

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Estetika**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Lukáš Csicsely

**Role empatie v recepci filmového díla**

**A Role of Empathy in the Reception of Film  
Work of Art**

**Praha 2012**

**Vedoucí práce:**

prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

## **Poděkování**

*Na tomto místě bych chtěl poděkovat vedoucímu práce prof. PhDr. Vlastimilu Zuskovi, CSc. za podněty z přednášek, za cenné rady při tvorbě textu a výběru literatury a za shovívavost a trpělivost při konzultacích.*

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

*V Praze 30. července 2012*

.....  
*Lukáš Csicsely*

## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce se zabývá tématem empatie v recepci filmového díla a odlišením empatie od termínů, které jsou s ní obecně zaměňovány (identifikace a sympatie), v reprezentativním výběru textů psychoanalýzy a filmového kognitivismu, kterým slouží jako pozadí práce Bely Budy „*Čo vieme o empatii?*“.

První dvě části se zabývají vymezením Budovy empatie a odlišením empatie od sympatie, identifikace a projekce v kontextu recepce filmového díla s důrazem na psychickou distanci. Další část se zabývá komparací jednotlivých konceptů autorů z oblasti psychoanalýzy (Mulveyová a Metz) a filmového kognitivismu (Carroll, Neill, Grodal, Smith) s ohledem na části předešlé.

## **Klíčová slova**

Empatie, film, identifikace, psychická distance, recepce, sympatie.

## **Abstract**

This bachelor thesis focuses on the subject of empathy in the reception of film work of art and the distinction of empathy and the terms which are being generally confused with it (such as identification and sympathy) in a representative selection of texts on both psychoanalysis and film cognitivism. Bela Buda's writing serves as a background for those works.

The first two parts are dealing with the definition of Buda's empathy and its differentiation from sympathy, identification and projection in the context of the reception of film work of art with emphasis on psychological distance. The following part is focused on the comparison of various concepts of authors from the field of psychoanalysis (Mulvey and Metz) and film cognitivism (Carroll, Neill, Grodal, Smith). This part works with the findings of the previous parts.

## **Keywords**

Empathy, identification, movie, psychological distance, reception, sympathy.

## Obsah

Úvod.....	8
1. Recepce.....	9
2. Empatie v pojetí Bely Budy.....	11
2.1. Předpoklady empatie.....	11
2.2 Psychologická podstata empatie .....	14
2.3 Proces empatie .....	16
2.4 Další otázky spjaté s empatií .....	21
3. Procesy empatii blízké v pojetí Bely Budy.....	23
3.1 Sympatie .....	23
3.2 Identifikace .....	24
3.3 Projekce .....	25
4. Empatie a koncepty jí blízké ve filmových teoriích .....	27
4.1 Psychoanalytická pojetí .....	27
4.1.1 Laura Mulveyová.....	27
4.1.2 Christopher Metz .....	29
4.2 Filmový kognitivismus .....	31
4.2.2 Noell Carroll .....	32
4.2.2 Alex Neill.....	35
4.2.3 Torben Grodal.....	39
4.2.4 Mulvay Smith .....	42
5. Shrnutí.....	47
Závěr .....	49
Seznam použité literatury .....	50
Seznam citovaných filmů.....	52

## Úvod

V následující práci se pokusíme uchopit problematiku role empatie v recepci filmového díla. Jedná se samozřejmě o problematiku velice širokou. Je tudíž naším úkolem vymezit patřičné pole, ve kterém se budeme pohybovat. Za *materiál* volíme texty, které by měly být pro danou problematiku reprezentativní. Zůstává ovšem otázkou, jaké texty mohou být *hodnoceny* jako reprezentativní. Hodnocení samozřejmě implikuje nepatřičný přístup, nicméně bez výběru konotujícího jisté preference se neobejdeme. Tíhu výběru proto přenecháváme povolnější a přejímáme výběr, který ve své eponymní sumarizaci pojmu *Identifikace*<sup>1</sup> provádí Helena Bendová. Budeme se tedy věnovat konceptům Laury Mulveyové, Christophera Metze, Noella Carrola, Alexe Niella, Torbena Grodalla a Mulveye Smitha. Samotný název sumarizace napovídá, že se nejedná o problematiku empatie, ale identifikace. To je samozřejmě pravda, avšak jen do jisté míry. Velká část jmenovaných autorů (Carroll, Neill, Grodal, Smith) uvádí v úvodu své reflexe, že (např.) identifikace je problematický termín, který je naplněn mnoha významy a zároveň směřován s termíny jinými (např. empatií, sympatií). To s sebou samozřejmě přináší terminologický chaos. Někteří z autorů uvažují termín pouze jeden (Metz, Mulveyová pojem identifikace) či dva (Neill – empatie a sympatie, Grodal – identifikace a empatie apod.). Z tohoto důvodu přivádíme do diskuze autora, který se podrobně snaží definovat termín empatie a zároveň se snaží empatii odlišit od procesů, které se jí blíží (identifikace, sympatie, projekce). Tím autorem je Bela Buda s textem *Čo vieme o empatii?*<sup>2</sup>. Buda nám bude sloužit jako pozadí pro komparace konceptů zvolených autorů. Z hlediska komparace, tedy metody, kterou jsme si pro vypracování zvolili, se jeví texty zmíněných autorů jako ideální, protože na sebe vzájemně reagují. Usnadňují nám tak práci a současně zaručují soudržnost zvoleného výběru. Cílem našich komparací bude odpovědět na otázku, která implicitně leží v názvu práce, a to jakou roli hraje empatie v recepci filmového díla. Jako podproblém, který se nutně k tomuto cíli váže, budeme řešit odlišení empatie od termínů, které se jí blíží, a proto jsou s ní často zaměňovány. V podstatě se pokusíme prohloubit sumarizaci Bendové a ukázat podrobněji koncepty zmíněných autorů a vztahy mezi nimi. Doufáme, že náš postup bude mít jistou výpovědní hodnotu o problematice empatie a konceptů jí blízkých v recepci filmového díla, tedy, alespoň ve stanoveném poli.

---

<sup>1</sup> Bendová, H.: *Pojem: Identifikace*. In: *Cinepur* č.39, 2005.

<sup>2</sup> Buda, B.: *Čo vieme o empatii?*. (Bratislava: Pravda, 1988).

## 1. Recepce

Než se pustíme do samotné reflexe empatie, musíme učinit jeden předcházející krok. Jak v názvu stojí, pojednáváme o empatii v *recepti* filmového díla. Na termín recepce se nyní v krátké sumarizaci zaměříme. Ač se to může zdát banální, neměl by tento termín zůstat bez vysvětlení. Navíc nám úvodní vysvětlení v mnohém pomůže při pozdějších krocích. Jde nám především o zmínění několika termínů spjatých s estetickou recepcí obecně, které budeme považovat do jisté míry za závazné a které budeme užívat v následujícím smyslu. Pro sumarizaci užívatel pojetí estetické recepce z knihy Vlastimila Zusky *Úvod do estetiky*.<sup>3</sup>

Budeme-li mluvit o estetické situaci, máme na mysli obecný vztah, relaci vnímatele a objektu, (objektový pól a recipientský pól estetické situace), tedy v našem případě převážně diváka a film.<sup>4</sup> V této základní relaci probíhá *proces* estetické recepce (sled aktů v čase).<sup>5</sup>

K estetickému objektu, který vzniká na základě procesu recepce, se vnímatel vztahuje v *estetickém postoji*.<sup>6</sup> Do něj recipient přechází obvykle z postoje praktického.<sup>7</sup> Dále zdůrazňujeme především následující dva atributy estetické recepce (podrobněji dané koncepty probereme na patřičných místech). Zaprvé předpoklad, že bez vědomí Já by nebyl estetický prožitek možný.<sup>8</sup> Při nástupu recepce estetického objektu totiž dochází k rozštěpu na vědomí reflektující a reflektované, kdy předmětem reflektujícího vědomí je vztah reflektovaného vědomí k jeho předmětu – tedy nástup *sebereflexe*.<sup>9</sup> Druhým uvažovaným atributem, úzce spojeným se sebereflexivitou, je *psychická distance*.<sup>10</sup> Psychická distance<sup>11</sup> je podle Vlastimila Zusky variantou více psychologicky orientovaného estetického postoje. Jedná se v podstatě o rámeček vymezený dvěma hraničními body, mezi nimiž se vnímatel při estetické recepci obvykle pohybuje. Pokud se vnímatel dostane mimo tyto hranice, dochází ke ztrátě psychické distance. Ztráta distance může nastat dvěma způsoby – poddistancováním či

---

<sup>3</sup> Zuska, V.: *Estetika, úvod do současnosti tradiční disciplíny*. (Praha: TRITON, 2001).

<sup>4</sup> *Tamtéž*, s. 21.

<sup>5</sup> *Tamtéž*, s. 29.

<sup>6</sup> *Tamtéž*, s. 30.

<sup>7</sup> *Tamtéž*, s. 65.

<sup>8</sup> *Tamtéž*, s. 41.

<sup>9</sup> *Tamtéž*, s. 42.

<sup>10</sup> *Tamtéž*, s. 42.

<sup>11</sup> Pro větší přehlednost užívám pouze jeden termín – psychická distance. Vlastimil Zuska na straně 51 citované knihy uvádí, že původní termín psychická distance prozrazoval půdu, kde se termín zrodil, ale postupným přepracováním se z něho stal nosný pojem estetiky. V tomto úvodu se vztahuji k soudobému pojetí, představenému v citované knize, nicméně dále se budu věnovat především původnímu termínu. Vzhledem k tomu, že estetická distance se s psychickou distancí kryje v attributech, na něž se v této práci zaměřuji a podrobně odlišení původního a soudobého pojetí není mým cílem, volím pro přehlednost termín psychická distance. Ostatně opačný přístup – užívat termín psychická distance i pro Bulloughovu teorii – by nebyl možný. O jaký z termínů jde, pak případně ozřejmí odkaz na příslušného teoretika.

předistancováním. Vlastimil Zuska k první situaci uvádí případ diváka, který si přestane uvědomovat, že sleduje filmové představení a začne považovat reprezentovanou situaci za skutečnou,<sup>12</sup> přechází následkem toho do praktického postoje. K druhé situaci, tedy předistancování, pak uvádí možnosti dvě. Zprvu případ, kdy se divák příliš zaměří na své prožitky. To může vést až k ústupu původního objektu do pozadí a nástupu nového, na nějž se divák zaměří – například četba může čtenáři evokovat zážitek z minulosti, jemuž se oddá.<sup>13</sup> Za druhé chladný přístup k estetickému objektu. Vlastimil Zuska uvádí příklad, který je pro nás velmi příhodný. Divák, který chladně přistupuje k narativnímu dílu, se necití uje, nedochází v recepci k ponoření a ani k vynětí objektu z praktických souvislostí. Takový přístup praktikují někteří kritici.<sup>14</sup> Uvnitř stanovených limitů distance osciluje na škále tvořené vlastním estetickým objektem mezi objektovým a recipientským polem estetické situace.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Zuska, V.: *Estetika, úvod do současnosti tradiční disciplíny*. (Praha: TRITON, 2001), s. 53.

<sup>13</sup> *Tamtéž*, s. 53.

<sup>14</sup> *Tamtéž*, s. 54.

<sup>15</sup> *Tamtéž*, s. 60.

## 2. Empatie v pojetí Bely Budy

Od jednoho členu v názvu naší práce se nyní dostáváme k tomu nejzásadnějšímu, ohnisku pozornosti naší práce a to empatii. Začneme, jak již bylo předesláno u Budy. Budova práce vznikla mimo pole estetiky, nicméně v polích úzce spjatých s estetikou – v oboru psychologie za pomoci sémiologie. Bude proto vhodné revidovat jeho myšlenky za přispění teoretiků, jejichž teorie čile s některým z těchto oborů spolupracovaly. Abychom byli konkrétnější, sáhneme především v rámci psychologicky orientované estetiky po pracích Edwarda Bullougha, Theodora Lipse a Wilhelma Worringer. V otázkách sémiologie občasně odkážeme k zástupcům Tartuské školy (Jurij Michajlovič Lotman a Vjačeslav Vsevolodovič Ivanov).

Empatii v Budově podání budeme věnovat velký prostor, protože ostatní koncepty (sympatii, projekci, identifikaci ...) Buda vůči ní vymezuje. Abychom měli od počátku určitou představu, citujeme nyní Budovu definici empatie, kterou následně podrobně prostudujeme: *„Empatia je taká schopnosť osobnosti, pomocou ktorej sa osobnosť v rámci bezprostrednej komunikácie s druhým človekom vie vžiť do jeho duševného stavu. Na základe tohoto vžitia vie vycítiť a pochopiť v tom druhom také emócie, motívy a snahy, ktoré tento človek nevyjadruje v slovách priamym spôsobom, a ktoré nevyplývajú zákonite zo situácie medzi ľudského vzťahu. Hlavným nástrojom pochopenia a vcíťenia je to, že prostredníctvom empatie sa vo vlastnej osobnosti vybavujú pocity a rozličné napätia toho druhého.“*<sup>16</sup> Buda v zápětí dodává, že *„Vžívania sa stáva empatiou vtedy, keď zážitok vedome spracujeme a súvislosti, ktoré sme pochopili v druhom človeku, pre vlastnú potrebu pomenujeme a interpretujeme.“*<sup>17</sup> Budovu definici si rozdělíme do několika bodů: 1. Předpoklady empatie (*bezprostřední* komunikace a sociální situace), 2. podstata komunikace, 3. proces empatie, 4. Další otázky týkající se empatie (citová nákaza, *podobnost* apod.).

### 2.1. Předpoklady empatie

V prvním bodě se zaměříme na předpoklady empatie. Jedním z nich je bezprostřední komunikace. Akcent na prvé slovo značí, že Budovi jde o určení typu komunikace. Typ komunikace, Budou označený za bezprostřední, vyžaduje, aby člověk druhého viděl a slyšel, postačuje však i jeden z těchto komunikačních kanálů. Není přitom nutné, aby komunikace

<sup>16</sup> Buda, B.: *Čo vieme o empatii?*. (Bratislava: Pravda, 1988),s. 65.

<sup>17</sup> *Tamtéž*, s. 66.

byla adresována empatizujícím. <sup>18</sup> To je, bráno doslovně, ve většině situací případ filmu. Existují samozřejmě výjimky – pokud se například ve filmu *Bláznivý Petříček* z ničeho nic na publikum otočí Belmondo, ujíždějící v nablýskané Alfě Romeo, s radou do života. Případným námitkám proti tomu, že estetická situace tyto splňuje, můžeme oponovat Budovou větou: „*veľa pochopíme zo správania toho druhého aj na základe filmového záznamu alebo videozáznamu*“.<sup>19</sup> Dalším atributem, který by měla bezprostřední komunikace podle Budy mít, je cílevědomé zaměření empatizujícího.<sup>20</sup> Pro tento předpoklad dokonce film poskytuje velmi výhodné podmínky, často vhodnější nežli skutečnost, protože způsob prezentace filmu v temném sále minimalizuje všechny okolní podněty.<sup>21</sup> Mluvíme samozřejmě o kině – je rozdíl ve sledování filmu na malé obrazovce notebooku při jízdě vlakem a v potměšlém sále na velkém plátně.

Na první Budův předpoklad je nutné upozornit, neboť jde o podmínku, v jejíž možnosti splnění se film rozchází s literaturou a jež naznačuje, že možnosti uplatnění empatie u těchto dvou narativních umění jsou různé. Film se totiž na rozdíl od literatury vyznačuje přítomností těla, které *vidíme a slyšíme*, k zpřesnění této poznámky dojde později. Nyní zmiňme, že reflexe možnosti uplatnění empatie v literatuře a filmu, se objeví jako leitmotiv u různých teoretiků.

Druhým předpokladem, který Buda spojuje s bezprostřední komunikací jako další nutnou podmínku, je sociální situace.<sup>22</sup> Tedy určitý kontext, který slouží jako pozadí pro empatii. Buda sociální situaci jako předpoklad nespécifikuje, avšak dává její úloze určitá omezení. Pro vysvětlení musíme na okamžik předběhnout k vztahům, které jsou empatii blízké a proto s ní lehce zaměnitelné. Za jeden z nich Buda považuje předpoklady o druhém. Buda tvrdí, že v *racionální*<sup>23</sup> rovině můžeme o druhém předpokládat mnoho platných věcí, avšak tyto předpoklady nejsou výsledkem vžití, nýbrž vychází z poznání sociální situace. Pozorovatel při „předpokládání“ usuzuje na základě pravidel a užívá pravděpodobnostní schémata, díky čemuž se však těžko dostává k *jedinečnému*. Do protikladu Buda staví empatii, která je jednak „*rezonanciou na konkrétnu osobnosť*“<sup>24</sup> a za druhé „*zrkadlí (zdůrazněme) zážitky iného*

---

<sup>18</sup> *Tamtéž*, s. 80.

<sup>19</sup> *Tamtéž*, s. 80.

<sup>20</sup> *Tamtéž*, s. 67.

<sup>21</sup> *Tamtéž*, s. 285.

<sup>22</sup> *Tamtéž*, s. 67.

<sup>23</sup> Buda si problematičnost tohoto termínu uvědomuje, proto jej relativizuje kurzívou – vysvětlení termínu viz oddíl 2.3.

<sup>24</sup> Buda, B.: *Čo vieme o empatii?*. (Bratislava: Pravda, 1988), s. 72.

*človeka, preto musia byť v popredí emócie a citové prvky, a nie racionálne hľadiská.*<sup>25</sup>

Dodejme, že takto popsané „předpokládání“ je přístup k objektu velmi blízký výše zmíněnému příkladu chladného přístupu, který se projevuje jako předistancování a divák se při něm není schopný vcítit.

Pozorovatel se tedy při „předpokládání“ řídí společenskými normami chování a na jejich základě očekává chování druhého.<sup>26</sup> Samozřejmě mluvíme o filmu, tyto předpoklady a očekávání tedy nemusí vycházet jen ze životní situace v rámci prezentovaného fikčního světa či narativní situace, ale mohou také vycházet ze žánru. Žánr stejně jako společenské normy jsou nekodifikovaná schémata, která tvoří pozadí, na němž divákovi určitá situace vystupuje a ovlivňuje jeho očekávání. Ať jdeme na firemní večírek či western, vždy cosi očekáváme a budeme poté obdobně překvapeni, pokud někdo přijde v kostýmu Batmana či před saloon „zaparkuje“ místo koně loď vetřelců (viz film *Kovbojové a vetřelci*). Není jistě náhodou, že Buda pro společenské normy užívá stejné metafory jako Ivanov pro žánr – šachy.<sup>27</sup>

Vzhledem k tomu, že Buda v citaci klade důraz na popředí empatie, sociální situace má sloužit jako kontext či pozadí. Jedná se tedy o odlišení faktoru figury na pozadí.<sup>28</sup> Vlastimil Zuska k tomuto faktoru uvádí příklad obrazu, který vystupuje na pozadí divákovi známého kontextu tvorby tohoto autora, na významovém pozadí stylu či školy a příklad postav, které posuzujeme (například) na pozadí světa, v němž žijeme.<sup>29</sup> Podmínkou sociální situace tedy Buda pokládá podmínku určitého kontextu, pozadí, jenž zakládá očekávání. Aby to bylo úplně jasné, vyjměme nakonec příslušnou část Budovi definice, jde zde o „*emócie, motívy a snahy ... ktoré nevyplývajú zákonite zo situácie medziľudského vzťahu*“. Pozorovatel tedy nesmí ze sociální situace (žánru) logicky vyvozovat (jak činí při „předpokládání“), ale musí uplatnit empatii. Pozadí situace (žánru) pak přichází na vědomí v druhém momentu empatie, při zpracování poznatků z vžití. Nejasnosti, které možná tímto nutným skokem vpřed vznikly, budou vyhlazeny dále (viz oddíl 2.3).

---

<sup>25</sup> Buda, B.: *Čo vieme o empatii?*. (Bratislava: Pravda, 1988), s. 70.

<sup>26</sup> *Tamtéž*, s. 70.

<sup>27</sup> Ivanov, V. V.: *Funkce a kategorie filmového jazyka*. In: Bernard, J. (ed): *Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2*. (Praha: NFA, 1995), s. 57.

<sup>28</sup> Zuska, V.: *Estetika, úvod do současnosti tradiční disciplíny*. (Praha: TRITON, 2001), s. 38.

<sup>29</sup> *Tamtéž*, s. 40.

## 2.2 Psychologická podstata empatie

Nyní se podívejme na komunikaci samotnou. Komunikaci považuje Buda za psychologickou podstatu empatie<sup>30</sup> a z hlediska její psychologické podstaty vyslovuje další definici: „*Empatia je zjemnenou a aplikovanou schopnosťou pochopiť a uvědomiť si neverbálnu komunikáciu.*“<sup>31</sup> Empatie se tedy zakládá na zpracování signálu neverbální komunikace, přičemž tento základ v procesu empatie Buda nazývá *vžíváním*.<sup>32</sup>

V přítomném bodu se budeme věnovat zejména objektivním podmínkám empatie, zaměříme se na tuto část definice: „*Na základe tohoto vžitia vie vycítiť a pochopiť v tom druhom také emócie, motívy a snahy, ktoré tento človek nevyjadruje v slovách priamym spôsobom*“.

Musíme však zároveň upozornit na relativnost části definice, která praví, že: „*pre vlastnú potrebu pojmenujeme.*“ Buda totiž důsledně odlišuje verbální a neverbální komunikaci. Zmíňme v několika podbodech, v čem se podle Budy liší. Neverbální komunikace není založená na slovech, Buda ji chápe jako výraz citových stavů jedince.<sup>33</sup> Řeč má na rozdíl od neverbální komunikace jeden kodifikovaný systém znaků. Jazyk má jednotky rozlišitelné a nahraditelné, neverbální komunikace nikoliv.<sup>34</sup> Odlišuje je princip digitální, založený na jednotkách, na straně jazyka a princip analogový, založený na intenzitách, na straně neverbální komunikace.<sup>35</sup> Verbální komunikace je záměrná, direktní, neverbální komunikace naproti tomu nevědomá, nezáměrná, tedy indirektní. Kromě odlišností Buda ukazuje i jejich vztah. Pro neverbální komunikaci je podle Budy specifická především intenzita. Intenzita verbální komunikaci chybí a právě neverbální komunikace jí intenzitu dodává (od zvýšení hlasu po výraz v očích při promluvě).<sup>36</sup> Buda považuje komunikaci za dvoustupňový proces. To znamená, že indirektní komunikace charakterizuje komunikaci direktní (direktní má širší význam, než verbální komunikace, viz dále). Neverbální komunikace v podstatě komentuje komunikaci verbální, je její metakomunikací.<sup>37</sup> Mezi nimi často může docházet k rozporu, skryté signály neverbální komunikace tak říkajíc mohou odhalit pravdu o verbální komunikaci. Pro názornost odkazují na Bergmanův film *Podzimní sonáta*, jehož konflikt je na rozporu verbální a neverbální komunikace založen.

---

<sup>30</sup> Buda, B.: *Čo vieme o empatii?*. (Bratislava: Pravda, 1988), s. 79.

<sup>31</sup> *Tamtéž*, s. 81.

<sup>32</sup> *Tamtéž*, s. 99.

<sup>33</sup> *Tamtéž*, s. 100.

<sup>34</sup> *Tamtéž*, s. 102.

<sup>35</sup> *Tamtéž*, s. 109.

<sup>36</sup> *Tamtéž*, s. 109.

<sup>37</sup> *Tamtéž*, s. 132.

Pokud přistoupíme k samotné neverbální komunikaci, získáme od Budy výčet různých komunikačních kanálů, které se pod tento termín řadí – například gesta, mimika, pohled, hlas či tělesné pohyby. Každý z těchto komunikačních kanálů má podle Budy dva typy komunikačních kódů – zkonvencionalizované či ritualizované znaky a kód biologického původu.<sup>38</sup> Platí pro ně také odlišení na direktní a indirektní. Ritualizované znaky jsou podle Budy spjaté s kulturou a konvenční. Musíme se je tedy učit stejně jako řeč a v podstatě nahrazují slova.<sup>39</sup> Naproti tomu biologické kódy mají evoluční význam, což podle Budy dokazuje fakt, že je lidé často automaticky registrují a mimovolně dekodují.<sup>40</sup> S percepcí mimiky spájí také jev, kdy pozorovatel mimovolně napodobuje mimiku tváře druhého. Domnívá se, že navození mimiky napomáhá rezonanci na emotivní stav druhého a dodává: „*Biologický kód může zodpovedať tým istým programovým schémám nervovej sústavy, ktoré potom umožňujú aj dekodovanie.*“<sup>41</sup> Z tohoto předpokladu Buda vyvozuje i důvod pro automaticnost dekodování biologických kódů.<sup>42</sup> Dodejme, že jistá programová schémata nervové soustavy, která se podílejí na empatii, opravdu objevena byla – zrcadlové neurony, k nim se dostaneme v úplném závěru.

Buda k probraným objektivním podmínkám empatie připájí poznámku, že film je schopný ukázat neverbální signály, které v běžném životě často nezpozorujeme.<sup>43</sup> Dodejme, ač možná nadbytečně, že film s neverbální komunikací pracuje často velmi jemně a to díky detailům, ostření a dalším technikám, které jí zároveň zdůrazňují. Možnost přirozeně pracovat s hereckým projevem se silně promítá i do režijního stylu některých režisérů. Vezměme za příklad filmy Roberta Bressona či Akiho Kaurismakiho, kde zásadní roli hraje pohled.<sup>44</sup>

Abychom poznatky o objektivních podmínkách empatie ve filmu shrnuli, můžeme použít pojem těla – všechny výše zmíněné objektivní základy empatie se v něm sdružují. Místo vlastní polemické formulace uijíme názory Jana Kučery.<sup>45</sup> Tvrdí, že tělo je základním stavebním materiálem filmové narace. Divák prostřednictvím těla nejčastěji vstupuje do

---

<sup>38</sup> *Tamtéž*, s. 104.

<sup>39</sup> *Tamtéž*, s. 109.

<sup>40</sup> *Tamtéž*, s. 111.

<sup>41</sup> *Tamtéž*, s. 111.

<sup>42</sup> *Tamtéž*, s. 111.

<sup>43</sup> *Tamtéž*, s. 285.

<sup>44</sup> Robert Bresson jednu ze svých kapitol „teoretické“ práce věnuje právě pohledu: Bresson, R.: *Poznámky ke kinematografu*. (Praha: Dauphin, 1998).

<sup>45</sup> Jeho shrnutí konceptů Mulvaye Smitha z knihy *Engaging Characters* probereme dále: Kučera, J.: *Těla a tváře (ve) filmu*. In: *Illuminace č.1, 2005*.

filmového obrazu a modeluje svá očekávání - v obraze je podle Kučery tělo tím, co diváka vybízí k textové participaci.<sup>46</sup>

V závěru tohoto bodu musíme ještě vyřešit zmíněnou *relativnost pojmenování* poznatků z empatie. Buda v definici uvažuje možnost pojmenování poznatků empatie, avšak probraná protikladnost verbální a neverbální komunikace hovoří proti. Hovoří proti explicitně i sám Buda, když tvrdí, že emoce, které neverbální komunikace vyjadřuje, není možné podchytit jazykem.<sup>47</sup> Posléze však připouští, že některá povolání při své práci uplatňují schopnost empatie a potřebují její výsledky slovně formulovat.<sup>48</sup> Jako příklad uvádí psychologa, my můžeme dodat povolání kritika. Každopádně převádění několika kódů na jeden bude vždy redukcí, jak tvrdí například Lotman.<sup>49</sup> Nyní přikročme k samotnému procesu empatie.

### 2.3 Proces empatie

Buda považuje empatii za výslednici mnohých procesů, přičemž zdůrazňuje dva a metaforicky je pojmenovává ponoření a vynoření.<sup>50</sup> Při prvním soustředí pozorovatel větší část svojí pozornosti na druhého a podle Budy se v něm snaží „rozplynout“.<sup>51</sup> Tento proces nazývá vžívání a je v něm přítomný pokus o rozluštění neverbálních signálů za pomoci zpřesněné pozornosti.<sup>52</sup> Avšak vžívání se stává empatií až ve chvíli, kdy je vědomě zpracováno.<sup>53</sup> Vyjádření pomocí metafory zdůrazňuje především jednu věc. Implicitně popisuje míru sebereflexivity. Ponoření totiž charakterizuje pozornost soustředěná více na druhého, naproti tomu vynoření podle Budy charakterizuje kognitivní způsob prožívání, příznačný pro stav bdělosti – tedy větší sebeuvědomění.<sup>54</sup> Jinými slovy pozornost je jednou zaměřena větší měrou na pól objektu, podruhé na pól recipienta.

Buda považuje empatii za specifickou protipólovou oscilující funkci osobnosti, kdy krajními póly jsou na jedné straně vžívání a na druhé vědomé zpracování poznatků vžití. Oscilace přitom může být velmi rychlá, takže se rozdíly stírají.<sup>55</sup> V druhém momentu může podle Budy vědomé zpracování zážitků empatie splynout s úsudky ve výše zmíněném smyslu

---

<sup>46</sup> Kučera, J.: *Tělo a tvář (ve) filmu*. In: *Illuminace č.1, 2005*, s. 43.

<sup>47</sup> Buda, B.: *Čo vieme o empatii?*. (Bratislava: Pravda, 1988), s.106.

<sup>48</sup> *Tamtéž*, s. 68-69.

<sup>49</sup> Lotman, J. M.: *Text v textu*. In: Bernard, J. (ed): *Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2*. (Praha: NFA, 1995), s. 43-76.

<sup>50</sup> Buda, B.: *Čo vieme o empatii?*. (Bratislava: Pravda, 1988), s. 65.

<sup>51</sup> *Tamtéž*, s. 98.

<sup>52</sup> *Tamtéž*, s. 99.

<sup>53</sup> *Tamtéž*, s. 66.

<sup>54</sup> *Tamtéž*, s. 68.

<sup>55</sup> *Tamtéž*, s. 68.

(s kontextem či pozadím v podobě žánru, narativu a apod.).<sup>56</sup> Jinak řečeno divák porovnává výsledky svého vžití s hypotézami, které plynou pravděpodobnostních schémat či norem. Buda považuje empatii za kognitivní činnost, k níž patří především kognitivní zpracování zážitkového materiálu získaného z druhého člověka a výsledkem procesů, které zahrnuje, je pochopení druhého.<sup>57</sup> Zdůrazňuje přitom, že poznatky empatie nejsou v běžném smyslu „racionální“. Zde musíme upřesnit, co toto problematické slovo pro Buda představuje. Běžné pochopení Buda spojuje s možností (lehkého) slovního vyjádření<sup>58</sup>, naproti tomu empatii považuje za rezonanci na konkrétní osobnost.<sup>59</sup> Odlišnost mezi nimi, je tedy odlišností mezi *jedinečností* a *obecností* (která je vlastní slovům).

Podívejme se nyní na možnost o uplatnění popsaného procesu v obecném modelu estetické recepcce. Zaměřme se na psychickou distanci. Jak již bylo zmíněno, psychická distance je prostor, v němž probíhá estetická recepcce a k její ztrátě může dojít dvěma způsoby – poddistancováním a předistancováním. Podnět k oběma se nachází jak na straně objektu, tak na straně subjektu.<sup>60</sup> Výše byly zmíněny tendence ke ztrátě distance na straně subjektu (kapitola 1), nyní se podívejme na podněty ke ztrátě distance na straně objektu. Jako objektivní podnět pro poddistancování Bullough zdůrazňuje především dva atributy objektu – realističnost a přítomnost těla.<sup>61</sup> Pokud nekriticky přistoupíme na termín realistického<sup>62</sup>, film splňuje obě podmínky. Kromě konkrétních podnětů, mluví Bullough také o obecném podnětu, který vede k poddistancování – *jedinečnosti*. Na opačný pól, tedy předistanování, naopak Bullough klade jako podnět abstrakci a jako tendenci zobecňování.<sup>63</sup> Nejvíce žádoucí je při tom co nejmenší distance bez její ztráty. Tento paradox Bullough zve antinomií distance.<sup>64</sup> Bullough v pojetí psychické distance spojuje několik různých protikladných konceptů (např. realistické a idealistické) do jedné úsečky, na které se stávají krajními body (v našem dosavadním textu póly). Při estetické recepci dochází na této úsečce k oscilaci. Dostáváme tedy další oscilační funkci osobnosti spojenou s empatií. Pokud tyto oscilační funkce osobnosti srovnáme, poznáme, že se kryjí. Pól jedinečnosti u Bullougha se kryje s pólem vžití u Budy (dochází k rezonanci na konkrétní, jedinečnou osobnost) a pól zobecnění

---

<sup>56</sup> *Tamtéž*, s. 72.

<sup>57</sup> *Tamtéž*, s. 85.

<sup>58</sup> *Tamtéž*, s. 69.

<sup>59</sup> *Tamtéž*, s. 72.

<sup>60</sup> Bullough, E.: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika č.1, 1995*, s. 14.

<sup>61</sup> Bullough, E.: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika č.1, 1995*, s. 14.

<sup>62</sup> O tom, že realismus je diskutabilní pojem hovoří např. Nelson Goodman: Goodman, N.: *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. (Praha: Academia, 2007), s. 38-43.

<sup>63</sup> Bullough, E.: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika č.1, 1995*, s. 16.

<sup>64</sup> *Tamtéž*, s. 14.

u Bullougha se kryje s pólem vědomého zpracování u Budy. Pokud typické podle Bullougha působí proti poddistancování a individuální proti předistancování<sup>65</sup>, empatie se díky oscilaci mezi zmíněnými póly drží v mezích psychické distance. V protikladu osobní a společenské, který Bullough zmiňuje<sup>66</sup>, pak nalezneme podporu i pro oscilaci mezi vžitím do konkrétní osobnosti na jedné straně a vstup norem a kontextu na straně druhé.

Diskutujeme-li o empatii s Bulloughem, nesmíme samozřejmě přehlédnout tvrzení, že psychická distance je „*esenciální pro výskyt a fungování empatie*.“<sup>67</sup> Nejdříve se však musíme vyrovnat s terminologickou nejasností. Bullough touto poznámkou odkazuje na soudobou práci Theodora Lippse. Buda uvádí svou knihu exkurzí do dějin konceptu empatie a chronologický přehled zahajuje právě u Lippse. Konstatuje, že Edward B. Titcher použil slovo Empathy při překladu jedné z prací Theodora Lippse. Titcher přeložil slovo vcítění (Einfühlung) jako empatie (Empathy).<sup>68</sup> Pokud Bullough tedy mluví o empatii, má na mysli Lippsův koncept.

Podívejme se, jak se má Lippsův koncept k Budovu pojetí empatie. Lipps svůj koncept vcítění (Einfühlung) představuje v eseji *Esthetika prostorová*.<sup>69</sup> Lipps považuje vcítění za zobektivizování recipientova pocitu. Nejdříve přichází pohyb apercipční, kdy recipient vcítuje své prostorové pohyby (například) do čáry – tzn., že vcítuje do objektu pohyb. Toto vcítění sil nazývá Lipps „*všeobecné vcítění apercipční*“.<sup>70</sup> Dochází jednak ke vcítování činnosti, ale také k postupnému chápání, které slouží jako podklad druhého momentu – „*vcítění podle zkušenosti*“.<sup>71</sup> To vychází z podmíněnosti recipientova pohybu v tělesném světě. Jde o bližší určení a vytvoření obsahu určení. Recipient v tomto momentu buduje život pomocí zkušenosti. Pro vcítění je podle Lippse základní situace, kdy recipient pozoruje sebe ve tvaru (objektu) a je odpoután od svého *reálného Já*.<sup>72</sup> Takový základ přitakává Bulloughovi, který také tvrdí, že jsme při estetickém zážitku „*distancování od svého praktického Já*“<sup>73</sup> a zároveň dodává, že „*estetický prožitek má těžiště v sobě nebo předmětu, který jej prostředkuje*.“<sup>74</sup> Obdobný názor zastává i Buda, když tvrdí, že při vžívání

---

<sup>65</sup> *Tamtéž*, s. 22.

<sup>66</sup> *Tamtéž*, s. 23.

<sup>67</sup> *Tamtéž*, s. 28.

<sup>68</sup> Buda, B.: *Čo vieme o empatii?*. (Bratislava: Pravda, 1988), s. 28.

<sup>69</sup> Lipps, T.: *Esthetika prostorová*. In: *Styl*, č.6, 1913.

<sup>70</sup> *Tamtéž*, s. 101.

<sup>71</sup> *Tamtéž*, s. 104.

<sup>72</sup> *Tamtéž*, s. 109.

<sup>73</sup> Bullough, E.: *'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip*. In: *Estetika č.1, 1995*, s. 12.

<sup>74</sup> Bullough, E.: *'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip*. In: *Estetika č.1, 1995*, s. 23.

překonáváme hranice vlastního Já a pokoušíme se v druhém rozplynout.<sup>75</sup> V Lippsově pojetí vcítění je přítomnost sebereflexivity při *pozorování sebe v objektu* evidentní, nicméně Buda v krátkém komentáři k Lippsovi tvrdí, že Lipps poukázal na to, že „*pozornosť sa postupne vzdáva od neho samého* (recipienta), z *vedomia sa vytlačá sebereflexia a Ja akoby splynulo s predmetom umeleckého zážitku*.“<sup>76</sup> Toto tvrzení Budy by bylo vzhledem k obecnému konceptu Lippsova rozporné. Nicméně Lipps tvrdí, že „*jsme v něm* (objektu, tvaru) *úplně, je-li vcítění úplné*.“<sup>77</sup> Příklad úplného splynutí, by byl případem poddistancování, ztráty sebereflexivity a potvrdil by Budova slova. Že však Lipps možnost úplného splynutí připouští, nelze zobecnit na základ jeho konceptu. Sám Buda se proti úplnému splynutí brání tvrzením, že empatii „*možno udržať iba istý čas. Osobnosť sa bráni, chráni svoje hranice, usiluje sa spracovať emocie*.“<sup>78</sup> Nesouhlas s úplným splynutím se nám vrátí později v diskuzi o identifikaci především u kognitivních vědců.

Samotný proces vcítění u Lippse následně pokračuje v konfrontaci s výsledky vcítění.<sup>79</sup> Probíhá tedy obdobně jako empatie u Budy. Vcítění i vžití do objektu na základě zraku připoutává pozornost k formálním vlastnostem objektu (viz níže v tomto bodu). Je přítomen kontext, který napomáhá budování vcítění a nakonec dochází ke zpracování výsledků vcítění. Proces vcítění probíhá také jako oscilace mezi dvěma póly a to v rámci psychické distance – která jak Bullough tvrdí, je pro jeho fungování esenciální. Na konkrétnější rovině se však koncepty odlišují zejména tím, že Lippsův koncept směřuje k statickým výtvarným uměním a vcítění se tedy zaměřuje na vcítění prostorového pohybu, nikoliv „pohybu emocí“ jako v případě Budy.

Na Lippsův koncept vcítění navazuje další klasická práce estetiky *Abstrakce a vcítění*<sup>80</sup> Wilhelma Worringera. Worringer v mnohém s Lippsem souhlasí. Jako kritika směřuje především k zabarvení, které má vcítění vzhledem k vůli. Podle Lippse se jedná o sebezpotvrzení, naproti tomu Worringer zastává princip sebezapření, který plyne ze světového pocitu.<sup>81</sup> Pro nás není tento rozpor podstatný, podstatné je, že oba autoři souhlasí s tím, že vcítění je proces sebeobjektivace mající atributy, jež byly zmíněny výše (sebereflexe, opuštění reálného Já, těžiště v předmětu). Worringer mimoto upřesňuje některé objektivní podmínky vcítění. Worringer důsledně odmítá, že by se vcítění vztahovalo k literárnímu působení.

<sup>75</sup> Buda, B.: *Čo vieme o empatii?*. (Bratislava: Pravda, 1988), s. 86.

<sup>76</sup> *Tamtéž*, s. 28-29.

<sup>77</sup> *Tamtéž*, s. 109.

<sup>78</sup> *Tamtéž*, s. 68.

<sup>79</sup> Filip, D.: *Doslov*. In: *Abstrakce a vcítění*. (Praha: Triáda, 2001), s. 134.

<sup>80</sup> Worringer, W.: *Abstrakce a vcítění*. (Praha: Triáda, 2001).

<sup>81</sup> *Tamtéž*, s. 41.

Literární působení je vzrušení, které lze podle Worringera dosáhnout stejně slovy jako výtvarnými prostředky.<sup>82</sup> Jak jsme viděli, stejné požadavky klade na objektivní podmínky empatie i Buda (neverbální komunikace). Worringer dále dodává, že literární působení lze dosáhnout pouze na látce a vcítění se vztahuje k formě.<sup>83</sup> Přijmeme-li tuto dualitu (obsahu či látky a formy), tak něco podobného tvrdí Buda, a sice že neverbální komunikace se nevztahuje k lexikálním obsahům, ale funguje jako forma, neboť dodává jako indirektní komunikace intenzitu komunikaci direktní, která je buď vyjádřená slovy, nebo slova nahrazuje.<sup>84</sup> Worringer na rozdíl od Lippse neuvažuje zpracování vcítění<sup>85</sup> a na rozdíl od něj ustavuje dvojici abstrakce a vcítění, které uvažuje jako opačné póly.<sup>86</sup> Vcítění přitom směřuje především k organické přesvědčivosti – naturalismu (či realismu)<sup>87</sup>, a v abstrakci jde o to vzít věcem jejich libovolnost (či *jedinečnost*)<sup>88</sup>, tedy abstrahovat a dodat věci zákon.<sup>89</sup> U druhého pólu pak zdůrazňuje, že nejde o abstrahování intelektuální, o uspokojení intelektu, ale je založeno v naší psychosomatické konstituci.<sup>90</sup> Worringer tvoří obdobnou úsečku jako Bullough v rámci psychické distance, jejíž hraniční body jsou obecně vymezeny jedinečností či realističností a obecností. Buda a Worringer tedy uvažují obdobný směr: Buda od konkrétní, jedinečné osobnosti ke generalizaci, zpracování poznatků a Worringer od jedinečnosti, realističnosti k abstrakci, dodání zákona. Obdobně hovoří i o druhém pólu. Buda tvrdí, že poznatky a jejich zpracování není rozumové v běžném slova smyslu, Worringer tvrdí, že abstrakce není intelektuální.

Na obecné úrovni se tedy zmínění tři teoretici v mnohém o empatii (vcítění) shodují. Uvažují o ní jako *procesu*, který osciluje mezi dvěma póly – od jedinečného k obecnému (ke zpracování, k zákonu). Worringer i Buda vylučují, že by se empatie (vcítění) vztahovala na straně objektu ke slovům. Ve všech konceptech je přítomná sebereflexe a opuštění reálného Já v rámci psychické distance, která, zdá se, je pro jejich fungování opravdu esenciální. Estetická recepcce má ve všech případech těžiště v objektu, do kterého se divák „nalévá“ či se v něm snaží „rozplynout“ a empatie (vcítění) se vztahuje k jistým viditelným vlastnostem. Primární úlohu hraje zrak. Přes shodu v deskripci procesu je však mezi oběma koncepty na

---

<sup>82</sup> *Tamtéž*, s. 47.

<sup>83</sup> *Tamtéž*, s. 47.

<sup>84</sup> Buda, B.: *Čo vieme o empatii?*. (Bratislava: Pravda, 1988), s. 132.

<sup>85</sup> Filip, D.: *Doslov*. In: *Abstrakce a vcítění*. (Praha: Triáda, 2001), s. 134.

<sup>86</sup> Worringer, W.: *Abstrakce a vcítění*. (Praha: Triáda, 2001), s. 32.

<sup>87</sup> Worringer volí slovo naturalismus, protože se mu zdá vhodnější nežli termín realismus, který podle něj konotuje literaturu: Worringer, W.: *Abstrakce a vcítění*. (Praha: Triáda, 2001), s. 43.

<sup>88</sup> *Tamtéž*, s. 35.

<sup>89</sup> *Tamtéž*, s. 48.

<sup>90</sup> *Tamtéž*, s. 49.

konkrétnější úrovni značný rozdíl, jak bylo naznačeno výše. Přibližně stejný jako je základní rozdíl mezi uměními, k nimž se tyto koncepty vztahují. Tedy v absenci pohybu na jedné straně a jeho přítomností na straně druhé. Zdá se proto vhodné rozlišovat mezi vcítěním, které obsahuje vcítění pohybu a empatií, kde toto chybí.

## 2.4 Další otázky spjaté s empatií

Zmíňme na závěr kapitoly o Budově empatii několik otázek, na něž sic Buda neklade přílišný důraz, nicméně u jiných teoretiků nabývají zásadní roli.

Několikrát jsme společně s Budou užili při specifikování empatie slova rezonance. Za rezonancí se skrývá Budovo pojetí *citové nákazy*. Buda tento jev probírá odděleně od empatie, nicméně tvrdí, že je s ní úzce spjat. Můžeme říci, že citovou nákazu považuje za průvodní jev empatie. Buda tvrdí, že při různých situacích jsou lidé různě náchylní k napodobování. Ideálními situacemi pro citovou nákazu jsou chvíle, kdy člověk nechrání hranice svého Já (což jsou i případy estetického postoje či psychické distance).<sup>91</sup> Empatie tuto podmínku podle Budy splňuje. Za základ přenosu emocí Buda pokládá instinktivní napodobování mimovolních nebo automatických biologických forem chování<sup>92</sup>, kam ostatně patří i neverbální komunikace. Zvláště příznačnou považuje Buda citovou nákazu pro první moment empatického procesu.<sup>93</sup> Díky citové nákaze si při vžívání pozorovatel lehce vyvolá psychického stav druhého.<sup>94</sup> Důležitou roli hraje podle Budy citová nákaza i v *identifikaci*, k níž se dostaneme dále.

Kromě tohoto faktoru usnadňujícího empatii, uvažuje Buda i jiný, který se v určité podobě ukáže u každého zvoleného teoretika. Jedná se o sociologickou *podobnost* diváka a postavy. Ač není podmínkou, empatii ulehčuje.<sup>95</sup> Empatii ulehčuje i to, že divák zná cíl empatie z dřívějšíka.<sup>96</sup> Tento faktor může hrát roli především při sledování seriálů či filmových sérií. Uvedme například „Doinelovskou pentalogii“ Françoise Truffauta, kterou prochází hlavní postava Antoina Doinela, představovaná Jean-Pierrem Léaudem, od školního věku ve filmu *Nikdo mě nemá rád* až po film *Lásku na útěku*, kde hlavní hrdina vystupuje jako čtyřicátník. Naše empatie k němu je z velké části založená na znalosti předchozích filmů

---

<sup>91</sup> *Tamtéž*, s. 91.

<sup>92</sup> *Tamtéž*, s. 90.

<sup>93</sup> *Tamtéž*, s. 91.

<sup>94</sup> *Tamtéž*, s. 92.

<sup>95</sup> *Tamtéž*, s. 67.

<sup>96</sup> *Tamtéž*, s. 67.

série.<sup>97</sup> Pokud mluvíme o podobnosti, je vhodné zmínit ještě jeden faktor. A to otázku pohlaví. Buda tvrdí, že pokus o empatii k druhému pohlaví může selhat kvůli sexuálnímu zájmu o druhého.<sup>98</sup> Tento faktor ostatně uvažuje i Bullough. Když jmenuje časté podněty k poddistancování, zmiňuje sexuální zájem. V něm se divák dostává do vztahu s vlastní potřebou.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> Tento příklad je zvláště příznačný, protože tato série není pouze přerušovaným pokračováním jednoho příběhu ve stylu například Pána Prstenů, ale jejím pojátkem je pouze hlavní hrdina.

<sup>98</sup> Buda, B.: *Čo vieme o empatii?*. (Bratislava: Pravda, 1988), s. 64.

<sup>99</sup> Bullough, E.: *'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip*. In: *Estetika č.1, 1995*, s. 15.

### 3. Procesy empatii blízké v pojetí Bely Budy

V této kapitole stále setrváváme v Budově teorii. Podíváme se na procesy, které jsou v mnohém empatii podobné, a proto se s ní dají lehce zaměnit. Díky tomu, že jsme podrobně probrali Budovo pojetí empatie, můžeme vůči ní procesy lehce vymežit. Dva jsme již probrali, a to „předpokládání“ a citovou nákazu. Nyní se podíváme na *sympatii*, *identifikaci* a *projekci*.

#### 3.1 Sympatie

Kromě empatie se velmi často v obecné mluvě o filmu vyskytuje i slovo sympatie. Sympatie stejně jako empatie vyžaduje bezprostřední kontakt a zároveň má totožnou psychologickou podstatu – vztahuje se k neverbální komunikaci. Naproti empatii však nevyžaduje příliš velkou vnímavost pozorovatele.<sup>100</sup> Sympatie je totiž přebíráním dominantního pocitu (možná lépe by se dalo říci základního), který se ovšem pozorovatel nepokouší uvést do kognitivních souvislostí zážitkového světa druhého.<sup>101</sup> Není tedy podmínkou, aby se pozorovatel zvláště o druhého zajímal a pokoušel se ho *pochopit*.<sup>102</sup> Na rozdíl od empatie, která se vyznačuje určitou snahou, zde dochází k emoční reakci automaticky. Aby pozorovatel sympatii pocítil, musejí být pocity druhého silné. Sympatie zároveň předpokládá možnost lehkého zařazení do souvislostí. To znamená, že reakce druhého a to, co v něm emoci vyvolalo, musí být lehce pochopitelné.<sup>103</sup> Vidíme tedy, že na rozdíl od empatie, kde je pochopení důsledkem vžívání, při sympatii je pochopení předpokladem. Dalším bodem, kterým se od sebe empatie a sympatie liší, je absence momentu ponoření: „*Zachovávame si hranice vlastného Ja, respektíve si ich neuvedomujeme.*“<sup>104</sup> Zároveň emoce vyvolané sympatií jsou podle Budy mnohem silnější než vyvolané empatií. Buda to zdůvodňuje tím, že: „*Sústavné kognitívne spracúvanie, ktoré prebieha v empatii, pravdepodobne ustavične odvádza nadbytok emocionálneho náboja.*“<sup>105</sup> Naproti tomu při sympatii zasáhne emocionální náboj pozorovatele naráz. Buda v souvislosti se sympatií tvrdí, že „*umelecký dojem býva spätý so vznikom veľkej sympatie.*“<sup>106</sup> Nejčastěji takový případ nastává, pokud se divákovi při sledování filmu podaří ztotožnit s hlavním hrdinou.<sup>107</sup> Fakt, že se Buda, primárně jako

---

<sup>100</sup> Buda, B.: *Čo vieme o empatii?*. (Bratislava: Pravda, 1988), s. 86.

<sup>101</sup> *Tamtéž*, s. 87.

<sup>102</sup> *Tamtéž*, s. 86.

<sup>103</sup> *Tamtéž*, s. 87.

<sup>104</sup> *Tamtéž*, s. 86.

<sup>105</sup> *Tamtéž*, s. 87.

<sup>106</sup> *Tamtéž*, s. 88.

<sup>107</sup> *Tamtéž*, s. 88.

psycholog, při několika krátkých zmínkách o empatii v umění uchyluje především k reflexi filmu, svědčí o úzké spojitosti problematiky empatie s filmem. Buda v uvedené zmínce mluví o identifikaci (ztotožnění), tedy procesu, kterému se budeme věnovat v zápětí. Podstatnou informací však je, že se jednotlivé procesy podle Budy nevyklučují, ale mohou probíhat v rámci jedné recepce a vzájemně se i podporovat. Buda shledává rozdíl mezi empatií a sympatií také ve vyžadované kompetenci. V sympatických reakcích není u lidí velkých rozdílů, naproti tomu u empatie ano. Empatie podle Budy vyžaduje určitou praxi, která rozvíjí schopnost vědomého zpracování (viz psycholog, kritik výše).<sup>108</sup>

### 3.2 Identifikace

Buda o identifikaci pojednává především v kontextu „dětí“. Tento pojem dáváme do uvozovek, protože Buda jej nevymezuje časově, ale charakterizuje jako období, kdy je dítě vázáno na matku.<sup>109</sup> Jde o období, kdy se začíná psychologický proces identifikace objevovat. Buda proces charakterizuje také jako „*učenie se stotožněním*“<sup>110</sup>, obvykle bývá nazýván napodobováním. Jak bylo předesláno, hraje v něm podstatnou úlohu citová nákaza. Dítě při procesu identifikace vnímá emocionální stavy druhého a mechanismus, který při procesu probíhá, je totožný s empatií, protože informace, které proudí neverbální komunikací druhého, umožňují, aby si dítě vyvolalo duševní stav druhého člověka.<sup>111</sup> Funguje tedy jako vžívání.<sup>112</sup> Podle těchto poznámek, Buda uvažuje empatii jako nižší stupeň empatie. Nižší stupeň, kterému chybí zpracování vžívání. Jak jsme uvedli při reflexi sympatie, identifikace se neomezuje pouze na období dětství, ale jako nedokončená empatie se může podílet i na sledování filmů. Primární zasazení identifikace do dětství můžeme vysvětlit ještě jedním důvodem – v dětství je podle Budy citlivost na neverbální komunikaci značná.<sup>113</sup> Dítě dokáže déle setrvat ve vžívání. Dříve jsme s Budou poznamenali, že při vžívání a rezonanci na druhého je možné setrvat jen krátký čas, protože (dospělá) osobnost se snaží chránit své hranice a zpracovat emoce. Naproti tomu dítě má nižší egoobranu, ta se však, jak poznamenává Vlastimil Zuska, s věkem postupně zvyšuje.<sup>114</sup> Shrňme. Buda pojímá

---

<sup>108</sup> *Tamtéž*, s. 89.

<sup>109</sup> *Tamtéž*, s. 154.

<sup>110</sup> *Tamtéž*, s. 159.

<sup>111</sup> *Tamtéž*, s. 159.

<sup>112</sup> *Tamtéž*, s. 160.

<sup>113</sup> *Tamtéž*, s. 160.

<sup>114</sup> Zuska, V.: *Estetika, úvod do současnosti tradiční disciplíny*. (Praha: TRITON, 2001), s. 56-57.

identifikaci jako nižší vývojový stupeň empatie, ale také jako její nedokončenou podobu založenou na prodlužovaném vžívání.<sup>115</sup>

Identifikace jako fenomén spjatý s nižším vývojovým stupněm člověka se nám navrátí i dále v rámci diskuze psychoanalytiků. Na tomto místě je vhodné nastínit alespoň nejhrubší rozdíl v pojetí termínu identifikace u Budy a psychoanalytiků. Buda považuje identifikaci za nižší stupeň empatie, to však není u psychoanalytiků možné. Protože jak Buda poznamenává, velká část psychoanalytiků existenci empatie zpochybňuje. Naproti tomu identifikace je termín vzniklý v psychoanalýze. Mnozí proto podle Budy vysvětlují identifikaci z hlediska empatie.<sup>116</sup>

### 3.3 Projekce

Poslední proces, který Buda odlišuje od empatie, je projekce. Tento proces je podle Budy spojený s procesem, který jsme pro ulehčení nazvali „předpokládání“. Při „předpokládání“, může pozorovatel vycházet i ze sebe a podle vlastních zážitků kvalifikovat chování druhého.<sup>117</sup> Pozorovatel při projekci promítá do druhého vlastní chápání a stanoviska. Jejím základem není vžívání jako při empatii, kdy druhý vystupuje ve své jedinečnosti, ale druhý naopak vystupuje jako plocha, na níž se pozorovatel promítá.<sup>118</sup> Na rozdíl od empatie projekce ignoruje neverbální komunikaci. Od předpokládání se pak liší především tím, že není primárně založená na logickém vyvozování předpokladů ze situace a norem, ale především na zvažování vlastních psychologických souvislostí. Pozorovatel při ní ignoruje rozdíly mezi lidmi.<sup>119</sup> Je tedy podle Budy *egocentrická*, protože pozorovatel je vázaný na vlastní emocionální schémata. Tyto schémata projektuje do druhého a nahrazuje jimi pochopení druhého.<sup>120</sup> Tento proces je případem ztráty distance. Svědčí o tom Bulloughův příklad ztráty distance, kdy muž, kterému dává žena důvody k žárlivosti, shlédne představení Othella. Čím více se budou pocity a zkušenosti muže shodovat s Othellovými, tím je pravděpodobnější, že si uvědomí vlastní žárlivost a místo Othella uvidí sebe v Othellově situaci se svou ženou.<sup>121</sup> Tento případ by se dal zařadit do první ze dvou možností předistancování, které odlišuje Vlastimil Zuska (viz první kapitola). Pro pozdější využití ještě zmiňme, že Buda projekci spájí

---

<sup>115</sup> Buda, B.: *Čo vieme o empatii?*. (Bratislava: Pravda, 1988), s. 284.

<sup>116</sup> *Tamtéž*, s. 162.

<sup>117</sup> *Tamtéž*, s. 72-73.

<sup>118</sup> *Tamtéž*, s. 73.

<sup>119</sup> *Tamtéž*, s. 73.

<sup>120</sup> *Tamtéž*, s. 73.

<sup>121</sup> Bullough, E.: *‘Psychická distance’ jako faktor v umění a estetický princip*. In: *Estetika č.1, 1995*, s. 13.

se sklony k psychopatologickým příznakům, protože její časté uplatňování může vést k paranoidním stavům.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Buda, B.: *Čo vieme o empatii?*. (Bratislava: Pravda, 1988), s. 73.

## 4. Empatie a koncepty jí blízké ve filmových teoriích

Poté, co jsme vyčerpávajícím způsobem probrali Budovu teorii, se přesuneme k teoretikům, kteří reflektují empatii či některý z dalších konceptů ve filmu. Nesmíme přitom zapomenout Budovo odlišení empatie od blízkých konceptů a ani na Bulloughův koncept psychické distance, který se při aplikaci na Budovu teorii ukázal jako velmi užitečný. Budeme se věnovat dvěma směrům, které nastíněnou problematiku reflektují – psychoanalyticky orientovaným teoriím a kognitivní vědě ve filmových teoriích. Autory řadíme pro přehlednost chronologicky, protože teoretici často na předchozí reagují.

### 4.1 Psychoanalytická pojetí

O psychoanalýze jsme se zmínili již dříve a v souladu s touto zmínkou, zde půjde o pojetí identifikace. Nejdříve se budeme věnovat feministické teorii Laury Mulveyové, která využívá psychoanalytickou metodu pro ideologickou kritiku. Za pomoci psychoanalyticky pojatého termínu identifikace vysvětluje recepci filmového díla v textu – „*Vizuální slast a narativní film*“<sup>123</sup>. Druhý autor, o němž se zmíníme, bude Christopher Metz, jenž ve své psychoanalyticko-sémiologické práci „*Imaginární signifiant – Psychoanalýza a film*“<sup>124</sup> věnuje jednu kapitolu identifikaci ve vnímání filmu.

#### 4.1.1 Laura Mulveyová

Text Mulveyové je jedním z případů negativního pojetí identifikace. Negativního v tom smyslu, že se uplatňování identifikace může podle některých teoretiků negativně projevat buď vzhledem k ideologii či psychice člověka. Zde se jedná o případ první, avšak i s příměsí druhého. Mulveyová užívá metodologický aparát psychoanalýzy, jak sama tvrdí, ke zkoumání patriarchální společnosti.<sup>125</sup> Materiálem jejího zkoumání je především klasický hollywoodský film, který podle ní odráží dominantní ideologické pojetí filmu.<sup>126</sup> Jinak řečeno hollywoodský film podle ní upevňuje stereotypní postavení mužů a žen. Prostředek, kterým podle Mulveyové film upevňuje stereotypy, je *vizuální slast*.<sup>127</sup> Mulveyová se implicitně zaměřuje pouze na diváky muže.

Pomocí termínu vizuální slast vysvětluje působení filmu na diváka, přičemž odlišuje dva typy slasti, které z filmu pro (mužského) diváka plynou a závisejí na pohlaví postavy. Na jedné

<sup>123</sup> Mulveyová, L.: *Vizuální slast a narativní film*. In: Oates-Indruchová, L. (ed.). *Divčí válka s ideologií*. (Praha: SLON, 1998).

<sup>124</sup> Metz, Ch.: *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. (Praha: Český filmový ústav, 1991).

<sup>125</sup> Mulveyová, L.: *Vizuální slast a narativní film*. In: Oates-Indruchová, L. (ed.). *Divčí válka s ideologií*. (Praha: SLON, 1998), s. 118.

<sup>126</sup> *Tamtéž*, s. 119.

<sup>127</sup> *Tamtéž*, s. 119.

straně, pokud je postavou žena, odlišuje dva typy slasti – voayerismus a fetišismus, které zastřešuje pojmem skopofilie. Skopofilii popisuje jako slast z dívání se.<sup>128</sup> V ní se projevuje voayerismus jako slast ze sledování soukromí. Soukromí ve filmu podle Mulveyové funguje, protože postavy si diváků nevšímají. Fetišismus se projevuje ve vnímání druhého jako objektu sexuální stimulace pohledem.<sup>129</sup> Tyto slasti fungují nezávisle na erotogenních zónách a jsou funkcí pudů.<sup>130</sup> Na straně druhé, pokud je postavou muž, jde o identifikaci. Identifikace se podle Mulveyové rozvinula při rozpoznání sebe v zrcadle, tedy konstituování Já. Toto stádium nastává v období, kdy fyzické ambice dítěte přesahují jeho fyzické schopnosti. Dítě si představuje zrcadlový odraz jako dokonalejší nežli jeho vlastní tělo. Toto mylné rozpoznání sebe jako něčeho dokonalejšího podle Mulveyové ustavuje pudu pro identifikace s ostatními.<sup>131</sup> Slast z identifikace funguje skrze narcismus a poznání sobě podobného.<sup>132</sup> Mulveyová tvrdí, že když se divák identifikuje s mužským protagonistou, *promítá* svůj pohled do pohledu své filmové podoby – do svého mocnějšího a ideálnějšího Já zrozeného před zrcadlem.<sup>133</sup> Tato slast je funkcí Jáského libida, tedy *egocentrická*.<sup>134</sup>

Mulveyová zakládá své pojetí na tom, že se divák identifikuje pouze s postavou stejného pohlaví, tuto problematickou stránku zmiňuje i Bendová ve své sumarizaci: „*identifikujeme se pouze s jednou postavou a to v závislosti na našem genderu.*“<sup>135</sup> Pro Mulveyovou je otázka *podobnosti* otázkou stejného pohlaví. Na rozdíl od Budy, kde *podobnost* ulehčovala empatii, je pro Mulveyovou pohlavní *podobnost* předpokladem identifikace. Buda sice uvažoval, že identifikace mezi lidmi opačného pohlaví může být zrušena sexuálním zájmem, nicméně jeho ani Bulloughova teorie nepopírala, že identifikace (empatie) s opačným pohlavím je možná. Mulveyová to popírá. Dále uvidíme, že podle některých autorů *podobnost* dokonce nehraje žádnou zásadní roli. Celkové pojetí Mulveyové je problematické také vzhledem k uvedenému modelu recepce (kapitola 1). Model recepce, který předkládá Mulveyová probíhá primárně v poddistancování. Voayerismus a fetišismus, jimiž se mužský divák vztahuje k postavám opačného pohlaví, totiž probíhají jako neustávající sexuální zájem, tedy v praktickém postoji. A druhá – identifikace – se v mnohém přibližuje Budově pojetí projekce, kterou jsme uvedli jako případ ztráty distance. Jednak sama Mulveyová tvrdí, že se divák projektuje do druhého,

---

<sup>128</sup> *Tamtéž*, s. 120.

<sup>129</sup> *Tamtéž*, s. 120.

<sup>130</sup> *Tamtéž*, s. 122.

<sup>131</sup> *Tamtéž*, s. 121.

<sup>132</sup> *Tamtéž*, s. 122.

<sup>133</sup> *Tamtéž*, s. 125.

<sup>134</sup> *Tamtéž*, s. 122.

<sup>135</sup> Bendová, H.: *Pojem: Identifikace*. In: *Cinepur* č.39, 2005.

ale také charakterizuje identifikace jako principiálně *egocentrickou*. Samotná volba materiálu, oblíbeného materiálu psychoanalýzy – Hitchcockovi filmy, naznačuje problém, na nějž skrze citaci Todorova poukazuje Thompsonová: „*Psychoanalytická interpretace může být definována pouze jako interpretace, která objevuje v analyzovaných objektech obsah, který je v harmonii s psychoanalytickou doktrínou; ... interpretaci zde řídí jí předcházející znalost významu, který se má objevit.*“<sup>136</sup>

#### 4.1.2 Christopher Metz

Christopher Metz shodně s Budou spojuje identifikaci se zrakem. Zdůrazňuje, že film je perceptivnější nežli jiná umění, protože jej vidíme a slyšíme. Zdůrazňuje to především proto, aby film odlišil od literatury, která se ke zraku vztahuje pouze v grafémech.<sup>137</sup> Film narozdíl od literatury podle Metze disponuje reprezentací se všemi reálně vnímanými detaily.<sup>138</sup>

Metz identifikaci obdobně jako Buda orientuje do dětství. U obou autorů identifikace formuje základ pro pozdější vztahy s druhými. V Metzově případě jde o sekundární identifikaci, u Budy o empatii. Na této obecné úrovni však podobnosti končí. Metz stejně jako Mulveyová uvažuje zrcadlové stádium (Metz jej vymezuje obdobím mezi prvními 8 až 16 měsíci lidského života), v němž vidí základ formování lidského Já: „Já dítěte se utváří identifikací s tím, co se mu podobá.“<sup>139</sup> Dítě se tedy identifikuje se sebou samým – se svým odrazem v zrcadle, což Metz zve primární identifikací. Dítě současně překonává prvotní nerozlišitelnost mezi Já a Nejá, čímž zakládá možnost identifikace sekundární – identifikace s jiným<sup>140</sup>, s objekty mezi nimiž on sám není.<sup>141</sup>

Záměrně neužíváme „identifikace s druhým“, protože Metz pojímá identifikaci ve větší šíři nežli Buda. Když si Metz pokládá otázku, s čím se divák ve filmu identifikuje, když se tedy ptá po objektivních podmínkách identifikace, rychle si odpovídá, že s postavou či hercem – tedy živou bytostí. Postavu uvažuje pro fiktivní příběhy a herce pro „nefiktivní příběhy“ (například dokument). V takovém případě je však potřeba, aby byla postava přítomna.<sup>142</sup> Shledává tedy, že odpověď není dostačující, neboť identifikace s živou bytostí představuje pouze některé formy sekundární identifikace. Film však obsahuje i často dlouhé sekvence,

---

<sup>136</sup> Thompsonová, K.: *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. In: *Iluminace č.1, 1998*, s. 13.

<sup>137</sup> Metz, Ch.: *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. (Praha: Český filmový ústav, 1991), s. 63.

<sup>138</sup> *Tamtéž*, s. 64.

<sup>139</sup> *Tamtéž*, s. 65.

<sup>140</sup> *Tamtéž*, s. 65.

<sup>141</sup> *Tamtéž*, s. 67.

<sup>142</sup> *Tamtéž*, s. 66.

kteřé Metz označuje jako „nelidské“ (objevují se v nich pouze neživé věci – krajiny apod.).<sup>143</sup> Nepředvádějí divákovi žádnou lidskou podobu, s níž by se mohl identifikovat. Přesto zůstává podle Metze identifikace neporušena.<sup>144</sup> Ptá se proto ještě jednou, a sice kde je divák?<sup>145</sup> Odpovídá, že divák je v kině a dobře si to uvědomuje. Divák si uvědomuje, že vnímá něco imaginárního a zároveň, ví, že je to on, kdo vnímá.<sup>146</sup> Divák se podle Metze identifikuje se sebou samým jako čirým aktem vnímání a v případě, že se identifikuje se sebou samým jakožto pohledem, tak se podle Metze nemůže než identifikovat s kamerou.<sup>147</sup> Je tak přítomný jakožto „vševnímající“.<sup>148</sup> Metz interpretuje tuto dualitu identifikace ve spojitosti s principem vnímání, které probíhá jako projekce a introjekce – divák tedy jednak uvádí v chod, ale také přijímá.<sup>149</sup>

Mechanismus identifikace definuje podle Metze kinematografickou situaci v její obecnosti.<sup>150</sup> Metzovo pojetí se snaží z hlediska identifikace vysvětlit celek recepce filmového díla – identifikace tedy zastřešuje recepci. U Budy jsme však empatii a spřízněné koncepty pojímali pouze jakožto „strategii čtení postav“, tedy jednu z možností vztahující se primárně k postavám. Naproti tomu Metz považuje film za trvalou hru identifikací<sup>151</sup> – identifikace při recepci filmu podle něj nepřetržitě funguje.<sup>152</sup> Buda zakládá empatii či identifikaci svou podstatou na neverbální komunikaci a vztahu k druhému, kdežto Metz považuje za základní identifikaci s kamerou. Zve ji *primární kinematografická identifikace* (pozor nikoliv primární identifikaci ve výše zmíněném smyslu).<sup>153</sup> Pokud se Metz zmiňuje o *pohledu* postav, nepovažuje jej za neverbální komunikaci, ale vysvětluje ho z hlediska své teorie jako prostředek, který svazuje „volně těkající“ a „vševnímající“ pohled“.<sup>154</sup> Identifikace s postavami pak zve *sekundárními kinematografickými identifikacemi*.<sup>155</sup> Jim přisuzuje relativně velkou roli. Pokud má totiž divák chápat děj hraného filmu, musí se podle něj pokládat za jeho postavu, aby tato postava mohla participovat na všech schématech srozumitelnosti, která v sobě divák chová a zároveň se za ni pokládat nesmí, aby se fikce

---

<sup>143</sup> *Tamtéž*, s. 66.

<sup>144</sup> *Tamtéž*, s. 67.

<sup>145</sup> *Tamtéž*, s. 67.

<sup>146</sup> *Tamtéž*, s. 68.

<sup>147</sup> *Tamtéž*, s. 69.

<sup>148</sup> *Tamtéž*, s. 73.

<sup>149</sup> *Tamtéž*, s. 70.

<sup>150</sup> *Tamtéž*, s. 73.

<sup>151</sup> *Tamtéž*, s. 66.

<sup>152</sup> *Tamtéž*, s. 67.

<sup>153</sup> *Tamtéž*, s. 75.

<sup>154</sup> *Tamtéž*, s. 74.

<sup>155</sup> *Tamtéž*, s. 75.

mohla konstituovat jako fikce.<sup>156</sup> *Druhá kinematografická identifikace* je tedy identifikací, o níž se ve všeobecnosti bavíme, protože se dá pojímat jako strategie čtení postav. Metz v ní registruje určitou distanci, protože divák nesmí s postavou splynout a pokud si divák uvědomuje sebe jakožto vnímajícího, tak zahrnuje i přítomnost sebereflexe. Metz rovněž považuje za důsledek této identifikace chápání děje – pochopení. Bohužel více tento koncept nerozvíjí, neboť důraz klade především na *primární kinematografickou identifikaci*, kterou spojuje s laskavou přítomností pohledu (perceptivní vášní).<sup>157</sup>

Zřejmě se zde naplňuje Budova zmínka, že psychoanalýza se snaží empatii vysvětlit z hlediska identifikace. Sekundární kinematografická identifikace se empatii (v Budově podání) blíží, na rozdíl od velmi vzdálené primární kinematografické identifikace. Ze sekundární kinematografické identifikace vyvěrá pochopení postavy, naproti tomu z primární identifikace vzniká perceptivní vášně.<sup>158</sup> Metz tedy na rozdíl od Mulveyové uvažuje identifikaci i jako způsob pochopení postav. Nicméně v pojetí vizuální slasti je mezi Metzem a Mulveyovou podstatný rozdíl. U Metzovy vyvěrá z dívání se vůbec, z identifikace s kamerou, kdežto u Mulveyové se slast vztahuje principiálně k postavám a identifikace je pouze jednou z vizuálních slastí, které film poskytuje. Metz vysvětluje celkovou množinu recepcí filmu z hlediska identifikace ve dvou odlišných pojetích (které však vychází ze stejného kulturního procesu vývoje člověka), kdežto Mulveyová vysvětluje celek recepce na podstatě vizuální slastí, kdy jednou z nich je identifikace.

## 4.2 Filmový kognitivismus

Nyní jsme se dopracovali k neaktuálnější reflexi problematiky empatie a jí blízkých konceptů v recepci filmu – filmovému kognitivismu. Jedná se o jeden ze dvou směrů, který v textu *Identifikace* sumarizuje Helena Bendová. Bendová v obecné charakterizaci kognitivismu vyslovuje dvě podstatné poznámky. Jednak se podle ní „*kognitivističtí teoretici pokusili vyřešit zmatek v tom, jakou roli hraje identifikace při sledování filmu*“<sup>159</sup>, což je implicitní narážka na první směr, který do svého pojednání Bendová zahrnuje – námi probraný ideologicko-kritický směr ovlivněný psychoanalýzou v čele s Mulveyovou. Tato poznámka signalizuje, že se kognitivističtí teoretici vůči psychoanalytickému pojetí identifikace vymezili. Druhá poznámka pak navazuje na první a naznačuje, jakým směrem se teoretici při řešení problému uchýlili. „*Ona absolutnost*“ propadnutí do postavy, kterou identifikace podle

---

<sup>156</sup> *Tamtéž*, s. 76.

<sup>157</sup> *Tamtéž*, s. 73.

<sup>158</sup> *Tamtéž*, s. 77.

<sup>159</sup> Bendová, H.: *Pojem: Identifikace*. In: *Cinepur* č.39, 2005, s. 51.

Bendové konotuje, vedla k opuštění termínu identifikace. Teoretici jí nahradili termíny jinými.<sup>160</sup> Bendová jmenuje *asimilaci* Noella Carrola, *empatické a sympatetické reakce* Alexe Neilla, *kognitivní identifikaci* Torbena Grodala a *strukturu sympatie* Mulveye Smitha. Těmto autorům a jejich konceptům se nyní budeme věnovat, a to v tomto chronologickém pořádku, protože autoři na předchozí reagují.

#### 4.2.2 Noell Carroll

U Carrola se nejdříve zaměříme na pojetí vztahu mezi divákem a postavou, které předkládá v textu *Podstata hororu*<sup>161</sup> a následně na text *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of The Heart*<sup>162</sup>, ve kterém vztah upřesňuje a dává mu název *asimilace*.

Noell Carroll v textu *Podstata hororu* vysvětluje emoční reakce na horor na základě předpokladu, že emocionální response diváku probíhají souběžně s emocemi postav, že jsou tedy reakce postav jakýmsi návodem pro reakce diváků.<sup>163</sup> Carroll uvažuje zcela specifickou situaci daného žánru, kdy postava stojí tváří v tvář monstru. Právě v hororu paralelní reakce podle Carrola nastávají jednoduše, protože monstrum je pro diváka stejně nepřírozené jako pro postavu.<sup>164</sup> Carroll tedy předkládá konkrétní případ *podobnosti* mezi divákem a postavou, který v určitém ohledu uvažoval jak Buda, tak Mulveyová. Zdůrazněme, že Carroll v tomto textu předpokládá, že emoce diváků „odráží“ emoce postav, že jsou jejich emoce „synchronizovány“.<sup>165</sup> Carroll zde užívá slovo odrážet, které užíval Buda, a dále jej užívá Neill či Smith. Toto slovo konotuje zrcadlové neuronu. Na další zdůrazněné slovo upozorňujeme proto, že Carroll své pojetí v následující práci přepracovává a v rámci *asimilace* jakoukoliv analogii (tedy i synchronizaci či odrážení emocí) principiálně odmítá.

V textu *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of The Heart* Noell Carroll vztahu postavy a diváka věnuje kapitulu *Character-identification*.<sup>166</sup> Od pouhého předpokladu paralelních emocí mezi postavou a divákem v předešlém textu, se zde snaží analyzovat vztah mezi divákem a postavou podrobněji. Jak název kapitoly napovídá, polemizuje při tom s konceptem identifikace. Nepolemizuje však s žádným konkrétním pojetím identifikace, ale uvažuje o tom, jak se obecně (v každodenní mluvě) o identifikaci hovoří. Vyslovuje, že tento

---

<sup>160</sup> *Tamtéž*, s. 51

<sup>161</sup> Carroll, N.: *Podstata hororu*. In: *Illuminace* č.3, 1993.

<sup>162</sup> Carroll, N.: *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of The Heart*. (New York: Routledge, 1990).

<sup>163</sup> Carroll, N.: *Podstata hororu*. In: *Illuminace* č.3, 1993, s. 55.

<sup>164</sup> *Tamtéž*, s. 56.

<sup>165</sup> *Tamtéž*, s. 56.

<sup>166</sup> Carroll, N.: *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of The Heart*. (New York: Routledge, 1990), s. 88-96.

termín je spojován s různými obsahy.<sup>167</sup> Abychom měli jasno, proti čemu Carroll stojí, sumarizujme jeho domnělé významy pojmu identifikace v obecné mluvě (zahrnuje i kritiku). Dají se rozdělit do dvou skupin. Prvé považuje Carroll za neškodné, protože nevzbuzují žádné filozofické či psychologické rozpaky. Jmenuje případy, kdy má divák postavy filmu v oblibě, kdy s nimi sympatizuje, kdy vidí fikci z pohledu postavy či případ, kdy divák sdílí její hodnoty.<sup>168</sup> Do druhé skupiny řadí případy, kdy divák o sobě přemýšlí jako identickém s postavou. V tomto konceptu divák s postavou splývá, přijímá její úhel pohledu jako svůj vlastní a je pohnut, jako by byl onou postavou.<sup>169</sup>

Problémem těchto obecných vymezení identifikace je však to, že je vymezuje Carroll sám. Nemůžeme je tedy ani vztáhnout k žádnému konkrétnímu teoretikovi. Dalo by se uvažovat, že druhému z vymezení se blíží Metzův koncept *sekundární kinematografické identifikace*. Metz v něm uvažuje, že se divák musí považovat za postavu fikce. V zápětí ale Metz dodává, že se divák za tuto postavu zároveň považovat nesmí. Divák si tedy uvědomuje, že je to on, kdo vnímá. Právě tato druhá Metzova podmínka je současně i Carrollův protiargument proti druhému obecnému vymezení identifikace. Podle Carrolla druhé obecné vymezení identifikace naráží na předpoklad, že divák při identifikaci prodlévá v iluzi, že je postavou. Ve skutečnosti však divák ví, že není protagonistou – neodskočí například, když vidí Drákulu.<sup>170</sup>

Carroll vyvozuje, že pokud chceme mluvit o identifikaci, nesmíme ji zakládat na předpokladu publika, které podléhá iluzi či si myslí, že je identické postavou. Takový předpoklad by totiž podle Carrolla navíc zahrnoval předpoklad, že publikum kopíruje mentální a emocionální postoje postavy.<sup>171</sup> Předpokládal by *symetrii* mezi divákem a postavou.<sup>172</sup> To Carroll nepřipouští a argumentuje příklady. Duplikaci mentálního postoje odmítá příkladem situace, v níž divák sleduje scénu, kde postava věří, že byla napadena vlkodlakem, kdežto divák nevěří, že byl tímto vlkodlakem napaden. Duplikaci emočního postoje pak odmítá za pomoci příkladu scény filmu *Čelisti*, při níž divák napjatě sleduje blížícího se žraloka, kdežto postava o něm neví a spokojeně se ráchá ve vodě. Na obecné rovině jde o situaci, ve které ví divák více nežli postava.<sup>173</sup> Carroll na základě uvedených příkladů předpokládá *asymetrii* mezi

---

<sup>167</sup> *Tamtéž*, s. 89.

<sup>168</sup> *Tamtéž*, s. 89.

<sup>169</sup> *Tamtéž*, s. 90.

<sup>170</sup> *Tamtéž*, s. 90.

<sup>171</sup> *Tamtéž*, s. 90.

<sup>172</sup> *Tamtéž*, s. 91.

<sup>173</sup> *Tamtéž*, s. 90.

emočními postoji diváků a postav.<sup>174</sup> Asymetrie mezi emočními postoji postav a diváků, se Carrollovi stává argumentem proti identifikaci. Podporuje jí i výtěžkem ze zmíněného příkladu *Čelistí*, kde navíc existuje asymetrie mezi tím, že postava je vyděšena a její zájem je egoistický, kdežto divák je zaujat pro postavu a jeho zájem je altruistický (uvádí například sympatii).<sup>175</sup>

Carroll odmítá koncept identifikace (podle něj založený na symetrii) a současně přisuzuje kopírování ve vztahu mezi postavou a divákem malou roli, nenachází proto důvod pro užívání termínu identifikace.<sup>176</sup> Můžeme v tom vidět jeden z konkrétních případů opuštění termínu identifikace, který byl motivován nesouhlasem s „*absolutním propadnutím do postavy*“. Ve vztahu k předchozímu textu se však Carroll dostává při svých tvrzeních do kontradikce. V textu *Podstata hororu* zakládal emoční responsi na předpokladu symetrie mezi reakcemi postav a diváků. Zde přichází s upřesněním.

Drží se sice tvrzení, že response na postavy může podněcovat k odpovídajícím reakcím, nicméně upřesňuje, že se jedná o sdílené hodnotící kritérium (monstrum je nečisté a hrůzostrašné). Sdílení posouzení podle Carrolla neznamena identifikaci ani stejný emoční postoj.<sup>177</sup> Asymetrii proto rozšiřuje o další atribut. U diváka jde o emoční responsi na celkovou situaci, v níž je postava, protože divák je na rozdíl od postavy vně situace. To je podle Carrolla příčinou rozdílně egoistické a altruistické reakce postavy a diváka.<sup>178</sup> Sdílení emočního ohodnocení tedy vede u diváka k seskupení odlišných pocitů, neboť jsou založeny na situaci jako celku. Carroll uvádí příklad situace, kdy se divák zajímá o to, zda postava upadne do spárů monstra, protože by to mělo dopad na celkový průběh příběhu, kdežto postava reaguje pouze na situaci samotnou.<sup>179</sup> Pouhá symetrie v emočním hodnocení, tak podle Carrolla nestačí k udržení identifikace založené na dokonalé symetrii mezi divákem a charakterem.<sup>180</sup>

Jako boční zmínku, pro nás však hodnou pozornosti, Carroll vyslovuje předpoklad, že identifikace přitahuje teoretiky, kteří věří v *egoistické* reakce diváka. Egoistické reakce podle Carrolla vzbuzují situace, které odpovídají zájmu diváka.<sup>181</sup> O jaké teoretiky jde, se od

---

<sup>174</sup> *Tamtéž*, s. 91.

<sup>175</sup> *Tamtéž*, s. 91.

<sup>176</sup> *Tamtéž*, s. 92.

<sup>177</sup> *Tamtéž*, s. 92.

<sup>178</sup> *Tamtéž*, s. 93.

<sup>179</sup> *Tamtéž*, s. 93.

<sup>180</sup> *Tamtéž*, s. 94.

<sup>181</sup> *Tamtéž*, s. 94.

Carrolla opět nedozvídáme, nicméně jak jsme viděli, jako egocentrická vystupuje identifikace u Mulveyové. Proti egoistickému pojetí reakcí Carroll oponuje existencí evidence, že lidé emočně reagují na situace, které není možné spojit s jejich vlastními zájmy.<sup>182</sup> Carroll tak implicitně odkazuje na distanci od reálného Já v psychické distanci či potlačení praktických zájmů v estetickém postoji.

Skrze kritiku identifikace se Carroll dopracovává k vlastnímu termínu pro vysvětlení vztahu mezi divákem a postavou - *asimilaci*. Jedná se o asimilaci diváka vůči *situacím* prožívaným postavou. Divák musí mít při asimilaci představu o tom, jak postava vnitřně rozumí situaci, jak ji hodnotí a její hodnocení pro diváka musí být srozumitelné.<sup>183</sup> Divák tedy musí mít ponětí o tom, co činí její hodnocení srozumitelným.<sup>184</sup> Pravděpodobně určitá motivace. Porozumění v hororech považuje Carroll za jednoduché, protože divák sdílí s postavou kulturu, kterou monstra popírají. Carroll zachovává princip *podobnosti*, který konkretizuje na *podobnost situace*. Podobnost tedy podle Carrolla asimilaci ulehčuje. Carroll v základu asimilaci charakterizuje jako vnější pohled na situaci, nikoliv jen na postavu. Divák tedy situaci nevidí z úhlu pohledu postavy. Asimilace sice zahrnuje vnitřní pohled postavy, ale pouze jako součást obecnější response.<sup>185</sup> Podle Carrolla je místo identifikace v rámci vztahu diváka a postavy podstatný *mysl pro pochopení reakce postavy vzhledem k situaci*.<sup>186</sup>

Srovnáme-li Carrollovo pojetí asimilace s některým z konceptů Budovi teorie, jasně nám vysvitne podobnost s „předpokládáním“. Jak jsme viděli, Buda zakládal tento koncept na popředí situace (kontextu), nikoliv druhého, a na vyvozování ze situace, z čehož plynulo pochopení druhého. Carroll pojímá asimilaci jako rozumění motivům postavy na základě celkové situace. Carroll zároveň spojuje asimilaci se sympatií jako altruistickou reakcí na postavy<sup>187</sup>, kdy na základě porozumění situaci postavy může divák s postavou sympatizovat. Buda obdobně předpokládal pro sympatii jasné rozumění motivům druhého.

#### 4.2.2 Alex Neill

Dalším textem, v němž autor opouští termín identifikace je Neillův text *Empatie a filmová fikce*.<sup>188</sup> Nicméně Neill jej neopouští tak striktně jako Carroll. Jak tvrdí Bendová: „vrací se ke

---

<sup>182</sup> *Tamtéž*, s. 94.

<sup>183</sup> *Tamtéž*, s. 95.

<sup>184</sup> *Tamtéž*, s. 95.

<sup>185</sup> *Tamtéž*, s. 95.

<sup>186</sup> *Tamtéž*, s. 95.

<sup>187</sup> *Tamtéž*, s. 96.

<sup>188</sup> Neill, A.: *Empatie a (filmová) fikce*. In: *Illuminace* č. 2, 2007.

klasickému vymezení pojmu *identifikace*“<sup>189</sup>. Avšak vymezení blízké pojmu *identifikace* pojmenovává *empatie*. Alex Neill na Carrollova reaguje. Avšak nekritizuje jeho koncept samotný, ale napadá jeho názor, že „*identifikace nehraje v našem emočním prožitku nijak důležitou roli*“<sup>190</sup>. Ostatně jak komentuje Bendová: „*Neill tvrdí, že Carroll má částečně pravdu, nicméně vedle jím popisovaných sympatizujících diváckých reakcí (prožívaných na základě pochopení situace postavy, tedy když se např. bojíme o postavu) filmy leckdy využívají také divákových empatických reakcí (vzniklých na základě sdílení pozice postavy, kdy jakoby na vlastní kůži zažíváme – simulujeme v sobě – to, co si postava pravděpodobně myslí a co cítí.*“<sup>191</sup> Na jeho pojetí sympatizujících a empatických reakcí se podíváme podrobněji.

Neill se hned v úvodu vymezuje proti pojetí emočních reakcí jako monolitních a odlišuje je na dvě skupiny – ty, v jejichž zájmu je divákova vlastní osoba a ty, v jejichž zájmu je někdo jiný (tedy vzhledem k Carrollovi na egoistické a altruistické) – a druhé jmenované poté větví na sympatizující a empatické.<sup>192</sup> Proti komu se vymezuje, Neill nesděljuje. Vzhledem k tomu, co bylo zmíněno, se však můžeme domnívat, že se jedná o Carrollova. Neill se zaměřuje především na reakce empatické, tedy aby Carrollova doplnil. Neill souhlasí s Carrollovým tvrzením, že je většinou nejasné, co je termínem *identifikace* označováno,<sup>193</sup> avšak upozorňuje, že se o *identifikaci* a *empii* mluví jedním dechem.<sup>194</sup> Implicitně tedy poznamenává, že *identifikace* (potažmo *empatie*) nemusí být pojímána jen v tom smyslu, proti kterému se Carroll vymezuje. Jako případ *identifikace*, s nímž sám nesouhlasí, uvádí psychoanalytické pojetí Anne Friedbergové, která pojímá *identifikaci* ve filmu jako „*puzení, jímž se spouští slast ze stejnosti. Proces identifikace spočívá v popření odlišnosti mezi vlastním Já a někým jiným*“.<sup>195</sup> Friedbergová evidentně sdílí náhled Mulveyové, v jejíž *identifikaci* jsme poznali Budovu vymezení projekce. Pro ujasnění předkládám Budovy poznatky ještě jednou – při projekci dochází k tomu, že druhý vystupuje pouze jako plocha, na níž se pozorovatel promítá, což provází popření rozdílu mezi lidmi. Neill *identifikaci* Friedbergové komentuje slovy, že jde o proces patologický. S tím však nesouhlasí, protože předkládá výčet teorií, které považují *empii* za prospěšnou – od Adama Smitha po feministické teorie „*etiky péče*“ – a pokládá řečnickou otázku, zda by nebylo podivné, kdyby *empatie*, mnohými reflektovaná jako

<sup>189</sup> Bendová, H.: *Pojem: Identifikace*. In: *Cinepur* č.39, 2005.

<sup>190</sup> Neill, A.: *Empatie a (filmová) fikce*. In: *Iluminace* č. 2, 2007, s. 7.

<sup>191</sup> Bendová, H.: *Pojem: Identifikace*. In: *Cinepur* č.39, 2005.

<sup>192</sup> Neill, A.: *Empatie a (filmová) fikce*. In: *Iluminace* č. 2, 2007, s. 5.

<sup>193</sup> *Tamtéž*, s. 7.

<sup>194</sup> *Tamtéž*, s. 8.

<sup>195</sup> *Tamtéž*, s. 8.

prospěšná, byla patologický procesem.<sup>196</sup> Neill se tímto tvrzením pokouší oddělit nastíněným způsobem pojatou identifikaci od empatie, což potvrzuje v závěru textu.<sup>197</sup> My můžeme dodat, že Buda považoval projekci, která, zdá se, stojí za takto pojatým termínem identifikace, taktéž za patologickou. Mimoto jí Buda vysledoval jako principiálně egocentrickou, což je i případ Friedbergové identifikace jako „*popření odlišnosti mezi vlastním Já a někým jiným*“. Pokud se tedy Carroll vymezuje proti egocentricky pojaté identifikaci, nemá k Neillovu odporu proti tomuto konceptu Friedbergové daleko. Zdá se, že Neill takto implicitně dokazuje, že stojí spolu s Carrollem proti stejnému pojetí identifikace, nicméně existují i případy jiné – tedy Neillův vlastní koncept, který zve empatii.

Podívejme se tedy na Neillovo pojetí empatie, kterým chce Carrollovu asimilaci doplnit. Na rozdíl od Carrolla je podle Neilla možné, aby divák usuzoval primárně z perspektivy (či z úhlu pohledu) postavy. Neill dokonce považuje za nutné k pochopení reakcí postav, aby divák přijal perspektivu postavy za vlastní.<sup>198</sup> Divák na základě přijetí perspektivy postavy spoluprožívá s postavou či sdílí její pocity.<sup>199</sup> Neill se proto pokouší najít typ vztahu mezi psychickými stavy dvou osob, který leží v podstatě empatie. Polemizuje s Feaginovou, která považuje empatii za kognitivní stav, v němž má člověk přesvědčení o přesvědčeních druhého a v případě fikce si přesvědčení druhého představuje.<sup>200</sup> Neill nesouhlasí s tím, že imaginace může být alternativou přesvědčení, ani s tím, že přesvědčení druhého řádu jsou dostatečným předpokladem empatie, protože empatie je podle něj „alespoň z části otázkou toho, jak si ten druhý stojí.“<sup>201</sup> Pokud se divák zmýlí, nedokáže s postavou empatizovat.<sup>202</sup> Chápání je tedy podle Neilla potvrzené přesvědčení a to i v případě, že je potvrzené klamně – tedy divák postavu chápe, dokud ho něco nepřesvědčí o opaku.<sup>203</sup> Neillovými slovy – divák má „*poněti o charakteru přesvědčení, myšlenek a tužeb druhého*.“<sup>204</sup> Neill na základě citace z Kunderova románu *Nesnesitelná lehkost bytí* usuzuje, že empatie se odehrává především na rovině imaginace.<sup>205</sup> Začíná proto hledat konkrétní typ imaginační aktivity typický pro empatii. U Carrolla nejdříve hledá její podmínku. Z Carrollovi asimilace vyjímá následující část definice: „(asimilace) zahrnuje nutnost mít představu o tom, jak příslušná postava vnitřně chápe

---

<sup>196</sup> *Tamtéž*, s. 9.

<sup>197</sup> *Tamtéž*, s. 23.

<sup>198</sup> *Tamtéž*, s. 11.

<sup>199</sup> *Tamtéž*, s. 13.

<sup>200</sup> *Tamtéž*, s. 13.

<sup>201</sup> *Tamtéž*, s. 14.

<sup>202</sup> *Tamtéž*, s. 14.

<sup>203</sup> Na možnost klamného chápání druhých u Neilla mne upozornil prof. Vlastimil Zuska.

<sup>204</sup> Neill, A.: *Empatie a (filmová) fikce*. In: *Iluminace* č. 2, 2007, s. 14.

<sup>205</sup> Odkaz na román se může zdát podivný, nicméně, uvažíme-li povahu Kunderova filozofického románu, jenž obsahuje mnoho podnětných úvah o estetických otázkách ( například kýč), není úplně nemístný.

určitou situaci<sup>206</sup>. Tato podmínka vnitřního porozumění podle Neilla zahrnuje také nutnost představit si situaci ze zorného úhlu postavy. Jinými slovy, postava se stává protagonistou *imaginačního projektu*.<sup>207</sup> V imaginaci si přitom divák vytváří tělesný a psychický stav postavy a díky tomu může *skutečně* cítit, co postava v jeho představách. Divák se o tuto imaginaci podle Niella nemusí snažit, spíše se přihodí. Vzhledem k těmto předpokladům zve Neill typ imaginační aktivity jako přirozený, *instinktivní*.<sup>208</sup> Uveďme si také Niellův příklad onoho typu imaginační aktivity (ač řekněme extrémní) – falešné těhotenství. To označuje situaci, kdy muž v empatickém vztahu ke své družce začne při porodu pociťovat její porodní bolesti.<sup>209</sup> Neill považuje imaginační aktivitu za jádro empatie, nicméně přesvědčení ve smyslu Feaginové uvažuje jako základ pro převzetí druhého – divák musí mít určitá přesvědčení.<sup>210</sup>

Po sledování spletité argumentace si shrňme Niellovu empatii. Divák potřebuje mít určitá přesvědčení, aby zaujal perspektivu postavy. Postava se stává protagonistou divákova instinktivního imaginačního projektu, v jehož rámci si divák představuje myšlenky, emoce a tužby postavy jako své vlastní, což v něm vyvolává i její emoce a tělesný stav. Imaginace omezená přesvědčeními vzbuzuje určitá očekávání.<sup>211</sup> Jejich potvrzování vystupuje jako chápání postavy. Neill nakonec uvádí několik případů, které empatii znemožní: 1. Divák má povrchní znalosti o postavě.<sup>212</sup> Divák tedy nemá žádné či velmi obecné předpoklady, které patřičně neomezují imaginační aktivitu. 2. Pokud jsou přesvědčení, která divák o postavě chová, klamná, divák nedokáže sdílet pocity.<sup>213</sup> 3. Divák si nedokáže představit stav postavy jako svůj vlastní. Vzhledem k poslednímu případu, přidává Neill předpoklad empatie, že postava musí být do jisté míry jako divák.<sup>214</sup> Opět se tedy objevu podmínka *podobnosti*, která byla přítomna v Carrollově asimilaci pro pochopení celkové situace, u Budy jako ulehčení zpracování vžití či u Mulveyové jako základ samotné identifikace (nutnost stejného pohlaví). Zde *podobnost* ulehčuje imaginaci.

Neill je jedním z autorů, kteří uvažují empatii specificky pro film. Tvrdí, že v literatuře jsou čtenáři detailně informováni o situaci postav, takže s nimi nepotřebují empatizovat, aby je

---

<sup>206</sup> Neill, A.: *Empatie a (filmová) fikce*. In: *Iluminace* č. 2, 2007, s. 15.

<sup>207</sup> *Tamtéž*, s. 16.

<sup>208</sup> *Tamtéž*, s. 17.

<sup>209</sup> *Tamtéž*, s. 17.

<sup>210</sup> *Tamtéž*, s. 17.

<sup>211</sup> Zuska, V.: *Boční participace filmového diváka*. In: *Iluminace* č. 2, 2007, s. 76.

<sup>212</sup> Neill, A.: *Empatie a (filmová) fikce*. In: *Iluminace* č. 2, 2007, s. 18.

<sup>213</sup> *Tamtéž*, s. 18.

<sup>214</sup> *Tamtéž*, s. 18.

pochopili.<sup>215</sup> Právě pochopení je podle Neilla motivem empatie. V životě, stejně jako ve filmu – na rozdíl od literatury – je podle něj empatie jedinou možností, jak pochopit druhé (postavy). Neill film od literatury odlišuje na základě zraku a sluchu.<sup>216</sup> Tedy obdobně jako Metz a Buda, avšak Buda jako jediný z dosud probraných autorů vztahuje empatii ke konkrétním objektivním podmínkám (neverbální komunikaci). Pro všechny tři teoretiky je motivem empatie (u Metze sekundární kinematografické identifikace) snaha pochopit postavy. Motiv pochopení obsahuje i Carrollova asimilace, nicméně Carroll uvažuje svůj koncept i pro literaturu a pochopení (možná proto) nevztahuje primárně k postavám, ale k celkové situaci. Odlišně od všech zmíněných je pro Mulveyovou, podobně jako pro Friedbergovou (a Metze v primární kinematografické identifikaci), motivem identifikace slast. Nesmíme pominout ani specifikum, jímž se Neill spolu s Carrollem od ostatních liší, a sice že považují empatii (*asimilaci*) za stav, nikoliv za proces.

Nakonec se podívejme na Neillovo odlišení empatie od sympatie. Neill stejně jako Buda odlišuje sympatii na podkladě empatie. Sympatie se podle Neilla od empatie primárně liší tím, že nezávisí na správnosti chápání druhého. Pokud podle Neilla nerozumíme pocitům druhého správně, neznamená to, že s ním nedokážeme sympatizovat, ale empatii to znemožní.<sup>217</sup> Stejně tak Buda, mimo jiné, odlišuje sympatii od empatie absencí motivace pochopit druhého. Druhým bodem, kterým se empatie od sympatie liší, je podle Neilla přítomnost něčeho, co v sobě nemáme vůbec: „*takové pocity, jež zrcadlově odrážejí reakce druhých lidí, jejichž názorové a zkušenostní ustrojení je velmi rozdílné od našeho*“.<sup>218</sup> Vlastimil Zuska v Neillově poznámce o *zrcadlovém odrážení* rozpoznává odkaz na zrcadlové neurony.<sup>219</sup> O nich se zmíníme v souvislosti s Mulveyem Smithem dále. Obdobný princip je přítomen i v Budově pojetí empatie. Nutné je však zmínit, že tyto principy v základu předpokládají symetrii, kterou Carroll ve svém pojetí odmítá.

#### 4.2.3 Torben Grodal

Také Torben Grodal v kapitole *Cognitive Identification and Empathy*<sup>220</sup> knihy *Moving Pictures - A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition* reaguje na některé dříve zmíněné teoretiky. Kapitulu uvádí krátkým exkurzem do pojetí konceptu identifikace. Grodal

---

<sup>215</sup> *Tamtéž*, s. 19.

<sup>216</sup> *Tamtéž*, s. 19.

<sup>217</sup> *Tamtéž*, s. 14.

<sup>218</sup> *Tamtéž*, s. 10.

<sup>219</sup> Zuska, V.: *Boční participace filmového diváka*. In: *Iluminace č. 2, 2007*, s. 76.

<sup>220</sup> Grodal, T.: *Moving Pictures - A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. (Oxford: Oxford UP, 1997), s. 81-105.

tvrdí, že koncept byl považován většinou za negativní, což vyvrcholilo skepticismem v psychoanalyticky pojatých teoriích. Jako příklad uvádí Metz, který mluví primárně o identifikaci s obrazem a identifikaci s postavou pojmá pouze jako druhotnou.<sup>221</sup> Kromě zmínky o Metzovi se Grodal podrobně věnuje Noellu Carrollovi. Předkládá jeho argument o odlišnosti postavení diváka a postavy vzhledem k míře informací a dodává klasický příklad z *Čelistí*.<sup>222</sup> Grodal s Carrollem v tomto ohledu podstatě souhlasí. Připouští kognitivní náskok jako důležitý prostředek pro vytváření, zničení či přemístění identifikace a zvýšení emoční response, ač dodává, že tato situace je ve filmech spíše výjimečným případem.<sup>223</sup> Proti Carrollově kritice identifikace jako splynutí s postavou však argumentuje. Tvrdí, že identifikace nevyklučuje určitou *distanci* – obdobně jako se člověk plně neztotožňuje se sebou samým, ale vnímá se s určitým stupněm *distance*.<sup>224</sup> Grodal tedy připouští jak psychickou distanci, tak přítomnost sebereflexe v identifikaci s druhým. Grodal s Carrollem nesouhlasí ani v altruistickém zájmu publika v situaci, kdy je postava stíhána monstrem. Zájmy jsou podle Grodala slučitelné – divák totiž podle Grodala může vidět problém protagonisty jako symbolickou reprezentaci svého vlastního zájmu.<sup>225</sup> Grodal sice identifikaci neopouští, ale proti „*Absolutnímu propadnutí*“ (viz Bendová výše) argumentuje přítomností distance.

V úvodu představení samotného konceptu kognitivní identifikace a empatie Grodal dokládá na výtěžcích experimentální neurovědy, že mentální funkce, které leží v jejich základu, jsou automatické a fundamentálně založené na vrozených okruzích, nejsou tedy výsledkem kulturního procesu.<sup>226</sup> Takové pojetí podle něj kritizuje náhledy jako je Metzův, který zakládá primární identifikaci na pre-oidipálním období a sekundární na období oidipálním – jinými slovy na kulturním procesu.<sup>227</sup> Grodal se domnívá, že emocionální empatie a kognitivní identifikace hrají podstatnou roli v recepci vizuální fikce. Porozumění (či rekonstrukce) narativním schémátům podle něj předpokládá jednající postavy a porozumění těmto postavám má jak kognitivní, tak emocionální aspekty, které korespondují se dvěma aktivitami prováděnými divákem – tedy s kognitivní identifikací a empatií.<sup>228</sup> Jednající postavy považuje za jádro základních narativních sekvencí – tedy za objektivní podmínku kognitivní identifikace a empatie. Narativní sekvence podle Grodala většinou přijímají úhel pohledu

---

<sup>221</sup> *Tamtéž*, s. 82-83.

<sup>222</sup> *Tamtéž*, s. 84.

<sup>223</sup> *Tamtéž*, s. 85.

<sup>224</sup> *Tamtéž*, s. 85.

<sup>225</sup> *Tamtéž*, s. 85.

<sup>226</sup> *Tamtéž*, s. 86-87.

<sup>227</sup> *Tamtéž*, s. 86.

<sup>228</sup> *Tamtéž*, s. 88.

jedné postavy, často zvané jako hlavní hrdina, a hlavní (či centrální) postava poutá divákovu pozornost.<sup>229</sup> Grodal klade na tuto objektivní podmínku silný důraz. Pokud totiž není splněna, hlavní postava není přítomna, divák často ztrácí zájem kvůli nedostatku emoční motivace pro kognitivní analýzu.<sup>230</sup> Po základní podmínce – upoutání pozornosti hlavní postavou – pak podle Grodala následuje aplikace sady kognitivních procesů, které souhrnně nazývá kognitivní identifikace. Grodal do ní řadí následující procesy: divák se pokouší simulovat percepci druhého, tedy konstruovat model světa, konstruuje tělesné počítky naznačené kontextem a nakonec se pokouší konstruovat emoce, afekty a proprioceptivní afekty založené na kontextu či jednání.<sup>231</sup> Grodal zdůvodňuje zahrnutí kontextu klasickým příkladem Kulešovova experimentu s Mozzuchinem.<sup>232</sup>

Podle Grodala mohou hrát při zmíněných procesech zásadní roli exprese obličeje. Za podstatnou považuje i další řeč těla a pohyby postav. Souhrnně je považuje za náznaky základních emocí. Zásadní roli obličejových výrazů ozřejmuje tvrzením, že centra pro jejich regulaci jsou umístěna s dalšími evolučně pozdějšími schopnostmi v přední části kortexu a obecně se věří, že obličejová vyjádření základních emocí jako například smutek jsou vrozená a transkulturní. Obličejová vyjádření podle Grodala přímo evokují zobrazené emoce v divákovi.<sup>233</sup> V těchto poznátcích můžeme pozorovat, že Grodal na rozdíl od dříve zmíněných teoretiků uvažuje stejně jako Buda roli *neverbální komunikace* a stejně jako on ji považuje za transkulturní. Mimoto v rámci „evokace zobrazených emocí v divákovi“ uvažuje i *citovou nákazu*. Po zmíněných konstrukcích pak divák podle Grodala pokračuje s pokusem o konstrukci preferencí, plánů a cílů druhého, aby odhadl význam a možnosti prováděných cílů a plánů.<sup>234</sup>

Zacentrování, zaměření na hlavního hrdinu, podle Grodala funguje, i když hlavní hrdina není přítomen (například když nepřátelé proti němu spřádají nekalé plány) – stále s ním divák sdílí subjektivní úhel pohledu.<sup>235</sup> Kognitivní identifikace, jak Grodal zdůrazňuje, funguje na velmi obecné úrovni. Díky tomu se může divák jednoduše identifikovat i se stvořeními velmi odlišnými. Zacentrování, které podle Grodala řídí typ identifikace a zajišťuje pozadí pro

---

<sup>229</sup> *Tamtéž*, s. 88-89.

<sup>230</sup> *Tamtéž*, s. 89.

<sup>231</sup> *Tamtéž*, s. 89.

<sup>232</sup> Kulešov spojil se záběrem tváře zmíněného herce tři různé záběry – polévky, ženy v rakvi a děvčátka a publikum žaslo nad rozsahem Mozzuchinových vyjadřovacích schopností (např.): Monaco, J.: *Jak čist film*. (Praha: Albatros, 2004), s. 407-408.

<sup>233</sup> Grodal, T.: *Moving Pictures - A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. (Oxford: Oxford UP, 1997), s. 89-90.

<sup>234</sup> *Tamtéž*, s. 90.

<sup>235</sup> *Tamtéž*, s. 91.

kognitivní identifikaci a empatii, obvykle nebrání rozdíl věku, pohlaví ani rasy.<sup>236</sup> Kognitivní identifikaci na této obecné úrovni zároveň považuje za nejzákladnější – předpokládá pouze vnímaný objekt, zažívání počitků, vycítění jednoduchých motivací, afektů a emocí a porozumění jednoduchým plánům, cílům a jednáním. Určité situace však mohou podle něj vyžadovat specifický model identifikace – například, pokud jsou předpokládána třídní nebo genderová specifika.<sup>237</sup> Grodal však uznává, že aktivizující síla fikce se může zlepšit, pokud je jádro postavy divákovi blízké.<sup>238</sup> Grodal tedy stejně jako dříve zmínění uvažuje princip *podobnosti* a uvažuje jej jako usnadnění pro navození *empatie*.

Empatii totiž Grodal vymezuje jako diváckou aktivaci afektů a emocí v rámci identifikace se zájmem některé fiktivní postavy.<sup>239</sup> Kognitivní identifikace však podle něj nutně neimplikuje empatii. Empatie probíhá jako simulace aktuálních či možných emočních postojů postavy, které vyplývají z kognitivní analýzy dané situace. Empatii tedy považuje ve většině situací za důsledek prodloužené kognitivní identifikace.<sup>240</sup>

Nakonec k osvětlení připájím Grodalovo biologické pojetí mentálního aparátu, které zároveň ozřejmuje dříve zmíněné mentální funkce ležící v základu obou operací. Mentální aparát je podle Grodala primárně vyvinut jako prostředek k provádění možností – smysly chrání před nebezpečím a registrují možnosti jako je jídlo či páření, které jsou transformovány do plánů a cílů a vykonávány motorickým systémem. Z toho podle Grodala plyne silný vztah mezi kognitivními aktivitami a motivacemi. Pokud je tedy dán cíl, vědomí začne vyhledávat scénář, který by vedl k jeho naplnění a kognitivní scénáře aktivizují odpovídající emoce a preference, pokud jsou předem člověku známé. Pokud člověk pak vnímá určité chování, kognitivní systém začne vyhledávat motivace, příčiny onoho chování a pokud je přítomna ustavena empatie – bude reprezentován jejich emoční tón.

#### 4.2.4 Mulvay Smith

Poslední autor, jemuž se budeme věnovat je Mulvay Smith. Zaměříme se především na jeho pojetí empatie a sympatie v knize *Engaging Characters*<sup>241</sup>, avšak pro některé poznámky

---

<sup>236</sup> *Tamtéž*, s. 92.

<sup>237</sup> *Tamtéž*, s. 92.

<sup>238</sup> *Tamtéž*, s. 92.

<sup>239</sup> *Tamtéž*, s. 93.

<sup>240</sup> *Tamtéž*, s. 93.

<sup>241</sup> Bohužel se mi tuto knihu při všem úsilí nepovedlo sehnat. Sáhl jsem proto po textu Jana Kučery *Těla a tváře (ve) filmu* (o to více však pro ověření doplňuji sekundární zdroj zdroji primárními – kratšími texty, které byly k dispozici). Kučera v něm přehledně shrnuje Smithovo koncept, který se pak pokouší aplikovat na filmy Johna Cassavete. Nám poslouží část, v níž podrobně cituje Smithovo pojetí sympatie a empatie: Kučera, J.: *Těla a tváře (ve) filmu*. In: *Illuminace č.1, 2005*.

sáhneme i do textu *Empathy, Expansionism and the Extended Mind*<sup>242</sup> a krátkého vyjádření, uvedeného v posledním loňském čísle časopisu *Illuminace* věnovaném neuroestetice – „*The Pit of Naturalism*“<sup>243</sup>. Pomocí něho jako pointu na závěr zmíníme objev zrcadlových neuronů.

Smith do své reflexe problematiky sympatie a empatie zahrnuje kritikou brechtovské tradice.<sup>244</sup> Její ohlas je mimochodem naznačen i v teorii Mulveyové, která jako „zbraň“ proti skopofilnímu způsobu prožívání filmů požaduje navození distance (v brechtovském smyslu).<sup>245</sup> Smith tvrdí, že v protikladu identifikace a distance nejde o jednoznačné a jednorázové rozvržení sil na ose identifikace a distance, ale o proces utváření na různých stupních škál.<sup>246</sup> Takový názor je však letitý a objevuje se již u Bullougha, který spojuje dva krajní protiklady do jedné úsečky. Smith tedy implicitně uvažuje oscilaci na škále úsečky s krajními body v identifikaci a distanci (v brechtovském smyslu). Podstatné však je, že Smith uvažuje distanci v Bulloughově smyslu jako *základ* svého konceptu empatie a sympatie. Smith zdůrazňuje, že je třeba rozpracovat škály do hierarchicky uspořádaných pojmů rovin zaujetí.<sup>247</sup> Přičemž uvažuje dva základní způsoby mentální reprezentace recipovaného – acentrální a centrální. Při centrálním představování divák prožívá podle Smitha distancovaněji v závislosti na zhodnocení situace (sympatie). Naproti tomu při centrálním prožívání se divák vciťuje do postavy (empatie).<sup>248</sup> Kučera tvrdí, že Smith vyhrazuje hlavní roli acentrálnímu zaujetí diváka. Struktury sympatie se totiž podle Smitha nejvíce pojí s lineárním vyprávěním, protože sympatie *vyžaduje poznání*.<sup>249</sup> Smith tedy souhlasí s Budou i Neillem, že sympatie vyžaduje jasnou situaci, naproti čemuž empatie směřuje k jejímu pochopení. Smith rozděluje *strukturu sympatie* do tří úrovní: 1. Rozpoznání postavy – postava musí vykazovat určitou kontinuitu v čase (odlišuje se od vedlejších postav), 2. Spojení s postavou – divák se spojuje s postavou, se kterou sdílí čas a prostor narace, 3. Spolčení s postavou – divák na základě postavy morálně hodnotí postavy jiné. Správné spolčení Smith považuje za kompetentní čtení textu.<sup>250</sup>

---

<sup>242</sup> Smith, M.: *Empathy, Expansionism and the Extended Mind*. In: Coplan, A.; Goldie, P. (ed.): *Empathy: philosophical and psychological perspectives*. (Oxford, New York: Oxford University Press, 2011).

<sup>243</sup> Smith, M.: „*The Pit of Naturalism*“. In: *Illuminace*, č.4, 2011.

<sup>244</sup> Kučera, J.: *Těla a tváře (ve) filmu*. In: *Illuminace* č.1, 2005, s. 47.

<sup>245</sup> Mulveyová, L.: *Vizuální slast a narativní film*. In: Oates-Indruchová, L. (ed.). *Divčí válka s ideologií*. (Praha: SLON, 1998), s. 130.

<sup>246</sup> Kučera, J.: *Těla a tváře (ve) filmu*. In: *Illuminace* č.1, 2005, s. 47.

<sup>247</sup> *Tamtéž*, s. 48.

<sup>248</sup> *Tamtéž*, s. 48.

<sup>249</sup> *Tamtéž*, s. 48.

<sup>250</sup> *Tamtéž*, s. 48.

V rámci empatie pak Smith rozlišuje na činnosti volní a nevolní. První skupinu tvoří emocionální simulace, při níž se divák vžívá do postavy, aby zaměřil svá očekávání, předpoklady a aby se *zorientoval v textu*. Kučera zdůrazňuje, že pro pochopení určité situace ve filmu divák používá vnětových dedukcí, které mohou mít původ v žánru či každodenních scénářích. Do druhé skupiny patří méně uvědomované reakce těla. Pod ně se podle Smitha řadí *motorické mimikry* jako nápodoba svalové akce, *afektativní mimikry* jako kopírování výrazu tváře, při němž jsou zároveň přejímány i příslušné emoce, a nakonec *bezděčné reakce* (úlek s postavou). Kučera pro toto pojetí empatie zdůrazňuje, že „*nepředpokládá hotovou znalost či mapu, ale teprve předběžné mapování terénu, pokus o porozumění je ,metodou afektivního pokusu a omylu‘*“.<sup>251</sup> Je evidentní, že Smith se ve svém konceptu empatie velmi blíží Budovi. Empatie pro Smitha slouží k *zorientování v textu*, tedy obdobně jako u Budy je jejím účelem *pochopit* druhého (obdobně uvažuje Neill). Zároveň je pro tento koncept uvažovaný kontext – *vnětových dedukce*, které usnadňují *pochopení* situace. *Metoda pokusu omylu* ukazuje na Neillovo pojetí empatie, při němž chápání může být i klamem a nemusí vést ke sdílení emocí, protože jak tvrdí Kučera: „(empatie) *znamená možnost zakoušení emocí, které nebyly zakódovány textem ... a které mohou působit proti jeho zrnu.*“<sup>252</sup> Navíc nevolní reakce, které vedou k napodobování mimiky druhého, indikují Budovo pojetí citové nákazy, která při empatii probíhá.

Poslední srovnání je však platné pouze částečně. Protože Smith v textu *Empathy, Expansionism and the Extended Mind* rozlišuje mezi afektativními mimikry a citovou nákazou (emotional contagion<sup>253</sup>). Obě společně s motorickými mimikry považuje za součást empatie, nicméně odlišuje mezi nimi. Jako afektativní mimikry divák čte výrazy obličejů, které jsou spojeny s určitým druhem afektativního postoje (základní emoce), simuluje emoce s nimi spojené a zároveň má povědomí o tom, že zdrojem jeho emocí je druhý, o nějž se zajímá. Naproti tomu při citové nákaze divák povědomí nemá, činní vše neuvědoměle.<sup>254</sup> V tomto článku Smith připájí k empatii součást, kterou jsme již dříve probírali – imaginativní projekt. Základní reakce podle Smitha vyzývají k imaginativnímu projektu. Zastavuje se přitom v úvaze o objevu zrcadlových neuronů (o objevu samém viz dále), který podpořil

---

<sup>251</sup> *Tamtéž*, s. 49.

<sup>252</sup> *Tamtéž*, s. 49.

<sup>253</sup> Je velmi pravděpodobné, vzhledem k trojici, kterou Mulvay Smith uvažuje, že Jan Kučera překládá emotional contagion jako bezděčné reakce. Napovídá tomu i význam emotional contagion, který Smith popisuje. Překlad citová nákaza je doslovný a blíží se i Budově pojetí citové nákazy. Bohužel, jak již bylo zmíněno, knihu *Engaging Chacarkters* jsem pro ověření nesehnal a ani Kučera podrobnější definici *bezděčných reakcí* nenabízí.

<sup>254</sup> Smith, M.: *Empathy, Expansionism and the Extended Mind*. In: Coplan, A.; Goldie, P. (ed): *Empathy: philosophical and psychological perspectives*. (Oxford, New York: Oxford University Press, 2011), s. 101.

evidenci role nevolních reakcí v empatii. Konstatuje, že byl objeven jejich biologický základ, avšak pro imaginaci objeven nebyl. Přesto se domnívá, že tyto nevolní reakce při napodobování druhého mohou podporovat a obohacovat širší imaginativní výkon.<sup>255</sup> Na příkladu Hitchcockova filmu *Cizinci ve vlaku* následně ukazuje, že zrcadlový systém umožňuje pocítit úkony postavy a tím zakládá a posiluje divákovy imaginativní ocenění komplexu myšlenek a pocitů, které mu postava podstupuje. Zrcadlový systém tedy podle Smitha podporuje imaginativní proces.<sup>256</sup> Je evidentní, že Mulvey Smith rozlišuje podrobněji než Buda. Smith rozděluje nevolní reakce do tří skupin, kdežto Buda uvažuje pouze citovou nákazu, která má však evidentně širší rozsah než Smithovo citová nákaza (emotional contagion).

V posledním zmíněném článku Smith sumarizuje a hodnotí přínos výzkumu zrcadlových neuronů pro reflexi empatie.<sup>257</sup> Neurony jsou podle něj aktivní, ať již určitou činnost člověk provádí či sleduje druhého, že ji vykonává. Smith konstatuje, že existuje evidence, že zrcadlový systém existuje v člověku pro somatosenzorické zkušenosti (hmat, bolest), základní akce (zdvihání věcí) a základní emoce (smutek). Zrcadlový systém funguje jako neurální základ, který umožňuje pochopení sensorické, motorické a afektivní mimiky a spouští simulaci základních emocí a zamýšlených úkonů druhého. Umožňuje rychlé uchopení základních citových postojů druhých a nezlepšuje pouze schopnost jednoduše rozpoznat motivy druhých (jak jsou ztělesněny v jejich úkonech), ale zároveň umožňuje získat nové motorické schopnosti.<sup>258</sup> Je evidentní, že Grodal při popisu mentálního aparátu (viz konec oddílu 4.2.3) vychází ze stejných výzkumů, ač přímo nedokazuje k zrcadlovým neuronům.

Smith ujasňuje, že výzkum zrcadlových neuronů začal u makaků a v rámci lidského druhu je stále na nízké úrovni, čímž však svazuje člověka se zvířaty. Nikdo z vědců zabývajících se zrcadlovými neurony podle Smitha neukázal zrcadlové neurony na pozadí jejich nelidských verzí, a tedy neukázal specifickou povahu lidského zrcadlového systému.<sup>259</sup> Smith poté předkládá interpretaci filmu *127 hodin*<sup>260</sup>, jejímž autorem je italský vědec Tallis. Tallis v ní vysvětluje smyslovou zkušenost filmu produkovanou zrcadlovými neurony. Podle Smitha je Tallis v nebezpečí, že zkarikuje lidskou psychologii a zahrne lidskou existenci plně do

---

<sup>255</sup> *Tamtéž*, s. 102.

<sup>256</sup> *Tamtéž*, s. 103.

<sup>257</sup> Smith, M.: "The Pit of Naturalism". In: *Illuminace*, č. 4, 2011, s. 73.

<sup>258</sup> *Tamtéž*, s. 74.

<sup>259</sup> *Tamtéž*, s. 74.

<sup>260</sup> Zápletkou filmu je případ adrenalinového nadšence, který při jedné z vyčerpávajících aktivit spadne do písečné průrvy v poušti a po dopadu mu zůstane ruka uvězněná pod mohutný balvan. Film sleduje jeho boj s časem, hladem a žízní bez reálné možnosti záchrany. Hrdina si nakonec amputuje ruku a tím se zachrání.

přírody. Mnoho responsí je podle Smitha spontánních a nereflektovaných, nicméně jde pouze o extrémní typ lidské existence.<sup>261</sup> Zrcadlové neurony umožňují podle Smitha naladění základních emočních postojů lidí kolem nás a asistují nám při imitování a učení se nových motorických schopností, ale nevysvětlují vyčerpávajícím způsobem lidskou mysl. Nemohou být považovány za příklad pro všechny formy lidské mentální aktivity, nesmí však být pominuty.<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup> Smith, M.: *“The Pit of Naturalism“*. In: *Illuminate*, č.4, 2011, s. 75.

<sup>262</sup> *Tamtéž*, s. 76-77.

## 5. Shrnutí

Před samotným závěrem si tedy zrekapitulujme, k čemu jsme došli. Ač byla většina poznatků zmíněna, podívejme se na ně přehledně v několika bodech. Budova práce nám poskytla ponětí o jistých hranicích mezi uvažovanými pojmy. Zaměřme se tedy na jednotlivé pojmy postupně.

Jak bylo zmíněno v textu Bendové, od *identifikace* mnozí z autorů opustili. Tento pojem byl především doménou uvažovaných psychoanalyticky orientovaných teorií. Psychoanalytické pojetí se od pojetí ostatních zásadním způsobem lišilo. Vycházelo totiž ze specifického paradigmatu psychoanalýzy a bylo mu tak uzpůsobeno. Při porovnání vymezení identifikace Mulveyové (obdobně u pouze zmíněné Friedbergové) s vymezenými koncepty Budy nám identifikace vystoupila jako projekce a obdobně vystoupila i primární kinematografická identifikace u Metz. Metz ji zároveň považoval za základ recepce filmového díla. Metzův koncept tedy jediný sloužil jako zastřešující pro celek filmové recepce. Ostatní koncepty byly uvažovány úžeji – jako strategie čtení postav. Jedním z nich byl i koncept Carrollův. Carroll zásadně odmítl koncept identifikace a nastolil pro vztah diváka s postavou pojem asimilace. Tento pojem nám na pozadí Budy vystoupil jako „předpokládání“ – tedy logické vyvozování ze situace. Koncepty Mulveyové, Metz a Carrolla byly následujícími autory odmítnuty. Posledním z konceptů, který byl nazván jako identifikace, byla kognitivní identifikace Torbena Grodala. Přívlastkem kognitivní však získala velmi odlišný rozměr než pojetí psychoanalytiků. Kognitivní identifikace pod sebe podřazovala sadu procesů, které probíhaly jako konstrukce. Šlo o aktivní proces s velkou účastí diváka na rozdíl od identifikace psychoanalytické, kde byl divák v podstatě pouhým pasivním příjemcem slasti. Asimilace i kognitivní identifikace se tedy narozdíl od psychoanalytických identifikací<sup>263</sup> podílely na pochopení filmu a fungovaly jako aktivní participace diváka (stejně u následujících).

Mezi těmito dvěma koncepty byla ještě jedna zásadní spojitost. Byly uvažovány *jak pro film, tak pro literaturu*. V tomto ohledu šlo o koncepty širší než koncepty ostatních teoretiků. Projevilo se to zásadně i na objektivních podmínkách, které pro ně autoři předpokládali. Carroll situaci – ze situace vycházelo pochopení postavy, bylo z ní odvozováno. Grodal pak považoval jako základní objektivní podmínku své kognitivní identifikace centrální postavu. Grodal však připouštěl i specifčnost filmu, neboť uvažoval možnost zapojení expresí obličejů. Na druhou stranu koncepty empatie Budy a Smitha se přímo na neverbální

---

<sup>263</sup> Samozřejmě vyjma sekundární kinematografické identifikace. Metz použil pro velmi rozdílné procesy slova identifikace. Důvodem bylo, že jejich základ vychází ze stejného kořenu ve vývoji osobnosti člověka – zrcadlovém stádiu. Pokud o něm mluvíme obecně, držíme se jeho tvrzení, že považuje primární kinematografickou identifikaci jako základní. O sekundární se pouze zmiňuje.

komunikaci zakládaly. Pro Buda byla neverbální komunikace psychologickou podstatou empatie, divák se na jejím základě vžíval a pokoušel se pochopit druhého. U Smitha byly nevolní reakce na neverbální komunikaci základem pro imaginární projekt a součástí zorientování v textu. Neill sice neuvažoval neverbální komunikaci, nicméně zdůrazňoval, že empatie je založená na zraku a sluchu a její uplatnění ve filmu se blíží uplatnění ve skutečnosti (na rozdíl od literatury).

Pokud autoři pojednávali o *sympatii*, většinou se shodovali. Buda tvrdil, že sympatie vyžaduje jasnou situaci, tedy že předpokládá chápání druhého. Carroll ji považoval za důsledek asimilace, tedy porozumění situaci postavy. Smith tvrdil, že sympatie vyžaduje poznání. Obdobně Neill tvrdil, že jejím motivem není druhého chápat. Těmto pojetím sympatie se však blížilo i pojetí empatie Torbena Grodala. Grodal ji považoval za důsledek prodloužené kognitivní identifikace (která spočívala v porozumění), tedy jako diváckou aktivaci afektů a emocí.

Neillovi, Budovi a Smithovi však *empatie* sloužila primárně jako základ pochopení druhých (postav). První dva jmenovaní, uvažovali implicitně zapojení zrcadlových neuronů, třetí explicitně. Buda považoval empatii za kognitivní proces založený na dekodování neverbální komunikace, druzí dva však shledali její jádro v imaginaci. Smith a Buda ji považovali za proces, naproti tomu Neill za stav. V empatii Smitha a Budy jsme zároveň shledali přítomnost psychické distance.

## **Závěr**

K čemu jsme tedy došli? Tváří v tvář krátkému textu Bendové, který v podstatě poznamenává, že identifikace je pojem problematický, jsme se nedostali o mnoho dále. Pravda, byli jsme podrobnější, jak nám umožnila délka textu. Podrobně jsme se pokusili ukázat rozdíly a shody mezi jednotlivými koncepty zvolných autorů a na pozadí Budovi práce je oddělit. Tento postup nám umožnil rozdělit koncepty ve zvolném poli do několika skupin. Poznali jsme skupinu, která užívala konceptu identifikace pro vysvětlení vztahu s postavami z hlediska paradigmatu psychoanalýzy, a její pojetí recepce nebylo slučitelné s pojetím úvodem zmíněným. Poznali jsme skupinu, v níž autoři svoje koncepty (asimilace a kognitivní identifikace) uvažovali pro literaturu i film. A nakonec jsme poznali skupinu, která uvažovala své koncepty specificky pro film, a všichni její členové zvolili pro svůj koncept označení empatie.

V mnohém se jejich pojetí empatie vzájemně odlišuje. Co je však sblížuje, je uvažování zrcadlových neuronů v základu empatie a důraz na zásadní úlohu, kterou empatie hraje v pochopení postav při recepci filmového díla. A to při recepci, která je založena na psychické distanci. Zdá se tedy, alespoň z hlediska probraných autorů, že empatie v recepci filmového díla hraje roli a není to role vedlejší. Je to role specifická a zásadní a ve světle zájmu, který o ni vzbudil probíhající výzkum zrcadlových neuronů, i role, jejíž působnost ještě možná bude předmětem mnohých diskuzí.

## Seznam použité literatury

- Bendová, H.: *Pojem: Identifikace*. In: *Cinepur* č.39, 2005.
- Buda, B.: *Čo vieme o empatii?*. (Bratislava: Pravda, 1988).
- Bresson, R.: *Poznámky ke kinematografu*. (Praha: Dauphin, 1998).
- Bullough, E.: *Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip*. In: *Estetika* č.1, 1995.
- Carroll, N.: *Podstata hororu*. In: *Iluminace* č.3, 1993.
- Carroll, N.: *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of The Heart*. (New York: Routledge, 1990), s. 88-96.
- Goodman, N.: *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. (Praha: Academia, 2007).
- Grodal, T.: *Moving Pictures - A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. (Oxford: Oxford UP, 1997).
- Ivanov, V. V.: *Funkce a kategorie filmového jazyka*. In: Bernard, J. (ed): *Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2*. (Praha: NFA, 1995), s. 43-76.
- Kučera, J.: *Těla a tváře (ve) filmu*. In: *Iluminace* č.1, 2005.
- Lipps, T.: *Estetika prostorová*. In: *Styl*, č.6, 1913.
- Lotman, J. M.: *Text v textu*. In: Bernard, J. (ed): *Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2*. (Praha: NFA, 1995), s. 43-76.
- Metz, Ch.: *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. (Praha: Český filmový ústav, 1991).
- Monaco, J.: *Jak číst film*. (Praha: Albatros, 2004), s. 407-408.
- Mulveyová, L.: *Vizuální slast a narativní film*. In: Oates-Indruchová, L. (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. (Praha: SLON, 1998), s. 117-131.
- Neill, A.: *Empatie a (filmová) fikce*. In: *Iluminace* č. 2, ročník 27, 2007.
- Smith, M.: *Empathy, Expansionism and the Extended Mind*. In: Coplan, A.; Goldie, P. (ed): *Empathy: philosophical and psychological perspectives*. (Oxford, New York: Oxford University Press, 2011).

Smith, M.: *“The Pit of Naturalism“*. In: *Illuminate*, č.4, 2011.

Thompsonová, K.: *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. In: *Illuminate* č.1, 1998.

Worringer, W.: *Abstrakce a vcítění*. (Praha: Triáda, 2001).

Zuska, V.: *Boční participace filmového diváka*. In: *Illuminate* č. 2, 2007.

Zuska, V.: *Estetika, úvod do současnosti tradiční disciplíny*. (Praha: TRITON, 2001).

## **Seznam citovaných filmů**

*127 hodin* (127 Hours - Danny Boyle, 2011).

*Bláznivý Petříček* (Pierrot le fou – Jean-Luc Godard, 1965).

*Cizinci ve vlaku* (Strangers on a Train – Alfred Hitchcock, 1951).

*Čelisti* (Jaws – Steven Spielberg, 1975).

*Láska na útěku* (L'Amouren le fuite – Françoise Truffaut, 1977).

*Kovbojové a vetřelci* (Cowboys and Amiens – Jon Favreau, 2011).

*Nikdo mě nemá rád* (Les quatre cents coups – François Truffaut, 1959).

*Podzimní Sonáta* (Höstsonaten – Ingmar Bergman, 1978).