

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FAKULTA FILOZOFICKÁ, KATEDRA ESTETIKY

# „Paradox fikce“ a emoce ve sportovních filmech

---

‘The Paradox of Fiction’ and Emotion in Sports Films

**Bakalářská práce**

**Matěj Sýkora**

**11.1.2013**

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

**V Praze dne 11. ledna 2013**

## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce se zabývá otázkou paradoxu fikce a sledováním emocí u recipientů filmových děl se sportovní tematikou. Práce je rozčleněna do čtyř hlavních kapitol. V prvních dvou se snaží o vymezení klíčových pojmů fikce (fikčního světa) a emoce. Třetí oddíl stručně shrnuje nejvýznamnější dosavadní teorie zabývající se paradoxem fikce (Radford a Weston, Walton aj.) a nabízí nástin možného řešení problému v návaznosti na neurobiologická zkoumání Antonia Damasia a vybrané koncepty estetiky a psychologie jako jsou Bulloughova psychická distance nebo Worringerova empatie. Čtvrtý oddíl je věnován emocím diváků sportovní kinematografie. Na pozadí předchozích závěrů i pozorování diváckých emocí v reálném sportu zde práce upozorňuje na význam zakoušení emocí ve fikčních světech sportovních filmů.

**Klíčová slova:** emoce, fikce, empatie, simulace, somatické markery, sport.

This bachelor thesis deals with the paradox of fiction and emotion of recipients of sports films. The work is divided into four main chapters. The first two aim to define the key terms fiction (the fictional world) and emotion. The third chapter briefly summarizes the most important theories dealing with the paradox of fiction (Radford and Weston, Walton, etc.) and offers an outline of a possible solution to the problem following neurobiological explorations of Antonio Damasio and selected concepts of aesthetics and psychology as Bullough's psychical distance or Worringer's empathy. The fourth chapter focuses on viewers' emotion in sports cinematography. On the background of previous conclusions and observing spectators' emotional responses in real sport here the work highlights the importance of experiencing emotions in fictional worlds of sports films.

**Key words:** emotion, fiction, empathy, simulation, somatic markers, sport.

## Obsah

Abstrakt.....	2
Obsah .....	3
Úvod.....	5
1. Fikce, fikční světy .....	7
2. Emoce .....	10
2. 1. Historie, teoretické proudy.....	10
2. 2. William Lyons.....	12
2. 3. Antonio Damasio .....	13
2. 4. Ronald De Sousa .....	15
3. Emoce ve fikci .....	18
3. 1. Vstupní hypotéza.....	18
3. 2. Historie.....	19
3. 2. 1. Colin Radford & Michael Weston.....	19
3. 2. 2. Kendall Walton (Pretend Theory) .....	20
3. 2. 3. Illusion Theory .....	22
3. 2. 4. Thought Theory .....	23
3. 2. 5. Shrnutí .....	24
3. 3. Klíčové koncepty .....	24
3. 3. 1. Estetický prožitek .....	24
3. 3. 2. Estetická distance (Edward Bullough) .....	25
3. 3. 3. Empatie (Wilhelm Worringer) .....	27
3. 3. 4. Neurobiologie - somatické markery (Antonio Damasio) .....	29
3. 4. Resumé: charakter emocí ve fikci a jejich význam.....	31
4. Emoce ve filmech se sportovní tematikou .....	34
4. 1. Specifičnost filmu jako uměleckého druhu z hlediska emocí.....	34
4. 2. Stručně o sportovní filmografii (dominantní sporty, historické milníky) ..	35

4. 3. Sport a divácké emoce .....	36
4. 4. Specifika sportovních filmů z hlediska emocí .....	39
4. 4. 1. Námět, témata jako zdroj emocí.....	40
4. 4. 2. Pravděpodobnost jako zdroj emocí .....	41
4. 4. 3. Emoce a (ne)reálné náměty filmů.....	42
4. 4. 4. Žánry sportovních filmů a typické druhy emocí .....	44
4. 4. 5. Aplikace konceptů empatie a simulace na sportovní filmy.....	44
4. 5. Rozbor filmů .....	45
4. 5. 1. Coach Carter .....	45
4. 5. 2. Coach Carter a „problém dabingu“ .....	46
4. 5. 3. Raging Bull.....	47
Závěr .....	49
Seznam použité literatury .....	50

## Úvod

Tematika fikční povahy uměleckých děl a jejich specifických fikčních světů je v současné filozofii umění a dalších příbuzných disciplínách, mezi něž lze zařadit pro příklad estetiku, teorii literatury nebo naratologii, velice frekventovaná. Autoři nejenže zkoumají charakter takových světů a snaží se jej komparovat se světem aktuálním, tedy světem, v němž žijeme, ale zároveň v rámci významné výseče tohoto tématu často nahlíží vztah fikce k jejím recipientům.

Bouřlivou diskuzi sledující působení fikčních světů uměleckých děl na čtenáře a diváky odstartoval slavný text Colina Radforda a Michaela Westona „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?“<sup>1</sup> z roku 1975. Na jejich zkoumání (zdánlivého) paradoxu emocionálního dopadu fikce na racionálně smýšlející a v realitě existující čtenáře následně navázaly desítky dalších autorů a na odkaz sledování emocí ve fikci navazuje i tato práce.

Její hlavním motivem je snaha o pochopení povahy emocí vzniklých na základě recepce fikčního filmového světa a jejím cílem pak v návaznosti na vlastní hypotézu a na vybrané teorie z oborů psychologie, filozofie, estetiky i neurobiologie vymezení se vůči teoriím považujícím emoce ve fikci za nereálné či imaginární. Poté, co předestřeme stěžejní argumenty, jež by měly potvrzovat reálnost takových emocí a dobereme se relevantních závěrů, zaměříme se na poměrně svébytný fragment tématu, totiž na emocionální působení filmů se sportovní tematikou.

Emocionální aspekt fikce sportovní kinematografie dosud nebyl na poli relevantních uměnovědných a dalších humanitních oborů nikterak významně prozkoumán. Přitom však jde o téma podnětné a v dnešní době, která přeje jak sportu, tak i filmu, jakožto uměleckému druhu silně koexistujícímu s výtvarnou technologií, i značně aktuální.

---

<sup>1</sup> Radford, Colin - Weston, Michael: „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?“. In: *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*. Sv. 49, 1975, str. 67 – 93.

O tom, v čem se ukrývá specifická filmová tvorba se sportovními náměty, jaké typy emocí sledovaná kinematografie vyvolává především, i o prostředcích, jimiž sportovní filmy emocionální reakce diváků podněcují, pojednáme blíže ve čtvrté kapitole. V jejím závěru dojde na finální fúzi hlavních postřehů získaných z předchozího textu, jejímž prostřednictvím nastíníme nejdůležitější aspekty dopadu emocí ve fikci právě na recepci sportovní kinematografie; především poukážeme na to, jaký význam takové emoce mají. Drobným bonusem našeho převážně teoretického a abstraktního bádání bude demonstrace vybraných závěrů týkajících se emocí na dvou konkrétních sportovních filmech - snímcích Coach Carter a Raging Bull.

## 1. Fikce, fikční světy

Než se text této práce zaměří na hlavní téma emocí z fikce, je třeba, abychom si ve zkratce představili oba stěžejní termíny, s nimiž budeme nadále pracovat. Předně jde o termín fikce nebo též fikční svět. Problematika fikce v uměleckých dílech již byla zpracována nepřeberným množstvím autorů a naše snaha o její skutečně komplexní uchopení by s ohledem na omezené možnosti této práce byla okamžitě odsouzena ke kapitulaci. Pro potřeby našeho pozdějšího zkoumání postačí, pokud zde zmíníme jen několik vybraných aspektů problému.

Jak podotýká Dorrit Cohnová<sup>2</sup>, slovo fikce bylo a je používáno hned v několika kontextech. Jeho klasické použití jako synonyma pro lživý anebo nepravdivý výrok, který svého příjemce záměrně anebo nezáměrně klame, je přitom nutné od fikčních světů v umění pozorně rozlišit. Totéž, ačkoliv v některých případech již s přesahy, je třeba učinit i v případech dalších použití tohoto slova – ať už jde o fikci jako pojmovou abstrakci, o fikci jako literaturu<sup>3</sup> anebo o fikci jako narativ. Přestože poslední z použití se námi sledovanému termínu fikce již zřetelně blíží, stejně s ním nelze jednoduše zaměnit<sup>4</sup>.

Fikčním světem nebo také možným světem<sup>5</sup> či malým světem<sup>6</sup>, kterým se budeme zabývat, se obecně rozumí souhrn všech subjektů, objektů, událostí a informací, které jsou přímo či nepřímo zmíněny či zobrazeny v rámci narativu anebo (na příklad v případě děl výtvarného umění) kompozice jednoho uměleckého díla. Fikční svět tedy tvoří jakýsi paralelní svět ke světu aktuálnímu (světu, v němž žijeme), přičemž se od něj v několika významných aspektech liší. Jde především o jeho neúplnost (fikční svět nikdy nemůže dosáhnout úplnosti a komplexity světa aktuálního) a zároveň konečnost, s tím související omezenost (fikční svět je a priori omezený rámcem díla a média) a existenci podmíněnou médii, prostřednictvím něhož je ve vědomí recipientů konstituován. Důležitým

---

<sup>2</sup> Viz Cohnová, Dorrit: *Co dělá fikci fikcí (orig. The Distinction of Fiction)*. Překlad Milan Orálek a Veronika Klusáková. Praha: Academia, 2009. Edice Možné světy, sv. 3.

<sup>3</sup> Rozdíl mezi fikcí umění a fikcí jako literaturou je zřejmý. Fikce umění označuje fikční světy různých uměleckých druhů a jejich konkrétních děl, zatímco fikce jako literatura odkazuje pouze k literatuře, a to navíc podle mnohých názorů ke všem literárním žánrům (tedy i literatuře faktu).

<sup>4</sup> Existují totiž i fikční světy děl bez narativu (pro příklad můžeme zmínit díla výtvarná).

<sup>5</sup> Tento termín pochází z logiky, viz Fořt, Bohumil: *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host, 2005. Edice Teoretická knihovna, sv. 15.

<sup>6</sup> Výraz Umberta Eca, viz např. Eco, Umberto: *Meze interpretace (orig. The Limits of Interpretation)*. Překlad Ladislav Nagy. Praha: Karolinum, 2009.

rysem fikčního světa je rovněž jeho parazitování na světě aktuálním. To znamená, že „všechno, co text explicitně nepojmenovává či nepopisuje jako odlišné od toho, co existuje ve světě reálném, musíme chápat jako odpovídající zákonům a podmínkám skutečného světa.“<sup>7</sup>

Podle Lubomíra Doležela je fikční svět „malý možný svět tvarovaný specifickými globálními omezeními a obsahující konečný počet spolumožných jedinců.“<sup>8</sup> Umberto Eco zase považuje možné světy za „stavy událostí, jež jsou popsány v rámci stejného jazyka jako narativní objekty,“<sup>9</sup> přičemž dodává, že jde vždy o malé světy<sup>10</sup>, na něž lze nahlížet jako na kulturní konstrukty mimo text sám existující pouze jako výsledek interpretace recipienta. Podobné charakteristiky fikce v umění nalézáme i u dalších autorů. Z těch tuzemských zmiňme ještě dva. Pro Bohumila Fořta je fikční svět „určitá struktura generovaná fikčním textem, k níž se vposledku vztahují všechny entity, jejichž ontologickým statutem existence je existence fikční,“<sup>11</sup> pro Vlastimila Zusku pak jde o „integrovaný systém (významů) uvnitř většího integrovaného systému – životního světa.“<sup>12</sup>

Vyjádřeno jednoduše a zcela explicitně na vhodném příkladu ze sportovní kinematografie, fikční svět snímku Coach Carter zahrnuje: všechny entity (osoby, zvířata, věci) a vztahy mezi nimi, všechny lokality, všechny události i všechny ostatní „informace“, které se ve filmu objeví (např. kouč Ken Carter, hráč Timo Cruz, město Richmond, basketbalové míče, koučova kravata) nebo o kterých je ve filmu zmínka (např. Carterova sestra Linda) anebo o kterých můžeme na základě kontextu důvodně prohlásit, že v rámci fikčního světa snímku existují, ačkoliv přímý odkaz na ně ve filmu nenajdeme (např. konkrétní bývalí studenti školy v Richmondu, kteří se podle slov kouče Cartera dostali do vězení).

---

<sup>7</sup> Eco, Umberto: *Šest procházek literárními lesy* (orig. *Six Walks in the Fictional Woods*). Překlad Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997, str. 111.

<sup>8</sup> Doležel, Lubomír: *Heterocosmica*. Praha: Karolinum, 2003, str. 33.

<sup>9</sup> Eco, Umberto: *Meze interpretace* (orig. *The Limits of Interpretation*). Překlad Ladislav Nagy. Praha: Karolinum, 2009, str. 74.

<sup>10</sup> „Malost“ fikčního světa spočívá v jeho omezenosti a konečnosti, jež je způsobena rámcem, hranicemi narativu. Podle Doležela jde o „možný svět sestrojený z malé množiny entit.“ (Doležel, Lubomír: *Heterocosmica*. Praha: Karolinum, 2003, str. 257).

<sup>11</sup> Fořt, Bohumil: *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host, 2005. Edice Teoretická knihovna, sv. 15, str. 56.

<sup>12</sup> Zuska, Vlastimil: *Mimésis – fikce – distance*. Praha: Triton, 2002, str. 84.

Charakter takového fikčního světa a jeho schopnost vyvolat v recipientovi bez ohledu na svůj fikční status emocionální reakce budou předměty našeho zkoumání v rámci kapitoly třetí. Odtud bude poté už jenom krok k uchopení relace fikční svět – emoce recipienta u filmů se sportovní tematikou.

## 2. Emoce

Pakliže problematika fikčních světů se zdá být náročnou a značně širokou, snaha o konstituci plně dostačující a „neprůstředné“ charakteristiky emocí jeví známky obtížnosti ještě o poznání vyšší. Abychom však mohli erudovaně pohlížet na emocionální reakce diváků filmů se sportovní tematikou, je nezbytné pojem lidských<sup>13</sup> emocí alespoň v hrubších rysech nahlédnout. V této kapitole, která se již bude některými svými pasážemi přinejmenším v náznacích přelévat do následujících úvah o emocionalitě fikce uměleckého díla, proto představíme několik významných koncepcí, jež se emocemi zabývají.

### 2. 1. Historie, teoretické proudy

Tradice úvah o povaze lidské emocionality na poli humanitních věd je téměř stejně stará jako zájem filozofů o poznání lidské psychiky a lidského chování. Již v Platónových úvahách nalézáme ono známé rozčlenění lidské duše na tři základní složky, totiž na rozum, vůli a emoce<sup>14</sup>. V rámci Aristotelovy filozofie pak nalézáme možná vůbec první pokus o vytvoření charakteristiky emocí: pro Aristotela byly emoce jednáním a činnostmi lidské vůle<sup>15</sup>, a proto hrály klíčovou roli ve vztahu k lidské morálce.

Právě Aristotelův koncept lze považovat za první příspěvek v linii tzv. kognitivistické teorie emocí, do níž následně spadají například příspěvky Tomáše Akvinského či Benedikta Spinozy. Tato teoretická větev je blízka hodnotícím přístupům k emocím<sup>16</sup>, neboť za základ vzniku emocí považuje naše vědomé hodnocení konkrétních situací. Emoce podle kognitivistů zahrnují určité výrokové postoje, jakými jsou například lidská přesvědčení a touhy. Za slabiny tohoto myšlenkového proudu jsou považovány zejména dvě skutečnosti. Za prvé, rigidní příklon k existenci hodnotící a kogniční báze, na jejímž podkladě emoce vznikají a jež bezpodmínečně vyžaduje jedincovu schopnost ovládnutí jazyka, vylučuje ze sféry emocionálních prožitků zvířata, a dokonce i malé děti, které

---

<sup>13</sup> Emocionalitu jiných organismů (zejména zvířat) a otázky s tím spojené necháváme stranou.

<sup>14</sup> Klasické Platónovo dělení se objevuje v dialogu *Faidros*.

<sup>15</sup> Tyto náhledy obsahuje Aristotelova *Etika Nikomachova*.

<sup>16</sup> De Sousa užívá v anglickém jazyce pojmenování *Appraisal Theories*. Viz. De Sousa, Ronald: „Emotion“. In: *Stanford Encyklopedia of Philosophy* [online]. 2010. Dostupné z: <http://plato.stanford.edu/entries/emotion/>.

si jazyk ještě neosvojily. Za druhé, tato teorie nepočítá s náhlými emocionálními stavy, které vznikají bez ohledu na hodnotící proces v mysli jedince.

Druhou významnou teoretickou větví je tzv. teorie pocitů (v anglickém jazyce *Feeling Theory*). Ta je založena na značně jednoduchém a zploštělém východisku, kterým je pohled na emoce jako na jednu ze tříd spadajících do obecnější množiny pocitů. Dalšími třídami pocitů jsou počitky a propriocepce. Emoce si podle této teorie nelze jakkoliv racionálně vysvětlit a ověřit, určit rozdíl mezi jejich jednotlivými typy je prakticky vyloučeno. Lze se domnívat, že teorie pocitů je velice blízká pojetí common sense, tedy určitému praktickému uvažování, na jehož základě se lidé bez potřeby složitých mentálních operací rozhodují. Mezi myslitele s příklonem k tomuto náhledu můžeme – vzhledem k neucelenosti teorie opět s jistou mírou odchylky - zařadit Reného Descartesa, Davida Huma nebo Williama Jamese.

Další teoretické směry jsou již historicky mladší. Z těch nejpronikavějších zmiňme ještě dva. Psychoanalytická teorie společně s psychologickými a evolucionistickými přístupy, zastoupená Freudem a Sartrem, chápe emoce jako reakce organismu na vzniklá traumata. Tyto reakce však nejsou plně aktuální, jsou vrozené a „uložené“ v lidském podvědomí. Naši pozornost zasluží tento směr především za fakt, že přiřazuje emocionálním projevům určité (konkrétní) funkce, jejichž cílem je pomoc člověku s adaptací na přirozené problémy světa, v němž žije, či přímo pomoc s jejich řešením. Konečně behavioristická teorie, prezentovaná například Watsonem nebo Skinnerem, se kloní k názoru, že schopnost emocionálního prožitku je lidem vrozená a že emoce se projevují skrze chování jedince. Behavioristé se v procesu emocí zabývali pouze počátečními stimuly a výslednými reakcemi jedince a opomíjeli tak klíčový mezistupeň procesu.

Nyní již zaměřme naši pozornost na tři vybrané koncepty dvacátého století. Všechny prezentují emoce ve značně komplexních pojetích - nejsou od prvopočátku vedeny pouze jedním nevybočujícím směrem, ale naopak vycházejí z rozličných odkazů různých teoretických východisek psychologie, a dokonce i dalších přidružených věd (u Damasia bude pro naše zkoumání klíčová neurobiologie).

## 2. 2. William Lyons

William Lyons prezentuje svou teorii, již nazývá kauzálně-hodnotící (v originálním znění *Causal – evaluative*), v knize *Emotion*<sup>17</sup>. Jak můžeme snadno odvodit ze zmíněného názvu teorie, pro Lyonse je v souvislosti se vznikem emoce klíčový právě faktor hodnocení situace a jeho kauzální vztah s typem vzniklé emoce, neboli s reakcí subjektu, která po onom hodnocení následuje. Popisované hodnocení ovšem v Lyonsově pojetí není z epistemologického hlediska procesem kognitivním, poněvadž kognice implikuje určité získávání poznatků, zatímco hodnocení je spíše posouzením již známého faktu.

Emocionální proces zahrnuje podle Lyonse čtyři fáze: 1. Člověk má určité mínění<sup>18</sup> o nastalé situaci, přičemž toto mínění nemusí být způsobeno konkrétním objektem; 2. Člověk situaci zhodnotí; 3. Člověku v návaznosti na hodnocení vzniknou určité touhy a potřeby; 4. V důsledku předchozích fází je ovlivněno chování člověka. Právě na fungování tohoto procesu je povaha emocí v Lyonsově teorii založena, byť autor upozorňuje i na možnost tzv. dispozičních reakcí, při nichž dochází na značně omezeném časovém prostoru k hodnocením nevědomým, jež vychází ze schémat, která jsou v jedinci již zakódována (jde například o reflexy). Emoce jsou z perspektivy Lyonsova pojetí v každém případě procesem, který nezbytně zahrnuje kromě složky hodnocení i složku výrazných a neobvyklých fyziologických reakcí<sup>19</sup>, které emoce odlišují od pouhých přání a tužeb.

Lyons pozorně sleduje diferenciaci emocí a soudí, že typ emoce, která v návaznosti na hodnocení u jedince vznikne, je odvislý právě od onoho hodnocení neboli od toho, jak subjekt danou situaci vnímá. Stejně jako může tatáž situace vyvolat odlišné emocionální reakce, k individuálně se lišícím projevům dochází i následně - s konkrétní emocí podle Lyonse nesouvisí konkrétní vzory chování (odvozených reakcí).

---

<sup>17</sup> Lyons, William: *Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

<sup>18</sup> Míněním může být jak vědomost, tak i pouhá víra, která neodpovídá skutečnosti. Reálné emoce mohou tedy pocházet i z mylné domněnky.

<sup>19</sup> Mezi tyto reakce patří i „pasivní reakce“, tedy extrémní klid.

### 2. 3. Antonio Damasio

V mnoha ohledech takřka revoluční příspěvek do debaty o emocích a jejich provázanosti s racionálním myšlením a biologickými pochody v lidském těle představil portugalský neurobiolog Antonio Damasio prostřednictvím své knihy *Descartesův omyl*.<sup>20</sup> Tento text do té doby ojedinělým způsobem poukázal na provázanost lidského organismu a na nezastupitelnou roli emocí nejen v rámci sféry lidských prožitků, ale rovněž v prostředí racionálního rozhodování.

Damasio, při psaní plně využívající své mnohaleté lékařské praxe, postavil svou teorii emocí na přesvědčení, že emocionalita a racionalita jsou oblasti zcela provázané a svým způsobem i vhodně koexistující a kooperující. „*Snížená prožívání emocí může být (...) významným zdrojem iracionálního chování*,”<sup>21</sup> uvádí Damasio, opíraje se o empirická pozorování.

Jádrem textu, jehož provokativní název některým badatelům připadá až nevhodný,<sup>22</sup> je kapitola s pořadovým číslem sedm. Damasio v ní nejprve osvětluje příčinu odlišných emocionálních projevů, když emoce rozčleňuje na primární a sekundární. Toto dělení není nepodobné Lyonsově rozlišení mezi emocemi dispozitivními a klasickým procesem vzniku emoce. Emocemi primárními (blízkost s dispozitivními) se v *Descartesově omylu* rozumí emoce vrozené, jež jsou závislé na limbickém systému. Naopak proces vzniku a působení emoce sekundární je složitější a lze jej shrnout do tří bodů (u Lyonse šlo o body čtyři): 1. Člověk (vědomě) zhodnotí situaci, přičemž se v jeho vědomí vytvoří mentální představy; 2. V organismu člověka se konstituuje nevědomá, automatická odpověď získaných dispozičních reprezentací; 3. U člověka dojde na změny v mozkových strukturách, stejně jako na změny v rámci emočního tělesného stavu. K tomu je třeba doplnit, že u lidského prožívání emocí je přítomen ještě důležitý faktor uvědomění si emoce, díky němuž emoce nejsou pouhými automatickými reakcemi. „*Být si vědom svých emocí dovoluje, aby vaše*

---

<sup>20</sup> Damasio, Antonio: *Descartesův omyl (orig. Descartes' Error)*. Překlad Lucie Mottová. Praha: Mladá Fronta, 2000.

<sup>21</sup> Tamtéž, str. 55.

<sup>22</sup> Viz např. Greenspan, Patricia: „Emotions, Rationality and Mind/Body (abstrakt)” [online]. 2001. Dostupné z: <http://www.philosophy.umd.edu/Faculty/PGreenspan/Res/er4.html>.

*odpovědi na proměny prostředí byly s ohledem na zkušenost pružnější,*<sup>23</sup> upozorňuje Damasio. Emoce pak charakterizuje jako výsledek spojení „*mentálního hodnotícího procesu (...) s dispozičními odpověďmi na tento proces.*“<sup>24</sup>

Důležitým prvkem při cestě za pochopením charakteru emocí je pro Damasia pojem pocit a jeho odlišení od emocí. Na rozdíl od mnohých teorií, které pocity a emoce směřovaly, Damasio zdůrazňuje jejich různost. Přitom však nezapomíná na jejich nespornou provázanost, když říká: „*je-li emoce souborem změn tělesného stavu spojených s určitým mentálním „obrazem“ (...), je základem pocitu emoce zážitek takových změn.*“<sup>25</sup> Pocity jsou tedy vyvolávány tělesnými stavy a zahrnují dva typy tzv. „obrazů“. Prvním je obraz, který cyklus (emoce) zahájil. Tím může být například audiální představa melodie, již jedinec slyší. Druhým je poté obraz vlastního těla a toho, jak tělo na podněty způsobené prvním obrazem reaguje.

Od vytyčení linie mezi emocemi a pocity (jež pochopitelně neznamená, že by mezi nimi nedocházelo k úzké relaci), přechází Damasio k ústřednímu bodu svého textu, když zmiňuje tzv. somatické markery. Somatický marker je „*specifickým případem pocitu vzniklého na základě sekundárních emocí,*“<sup>26</sup> který se těsně zabývá předpokládanými následky možných scénářů. Tyto markery se formují prostřednictvím zkušeností jedince a jejich zapojení do procesu recepcce a vyhodnocování dat pro následná rozhodnutí je pro racionálně správná řešení problémů nezbytné. Právě jejich prostřednictvím si jedinec uvědomuje svá emocionální pohnutí a právě díky nim je schopen ona pohnutí klasifikovat a zanalyzovat tak, aby jich využil při následné konstituci rozhodnutí. Jak na příkladu uvádí sám Damasio, od skoku z okna nás neodradí racionální úvaha, ale přítomnost somatického markeru, který člověka ihned „upozorní“ na bezprostřední emoce a s nimi spojené fyziologické změny, popřípadě v jedinci navodí představu stavu, k němuž by mohlo při jednom z možných scénářů dojít. O somatických markerech tak můžeme soudit, že jsou regulátory a činiteli

---

<sup>23</sup> Damasio, Antonio: *Descartesův omyl (orig. Descartes' Error)*. Překlad Lucie Mottová. Praha: Mladá Fronta, 2000, str. 121.

<sup>24</sup> Tamtéž, str. 126.

<sup>25</sup> Tamtéž, str. 132.

<sup>26</sup> Tamtéž, str. 155.

konstituujícími rámcem našeho chování. Zároveň je nezbytné zdůraznit, že jejich efekt lze – a někdy je dokonce potřeba – překonat.<sup>27</sup>

Výše uvedenými závěry se Damasio vymezuje vůči descartovské dichotomii rozum – smysly, neboť poukazuje na zřetelnou součinnost obou těchto složek lidského vědomí a na nezastupitelnou úlohu emocí při racionálním uvažování. Čistý rozum má podle Damasia své nesmazatelné limity, zapojení samotné rozumové složky do procesu rozhodování bez interakce s emocemi má v ojedinělých případech, kdy se tak děje, pro schopnost člověka vyrovnávat se s každodenními problémy fatální následky. To Damasio dokumentuje na příkladech pacientů, jejichž schopnost emocionálního prožitku je vinou poškození čelních laloků mozku znemožněna. Tito pacienti se nedokázali „správně“ (tedy v souladu s cílem přežít) rozhodovat ani v nejzákladnějších životních situacích; typickým příkladem je absentující emoce strachu znemožňující pacientům uvědomit si jakkoliv zřetelnou nebezpečnost situace.

## 2. 4. Ronald De Sousa

Třetím pohledem na emoce, který v zúžené verzi představíme, je teorie Ronalda de Sousy. Ten své poznatky nejprve formuloval v publikaci *Rationality of Emotion*<sup>28</sup>, ovšem jádro svých úvah na pozadí ostatních teorií nastínil rovněž v textu *Emotion*<sup>29</sup>, z něhož budeme vzhledem k jeho pozdějšímu datu vzniku vycházet.

De Sousa sleduje emoce způsobem, který je vůči Lyonsovu i Damasiovu v lehkém kontrastu. Oproti Lyonsovi nerozebírá proces vzniku emocí a další, častokrát dost subtilní, „technické parametry“ emocí s takovou precizností, ale nahlíží celou problematiku širším hledím. Oproti Damasiovi zase postrádá zkušenosti a odborné znalosti specializovaného lékaře. Zásadní otázkou De Sousových zkoumání je význam emocí v lidském životě. Zatímco Lyons se zastavuje pouze u tužeb a určitých projevů chování, které na emoci navazují nebo jsou s emoci ve vztahu simultánním, De Sousa – ve svém textu bezesporu

---

<sup>27</sup> Například v mezních situacích může být někdy k záchraně života nezbytné nedbat toho, co somatické markery signalizují.

<sup>28</sup> De Sousa, Ronald: *Rationality of Emotion*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1987.

<sup>29</sup> Info viz pozn. 16.

využívající i náskoku třiceti let vědeckého pokroku<sup>30</sup>, který zahrnuje i Damasiův příspěvek - uvažuje přímo o funkcích a příčinách existence emocí. Můžeme vytušit, že i za pomoci odkazů na styčné body *Descartesova omylu* se De Sousa k Damasiiovým závěrům výrazně blíží.

Podle Ronalda De Sousy nelze emoce redukovat na přesvědčení (v originále *beliefs*) a touhy (v originále *desires*), poněvadž jsou samostatnou a separovanou kategorií. Ústřední funkcí emocí je regulace lidského racionálního rozhodování a přispívání ke schopnosti jedince interpretovat svět za pomoci naučených vzorců scénářů. Na druhou stranu emoce nesmí být považovány za identické s kritérii, podle nichž určujeme morální a estetické hodnoty. K dlouho trvající diskuzi o (i)racionální povaze emocí De Sousa uvádí, že s ohledem na jejich specifický vztah k čisté racionalitě mohou být považovány jak za racionální, tak za iracionální. Zároveň zmiňuje, že ona racionální složka emocí je obsažena pouze v tvorbě tzv. výrokových postojů (v originále *propositional attitudes*), neboli v části emocionálního procesu, v níž jedinec „mentálně formuluje“ svá přesvědčení a touhy. Tato část procesu je v Lyonsově pojetí (viz kapitola 3. 2.) popsána pod číslem tři.

Vhodným zakončením našeho přehledu vybraných teorií emocí je pohled na seznam podmínek adekvátnosti, které by podle De Sousy měla obsahovat každá relevantní teorie emocí. Na následujících devíti charakteristických rysech emocí se totiž drtivá většina současných vědeckých přístupů shoduje, tvrdí De Sousa. Jde o následující položky: 1. Emoce jsou vědomé; 2. Zahrnují výraznější tělesné projevy nežli ostatní stavy vědomí; 3. Mají různé dimenze (s ohledem na intenzitu, typ intencionálního objektu, aj.); 4. Jsou pokládány za „protivníky“ reality<sup>31</sup>; 5. Hrají ovšem významnou roli ve vytváření kvality našich životů; 6. Přispívají k obraně našich priorit; 7. Zastávají klíčovou úlohu při regulaci našeho sociálního života; 8. Chrání nás před otrockým vzýváním konceptu čisté racionality; 9. Mají důležité místo ve sféře morálky a etiky.

---

<sup>30</sup> První vydání Lyonsova díla se datuje do roku 1980, text De Sousy pochází z roku 2010.

<sup>31</sup> Touto nepřiliš zřetelnou formulací (v originále „*They [emotions] are reputed to be antagonists of reality*“) De Sousa patrně poukazuje na to, že emoce nejsou spjaty pouze s realitou a mohou se projevat i v rámci fikce.

Abychom prokázali, že i v novém miléniu je pohled na emoce stále značně nejednotný, porovnejme na úplný závěr třetí kapitoly De Sousovy podmínky adekvátnosti s „emočním desaterem“, jež je uvedeno v *Psychologickém slovníku* Bohumila Geista, vydaném v roce 2000.<sup>32</sup> Zde jsou zmíněny tyto charakteristické rysy emocí: všeobecnost, všudypřítomnost, momentálnost/aktuálnost, subjektivita, nesdělitelnost, silná motivační stimulace, bezdůvodnost, bezcílnost, nemožnost záměrného vyvolání, neracionálnost. Pro potřeby naší práce není třeba pouštět se do konkrétnější komparace, postačí, pokud upozorníme na přinejmenším zavádějící body seznamu, jako jsou zejména nesdělitelnost, bezdůvodnost, bezcílnost, nemožnost záměrného vyvolání a neracionálnost. Lze se oprávněně domnívat, že plauzibilita a obecná platnost této charakteristiky, v níž jsou jednotlivé rysy zmíněny bez bližšího upřesnění, může být vcelku snadno napadnuta.

---

<sup>32</sup> Geist, Bohumil: *Psychologický slovník*. Praha: Vodnář, 2000. Heslo „Emoce“.

### **3. Emoce ve fikci**

Po nezbytném představení klíčových termínů fikčního světa a emocí se dostáváme k jádru naší práce. Tím je sledování vztahu, který mezi těmito pojmy panuje. Řečeno konkrétně, budeme nazírat, jakým způsobem dochází k výskytu emocí u recipientů uměleckých děl, jež konstituují svůj fikční svět, a jaká je povaha takových emocí. Budeme zjišťovat, zdali mezi emocemi ve fikci a emocemi vzniklými na základě reálných událostí existují odlišnosti, anebo zdali jsou totožné. Budeme pozorovat, zda jsou emoce ve fikci jakožto zažívání emocionálních stavů při recepci fikce paradoxní, či nikoliv.

Metodou našeho zkoumání bude vytvoření vstupní hypotézy a následná kritická interpretace vybraných přístupů a teorií, z níž bychom měli platnost vyřčené vstupní hypotézy potvrdit, anebo případně vyvrátit.

#### **3. 1. Vstupní hypotéza**

Zkusme nejprve ve zkratce na naše téma pohlédnout prostřednictvím laického pozorování. Je pravda, že při prvním pohledu se člověku jeví existence emocionálního prožitku vzniklého na podkladě vědomě neexistujících skutečností jako velký paradox, a snad až jako nesmysl. Zřejmost možnosti být určitým způsobem pohnut fikčními událostmi ovšem není nikterak těžké dovodit, stačí si pro příklad připomenout vlastní zážitky ze sledování dojemných, akčních nebo strach vzbuzujících filmů. Téměř každý člověk byl někdy nereálnými skutečnostmi zobrazenými na obrazovce televize nebo na plátně v kině emocionálně dotčen – existence určité emocionální responze na sledované nereálné je tedy zcela evidentní. Obtížnější je ale určit, zdali je charakter takové responze totožný s emocionálními reakcemi odvozenými od faktů náležitých do našeho aktuálního světa. Spíše bychom očekávali, že nikoliv – racionální uvažování člověka by přeci nedopustilo něco natolik iracionálního, jako je na příklad silný strach ze zvířete, které nás nejen že přímo neohrožuje, ale naprosto evidentně ani reálně neexistuje. Pokud si ale vybavíme naše emocionální pohnutí v návaznosti na fikční světy umění, dojdeme ke zjištění, že rozdíly mezi emocemi se hledají dosti obtížně. I při strachu vyvolaném hororovou kreaturou pocítujeme značné napětí hrůzu, v našem těle dochází

k fyziologickým reakcím, jako je zrychlený tep srdce a intenzivnější sekrece potních žláz, dokonce máme při obzvláště nepříjemných scénách tendenci zavřít oči nebo přepnout televizní kanál, jinými slovy u nás dochází ke snaze oné situaci se vyhnout. Kdyby se nás sice někdo při sledování snímku zeptal, zdali si uvědomujeme, že sledujeme fikci, odpověděli bychom patrně, že ano, což ale nic nemění na skutečnosti, že bychom zažívali stav nápadně se blížící emocím v realitě.

Vstupní hypotéza pro naše zkoumání tedy zní: Emoce vzniklé na základě recepce fikčních světů umění jsou pociťované jako reálné. V následujících kapitolách zasadíme tuto premisu mezi nejzásadnější z filozofických a psychologických přístupů k problému. Pokusíme se dokázat, že teorie „nepravých“ emocí nejsou plausibilní a zároveň bude naším cílem objasnit, odkud se možnost reálných emocí z fiktivních narativů bere.

### **3. 2. Historie**

#### **3. 2. 1. Colin Radford & Michael Weston**

Jak již bylo nastíněno v samotném úvodu této práce, trend pozorování emocionálních prožitků vzniklých na základě recepce fikčních světů uměleckých děl byl spuštěn roku 1975 prostřednictvím textu Colina Radforda a Michaela Westona „How can we be moved by the Fate of Anna Karenina?“. Autorská dvojice v něm zkoumala emocionální pohnutí čtenářů z fikčního světa literárního, přičemž došla k poměrně zřetelně formulovanému závěru: vzhledem k tomu, že pro vznik emoce je nezbytné přesvědčení jedince o existenci (reálnosti) recipovaných objektů a událostí, a s ohledem na to, že takové přesvědčení při recepci fikce v umění postrádáme, emoce z fikce jsou iracionální.

U iracionální povahy takových emocí text Radforda s Westonem víceméně končí. Na námitky, kterých se po zveřejnění textu objevila celá řada, se však snažili autoři reagovat. Onu iracionalitu neboli naši nepřetržitou vědomost faktu, že jsme svědky „pouhé“ fikce, podporovali tvrzením, že při prožitku negativních emocí, jako je strach, na rozdíl od skutečnosti a racionálních emocí nijak nekonáme (nijak se nesnažíme proti příčině strachu bojovat). Tento argument, s nímž se setkáme i u Kendalla Waltona, lze vyvrátit několika způsoby.

Za prvé můžeme opět připomenout, že v některých případech ke konání dochází (již zmíněného zavírání očí a v krajních případech i odcházení z kina). Za druhé můžeme využít teorie Williama Lyonse, který zdůrazňuje, že existují i emoce, u nichž aspekt tužby (v originále *appetitive aspect*) něco učinit není přítomen. Strach sice podle Lyonse do této kategorie nespadá,<sup>33</sup> ale například žal ano. V případě pocíťování žalu nad problémy fikčního filmového hrdiny tak recipientova touha konat jako faktor odlišnosti mezi emocí z reality a emocí z fikce odpadá, tudíž ji nelze považovat za obecně platnou. Za třetí lze polemizovat i s Lyonsem a jeho pojetím strachu – i v aktuálním světě se totiž setkáváme s případy strachu, při nichž je touha subjektu konat potlačena jinými tužbami, a tak nejenže nedochází k činnosti, ale jako dominantní není přítomno ani samotné „chtít konat“. Jako příklad uveďme vhodný příklad ze světa sportu: není neobvyklé, že se skokané na lyžích přiznávají, že před svými skoky nebo lety (zejména na mamutích můstcích) prožívají obavy a snad i strach. Přesto se pokaždé ke svému pokusu odhodlají. Řečeno explicitně, jejich touha skočit je silnější nežli touha neskočit<sup>34</sup>. Na stejném principu je obecně založen adrenalinový sport, při němž je právě strach nezbytným základním kamenem pro následně vznikající emoci zcela opačného charakteru, jíž je radost.

Hlavním přínosem článku „How can we be moved by the Fate of Anna Karenina?“ je otevření důležitého tématu. Samotné závěry, ke kterým autoři dospívají, nijak přelomové nejsou. Radford s Westonem totiž povahu emocí z fikce příliš nevysvětlili, pouze došli ke konstatování, že v lidském vědomí existuje „mystérium“ emocí, které jsou v rozporu s racionalitou.

### 3. 2. 2. Kendall Walton (Pretend Theory)

Dalším významným textem zabývajícím se problematikou emocí ve fikci je článek Kendalla Waltona „Fearing Fictions“<sup>35</sup>, jenž byl uveřejněn necelé tři roky po spisu Radforda a Westona. Waltonův přístup k problému se stal výchozím

---

<sup>33</sup> Ještě je třeba zmínit, že dle Lyonse nás emoce někdy přimějí ne přímo konat, ale „pouze“ chtít konat.

<sup>34</sup> O témže hovoří Kathleen Stock, když říká, že motivace recipienta utéct bývá přebita jinými motivacemi. Viz Stock, Kathleen: „Thoughts on the ‘Paradox’ of Fiction.“ In: *Postgraduate Journal of Aesthetics*. Sv. 3, číslo 2, říjen 2006, str. 37 – 58.

<sup>35</sup> Walton, Kendall: „Fearing Fictions.“ In: *The Journal of Philosophy*. Svazek 75, číslo 1, leden 1978, str. 5 – 27.

bodem pro tzv. *Pretend Theory*, neboli teorii předstírání, jejíž stoupcí odmítají připustit, že při recepci fikce pocítujeme reálné emoce.

Walton k prezentaci svého postoje využívá příkladu s mužem sledujícím v televizi horor, v němž je zobrazován obrovský slimák. Tento muž podle Waltona nevěří, že je v reálném nebezpečí, a proto není možné, aby se reálně bál (aby zažíval reálný strach).<sup>36</sup> Vysvětlení Charlesovy, jak se muž jmenuje, emocionální reakce je proto následující: Charles hraje sám se sebou fikční hru, přičemž pro její uskutečnění využívá obrazu filmu jako spouštěče. Fakt, že se Charles bojí, je tak z Waltonova pohledu pouhou „hrou na skutečnost“ a ze hry plynoucí emoce jsou vzhledem k povaze hry rovněž fikční. Walton nazývá takové emoce kvaziemocemi.

Námitek vůči tomuto konceptu se záhy objevilo výrazné množství. Za prvé, Waltonův pohled na fikci jako na hru neuvažuje o důležitém rozdílu mezi fikcí a hrou, totiž že v umění nemá divák možnost výběru (je plně veden narativem). Za druhé, oponenty bylo namítáno, že některé emoce nezáleží na víře v reálnou existenci objektu, k němuž se vážou. O tom ostatně hovoří již Immanuel Kant v úvodu své *Kritiky soudnosti*, když pozoruje, že v rámci soudů ve věcech vkusu, tedy estetických hodnocení činěných v estetickém postoji, „člověk nemůže být ani v nejmenším zaujat pro existenci věci.“<sup>37</sup> S tím souvisí i pohled Glenna Hartze, který tvrdil, že pravá přesvědčení (v anglickém jazyce *beliefs*) jsou automaticky generována určitými vizuálními stimuly. Za třetí, jak jsme uvedli již výše, Walton stejně jako Radford s Westonem zdůrazňuje při zažívání strachu ve fikci jako specifický rys recipientovu nečinnost. Vůči tomuto tvrzení jsme se již vymezili (viz kapitola 3. 2. 1.). Za čtvrté, Walton se špatně vyrovnává s konceptem estetického postoje, když soudí, že tento postoj se s přítomností praktického nijak nevyklučuje a že si Charles může být vědom obou postojů ve stejný okamžik. Jak se brzy blíže přesvědčíme, dosáhne-li recipient díla potřebné estetické distance, a tedy se dostane do estetického postoje, jeho praktické já je potlačeno, jeho praktický postoj zcela otupen.

---

<sup>36</sup> Mužův strach může jedině vycházet z něčeho jiného - reálného, např. z filmu samotného.

<sup>37</sup> Kant, Immanuel: *Kritika soudnosti* (orig. *Kritik der Urtheilskraft*). Překlad Vladimír Špalek, Walter Hansel. Praha: Odeon, 1975, str. 52.

Zatímco Radford s Westonem se s emocemi ve fikci vyrovnali tvrzením, že jsou iracionální, Walton údajný spor jejich existence s racionální složkou lidského vědomí vysvětluje jejich „nepravostí“. To je ovšem zcestné tvrzení. Důkazem jsou nejen již snesené protiargumenty, ale zároveň i koncepty estetické distance a vcítění, stejně jako závěry současné neurobiologie, jež představíme v rámci oddílu 3. 3.

Závěrem bychom měli ocenit, že navzdory své nepřesnosti je Waltonova teorie v jednom bodě velice trefná až progresivní. Autor zmiňuje, že funkcí emocí ve fikci je jejich pomoc při řešení problémů reálného světa, neboť jejich zakoušením se recipientovi dostává vhodného „tréninku“ pro reálné situace. Odhlédnuto od Waltonova konceptu „kvaziemocí“, tato schopnost emocí ve fikci navozovat situace, které mohou nastat ve světě aktuálním a tím nás na ně lépe připravit, je zde poměrně přesně vystihnuta. V tomto případě se Walton dostává velice blízko klíčové simulační funkce emocí ve fikci, o níž se ještě podrobněji zmíníme.

### 3. 2. 3. Illusion Theory

Ještě se v krátkosti zastavme u dvou historicky výrazných teoretických přístupů k nahlížené problematice, o nichž se ve svém článku „The Paradox of Fiction“<sup>38</sup> zmiňuje Steve Schneider. Prvním z nich je tzv. teorie iluze. Ta je v opozici vůči jedné z Radfordových premis, poněvadž jejím východiskem je přesvědčení, že při recepci fikce je naše vědomí fikčního charakteru recipovaného potlačeno. Řečeno velice stručně, recipient fikčního světa uměleckého díla má za to, že sleduje reálnou událost. Jednotlivých přístupů, které se snažily tento koncept vysvětlit, bylo hned několik. Za všechny jmenujme snahu některých filmových teoretiků (např. Metz) aplikovat na tento problém Freudův termín *negace* neboli popření (v anglickém jazyce *disavowal*).

Podle Schneidera přívrženců této teoretické linie s postupem času ubývalo, což ovšem nic nemění na tom, že ve svém jádru není tak zcestná, jak by se možná mohlo na první pohled jevit. Určitá podobnost s důležitými a do značné míry vysvětlujícími koncepty estetické distance a estetického postoje teorii iluze

---

<sup>38</sup> Schneider, Steven: „The Paradox of Fiction.“ In: *Internet Encyclopedia of Philosophy* [online]. 2009. Dostupné z: <http://www.iep.utm.edu/fict-par/>.

opravdu náleží. Její slabinou je kromě nehomogenního pole názorů na konkrétní příčinu emocí ve fikci rovněž její radikálnost – jak se přesvědčíme, namísto uvědomování si důvěry v reálnost fikce recipient při estetickém prožitku fikčního světa zažívá spíše neuvědomování si nedůvěry. Tento jev popsal již S. T. Coleridge jako volní potlačení nedůvěry v reálnost fikce (v originále *willing suspension of disbelief*).<sup>39</sup>

### 3. 2. 4. Thought Theory

Teorie myšlenek se stejně jako teorie předstírání (v anglickém jazyce *Pretend Theory*) odráží od popření jedné z premis, na nichž je vystavěn text Radforda s Westonem. V případě teorie myšlenek (v anglickém jazyce *Thought Theory*) jde o následující konstrukci: pro emocionální reakci není třeba předpokladu recipientovy víry v reálnou existenci nahlíženého objektu. Postačí, pokud u jedince dojde k „mentální reprezentaci“<sup>40</sup>, či „imaginárnímu návrhu.“<sup>41</sup> Jediné přesvědčení, které člověk potřebuje, aby mohl dojít emocionální reakce ve fikci, je tak přesvědčení „hodnotící“. Toto přesvědčení se týká pouze charakterů (fikčních) subjektů, které jsou zobrazeny: recipienta utvrzuje ve víře nikoliv v reálnou existenci celých subjektů, ale pouze jejich určitých rysů. Recipient si dané rysy (například humornost, vyvolávání strachu) transponuje do aktuálního světa a na základě následné myšlenky na reálné subjekty se zobrazenými charakteristickými rysy u něj podle *Thought Theory* dochází ke vzniku emocí. Gregory Currie doslova soudil, že „příběh dává vzniknout myšlenkám na reálné osoby a situace a právě ty jsou skutečnými objekty, od nichž se odvíjí naše emoce.“<sup>42</sup> Podle teorie myšlenek emoce nevytváří sama fikce, ale reálné „protějšky“ zobrazených charakterů.

Nelze vyloučit, že v některých případech může dojít k podobně přenesenému vzniku emocí, považovat teorii myšlenek za všeobecně platnou ale není možné. Opět jde o koncept, který ve své určité výseči není příliš daleko od pravdy, avšak obecně viděno staví na příliš úzkém argumentačním základu.

---

<sup>39</sup> Slova Samuela Taylora Coleridge pochází z jeho knihy *Biographia literaria* (první vydání 1817).

<sup>40</sup> Termín, který používá Peter Lamarque.

<sup>41</sup> Termín, který používá Murray Smith.

<sup>42</sup> Citace Gregoryho Currieho z autorovy publikace *The Nature of Fiction* převzata z: Schneider, Steven: „The Paradox of Fiction.“ In: *Internet Encyclopedia of Philosophy* [online]. 2009. Dostupné z: <http://www.iep.utm.edu/fict-par/>.

Nesporně totiž dochází i k emocionálním reakcím ve fikci, na něž „přenos objektu do sféry reálného světa“ nemůžeme aplikovat – ne za každým čertem vidíme našeho zlého nadřizeného, ne každý romantický polibek animovaných živočichů v záři zapadajícího slunce v nás evokuje vlastní zážitek z dovolené u Jadranu. Pokud by člověk programově z fikce unikl zpět do reality, fikční charaktery by vlastně vůbec nepotřeboval. Plně by si vystačil s denním zpravodajstvím a dokumentárními snímky. Jak ale tušíme a brzy i potvrdíme, zakoušení „skutečné fikce“ je pro člověka zcela zásadní, a dokonce nezbytné.

### **3. 2. 5. Shrnutí**

Nastínili jsme si čtyři historické linie uvažování o emocích z fikce. Radford s Westonem pouze konstatovali, že jde o paradox a svým způsobem mystérium. Walton zase zastával stanovisko, že emoce vzniklé z fikce nejsou reálné. V rámci *Illusion Theory* i *Thought Theory* už byly emoce považovány za skutečné, ovšem na základě mylných předpokladů. V následující kapitole nahlédneme na naše téma zorným úhlem vybraných estetických a psychologických konceptů (estetický prožitek, psychická distance, empatie, výsledky neurobiologických zkoumání). Díky tomu bychom měli celou problematiku obsáhnout komplexně a v návaznosti na to bychom měli být schopni dosáhnout plausibilních závěrů.

## **3. 3. Klíčové koncepty**

### **3. 3. 1. Estetický prožitek**

Osvětlení konceptu estetického prožitku je pro osvětlení emocí ve fikci významu stěžejního, proto se od něj v naší „osvětlující“ kapitole odrazíme. Estetický prožitek začíná vstupem recipienta do estetického postoje a zahájením konstituce estetického objektu, po jeho ukončení následuje responze.<sup>43</sup> V samotném průběhu estetického prožitku jsme pak podle Zusky<sup>44</sup> ovlivňováni dvěma určujícími vektory. Prvním je vektor aktuální prezentované situace, na jehož podkladě dochází ke vzniku emocionálních reakcí, druhým je vektor celkového smyslu díla, který lze charakterizovat jako navrstvení jednotlivých

---

<sup>43</sup> Responzí rozumíme zpětnou reakci vědomí na to, co recipient zakusil v průběhu estetického prožitku. Jde o zpětnou analýzu s vyvoláním určitých závěrů.

<sup>44</sup> Viz Zuska, Vlastimil: *Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001.

smyslů a který recipientovi umožňuje konstituci celkové estetické hodnoty recipovaného objektu.

Estetický prožitek můžeme ve stručnosti charakterizovat jako dočasný stav jedince (jeho vědomí), při němž je tento plně zaměřen na recepci recipovaného estetického objektu. Subjekt (recipient) se nachází v estetickém postoji, jenž je pro plnohodnotnou recepci estetického objektu nezbytný, a jeho praktický pohled na situaci je tím pádem potlačen<sup>45</sup>. Nahlížený estetický objekt „vystupuje“ ze svého přirozeného kontextu a stává se tím jediným, co recipient vnímá. Toto „vydělení vnímaného objektu z percepčního pole (...) zatlačuje vše v jeho okolí do pozadí, činí z jeho okolí pozadí, na němž je vnímán.“<sup>46</sup>

Jak vyplývá z právě popsaného, s estetickým prožitkem je silně spjat pojem nezainteresovanosti. Nezainteresovanost jako odklon od směřování k vlastnímu prospěchu a užitnému nahlížení situace signalizuje již zmíněnou negaci praktického postoje v estetickém prožitku. Zároveň její přítomnost přispívá k potvrzení faktu, že pro estetický prožitek a estetickou recepci estetického objektu není podstatné, zdali estetický objekt skutečně existuje (neboli zdali existuje v reálném světě anebo pouze ve světě fikčním). Odvolat se můžeme na Immanuela Kanta, který v již zmíněném<sup>47</sup> druhém paragrafu Kritiky soudnosti popisuje, že v případě nezainteresovaného zalíbení, tedy estetického soudu konaného na základě estetického prožitku, je otázka reálné (ne)existence objektu irelevantní. Tomu nijak neodporuje ani přítomnost procesu sebereflexe, jenž počíná společně se začátkem konstituce estetického prožitku.<sup>48</sup>

### 3. 3. 2. Estetická distance (Edward Bullough)

Určujícím textem pro uchopení termínu distance ve smyslu, v jakém o něm uvažujeme nyní, se stala práce Edwarda Bullougha „Psychická distance“

---

<sup>45</sup> Jedinec ve svém životě neustále mění postoje, v nichž se nachází, není ale schopen být v jeden okamžik plnohodnotně ve více nežli jednom.

<sup>46</sup> Zuska, Vlastimil: *Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001, str. 38.

<sup>47</sup> Viz str. 19, kapitola 3. 2. 2.

<sup>48</sup> Reflektující já sice reflektuje já reflektované, schopnost reflexe však neznamená přítomnost praktického postoje. O tomto (empatie a objektivovaný sebeprožitek) detailněji viz kapitola 3. 3. 3., str. 26.

jako faktor v umění a estetický princip.“<sup>49</sup> V ní autor dokumentuje, jak silný význam má distance pro estetiku – konkrétně pro recepci uměleckého (fikčního) díla. Ačkoliv by se mohlo zdát, že koncept distance odkazuje k iluzivní teorii emocí, záhy se budeme moci brzy přesvědčit, že tomu tak není. Naopak, distance jako nezbytný spouštěč estetického prožitku přispěje k potvrzení našich předpokladů týkajících se povahy stavu vědomí jedince při recepci fikce a povahy jím zakoušených emocí. Pro přehlednost dodejme, že synonymním termínem pro psychickou distanci je estetický postoj.

V Bulloughově pojetí je psychická distance „*vyřazením jevu ze souvislosti s naším praktickým, aktuálním já, a to tím, že mu umožníme stát mimo kontext našich osobních potřeb a cílů.*“<sup>50</sup> Tato distancovanost ovšem neznázorňuje primárně distanci jedince od reality aktuálního světa, především totiž vyjadřuje jiný vztah - distanci mezi recipientem a uměleckým dílem. Právě na základě tohoto vztahu distance může člověk dosáhnout stavu nezainteresovaného a neutilitárního estetického postoje, který je pro správné uchopení estetického objektu - v našem případě filmu jakožto uměleckého díla - obligatorní. Právě na základě tohoto vztahu distance si ale jedinec zároveň udržuje od recipované fikce, nejde-li o případ ztráty distance<sup>51</sup>, nezbytný odstup.

Kromě uvedeného recipientova oproštění se od praktického postoje distance, nastupující prostřednictvím změny recipientova náhledu, obsahuje ještě druhý významný rys. Ten Bullough označuje jako pozitivní a považuje za něj skutečnost, že distance s sebou přináší vytvoření nové zkušenosti v recipientově mysli na novém základě. Z toho můžeme odvodit míru důležitosti distance, potažmo estetického prožitku pro širší a obecnější souvislosti lidského života.

Koncept psychické distance má pro pochopení problematiky emocí ve fikci výraznou hodnotu. Osvětluje, na jakém principu recipujeme umělecká díla a jejich fikční světy, a tím do značné míry koriguje údajný problém paradoxu fikce.

---

<sup>49</sup> Bullough, Edward: „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“ (orig. „Psychical Distance’ as a Factor in Art and an Aesthetic Principle“). In: *Estetika*. Překlad Zdeněk Böhm. Sv. 32, číslo 1, 1995, str. 87 – 118.

<sup>50</sup> Bullough, Edward: „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“ (orig. „Psychical Distance’ as a Factor in Art and an Aesthetic Principle“). In: *Estetika*. Překlad Zdeněk Böhm. Sv. 32, číslo 1, 1995, str. 11.

<sup>51</sup> Ztráta distance neboli poddistancování je stav, v němž recipient považuje fikci za realitu. Oproti tomu při předistancování recipient přestává být v estetickém postoji (zaujímá často postoj teoretický) a ztrácí možnost estetického prožitku.

Jak jsme již uvedli, nástup psychické distance je přítomen u každého vstupu recipienta do estetického postoje. Právě díky distanci může člověk zaujmout vůči nahlíženému postoj, v němž potlačuje své praktické ego, a tedy i jakékoliv praktické tužby a přesahe právě zkoušeného do utilitárnosti reálného života. „*Je to distance,*“ píše Bullough, „*kteřá činí z estetického objektu cíl sám o sobě.*“<sup>52</sup> Estetický prožitek, jenž pochopitelně zahrnuje i emoce ve fikci, a estetické hodnocení by tak bez této distance nebyly možné. Odtud zřetelně dovozujeme, že stav mysli při recepci fikce není iracionální, mysl „neobelhává“ sama sebe a nic sama sobě nepředstírá ani nepovažuje fikci za realitu, do níž skutečně patří. Psychická distance bez přítomnosti jakéhokoliv paradoxu naše vědomí reality pouze dočasně tlumí, přičemž schopnost zakoušení tohoto stavu je člověku silně potřebná. Distance „*vede ve své nejvýraznější a nejrozvinutější formě k chápání i tvorbě Umění,*“<sup>53</sup> zdůrazňuje Bullough. Bez správného fungování této distance bychom nebyli schopni uchopit fikční světy uměleckých děl a porozumět jim, z čehož by plynuly značně negativní konsekvence.

### 3. 3. 3. Empatie (Wilhelm Worringer)

S problematikou emocí ve fikci je úzce spjat i pojem empatie, neboli vcítění, popřípadě soucítění. Abychom se s termínem dostatečně seznámili, úvodem připomeňme dvě charakteristické informace. Za prvé, takový emocionální prožitek narativu (v našem případě tedy filmu) má více nežli jednu rovinu: kromě samotného vcíťování do postavy dochází u recipienta i k procesu odvozenému od širšího pole působnosti - soucítění s dějem. Za druhé, empatie i v případě, že jsou přítomny „podmínky“ pro její vznik ve fikci<sup>54</sup>, nenastává okamžitě. U recipienta nejprve dochází k fázi kognitivní identifikace (tj. k hledání a případně nacházení motivů chování postavy, do nichž se následně může „promítnout“), na jejímž základě se až následně konstituuje proces samotné empatie.

---

<sup>52</sup> Bullough, Edward: „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“ (orig. „Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle“). In: *Estetika*. Překlad Zdeněk Böhm. Sv. 32, číslo 1, 1995, str. 29..

<sup>53</sup> Tamtéž, str. 29.

<sup>54</sup> Těmito „podmínkami“ rozumíme například nacházení se recipienta v estetickém postoji či absenci rušivých elementů v recipovaném uměleckém díle (jako příklad uveďme Brechtovy zcizující efekty). Je třeba zdůraznit, že pro empatii v širším slova smyslu, tedy např. pro empatii v rámci praktického postoje v reálném světě, tyto podmínky pochopitelně neplatí.

Nejdůležitější pro naše zkoumání je ale pregnantní vymezení pojmu empatie, poněvadž právě to vhodně doplní naši konkretizující se představu o procesu estetického prožitku a emocionálních reakcí recipientů fikce. Empatií rozumíme vcítění se do druhého neboli nahlížení situace „z částečně jiné perspektivy, nežli je imanentně egocentrická.“<sup>55</sup> Při vcítění „svou vůli konat vnášíme do jiného objektu. (...) Cítíme přitom, jak se naše individualita vlévá do pevných hranic,“<sup>56</sup> soudí Wilhelm Worringer. Podle jeho teorie je estetický zážitek dualismem, který je charakterizován dvěma póly – zatímco pól první, abstrakce, zdůrazňuje potřebu člověka zůstat čistě sám, pól druhý, vcítění, směřuje k potřebě oprostít se sám od sebe. Znovu se tedy setkáváme s dočasným upozaděním praktického postoje, jenž směřuje k individuálnímu prospěchu jedince a na vrcholný stupeň zájmu staví právě ego jedince, a uvrhujeme své vědomí do specifického stavu vnímání.

Estetický prožitek, kterého se nám prostřednictvím empatie dostává, potom Worringer podobně jako Lipps<sup>57</sup> považuje za „objektivovaný sebezprožitek.“<sup>58</sup> Přítomnost sebezprožitku taktéž podtrhuje nastíněný charakter estetické distance, a tedy i estetického postoje, v němž je utilitární uvědomování si fikční povahy sledovaných vjemů přerušeno. Sebezprožitek je totiž vždy „v absolutním smyslu (pro mne) reálný, bez ohledu na status původního objektu.“<sup>59</sup> Důvod je zřejmý, při aktu sebezprožitku či sebereference<sup>60</sup> je středobodem vnímání z povahy věci recipientovo vlastní já, které je za každých okolností reálné, v návaznosti na což diference reality a fikce postrádá jakýkoliv význam. V podobném duchu se vyjadřuje i Roland Barthes, když pro zakoušení rozkoše z textu uměleckého

---

<sup>55</sup> Zuska, Vlastimil: „Možnost reálných emocí v možných (fikčních) světech.“ In: *Od struktury k fikčnímu světu*. Olomouc: Aluze, 2004; str. 208.

<sup>56</sup> Worringer, Wilhelm: *Abstrakce a vcítění (orig. Abstraktion und Einfühlung)*. Překlad David Filip. Praha: Triáda, 2001, str. 40.

<sup>57</sup> Theodor Lipps o tomto hovoří v rámci své teorie vcítění.

<sup>58</sup> Worringer, Wilhelm: *Abstrakce a vcítění (orig. Abstraktion und Einfühlung)*. Překlad David Filip. Praha: Triáda, 2001, str. 25.

<sup>59</sup> Zuska, Vlastimil: „Možnost reálných emocí v možných (fikčních) světech.“ In: *Od struktury k fikčnímu světu*. Olomouc: Aluze, 2004; str. 209.

<sup>60</sup> Odkazování k sobě samotnému.

díla<sup>61</sup> považuje recipientovu nutnost „zrušit falešné odlišování mezi činným a kontemplativním životem.“<sup>62</sup>

Abychom předešli případným nedorozuměním, dodejme, že představené vymezení sebeprožitku, při němž hraje recipientovo já výraznou roli, není v opozici k dříve zmíněným rysům estetického prožitku a empatie, jako jsou nezainteresovanost a Worringerovo oproštění se od sebe sama. Je třeba důsledně rozlišit následující dva postoje nebo „stavy myslí“: 1) stav, ve kterém je centrálním bodem ego, přičemž jedinec pohlíží na jednotlivé prožívané situace v souladu s cílem co největšího prospěchu svého ega; 2) stav, ve kterém je centrálním bodem (estetický) objekt a jedincovo já prochází aktem sebereferece, při němž zaujímá pozici, která ve stavu prvním patří realitě. Tímto se znovu dotýkáme rozlišení mezi praktickým a estetickým postojem. V estetickém postoji nejsme primárně zaměřeni na sebe sama či na „prostý“ vnější objekt, ale na estetický objekt, jenž může být charakterizován jako vztah mezi vnějším objektem (estetickým objektem v obecnějším významu) a zmíněným já, které v souvislosti s koncentrací na popsany vztah prochází sebereflexí.

I zmíněná charakteristika empatie prokazuje specifičnost estetického postoje a zase o něco víc odkrývá povahu procesu, při němž dochází ke vzniku emocí na základě recepce fikce, a který je pro správné uchopení emocí ve fikci určující. Ještě nežli se dostaneme k resumé této kapitoly, v němž bychom měli dospět k finálnímu objasnění povahy emocí ve fikci, zastavme se v rámci této práce podruhé u Antonia Damasia.

### **3. 3. 4. Neurobiologie - somatické markery (Antonio Damasio)**

O důležitém pozorování Antonia Damasia v knize *Descartesův omyl* jsme hovořili v kapitole 2. 3. a nyní se k Damasiovu zkoumání ještě jednou vrátíme. Zatímco v předchozím případě jsme jeho teorii emocí zmapovali komplexněji, tentokrát na podkladě již zmíněného vyzdvihneme pouze několik konkrétních závěrů, jež souvisí s problematikou emocí ve fikci.

---

<sup>61</sup> Barthes hovoří o textu literárním, jeho pohled však lze aplikovat i na jazyk filmu.

<sup>62</sup> Barthes, Roland: *Rozkoš z textu (orig. Le plaisir du texte)*. Překlad Olga Špilarová. Praha: Triáda, 2008, str. 52.

Předně zmiňme Damasiovy latentní příspěvky k paradoxu fikce. Autor se sice explicitně nezabývá emocemi vzniklými při recepci fikčního světa, poukazuje ovšem na jiný případ „zdánlivého rozporu“ mezi racionalitou a emocionální stránkou lidského vědomí. Damasio předkládá příklad pacientů s poškozením čelních laloků. Tito nejsou vinou svého postižení schopni emocionálního prožitku, přesto si podle autorova zjištění uvědomují, že by v určitých situacích (například při pohledu na emocionálně silný výjev) měli „cosi“ prožívat. Odtud je patrná racionální neovlivnitelnost emocí – stejně jako tito pacienti vědí, že by měli prožívat emoce, a přitom je neprožívají, o recipientovi fikce lze s nadsázkou tvrdit, že si uvědomuje, že by neměl prožívat emoce (nejde o reálné události), ale přesto je prožívá.

Navíc Damasio hovoří o tzv. mentální neuronální biologické realitě. Ta je tvořena představami, „obrázky“ v naší mysli. Nehledě na fikční či reálný status objektu, který je na daném obrázku, tyto představy reálně existují v reálné mysli a vědomí je zapracovává do komplexního pohledu na svět. Tím se plnohodnotně stávají naší realitou. Podobný přístup, byť vedený z pohledu sémiotiky, nalézáme například již u Mukařovského. Ten při rozlišení transcendentní skutečnosti (neboli reality) a roviny intencionálních předmětů (ležící mezi realitou a vrstvou významů) zdůrazňuje, že „*nejen realita transcendentní, ale i intencionální rovina má svou reálnost.*“<sup>63</sup>

Pro naše zkoumání jsou ještě významnější Damasiovy drobné odkazy k zásadní úloze simulace možných situací pro život a přežití člověka. Když hovoří o somatických markerech, uvádí Damasio následující: somatické markery regulují naše chování prostřednictvím navozování možných stavů, tedy na základě simulace situací a událostí, které potenciálně mohou v rámci reálného světa nastat. Právě zde dochází k vyzdvižení mimořádného významu této schopnosti lidského vědomí, protože, jak bylo popsáno dříve, somatické markery právě na základě navozování možných situací zastávají stěžejní roli jak v procesu rozhodování se v závislosti na aktuální situaci, tak i v procesu učení se ze zkušeností.

---

<sup>63</sup> Mukařovský, Jan: *Umělecké dílo jako znak*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 2008, str. 22.

To Damasio podtrhuje upozorněním na fungování tzv. „kvaziobchvatné“ smyčky v procesu zpracování informací. Lidský mozek je totiž schopen navodit pocit fyziologických změn v důsledku emoce, aniž by tyto změny skutečně nastaly. Stručně shrnuto, v průběhu tohoto jevu je daná informace zpracovávána výhradně v mozku člověka, na rozdíl od běžné „tělesné smyčky,“ v jejímž průběhu je tělesná schránka jedince do procesu zpracování informace zapojena. Damasio říká: „jisté neuronální prostředky nám pomáhají cítit, „jako“ bychom měli emoční stav, jako by tělo bylo aktivováno a modifikováno. Tyto neuronální prostředky nám dovolují tělo obejít a vyhnout se tím procesu, který je pomalý a spotřebovává větší množství energie.“<sup>64</sup> Toto zdání pocitu odehrávající se pouze v mozku dokáže pro vědomí i fyzickou schránku jedince „úsporně a ekonomicky“ simulovat emocionální stavy a podle autora pomáhalo v průběhu lidské evoluce adaptaci člověka na měnící se prostředí.

K témuž se váže i drobná Damasiova poznámka k neuronální biologické realitě. Autor konstatuje, že díky své schopnosti vytvářet a kumulovat v mysli představy (které nazývá rovněž mentálními odpověďmi) se člověku zvyšuje pravděpodobnost na přežití. Díky tomuto způsobu zpracovávání příchozích vjemů se jedinec snaží učit rozumět okolnostem a různorodým situacím každodenního života.

### **3. 4. Resumé: charakter emocí ve fikci a jejich význam**

V počátku kapitoly zabývající se emocemi ve fikci jsme prezentovali vstupní hypotézu, která předpokládala u emocí vzniklých na základě recepce fikce reálný charakter. Následně jsme nastínili nejsilnější historické názorové proudy na zkoumanou problematiku, přičemž u každého jsme objevili zásadní nepřesnosti. Nyní můžeme naši hypotézu zkonfrontovat se závěry získanými z pohledů na několik klíčových estetických, potažmo psychologických konceptů.

Především osvětlení principu estetického prožitku a estetického postoje společně s psychickou distancí ukazuje, že hovořit o paradoxu fikce není na místě. Zatímco dřívější náhledy zasazovaly emocionalitu do područí racionality, nyní můžeme na základě získaných závěrů potvrdit autonomní fungování emocí

---

<sup>64</sup> Damasio, Antonio: *Descartesův omyl (orig. Descartes' Error)*. Překlad Lucie Mottová. Praha: Mladá Fronta, 2000, str. 140.

(pochopitelně však s nezbytným propojením se sférou racionality). „Bylo by (...) chybou předpokládat, že fikce se čte<sup>65</sup> podle zdravého rozumu,“<sup>66</sup> říká Umberto Eco a dodává, že každé fikční dílo (verbální i vizuální) „nás uzavírá do svého ohraničeného světa a vede nás k tomu, (...) abychom je brali vážně“<sup>67</sup>. To jsme prokázali užitím konceptu estetického postoje, když jsme dospěli k závěru, že v případě recepce fikčního světa uměleckého díla nedochází na složité konstrukce typu negace reality či šálení sebe sama, ale přítomny jsou „pouze“ nástup recipientovy distance a s ním související změna jeho postoje z praktického na estetický.

Dále jsme ukázali, že v rámci estetického postoje může docházet k empatii recipienta stejně jako mimo něj (což je z obecného hlediska typičtější případ), přičemž pro nástup takové empatie nehraje fikční charakter recipovaného žádnou roli. I Mukařovský podotýká: „Máme dílo epické; událost nemusí být „pravdivá“. V jakém vztahu je k čtenáři? Rázem (...) zdá se mu (čtenáři – pozn.), že on je jedna z osob a že se účastní děje – mluví se o vcítění.“<sup>68</sup> Z našeho vymezení empatie stejně jako ze závěrů soudobých teorií emocí (z popsanych připomeňme hlavně Damasia a De Sousu) můžeme dovést, že emoce odvozené od této empatie mají totožný charakter jako emoce vzniklé na základě reálných situací.

V souladu s dosud uvedeným lze tvrdit, že emoce ve fikci mají opravdu reálný charakter. Naše zkoumání by ale nebylo úplné, kdybychom ještě neuvedli hlavní příčiny této skutečnosti. Ty vychází z faktu, že reálná povaha emocí ve fikci je naprosto přirozená. Nejenže se nejedná o skutečnost, která je v rozporu s pohledem na převážně racionální založení člověka, „fungování“ lidské emocionality i na jiných základech, nežli jsou vjemy reálného světa, je právě pro přežití v realitě zcela klíčové. Schopnost empatie ve fikci napomáhá rozvoji osobnosti i rozvoji sociální inteligence jednotlivce, jde o jakýsi „trénink“ na realitu. A totéž platí o všech emocionálních vzruších ve fikci obecně – díky skutečnému prožitku ve fikci dochází u recipienta k (nejen z evolučního hlediska)

---

<sup>65</sup> Eco používá sloveso „čte“, neboť se ve svém díle zabývá literární fikcí. S klidným vědomím ovšem můžeme na stejné místo dosadit například sloveso „recipuje“ nebo „vnímá“.

<sup>66</sup> Eco, Umberto: *Šest procházek literárními lesy* (orig. *Six Walks in the Fictional Woods*). Překlad Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997, str. 16.

<sup>67</sup> Eco, Umberto: *Šest procházek literárními lesy* (orig. *Six Walks in the Fictional Woods*). Překlad Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997, str. 104.

<sup>68</sup> Mukařovský, Jan: *Umělecké dílo jako znak*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 2008, str. 26.

tolik potřebné simulaci situací, které mohou v aktuálním světě nastat. Díky „průpravě“ z fikčních světů je jedinec lépe připraven na možné scénáře reálného života, s nimiž se následně dokáže rychleji a vhodněji vyrovnat.<sup>69</sup> „*Fikce plní tutéž funkci jako hry. Hraním se děti učí žít, protože napodobují situace, do nichž se mohou dostat jako dospělí. A právě prostřednictvím fikce cvičíme my dospělí svoji schopnost uspořádat naši minulou a současnou zkušenost,*“<sup>70</sup> upozorňuje Eco. „*Film a jiné typy fikce pouze nesimulují různé druhy reality; ony také zlepšují naše chápání těchto druhů*“,<sup>71</sup> doplňuje Torben Grodal. Recepce fikce nás v podstatě učí, rozšiřuje naše obzory a napomáhá nám orientovat se v reálném světě. S ohledem na výše popsané můžeme konstatovat, že naše vstupní hypotéza byla obhájena, neboť emoce ve fikci jsou reálné. Jejich význam je patrný přímo z evolučního hlediska, vzhledem k čemuž postrádá smyslu nadále hovořit nadále o paradoxu fikce.

---

<sup>69</sup> Nakonec můžeme přiznat, že kritizovaná Pretend theory nebyla v mnoha ohledech skutečnosti tolik vzdálená. Kendall Walton správně vycítil roli emocí ve fikci, uvažoval však o nedokonalé simulaci prostřednictvím nereálných emocí.

<sup>70</sup> Eco, Umberto: *Šest procházek literárními lesy* (orig. *Six Walks in the Fictional Woods*). Překlad Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997, str. 175.

<sup>71</sup> Grodal, Torben: *Embodied Visions*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2009, str. 154.

## **4. Emoce ve filmech se sportovní tematikou**

Až v rámci čtvrté kapitoly se dostáváme přímo k ústřednímu tématu naší práce. Již víme, že emocionální reakce diváků sportovních filmů mají reálný charakter. Nyní se ale na problematiku sportovní kinematografie a emocí zaměříme v širších a zároveň i detailnějších souvislostech. Nejprve si představíme specifickou povahu filmu v kontrastu k dalším (zejména taktéž narativním) druhům umění. Poté si pro lepší orientaci v tématu nastíníme několik základních údajů o námi zkoumaném žánru sportovního filmu. Další dvě kapitoly už budou propojovat sport a emoce – v úvodu se budeme soustředit na emoce ve sportu reálného světa (analogicky k recipientovi uměleckého díla budeme sledovat především diváky sportovních klání), pak se přesuneme k emocím v říší sportovních filmů. V samotném závěru práce aplikujeme dosažená zjištění a prezentované názory na dva vybrané snímky se sportovní tematikou.

Naším cílem bude zmapovat výjimečné a estetiky i psychology dosud poměrně opomíjené pole sportovní kinematografie z hlediska emocionality. Pokusíme se objevit společné i odlišné rysy emocionality ve sportovních filmech v konfrontaci jak s jinými žánry kinematografie, tak s reálným sportem. Vybrané aspekty našeho bádání budeme samozřejmě pozorovat prizmatem závěrů dosažených v předchozích kapitolách.

### **4. 1. Specifičnost filmu jako uměleckého druhu z hlediska emocí**

Film je často považován za zcela výjimečný druh umění, neboť v sobě zahrnuje několik dalších forem uměleckého vyjádření. Film je jakousi fúzí divadla (konkrétně herectví, jež můžeme považovat za odvozené od žánru divadla), literatury (pro film jsou v mnohých případech důležité narativní postupy převzaté z literatury), hudby a v určitých případech také tance, či jistého „výtvarně-uměleckého“ nebo „fotografického“ vnímání světa.

Potenciál kinematografie vyvolávat v recipientech emoce je značný, podle některých názorů vůbec největší ze všech uměleckých druhů. A to i přesto, že film s ohledem na svůj charakteristický rys „záznamovosti“ může být prezentován pouze prostřednictvím technického média (televize, projektor v kině, apod.),

a z toho důvodu nenabízí divákovi přímý a živý kontakt jako například divadlo nebo živý hudební koncert. Síla emocionálního potenciálu filmu spočívá právě v jeho zmíněné komplexnosti, densitě výrazů a vjemů a bohatosti prostředků, jimiž může emocionální reakce vyvolávat. Právě film dokáže ze všech uměleckých žánrů vytvořit nejkomplexnější fikční svět a jeho jazyk bývá širokému publiku nejsrozumitelnější. Právě to jsou důležité faktory pro vznik divákových emocí. To ale nemusí být jediné „trumfy“ filmu - v některých případech k snadnějšímu vcítění diváka přispívá dokonce i zmíněná nutnost recepce filmu skrze určité médium. Vzhledem k tomu, že zrovna u sportovní kinematografie může hrát reprezentace prostřednictvím technicky vyrobeného nosiče pro konstituci divákových emocí významně pozitivní úlohu, ponecháme toto téma na detailnější představení v kapitole 4. 3.

Je zřejmé, že s filmem sledujeme jeden z emocionálně nejsilněji působících druhů umění. Zatímco literatura i divadlo jako další narativní žánry umění jsou o poznání více odkázány na recipientovu schopnost imaginace, film je s to divákovi nabídnout (když je třeba) téměř dokonalý obraz reprezentované situace. S vědomím téhle výjimečnosti filmu bude naše zkoumání ještě poutavější.

#### **4. 2. Stručně o sportovní filmografii (dominantní sporty, historické milníky)**

Sportovní kinematografie sice nepatří mezi dominantní filmová odvětví, přesto zaujímá mezi ostatními žánry dlouhodobě poměrně stálé místo. Jen do poloviny osmdesátých let minulého století bylo zrealizováno přibližně na dva tisíce sportovních filmů a můžeme soudit, že společně se stále vzrůstající globální adorací sportu a sportovních hvězd od té doby produkce sportovních snímků nijak nepoklesla. Zemí, která má ke sportovní kinematografii znatelně nejsilnější vztah, je USA. To je způsobeno kromě tradičních příčin, jako jsou ekonomická vyspělost státu a jeho extrémně bohatá (nejen Hollywoodská) filmařská tradice, také charakterem tamní společnosti a kultury. Severoamerická kultura si mimořádným způsobem potrpí na propojenost široké společnosti se sportem a na vytváření kultů v oblasti mravních a volních ideálů. V porovnání s evropskou societou jsme v USA svědky prokazatelně větší fixace široké

veřejnosti na sport<sup>72</sup> a sledujeme zde také významnější tendence kultury k uznávání a někdy snad až mytickému oslavování (sportovních) hrdinů. Široká veřejnost sportovce ctí, často bez pohoršení přijímá zprávy o jejich vysokých mzdách a tito jsou „celebritami“ společenského života.

Historicky první filmy se sportovními náměty přirozeně vznikaly ve Spojených státech. Za skutečně průkopnický snímek můžeme považovat ani ne půlminutový film Thomase Edisona *The Ball Game* pocházející z roku 1898.<sup>73</sup> Jeho následovníky pak byly v roce 1915 další baseballový kus *Right Off the Bat*<sup>74</sup> režiséra Hughy Retickera a komedie Charlieho Chaplina *The Champion*.<sup>75</sup> Již tyto filmy předeslaly, jaká sportovní odvětví budou v následujících desítkách let pro tvůrce ta nejpřitažlivější. Právě ztvárněný baseball a box jsou nejspíše nejtradičnějšími sporty, v těsném závěsu za nimi se nachází americký fotbal, basketbal a již s poněkud nižší frekvencí lední hokej a prostředí koňských dostihů.

Z globálního pohledu filmy se sportovní tematikou nikdy nepatřily na úplný vrchol zájmu producentů i diváků. Příčinou může být i fakt, že k postačujícímu zobrazení sportovní události zpravidla není potřeba složitých technických pomůcek ani extrémního finančního zázemí. Mnoho sportovních filmů se tak řadí mezi nízkorozpočtové snímky. I přesto se v říši sportovní kinematografie konají tematicky vymezené festivaly sportovních snímků,<sup>76</sup> a i přesto se v ní nalezneme nemalé množství celosvětově významných děl – za všechny jmenujme především diváky milovanou sérii *Rocky* anebo kritikou vysoce hodnocený snímek *Raging Bull*, ke kterému se podrobněji vrátíme v závěru této práce.

#### **4. 3. Sport a divácké emoce**

Pro celistvé uchopení problematiky emocí ve sportovních filmech je nanejvýš vhodné, abychom si na malém prostoru představili emocionální

---

<sup>72</sup> Jako vhodný příklad uvedme vysokoškolský sport, například basketbal. V USA je obvyklé, že celé rodiny chodí na všechny zápasy „své“ školy nehledě na to, mají-li všichni její členové ke košíkové bližší vztah.

<sup>73</sup> *The Ball Game* je černobílý němý „dokument“ trvající dvacet sedm sekund. Jde o pasáž z baseballového zápasu mezi celky Reading Phillies a Newark Bears.

<sup>74</sup> Jedná se pochopitelně o černobílý a němý film.

<sup>75</sup> Natočen v Essanay Studios; také černobílý a němý snímek, jde o film z boxerského prostředí.

<sup>76</sup> Namátkou zmiňme All Sports Los Angeles Film Festival anebo ESPN Sports Film Festival konaný v rámci proslulého festivalu Tribeca.

působení reálných sportovních událostí. Většina odborné literatury přednostně zkoumá emocionální reakce aktivně participujících sportovců,<sup>77</sup> my ovšem budeme pozorovat tytéž projevy u diváků, jejichž role je v určitém smyslu analogická k roli recipientů filmových děl.

Při zevrubném psychologickém či sociologickém zkoumání je třeba rozlišit subjekt sportovního diváka a sportovního fanouška.<sup>78</sup> Pro naše účely ovšem toto rozlišení není nezbytné. Budeme používat obou termínů v synonymní relaci, nicméně je zřejmé, že častěji se naše sledování emocí bude dotýkat fanoušků. Tedy diváků, kteří při sportovním klání chovají preference ke konkrétnímu soutěžícímu subjektu (týmu, sportovci), vzhledem k čemuž jsou k emocionálním prožitkům náchylnější<sup>79</sup>.

Nejprve si představme jednotlivé „úrovně“ sledování sportovní události. Mezi základní můžeme zařadit následující čtyři:

- 1) Sledování přímo v místě dění, přímo v době konání akce; tj. sledování naživo.
- 2) Sledování prostřednictvím média televizního přijímače v reálném čase události; tj. sledování přímého přenosu.
- 3) Sledování prostřednictvím média televizního přijímače v čase po skončení události; tj. sledování záznamu.
- 4) Sledování prostřednictvím jiného informačního kanálu - média užívajícího pouze psaného textu, nejčastěji internetu anebo tisku.

Největší potenciál k vytvoření silné emocionální reakce diváka mají úrovně jedna a dvě. V případě první pomáhá zejména fyzická blízkost diváka s reálně participujícími sportovci, stejně jako zakoušení jedinečné atmosféry sportoviště.<sup>80</sup> U druhé úrovně sledování sice existuje reálnější riziko vstupu rušivých faktorů

---

<sup>77</sup> Jednu z výjimek v českém kontextu tvoří publikace *Divácká reflexe sportu* Pavla Slepíčky a kolektivu z roku 2010. I tento text se ovšem čistě psychologickým či estetickým pohledům příliš detailně nevěnuje, jeho hlavní proud uvažování je sociologického rázu.

<sup>78</sup> Toto rozlišení je připisováno sportovnímu psychologovi Danielu Wannovi.

<sup>79</sup> Problematika difference emociální participace diváků bez náklonnosti ke konkrétnímu soutěžícímu subjektu a fanoušků je značně obsírná. Pro naše účely uvedme následující: fanoušek s ohledem na své „mentální sepejetí“ se soutěžícím subjektem zaměřuje svou pozornost primárně na tento subjekt. Tím je u něj pravděpodobnost nástupu emocionálních responzí větší.

<sup>80</sup> Zejména u kolektivních sportů provozovaných na zaplněných stadionech s kapacitami několika desetitisíců diváků je tento rys patrný.

do divákova prožitku, na druhou stranu se divákovo vtažení do děje klání často zesiluje díky možnostem televizních kamer. Záběry, které prezentují probíhající sportovní dění z těsné blízkosti, nebo dokonce jakoby očima jednoho z aktérů,<sup>81</sup> napomáhají vcítění diváka do postavy aktivního sportovce. Jak píše Pavel Slepíčka, „televize nesporně přinesla nové možnosti sledování sportovní podívané, kdy se nabízejí nové pohledy na sportovní výkon. (...) V přenosech lze opakovat dramatické situace, které může divák znovu prožít.“<sup>82</sup> U třetí úrovně je potřeba rozlišit, zdali divák záznamu zná, anebo nezná konečný výsledek události<sup>83</sup> a zdali sleduje záznam nezkrácený, anebo zkrácený (případně pouze sestřih klíčových momentů). V případě, že jde o nezkrácený záznam a divák není s výsledkem dopředu obeznámen, má takové sledování také poměrně výrazný potenciál vyvolat silné emoce. Oproti přímému přenosu je ale záznam v drtivé většině případů přeci jen o něco méně vzrušující.<sup>84</sup>

Specifickou kategorií je čtvrtá úroveň. Pro naši potřebu uvažujme pouze o tzv. on-line přenosech, tedy živých (v reálném čase na internetu tvořených) verbálních popisech události.<sup>85</sup> U sledování (průběžné četby) on-line přenosu také může docházet k silným diváckým emocím, k tomu je ale zapotřebí dobrá znalost sledovaného sportovního odvětví a zápolících subjektů stejně jako schopnost imaginace.<sup>86</sup> U předešlých úrovní tyto vlastnosti také mohou pomoci silnější emocionální reakci, v rámci sledování on-line přenosů jsou ale pro vznik emocí prakticky nezbytné.

Hlavní příčinou diváckých emocí ve sportu je identifikace diváka s konkrétním soutěžícím subjektem. Podle Slepíčky je identifikace „ztotožnění

---

<sup>81</sup> Jako příklad uveďme záběry z kamer umístěných přímo na monopostech Formule 1.

<sup>82</sup> Slepíčka, Pavel a kol.: *Divácká reflexe sportu*. Praha: Karolinum, 2010, str. 16. Druhou Slepíčkovu větu nemůžeme brát za ultimativně platnou – v nemalém množství případů je dramatickost situace, jež je odvozena od divákovy neznalosti rozuzlení a s tím jdoucího očekávání, při opakovaném sledování ztotožněna.

<sup>83</sup> V případě znalosti výsledku je divákova motivace pozornosti paratelická (diváka zajímá, jak k výsledku došlo), v případě neznalosti výsledku bývá jeho motivace zpravidla telická (je zaměřen na cíl, na konečný výsledek).

<sup>84</sup> Divák si s sebou při sledování záznamu obvykle nese informaci o „zpožděnosti“ sledovaného. Vědomí, že už je rozhodnuto a že existují lidé, kteří již finální výsledek znají, jeho schopnost plného „ponoření se“ do děje události zpravidla oslabuje.

<sup>85</sup> Možnost emocí při četbě o již skončeném sportovním klání je oproti ostatním uvedeným situacím dosti slabá.

<sup>86</sup> Průměrný konzument sportu se jistě „nevžije“ do věty „Messimu byl odpískán milimetrový ofsajd.“ tolik jako dlouholetý příznivce barcelonského fotbalového mužstva, jehož je Messi členem.

se diváků se sportovcem nebo klubem,“<sup>87</sup> přičemž se u diváků vytváří „pocit sounáležitosti nejen s klubem (anebo sportovcem – pozn. autora), ale i s dalšími obdobně se projevujícími diváky.“<sup>88</sup> Od identifikace se pak odvíjí stavy empatie a psychické náklonnosti k vybranému zápolícímu subjektu. V případě empatie ve sportu dochází k procesu poněkud odlišnému od empatie ve fikci: divák se sice rovněž vcítí do určité postavy (sportovce),<sup>89</sup> přitom se ale pochopitelně nenachází v estetickém postoji, avšak ve stavu, jenž má výrazně blíž k postoji praktickému. Zatímco při empatii ve fikci dochází ke konstituci nezainteresovaného estetického prožitku, empatie ve sportu v divákovi prohlubuje zainteresovanost – zájem na výsledku sledované sportovní události.<sup>90</sup>

Psychická náklonnost k vybranému zápolícímu subjektu jako druhá zmíněná příčina má k pojmu empatie blízko. Tato náklonnost v sobě jistou míru empatie zahrnuje, avšak přesto jsme se rozhodli obě příčiny oddělit, neboť mezi nimi existuje důležitý rozdíl plynoucí z faktu, že u samostatné empatie nemusí být přítomna „fanouškovská“ náklonnost k danému sportovnímu subjektu.<sup>91</sup>

V kontextu výše uvedeného není příliš obtížné určit, které emoce se u diváků sportovních událostí objevují nejčastěji: zejména jde o radost a smutek. Emoční spektrum ve sportu je ale mnohem širší, diváci často pociťují i lítost, hněv, znechucení, a dokonce i strach. To vše bývá doprovázeno dalšími psychickými stavy, jako jsou úzkost, napětí, očekávání a překvapení.

#### 4. 4. Specifika sportovních filmů z hlediska emocí

Již jsme předeslali několik základních údajů o sportovní kinematografii a nyní se na ně pokusíme navázat hlubší analýzou sportovních filmů. Naším východiskem bude konkrétnější charakterizace filmů se sportovní tematikou, a to samozřejmě v kontextu zkoumané problematiky diváckých emocí.

---

<sup>87</sup> Slepíčka, Pavel a kol.: *Divácká reflexe sportu*. Praha: Karolinum, 2010, str. 55.

<sup>88</sup> Tamtéž.

<sup>89</sup> Teoreticky nelze vyloučit ani lehce paradoxní, ale přesto možné vcítění se do sportovního družstva.

<sup>90</sup> Dochází zde k případu empatie, kterou divák zakouší v praktickém postoji.

<sup>91</sup> Vraťme se k příkladu se závodem Formule 1 sledovaným prostřednictvím kamery umístěné na kapotě vozidla: v takovém případě může pociťovat emoce (např. strach) i divák, jemuž „za normálních okolností“ na úspěchu jezdce, o jehož monopost jde, nikterak nezáleží.

#### 4. 4. 1. Námět, témata jako zdroj emocí

Pro sportovní filmy je příznačné, že jejich mimořádně vysoké procento je tvořeno podle klasických a mnohokrát zopakovaných postupů. Typickým námětem je například příběh outsidersera a neúspěšného sportovce, „optimálně“ z chudých sociálních poměrů, který díky své abnormální vůli překoná velké množství problémů a negativních událostí (nejen sportovních, ale i v rámci svého soukromého života), aby závěrem snímku v souboji se špičkovým soupeřem buď zakončil svou trnitou cestu šokujícím vítězstvím, anebo těsně prohrál – ale zároveň se stal morálním vítězem a hrdinou publika.<sup>92</sup> Jak je patrné, takové filmy mají ambice být mimořádně emociální, což se také zpravidla děje. Důvody nalezneme v charakteru samotného sportu. Za prvé, sport sám o sobě je v mnohých svých podobách událostí s abnormálním potenciálem vzbuzovat emoce. Za druhé, mnozí jedinci si svůj specifický vztah ke sportovním událostem reálného světa přenáší do očekávání před zhlédnutím a následně i do prožitku při sledování sportovního filmu.<sup>93</sup> Za třetí, emočního potenciálu sportu se zhusta snaží využívat samotní tvůrci filmů.

Sportovní snímky nezdědka kdy mívají sklon k velkoleposti, okázalosti a kýčovitosti. Není náhodou, že se tato odnož kinematografie tak často dotýká pojmů a témat, jako jsou vůle, odhodlání, síla osobnosti, autorita, heroismus, závist, dospívání (fyzické, a zejména mentální), cílevědomost, týmová spolupráce, sebeovládání a sebeobětování, fair-play, nebo dokonce patriotismus, odplata, či vykoupení, a že se o sportovních filmech někdy hovoří jako o melodramatech. Identity (nejen profesionálních) sportovců jakožto hlavních postav bývají idealizované, protože právě to odpovídá očekávání a přání fanoušků – diváků.

Dalším klasickým rysem sportovních filmů je tendence využívat silných individuálních příběhů k upozorňování na aktuální celospolečenské problémy. Z historického hlediska asi nejvýraznějším sociálním problémem, jemuž se ve sportovní kinematografii dostává opakovaného zpracování, je rasismus. V polovině dvacátého století a následující době se této problematice věnovaly

---

<sup>92</sup> Příkladem snímku, v němž se chlapec vyrůstající v nuzných poměrech stane v dospělosti hvězdou, je například biografický film Knute Rocken – All American z roku 1940 (režisér Lloyd Bacon).

<sup>93</sup> U takových recipientů vzbudí ve sportovním snímku emoce i spouštěč, který by ve filmu s jiným námětem emocionální reakci nepodnítil.

filmy jako *The Jackie Robinson Story*,<sup>94</sup> *The Great White Hope*<sup>95</sup> anebo *Eight Men Out*<sup>96</sup>. Množství filmových odkazů k rasismu není v kontextu tehdejší vnitrostátní situace a tehdejších společenských nálad ve Spojených státech a s přihlédnutím k faktu, že Afroameričané mají pro vrcholový sport v průměru velké dispozice, nijak překvapivé. Dalšími zpracovanými sociálními problémy, které navenek se sportem přímo nesouvisí, se staly například rodinné potíže<sup>97</sup> nebo společenské konsekvence jednání psychicky labilního jedince.<sup>98</sup> Již zmíněná ekonomická diverzifikace společnosti<sup>99</sup> se objevuje po boku vznešených témat typu odhodlání a vůle dosáhnout zdánlivě nemožných cílů jako „vděčné téma“ rovněž velice často. Jak podotýká Aaron Baker, sportovní filmy „*potvrzují, že soběstačnost je nejlepší odpovědí na sociální handicap*.“<sup>100</sup>

#### 4. 4. 2. Pravděpodobnost jako zdroj emocí

Kromě „síly“ námětu je emotivnost sportovního filmu odvislá od jeho uvěřitelnosti a realistického zobrazení. To dokládají již slova Aristotela v *Poetice*, která můžeme aplikovat i na sféru filmu: „*úkolem básníka není podávat, co se skutečně stalo, nýbrž to, co by se stát mohlo a co je možné podle pravděpodobnosti nebo nutnosti*.“<sup>101</sup> Protože většina filmových diváků má zkušenosti se sportem reálného světa, je podmínka pravděpodobnosti téměř ve všech žánrech sportovní kinematografie pro nástup empatie nutná. V případech, kdy je na hercích (na jejich gestech, pohybech a podobně) příliš patrné, že nejsou skutečnými sportovci, recipientovo vcítění se do fikční postavy je ohroženo, ne-li znemožněno<sup>102</sup>. Výjimkou jsou pouze některé případy žánru

---

<sup>94</sup> Film z roku 1950, sledující osud prvního Afroameričana hrajícího profesionální baseballovou ligu MLB; režisér Alfred E. Green. Na recipientovu emocionalitu film „útočí“ od samého začátku – úvodní voice-over divákovi sděluje, že „toto je příběh obyčejného kluka a jeho snu.“

<sup>95</sup> Natočeno roku 1970 režisérem Martinem Ritem, z boxerského prostředí.

<sup>96</sup> Zrealizován až v roce 1988, sleduje ale úplatkářskou aféru baseballové ligy datující se do roku 1919. Režisér John Sayles v tomto filmu jde v jistém smyslu proti popisovaným filmařským konvencím: v rámci svého sportovního snímku nesleduje individuální osud jedné postavy, avšak nahlíží na korupční situaci hned třemi úhly pohledu (účastník aféry, jeho oponent a neutrální vypravěč).

<sup>97</sup> Například ve filmu *Bad News Bear* (1976, režie Michael Ritchie).

<sup>98</sup> Například *Raging Bull* (1980, režie Martin Scorsese).

<sup>99</sup> Například *Hoop Dreams* (1994, Steve James).

<sup>100</sup> Baker, Aaron: „Sports Films, History and Identity.“ In: *Journal of Sports History* [online], 1998. Dostupné z: <http://www.aafila.org/SportsLibrary/JSH/JSH1998/JSH2502/JSH2502c.pdf>, str. 223.

<sup>101</sup> Aristoteles: *Poetika*. Překlad Julie Nováková. Praha: Orbis, 1962, str. 44.

<sup>102</sup> Může však dojít k vcítění se do reálného herce, člověka, kterému se jeho výkon nedaří.

komedie, v nichž jsou parodizující zobrazení vrcholových sportovců záměrná s cílem vyvolat u recipienta smích.

#### 4. 4. 3. Emoce a (ne)reálné náměty filmů

Zajímavým problémem při zkoumání emocí ve fikci sportovní kinematografie je strukturace námětů filmů podle jejich statutů reálnosti. Z hlediska sledování psychologie diváka bude příhodné, pokud si sestavíme drobný přehled pěti základních kategorií.

1) Námět založený téměř výhradně na reálných informacích (reálné sportovní odvětví; reální sportovci, reálné sportovní události, ale v jiných aspektech odchylky od skutečnosti).<sup>103</sup>

2a) Námět založený převážně na reálných informacích (reálné sportovní odvětví; reální sportovci, fiktivní sportovní události).

2b) Námět založený převážně na reálných informacích (reálné sportovní odvětví; fiktivní sportovci, reálné sportovní události).

3) Námět založený převážně na fiktivních informacích (reálné sportovní odvětví; fiktivní sportovci, fiktivní sportovní události).

4) Námět zcela nereálný (fiktivní sportovní odvětví; fiktivní sportovci, fiktivní sportovní události).<sup>104</sup>

S ohledem na dříve vyvozené závěry ze zkoumání emocí ve fikci dobře víme, že mezi mírou reálnosti námětu a intenzitou emocionální reakce neplatí přímá úměra. Přesto ale míra zastoupení (ne)reálných informací v námětu proces recepce filmu a proces konstituce emocionální responze recipienta určitým způsobem ovlivňuje. Nebudeme se zde snažit o popsání všech aspektů, které mohou na recepci sportovního snímku působit, pro ilustraci zmíníme jen některé výrazné případy.

---

<sup>103</sup> Tzn. filmy, ve kterých zobrazené události opravdu skončily stejným výsledkem jako v reálném světě, avšak například průběh událostí, které vedly k výsledku, neodpovídal skutečnosti. Zde uvažujeme o případech filmů, které sice silně čerpají z historických faktů reality, obsahují ale i některé smyšlené momenty či prvky. Nejedná se o filmy dokumentární (jako např. *Visions of Eight*, 1973), které nespádají do sféry fikce.

<sup>104</sup> Příkladem takového zpracování sportu v kinematografii je například hra „famfrpál“ v sedmidílné filmové sérii o Harrym Potterovi (fakt, že nejde čistě o sportovní film, není podstatný).

V rámci první kategorie může hrát významnou úlohu divákova znalost zobrazované, skutečně proběhlé sportovní události. Pokud je divák obeznámen s tím, jak daná událost v reálném světě probíhala a s jakým výsledkem skončila, je velice pravděpodobné, že alespoň určitý výsek z těchto svých znalostí do konstituce fikčního světa filmového díla zapracuje. Jeho recepce snímku a schopnost emociální participace na ději je tím pádem ovlivněna i jinými, nežli čistě z filmu vyplývajícími informacemi (faktory).

Při recepci filmu s námětem z druhé kategorie může dojít k obdobnému jevu. Tento je opět podmíněn určitou filmovou předcházející znalostí nebo zkušeností diváka: pokud divák zná, jakých výsledků a za jakých okolností sportovec dosahoval v soutěžích v aktuálním světě, pravděpodobně si některé z rysů svých znalostí promítne i do sledovaného filmu. Pokud by například jistý film zobrazoval v reálném světě nikdy neuskutečněný závod běžkyň na lyžích (například závod v rámci Zimních Olympijských her roku 2007), divák znalý faktu, že norská běžkyně na lyžích Kristin Störmer Steiraová je známá svým (racionálně těžko vysvětlitelným) ojediněle vysokým počtem čtvrtých míst z velkých závodů, by bez odkazů k informacím fikčního světa filmu mohl očekávat, že Steiraová „znovu“ obsadí čtvrtou příčku. Jako každé očekávání i toto by se následně podílelo na formování jeho emocí.

S příkladem se zastavme ještě u kategorie čtvrté. Představme si animovaný film o šampionátu ugandských hrochů ve fotbalu, v němž je zobrazeno, jak hráči jednoho z týmů nepodají před začátkem finálového duelu soupeřům přední nohy. Recipient znalý konvence reálného světa, která předpokládá, že si fotbalisté obou celků před utkáním podají ruce, může v návaznosti na to pociťovat směrem danému týmu negativní emoce. A to přesto, že z fikčního světa sledovaného snímku nikterak nevyplývá, že by při hroší kopané bylo takové gesto rovněž standardní.

Zmíněné příklady prolínání divákových reálných zkušeností do konstituce fikčního světa sportovního filmu můžeme shrnout do tří závěrů. Za prvé, dochází k potvrzení jednoho z charakteristických rysů fikčních světů, kterým je jejich parazitování na světě reálném. Tato provázanost fikce s realitou může mít dopad i na emocionální reakce recipienta, neboť tento v hodnotící fázi procesu vzniku

emocí bere v potaz i faktory nepřicházející výslovně z fikčního světa díla. Za druhé, obvykle platí, že čím blíže má námět filmu k realitě, tím dochází k významnějšímu a silnějšímu vlivu recipientových zkušeností z reálného světa na jeho schopnost vcítění a emocionální responzi. Za třetí, tyto zkušenosti formují pouze typ divákem zakoušených emocí, rozhodně nejsou zárukou větší intenzity emocí nebo snadnější a hlubší empatie.

#### **4. 4. 4. Žánry sportovních filmů a typické druhy emocí**

S ohledem na text kapitoly 4. 4. 1. není těžké dovést, jaké filmové žánry jsou pro sportovní kinematografii typické. Těmi nejčastějšími jsou drama a komedie, tedy žánry do značné míry opozitní. S dramatem je v mnoha případech spojen biografický charakter snímku, který bývá zaměřen na životní příběh obvykle kontroverzní sportovní osobnosti. Třetím v řadě je specifický žánr dokumentární a jako další filmové žánry, které se ve sportovní kinematografii objevily, lze uvést ještě akční film, thriller, sci-fi nebo dokonce muzikál.

Druhy emocí, které sportovní filmy u diváků obvykle vyvolávají, lze odvodit z přehledu nejtypičtějších žánrových zpracování a také z druhů emocí, které diváci klasicky pociťují při sledování reálných sportovních událostí. Při recepci sportovních filmů tak diváci nejčastěji zakouší emoce radosti a smutku, dále pak napětí, hněvu, zklamání či žalu.

#### **4. 4. 5. Aplikace konceptů empatie a simulace na sportovní filmy**

Již víme, že emoce ve fikci jsou reálné a jaké jsou příčiny (popřípadě důsledky) tohoto faktu. Ve zkratce jsme si představili vztah recepce reálné sportovní události – emoce diváka. Zároveň jsme z hlediska divácké emocionality objasnili, na jakých základech bývají tvořeny sportovní filmy a jaké abstraktní pojmy se snaží zpravidla zpracovat. Jaká komplexnější zjištění z toho můžeme vyvodit?

Emoce ve fikci sportovního filmu jsou stejné povahy jako emoce reálné, jelikož divák sportovní film recipuje stejně jako jakákoliv jiná umělecká díla v rámci estetického postoje. Obvykle jde o emoce stejného typu jako v případech recepce skutečné sportovní události (převažují radost, smutek, napětí). Proces empatie ve fikci lze na většině sportovních filmů snadno prokázat, vzhledem

ke specifickému postavení sportu jako takového v západní společnosti se navíc můžeme domnívat, že vcítování se recipientů do postav má potenciál být ještě hladší a následně i hlubší nežli u většiny filmů s nespportovními náměty.

Empatie stejně jako druhý klíčový aspekt emocí ve fikci, jímž je simulace, hraje ve sportovní kinematografii skutečně mimořádnou úlohu. Není náhodou, že sportovní filmy bývaly ve svých počátcích určovány především dětem a dospívajícím: tvůrci si byli dobře vědomi toho, že reprezentování vznešených kvalit a lidských vlastností jako jsou vůle, odhodlání nebo smysl pro fair-play může následný vývoj mladých diváků pozitivně ovlivnit. Sportovní filmy umožňují recipientům vcítit se do postav s mimořádnými charakterovými vlastnostmi, které překonávají těžké nástrahy osudu a nachází cestu i ze zdánlivě bezvýhodných životních situací. Zároveň simulují hraniční okamžiky jednotlivých sportovních klání a v obecnější rovině i hraniční okamžiky životů hlavních hrdinů, při nichž divák získává „zkušenost“ takových situací (pozitivních i negativních) a společně s tím obvykle i námět na to, jak se zachovat a jak případně dosáhnout úspěšného rozuzlení. Navíc se divák prostřednictvím sportovních filmů často učí i ve sféře sociální inteligence: sledováním takřka udatných počínání jedinců ze sociálně slabých poměrů anebo jedinců odlišných etnik se mu dostává jinak nepoznané konfrontace s kvalitami takových lidí, což jej může v budoucnu odradit od zkratkovitých a paušalizujících negativních soudů typu rasismu.

#### **4. 5. Rozbor filmů**

Závěrem se od teoretických bádání přenesme blíže k praxi. Na příkladech dvou vybraných snímků zdokumentujeme, jakými konkrétními způsoby sportovní filmy na recipientovu emocionalitu obvykle působí.

##### **4. 5. 1. Coach Carter**

Film z basketbalového prostředí Coach Carter<sup>105</sup> využívá „učebnicově“ klasického námětu. Středoškolský tým mužů z města Richmond prohrává jeden zápas za druhým. Kolektiv hráčů, ve většině pocházejících ze sociálně slabého prostředí, postrádá morálku, charakter i chuť neutěšenou situaci změnit.

---

<sup>105</sup> Snímek z roku 2005, režie Thomas Carter.

V tu chvíli se stává jeho novým trenérem kouč Ken Carter (Samuel L. Jackson), který od počátku svého působení u mužstva nastolí tvrdou disciplínu, ovšem také atmosféru vzájemného respektu a důrazu na studijní prospěch. Jednotlivými dílčími událostmi se situace družstva ještě zhorší (odchody nejlepších hráčů z týmu), to ale jen proto, aby ještě výrazněji vynikl přínos a charakter nového trenéra. Nejenže pod vedením Cartera tým začne hrát nesrovnatelně kvalitnější basketbal, ale – a na to tvůrci zřetelně cílí nejvíc – osobnost trenéra pomůže většině hráčů přehodnotit svou dosavadní hierarchii životních hodnot: hráči se začnou věnovat studiu, začnou chovat úctu k druhým.

Kromě jasně prezentovaného hlavního poselství film nabízí spoustu dílčích emocionálně silných momentů; ať už jde o jednotlivé basketbalové zápasy středoškolské soutěže anebo o problémy či přímo tragédie v osobních životech postav (komplikovaný vztah hráče Kenyona s jeho přítelkyní nebo smrt bratrance hráče Tima Cruze). Film vrcholí také „ukázkově“: Richmond i přes skvělý finiš smolně prohraje významný zápas proti vysoce favorizovanému celku, přesto jsou hráči, v nichž se mísí pocit zklamání s radostí z toho, jakých pokroků v basketbalu i osobních životech dosáhli, na škole oslavováni jako hrdinové.

Děj filmu obepíná především charakterní postavu trenéra Kena Cartera, který je prototypem nesmírně přísného a nebojácného muže, který zároveň neoblomně uznává hodnoty lidské tolerance, kooperace a touhy po vzdělání. Kanonický *narativ*<sup>106</sup> snímku a nepříliš komplikovaně vykreslené postavy usnadňují širokému spektru recipientů vciťování do děje i do jednotlivých postav, film má nesporné ambice silně emocionálně zasáhnout široké diváctvo.

#### **4. 5. 2. Coach Carter a „problém dabingu“**

V souvislosti s filmem Coach Carter se zmiňme o problému dabingu a jeho vztahu k pravděpodobnosti filmu nahlížené v kapitole 4. 4. 2. Nyní ponechme stranou fakt, že už samotným aktem předabování originálního jazyku filmu se ztrácí část jeho originality, a zaměříme se na faktické chyby v textu nepůvodního jazyka.

---

<sup>106</sup> Termín *Torbena Grodala* označující konvenční a mnohokrát použité schéma *narativu*.

V českém dabingu tohoto filmu se objevuje veliké množství chybně přeložených termínů a slovních spojení, které spadají do odborné basketbalové terminologie anebo do basketbalového slangu. Výsledkem nedbalého překladu z angličtiny je spousta nesmyslných výrazů, které u diváka jen trochu se orientujícího ve světě basketbalu neodvratně oslabují jeho možnost na filmu emočně participovat.

Snad nejkřiklavějším případem je chybný překlad slova *game*. To je ve filmu překládáno jako „hra“, přičemž je rozšířenou znalostí, že toto slovo bývá v americké angličtině zhusta užíváno ve smyslu „zápas“. Koučovy věty při oddychovém čase jako je například „Pojďme vyhrát tuhle hru“ působí zcela amatérsky a nevěrohodně. Jako další demonstrativní příklady lze uvést následující: pozice *forward* a *guard* jsou doslovně přeloženy jako „útočník“ a „obránce“, přestože takové označení v českém jazyce vůbec neexistuje; sousloví *man to man defense* je přeloženo jako „obrana muž proti muži“, zatímco správné pojmenování tohoto typu defenzívy zní „osobní obrana“; termín *screen* je přeložen jako „blok“, ačkoliv jediným správným českým ekvivalentem je „clona“ – „blok“ označuje v basketbalu úplně jinou herní situaci.

Popsaný problém dabingu upozorňuje nejen na zrádnost převádění původního jazyka do jiného, ale především na obecnější problematiku pravděpodobnosti filmu. Její význam je u sportovních snímků doslova křiklavý, a to z prostého důvodu: znalost sportovní terminologie, sportovních pravidel a konvencí je mezi širokou veřejností značně rozšířená a velká část diváků si na ní navíc silně zakládá.

#### 4. 5. 3. Raging Bull

Film *Raging Bull*<sup>107</sup> s Robertem de Nirem v hlavní roli můžeme rovněž považovat za typický sportovní snímek z hlediska námětu a zpracování. Jde o biografické drama sledující životní osud profesionálního boxera Jakea La Motty, který byl vynikajícím sportovcem, ale zároveň člověkem s nízkou sociální inteligencí a se silnými sklony k nevybíravému až hrubému chování.

---

<sup>107</sup> Film z roku 1980, režie Martin Scorsese.

I zde je středobodem děje hlavní postava a i zde se setkáváme s dvěma liniemi emocionálně intenzivních okamžiků. Tou první je soukromý život La Motty a jeho konflikty s rodinnými příslušníky, především jeho ženou. Tou druhou jsou věrohodně zpracované momentky ze zápasů profesionálního boxu. K většímu „vtažení“ diváka do děje je využito následujících postupů: a) Prezentované fragmenty jednotlivých soubojů jsou doprovázeny hlasem komentátora, což umocňuje divákův pocit, že sleduje přenos skutečného boxerského duelu; b) Tyto fragmenty jsou protkány záběry na statické fotografie, čímž je dráždivě narušen tok děje a zároveň opět dochází k posílení divákovy pocitu, že je svědkem žurnalisticky sledované, a tudíž skutečné, události.

Na rozdíl od Coache Cartera je Raging Bull o poznání méně schematicky prvoplánový a jeho konečné vyznění, stejně jako charakter postavy boxera La Motty, jsou rozporuplné.

## Závěr

Jak již bylo zdůrazněno v úvodu tohoto textu, téma emocí ve fikci je velice obsáhlé a již mnohokrát zpracované. Proto cílem této práce nebyl vyčerpávající přehled jednotlivých teoretických náhledů ani pokus o nalezení nového teoretického vhledu. Cíl této práce byl strukturován do dvou fází. První fází bylo představit vybrané teorie emocí a vybrané vhodné estetické či psychologické koncepty a na jejich společném podkladě nastínit řešení paradoxu fikce, tedy osvětlení původu a charakteru emocí u recipientů fikčních světů uměleckých děl. Druhou fází byla aplikace dosažených závěrů na konkrétní umělecký druh a jeho žánr – na sportovní filmy.

I přes nesnadnost našeho bádání můžeme říci, že jsme našich cílů dosáhli. V kontextu emočních teorií Lyonse, De Sousy, a především Damasia a v přímé návaznosti na koncepty estetického postoje, psychické distance a empatie jsme prokázali reálnost emocí ve fikci. Následně jsme představili z několika úhlů pohledu problematiku emocí ve sportu, abychom závěrem mohli sledovat specifickou emotivitu ve fikci sportovní kinematografie. Zde jsme poukázali na klasické zdroje emocionálních reakcí a na nejobvyklejší typy emocí ve sféře sportovních filmů, abychom závěrem došli ke shrnujícím a komplexním zjištěním, která upozorňují na význam zakoušení emocí ve fikci sportovních filmů z hlediska vývoje lidské osobnosti a z pohledu recipientova zisku „zkušeností“ možných scénářů reálného světa. Na úplném konci celé práce jsme demonstrovali dříve zmíněná specifika a tradiční schémata sportovních filmů z hlediska emocí na konkrétních příkladech dvou známých snímků.

## Seznam použité literatury

### Knihy

Aristoteles: *Poetika*. Překlad Julie Nováková. Praha: Orbis, 1962.

Barthes, Roland: *Rozkoš z textu (orig. Le plaisir du texte)*. Překlad Olga Špilarová. Praha: Triáda, 2008.

Cohnová, Dorrit: *Co dělá fikci fikcí (orig. The Distinction of Fiction)*. Překlad Milan Orálek a Veronika Klusáková. Praha: Academia, 2009. Edice Možné světy, sv. 3.

Damasio, Antonio: *Descartesův omyl (orig. Descartes' Error)*. Překlad Lucie Mottová. Praha: Mladá Fronta, 2000.

De Sousa, Ronald: *Rationality of Emotion*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1987.

Doležel, Lubomír: *Heterocosmica*. Praha: Karolinum, 2003.

Eco, Umberto: *Šest procházek literárními lesy (orig. Six Walks in the Fictional Woods)*. Překlad Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997.

Eco, Umberto: *Meze interpretace (orig. The Limits of Interpretation)*. Překlad Ladislav Nagy. Praha: Karolinum, 2009.

Fořt, Bohumil: *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host, 2005. Edice Teoretická knihovna, sv. 15.

Geist, Bohumil: *Psychologický slovník*. Praha: Vodnář, 2000. Heslo „Emoce“.

Grodal, Torben: *Embodied Visions*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2009.

Kant, Immanuel: *Kritika soudnosti (orig. Kritik der Urtheilskraft)*. Překlad Vladimír Špalek, Walter Hansel. Praha: Odeon, 1975.

Lyons, William: *Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Mukařovský, Jan: *Umělecké dílo jako znak*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 2008.

Slepička, Pavel a kol.: *Divácká reflexe sportu*. Praha: Karolinum, 2010.

Worringer, Wilhelm: *Abstrakce a vcítění (orig. Abstraktion und Einfühlung)*. Překlad David Filip. Praha: Triáda, 2001.

Zuska, Vlastimil: *Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001.

Zuska, Vlastimil: *Mimésis – fikce – distance*. Praha: Triton, 2002.

## Články

Baker, Aaron: „Sports Films, History and Identity.“ In: *Journal of Sports History* [online], 1998, str. 217 – 233. Dostupné z: <http://www.aafila.org/SportsLibrary/JSH/JSH1998/JSH2502/JSH2502c.pdf>.

Bullough, Edward: „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“ (orig. „Psychical Distance“ as a Factor in Art and an Aesthetic Principle“). In: *Estetika*. Překlad Zdeněk Böhm. Sv. 32, číslo 1, 1995, str. 87 – 118.

De Sousa, Ronald: „Emotion“. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online]. 2010. Dostupné z: <http://plato.stanford.edu/entries/emotion/>.

Greenspan, Patricia: „Emotions, Rationality and Mind/Body (abstrakt)“ [online]. 2001. Dostupné z: <http://www.philosophy.umd.edu/Faculty/PGreenspan/Res/er4.html>.

Mintz, Steven - McNeil, Sara: „Sports in American Film.“ In: *Digital History* [online]. 2012. Dostupné z: <http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/sportsfilm.cfm>.

Radford, Colin - Weston, Michael: „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?“. In: *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*. Sv. 49, 1975, str. 67 – 93.

Schneider, Steven: „The Paradox of Fiction.“ In: *Internet Encyclopedia of Philosophy* [online]. 2009. Dostupné z: <http://www.iep.utm.edu/fict-par/>.

Stock, Kathleen: „Thoughts on the ‘Paradox’ of Fiction.“ In: *Postgraduate Journal of Aesthetics*. Sv. 3, číslo 2, říjen 2006, str. 37 – 58.

Walton, Kendall: „Fearing Fictions.“ In: *The Journal of Philosophy*. Svazek 75, číslo 1, leden 1978, str. 5 – 27.

Zuska, Vlastimil: „Možnost reálných emocí v možných (fikčních) světech.“ In: *Od struktury k fikčnímu světu*. Olomouc: Aluze, 2004, str. 205 – 218.