonistą został pokonany. Przy czym struktura moralna – jak to określa Smith – zawsze jest cechą relacyjną tekstu. Widzowie rozpoznają ją poprzez porównanie intencji, postaw i działań jednej postaci z celami, postawami i zachowaniami innych¹³.

Drugi komponent modelu o charakterze emocjonalnym obejmuje symulację emocjonalną, mimikrę motoryczną i afektywną, a także reakcje autonomiczne. Jak więc widać, w ujęciu Smitha mechanizmy empatyczne rozciągają się od prostych reakcji afektywnych, takich jak przestrach czy wstręt (reakcje autonomiczne), przez mimowolną i naśladowczą mimikrę motoryczną i afektywną, co można uznać za efekt zarażenia emocjonalnego, aż po symulację emocjonalną, czyli dobrowolny proces wyobrażania sobie stanów intencjonalnych i emocjonalnych innych osób. Ten proces jest metodą pomagającą zrozumieć stan i zachowanie postaci. Realizowany jest na zasadzie myślenia praktycznego, zastanawiania się nad tym, jak ja postąpiłbym w danej sytuacji, ale dotyczy także emocji, stawiania hipotez co do stanów, jakich doznaje inna osoba.

Dla tej koncepcji istotne jest wykorzystanie zaproponowanego przez Richarda Wollheima rozróżnienia wyobrażeń centralnych i acentralnych. Najkrócej rzecz ujmując, w trybie wyobrażeń centralnych wchodzimy w skórę postaci i z jej perspektywy doświadczamy sytuacji, natomiast w trybie acentralnym jesteśmy obserwatorami z zewnątrz. Smith uznaje, że struktura sympatii bazuje na wyobrażeniach acentralnych, natomiast empatia na wyobrażeniach centralnych, całość zaś ustanawia złożony sposób reagowania na fikcję fabularną¹⁴. Ta propozycja stwarzała konstruktywną alternatywę dla koncepcji identyfikacji w przedstawianiu mechanizmów

¹² M. Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford University Press, Oxford 1995, s. 4.

¹³ Ibidem, s. 187–191.

¹⁴ M. Smith, *Zaangażowanie widza w postać*, przeł. J. Mach [w:] J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu...*, s. 213–223 i 232–241; por. też R. Wollheim, *The Thread of Life*, Harvard University Press, Cambridge 1984, s. 74 [za:] M. Smith, *Engaging Characters...*, s. 213.

emocjonalnej reakcji w odbiorze filmów. Sam Smith podkreślał, że jego propozycja wychodzi z zupełnie innych założeń niż psychoanalityczna teoria filmu i w inny sposób ujmuje praktyki odbiorcze. Jednocześnie jednak w przyjętych przez niego kryteriach dotychczasowe rozumienie identyfikacji w teorii filmu zakładałoby doznawanie fikcji w trybie wyobrażeń centralnych, co w świetle argumentów zarówno Carrolla, jak i Smitha nie znajduje potwierdzenia¹⁵.

W tym czasie nie była to jedyna praca, w której podjęty został temat empatii w kontekście filmu. W opublikowanej rok później książce *Emotion and the Structure of Narrative Film* Ed Tan argumentował na rzecz tezy, że film fabularny jest maszyną emocji. Dzieje się tak, ponieważ film „przez 90 minut nieprzerwanie, niczym prądnica, wytwarza emocjonalne znaczenie sytuacyjne, zaprogramowane jako część szczególnej struktury uczuciowej, która powoduje nie słabnącą, spontaniczną reakcję emocjonalną”¹⁶. Składową tej maszynerii jest empatia rozumiana jako realizowane przez widza operacje poznawcze i emocjonalne, prowadzące do pełnego zrozumienia znaczenia sytuacji dla postaci w wymiarze zarówno poznawczym, jak i emocjonalnym. Empatia – sytuując się po stronie emocji – charakteryzuje się tym, że struktura znaczeniowa sytuacji dla danej postaci stanowi część znaczenia dla widza¹⁷.

Neurony lustrzane i empatia¹⁸

W 1988 roku zespół Giacomina Rizzolattiego w trakcie badań eksperymentalnych na makakach odkrył aktywację neuronów w korze przedruczowej nie tylko wtedy, gdy małpa wykonywała czynność motoryczną, lecz także wtedy, gdy obserwowała eksperymentatora lub inną małpę wykonującą tę samą czynność. Ta podwójna właściwość sieci neuronalnej, ze względu na odzwierciedlanie działania w obserwacji, zyskała miano neuronów lustrzanych. Uznano, że jej funkcją jest rozumienie czynności wykonywanych przez innych i wykorzystywanie tej informacji do odpowiedniego działania¹⁹. W dalszych badaniach, wykraczających już poza neurofizjologię, próbowano z pomocą systemu lustrzanego – ludzkiego odpowiednika rozpoznanych

¹⁵ Ibidem, s. 215–218.

¹⁶ E.S. Tan, *Film fabularny jako maszyna emocji*, przeł. J. Mach [w:] J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu...*, s. 271. Jest to przekład ostatniego rozdziału z książki: E.S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, przeł. B. Fasting, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, Mahwah 1996.

¹⁷ E.S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film...*, s. 172 i 174.

¹⁸ Szerzej ten wątek debaty został zaprezentowany w: J. Ostaszewski, *Koncepcja ucieleśnionego poznania w kognitywnej teorii filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 119, s. 10–15.

¹⁹ Por. V. Gallese, L. Fadiga, L. Fogassi, G. Rizzolatti, *Action Recognition in the Premotor Cortex*, „Brain: A Journal of Neurology” 1996, nr 119 (2), s. 593–609.

neuronów lustrzanych u makaków – wyjaśniać przyswajanie języka, imitowanie, percepcję społeczną, mentalizację, autyzm, a także empatię²⁰.

Vittorio Gallese, współautor odkrycia, powiązał funkcje neuronów lustrzanych ze zdolnością do empatii. Skoro bowiem neurony te mają jednocześnie cechy przed-ruchowe (obserwowanie działania) i właściwości motoryczne, to na poziomie neuronalnym dochodzi do ustalania relacji pomiędzy oczekiwaniami a wynikami, co oznacza, że mamy do czynienia ze sprawowaniem kontroli nad działaniem. Owa sprawczość odgrywa ważną rolę w tworzeniu znaczących więzi między jednostkami, umożliwiając im bezpośredni, automatyczny i nieinferencyjny mechanizm symulacji, za pomocą którego obserwator rozpoznaje i rozumie zachowanie innych. W podsumowaniu Gallese stwierdza: „Uważam, że mechanizm dopasowania neuronalnego tworzony przez neurony lustrzane (lub ich ludzki odpowiednik) (...) ma kluczowe znaczenie dla ustanawiania empatycznej więzi między różnymi osobami”²¹. Jest ona widoczna w tym, z jaką łatwością „odzwierciedlamy” siebie w zachowaniach innych i rozpoznajemy ich jako podobnych do nas²².

W kolejnych pracach Gallese konsekwentnie rozwijał teorię symulacji ucieleśnionej, w której upatrywał źródeł empatii. W artykule z 2005 roku *Ucieleśniona symulacja: od neuronów po doświadczenie fenomenologiczne* zauważył, że skoro samo obserwowanie czynności związanej z przedmiotem prowadzi do pobudzenia tych samych sieci neuronalnych, które aktywizują się podczas rzeczywistego działania, to można przyjąć, że u osoby obserwującej w sposób automatyczny następuje symulacja wykonania tej czynności. Ten mechanizm można uznać za podstawę nieświadomej, przedpojęciowej wiedzy, która umożliwia nam rozumienie danego działania. Takie modelowanie aktywności własnego ciała i przedstawianie – a więc pojmowanie – aktywności ciał innych ludzi Gallese rozpatruje na podstawowym poziomie jako symulację motoryczną, ponieważ jej funkcje realizowane są przez system sensoryczno-motoryczny. Potem jednak określa ją jako cielesną lub „ucieleśnioną” „nie tylko dlatego, że dochodzi do niej na poziomie neuronalnym, ale także dlatego, że wykorzystuje ona istniejący wcześniej mózgowy model ciała i angażuje niepropozycyjalne formy autoprezentacji”²³. Dalej Gallese zauważa, że symulacja może zachodzić nie tylko w trakcie obserwowania czyjegoś działania, lecz także podczas wyobrażania go sobie – „w wypadku wizualizacji umysłowej proces symulacji jest wywoływany przez świadomy akt, w którym osoba decyduje, czy wyobrazić sobie

²⁰ G. Hickock, *Mit neuronów lustrzanych*, przeł. K. Cipora, A. Machniak, Copernicus Center Press, Kraków 2016, s. 14.

²¹ V. Gallese, *The 'Shared Manifold' Hypothesis: From Mirror Neurons to Empathy*, „Journal of Consciousness Studies” 2001, nr 5–7 (8), s. 44.

²² Por. ibidem, s. 42–45.

²³ V. Gallese, *Ucieleśniona symulacja: od neuronów po doświadczenie fenomenologiczne*, przeł. M. Trzczińska [w:] A. Klawiter (red.), *Formy aktywności umysłu Ujęcia kognitywistyczne*, t. 2: *Ewolucja i złożone struktury poznawcze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 197.

postrzeganie lub robienie czegoś²⁴. Trzeba w tym miejscu podkreślić powszechną zgodę wśród badaczy co do związków empatii z wyobraźnią. Empatia afektywna nie polega na faktycznym współdzieleniu stanów emocjonalnych innej osoby, ale na wyobrażaniu sobie stanu emocjonalnego, w którym, jak zakładamy, może się ona znajdować²⁵.

Drugi wątek, zasygnalizowany w tytule artykułu Gallesego, może w pierwszej chwili zaskakiwać próbą łączenia zagadnień z obszaru neurofizjologii i neuropsychologii z perspektywą fenomenologiczną. Jak jednak zauważa autor, „wyniki współczesnych badań neurofizjologicznych dowodzą, że system sensoryczno-motoryczny odpowiada również za fenomenalną świadomość jego powiązań ze światem”²⁶. Fenomenologiczna refleksja nad doświadczaniem aktywności naszego ciała i ciał innych ludzi jest przydatna w kontekście rozwijania teorii symulacji ucieleśnionej, która dotyczy relacji interpersonalnych, sposobu, w jaki rozumiemy działania innych osób, ich emocje, doznania i intencje. Pomocne okazują się argumenty Edmunda Husserla odnośnie do percepcji przestrzeni, ale także intersubiektywności, z których korzysta Gallese:

dwoistość natury naszego ciała, które jest jednocześnie podmiotem doznającym oraz obiektem doznań związanych z naszą percepcją, umożliwia nam ukonstytuowanie się innych ludzi jako osób, które jesteśmy w stanie zrozumieć. Ciało, które jest równocześnie postrzegane jako zewnętrzny obiekt, jak i doświadczane jako podmiot, jest podstawą – zakorzoną w tej samej cielesnej podstawie – umożliwiającą powstanie odczucia istnienia osobowego, które przypisujemy innym²⁷.

Z punktu widzenia interesującego nas tutaj zagadnienia bardzo ważnymi pracami badacza z Parmy są te, w których wychodzi on poza granice podstawowego obszaru badawczego i wkracza na grunt estetyki i teorii filmu. W artykule napisanym wspólnie z Davidem Freedbergiem, *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience*, pokazują, w jaki sposób symulacja ucieleśniona wpływa na nasze reakcje estetyczne wobec sztuki. Na przykładach malarstwa, także abstrakcyjnego, rzeźby oraz architektury dowodzą, że w trakcie odbioru dzieł sztuki, zwłaszcza przedstawiających działania lub emocje, nasz mózg symuluje te działania i emocje, co prowadzi do emocjonalnego i empatycznego zaangażowania w dzieło. Aktywacja neuronów lustrzanych podczas doświadczenia estetycznego tworzy poczucie rezonansu z dziełem sztuki, pozwalając nam „odczuć” przedstawione emocje i czynności. Autorzy zwracają uwagę, że w tradycji fenomenologicznej – na przykład w *Fenomenologii*

²⁴ Ibidem, s. 189; por. też s. 185. Na marginesie zaznaczyć trzeba, że argumentację Gallesego referuję na potrzeby wywodu estetycznego, pomijam więc informacje z zakresu neuropsychologii, np. że symulacja działania zachodzi dzięki aktywacji korowych sieci ciemieniowo-przedruchowych (ibidem, s. 190).

²⁵ H.J. Ferguson, L. Wimmer, *A Psychological Exploration of Empathy...*, s. 67; por. też: I. Persson, J. Savulescu, *The Moral Importance of Reflective Empathy*, „Neuroethics” 2018, nr 2 (11), s. 185–188.

²⁶ V. Gallese, *Ucieleśniona symulacja...*, s. 178.

²⁷ Ibidem, s. 196.

percepcji Maurice'a Merleau-Ponty'ego – wiele miejsca poświęcono estetycznym konsekwencjom poczucia fizycznego zaangażowania, jakie wywołują dzieła sztuki. Takie podejście do sztuki nie zdobyło szczególnego uznania wśród krytyków i historyków sztuki. Pomijali oni dowody na reakcje emocjonalne i preferowali wyłącznie poznawcze i bezcielesne podejście w estetyce, stawiające na świadome myślenie i sądy oceniające. Jednocześnie argumentowali, że emocje są w dużej mierze sytuacyjne i nie da się ich sklasyfikować.

Freedberg i Gallese deklarują: „Naszym celem jest wypełnienie tej luki poprzez zaproponowanie teorii empatii wobec dzieł sztuki, która nie jest czysto introspektywna, intuicyjna lub metafizyczna, ale ma precyzyjną i definiowalną podstawę materialną w mózgu”²⁸. Podkreślając rolę ucieleśnionej symulacji i empatii, proponują nowe spojrzenie na to, jak angażujemy się w sztukę, sugerując, że nasze reakcje fizyczne i emocjonalne są integralną częścią doświadczenia estetycznego. Esej ten, napisany wspólnie przez neurofizjologa i historyka sztuki, uznawany jest za wnoszący istotny wkład w ukonstytuowanie się neuroestetyki. Warto też odnotować, że przy okazji omawiania empatii, która jest uczuciową reakcją na to, co odbiorcy widzą w samym dziele lub jak empatycznie rozumieją emocje przedstawianych osób, badacze przywołują esej Roberta Vischera z 1873 roku, w którym sposób odbioru malarstwa i rzeźby został opisany w kategoriach „wczuwania się”, do czego zresztą przyjdzie mi powrócić w dalszych rozważaniach²⁹.

W kolejnej rozprawie, napisanej przez Gallesego wspólnie z Michelelem Guerrą, zaproponowano implementację teorii symulacji ucieleśnionej na gruncie filmoznawstwa. We wstępie autorzy podkreślają, że film jest dla neuronauki interesujący z co najmniej dwóch powodów: po pierwsze jako forma mediatyzowanej intersubiektywności, po drugie zaś ze względu na sporny związek percepcji „naturalnej” z percepcją filmu, o który Steven Shaviro pytał: „Jak kino może wywoływać tak silny «efekt rzeczywistości», skoro jest tak ewidentnie nierealne?”³⁰. W świetle nowych badań neuronaukowych i psychologicznych stwierdzają oni, że istnieje ciągłość między postrzeganiem scen w filmach (doświadczenie mediatyzowane) i zdarzeń w świecie realnym (doświadczenie bezpośrednie) – podobna jest dynamika uwagi, percepcja przestrzeni i śledzenie akcji³¹. Autorzy proponują posłużenie się teorią symulacji ucieleśnionej, by wyjaśnić, w jaki sposób działania, emocje i odczucia innych są mapowane przez widza na jego własne reprezentacje sensoryczno-motoryczne i trzewno-motoryczne. W myśl tego biokulturowego podejścia układ mózg–ciało odbiorcy wykorzystuje część swoich zasobów neuronalnych do mapowania zachowań innych

²⁸ D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience*, „Trends in Cognitive Sciences” 2007, nr 5 (11), s. 199.

²⁹ R. Vischer, *Über das Optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Ästhetik*, Hermann Credner, Leipzig 1873.

³⁰ S. Shaviro, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2006, s. 24.

³¹ V. Gallese, M. Guerra, *Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies*, „Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image” 2012, nr 3, s. 183–184.

i jest to realizowane poprzez symulowanie działań wykonywanych przez postacie, z pomocą systemu sensoryczno-motorycznego. Nie chodzi przy tym wyłącznie o działania postaci, lecz o całe instrumentarium „poznania filmowego”, składające się także z gestów, emocji i intencji wpisanych w czasoprzestrzeń, ukształtowaną przez ruchy kamery, montaż, styl filmowy. Symulacja ucieleśniona wytwarza coś, co Gallese i Guerra nazywają czuciem ciała, a co stanowi kluczowy element relacji widzów z filmami fabularnymi.

Czucie ciała polega na aktywacji w obserwatorze niejęzykowych ‘reprezentacji’ stanów ciała związanych z obserwowanymi działaniami, emocjami i doznaniem, tak jakby wykonywał on podobne działanie lub doświadczał podobnych emocji lub doznań. Zgodnie z tą hipotezą czucie cielesne umożliwia bezpośredni dostęp do świata innych dzięki zdolności do dzielenia się z nimi znaczeniem działań, podstawowymi intencjami motorycznymi, uczuciami i emocjami za pośrednictwem symulacji ucieleśnionej, ugruntowując w ten sposób naszą identyfikację i więź z innymi³².

W odpowiedzi na pytanie o wrażenie rzeczywistości w kinie i traktowanie fikcji jako realnej Gallese i Guerra proponują własny wariant coleridge’owskiego „dobrowolnego zawieszenia niewiary”. Uznają oni, że doświadczenie estetyczne, jakim jest oglądanie filmu, wiąże się z chwilowym uwolnieniem od naszych rzeczywistych życiowych zajęć, na zasadzie poznawczej „segregacji przestrzeni” i możemy skierować uwagę na obszar paradoksalnie bardziej żywy i ciekawszy niż rzeczywistość. Poczucie bezpiecznego dystansu wobec filmu zwiększa naszą otwartość i skłonność do zintensyfikowanego zaangażowania w to, czego doświadczamy w trakcie seansu. Dochodzi wtedy do „uwolnienia symulacji ucieleśnionej”, ponieważ podczas seansu mechanizm symulacji jest wolny od ciężaru modelowania naszej faktycznej obecności w życiu, pełnej stresów i zagrożeń. Wciągnięci w akcję filmu możemy w pełni wykorzystać zasoby symulacyjne, rezygnując chwilowo z obronnej postawy wobec codziennej rzeczywistości. Nie bez znaczenia dla tej „uwolnionej symulacji ucieleśnionej” pozostaje fakt, że film oglądamy, siedząc nieruchomo. Nasze interakcje ze światem są prawie wyłącznie zapośredniczone przez symulacyjną percepcję wydarzeń, działań i emocji przedstawionych na ekranie. „Między aktorami i widzami, którzy zmuszeni są do bezczynności i są bardziej otwarci na uczucia i emocje, zachodzi swego rodzaju transfer emocjonalny”³³. Uwolniona symulacja ucieleśniona jest też – jak zauważają badacze – dobrym punktem wyjścia do wyjaśnienia różnic między stanem umysłu w ramach doświadczenia estetycznego a jego stanem w konfrontacji z rzeczywistością społeczną.

³² Ibidem, s. 193; por. też s. 190–193.

³³ Ibidem, s. 196–197.

Naturalistyczna neuroestetyka

Niewątpliwie pod wpływem odkrycia neuronów lustrzanych Murray Smith w *The Pit of Naturalism* przedstawił zarys neuroestetyki, której metodologiczną podstawę stanowi naturalizm³⁴. Pierwszym problemem, jaki wziął na warsztat, było wyjaśnienie tego, w jaki sposób twórcy filmowi starają się wywołać u widzów dwa rodzaje reakcji afektywnych: negatywne zaskoczenie i empatyczne odzwierciedlenie. Podejmuje tym samym kwestię, którą w *Engaging Characters* uznał za składowe mechanizmów empatycznych, odznaczających się cechą centralności wyobrażeń, a zachodzących albo w trybie automatyzmu afektów, albo na zasadzie symulacji wyobrażeniowej. Tutaj je rozdziela, zauważając – w oparciu o wiedzę z zakresu neurofizjologii – że reakcja zaskoczenia czy przestraszenia jest stałą cechą ludzkiej fizjologii. Jest ona warunkowana przez ścieżki neuronowe, prowadzące od systemów wzrokowych i słuchowych do kory mózgowej, a dokładnie do pnia mózgu. W normalnych okolicznościach nie jesteśmy w stanie kontrolować tego rodzaju odruchowej reakcji autonomicznej. Jej istotą jest zdolność błyskawicznego reagowania na gwałtowny bodziec. Smitha interesuje wachlarz możliwości stylistycznych i narracyjnych, z pomocą których twórcy mogą wywołać tę reakcję. Analizuje między innymi scenę otwierającą film *Iron Man* (reż. Jon Favreau, 2008), by pokazać, w jaki sposób efekt zaskoczenia jest zaprojektowany na poziomie cielesnej, lękowej reakcji: poprzez budowanie wstępnie relaksacyjnej atmosfery, która zostaje zniszczona eskalacją przemocy w nagłym ataku na konwój eskortujący Tony’ego Starka (Robert Downey Jr.)³⁵.

Drugą omawianą przez Smitha reakcją jest empatyczne odzwierciedlenie, które rozumie jako proces niskopoziomowy, nieświadomy i mimowolny, mający swe źródło we wspomnianym już systemie neuronów lustrzanych. Jest on:

neuronalnym substratem, który realizuje nasze zdolności do mimikry sensorycznej, motorycznej i afektywnej – modelowania podstawowych emocji i zamierzonych innych działań poprzez symulację, to znaczy uruchamianie tych stanów w naszych własnych, ucieleśnionych umysłach. Zdolności te z kolei wydają się mieć kluczowe znaczenie dla intensywnie społecznego charakteru ludzkiej egzystencji: mimikra sensoryczna i afektywna umożliwia szybkie, niemal bezproblemowe uchwycenie podstawowych stanów afektywnych jednostek i grup, z którymi wchodzimy w interakcje, podczas gdy mimikra motoryczna wzmacnia nie tylko naszą zdolność

³⁴ M. Smith, *“The Pit of Naturalism”*: *Neuroscience and the Naturalized Aesthetic of Film* [w:] T. Nannicelli, P. Taberham (red.), *Cognitive Media Theory*, Routledge, New York–London 2014; por. na temat: J. Ostaszewski, *Koncepcja ucieleśnionego...*, s. 16–19. Przywoływany przez Smitha naturalizm zakłada, po pierwsze, prymat nauk przyrodniczych, wyjaśniających zjawiska poprzez wskazywanie ich przyczyn naturalnych, po drugie, dopuszcza interdyscyplinarność, która w przypadku badań nad odbiorem filmów powinna łączyć trzy poziomy analizy: fenomenologiczną, psychologiczną i neuronaukową. Por. M. Smith, *Film, Art, and the Third Culture: A Naturalized Aesthetic of Film*, Oxford University Press, Oxford 2017, s. 62–63.

³⁵ M. Smith, *“The Pit of Naturalism”...*, s. 33–34; bliżej omawiam ten wątek w: J. Ostaszewski, *Koncepcja ucieleśnionego...*, s. 17–18.

do łatwego rozpoznawania intencji innych (ponieważ są one ucieleśnione w podstawowych działaniach), ale także naszą zdolność do nabywania nowych umiejętności motorycznych³⁶.

Aby wyjaśnić, w jaki sposób film za pomocą środków narracyjnych i stylistycznych może czerpać z naszych zdolności do „empatycznego odzwierciedlania” doświadczeń innych, Smith odwołuje się do filmu *127 godzin* (*127 Hours*, reż. Danny Boyle, 2010). Jako widzowie jesteśmy świadkami sceny ucięcia sobie ręki przez zdesperowanego bohatera, który w akcie samoamputacji widzi jedyną szansę wydostania się ze skalnego kanionu na pustyni Utah. Zdaniem Smitha aranżacja obrazu, montaż, ścieżka dźwiękowa i ekspresja cielesna Arona (James Franco) „wdraża” wszystkie tryby lustrzanych odbić – zmysłowe, motoryczne i afektywne³⁷.

Tu jednak może pojawić się wątpliwość. O ile bowiem można zgodzić się, że neuronalny system lustrzany wyzwała w nas mimikrę motoryczną i afektywną na zasadzie niskopoziomowych reakcji autonomicznych, a nawet że nazwiemy to „empatycznym odzwierciedleniem”, o tyle nie jest to empatia w ścisłym sensie, czyli ucieleśniony lub wyobrazeniowy wgląd w sytuację protagonisty, a zaledwie podstawa dla jej zaistnienia. Dominuje tu komponent afektywny, przejawiający się w zarażaniu udręką czy też porażeniu bólem, natomiast brakuje komponentu poznawczego, wyobrazeniowego.

Nasuwa się pytanie – pozostając przy filmie *127 godzin* – czy reakcją odbiorczą jest faktycznie empatia czy raczej współczucie. A są to odmienne postawy. Amy Coplan zwraca uwagę, że często z empatią mylone są zarażenie emocjonalne i współczucie – zjawiska z nią ściśle powiązane, lecz jednak odrębne. Rozumie ona empatię jako złożony proces wyobrazeniowy obejmujący procesy poznawcze i emocjonalne. Komponent poznawczy empatii polegałby na wykorzystaniu wyobraźni do przejścia od własnej perspektywy poznawczej do perspektywy obiektu empatii, na zasadzie „przyjmowania roli” lub „przyjmowania perspektywy”. Emocjonalny komponent empatii polega na wyobrazeniowym przyjęciu przez osobę empatyzującą stanu emocjonalnego osoby, której dotyczy empatia³⁸. Symulacja wyobrazeniowa nie prowadzi do zaniku zdolności jednoczesnego doświadczania własnych myśli, emocji i pragnień, co odróżnia empatię od identyfikacji.

Natomiast zarażenie emocjonalne polega na automatycznym naśladowaniu i synchronizowaniu ekspresji z innymi osobami. Prowadzi to do konwergencji emocjonalnej – nie istnieje rozróżnienie między mną i innymi, nie ma integracji procesów poznawczych i afektywnych, brak też elementu wyobrazeniowego. Emocje są przenoszone z jednej osoby na drugą w sposób niezamierzony i niekontrolowany.

³⁶ Ibidem, s. 37.

³⁷ Ibidem, s. 40.

³⁸ A. Coplan, *Empathic Engagement with Narrative Fictions*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2004, nr 2 (62), s. 143–144.

Podobnie jak noworodek płaczący wraz z resztą dzieci w żłobku nie ma świadomości, że reaguje na uczucia, które pochodzą od kogoś innego³⁹.

Współczucie z kolei – podobnie jak empatia – wiąże się z odróżnianiem siebie od innych i stanowi rodzaj poznawczego i afektywnego połączenia między obiektem uwagi i współczującym. Różni się jednak od empatii tym, że polega na trosce o inną osobę, bez uczestniczenia w jej doświadczeniu. Nancy Eisenberg podkreśla, że współczucie jest reakcją emocjonalną wyrażającą się w odczuwaniu smutku i troski o innych, znajdujących się w zagrożeniu czy potrzebie i ma motywację altruistyczną⁴⁰. Współczucie, będąc troską o dobro drugiej osoby, nie wymaga – jak empatia – wyobrażania sobie jej stanów psychicznych. Biorąc pod uwagę stan postaci, współczucie jest na swój sposób asymetryczne – bohater reaguje na własną sytuację, a my reagujemy na jego reakcję na tę sytuację⁴¹.

Murray Smith ma świadomość zarówno tego, że samo rozumienie empatii jest problematyczne, jak i tego, że dyskusyjne jest bezpośrednie łączenie jej z neuronalnym systemem lustrzanym. Do kwestii tych powraca w artykule *Empathy, Expansionism, and the Extended Mind* przy okazji rozważania empatii w kontekście teorii „rozszerzonego umysłu”, co ma wyjaśniać związki empatii ze sztukami narracyjnymi. Definiuje tutaj empatię jako wyobrażenie osobiste skoncentrowane na innych, którego istotą jest wyobrażenie sobie cudzych doświadczeń innych osób niejako „od wewnątrz”. Wymaga ona świadomego, wolicjonalnego użycia wyobraźni w celu zrozumienia stanu osoby, z którą empatyzujemy, ale nie działa ona w izolacji od innych procesów umysłowych, lecz jest powiązana z niższymi poziomami reakcji przedrefleksyjnej, takimi jak mimikra motoryczna czy afektywna⁴². W tym kontekście dodaje:

System lustrzany nie stanowi kompletnej neuronalnej podstawy dla symulacji empatycznej (...), ale sugeruje, w jaki sposób symulacja stanów wyższego rzędu może działać w oparciu o mimikrę motoryczną i afektywną⁴³.

Wzięta z kognitywnej filozofii umysłu teoria rozszerzonego umysłu⁴⁴ jest dla Smitha atrakcyjna ze względu na założenie, że ludzki umysł wyróżnia się niezwykle

³⁹ F. de Waal, *Good Natured: The Origins of Right and Wrong in Humans and Other Animals*, Harvard University Press, Harvard 1996, s. 80; por. też: A. Coplan, *Empathic Engagement...*, s. 144.

⁴⁰ N. Eisenberg, *Empathy and Sympathy* [w:] M. Lewis, J.M. Haviland-Jones (red.), *Handbook of Emotions*, Guilford Press, New York 2000, s. 678.

⁴¹ Por. M. Smith, *Empathy, Expansionism, and the Extended Mind* [w:] idem, *Film, Art, and the Third Culture: A Naturalized Aesthetic of Film*, Oxford University Press, Oxford 2017, s. 183–184.

⁴² Ibidem, s. 179.

⁴³ Ibidem, s. 181.

⁴⁴ Teorię „rozszerzonego umysłu” przedstawili Andy Clark i David Chalmers w *The Extended Mind*, „Analysis” 1998, nr 1 (58), s. 7–19, uznając, że procesy poznawcze, takie jak myślenie i pamięć, mogą wykraczać poza mózg i obejmować środowisko, w tym narzędzia techniczne i innych ludzi. Skoro obiekty zewnętrzne mogą stać się częścią procesów poznawczych, to w istocie stanowią część naszego umysłu. Inaczej rzecz ujmując, umysł nie jest ograniczony wyłącznie do biologicznych

zdolnością wykorzystywania cech środowiska w celu zwiększenia swoich zdolności poznawczych. Włączając narzędzia w obręb systemu poznawczego – niezależnie od tego, czy będzie to latarka, mikroskop czy noktowizor – „umysł rozszerza się na świat, strukturyzując i kooptując jego część w celu zwiększenia swoich możliwości przetwarzania informacji”⁴⁵. Nie wikłając się w tym momencie w kontrowersje, jakie wywołuje wśród filozofów teza o rozszerzonym umyśle, można poprzestać na bardziej umiarkowanej formie, jaką się zadawała Smith, a mianowicie hipotezie „rozszerzonego systemu poznawczego” autorstwa Fredericka Adamsa i Kennetha Aizawy⁴⁶. Zgodnie z nią – dla przykładu – Leonard Shelby (Guy Pierce), cierpiący na amnezję następczą bohater filmu *Memento* (reż. Christopher Nolan, 2000) „rozszerza” swoją świadomość, robiąc zdjęcia polaroidowe, na których sporządza notatki, oraz tatuując na swoim ciele krótkie komunikaty słowne.

Teorię rozszerzonego umysłu Smith przywołuje po to, by stwierdzić, że empatia jest mechanizmem łączącym umysł z tą częścią świata, którą anektuje na swoje potrzeby. „Kiedy z empatią odnosimy się do innej osoby, rozszerzamy nasz umysł, aby włączyć do niego część jej umysłu”⁴⁷. Empatię można zatem postrzegać jako jedną z tych zdolności, które są wzmacniane przez „rozszerzony umysł” i niekoniecznie należy ją traktować jako środek, lecz raczej jako cel rozszerzonej mentalności. Wehikułem intensyfikującym działanie empatii jest narracja. Podobnie jak mikroskop czy teleskop możemy potraktować jako protezy percepcyjne, służące do wzmacniania naszych zdolności poznawczych, tak praktyki narracyjne, stanowiące „wsparcie środowiskowe”, są tworzone przez umysł w celu zwiększenia jego wydajności.

W jaki sposób narracja i formy przedstawiania miałyby zwiększać mechanizmy empatii? Jedną z istotnych funkcji narracji jest umożliwianie strategicznej, zorientowanej na działanie pracy wyobraźni, jej wzmacnianie poprzez trening w śledzeniu, antycypowaniu i ocenianiu zdarzeń wykraczających poza nasze dotychczasowe doświadczenia. Smith przytacza konkluzję Stevena Pinkera: „Fikcyjne opowiadania dostarczają nam mentalnego katalogu fatalnych dylematów, z którymi możemy się kiedyś zmierzyć, oraz wyników strategii, które możemy w nich zastosować”⁴⁸. Opowiadania fikcyjne poszerzają zakres możliwych do wyobrażenia zdarzeń, a także ich intensywność. Zdolność do empatii rozciąga się na szerokie spektrum typów osób oraz sytuacji i może być podtrzymywana, a nawet intensyfikowana dzięki sztucznym, zaprojektowanym środowiskom, jakie tworzą fikcyjne narracje.

W końcowych uwagach Smith wyraża rozczarowanie tym, że jego argumentacja zmierza w kierunku przeciwnym do tego, jaki obrały osoby, które wydawały się jego

struktur mózgu, lecz może zostać zintegrowany z zasobami zewnętrznymi, takimi np. jak kalkulator, notebook, smartfon czy nawigacja GPS.

⁴⁵ M. Smith, *Empathy, Expansionism...*, s. 185.

⁴⁶ Por. na ten temat: Z. Muszyński, *Umysł rozszerzony, poznanie rozszerzone, „nauka rozszerzona”*, „Filozofia i Nauka” 2015, t. 3, s. 265–280.

⁴⁷ M. Smith, *Empathy, Expansionism...*, s. 188.

⁴⁸ S. Pinker, *How the Mind Works*, Penguin, London 1999, s. 543 [za:] ibidem, s. 189.

naturalnymi sojusznikami. Wskazuje na różnice dzielące jego poglądy od stanowiska przyjętego przez Grega Curriego. Ten, w odróżnieniu od Smitha, uznaje, że rozumienie prawdziwych ludzi i rozumienie postaci fikcyjnych to bardzo różne czynności. Posługuje się przy tym argumentem dotyczącym empatii. Stwierdza mianowicie, że istnieją fikcje, które zdają się wymagać empatii wobec bohaterów jako celu samego w sobie, ale symulowanie stanów umysłu postaci ma jedynie charakter pomocniczy. Currie nazywa takie symulowanie wyobrażeniami wtórnymi, ponieważ pełnią one funkcję instrumentalną w stosunku do wyobrażeń pierwotnych, czyli wyobrażenia sobie fikcji i tego, co jest w jej ramach prawdziwe⁴⁹.

Smith polemizuje z tą opinią, stwierdzając, że „w życiu empatia jest zawsze funkcjonalna, stanowi środek do celu, w sztuce narracyjnej staje się zarówno celem, jak i środkiem”⁵⁰, i konsekwentnie podtrzymuje pogląd, że procesy poznawcze i emocjonalne w odniesieniu do dzieł sztuki i przedstawiania fikcji wykorzystują zdolności percepcyjne i poznawcze rozwinięte w realnym życiu, w ramach interakcji społecznych⁵¹.

Stanowisko Smitha niewątpliwie zasługuje na uwagę i wnosi wiele nowych idei do teorii filmu. Najlepszym tego potwierdzeniem jest fakt, że debacie nad jego książką *Film, Art, and the Third Culture: A Naturalized Aesthetic of Film*, w której znalazły się oba omówione tutaj eseje, poświęcony został cały numer „Projections”, „topowego” czasopisma dedykowanego kognitywnej teorii filmu i neuroestetyce⁵².

Estetyczna teoria wczucia

Szczerze wyznanie Smitha, że jego propozycja wywołuje kontrowersje, zachęca do zgłoszenia kolejnych zastrzeżeń. Po pierwsze, mówienie o „dreszczach lustrzanych” jako „empatycznym odzwierciedleniu” chyba zbyt daleko przesuwą granice rozumienia empatii. Mimikra – albo naśladownictwo – zachodzi na zasadzie procesów mimowolnych i nie ma charakteru poznawczego. Same zatem nie są mechanizmami empatycznymi, ponieważ nie prowadzą do rozumienia stanu innej osoby⁵³. Po drugie, przyjęte przez Smitha założenia metodologii naturalistycznej czynią jego argumentację mało wrażliwą na rozróżnienia między empatią interpersonalną a empatią estetyczną. By zdać sobie sprawę z tej subtelności, trzeba się cofnąć do samych początków refleksji nad empatią, czyli do wspomnianej przy okazji eseju Davida Freedberga i Vittoria Gallesego dysertacji Roberta Vischera *Über das Optische*

⁴⁹ G. Currie, *Image and Mind*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, s. 152–155.

⁵⁰ M. Smith, *Empathy, Expansionism...*, s. 194.

⁵¹ Por. np. ibidem, s. 191.

⁵² „Projections: The Journal for Movies and Mind” 2018, t. 12, nr 2.

⁵³ Por. S. Schmetkamp, *You Feel Me? Ästhetische Einfühlung, intersubjektive Empathie und Perspektivität* [w:] T. Hilger, G. Koch (red.), *Perspektive „Fiktion” und „Perspektivität”*, Wilhelm Fink Verlag, München 2017, s. 9–10.

Formgefühl: Ein Beitrag zur Ästhetik (O optycznym poczuciu formy: przyczynek do estetyki), opublikowanej w roku 1873. Znalazło się w niej wiele zaskakujących i nowatorskich koncepcji na temat odbioru dzieł sztuki. Jedną z nich było rozróżnienie biernego „widzenia” (*sehen*) od aktywnego „oglądania” (*schauen*), które wiązało się z zaangażowaniem cielesności odbiorcy i umożliwiało mu „wczuwanie się” w obiekt. Rozróżnienie to uznawane jest za prekursorskie względem podziału Aloisa Riegla na optyczny i haptyczny odbiór dzieł sztuki⁵⁴. Drugą ideą Vischera było określenie sposobu, w który dokonuje się odbioru dzieł sztuki, mianem *die Einfühlung*, czyli „wczuwania się”. Nawiązując do książki Karla Scherнера *Das Leben des Traums* (1861), Vischer wyjaśniał:

Pokazano tutaj, jak ciało w marzeniu uprzedmiotawia się w formach przestrzennych w odpowiedzi na określone bodźce. Jest to zatem nieświadome przeniesienie własnej formy ciała, a tym samym i duszy, do formy przedmiotowej. To dało mi pojęcie, które nazywam *wczuciem*⁵⁵.

Koncepcja ta ujmowała odbiór jako projekcję wyobrażonych ruchów ciała i towarzyszących im uczuć na obiekt. Przeniesienie własnych odczuć i emocji tworzy głęboką więź między podmiotem a przedmiotem. Jak podsumowuje tę koncepcję Michał Piasecki:

Psychologiczny mechanizm projekcji świadomości widza na przedmiot kontemplacji był doświadczeniem estetycznym, ale również poznawczo-etycznym, bo skutkował zjednoczeniem się z najgłębszą esencją materii ożywionych i nieożywionych obiektów⁵⁶.

Z kolei Timothy Vincent zauważał: „Zamiast wyraźnego rozróżnienia Kanta między treścią a formą, reprezentacja «rzeczy samej w sobie» jest teraz zarówno treścią, jak i formą; gest ekspresyjny – czyli forma treści – staje się samą treścią”⁵⁷.

Przedstawiona przez Vischera teoria empatii estetycznej uznawana jest przez wielu badaczy za moment przełomowy w historii estetyki, oznaczający przejście od filozoficznego pojmowania sztuki i piękna do ujmowania sztuki w kategoriach psychologicznych, z uwzględnieniem cielesnego aspektu jej doświadczania. Gustav Jahoda zwraca uwagę na kontekst, w którym pojawiła się koncepcja wczucia. W dziewiętnastowiecznych Niemczech duże zainteresowanie zaczęły budzić formalistyczne teorie estetyki w rodzaju eksperymentów Gustava Fechnera dotyczących estetycznych preferencji kształtów, co miało na celu potwierdzenie koncepcji „złotego środka”,

⁵⁴ R. Vischer, *Über das Optische Formgefühl...*, s. 2–4; A. Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien 1901, s. 20–22; por. na ten temat: J. Ostaszewski, *Haptyczność jako wędrujące pojęcie humanistyki*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2025, nr 12, s. 365–389.

⁵⁵ R. Vischer, *Über das Optische Formgefühl...*, s. VII.

⁵⁶ M. Piasecki, *Odzyskać Einfühlung. Poszukiwanie formuły radykalnej empatii we wczesnej twórczości Haruna Farockiego*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2020, nr 26, s. 4.

⁵⁷ T.C. Vincent, *From Sympathy to Empathy: Baudelaire, Vischer and Early Modernism*, „Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal” 2012, nr 1 (45), s. 2.

czy projektu Roberta Zimmermanna, próbującego stworzyć „naukę o formach” opartą na matematycznych zależnościach leżących u podstaw nieregularności powierzchni, decydujących o estetycznej atrakcyjności. Na zasadzie kontry pojawił się ruch nawiązujący do tradycji romantycznej, krytykujący podejście formalistyczne jako puste i jałowe, pomijające treść i wywoływane przez nią uczucia. Charakterystyczny dla postawy postromantycznej był pogląd, że opis doświadczenia estetycznego, bazujący wyłącznie na formalnych właściwościach obiektu, jest nieskuteczny i należy go zreinterpretować jako proces z natury afektywny. Rozprawa Vischera stała się ważną manifestacją tej perspektywy⁵⁸.

Termin, ukuty na gruncie estetyki, do psychologii wprowadził Theodor Lipps, czyniąc go jednym z kluczowych konstruktywów swojej koncepcji. To, co dzisiaj można przyjąć z zaskoczeniem, zważywszy na poczesne miejsce, jakie zajmuje empatia w badaniach psychologicznych, ówczesnie tak jednak nie wyglądało. Pierwszą pracą, w której Lipps poruszał problematykę wczucia, była książka opublikowana w 1903 roku pt. *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst (Estetyka: psychologia piękna i sztuki)*, we wstępie której deklarował, że estetyka jest nauką o pięknie. Przedmioty bywają określane „pięknymi”, ponieważ są zdolne do wzbudzenia szczególnego uczucia, które Lipps nazwał „uczuciem piękna”. Skoro zaś „piękno” oznacza zdolność przedmiotu do wywoływania określonego efektu, to „estetyka jest dyscypliną psychologiczną”⁵⁹.

Psychologiczną koncepcję wczucia przedstawił w kompletny sposób w podręczniku *Leitfaden der Psychologie*, opublikowanym także w roku 1903. Pokazuje tam fundament rozumienia procesów poznawczych, dlatego warto przytoczyć ten fragment *in extenso*:

Istnieją trzy obszary poznania. Wiem o rzeczach, o sobie samym i o innych jaźniach. Pierwsze poznanie ma swoje źródło w percepcji zmysłowej. Drugi rodzaj wiedzy ma swoje źródło w percepcji wewnętrznej, tj. bezpośrednim lub wspomnieniowym, retrospektywnym postrzeganiu jaźni wraz z jej cechami charakterystycznymi, doświadczeniami, działaniami, czynami i uczuciami, a tym samym jej relacjami z przedmiotami. Źródłem trzeciego rodzaju wiedzy jest wreszcie wczucie. Jednocześnie ma ono znaczenie wykraczające daleko poza poznanie. Rozumiem tu „wczucie” w szerszym znaczeniu, niż pozwala na to samo słowo, tj. pojmuję je w sensie „obiektywizacji mojego ja w przedmiocie odrębnym ode mnie”, niezależnie od tego, czy to, co zostało zobiektywizowane, zasługuje na miano uczucia w ścisłym i właściwym tego słowa znaczeniu, czy też nie⁶⁰.

⁵⁸ G. Jahoda, *Theodor Lipps and the Shift from “Sympathy” to “Empathy”*, „Journal of the History of the Behavioral Sciences” 2005, nr 2 (41), s. 153–154; por.: H. Wendler, *Vorgeschichte, Geschichte und Gegenwart der Empathie*, „Journal of Cultural Psychology” 2023, nr 4, s. 245–246; T.C. Vincent, *From Sympathy to Empathy...*, s. 1–8.

⁵⁹ Th. Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. I. Teil: Grundlegung der Ästhetik*, Verlag von Leopold Voss, Leipzig 1903, s. 1.

⁶⁰ Th. Lipps, *Leitfaden der Psychologie*, Wilhelm Engelmann, Leipzig 1903, s. 222.

Ta kolejność płaszczyzn poznania wyraźnie wskazuje, że *Einfühlung* stanowi etap ostatni i najważniejszy, ponieważ opiera się na dwóch wcześniejszych – obserwacji zmysłowej otaczającej nas rzeczywistości i introspektywnej autorefleksji. Wzucie jest procesem mentalnym, podczas którego podmiot staje się świadomy stanów emocjonalnych obiektu poprzez postrzeganie jego poszczególnych atrybutów. Lipps następnie rozszerza estetyczną koncepcję wzucia zaproponowaną przez Vischera, mówiąc o praktycznym wczuwaniu się w relacjach społecznych. Rozumiał je jako obiektywizację ego znanego jedynie z własnego doświadczenia i odczuwania. Obce jaźnie są – na zasadzie projekcji – odwzorowaniem własnego ego, które wczuwa się w cudze ciało. Omawia też kolejne warianty wczuwania się: apercepcyjne, nastrojowe, intelektualne, estetyczne (sposób przeżywania piękna), odpowiadające przedstawionemu tutaj rozumieniu współczucia przez Amy Coplan⁶¹.

Podręcznik Lippsa przetłumaczyli na język angielski amerykańscy psychologowie James Ward i Edward B. Titchener. Został on opublikowany w roku 1909 pod tytułem *Outlines of Psychology*. Titchener zastąpił termin *Einfühlung* pochodzącym z greki słowem *empathy*, co zapoczątkowało trwającą do dziś debatę psychologiczną nad zdolnością człowieka do angażowania się emocjonalnego w otaczające środowisko. Co ciekawe, dość szybko ten nowy termin przeniknął i przyjął się na gruncie niemieckojęzycznym jako *die Empathie*, z wyjątkiem tradycji fenomenologicznej. Przy czym fenomenolodzy mówiąc o „wczuwaniu się”, demonstrowali dużą ostrożność wobec rozstrzygnięć proponowanych przez Lippsa. Dla przykładu wystarczy przywołać argumentację Romana Ingardena. Zauważa on, że według Lippsa, gdy obserwujemy czyjąś mimikę i gesty, to wczuwamy się w inną osobę, jak gdyby jej stany należały do nas. W rzeczywistości jednak nie mamy dostępu do cudzych stanów psychicznych, ale dzięki wczuciu możemy je uchwycić. Ingarden zauważa, że wczuwając się w stan psychiczny innej osoby, nie poznajemy jej przeżyć, lecz jedynie przywołujemy przeżycia własne, rzutowane na drugą osobę, co prowadzi do wniosku, że teoria wczucia jest niezgodna z faktami⁶². Także Max Scheler krytykował teorię projekcyjnego wczucia, przedstawiając własną koncepcję sympatii⁶³.

Z interesującego nas tutaj punktu widzenia niezwykle ważna jest napisana przez Edytę Stein, pod kierunkiem Edmunda Husserla, dysertacja *O zagadnieniu wczucia*, opublikowana w roku 1917. Rozpatrując istotę aktu wczucia, Stein pisze:

Przez to, że za jednym zamachem jawi się przede mną [przeżycie – J.O.], przedstawia mi się jako obiekt (np. smutek, który „czytam w czyjejś twarzy”); jeśli jednak pójdę za implikowanymi przezeń tendencjami (i staram się doprowadzić do tego, aby mi był dany jasno nastrój, w jakim się ten drugi [człowiek] znajduje), nie jest on już obiektem we właściwym sensie, ale

⁶¹ Ibidem, s. 223–227 i 237–241; por na ten temat: W. Gulin, *Theodora Lippsa psychologiczna koncepcja empatii*, „Forum Psychologiczne” 1997, nr 1 (2), s. 30.

⁶² R. Ingarden, *O poznawaniu cudzych stanów psychicznych* [w:] idem, *U podstaw teorii poznania*, PWN, Warszawa 1971, s. 411–419 [za:] A. Stępnik, *Poznanie innych umysłów według Romana Ingardena. Analiza krytyczna*, „Przegląd Filozoficzny” 2020, nr 4, s. 321–313.

⁶³ M. Scheler, *Istota i formy sympatii*, przeł. A. Węgrzecki, PWN, Warszawa 1986, s. 21–34.

wciągnął mnie w siebie, nie jestem już ku niemu zwrócona, lecz w nim zwracam się ku jego obiektowi, jestem przy [przeżywającym go] podmiocie, na jego miejscu. I dopiero po przeprowadzonym wyjaśnieniu sobie [całej tej sytuacji] staje przede mną znowu jako obiekt⁶⁴.

W akcie empatii Stein wyróżnia trzy jego stopnie – lub przyjmując logikę temporalną – fazy: 1. „pojawienie się przeżycia” – jako bezpośrednie uchwycenie obcego „ja” i jego przejawów; 2. „wypełniająca eksplikacja” – jako wyobrazeniowe wcielenie się w sytuację drugiej osoby poprzez przyjęcie jej perspektywy; 3. „zbierające uprzedmiotowienie wyeksplikowanego przeżycia” – jako „obiektywizacja” w postaci powrotu do swojej pozycji⁶⁵. Co trzeba w tym miejscu podkreślić, fenomenologiczna analiza Stein oferuje bardzo precyzyjne rozumienie aktu empatii, wykraczającego poza stwierdzenia o bezpośredniej, przedrefleksyjnej empatii w kontekście cielesnych zachowań innej osoby.

Podsumowanie

Po prześledzeniu wątków dotyczących empatii w wybranych pracach z zakresu estetyki, psychologii, neuronauki, fenomenologii i – *last but not least* – teorii filmu można zaproponować skonsolidowane rozumienie empatii w odniesieniu do odbioru filmu.

Po pierwsze, empatia ma swoje źródło w zdolności do decentracji, czyli spojrzenia na sytuację z perspektywy osoby, której empatia dotyczy. Jeśli chodzi o film, to Murray Smith zwraca uwagę, że montażowa fraza ujęcia z punktu widzenia (POV) jest środkiem, który ułatwia wyobrażanie sobie tego, co postać widzi, a dzięki kontekstowi narracyjnemu także tego, co myśli i czuje⁶⁶. Pogląd, zgodnie z którym figura POV ułatwia empatię, Margrethe Bruun Vaage określa poglądem fokalizacyjnym na empatię⁶⁷.

Po drugie, akt empatii jest – zgodnie z analizą Edyty Stein – trójfazowy i polega na wejściu – wczuciu się – w subiektywność innej osoby, a następnie na „obiektywizującym” powrocie do rozumienia w ramach własnej subiektywności.

Po trzecie, przekraczając próg mimikry motorycznej i afektywnej, ta fluktuacja ma swoją podstawę w wyobraźni, w zdolności do wyobrażania sobie stanu drugiej osoby w drodze bądź symulacji ucieleśnionej, bądź symulacji wyobrazeniowej, którą Vittorio Gallese i Michele Guerra w odniesieniu do odbioru fikcji określają mianem

⁶⁴ E. Stein, *O zagadnieniu wczucia*, przeł. D. Gierulanka, J.F. Gierula, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 2014, s. 66–67.

⁶⁵ Ibidem, s. 67; S. Schmetkamp, *You Feel Me?...*, s. 15.

⁶⁶ Por. M. Smith, *Imagining from the Inside: POV, Imagining Seeing, and Empathy* [w:] R. Allen, M. Smith (red.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 1997.

⁶⁷ M.B. Vaage, *Fiction Film and the Varieties of Empathic Engagement*, „Midwest Studies in Philosophy” 2010, nr 1 (34), s. 161; por. J. Ostaszewski, *Koncepcja ucieleśnionego poznania...*, s. 20–21.

„wyzwolonej symulacji ucieleśnionej”. Pamiętając ich formułę „czucia ciała”, warto pamiętać o uwadze Susanne Schmetkamp:

Istnieje (...) różnica pomiędzy spotkaniami z prawdziwymi ludźmi a spotkaniami z fikcyjnymi postaciami: w prawdziwym spotkaniu inni są obecni w swojej cielesności. Natomiast w przypadku postaci fikcyjnych „ciało” jest widoczne na ekranie i dzięki wyobraźni zostaje przekształcone w postać trójwymiarową. Nie jest to *bezpośrednie* spotkanie w dosłownym tego słowa znaczeniu, dlatego też wyobraźnia wydaje się odgrywać tutaj ważniejszą rolę niż w rzeczywistym spotkaniu międzyludzkim⁶⁸.

Z tą obserwacją koresponduje dokonane przez Margrethe B. Vaage rozróżnienie empatii ucieleśnionej i wyobrażeniowej w ramach filmowych mechanizmów empatyzowania. W tej pierwszej śledzenie na przykład reakcji twarzy postaci filmowej daje automatyczne indukowanie cielesnych i afektywnych jej stanów w sposób przedpojęciowy, na zasadzie wczuwania się w czyjeś przeżycie, ale bez konieczności angażowania wyższych procesów poznawczych. Natomiast empatia wyobrażeniowa wykorzystuje wyobraźnię do odgrywania doświadczeń umysłowych postaci ekranowej poprzez wczucie się i rozumienie jej położenia w sposób refleksyjny⁶⁹.

Po czwarte, odwołując się do zaproponowanej przez Roberta Vischera, a następnie rozwiniętej przez Theodora Lippsa estetycznej koncepcji wczucia estetycznego – w doświadczany artefakt – i wczucia praktycznego, interpersonalnego – w sytuację innej osoby, można przyjąć, że w odniesieniu do odbioru filmu empatia może dotyczyć nie tylko angażowania się w sytuację postaci filmowych, istot nieludzkich czy obiektów nieożywionych, lecz także doświadczania atmosfery tworzonej przez środki stylistyczne i narracyjne. Odpowiadałoby to w dużej mierze wyróżnionemu przez Lippsa wczuciu nastrojowemu: „(...) doświadczam «nastroju» jako pochodzącego z koloru lub struktury dźwiękowej, związanego z nimi, opartego na nich; obiektywizuję lub projektuję siebie, tak nastrojonego, na przedmiot. Raczej jestem w nim, bez własnego udziału. Znajduję w przedmiocie nastrój, krótko mówiąc, czuję go”⁷⁰. To wczucie się w nastrój, bez wikłania się w psychologizm postaci, wydaje się bliskie przywoływanej już idei Noëla Carrola „asymilacji sytuacji”.

Po piąte, by domknąć opis mechanizmów empatii uruchamianych w momencie odbioru filmu, właściwe wydaje się uwzględnienie tu także wymiaru moralno-etycznego. W modelu sympatii Murraya Smitha wejście w zażyłość z postacią fikcyjną jest możliwe, gdy oceniamy tę postać jako „reprezentującą moralnie pożądaną (lub przynajmniej preferowaną) zestaw cech w stosunku do innych postaci w fikcji”⁷¹. Najsilniej wagę moralnych i etycznych postaw w odbiorze podkreśla Robert Sinnerbrink, wiążąc zaangażowanie emocjonalne z wrażliwością etyczną. Proponuje on kategorię

⁶⁸ S. Schmetkamp, *You Feel Me?...*, s. 15–16.

⁶⁹ M.B. Vaage, *Fiction Film...*, s. 163–164; por. J. Ostaszewski, *Koncepcja ucieleśnionego poznania...*, s. 21.

⁷⁰ Th. Lipps, *Leitfaden der Psychologie...*, s. 226.

⁷¹ M. Smith, *Engaging Characters...*, s. 188.

„kinoempatii”, definiując ją jako „kinowo/kinetyczną ekspresję synergii między dostrojeniem afektywnym, zaangażowaniem emocjonalnym i oceną moralną, która pełniej oddaje etyczny potencjał doświadczenia kinowego”⁷². Zatem by wejść w zażyłość z postacią filmową, potrzebne jest rozpoznanie jej sytuacji moralnej oraz nasza akceptacja jej postępowania.

Co dalej?

Przegląd koncepcji omówionych w niniejszym artykule ukazuje empatię jako jeden z kluczowych komponentów doświadczenia odbiorczego. W filmach jest ono projektowane przez twórców. Należałoby zatem przyrzeć się, w jaki sposób realizatorzy wykorzystują mechanizmy empatii do osiągnięcia określonych celów artystycznych. Z jednej strony filmy typowe dla kina głównego nurtu uruchamiają nasze emocje i w demonstracyjny sposób skłaniają nas do sympatyzowania z protagonistą pokroju Johna McClane’a (Bruce Willis) i jednoczesnego odczuwania antypatii wobec Hansa Grubera (Alan Rickman) w *Szklanej pułapce* (*Die Hard*, reż. John McTiernan, 1988). Z drugiej zaś strony istnieją filmy modernistyczne, które poprzez taktikę ograniczania dostępu do psychiki postaci, a także dziwność sytuacji – jak ma to miejsce na przykład w filmie *Jean Dielman, Bulwar Handlowy 1080 Bruksela* (*Jean Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, reż. Chantal Akerman, 1975) – utrudniają empatyzowanie z postaciami. Z jeszcze innym wariantem blokowania empatii mamy do czynienia w filmach Jorgosa Lanthimosa. W *Rodzajach życzliwości* (*Kinds of Kindness*, 2024) Robert (Jesse Plemons) desperacko próbuje powrócić do „korporacyjnej” bliskości z Raymondem (Willem Dafoe), ale sposób przywrócenia tej równowagi jest nieakceptowalny dla widza ze względów moralnych.

Zatem kolejnym krokiem winno być przejście od ustaleń teoretycznych do analizy estetycznych sposobów wyzwalania bądź blokowania możliwości wczuwania się w sytuację postaci filmowej.

Bibliografia

- Baudry J.L., *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego*, przeł. A. Helman, „Powiekszenie” 1985, nr 1, s. 5–12.
- Balázs B., *Wybór pism*, przeł. K. Jung, R. Porges, WAiF, Warszawa 1987.
- Bordwell D., *Pochwała kognitywizmu*, przeł. A. Helman [w:] J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999, s. 31–64.

⁷² R. Sinnerbrink, *Cinempathy: Phenomenology, Cognitivism, and Moving Images*, „Contemporary Aesthetics” 2016, vol. 0, article 2, https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss5/2 (dostęp: 10.12.2025).

- Carroll N., *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Carroll N., *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004.
- Carroll N., *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, Columbia University Press, New York 1988.
- Clark A., Chalmers D., *The Extended Mind*, „Analysis” 1998, nr 1 (58), s. 7–19.
- Compton A., *The Concept of Identification in the Work of Freud, Ferenczi, and Abraham: A Review and Commentary*, „The Psychoanalytic Quarterly” 1985, nr 2 (54), s. 200–233.
- Coplan A., *Empathic Engagement with Narrative Fictions*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2004, nr 2 (62), s. 141–152.
- Currie G., *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- Eisenberg N., *Empathy and Sympathy* [w:] M. Lewis, J.M. Haviland-Jones (red.), *Handbook of Emotions*, The Guilford Press, New York 2000, s. 677–691.
- Ferguson H.J., Wimmer L., *A Psychological Exploration of Empathy* [w:] F. Mezzenzana, D. Peluso (red.), *Conversation on Empathy: Interdisciplinary Perspectives on Imagination and Radical Othering*, Routledge, London 2023, s. 60–77.
- Freedberg D., Gallese V., *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience*, „Trends in Cognitive Sciences” 2007, nr 5 (11), s. 197–203.
- Freud Z., *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 1975.
- Gallese V., Fadiga L., Fogassi L., Rizzolatti G., *Action Recognition in the Premotor Cortex*, „Brain: A Journal of Neurology” 1996, nr 119 (2), s. 593–609.
- Gallese V., *The ‘Shared Manifold’ Hypothesis: From Mirror Neurons to Empathy*, „Journal of Consciousness Studies” 2001, nr 8 (5–7), s. 33–50.
- Gallese V., *Ucieleśniona symulacja: od neuronów po doświadczenie fenomenologiczne*, przeł. M. Trzcińska [w:] A. Klawiter (red.), *Formy aktywności umysłu. Ujęcie kognitywistyczne*, t. 2: *Ewolucja i złożone struktury poznawcze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 172–200.
- Gallese V., Guerra M., *Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies*, „Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image” 2012, nr 3, s. 183–210.
- Gulin W., *Theodora Lippsa psychologiczna koncepcja empatii*, „Forum Psychologiczne” 1997, nr 2 (1), s. 25–37.
- Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.
- Hickock G., *Mit neuronów lustrzanych. Rzetelna neuronauka komunikacji i poznania*, przeł. K. Cipora, A. Michniak, Copernicus Center Press, Kraków 2016.
- Ince K., *Bringing Bodies Back In: For a Phenomenological and Psychoanalytic Film Criticism of Embodied Cultural Identity*, „Film-Philosophy” 2011, nr 1 (15), s. 1–12.
- Jahoda G., *Theodor Lipps and the Shift from “Sympathy” to “Empathy”*, „Journal of the History of the Behavioral Sciences” 2005, nr 2 (41), s. 151–163.
- Lacan J., *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, przeł. J.W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia” 1987, nr 4 (63), s. 5–9.
- Lipps Th., *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. I. Teil: Grundlegung der Ästhetik*, Verlag von Leopold Voss, Leipzig 1903.
- Lipps Th., *Leitfaden der Psychologie*, Wilhelm Engelmann, Leipzig 1903.

- Maruszewski T., *Przedmowa. Czy mózg jest źródłem zła?* [w:] S. Baron-Cohen, *Teoria zła. O empatii i genezie okrucieństwa*, przeł. A. Nowak, Smak Słowa, Sopot 2014, s. 9–14.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.
- Metz Ch., *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, przeł. C. Britton, A. Williams, B. Brewster, A. Guzzetti, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1982.
- Münsterberg H., *Dramat kinowy*, przeł. A. Helman, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1989.
- Muszyński Z., *Umysł rozszerzony, poznanie rozszerzone, „nauka rozszerzona”*, „Filozofia i Nauka” 2015, nr 3, s. 265–280.
- Ostaszewski J., *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.
- Ostaszewski J., *Haptyczność jako wędrujące pojęcie humanistyki*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2025, nr 12, s. 365–389.
- Ostaszewski J., *Koncepcja ucieleśnionego poznania w kognitywnej teorii filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 119, s. 6–29.
- Persson I., Savulescu J., *The Moral Importance of Reflective Empathy*, „Neuroethics” 2018, nr 11 (2), s. 183–193.
- Piasecki M., *Odzyskać Einfühlung. Poszukiwanie formuły radykalnej empatii we wczesnej twórczości Haruna Farockiego*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2020, nr 26, s. 3–39.
- Riegl A., *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmervölkern*, Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, Wien 1901.
- Scheler M., *Istota i formy sympatii*, przeł. A. Węgrzecki, PWN, Warszawa 1986.
- Schmetkamp S., *You Feel Me? Ästhetische Einfühlung, intersubjektive Empathie und Perspektivität* [w:] T. Hilger, G. Koch (red.), *Perspektive „Fiktion” und „Perspektivität”*, Wilhelm Fink Verlag, München 2017, s. 101–120.
- Shaviro S., *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.
- Smith M., *Empathy, Expansionism, and the Extended Mind* [w:] idem, *Film, Art, and the Third Culture: A Naturalized Aesthetic of Film*, Oxford University Press, Oxford 2017, s. 177–197.
- Smith M., *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Clarendon Press, Oxford 1995.
- Smith M., *Imagining from the Inside: POV, Imagining Seeing, and Empathy* [w:] R. Allen, M. Smith (red.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 1997, s. 412–430.
- Smith M., *“The Pit of Naturalism”: Neuroscience and the Naturalized Aesthetic of Film* [w:] T. Nannicelli, P. Taberham (red.), *Cognitive Media Theory*, Routledge, New York–London 2014, s. 27–45.
- Smith M., *Zaangażowanie widza w postać*, przeł. J. Mach [w:] J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999, s. 210–247.
- Stein E., *O zagadnieniu wczucia*, przeł. D. Gierulanka, J.F. Gierula, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 2014.

- Stępnik A., *Poznanie innych umysłów według Romana Ingardena. Analiza krytyczna*, „Prze-
gląd Filozoficzny” 2020, nr 4, s. 301–318.
- Tan E.S., *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, przeł.
B. Fasting, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, Mahwah 1996.
- Tan E.S., *Film fabularny jako maszyna emocji*, przeł. J. Mach [w:] J. Ostaszewski (red.), *Kog-
nitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków
1999, s. 248–276.
- Vaage M.B., *Fiction Film and the Varieties of Empathic Engagement*, „Midwest Studies in
Philosophy” 2010, nr 1 (34), s. 158–179.
- Vincent T.C., *From Sympathy to Empathy: Baudelaire, Vischer and Early Modernism*, „Mo-
saic: An Interdisciplinary Critical Journal” 2012, nr 1 (45), s. 1–15.
- Vischer R., *Über das Optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Ästhetik*, Hermann Credner, Leip-
zig 1873.
- Waal F. de, *Good Natured: The Origins of Right and Wrong in Humans and Other Animals*,
Harvard University Press, Cambridge 1996.