

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra estetiky



BAKALÁRSKA PRÁCA

Zuzana Martinková

Emócie vo fikcii

Emotions in Fiction

Praha 2014

Vedúci práce:

prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

Pod'akovanie

Moje pod'akovanie patrí prof. PhDr. Vlastimilovi Zuskovi CSc. za cenné rady a usmerňovanie pri tvorbe práce i výbere literatúry, podnetné prednášky a jeho čas i zhovievavosť pri konzultáciach.

Prehlasujem, že som bakalársku prácu vypracovala samostatne, že som riadne citovala všetky použité pramene a literatúru, a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V..... dňa.....

.....

podpis

Abstrakt

Zameraním predloženej práce sú emočné reakcie na fikčné diela v procese estetického prežitku. Vzhľadom na to, že sa jedná o emócie vyvolané fikčnými charaktermi a dejmi, otvára sa otázka ich povahy a „pravosti“. Na základe súčasných teórií emócií (predovšetkým Antonia Damasia) sa práca zaoberá našimi emocionálnymi reakciami na fikciu v kontexte estetického prežitku skúmaním dôležitých faktorov, ktoré sú jeho súčasťou: imaginácie, identifikácie, empatie, sympatie, simulácie a ich role nielen pre naratívne porozumenie fikcie, ale aj hlbšie pochopenie povahy našich emočných reakcií na fikčné diela. Na základe vymenovaných aspektov práca vyhodnocuje charakter emócií pri recepcii fikcie a vyúsťuje v skúmaní prínosu emočného prežitku fikcie pre recipienta. Uvažuje nad emóciami ako nástrojom k poznávaniu a snaží sa vzhliadať na emócie ako na kognitívne-hodnotiaci faktor.

Kľúčové slová : emócie, fikcia, estetický prežitok, empatia, simulácia

Abstract

The main focus of the thesis are emotional reactions to works of fiction in the process of aesthetic experience. As we are talking about emotions evoked by fictional characters and stories, it begs the question of their nature and genuineness. Following the contemporary theories of emotions (in particular those by Antonio Damasio), the thesis deals with our emotional reactions to fiction in the context of aesthetic experience. It does so by exploring important factors that are a part of the experience: imagination, identification, empathy, sympathy, simulation, and their role not only in the narrative comprehension of the fiction, but also in the deeper understanding of the nature of our emotional reactions to the works of fiction. Based on the above aspects, the thesis evaluates the nature of the emotions experienced during the reception of fiction, and it culminates with a review of the contribution of the emotional experience of fiction to the recipient. The thesis debates the emotions as an instrument for recognition and it attempts to look on the emotions as a cognitive-evaluating factor.

Keywords: emotions, fiction, aesthetic experience, empathy, simulation

Obsah

Úvod.....	7
1. Fikcia, fikčný svet.....	9
2. Emócie.....	15
2. 1. Delenie emócií.....	16
2. 2. Pocity.....	17
2. 2. 1. Pocity na pozadí.....	18
2. 3. „Kvazizariadenie“.....	19
2. 4. Pociťovanie pocitov (feelings of feelings).....	20
2. 5. Somatické markéry.....	20
2. 5. 1. Emócie a racionalita.....	21
2. 6. Emócie a poznávanie.....	22
3. Emócie vo fikcii.....	24
3. 1. Estetický prežitok fikcie.....	25
3. 2. Pozornosť.....	29
3. 3. Imaginácia.....	34
3. 4. Identifikácia.....	36
3. 5. Sympatia a empatia.....	41
3. 6. Simulácia.....	47
4. Paradox fikcie a jeho rozpustenie.....	52
4. 1. Charakter emócií pri prežitku fikcie.....	55
5. Záver: Význam emócií pri prežitku fikcie.....	56
Zoznam použitej literatúry.....	59

Úvod

Prv než prekročím rámec úvodu, považujeme za nutné upresniť predmet záujmu predloženej práce, ktorej zvolený názov „Emócie vo fikcii“ zvädza k širokým možnostiam zamerania.

Z množiny emócií a z množiny fikcie si vyberám ten prienik skúmania, ktorý možno charakterizovať ako emócie vyvolané na základe (adekvátnej) recepcie fikčného sveta. Emóciami „vo“ fikcii sú teda myslené emócie vzbudené „v“ recipientovi počas jeho „jestvovania“ „vo“ svete fikcie. Táto sféra emócií prilákava veľa pozornosti z viacerých oblastí – psychológie, filozofie, neurobiologie, a v neposlednom rade estetiky, ktorých výsledkom je množstvo článkov, štúdií a teórií snažiacich sa objasniť našu emočnú skúsenosť s fikciou. Naše ponímanie emócií vychádza zo súčasných teórií, ktoré ich nesituujú do priameho protikladu k racionalite, ale uznávajú ich nezastupiteľnú rolu v rámci ľudského rozhodovania a poznávania a vzhliadajú na ne ako na kognitívne-hodnotiaci faktor. Stanovisko, ktoré v tejto práci zastupujeme, nazerá na emócie ako na dôležitú súčasť nášho estetického prežitku fikcie, ktorá ho doprevádza a spoluvytvára. Zámerom bude preto prepojenie súčasných teórií emócií s konceptom estetického prežitku a vyvodenie dôsledkov, ktoré z tohto spojenia vyplynú. Vzhľadom na povahu vybranej témy využijeme „rozročnosť“ estetiky s ďalšími vedami a pokúsime sa do nej vniesť aj teoretickú polohu z oblasti neurobiológie, v ktorej budú našou oporou výskumy a zistenia Antonia Damasia.

Základ práce postavíme na vymedzení dvoch ťažiskových pojmov práce, v prípade fikcie to bude predovšetkým vyzdvihnutie jej najzásadnejších vlastností a stanovenie kontextu, v ktorom s ním budeme ďalej zaobchádzať, v prípade emócií sa nevyhneme širšiemu rozboru ich delenia a mechanizmov ich fungovania v rámci nášho organizmu. Vzhľadom na vytýčenie zámeru skúmať emócie vo fikcii v rámci estetického prežitku si nedovolíme vynechať jeho krátky popis a zdôraznenie jeho zásadných komponentov, pričom budeme vychádzať predovšetkým z teórie Wolfganga Isera. Náš emocionálny prežitok fikcie budeme ďalej rozvíjať vo vybraných procesoch – imaginácie, identifikácie, sympatie, empatie a simulácie, ktoré tvoria jeho neodmysliteľnú súčasť. Ešte pred vyústením práce venujeme pozornosť aspoň krátkemu nahliadnutiu do teórií narážajúcich na emocionálny paradox fikcie, ktorý s našou témou súvisí. Pokúsime sa

ukázať, že daný paradox je vzhľadom na predpoklady, z ktorých tieto teórie vychádzajú a z uhla pohľadu, ktorý zastupujeme, neudržateľný. V závere práce náš výklad posunieme k vyhodnoteniu charakteru emócií pri prežitku fikcie a k úvahám nad možným významom a prínosom emocionálneho prežitku fikcie v kontexte estetickej recepcie.

1. Fikcia, fikčný svet

Skúmanie charakteru emócií pri prežitku fikcie by sa nemalo zaoberať bez prvotného priblíženia termínu fikcie či fikčného sveta. Vzhľadom na to, že tento pojem tvorí fundamentálnu zložku vytýčenej témy, je potrebné upresniť kontext, v ktorom ho budeme ďalej používať. Máme pritom v povedomí, že potenciál samotného pojmu by sa mohol stať témou rozsiahlej práce a vzhľadom na množstvo teórií a prístupov k problému fikcie, budeme nútení pre naše potreby extrahovať len vybrané a zdôrazniť tie pre nás najzásadnejšie aspekty fikcie, fikčného sveta, ktoré by nám mali postaviť základ pre ďalšiu výstavbu práce.

S daným pojmom sa často stretávame v rozličných spojeniach a kontextoch.¹ Nešpecifikovať ho presnejšie a spoliehať sa na prípadné upresnenia významu slovníkom, by znamenalo nevymedziť sa voči chápaniu fikcie ako „predstavy“, „zdaní“, podľa slovníka cudzích slov dokonca „klamu“ či „výmyslu“, a to v protiklade k realite. Pri snahe o ďalšie rozšírenie synonymickým slovníkom by sa nám s fikciou mohli asociovať ďalšie pojmy ako „halucinácia“, „zdanie“ či „prelud“.²

Voči predloženým návrhom významu sa pri našom skúmaní musíme striktné vymedziť, pretože ako uvidíme neskôr, takýto koncept pojmu by našu snahu o preskúmanie prežitku fikcie celkom zmaril. Uchýlenie sa k významu pôvodu slova, pochádzajúceho z latinského slova „fingere“ - „vytvoriť“ či „vyrobiť“, by taktiež nebolo veľmi upresňujúce.

Predložená práca bude neskôr skúmať emócie vyvolané fikciou chápanou ako umelecké dielo literárne, filmové či dramatické (tzn. ktorého naratívna štruktúra je rozvinutá). Takýto fikčný svet je napríklad pre Bohumila Fořta „určitá štruktúra generovaná fikčným textom, k níž se vposledku vztahují všechny entity, jejichž ontologickým statusem existence je existence fikční, existence skrze fikční text“.³ Pre

¹ Z rôznych použití napr. fikcia ako literatúra odkazujúca i k literatúre faktu, fikcia ako naratív, fikcia ako pojmová abstrakcia, fikcia ako umenie rôznych umeleckých druhov, tzn. zahrňujúc fikčné svety diel bez naratívu, napr. výtvarné diela. Pre dôkladnejšie priblíženie možností použitia pojmu fikcie: Viz. COHN, Dorrit: *Co dělá fikci fikci (orig. The Distinction of Fiction)*. Překlad Milan Orálek a Veronika Klusáková. Praha: Academia, 2009. Edice Možné světy, sv. 3.

² Slovenské slovníky. JAZYKOVEDNÝ ÚSTAV ĽUDOVÍTA ŠTÚRA SAV. *Slovenské slovníky* [online]. 2003 [cit. 2014-05-05]. Dostupné z: <http://slovniky.juls.savba.sk/>

³ FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Vyd. 1. Brno: Host, 2005, s. 56. Teoretická knihovna, 15. ISBN 8072941658.

Lubomíra Doležela je fikčný svet druh „možného sveta“, ktorý je estetickým artefaktom, vytvoreným, uchovaným a kolujúcim v médiu fikčného textu.⁴ Pojem „možného sveta“, ktorého pôvod vystopujeme v modálnej logike, môže byť podľa Umberta Eca pre teóriu fikčných svetov užitočný.⁵ Možné svety v teórii fikcie Umberto Eco chápe ako „stavy událostí, ktoré jsou popsány v rámci stejného jazyka jako narativní objekty“.⁶ Je nutné doplniť, že pre Eca sú tieto možné svety zároveň „malými svetmi“, ktoré charakterizuje ako uzavreté a konečné, nášmu svetu síce často veľmi podobné, avšak ontologicky chudobnejšie. Predstavujú „relatívne krátké sledy místních událostí v nějakém koutě aktuálního světa“.⁷ Pod aktuálnym svetom si máme predstaviť náš reálny svet, ktorý poznávame prostredníctvom jeho popisov a obrazov. Ich súhrn tvorí akúsi „encyklopédiu“⁸, tzn. súčet všetkých vedomostí, z ktorých poznáme len nejaký úsek, ale ku ktorým môžeme odkazovať. Eco dodáva, že tieto popisy a obrazy tvoriace súhrnú encyklopédiu, teda obraz toho, čo je reálny svet, si môžu niekedy i protirečiť.⁹ Aktuálny svet tvorí pre ten fikčný istý základ, na ktorom ho možno tvoriť a vytvoriť. Napriek tomu, že je fikčný svet malý, ohraničený a konečný, nikdy nám neposkytne o sebe všetky informácie, a preto na aktuálnom svete „parazituje“.

„Všechno, co text explicitně nepojmenovává či nepopisuje jako odlišné od toho, co existuje ve světě reálném, musíme chápat jako odpovídající zákonům a podmínkám skutečného světa.“¹⁰

Táto formulácia nám môže pripomenúť tzv. princíp minimálnej odchýlky (*principle of the minimal departure*) Marie-Laure Ryanovej, ktorý hovorí, že do fikčných svetov „budeme projektovat vše, co víme o realitě, a uděláme pouze ty úpravy, které nám diktuje text“.¹¹ Je však nutné dodať, že informácie, ktoré nám fikčný svet neposkytuje,

⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. V Praze: Karolinum, 2003, s. 30. ISBN 8024607352.

⁵ Pre hlbšie vysvetlenie problematiky „možného sveta“ ako ho podáva Eco: Viz. ECO, Umberto a Ladislav NAGY. *Meze interpretace*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, c2004, s. 74. ISBN 97880246074052009.

⁶ Tamtéž, str. 75

⁷ Tamtéž, str. 76.

⁸ V súvislosti s encyklopédiou možno doplniť, že Eco taktiež okrem všeobecnej hovorí o encyklopédii fikčnej, ktorá v sebe obsahuje súhrn všetkých vedomostí z konkrétneho fikčného sveta.

⁹ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. V Olomouci: Votobia, 1997, s. 152. Velká řada, sv. 38. ISBN 8071982482.

¹⁰ Tamtéž, str. 111

¹¹ RYAN, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, c1991, s. 51. ISBN 0253350042.

vyplňujeme nielen na základe našej skúsenosti z reality, ale i v kontexte intertextuality a v povedomí príslušného žánru (výrazne napr. v sci-fi či fantasy). Lubomír Doležel nazýva takéto malé svety ako sémanticky nehomogénne, „hendikepované“, ktoré nepredstavujú maximálny a úplný stav udalostí.¹² V tejto súvislosti možno spomenúť významný vhl'ad Romana Ingardena, pre ktorého má literárne dielo viacvrstvovú štruktúru. Podľa Ingardena sa nám každý predmet prejavuje či vyjavuje pomocou istých aspektov, skrze ktoré k danému predmetu pristupujeme. Literárne dielo taktiež predstavuje predmety z istého aspektu, bez živej názornej podoby, ide o „vrstvu schématických aspektov“, v ktorej vznikajú miesta nedourčenosti. Tie si recipient konkretizuje, aktualizuje. Pri konkretizácii dochádza k „vypĺňaniu“ týchto miest nedourčenosti, čo môže viesť k rôznym spôsobom aktualizácie.¹³

Požiadavka úplnosti by bola podľa Bohumila Fořta v diskurze fikčných svetov neudržateľná. Fikčné svety nie sú úplné, vzhľadom na to, že sa k nim priamo vzťahujú otázky, na ktoré nemôžeme a nevieme odpovedať, vyplývajúce z toho, že sa text o určitých skutočnostiach jednoducho nevyjadruje, a teda nie všetky výroky o fikčnom svete sú pravdivostne rozhodnuteľné. Vo fikcii môžeme označiť niečo ako pravdivé, ak to zodpovedá fikčnému textu.¹⁴ V súvislosti s overovaním pravdivostných výrokov o fikcii Umberto Eco zdôrazňuje, že fikcia má vlastnú ontológiu, ktorú je nutné rešpektovať. Recipient musí vedieť, že príbeh je imaginárny, ale z toho ešte nevyplýva, že ide o klam.¹⁵ Zhoduje sa teda s názorom, že pri hodnotení niečoho ako pravdivého v rámci fikcie sú fiktívne tvrdenia pravdami v rámci možného sveta daného príbehu.¹⁶ Vstupom do sveta fikcie tým pádom prijímame mnoho vecí ako pravdivých, i v prípade, že sú len sotva vierohodné.¹⁷ S autorom vtedy uzatvárame dohodu, v rámci ktorej sme napríklad pripravení akceptovať, že zvieratá v danom svete rozprávajú. Uzaviera nás tak

¹² DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. V Praze: Karolinum, 2003, s. 84. ISBN 8024607352.

¹³ INGARDEN, Roman Stanisław. *Umělecké dílo literární*. Vyd. 1. Překlad Antonín Mokrejš. Praha: Odeon, 1989, 419 s. Ars: literárněvědná řada (Odeon). ISBN 80-207-0104-4.

¹⁴ FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Vyd. 1. Brno: Host, 2005, s. 61. Teoretická knihovna, 15. ISBN 8072941658.

¹⁵ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. V Olomouci: Votobia, 1997, s. 101. Velká řada, sv. 38. ISBN 8071982482.

¹⁶ Tamtéž, str. 117.

¹⁷ Existujú rozdiely medzi vierohodným, pravdepodobným a mysliteľným svetom, pre hlbšie info: Viz. ECO, Umberto a Ladislav NAGY. *Meze interpretace*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, c2004, s. 85. ISBN 97880246074052009.

do svojho ohraničeného sveta a vedie k tomu, aby sme ho brali vážne.¹⁸ Daný prístup nám môže hned' pripomenúť známy koncept „dobrovoľného potlačenia nedôvery“ (*willing suspension of disbelief*), formulovaného Samuelom Taylorom Coleridgom. Eco neskôr uvažuje nad našim poňatím pravdy v reálnom svete, do akej miery je rovnako silne a ostro vymedzené. Zdôrazňuje, že v rámci sveta reálneho veríme často tomu, že tým najpodstatnejším kritériom je pravda, zatiaľ čo v prípade fikcie sa prikláňame k postupu, že svet popisovaný fikciou musíme vziať taký aký je, a to na základe viery. Princíp viery je však podľa jeho názoru rovnako dôležitý ako princíp pravdivosti i v prípade sveta reálneho, čo môžeme každodenne pozorovať na spôsobe, akým prijímame a neoverujeme sprostredkované informácie o svete.

V tejto súvislosti pripomíname i jeho poukaz na častý protirečivý charakter „encyklopédie“ aktuálneho sveta. Eco zvyrazňuje niekedy neuvedomovaný spôsob, akým prijímame spodobnenie reálneho sveta, ktorý sa málokedy líši od spôsobu, akým prijímame fiktívny svet.¹⁹ V rámci tohto pólu možno s Ecom konštatovať, že fikčný svet dokonca často ovplyvňuje spôsob nášho uvažovania nad svetom aktuálnym.

„Fikční postavy žijí v hendikepovaném světě. Když konečně pochopíme jejich osud, sami se začínáme obávat, zda i my coby občané aktuálního světa neprožíváme svůj úděl jen proto, že o našem světě uvažujeme stejným způsobem, jakým uvažují postavy fikce o tom svém. Fikce naznačuje, že náš pohled na aktuální svět může být stejně nedokonalý jako pohled fikčních postav.“²⁰

V problematike fikcie, chceme ešte zdôrazniť ďalší zásadný faktor, ktorým je referencia k ničomu, lepšie povedané k ničomu „existujúcemu“. V tejto sfére sa rodia rôzne paradoxy postavené na tom, že vzťahovanie sa k niečomu „neexistujúcemu“ býva vnímané ako iracionálne, k čomu sa však vrátíme neskôr. Jedným z významných vŕhľadov, ktorý túto sféru osvetľuje, je poukaz Paula Ricoeura na nový spôsob, akým fikcia referuje k realite, na posun v referenčnom statuse, ktorý sa pokúsime aspoň mierne priblížiť. Prítomnosť a neprítomnosť sú módmi danosti jednej reality. V prípade fikcie nie je žiaden daný model, tzn. prítomný originál, ku ktorému by sa odkazovalo (napr. kentaur). Ak by sme s fikciou zaobchádzali ako s obrazom, ktorý by sme

¹⁸ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. V Olomouci: Votobia, 1997, s. 104. Velká řada, sv. 38. ISBN 8071982482.

¹⁹ Tamtéž, str. 118 - 120.

²⁰ ECO, Umberto a Ladislav NAGY. *Meze interpretace*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, c2004, s. 84. ISBN 97880246074052009.

rozložili na elementárne obrazy a časti, mohli by sme tak odkazovať k jednotlivým entitám vo svete, ale tým by sme len presunuli problém. V prípade fikcie sa totiž ide o novú kombináciu, ktorá nemá referenta v zmysle predstavy jeho kópie. Podľa Ricoeura to definuje status nerealita. Nanešťastie, neprítomnosť a nerealita bývajú často zamieňané. Ne-existenciu objektu fikcie chápe Ricoeur ako pravú formu nerealita. Ako príklad uvádza kentaura, ktorý v reálnom svete neexistuje, jeho nerealita však nie je protikladom neprítomnosti Petra, ale je protikladom Petrovej reality. Nie je teda symetria medzi ničotou ako nerealitou a ničotou ako neprítomnosťou. Ničota neprítomnosti obsahuje spôsob danosti reálnej veci, zatiaľ čo ničota nerealita charakterizuje samotného referenta fikcie. Popretie primárnosti originálu otvára nové spôsoby referovania k realite. Fikcia tak nereferuje „reproduktívnym“ spôsobom k realite ako už k vopred danej, ale môže referovať „produktívnym“ spôsobom k realite novej, možnému svetu. Označuje tak fikciu ako „heuristickú“²¹, slúžiacu k re-deskripcii reality. Fikcia má schopnosť transformovať alebo preobraziť realitu. Tým sa môžeme vrátiť k už zmienému pôvodu slova fikcia – „vytvoriť“, ktoré v danom svetle vystihuje schopnosť vytvárať a teda tvoriť svet. Pre Ricoeura nie sú v tomto ohľade diela fikcie o nič menej reálne, ba dokonca sú „reálnejšie“, pretože realitu rozširujú.²² Fikcia má schopnosť zhustiť, rozlúštiť a rozvinúť realitu, pretože nie je len jej tieňom a podobou, ale prostriedkom, ktorý ponúka nové módy vnímania tohto sveta. Toto „navýšenie“ reality, ktoré fikcia spôsobuje, sa netýka len výberu materiálneho média, ale rovnako i výstavby prostriedku esenciálne smerujúceho k zníženiu a zhusteniu relevantných rysov reality. V danom zmysle je fikcia uzatvorená v ráme, ktorý delimituje minúťový segment vesmíru, aby sa ako cez výhľad z okna mohla vyjaviť jeho nesmiernosť. Toto zhustenie, ktoré vytvára miniatúru všetkých obrazov nie je len otázkou mierky a veľkosti, ale i šetrnosti v užití toho, čo sme nazvali relevantné rysy reality.

Ricoeurov odkaz k tomu, že fikcia referuje k realite spôsobom vytvárania novej možnosti, nám môže pripomenúť diskusiu ohľadom vzťahu reality a fikcie, ktorú možno vypátrať už v Aristotelovej Poetike. Aristoteles prisudzuje skutočnosti

²¹ Pojem „heuristický“ (pochádzajúci z gr. heuriskó – nájsť, objaviť) odborne znamená umenie objavovať (*ars inveniendi*), metodický návod, pomocou akých optimálnych prostriedkov a postupov nájsť nové myšlienky, fakty a pod. V danom kontexte pripisuje fikcii schopnosť byť nástrojom, modelom vykreslenia reality.

²² RICOEUR, Paul. *The Function of Fiction in Shaping Reality. Man and World*. 1979, č. 12, s. 123-141.

umeleckého diela špecifický charakter: „úlohou básnika nie je podávať, čo sa skutočne stalo, ale to, čo by sa stať mohlo.“²³

Pre Eca má náš vstup do sveta fikcie rovnakú funkciu ako detská hra, v ktorej sa zoznamujeme s fyzikálnymi zákonmi a prácou, ktorú budeme možno jedného dňa naozaj vykonávať. Podobne prežívať fikciu znamená hrať hru, vďaka ktorej dávame zmysel množstvu vecí, ktoré sa udiali alebo dejú, prípadne udejú v reálnom svete.²⁴ Do hlbšej diskusie nad funkciou a prínosom fikcie sme si zatiaľ len pootvorili dvere, do ktorých sa pokúsime vstúpiť neskôr, predovšetkým skúmaním podielu, ktorý v rámci tohto prínosu zohrávajú emócie. Nasledujúcim krokom preto bude priblíženie ďalšieho fundamentálneho pojmu tejto práce – emócií.

²³ ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: GRYP, 1993, s. 44. ISBN 80-85829-01-0.

²⁴ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*: přednášky na Harvardově univerzitě. V Olomouci: Votobia, 1997, s. 116-117. Velká řada, sv. 38. ISBN 8071982482.

2. Emócie

Po ohraničení zóny pojmu fikcia, v ktorej sa budeme počas ďalšieho skúmania pohybovať, je nevyhnuté obrátiť pozornosť na ďalšiu nosnú oblasť našej témy - emócie. Snahou v tomto prípade nemôže byť letmé priblíženie pojmu definovaním okruhu skúmania, ale podrobnejšie zaostrenie pozornosti na mechanizmus, stupne a štruktúru emočného prežitku. Uvedomujeme si, že obsiahnutie celej komplexity a zložitosti takého prežitku presahuje možnosti bakalárskej práce, bude preto našim zámerom čo možno najprecíznejšie zachytenie pre našu tému tých najzásadnejších aspektov tohto procesu. Oporou nám bude pozoruhodné a významné skúmanie emócií portugalským neurobiológom a neurofilozofom Antóniom R. Damásiom. Rad jeho zistení môže byť aplikovateľný i na skúmanie charakteru emócií pri recepcii fikcie. Zvoleným postupom bude preto zaostrenie výhradne na jeho chápanie emócií a nie snaha o výber z viacerých rôznorodých teórií, ktoré by mohli posúvať našu pozornosť mimo vytýčenú tému.

Damasiov prístup k emóciám, ktorý budeme v tejto kapitole dokumentovať, je v mnohých smeroch netradičný a inovatívny, a to i vzhľadom na nedávnu (väčšina dvadsiateho storočia) nedôveru voči emóciám ako oblasti skúmania, predovšetkým pre ich prechavosť, neurčitosť a zdanlivú protikladnosť k rozumu. Romantici situovali emóciu do tela a rozum do mozgu, veda v dvadsiatom storočí telo vynechala, presunula emóciu späť do mozgu, ale vyhostila ju do nižších neurálnych vrstiev. Nakoniec nebola iracionálna len emócia, ale pravdepodobne nebolo považované za racionálne ani jej skúmanie²⁵ Damasiove zistenia, podložené mnohoročným pozorovaním pacientov s poškodeniami rôznych častí mozgu, ako i mnohými experimentmi v laboratóriu, naopak presvedčivo dokladajú previazanosť tela a mysle, ako i nenahraditeľnú funkciu emócií nielen vo sfére našich prežitkov, ale taktiež ich významný podiel v rámci (racionálneho) rozhodovania, ľudského vedomia, mysle či výstavby vlastného ja (self).

Potvrdenie daných tvrdení predstavíme v tejto kapitole:

(I.) popisom a hierarchickým delením emócií a ich následným odlišením od pocitu.

(II.) priblížením mechanizmov uskutočnenia zmien telesného stavu pri prežívaní emócií a pocitov, a to buď „telesným okruhom“ (*body loop*) alebo „akoby telesným okruhom“ (*as if body loop*).

²⁵ DAMASIO, Antonio R. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. 1st ed. San Diego: Harvest book, c1999, s. 39. ISBN 9780156010757.

(III.) následným priblížením konceptu pociťovania pocitov (*feelings of feelings*).

(IV.) predstavením hypotézy somatických markérov a previazanosti emócií s racionalitou.

(V.) zhrňujúcim popisom vzťahu emócií k poznávaniu a tvorbe personality.

Predložená kapitola bude popisná a zameraná na čo možno najvýstižnejšie formulovanie Damasiových vhládov do teórie emócií, ku ktorým sa v hlavnej časti budeme vracat' ich aplikáciou a zaradením do kontextu našej hlavnej oblasti skúmania – emócií vo fikcii.

2. 1. Delenie emócií

Slovo emócia väčšinou vyvoláva predstavu šiestich univerzálnych emócií (šťastie, smútok, strach, hnev, prekvapenie, odpor), prípadne ďalších variácií ako pýcha, vina, závisť, napätie či pokoj. Všetky vymenované prvky množiny sú súčasťou systému, ktorým organizmus reguluje prežitie, hrajúc nejaký druh regulátornej roly, vedúcej k tvorbe okolností, výhodných pre organizmus vystavený nejakému fenoménu. (napr. regulácia metabolizmu, jednoduchých reflexov, motivácií či biológie bolesti a slasti). Ide o biologicky determinované procesy stanovené dlhou evolučnou históriou.²⁶ Napriek ich spoločnému biologickému jadru je dôležité ich rozlíšenie.

Na určité špecifické podnety nášho okolného (napr. veľkosť, typ pohybu či zvuku) alebo vnútorného (bolesť) sveta máme vopred naprogramované emočné reakcie. V prípade výskytu čo i len náznaku takeho podnetu (napr. vrčanie) ho vyhodnocuje niektorá časť limbického systému, napr. amygdala, ktorej neuronálnym jadrám je vlastná dispozičná reprezentácia spúšťajúca telesný stav (napr. typický pre strach). Jedná sa o emócie primárne, ktoré sú zamerané na rýchle poskytnutie automatickej odpovede na problémy, ktorým organizmus čelí, a to i bez zapojenia myslenia.²⁷

V priebehu vývoja sa na podklade tohto mechanizmu vybuduje mechanizmus sekundárnych emócií, ktoré nevznikajú ako reakcie na vonkajšie stimuly, ale vnútorne vytvárané reprezentácie.²⁸ Proces začína zhodnotením situácie v podobe mentálnych

²⁶ DAMASIO, Antonio R. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. 1st ed. San Diego: Harvest book, c1999, s. 50 - 51. ISBN 9780156010757.

²⁷ DAMASIO, Antonio R. *Descartesův omyl: Emoce, rozum a lidský mozek*. Vyd. 1. Překlad Lucie Motlová, Alžběta Hesová. Praha: Mladá fronta, 2000, s. 119. Kolumbus, sv. 152. ISBN 80-204-0844-4.

²⁸ Damasio tu popisuje neurálnu bázu reprezentácie ako časopriestorovo usporiadanú činnosť mnoho miliónov vzájomných spojení medzi nervovými bunkami. Informácie a objektoch, ktoré napr. prechádzajú okom sa pemieňajú na nejaký typ činnosti vzájomných spojov svojich buniek.

„predstav“ organizovaných v myšlienkovom procese, týka sa i reprezentácie javov, s ktorými sme sa už stretli a sú uložené v dlhodobej pamäti. Na tvorbu týchto mentálnych obrázkov odpovedajú nevedomo a automaticky najprednejšie časti čelných kôrových oblastí, pričom tieto odpovede pochádzajú z dispozičných reprezentácií, ktoré obsahujú vedomosti o tom, ako sa isté typy situácií obvykle párovali s určitými emočnými odpoveďami v našej individuálnej skúsenosti. Pochádzajú teda skôr zo získaných než z vrozených dispozičných reprezentácií, hoci sa získane dispozičné reprezentácie budujú pod vplyvom stavov, ktoré sú vrozené.²⁹ To, čo získané dispozičné reprezentácie obsahujú, je moja jedinečná skúsenosť takých vzťahov v mojom živote, ktorá môže byť v značnom rozpore so skúsenosťou iných. Damasio ich pomenúva taktiež ako emócie sociálne, často determinované vplyvom kultúry. Zhrňujúco popisuje emócie ako výsledok spojenia „mentálneho hodnotiaceho procesu, jednoduchého alebo zložitého, s dispozičnými odpoveďmi na tento proces. Odpovedi mieri väčšinou do vlastného tela a navozujú emoční telesný stav alebo mieri do vlastného mozku (do jader nervových prenášačů v mozgovom kmeni) a navozujú ďalší mentálne zmeny.“³⁰

Zmeny spojené s kognitívnym stavom môžu viesť k dôležitým zmenám mozgovej funkcie. K tým najpodstatnejším patrí indukcia špecifického správania (napr. hra, explorácia), zmena prebiehajúcich telesných stavov (napr. môže dôjsť k selektívnemu posilňovaniu či inhibovaniu pozornosti) alebo zmena v móde kognitívneho spracovávanía (napr. zmena z pomalej k rýchlej tvorbe predstáv a naopak, ďalej mentálnych reprezentácií, alebo k zmene z ostro zaostrených obrazov k rozostreným - zmena, ktorá je integrálnou súčasťou emócií tak disparátnych ako je smútok a povznesená nálada).³¹

2. 2. Pocity

Nasledujúcim a zásadným krokom je rozlíšenie medzi emóciou a pocitom, napriek tomu, že sú oba súčasťou úzko prepojeného cyklu. Zatiaľ čo všetky emócie vytvárajú pocity, nie všetky pocity majú svoj pôvod v emóciách.³² Navodiť jednoduchšiu

²⁹ DAMASIO, Antonio R. *Descartesův omyl: Emoce, rozum a lidský mozek*. Vyd. 1. Překlad Lucie Motlová, Alžběta Hesová. Praha: Mladá fronta, 2000, s. 124. Kolumbus, sv. 152. ISBN 80-204-0844-4.

³⁰ Tamtéž, str. 126

³¹ DAMASIO, Antonio R. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. 1st ed. San Diego: Harvest book, c1999, s. 282. ISBN 978-015-6010-757.

³² DAMASIO, Antonio R. *Descartesův omyl: Emoce, rozum a lidský mozek*. Vyd. 1. Překlad Lucie Motlová, Alžběta Hesová. Praha: Mladá fronta, 2000, s. 130. Kolumbus, sv. 152. ISBN 80-204-0844-4.

predstavu ich rozdielu možno tak, že pre slovo pocit rezervujeme osobný, mentálny zážitok emócie, zatiaľ čo pre termín emócia kolekciu odpovedí, z ktorých mnohé sú verejne pozorovateľné (červenanie, triaška). V prípade pocitu tomu tak nie je. Ten je pozorovateľný jedine pre nás samých, keď ako vedomá bytosť vnímame náš vlastný emocionálny stav.³³ Zatiaľ čo emócie sú akcie telesných zmien sprevádzaných myšlienkami a určitými spôsobmi myslenia, emočné pocity sú skôr obrazmi akcií, než akciami samotnými. Pocity emócií možno chápať ako vnímanie toho, čo sa deje v našom tele a myslí počas emócie, spolu s vnímaním nášho stavu mysle v rámci tejto doby. Zatiaľ čo emócie sú odpovede na nejaký stimul³⁴, ktorého spracovanie ako mentálnej reprezentácie aktivuje mozgové oblasti, ktoré spúšťajú emočné telesné akcie, tak spätná väzba, hlásenie o zmene stavu tela nazývame pocitom. Obe fázy sa vzájomne ovplyvňujú, ale možno ich teoreticky oddeliť.³⁵

2. 2. 1. Pocity na pozadí

Podstatnou a predovšetkým nepretržitou súčasťou nášho bytia sú pocity na pozadí, tzn. tie, ktoré pôsobia skôr „v pozadí“ telesných stavov než v emočných stavoch. Zodpovedajú skôr stavu tela prevažujúcemu medzi emóciami, medzi tým, kedy sme radosťou bez seba alebo keď truchlíme. Vyjadrené inak, sú obrazom krajiny tela, keď s ním práve neotriasajú emócie. Cítenie tela na pozadí je nepretržité, vychádzajúce z celkového stavu všetkého, čo je v tele (vrátane mysle). Bez nich by podstata nášho obrazu vlastného ja nebola kompletná. Na rozdiel od nášho vnútorného prostredia, ktorého zloženie sa mení, na rozdiel od „predstav“, ktoré vo vzťahu k tomuto prostrediu vytvárame a ktoré sú podmienené vonkajšími okolnosťami, sa pocity na pozadí týkajú prevažne telesných stavov. Naša individuálna identita je zakotvená na tomto ostrove iluzórnej rovnakosti, proti ktorej si môžeme uvedomovať nespočetné množstvo ďalších vecí, ktoré sa v organizme výrazne menia.³⁶

³³ DAMASIO, Antonio R. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. 1st ed. San Diego: Harvest book, c1999, s. 42. ISBN 9780156010757.

³⁴ Možno doplniť, že stimul nemusí byť nutne vonkajší, ale i vnútorný (napr. predstava, sen).

³⁵ DAMASIO, By Antonio. *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. London: Vintage, 2012, s. 109-110. ISBN 9780099498025.

³⁶ DAMASIO, Antonio R. *Descartesův omyl: Emoce, rozum a lidský mozek*. Vyd. 1. Překlad Lucie Motlová, Alžběta Hesová. Praha: Mladá fronta, 2000, s. 136-139. Kolumbus, sv. 152. ISBN 80-204-0844-4.

2.3. „Kvazizariadenie“

V rade prípadov tvorí naše telo javisko pre emócie a pocity, ktoré fungujú na trase z mozgu do tela a späť do mozku. Ide o tzv. telesný okruh (*body loop*). Existuje však i ďalší mechanizmus, ktorým organizmus dosahuje zmeny telesného stavu bez toho, aby sa udiali na javisku tela. V danom prípade mozog navodzuje predstavu emočného telesného stavu, ale bez toho, aby ju v tele naozaj uskutočňoval. Jedná sa o „kvazizariadenie“ (*as if body loop*), ktoré javisko tela obchádza. Inými slovami, mozog dokáže v rámci somatosenzorických regiónov simulovať určité telesné stavy, ako keby naozaj nastali. Naša percepcia všetkých telesných stavov je zakorenená v telesných mapách somatosenzorických regiónov, preto vnímame zmeny telesného stavu ako skutočne sa odohrávajúce. Je to „akoby“ sa telo skutočne zmenilo, ale nedeje sa tak reálne. Mechanizmus „akoby telesného okruhu“ obchádza telo, šetriac tak čas a energiu.³⁷

V nedávnych rokoch sa táto hypotéza potvrdila z viacerých zdrojov, napr. zo sérií experimentov, v ktorých využívali elektródy implantované do mozgov opíc, sledujúcich bádateľa a iné opice performovať viaceré akcie. Sledujúc napr. pohyby ruky, jej neuróny v mozgových regiónoch prepojené k jej vlastným pohybom ruky začali byť aktívne, „akoby“ sama pohyb vykonávala, hoci v skutočnosti daný pohyb nevykonala. Ide o objav zrkadlových neurónov. Sieť týchto neurónov dosahuje konceptuálne to, čo Damasio popisuje ako systém „akoby telesného okruhu“, to znamená simuláciu v mozgových telesných mapách telesného stavu, ktorý sa v skutočnosti v organizme neuskutočňuje. Fakt, že simulovaný telesný stav zrkadlovými neurónmi nie je skutočným telesným stavom subjektu, zvyrazňuje silu tejto funkčnej podobnosti. Ak mozog dokáže simulovať telesný stav niekoho iného, tak o to ľahšie by mal dokázať simulovať svoj vlastný telesný stav, keďže ten už bol precízne mapovaný tými istými somatosenzorickými štruktúrami, ktoré sú teraz zodpovedné za danú simuláciu. Podľa Damasia by simulovanie stavov iných nebolo možné, ak by sa prvotne nevyvinul „akoby“ systém aplikovaný na mozog vlastného organizmu.³⁸

³⁷ DAMASIO, Antonio R. *Descartesův omyl: Emoce, rozum a lidský mozek*. Vyd. 1. Překlad Lucie Motlová, Alžběta Hesová. Praha: Mladá fronta, 2000, s. 140. Kolumbus, sv. 152. ISBN 80-204-0844-4

³⁸ DAMASIO, By Antonio. *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. London: Vintage, 2012, s. 102-103. ISBN 9780099498025.

2. 4. Pociťovanie pocitov (feelings of feelings)

Rozdiel medzi emóciami a pocitmi sme už zdôraznili, rovnako aj dva mechanizmy, ktorými sa môžu prejavovať nimi spôsobené zmeny „telesných“ stavov. Nasledovať bude ešte ďalší stupeň, a to vymedzenie rozdielu medzi pocitom a uvedomovaním si tohto pocitu. Hoci by nám to na prvý pohľad mohlo splynúť do jednej skutočnosti, je nutné zdôrazniť, že mať pocit nie je to isté, ako si pocit uvedomovať. Uvedomovanie si, že máme pocit, pociťovanie tohto pocitu, môže nastať, len ak si vybudujeme reprezentácie druhého rádu (schopnosť vytvárať metareprezentácie), to znamená reprezentácie vzťahu medzi organizmom a objektom a kauzálneho efektu objektu na organizmus. „Vieme, že máme emóciu, keď je vytvorené vnímanie pocitu seba samého v našej mysli.“ Predtým, než máme pocit seba samého (či už v evolučnom zmysle alebo vo vývine individua), existujú dobre orchestrované odpovede, ktoré konštituuju emóciu a zaisťujú mozgové reprezentácie, ktoré zase konštituuju pocit. Uvedomujeme si však, že cítime emóciu či pocit až vtedy, keď cítime, že emócia je pociťovaná ako odohrávajúca sa v našom organizme.³⁹

Proces je rovnaký ako v prípade iného objektu, ale je zložitejšie si ho predstaviť v prípade, keď sa ním stáva náš vlastný pocit, pretože ten je našou vnútornou záležitosťou. Predstava, že prostriedkom pre uvedomenie si pocitu je pocit môže byť obtiažna, ale je dôležité ju vnímať v doteraz popísanom kontexte rozlíšenia emócie ako špecificky spôsobenej zmeny stavu organizmu v dôsledku nejakého stimulu a pocitu emócie ako reprezentácie tejto zmeny stavu v organizme v zmysle vnímania toho, čo sa deje v našom tele a mysli počas emócie, spolu s vnímaním nášho stavu mysle v rámci tejto doby.

2. 5. Somatické markéry

V kontexte Damasiovej teórie emócií nemožno vynechať jeho významnú tzv. hypotézu somatických markérov. Ide o špecifický prípad pocitov vyvinutých na základe sekundárnych emócií⁴⁰, ktoré sú prepojené s predpokladanými následkami určitých scenárov jednania v budúcnosti. Tento druh pocitu nás napr. upozorňuje na možný

³⁹ DAMASIO, Antonio R. *Descartesův omyl: Emoce, rozum a lidský mozek*. Vyd. 1. Překlad Lucie Motlová, Alžběta Hesová. Praha: Mladá fronta, 2000, s. 179-280. Kolumbus, sv. 152. ISBN 80-204-0844-4.

⁴⁰ Viz. str. 15, kapitola 2.1. Delenie emócií

negatívny či pozitívny dopad, ktorý by určité jednanie mohlo spôsobiť (viď. neskôr afektívna predpoveď). Pokiaľ sa s určitým možným následkom spája negatívny somatický markér, funguje ich kombinácia ako výstražný stimul. Naopak, v prípade, že je pozitívny, pôsobí ako kladný stimul. Automatizované varovanie môže chrániť pred budúciimi stratami a znižuje počet možností, z ktorých budeme vyberať. Somatické markéry sa formujú na základe skúseností, ovládané vnútorným systémom preferencií a pod vplyvom súborov vonkajších okolností, zahrňujúc nielen objekty a udalosti, na ktoré organizmus musí reagovať, ale i spoločenské konvencie a etické pravidlá. Interakcie medzi vnútorným preferenčným systémom a súborom vonkajších okolností rozširuje repertoár podnetov, ktoré sa automaticky priradzujú. Pretože sa pocit vzťahuje k telu, pomenoval Damasio tento jav ako somatický stav. („soma” znamená grécky „telo“) a pretože „označuje“, nazval ho markérom.⁴¹

2. 5. 1. Emócie a racionalita

Na tomto mieste si môžeme pripomenúť zmienku z úvodu tejto kapitoly o dávnejšom ponímaní uvažovania ako procese nezávislého od emócií. V kontexte Damasiových zistení a výsledkov dlhoročného skúmania je však tento prístup neudržateľný.

Pojmy uvažovanie a rozhodovanie zvyčajne nesú v sebe predstavu logickej stratégie, produkcie platných hypotéz, na ktorej základe nastane výber tej najlepšej možnosti. K uvažovaniu však nie sú nevyhnutné len procesy ako pozornosť, pracovná pamäť, ale ako nám dokladajú somatické markéry, aj emócie a pocity. Dobré sa rozhodovať znamená vyberať reakciu, ktorá bude v konečnom dôsledku pre organizmus výhodná z hľadiska prežitia a jeho kvality, a to v rámci čo možno najväčšej efektivity. Pri tomto zložitom procese by aplikácia nadvlády rozumu „očistenej“ od akýchkoľvek emócií znamenala rozhodovanie prinajlepšom neznesiteľne dlhé, keďže by nebolo jednoduché, udržať si v pamäti všetky rozvahy ziskov a strát, nech by to bol na prvý pohľad hoc i primitívny výber vhodnej reštaurácie.

Tento typ rozhodovania je príznačný skôr pre spôsob, akým sa rozhodujú pacienti s poškodením prefrontálneho laloku, než normálne fungujúce ľudské bytosti. Somatické markéry nám uľahčujú proces preberania množstva podrobností a obmedzujú ich

⁴¹ DAMASIO, Antonio R. *Descartesův omyl: Emoce, rozum a lidský mozek*. Vyd. 1. Překlad Lucie Motlová, Alžběta Hesová. Praha: Mladá fronta, 2000, s. 148-176. Kolumbus, sv. 152. ISBN 80-204-0844-4.

triedenie, pretože automaticky ponúkajú prijateľnejšie návrhy. Tým nepopierame fakt, že prehnané emočné vypätie môže viesť a často vedie k iracionálnym rozhodnutiam, rovnako tak, že automatizované mechanizmy somatických markérov je často potrebné prekonať.⁴²

2. 6. Emócie a poznávanie

Po nazretí do rôznych súčastí emočného procesu je na mieste ich prepojenie, prípadne uvažovanie nad možnými výsledkami v kontexte poznávania a učenia.

Začínajúc od primárnych emócií možno konštatovať, že tvoria v mnohých prípadoch nepochybne užitočné, automatické, rýchle a bezprostredné reakcie na nebezpečné podnety nezaťažené myšlienkovým procesom. Napriek tomu sa oplatí vniest' do hry vedomie, pretože zvykne chrániť lepšie než automatická odpoveď.⁴³ Byť si vedomý svojich emócií a pocitov v spätosti s ich podnetom, dovoľuje rozšíriť spektrum možností rozhodnutí, kategorizácií a predvídavosti. Umožňuje nám to, aby naše odpovede na premeny prostredia boli s ohľadom na skúsenosti pružnejšie.⁴⁴

Rovnako tak pocity sú vysokohodnotné v orchestrácii prežitia, kedy proces cítenia začína upozorňovať organizmus na problém, ktorý začala emócia riešiť. Proces cítenia dáva organizmu motiváciu všímať si výsledky emócie a je odrazovým mostíkom pre posun k pocitu uvedomovania si, že máme pocity.⁴⁵ Sú to pocity, ktoré pomáhajú „oduševňovať“ telo predávaním vnemových predstáv tela, a to i v repríze, pri poskytovaní predstáv telesného stavu zodpovedajúcemu určitým a možným okolnostiam. Pocity modifikujú naše chápanie objektov a situácií, pretože stoja vedľa seba (paralelne) a prepožičiavajú tak telesné „obrázky“ ďalším obrázkom kvality dobrého či zlého, potešenia alebo bolesti. Podľa Damasia majú pocity zásadné postavenie a zastúpenie na mnohých neuronálnych úrovniach zasahujúcich do sféry

⁴² DAMASIO, Antonio R. *Descartesův omyl: Emoce, rozum a lidský mozek*. Vyd. 1. Překlad Lucie Motlová, Alžběta Hesová. Praha: Mladá fronta, 2000, s. 148-176. Kolumbus, sv. 152. ISBN 80-204-0844-4.

⁴³ Tým nevylučujeme prípady, kedy „zásah“ vedomia môže mať naopak negatívny vplyv a automatická odpoveď nám naopak ponúkne efektívnejšiu reakciu.

⁴⁴ DAMASIO, Antonio R. *Descartesův omyl: Emoce, rozum a lidský mozek*. Vyd. 1. Překlad Lucie Motlová, Alžběta Hesová. Praha: Mladá fronta, 2000, s. 120-121. Kolumbus, sv. 152. ISBN 80-204-0844-4.

⁴⁵ DAMASIO, Antonio R. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. 1st ed. San Diego: Harvest book, c1999, s. 285. ISBN 9780156010757.

poznávacieho systému.⁴⁶ Aparát emócií a pocitov hrá zásadnú rolu i pri výstavbe vlastného ja, ktoré je súčasťou vedomej mysle. Aby sme mohli mať vedomie, musíme cítiť naše reprezentácie. Kombináciou schopnosti tvoriť reprezentácie vnútorného i okolného sveta, pociťovať ich a mať tieto reprezentácie z istej perspektívy spolu s pocitom vlastníctva seba samého, je onou vedomosťou vnímania našej mysle a jej perspektívy, ktorá je unikátna nášmu organizmu. Tým sa generuje vlastné ja, v rámci ktorého Damasio rozlišuje tri stupne paralelné trom stupňom vedomia: tzv. „pred ja“ (*proto self*), „jadrové ja“ (*core self*) a „autobiografické ja“ (*autobiographical self*). Prvé dva zdieľame s mnohými živočíchmi, autobiografické ja do istého stupňa s niektorými živočíchmi. Tento najvyšší stupeň vlastného ja je postavený na báze minulých spomienok a plánov, je to naša žijúca minulosť a anticipovaná budúcnosť, a je to tento stupeň ja, ktorý podnietil našu rozšírenú pamäť, myslenie, imagináciu, kreativitu i jazyk, z ktorých vyvstala naša kultúra, umenie, náboženstvo, veda i technika.⁴⁷

Ak majú emócie a pocity tak evolučne rozvinutú váhu pri zaistení prežitia a jeho kvality, sprevádzajúc nás v každodenných rozhodnutiach ako i vo výstavbe vlastnej personality, ťažko si predstaviť, že by ich (neustála) prítomnosť strácala svoju dôležitosť v procese recepcie fikcie, ku ktorého skúmaniu môžeme konečne postúpiť.

⁴⁶ DAMASIO, Antonio R. *Descartesův omyl: Emoce, rozum a lidský mozek*. Vyd. 1. Překlad Lucie Motlová, Alžběta Hesová. Praha: Mladá fronta, 2000, s. 143. Kolumbus, sv. 152. ISBN 80-204-0844-4.

⁴⁷ DAMASIO, By Antonio. *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. London: Vintage, 2012. ISBN 9780099498025.

3. Emócie vo fikcii

Po vymedzení a priblížení nosných pojmov tejto práce (fikcia a emócie), môžeme pristúpiť k prieniku daných množín a jadrú našej témy, ktorým je skúmanie emócií pri (estetickom) prežitku fikčného (umeleckého) diela. Nasledujúca hlavná časť sa pokúsi využiť zhrnuté poznatky o fikcii a emóciách v rámci zaostrenia na vybrané faktory, ktoré hrajú (aj) pri takom prežitku neodmysliteľnú rolu.

Na mysli máme predovšetkým pozornosť, imagináciu, empatiu, simuláciu či identifikáciu - procesy úzko prepojené a pri našej recepcii fikcie ako i pre pochopenie charakteru a významu emócií v danom procese zásadné. Je ešte nutné zdôrazniť, že uvažovanie nad charakterom emócií bude prebiehať v povedomí estetickej recepcie, to znamená na poli estetického prežitku fikcie, ktorý je predpokladom pre zmysluplnú diskusiu nad povahou prežívaných emócií a ich možným prínosom v tejto sfére. Bude preto vhodné zastaviť sa najprv v tejto oblasti a upresniť, čo estetickým prežitkom fikcie mienime a aké dôsledky z toho pre naše skúmanie vyplývajú.

Prvým krokom kapitoly bude preto načrtnutie mechanizmu estetického prežitku a jeho komponentov. Následne budeme vo vymedzenom kontexte uvažovať nad spomenutými faktormi prítomnými v danom procese a uvidíme nielen ich zásadnosť pre prežitok fikcie, ale taktiež ich vzájomnú ovplyvniteľnosť (aj) emóciami.

Napriek rozčlenenému tematizovaniu v podkapitolách bude pre porozumenie celku nášho prežitku dôležité neustále povedomie, že všetky akty procesu navzájom interferujú.

Z daného rozpracovania bude nakoniec možné naše skúmanie emócií zavŕšiť vyhodnocovaním ich charakteru. Na pozadí tejto diskusie sa potom zastavíme u emocionálneho paradoxu fikcie, známeho predovšetkým z analytickej estetiky 20. storočia a predstavíme najvýraznejšie koncepty, ktoré ho problematizujú.

V kontexte rozpracovaných faktorov a uhla pohľadu, ktorý zastupujeme, sa ukáže daný paradox ako neudržateľný. Záverom práce postúpime k sprehľadneniu našich zistení a rozvinutiu úvahy do smeru významu a prínosu emócií pri našom estetickom prežitku fikcie, ktoré sa budú rysovať už v priebehu nášho skúmania s ich možnými následkami, prípadne ďalšími pootvorenými otázkami pre možnú budúcu diskusiu.

3. 1. Estetický prežitok fikcie

Rovnako, ako bolo nutné hneď v úvode prvej kapitoly problematizujúcej pojem fikcie uviesť na pravú mieru jej správne chápanie vymedzujúce sa voči jej ponímaniu ako klamu či bludu, ktoré by nás zvieďlo z cesty ďalšieho zmysluplného uvažovania, je na mieste upozorniť i na to, čo podľa nás znamená jej adekvátna recepcia.

Kľúčovým krokom bude preto sledovanie procesu estetického prežitku fikcie. Chápeme pritom fikčné dielo ako umelecké dielo, ktoré je v danom predpoklade nutné i intencionálnym estetickým objektom⁴⁸, povedané inak, je artefaktom s estetickou funkciou, tzn. v pozícii produkovať estetický účinok, ktorý je hlavným poslaním umeleckých diel.⁴⁹ O chvíľu uvidíme, že nejde o povahu obyčajnej stimulácie, ale hlbší proces s mnohými zásadnejšími následkami. Pre jeho započatie je nutné obrátiť k takému objektu (fikčnému dielu) i našu pozornosť. Genette poníma estetický objekt ako „pozornostný“ (*attentional*), pričom tento pojem užíva symetricky s pojmom „intencie“. Produkcia umeleckého diela vychádza vždy z intencie v bežnom zmysle slova.⁵⁰

Recepcia objektu, (napr. prírodného), ktorý v princípe nie je intencionálnym objektom v tomto prvom zmysle slova, však vychádza z aktivity, ktorá môže byť opísaná ako „intencionálna“. V tomto druhom zmysle slova referuje k úmyselnej pozornosti k objektu, čiže zámernej aktivite vnímateľa.⁵¹

Estetický objekt či umelecké dielo privilegovane disponuje vlastnosťami, potenciálom stať sa estetickým objektom. Naš estetický vzťah k objektu však predpokladá i spomínanú pozornosť, zameranie či intenciu voči nemu, inak povedané estetický postoj, ktorý je nevyhnutným faktorom pre zahájenie konštitúcie estetického objektu, v našom prípade fikčného diela. Ide o špecifické vzťahovanie sa k objektu,

⁴⁸ Genette rozlišuje tri levely estetických objektov: estetické objekty vo všeobecnosti, artefakty, ktoré sa môžu stať estetickými objektmi a artefakty, ktoré majú intencionálny estetický efekt, to znamená umelecké diela. Dodajme, že estetickým objektom sa môže stať i myšlienka, predstava, či emócia. Predmetom estetického záujmu sa však podľa V. Zusky môže stať len to, čo je objektivizovateľné vedomím. Z takých prípadov preto možno vylúčiť celok vlastnej personalita s celými jej dejinami, neaktualizovanými spomienkami a svet (v povahe horizontu). Viz. ZUSKA, Vlastimil. Estetika: úvod do súčasnosti tradiční disciplíny. Vyd. 1. Praha: TRITON, 2001, 132 s. ISBN 80-725-4194-3.

⁴⁹ GENETTE, Gérard. The Work of Art: Immanence and Transcendence. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, c1997-, s. 4-5. ISBN 0801482720.

⁵⁰ Myslíme tým zámer, v danom prípade autorský zámer.

⁵¹ Tamtéž, str. 9 - 10.

pretože praktický pohľad⁵² naň musí byť potlačený.⁵³ Tento vzťah možno vyjadriť príbuznými konceptmi v dejinách estetiky aj ako psychickú dištanciu, ku ktorej sa onedlho dostaneme, rovnako môžeme pripomenúť pojem „nezainteresovanosti“⁵⁴, ktorý v danom prípade naznačuje nezainteresovanosť smerom k praktickej stránke objektu či situácie, ale zato záujem smerom k estetickým vlastnostiam a hodnotám danej veci či javu. Nemožno ho ale stotožniť len s presunom pozornosti, ale chápať ho skôr v zmysle vyššie opísanej intencie.

Priblížme si proces konštitúcie estetického objektu, ktorý Wolfgang Iser predstavuje ako spoluhru umeleckého diela a jeho recipienta v komunikačnom procese. Umelecké dielo predstavuje len jeden pól takej situácie, ktorej „pripravený“ repertoár vyžaduje aktualizáciu vnímateľom.⁵⁵ Recepcia je procesom dynamickej interakcie diela a čitateľa, kedy jeho štruktúry (napr. jazykové znaky textu) získavajú svoju finalitu schopnosťou spúšťať akty realizujúce presadenie textu do vedomia čitateľa. Dané akty však nie sú úplne regulované textom. Pripomeňme „nekompletnosť“ fikčného sveta a miesta nedourčenosti u Ingardena. Také trhliny či priepasti zdôvodňujú kreativitu recepcie.⁵⁶

Tvorba konzistencie je však základom aktov chápania diela a uskutočňuje sa v rámci aktivít zoskupovania čitateľom, vďaka ktorým vzťahy znakov textu identifikuje a reprezentuje ako gestalty.⁵⁷

Vzťah textu a čitateľa sa kompletizuje cez spätné ozmysľovania informácií, ide o proces neustálych realizácií, ktorý tvorí súčasť porozumenia textu a jeho konštitúcie. Kontext diania tak získava charakter otvorenej situácie, ktorá je vždy súčasne konkrétna a zároveň schopná premeny. Táto interakcia vytvára dojem diania a skutočnosti.⁵⁸

Gestalty podliehajú modifikácii, ich uzavretosť má vždy tendenciu pootvárať sa, z čoho plynú spätné účinky na rolu čítania. Cez tvorbu gestaltov participujeme na texte, to znamená, že sme zaujatí v tom, čo vytvárame. Preto máme podľa Isera často dojem, že sme akoby zažili iný život. Takýmto zaujatím nechávame totiž za nami to, čím sme.⁵⁹ Zmysel textu nespočíva podľa Isera v našich očakávaniach, prekvapeniach, o to menej

⁵² Existuje však viacero možných postojov, nielen praktický a estetický.

⁵³ Praktický postoj je taktiež intencionálny (zámerný).

⁵⁴ Tento pojem sa v 18. storočí objavuje vo filozofii v súvislosti s estetickým prežitkom, tiež ako „nezainteresovaný záujem“, vyjadrujúci špecifický typ vzťahu k estetickému objektu.

⁵⁵ ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. 4. Aufl. München: Fink, 1994, s. 175. ISBN 9783825206369.

⁵⁶ Tamtéž, str. 176.

⁵⁷ Tamtéž, str. 204 - 205.

⁵⁸ Tamtéž, str. 112 - 113.

⁵⁹ Tamtéž, str. 207.

vo frustráciách, ktoré v priebehu tvorby gestaltov prežívame. Tie stelesňujú skôr reakcie vzniknuté drobením a rušením nami vytvorených gestaltov, čo znamená, že my reagujeme počas čítania na to, čo sme sami vytvorili. Dielo je tak prítomné cez naše reakcie a získava charakter diania v našom vedomí.⁶⁰

Recipient sa zároveň ocitá v latentnej dištancii od vlastného účastnenia sa na texte tak, aby sa v tejto činnosti i pozoroval. Možnosť vnímať samého seba v procese účastnenia sa tvorí centrálny moment estetickej skúsenosti, postrehuje podivný medzistav – prizerať sa sám sebe z miesta kde som (*man sieht sich zu, worin man ist*).⁶¹

Dostávame sa tak k zásadnému faktoru estetického prežitku, ktorým je zachycovanie časti seba samého v akte recepcie, kedy slovami Vlastimila Zusky „dochází k rozštěpu na vědomí reflektující a reflektované, kdy předmětem reflektujícího vědomí je vztah reflektovaného vědomí k jeho předmětu - nosiči estetického objektu.”⁶²

Vrátíme sa k tomuto momentu, pre lepšiu súvislosť vykročíme na chvíľu k sľúbenému konceptu psychickej dištancie, ktorú Edward Bullough predstavil aj ako “estetický princíp”. Hneď na začiatku upresníme, že je možné ju chápať synonymne s estetickým postojom. Nejde sa teda o vzdialenosť medzi recipientom a dielom priestorového charakteru ani o časovú dištanciu.⁶³ Môžeme ju charakterizovať ako zmenu náhľadu, transformáciu, ktorá je „vyřazením jevu ze souvislostí s naším praktickým, aktuálním já, a to tím, že mu umožníme stát mimo kontext našich osobních potřeb a cílů.”⁶⁴ Ide o dištanciu medzi „naším vlastním já a jeho afekty”.⁶⁵ Na mieste je však zdôrazniť, že sa nejedná o odstup od našich emočných reakcií v zmysle utlmovania afektov, to by bol, naopak, jeden z prípadov straty dištancie a teda i straty estetického postoja.⁶⁶

⁶⁰ Tamtéž, str. 210.

⁶¹ Tamtéž, str. 218.

Pre upresnenie, v tomto zmysle pre Isera naberá estetická skúsenosť svoju praktickú dôležitosť, pretože tvorí dôležitú časť chápania fikčných textov, keďže len kontrolované pozorovanie toho, k čomu nás text podnecuje, tvorí možnosť toho, aby sme si v priebehu spracovávanía tvorili referenciu už spracovaného.

⁶² ZUSKA, Vlastimil. Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny. Vyd. 1. Praha: TRITON, 2001, s. 42. ISBN 80-7254-194-3.

Dodajme, možno nadbytočne, že z toho nevyplýva, že by každý akt sebareflexie vychádzal z estetického prežitku.

⁶³ Bullough však v úvode jeho práce podotýka, že tieto faktory často nástup dištancie ovplyvňujú.

⁶⁴ BULLOUGH, Edward: „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“. In: Estetika. Sv. 32, číslo 1, 1995, str. 13

⁶⁵ Tamtéž, str. 13.

⁶⁶ Možnosti straty dištancie Bullough popisuje ako predištancovanie alebo poddištancovanie. Prvý prípad by zodpovedal tomuto chladnému prístupu (napr. nedochádzalo k vcit'ovaniu do postáv), zatiaľ čo v druhom prípade dochádza k prílišnému zameraniu na vlastné asociácie a prežitky, ktoré už “nepatria” k pôvodnému estetickému objektu. Estetická kontemplácia prebieha na poli antinómie dištancie, tzn.

Emócie a afekty sú súčasťou nášho estetického prežitku. Preto ak Bullough hovorí o tom, že v psychickej dištancii pozeráme na nejaký jav „objektívne“, a to tak, že z našej strany volíme také reakcie, ktoré zdôraznia „objektívne“ rysy tohto zážitku, nemyslí tým, že by sme naše emočné reakcie eliminovali. V takom prípade, to znamená v procese estetickej dištancie, interpretujeme i naše „subjektívne“ afekty, nie však ako stavy našej bytosti, ale skôr ako vlastnosti tohto javu, to znamená i naše emočné reakcie. Nastáva tak premena nášho vzťahu k danému objektu. Vráťme sa späť k momentu, kedy sme načrtli faktor sebareflexie pri estetickom prežitku pri rozštepe na vedomie reflektujúce a reflektované. Práve sme zdôraznili, že naše emócie a afekty sú súčasťou nášho estetického prežitku, kedy sú vnímané skôr ako vlastnosti tohto javu, to znamená, že sú súčasťou konštituovaného estetického objektu, v našom prípade fikčného diela, zároveň však nezabúdajme na spomenuté vnímanie seba samého v tomto procese. Tento bod bude tvoriť nezanedbateľnú časť nášho skúmania, predovšetkým v kontexte pociťovania pocitov (*feelings of feelings*), ktoré sme predstavili v kapitole „Emócie“ a v priebehu nášho skúmania sa k nemu ešte dostaneme.

Zatiaľ sa vráťme ku konceptu estetického prežitku, v ktorom je v popredí našej pozornosti estetický objekt, ale ako podotýka Vlastimil Zuska, jeho pozadím nie je nutne praktický kontext, ale práve pól reflektovanej časti nášho vedomia, to znamená doterajšia skúsenosť s estetickými objektmi a ich zážitkami.⁶⁷ Pripomeňme nakrátko v tomto ohľade v prvej kapitole naznačenú poznámku ohľadom nekompletnosti fikčných svetov a faktor miest nedourčenosti, kedy sa ich vyplňovanie v procese recepcie neuskutočňuje len na základe aktuálneho sveta, ale často práve na pozadí našich predchádzajúcich skúseností s takými dielami (žánrové povedomie, intertextualita).

V rámci estetického postoja či psychickej dištancie je teda našim objektom zamerania (intencie) práve tento vzťah reflektovaného vedomia k fikčnému dielu, kedy jeho praktický pól „mizne“, z daného uhla vnímania preto recipienta nezaujíma, či tento objekt „reálne“ existuje,⁶⁸ na čo upozorníme minimálne v diskusii nad paradoxom fikcie. Faktor psychickej dištancie či estetického postoja bude neustále prítomný v našom nasledujúcom skúmaní emócií pri prežitku fikčného diela a dovoľí nám okrem iného i pochopiť rolu negatívnych emócií, ústiacich často do pozitívnej hodnoty.

v jej optimálnej hladine, kedy ju nestrácame, ale zároveň ju dokážeme čo možno najviac znížiť.

Viz. BULLOUGH, Edward: „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“. In: Estetika. Sv. 32, číslo 1, 1995, str. 12-30.

⁶⁷ ZUSKA, Vlastimil. Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny. Vyd. 1. Praha: TRITON, 2001, s. 47. ISBN 80-7254-194-3.

⁶⁸ Tamtéž, str. 48.

Nateraz dodajme, že estetický účinok (*Wirkung*) či „response“, či uchopovanie estetickej hodnoty a spracovávanie zmyslu fikčného diela ukončením jeho recepcie nekončí a môže prebiehať v širšom časovom úseku s horným stropom dĺžky nášho života.

Po letmom popise estetického prežitku budeme sledovať viackrát naznačené faktory – pozornosť, imagináciu, identifikáciu, empatiu, sympatiu a simuláciu, ktoré ako si ukážeme, nie sú zásadné len pre prežitie v bežných životných situáciách, ale práve i v rámci estetického prežitku fikcie. Ten rozhodne nemožno obmedzovať len na emočnú sféru, no prihliadnuc na našu tému sa budeme zameriavať predovšetkým na podiel emócií v týchto procesoch a pokúsime sa prepojiť ich s doterajšími časťami venovanými fikcii, Damasiovim emóciám a estetickému prežitku.

3. 2. Pozornosť

V prvom rade by sa mala naša pozornosť upriamiť práve na pozornosť. Ako sme nedávno popisovali, estetický vzťah k objektu predpokladá naše zameranie pozornosti voči nemu, v ideálnom prípade estetický postoj potrebný pre zahájenie estetického prežitku fikcie. Zdôraznili sme taktiež, že estetický prežitok nemožno stotožniť len s obyčajným presunom pozornosti, jej zachytenie však predstavuje prvý krok k úspešnému zahájeniu konštitúcie estetického objektu.⁶⁹ Vzhľadom na tému našej práce sa obmedzíme na sledovanie pozornosti predovšetkým v kontexte emócií a budeme uvažovať nad ich vplyvom a rolou, ktorú pri jej zachycovaní a udržiavaní zohrávajú.

Spomeňme si na Damasiove delenie emócií⁷⁰, v ktorom okrem iného popisuje ako je naša individuálna skúsenosť ovplyvňovaná „párovaním“ situácií, objektov a javov s emočnými odpoveďami, ktoré sa ukladajú do našej pamäte. Máme vedomosti o tom, ako sa isté typy situácii obvykle párovali s určitými emočnými odpoveďami, ktoré nazýva ako získané dispozičné reprezentácie. Ich obsahom je naša jedinečná skúsenosť takých vzťahov, ktorá sa môže zhodovať či odlišovať os skúsenosti iných.⁷¹ Povedané inak, každý zážitok má svoj emotívny tón, ktorý sa podieľa na ukladaní do pamäte, ale

⁶⁹ GENETTE, Gérard. *The Work of Art: Immanence and Transcendence*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, c1997-, s. 9-10. ISBN 0801482720.

⁷⁰ Viz. str. 16, kapitola 2.1. Delenie emócií

⁷¹ DAMASIO, Antonio R. *Descartesův omyl: Emoce, rozum a lidský mozek*. Vyd. 1. Překlad Lucie Motlová, Alžběta Hesová. Praha: Mladá fronta, 2000, s. 124. Kolumbus, sv. 152. ISBN 80-204-0844-4.

taktiež na riadení a fixácii našej pozornosti. Emócie teda majú vplyv na to, či nás niečo zaujme, či niečomu budeme venovať väčšiu pozornosť.⁷² Ľahko si možno tieto tvrdenia ilustrovať, ak si uvedomíme emočnú záťaž niektorých našich zážitkov, na ktoré kvôli ich silnému afektívnemu sprievodu nemôžeme zabudnúť. Práve situácie, zážitky či javy sprevádzané silnou či špecifickou emočnou stopou sa zvyknú ukladať do pamäte najdôkladnejšie. Ak sa napr. ocitneme v podobnej situácii, je viac než pravdepodobné, že jej budeme venovať značnú pozornosť. Tento afektívny sprievodca situácie neprestáva fungovať v estetickom prežitku.⁷³

To, čomu Ingarden hovorí zaujatie kvalitou a zahájenie procesu estetickej recepcie, je vždy emotívne zaťažené. Každá postojová zmena vyžaduje dodatočnú informáciu, ktorá môže predstavovať i prísľub budúcej informácie. Nemusí to byť preto emócia obmedzená na prítomnosť, pretože každé zaujatie pozornosti je prísľubom hodnoty, ktorú môžeme dosiahnuť v budúcnosti, napr. estetickej hodnoty, i kognitívnej hodnoty, nového vhl'adu, poznania, prípadne už hodnoty osvojenej.⁷⁴

Máme milióny uložených spomienok, ktoré nám hovoria, kto sú naši priatelia, nepriatelia, čo je nebezpečné, čo je chutné a pod. Pri prežitku fikcie, napr. pozeraní filmu, sledujeme objekty, situácie, väčšinou sekvenciu viacerých objektov a fenoménov, a naše siete emočne nabitých asociácií sa automaticky aktivujú linkami medzi pamäťovými súbormi a limbickým systémom.⁷⁵

“Senzorické informácie sa kontinuálne dostávajú do senzorického systému, ale len fragmentom z nich sa dostane zaostrenej pozornosti. (...) Pri použití zraku je väčšina aspektov poľa videnia je nepovšimnutá a pomocou doposiaľ málo známych mechanizmov, sme schopní zaostriť našu pozornosť na rôzne aspekty toho, čo vidíme prepnutím prídavných neurónov do oblasti vo vizuálnom kortexe a integrovať ich v rámci väčších sietí.”⁷⁶

Táto selektívna pozornosť síce nemení základné rysy vnemu, podklad a sledovanie našej pozornosti sú ovplyvňované našimi skúsenosťami, znalosťami, individuálnym

⁷² SMITH, Greg M. Local Emotions, Global Moods, and Film Structure. *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. 1999.s. 113.

⁷³ Afektívny sprievodca situácie môže dokonca o to viac fungovať v estetickom prežitku, lebo sme oslobodení od zodpovednosti a následkov diania.

⁷⁴ Nepochikovaná prednáška prof. Zusky.

⁷⁵ GRODAL, Torben Kragh. *Embodied visions: evolution, emotion, culture, and film*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 149. ISBN 0195371321.

⁷⁶ Tamtéž, str. 152.

a kultúrnym pozadím.⁷⁷ Pomocou postavenia alebo zaostrenia kamery, typu záberu, akcie a pod. tvorcovia môžu síce silne ovplyvňovať spôsob, akým zameriame našu pozornosť, ale svoju rolu zohrávajú i divákove kultúrne a individuálne kompetencie.⁷⁸

Známy detailný záber prerezávania oka britvou z filmu *Andalúzsky pes* nám môže ilustrovať, ako dokáže dielo manipulovať s našou pozornosťou. Na jednej strane sme vzhľadom na blízkosť záberu „nútení“ sledovať daný výjav priamo, na druhej strane si v citovom zaťažení danej scény a blízkym záberom pravdepodobne nevšimne, že prerezané oko nie je ľudské. Zároveň je pravdepodobné, že jemnejšie povahy divákov radšej zavrú oči, prípadne sa rozhodnú nevenovať takému filmu ďalšiu pozornosť, iný typ diváka si ju môže naopak „vychutnať“, a vzhľadom na to, že ho scéna zaujme, môže zvýšiť mieru pozornosti pre daný film. Opakovane a možno nadbytočne dodajme, že kultúrne a individuálne kompetencie sú, ako sme si pomocou Damasia ukázali, ovplyvňované (aj) emóciami. Hrajú totiž kľúčovú rolu v dlhodobej pamäti a podporujú budúce možné realizácie preferencií.⁷⁹

To znamená, že emócie zohrávajú dôležitú rolu aj pri riadení pozornosti v našom zážitku fikčného diela a teda i v nástupe a procese estetickej recepcie. Môže sa napríklad stať, že filmy alebo knihy z iného kultúrneho prostredia, ku ktorým máme negatívnu (emocionálnu) väzbu neudržia našu pozornosť do tej miery, aby mohol nastúpiť proces estetickej recepcie. Vstupujú do toho pravdaže aj iné faktory, snažíme sa však v tejto kapitole všimnúť predovšetkým súvislosť pozornosti a emócií. Dodajme, že rovnako tak momentálne emočné naladenie môže mať vplyv na zachytenie a udržanie našej pozornosti. V inom naladení sa prikloníme k recepcii tragického vojnového príbehu a v inom si vyberieme rozprávku so šťastným koncom.

„Nálada je prípravný stav, v ktorom hľadáme príležitosť vyjadriť špecifickú emóciu alebo súbor emócií. Nálady sú očakávania, že budeme mať istú emóciu, že budeme narážať na podnety, ktoré budú vyvolávať určité emócie. Tieto očakávania nás orientujú smerom k našej situácii, podporujú nás k hodnotení prostredia spôsobom zodpovedajúcim našej nálade. Nálady nás

⁷⁷ Tamtéž, str. 153.

⁷⁸ GRODAL, Torben Kragh. *Embodied visions: evolution, emotion, culture, and film*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 152-153. ISBN 0195371321.

⁷⁹ DAMASIO, Antonio R. *Descartesův omyl: Emoce, rozum a lidský mozek*. Vyd. 1. Překlad Lucie Motlová, Alžběta Hesová. Praha: Mladá fronta, 2000, s. 124. Kolumbus, sv. 152. ISBN 80-204-0844-4.

ovplyvňujú interpretovať naše prostredie ako pozostávajúce z emočne produkujúcich podnetov. Povznesená nálada nás vedie k vyzdvihovaniu tých častí prostredia, ktoré sú v súlade s touto náladou. Náklady pôsobia ako emočné systémy ekvivalentné pozornosti, zameriavajú nás na určité stimuly a na iné nie”⁸⁰

Nálada je preto dlhšie trvajúci, ale menej intenzívny emocionálny stav. Zatiaľ čo nálady nie sú také intenzívne ako emócie, ich dlhšie trvanie ich činí zásadnou časťou emocionálneho systému.⁸¹ Náklady nás vedú k vyjadrovaniu a zažívaniu tej istej emócie. Podnecujú nás vyhľadávať preto opakovane stimuly, ktoré obnovia emocionálny zážitok s novým prúdom danej emócie. Ustráchaná nálada nás napr. dáva do emocionálneho stavu pohotovosti, kedy hliadkujeme naše prostredie hľadaním strašidelných objektov. Strach nás núti všímať si tmavé tiene, podivné zvuky a náhle pohyby, čím nám zvýrazňuje strašidelné podnety.⁸² Môžeme si to však obrátiť i naopak a zdôrazniť, že nielen naše nálady ovplyvňujú preferencie a prežívanie fikčného diela, ale fikčné dielo môže ovplyvniť náš emocionálny stav i náladu. Ako príklad si môžeme uviesť chvíle po dopozeraní hororu. Náhle sme obozretnejší voči niektorým podnetom, ktorým by sme bežne nevenovali pozornosť, napríklad buchnutiu či vŕzganiu dverí, zvuku pofukujúceho vetra, siluete oblečenia prehodeného cez stoličku, ktorá v tme zrazu naberá podobu strašidla.

Spätný vplyv fikcie na nás a naše emócie nemožno ignorovať, preto môžeme podotknúť, že získavanie našich kultúrnych a individuálnych kompetencií (a ich emočné stopy v našej pamäti) vzhľadom na prežívanie emócií aj v rámci recepcie fikcie nemôžeme obmedzovať len na zážitky z bežného života. Neskôr si podrobnejšie v ďalších súvislostiach rozoberieme, ako ich rozširujeme a získavame aj vďaka (estetickému) prežitku fikcie. Zatiaľ len pripomeňme súvislosť s Ecovou poznámkou o tom, ako fikčný svet často ovplyvňuje spôsob nášho uvažovania nad svetom aktuálnym a dodajme, že sa tak deje aj na základe našich emočných prežitkov, ktoré v rámci jej recepcie zažívame. Napríklad môžeme byť obozretnejší voči niektorým kultúrnym či morálnym problémom, na ktoré nám kontext diela zmenil náš pohľad, prípadne pootvoril nové otázky, alebo sa budeme túžiť premiestniť v čase a začneme študovať fyziku, aby sme sa mohli „reálne“ zaoberať otázkou cestovania v čase.

⁸⁰ SMITH, Greg M. Local Emotions, Global Moods, and Film Structure. *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. 1999.s. 113.

⁸¹ Tamtéž, str. 113.

⁸² Tamtéž, str. 114.

Vplyv fikcie a jej emočných prežitkov možno však vidieť i na prípadnú recepciu ďalších fikčných diel (pripomeňme aj spôsob vyplňovania spomínaných miest nedourčenosti, ktorý sa nevykonáva len na základe aktuálneho sveta, ale aj intertextuality či žánrového povedomia).

Ak sledujeme hororovú scénu, v ktorej príšera prenasleduje svoju obeť, zvýši sa miera našej pozornosti (vzhľadom na podobne emocionálne zaťažené prežitky z predchádzajúcich prípadov hororového žánru) aj kvôli presvedčeniu, že medzi nimi pravdepodobne nedôjde k priateľskému stretnutiu.

Naše emočné reakcie na fikciu nemožno poprieť, často sa však vedú spory o ich vysvetlenie a spochybňuje sa charakter týchto emócií.⁸³ „Vina“ sa v niektorých sporoch či námietkach pripisuje práve intenzívnemu presunu našej pozornosti a „zabudnutiu“ na to, že ide o fikčné postavy a deje. Vtedy môžeme „verit“, že ide o reálnu situáciu, čo môže zdôvodňovať naše často silné emočné reakcie. Pozrime sa na to však z pohľadu Murraya Smitha, ktorý sa tejto témy dotýka známym príkladom (*cocktail-party effect*.) V prípade, že sme na nejakej party a pohlíme sa do zaujímavej konverzácie, blokujeme síce ostatné akustické informácie, ale sme si periférne vedomí hudby, tanca a diania okolo nás. To, že daným udalostiam nevenujeme pozornosť neznamená, že v ne prestávame „verit“.⁸⁴ Rovnakým spôsobom nemožno tvrdiť, že pri našej skúsenosti s fikciou prestávame veriť svetu okolo nás, len preto, že mu práve nevenujeme pozornosť. Netvrdíme pritom, že taká reakcia nie je možná. Pripúšťame typ diváckej reakcie, kedy si vnímateľ zamieňa fikciu a realitu, (napr. keď sa divák v divadle snaží zasiahnúť do deja, alebo uteká pred príšerou na filmovom plátne preč z kina). Takáto reakcia býva však zriedkavá a rozhodne sa nejde o „správne“ vnímanie fikcie, tzn. v zmysle Bulloughovej estetickej dištancie či estetického postoja. Našou snahou v tejto práci je, ako sme už niekoľkokrát spomínali, tematizovať emócie vo fikcii predovšetkým za predpokladu estetického prežitku. Pripomeňme si spätne v tejto súvislosti, že pri estetickej recepcii fikcie musí byť náš praktický postoj potlačený a v popredí našej pozornosti stojí fikčné dielo, pričom pozadím sa stáva pól reflektovanej časti nášho vedomia.⁸⁵ Objektom zamerania sa tak stáva práve tento vzťah reflektovaného vedomia k fikčnému dielu, pričom vtedy recipienta nezaujíma, či tento objekt „reálne“ existuje vzhľadom na posilnenie pocitu „ja“ v danom procese, ktoré je pre nás spolu s jeho

⁸³ Viz. str. 52, kapitola 4. Paradox fikcie a jeho rozpustenie.

⁸⁴ SMITH, Murray. *Film Spectatorship and the Institution of Fiction*. *Film Spectatorship and the Institution of Fiction*. 1995, č. 2, s. 120. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/431540>

⁸⁵ Viz. str. 27., kapitola 3.1. Estetický prežitok fikcie

emocionálnymi prežitkami reálne.⁸⁶ Podmienkou takej skúsenosti nie je viera v skutočnosť postáv a diania fikčného diela, ale zachytenie našej pozornosti, ktoré vedie k zmene nášho postoja. Naše emočné reakcie na fikciu preto nemožno zdôvodňovať tým, že veríme daniu ako skutočnému, a to predovšetkým za predpokladu estetického vnímania fikcie. Práve tým, že sme oslobodení od zodpovednosti, od praktického vzťahovania či „zainteresovanosti“ k situácii, ktorej následky by sme museli v bežnom živote niest' a čeliť im, nám dovoľuje často bohatšiu sféru a flexibilitu emočných zážitkov.

3.3. Imaginácia

Silu imaginácie a jej vplyvu na naše emócie si možno pri troche snahy vyskúšať i v tejto chvíli, keď sa inšpirujeme príkladom Murraya Smitha a začneme si pozorne predstavovať popísanú situáciu: v jednej ruke držíme ostrý nôž a priblížime ho k dlani druhej ruky, ktorou čepeľ noža pevne objímame tak, že sa postupne zarezáva do tenkej pokožky dlane a v tomto pevnom zovretí nôž pomaly ťaháme tak, aby sa hlboko a páľivo zarezával do mäsa ruky. Ak sa pri takej predstave strasieme, nie je tomu tak preto, že by sme naozaj verili, že sa to deje, rovnako tak v prípade prežitku fikcie, ktorý Smith chápe ako imaginatívnu aktivitu, neprežívame emócie, pretože veríme v skutočnosť predstavovaných udalostí.⁸⁷

Sledovaním fikcie nestrácame vedomie reality, ale skôr ju imaginatívne prežívame, dokonca sa od nás žiada.⁸⁸ Spomeňme si na kreativnosť recepcie, ktorú sme popisovali v ponímaní Isera.⁸⁹ Nie sme len pasívnymi prijímateľmi, ale v procese recepcie spoluvytvárame fikčné dielo. Mohlo by sa možno na prvý pohľad zdať, že napr. film svojou značnou zobrazujúcou povahou od nás nevyžaduje príliš imaginatívnej námahy napr. oproti literárnemu dielu. Pri druhom pohľade by sme si ale mali uvedomiť, že tomu tak nie. Hneď v prvej kapitole sme venovali pozornosť fikčnému dielu (pod ktoré spadá prirodzene i film) a niektorým jeho vlastnostiam ako ohraničenosti a nekompletnosti, ktoré sa týkajú fikcie. Žiadne filmové dielo nám skrátka nemôže ukázať a povedať o sebe všetko a vyžaduje si nielen pre jeho sledovanie, ale i

⁸⁶ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do súčasnosti tradiční disciplíny*. Vyd. 1. Praha: TRITON, 2001, s. 48. ISBN 80-7254-194-3.

⁸⁷ SMITH, Murray. *Film Spectatorship and the Institution of Fiction*. *Film Spectatorship and the Institution of Fiction*. 1995, č. 2, s. 118. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/431540>

⁸⁸ Tamtéž, str. 119.

⁸⁹ Viz. str. 25, kapitola 3.1. Estetický prežitok fikcie

rozumenie (Ricoeur)⁹⁰ rôzne formy imaginácie, ktorá však neplynie z tvorby „slobodných“ predstáv a asociácií, ale mala by byť strážená fikčným textom a jeho vedením (Iser). Vezmime si ako príklad známy film *Dvanásť rozhnevaných mužov*, ktorý sa prakticky celý odohráva v jednej miestnosti. Dvanásť porotcov má rozhodnúť o vine alebo nevine mladého chlapca, ktorý je obvinený z vraždy vlastného otca. Zo začiatku sú všetci až na jedného presvedčení o chlapcovej vine, ale postupne sa v priebehu diskusie začnú vynárať drobné nejasnosti, až dochádza k súboju slov a dôkazov, kedy sa od nás divákov bezpochyby vyžaduje nemalá dávka imaginácie, kedy si musíme predstavovať rôzne spôsoby priebehu a interpretácie vraždy s rôznymi hypotézami a možnosťami. Rovnako je tak často hororový žáner postavený na tom, že väčšinu filmu príšeru priamo neukáže, čím môže vyvolať intenzívnejší pocit strachu. Ako tvrdí Murray Smith, fikcia je do značnej miery postavená na tejto našej schopnosti vytvárať mentálne reprezentácie neprítomných alebo nereálnych objektov.⁹¹

Naše emočné reakcie na tieto „nereálne“ či „neskutočné“ objekty, predstavy existujúce len v našej mysli bývajú niekedy označované ako iracionálne.⁹² Ved' prečo by sme mali báť neskutočnej príšery alebo plakať nad osudom postavy, keď vieme, že v skutočnosti neexistuje. Už sme neraz spomenuli, že v estetickom prežitku pre nás „neexistencia“ objektu, situácie nehrá dôležitú rolu. V súvislosti s imagináciou len doplnme, že podľa tejto logiky by sme mali i emočné reakcie ako obavy zo smrti blízkeho, či smútok pri spomienke na zosnulého kamaráta, alebo radosť pri predstave vysnívaného, ale „nereálneho“ pracovného úspechu považovať za iracionálne. Ak sa však znova obrátime k Damasiovim výskumom a zisteniam, môžeme proti takej „iracionalite“ nájsť podporu vo viacerých bodoch. Medzi inými jeho preukázanie prepojenosti emócií a racionality, dve zložky, ktoré nemožno od seba oddeľovať.⁹³ Konkrétnejšie si však zopakujme jeho teóriu somatických markérov, ktoré sú špecifickými prípadmi pocitov vyvinutých na základe mechanizmu sekundárnych emócií,⁹⁴ ktoré sú prepojené s možnými a hypotetickými následkami určitých scenárov jednania v budúcnosti. Emočné reakcie na hypotetické situácie a možnosti teda nie sú

⁹⁰ Ricoeur rozlišuje dve úrovne chápania textu, sledovanie a rozumenie, pričom sledovaním popisuje vnímanie aktuálneho diania, zatiaľ čo rozumenie textu v sebe zahŕňa prepájanie viacerá úrovni textu, a spätného ozmyslovania významov vyúsťujúce k pochopeniu celkového zmyslu diela. Viz. RICOEUR, Paul. Narrative Time. *Critical Inquiry*. 1980, roč. 7, č. 1. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1343181>

⁹¹ SMITH, Murray. Film Spectatorship and the Institution of Fiction. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1995, č. 2. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/431540>

⁹² Viz. Str. 52, kapitola 4. Paradox fikcie a jeho rozoustenie

⁹³ Viz. Str. 20, kapitola 2.5.1 Emócie a racionalita

⁹⁴ Viz. Str. 20, kapitola 2.5. Somatické markéry

len „racionálne“ v danom zmysle, že nám pomáhajú v každodennom rozhodovaní znižovaním počtu možností, z ktorých budeme vyberať, ale sú dokonca podmienkou normálneho fungovania a rozhodovania.⁹⁵

”Mentálne kapacity, ktoré nám umožnili uvažovať o nadprirodzených a fantastických zážitkoch, sa vyvinuli, pretože zvyšujú naše šance na prežitie, pretože imaginácia, schopnosť vizualizovať alternatívne budúce scenáre je potrebná pre inteligentné a flexibilné riadenie správania.”⁹⁶

Z doposiaľ napísaného teda zdôraznime, že imaginácia nestráca svoju dôležitosť ani v rámci estetického prežitku, ale naopak, je preň zásadná, čo sa nám bude ukazovať v ďalších konceptoch – identifikácie, sympatie, empatie, simulácie.

3. 4. Identifikácia

Ešte pred intenzívnejším zameraním na identifikáciu a neskôr ďalšie procesy vnímania fikcie si dovoľíme malé odbočenie a zdôraznenie kontextu, v ktorom ich budeme problematizovať. Pozrime sa najprv z širšieho pohľadu na možnosti, spôsoby, či stratégie vnímania fikcie. Torben Grodal zastáva pozíciu, že fikčné diela⁹⁷ podnecujú k rôznym pozíciám vo vzťahu k charakterom, od ponorených emocionálnych simulácií až po dištancované pozorovanie.⁹⁸

Vyhradzuje sa voči teóriám, ktoré diváka zasadzujú len do postavenia dištancovaného pozorovateľa. Odmietajú podľa Grodala dôležitý náhľad, že filmoví diváci často simulujú charakterové emócie, a tak sú podľa neho neschopné poskytnúť vysvetlenie nášho prežitku fikčných udalostí a ich emocionálneho dopadu na nás. Zameriavajú sa hlavne na emócie ako ľútosť, obdiv alebo strach o postavu – emócie tvarované divákovým dištancovaným vzťahom k postavám. Prikloníme sa ku Grodalovemu pohľadu, že nazerania na vnímanie fikcie len z pohľadu dištancovaného pozorovateľa, neponúka plné vysvetlenie a obsiahnutie celej škály emočných reakcií

⁹⁵ DAMASIO, Antonio R. *Descartesův omyl: Emoce, rozum a lidský mozek*. Vyd. 1. Překlad Lucie Motlová, Alžběta Hesová. Praha: Mladá fronta, 2000, s. 148-176. Kolumbus, sv. 152. ISBN 80-204-0844-4.

⁹⁶ GRODAL, Torben Kragh. *Embodied visions: evolution, emotion, culture, and film*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 98. ISBN 0195371321.

⁹⁷ Grodal má vždy pri svojom výklade na mysli film. Ak jeho tvrdenia zovšeobecňujeme na fikciu ako takú, tak preto, že dané náhľady sú podľa nášho názoru aplikovateľné na fikciu ako sme ju vymedzili v prvej kapitole.

⁹⁸ Tamtéž, str. 181.

nášho prežitku fikcie.⁹⁹ Najprv si však ujasnime Grodalove zmýšľanie o dištancovanej pozícii diváka. Z teórií, ktoré podľa neho zanedbávajú dimenziu zážitku fikcie z perspektívy prvej osoby vyzdvihuje medzi inými Bulloughovu estetickú dištanciu, ktorú veľmi skrátene popisuje vo vyjadrení:

„Takéto teórie, samozrejme, často tvrdia, že divák je dištancovaný pozorovateľ, nasledujúc Bullockovu klasickú myšlienku, že umenie si vyžaduje dištanciu. A tak teórie pozorovateľa často ponúkajú ochudobnené opisy diváckeho filmového zážitku, sústrediac sa hlavne na emócie ako ľútosť, obdiv, alebo strach o protagonistu - emócie tvarované divákovými dištancovanými vzťahmi k iným ľuďom.“¹⁰⁰

Na inom mieste tvrdí:

„V 20. storočí, Edward Bullock transformoval myšlienku nezainteresovanosti do teórie psychologickej dištancie, tej, ktorá nie je veľmi priateľská k tým (často populárnym) umeleckým dielam, ktoré sú založené na silnej emocionálnej angažovanosti diváka, hoci je kompatibilná s Brechtovou myšlienkou dištancovania, *Verfremdung*, ako predpokladom pre intelektuálnu funkciu umenia.“¹⁰¹

Považujeme za dôležité venovať tomuto momentu našu pozornosť, pretože opakovane zdôrazňujeme, že naše skúmanie emócií vo fikcii sa pohybuje na poli estetického prežitku, teda inak formulované aj v rámci psychickej či estetickej dištancie, ktorú predstavil Bullough. V kapitole „Estetický prežitok“ sme obrátili pozornosť na psychickú dištanciu, ktorú Bullough neponíma ako dištanciu od našich emočných reakcií, v zmysle utlmovania afektov (čo je naopak typ straty dištancie), emócie a afekty berie ako súčasť nášho prežitku diela, nehovoriac o tom, že vôbec nevyklučuje zo sféry takeého prežitku napr. vcit'ovanie do postavy, teda Grodalom zdôrazňovaný druhý pól pozície z prvej osoby. Povedané priamo s Bulloughom:

„Distance neimplikuje neosobní, čiste intelektuálne zaujatý vzťah tohto druhu. Naopak, popisuje vzťah osobní, často vysoce emocionálne zafarbený, ale vzťah zvláštního charakteru. Jeho

⁹⁹ Tamtéž, str. 182.

¹⁰⁰ GRODAL, Torben Kragh. *Embodied visions: evolution, emotion, culture, and film*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 182. ISBN 0195371321.

¹⁰¹ Tamtéž, str. 206.

zvláštnosť spočíva v tom, že osobní charakter vzťahu byl tak říkajíc odfiltrován. Byl očištěn od praktické, konkrétní povahy svého působení, aniž by tím však ztratil svou původní konstituci. Jeden z nejlepších příkladů můžeme najít v našem postoji k ději a postavám dramatu: působí na nás jak osoby a události normální zkušenosti, až na to, že té stránce jejich působení, která by nás normálně zasáhla přímo osobně, není dovoleno se uplatnit.¹⁰²

Inak povedané dôležitý faktor estetického prežitku, kedy sme oslobodení od zodpovednosti a záujmov, ktoré by sme v bežnom živote niesli, a preto môže byť o to viac emočne pestrejší a intenzívnejší. Na podobnú skutočnosť naráža i sám Grodal, keď tvrdí, že naše ponorené simulácie¹⁰³ sú uľahčené faktom, že narozdiel od bežného života, simulácia iných vo všeobecnosti nestojí v konflikte s našimi empirickými záujmami. V reálnom živote sa môžeme často vyhýbať plnej simulácii ľudí, ktorých pozorujeme, pretože ich záujmy stoja v konflikte s našimi, zatiaľ čo pri zážitku filmu môže divák často získať plný emocionálny zážitok identifikovaním sa s charakterovými úspechmi.

Môžeme sa teda domnievať, že Grodal nevenoval Bulloughovej psychickej dištancii zaslúženú pozornosť, keďže nekomolí len autorove meno (Bullock), ale premieňa jeho „psychickú dištanciu” na „psychologickú dištanciu”¹⁰⁴ a ignoruje jej estetickú dimenziu ako i tvrdenia, ktoré by naopak niektoré jeho názory mohli dokonca podporiť. Grodal však neuvažuje estetický postoj ako špecifický prístup k fikčnému dielu, ktorý si umelecké dielo „vyžaduje”,¹⁰⁵ aké našu skúsenosť s fikciou rozvíja skôr s jej stotožnením s reakciami, aké zažívame v každodennom živote a preto sa pre vysvetlenie zážitku z filmu snaží o správne poňatie našej každodennej skúsenosti.¹⁰⁶

Snahou našej práce je síce v konečnom dôsledku taktiež ukázať, že naše emočné reakcie na fikčné diela nie sú iracionálne ani pseudo, ale čo sa týka povahy rovnaké ako tie, ktoré zažívame v bežnom živote, ale pre uvažovanie nad ich prínosom a významom je podľa nášho názoru dôležité ich chápanie v kontexte estetického prežitku, ku ktorému

¹⁰² BULLOUGH, Edward: „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“. In: Estetika. Sv. 32, číslo 1, 1995, str. 14.

¹⁰³ Viz. str. 47 kapitola 3.6. Simulácia

¹⁰⁴ Prikladáme originálne znenie citácie:

„In the 20th century, Edward Bullock transformed the idea of disinterestedness into a theory of psychological distance, one that is not very friendly to those (often popular) works of art that are based on the strong emotional involvement of the viewer, though it is compatible with Brecht's idea of distancing, *Verfremdung*, as a precondition for the intellectual function of art.”

Viz. GRODAL, Torben Kragh. *Embodied visions: evolution, emotion, culture, and film*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 206. ISBN 0195371321.

¹⁰⁵ Viz. str. 25 kapitola 3.1. Estetický prežitok fikcie

¹⁰⁶ GRODAL, Torben Kragh. *Embodied visions: evolution, emotion, culture, and film*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 185. ISBN 0195371321.

je v ideálnom prípade fikčné dielo a za predpokladu jeho chápania ako umeleckého diela dokonca svojou funkciou predurčené.¹⁰⁷ Pri jeho “znižovaní” na úroveň zážitku bežného života by sme značne potápali jeho špecifickú funkciu a význam, pre ktoré fíckiu ako vytvárame, tak i recipujeme.¹⁰⁸

Aby sme mohli pristúpiť k tematizovaniu ďalších aspektov, považovali sme za dôležité znova upozorniť, že identifikácia, empatia či simulácia nestoja v opozícii k dištancii ako ju chápe Bullough, ale naopak sú jej súčasťou. Tým však nepopierame rozdiel, ktorý Grodal naznačuje rozlíšením vnímania fikcie z perspektívy tretej a prvej osoby, v zmysle typu odstupe od charakteru, len upozorňujeme na podľa nášho názoru Grodalovo unáhlené posunutie Bulloughovej dištancie do nesprávnej polohy významu a jeho absenciu uvažovania estetického prežitku ako špecifického vnímania fikčného diela.

Nemožno popierať rozdiel a škálu odstupe medzi vcitovaním sa do postavy a jej pozorovaním (empatia, sympatia), všetky tieto akty však môžu a mali by fungovať vo sfére estetického prežitku a v zmysle antinómie dištancie.¹⁰⁹

Po malej zovšeobecňujúcej odbočke sa posuňme bližšie k identifikácii, odrazovému konceptu pre neskoršie chápanie empatie, či sympatie a simulácie ako takej. Diváková identifikácia, teda snaha diváka o stotožnenie sa s postavou príbehu – jeho úspechmi, záujmami či cieľmi, môže mať značný vplyv na jeho emocionálny zážitok z diela. Fikcia často zameriava našu pozornosť na určitú osobu a naša identifikácia s ňou nám dáva pocit živej konkrétnej interakcie s prezentovaným dianím.¹¹⁰ Tomuto poňatiu diváckej skúsenosti, telesne i duševne angažovanej, zodpovedá zmienený koncept identifikácie, prípadne simulácie,¹¹¹ zahŕňajúci vo vzájomne prepojenom celku mentálne i fyzické akty diváka. Dôraz je kladený predovšetkým na previazanosť poznávacích procesov a emócií a je jedným zo spôsobov, akým sa snažíme rozumieť ostatným, a to z perspektívy prvej osoby pomocou simulácie (čo by sme si mysleli

¹⁰⁷ GENETTE, Gérard. *The Work of Art: Immanence and Transcendence*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, c1997-, s. 4-5. ISBN 0801482720.

¹⁰⁸ Možno podotknúť, že pravdepodobne častejším prípadom je ale vytváranie a vnímanie fikcie len ako zábavy či oddychu. Množstvo divákov vyhľadáva práve typy príbehov z bežného života a vzťahuje sa k dielam skôr “prakticky”. Našou snahou je však vychádzať z ideálneho prípadu, tj. Receptie fikčného umeleckého diela v estetickom postoji.

¹⁰⁹ Optimálna hladina dištancie, kedy ju nestrácame, ale zároveň ju dokážeme čo možno najviac znížiť. Viz. BULLOUGH, Edward: „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“. In: *Estetika*. Sv. 32, číslo 1, 1995, str. 12-30.

¹¹⁰ GRODAL, Torben Kragh. *Embodied visions: evolution, emotion, culture, and film*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 258. ISBN 0195371321.

¹¹¹ Viz. str. 47, kapitola 3.6. Simulácia

alebo robili, ak by sme boli na mieste či v takej situácii ako je daná postava). Takáto simulácia nepotrebuje byť podľa Grodala kópiou mentálnych procesov charakteru. Divák rezonuje s charakterovými kognitívnymi, emocionálnymi a situačnými skúsenosťami. Simulácia môže byť kognitívna ako i emocionálna a zámer identifikácie s ostatnými naznačuje, že zážitok iného činiteľa zahŕňa druh simulácie seba samého, pričom ja (*self*) je prepojené s motoricko - súvisiacimi procesmi a aktmi ako motivátor pre naše činy. Kľúčovým aspektom identifikácie s daným charakterom je teda podľa Grodala aktivácia základného systému samého seba (*self-system*).¹¹²

V rámci identifikácie a emočného “značkovania” vizuálnych informácií a rozvíjaní asociačných sietí hrá kultúra a predchádzajúca skúsenosť zásadnú rolu. Identifikácia závisí na našich predchádzajúcich skúsenostiach ako i na emocionálnej väzbe pripojenej k informáciám.¹¹³ Všeobecné záujmy ako i postavenie, trieda, pohlavie či etnická príslušnosť môžu posilniť alebo blokovat’ našu identifikáciu s postavami, ktoré majú oproti nám rozdielne alebo opozitné záujmy.¹¹⁴ Napríklad môže byť pre muža problematické (no nie nemožné) stotožniť sa s ženskou postavou, ktorej hlavným cieľom je vybudovať kariéru modelky. Rovnako tak môže mať žena problém so stotožnením sa s mužským hrdinom, ktorý sa rozhodol obetovať svoj život v boji za vlasť i za cenu, že opustí svoju rodinu a deti. Nájdu sa samozrejme výnimky.

Pri identifikácii s charakterom a “riešením” jeho problémov sa aktivujú mentálne simulácie motorických akcií relevantné protagonistovim záležitostiam a preferenciám. Príbehový zážitok podľa Grodala pozostáva z interakcie medzi percepciami, emóciami, poznávaním a akciou. Divák využije všetky dostupné informácie, aby rozhodol o jeho zameraní, ktoré môže korešpondovať s charakterovou identifikáciou, čo Grodal taktiež nazýva činnou simuláciou.¹¹⁵

Kognitívny rozmer identifikácie možno chápať ako rozpoznanie súradníc súčasnej situácie a ich aktérov, orientáciu v situácii, ktoré postavy sa deja zúčastňujú, aké majú role (sociálne, dramatické, žánrové).¹¹⁶ Na základe identifikácie dochádza k rôznym smerom vzťahovania sa k postavám a deju - k sympatii, prípadne pri charakterovej identifikácii často k empatii (vcit’ovaniu sa do postavy) ktoré si práve priblížime.

¹¹² GRODAL, Torben Kragh. *Embodied visions: evolution, emotion, culture, and film*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 187. ISBN 0195371321.

¹¹³ Tamtéž, str. 147-148.

¹¹⁴ Tamtéž, str. 202.

¹¹⁵ Tamtéž, str. 192-193.

¹¹⁶ Nepublikovaná prednáška prof. Zusky.

3. 5. Sympatia a empatia

Ako sme v predchádzajúcej podkapitole už podotkli, škála emočných prežitkov fikcie by sa nemala obmedzovať len na emócie vyplývajúce z perspektívy tretej osoby. Podľa Alexa Neilla množstvo diskusií, ktoré sa spustilo ohľadom racionality emócií na fikčné diela neprináša žiadne plodné riešenia tejto otázky práve v dôsledku monolitného¹¹⁷ chápania emočných reakcií na fikciu. Pri zohľadnení rôznorodosti a škály našich emočných reakcií, ktoré pri recepcii fikcii prežívame, môžeme dospieť podľa Neilla k lepšiemu pochopeniu ich role, ktorou prispievajú k rozumeniu a hodnoteniu umeleckej fikcie.¹¹⁸ Zamerajme sa preto na formy kognitívnej identifikácie – sympatiu a empatiu, ktorých rozlíšenie nie je novou ani prekvapivou záležitosťou a zreteľne ho predstavuje Neill:

“U sympatetické reakce, tedy soucitění s *někým jiným (feeling for)*, nemusí naše reakce zrcadlit pocity toho druhého, ba dokonce ani není závislá na tom, zda ten druhý vůbec něco cítí. Tvé štěstí ve mně může vyvolávat pocit štěstí za tebe, může mě ale i zlobit; a stejně tak mi tě může být líto nebo o tebe můžu mít strach, a to bez ohledu na to, jak se v dané chvíli cítíš *ty*. Naproti tomu při empatetické reakci vůči druhému člověku dochází k tomu, že *sdílím* jeho pocity, že cítím *společně s ním (feeling with)*; je-li tent druhý ve stavu emočního vzruchu, pak empatizovat s ním znamená prožívat tytéž emoce, které prožívá on.”¹¹⁹

Jedná sa teda o „spoluprežívanie“, zrkadlenie (vid'. neskôr zrkadlové neuróny) emocionálneho stavu hrdinu v mysli diváka.¹²⁰ Podobne uvádza Grodal dve rozličné definície pre sympatiu a empatiu. Zatiaľ čo empatiu používa, keď opisuje simulácie iných agentov, napríklad cudzí strach alebo hanbu, pod pojmom sympatie opisuje, čo sa deje keď je filmový divák emocionálne pohnutý osudom iného činiteľa, cíti napr. ľútosť, obdiv voči nemu. V prípade sympatie, pristupujeme k druhému ako k objektu, v tom zmysle, že sympatetické emócie vyjadrujú tendencie k akcii nasmerované na iného agenta, napríklad pomôcť mu.¹²¹

Pri sympatetických reakciách, napr. pri súcitení sa divák, na rozdiel od

¹¹⁷ Na pocity ľútosťi a strachu, ktoré v nás môžu vyvolávať fiktívne príbehy, sa podľa neho v takom prípade nazerá ako na javy tej istej kategórie.

Viz. NEILL, Alex. *Empatie a (filmová) fikce*. Illuminace. 2007, roč. 19, č. 2, s. 5.

¹¹⁸ Tamtéž, str. 5.

¹¹⁹ Tamtéž, str. 5-6.

¹²⁰ Tamtéž, str. 5-7.

¹²¹ GRODAL, Torben Kragh. *Embodied visions: evolution, emotion, culture, and film*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 199. ISBN 0195371321.

empatetického prežitku, nesituuje do situácie toho s kým súcítí, je vo vyššie spomínanom odstupe. Podľa Torbena Grodala kapacita pre sympatiu musí mať pôvod v hodnote prežitia pripojenej k starostlivosti pre starostlivosť iných členov druhu v malých skupinách, v ktorých žili naši predkovia. Sympatia je podľa neho napr. silným motivátorom pre rodičovskú starostlivosť o deti, pre zdieľanie jedla v rámci kmeňa, pre pomoc druhým poraziť nepriateľov, a pre vyjadrenie starostlivosti v situáciách úzkosti a trápenia. Sympatia teda predpokladá nielen emocionálnu väzbu medzi sympatizujúcou osobou a objektom sympatie, ale i prežívanie emócií z pozície mimo objektu sympatie.¹²²

Ako spomína Neill, v prípade sympatetickej reakcie môže pocítiť šťastie postavy spôsobovať šťastie za postavu, ale môže nás i rozčuľovať, rovnako tak nám môže byť postavy ľúto alebo môžeme mať o ňu strach, a to bez ohľadu na to, ako sa v danej chvíli postava sama cíti.¹²³ Ako príklad si môžeme uviesť knihu *Veľký zošit* od Agoty Kristof, ktorá je príbehom o dvoch malých chlapcoch poslaných v čase vojny do opateru ich krutej a lakomej starej mamy (podozrivej z vraždy jej vlastného muža). Krutá výchova ako i okolnosti vojny, ktorá je v pozadí príbehu sú zachycované z pohľadu dvoch malých chlapcov. Často sme svedkami situácií, ktoré v čitateľovi vyvolávajú silné pocity ľúto voči chlapcom, hoci ich popisy sú chladné a ich vlastné pocity čoraz viac otupené obrannými mechanizmami, ktoré si voči starej mame i okoliu postupne vlastným snažením vybudujú.

Hoci sú sympatetické emócie dôležité pre náš zážitok fikcie, nemôžu byť podľa Grodala ako i Neilla jedinými prostriedkami, ktorými sa k deju a postavám filmu vzťahujeme, pretože v takom prípade by bol náš zážitok fikcie často ochudobnený. Ľútosť a sústrasť sú vhodnými reakciami, keď hrdina umiera, ale boli by nevhodné uprostred akčného filmu, kedy je hrdina dočasne odkázaný na milosť zločincov, pretože ľútosť by mohla znížiť simuláciu popudu k úniku alebo pomste.¹²⁴

Zásadnú rolu pri prežitku fikcie hrá už viackrát spomínaná empatia, teda divákovia aktivizácia afektov a emócií pri identifikácii so záujmami fiktívnej postavy. Podľa Alexa Neilla hlbší prieskum empatetických reakcií môže vnieť svetlo do pohľadu na

¹²² GRODAL, Torben Kragh. *Embodied visions: evolution, emotion, culture, and film*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 199. ISBN 0195371321.

¹²³ NEILL, Alex. *Empatie a (filmová) fikce*. Iluminace. 2007, roč. 19, č. 2, s. 6.

¹²⁴ GRODAL, Torben Kragh. *Embodied visions: evolution, emotion, culture, and film*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 200. ISBN 0195371321.

náš prežitok všetkých foriem umeleckej fikcie.¹²⁵ Predovšetkým po objavení tzv. zrkadlových neurónov¹²⁶ sa presunula značná pozornosť na empatiu ako významný faktor nášho každodenného života, ako silný nástroj nielen chápania druhých, ale i predvídania a interpretovania ich chovania. Neill teda neignoruje jej možný prínos i pri recepcii fikcie a kladie si otázku:

“jestliže empatie skutečně hraje klíčovou roli v našem rozumění dějinám, společnosti i druhým lidem, nebylo by přinejmenším trochu podivné, kdybychom zjistili, že pro naše rozumění umělecké fikci je její role okrajová nebo nedůležitá?”¹²⁷

Skúsme sa preto sledovať jej rolu v priebehu nášho prežitku fikcie jej prepojením s imagináciou a Damasiovim „kvazizariadením“. Pripomeňme, že súčasťou (aj) týchto emocionálnych prežitkov je spomínané rozpoznávanie stavu situácie a jej aktérov (kognitívna identifikácia), ktoré sú vzhľadom na povahu recepcie fikčného diela¹²⁸ sprevádzané aj vytváraním hypotéz o ich smerovaní a ďalšom vývine, kedy hrajú imaginácia a emócie týchto možných situácií zásadnú rolu. Už sme si spomenuli na základe Damasiovej hypotézy somatických markérov ako dôležitý je emočný sprievod hypotetických situácií a možností pre každodenné rozhodovanie a uvažovanie nad možnými budúcimi scenármi, ktoré funguje aj na podklade sekundárnych emócií, našej schopnosti emočne reagovať na vnútorne vytvárané reprezentácie.¹²⁹ Tento rozmer nestráca na dôležitosť ani v priebehu recepcie fikcie a značne sa podieľa nielen na chápaní momentálne prezentovaných situácií, ale i ďalšieho vývinu naratívu.

Empatia, ako typ imaginatívnej aktivity¹³⁰, nám tak umožňuje nielen prežívať charakterové pocity a emócie, čím nám dovoľuje lepšie pochopiť konanie postáv, ale i precíznejšie generovať a predstavovať si ďalšie možné správanie a konanie postavy, čo je často pre prežitok a chápanie fikcie kľúčové. Napríklad v spomínanom diele *Velký zošit* nám môže práve empatia, teda vcitovanie sa do čoraz chladnejšieho prístupu

¹²⁵ NEILL, Alex. Empatie a (filmová) fikce. *Iluminace*. 2007, roč. 19, č. 2, s. 10.

¹²⁶ Viz. Str. 19 kapitola 2.3. „Kvazirariadenie“

¹²⁷ NEILL, Alex. Empatie a (filmová) fikce. *Iluminace*. 2007, roč. 19, č. 2, s. 9.

¹²⁸ Viz. str. 25, kapitola 3.1. Estetický prežitok fikcie.

¹²⁹ DAMASIO, Antonio R. *Descartesův omyl: Emoce, rozum a lidský mozek*. Vyd. 1. Překlad Lucie Motlová, Alžběta Hesová. Praha: Mladá fronta, 2000, s. 148-176. Kolumbus, sv. 152. ISBN 80-204-0844-4.

¹³⁰ Alex Neill popisuje, že empatia je imagináčna aktivita, ktorá zahŕňa prevzatie hľadiska druhej osoby na veci a udalosti, proces, v ktorého rámci si imaginatívne predstavujeme niečo myšlienky, presvedčenia, túžby ako keby boli našimi vlastnými.
Viz. NEILL, Alex. Empatie a (filmová) fikce. *Iluminace*. 2007, roč. 19, č. 2, s. 9.

malých chlapcov k okolnostiam a iným postavám, pomôcť pochopiť ich čin, kedy v závere diela cielene obetujú aj vlastného otca, aby aspoň jeden z nich prešiel cez stráženú hranicu a mohol ujst'. Samozrejme v priebehu prežitku fikcie dostávame množstvo informácií, o ktorých postavy vedieť nemusia, napr. typ situácie, ktorú uvažuje aj Neill, kedy vieme „viac“ ako samotná postava, napr. že jej hrozí nebezpečenstvo, o ktorom zatiaľ netuší. Neill naráža na útok niektorých teórií¹³¹ voči empatii v prospech sympatetických reakcií voči postavám, podľa ktorých empatia v takom prípade nemôže vstupovať do hry, vzhľadom na to, že by sme pri vcitovaní do postavy cítili jej nič netušiaci klud. Prirodzene môžeme cítiť v danej situácii skôr strach o postavu, ale daná situácia nevylučuje možnosť empatetického sa vzťahovania.

V súvislosti s imagináciou a pomocou Damasiovho mechanizmu sekundárnych emócií - našej schopnosti emočne reagovať na predpokladané následky určitých scenárov jednania v budúcnosti (somatické markéry) nám môže umožniť imaginatívne prežívanie situácie, ktorá sa postave udeje, hoci o nej sama ešte netuší a dokážeme sa (aj vzhľadom na predchádzajúce vcitovanie sa do postavy) vcítiť do stavu, o ktorom „vieme“¹³², že nastane. Ako hovorí Zuska, môžeme sa teda báť spolu s postavou príbehu (nielen báť sa o ňu), pretože dokážeme odhadnúť ako bude v danom momente reagovať a ako sa asi bude cítiť a teda vcitovať sa v predstihu.¹³³

V tejto súvislosti môžeme spomenúť i dôležitý koncept „afektívnej predpovede“¹³⁴, ktorý zažívame v bežnom živote a je dôležitým faktorom, ktorý ovplyvňuje čo si predstavujeme aj pri sledovaní fikčného diela. Jedná sa o predpokladanie toho, ako budeme afektívne či emotívne reagovať na ďalšie predpokladané odvíjanie deja, teda na to čo príde (čo úzko ovplyvňuje aj naše očakávania). Dimenzia anticipácie hrá preto významnú rolu pri našom emočnom prežitku fikcie¹³⁵

Súčasťou možnosti a schopnosti našej anticipácie je i spomínaná kognitívna identifikácia - rozpoznanie a vyhodnotenie súčasného stavu situácie, postáv, po ktorej môže nasledovať empatia, vcitovanie do postavy, na základe ktorej okrem iného poznávame hlbšie situáciu druhého, motivácie jeho konania s možnosťou predpovedať

¹³¹ Konkrétne spomína D. Zillmana vystupujúceho proti významu empatetických reakcií v prežitku fikcie.

¹³² Týmto vyjadrením myslíme, že vzhľadom na vývoj naratívu očakávame, že naznačená situácia nastane. Samozrejme sa ale môže stať, že napr. hroziace nebezpečenstvo pomíne bez toho, aby o tom postava vedela. Súčasťou prežitku fikcie je i nesplnené očakávanie.

¹³³ ZUSKA, Vlastimil. *Boční participace (filmového) diváka. Iluminace*. 2007, roč. 19, č. 2, s. 74.

¹³⁴ SLOVIC, Paul; Melissa Finucane; Ellen Peters; Donald G. MacGregor. *The Affect Heuristic*. 2002, *The Psychology of Intuitive Judgment*. Cambridge University Press. s. 397–420

¹³⁵ ZUSKA, Vlastimil. *Boční participace (filmového) diváka. Iluminace*. 2007, roč. 19, č. 2, s. 78.

jeho ďalšie konanie.¹³⁶ Empatia tu hrá nezastupiteľnú rolu. Podporu nájdeme aj v objave zrkadlových neurónov, ktoré sme si naznačili v časti Damasiovej teórie „kvazizariadenia“ (*as if body loop*), a ktoré okrem podpory jeho teórie dokladajú anticipačnú a poznávaciu povahu empatie. Pri ich skúmaní sa Giacomo Rizzolatti a Laila Craighero domnievali, že ak zrkadlové neuróny spostredkujú porozumenie činu, ich aktivita by mala reflektovať význam pozorovaného činu (action), nie jeho vizuálne črty. Zisťovali, či sú zrkadlové neuróny schopné rozpoznať akcie z ich zvuku a či mentálne reprezentácie činu spustia ich aktivitu.

„Experimenty ukázali, že aktivita zrkadlových neurónov koreluje s chápaním činu. Vizuálne rysy pozorovaných akcií sú fundamentálne pre spustenie zrkadlových neurónov len do takej miery, do akej dovoľujú porozumeniu pozorovaných akcií. Ak je chápanie činu možné na základe inej bázy (napr. zvuku činu), zrkadlové neuróny signalizujú čin i v prípade absencie vizuálneho stimulu.“¹³⁷

Zrkadlové neuróny sa teda zapájajú do činnosti i v prípade, že rozumieme čo i len náznakom nejakej situácie a sme schopní simulovať i naznačené možnosti. Taktiež to poukazuje na našu schopnosť nástupu vcit'ovania sa do postavy i v prípade čiastočných informácií, to znamená, že nemusí dôjsť k plnému identifikovaniu s myšlienkami, presvedčeniami, túžbami či pocitmi postavy na to, aby sme sa do nej vcit'ovali. Zoslabuje to Neillovo tvrdenie o tom, že empatia závisí na správnosti nášho chápania stavu mysle postavy, tvrdením, že:

„se nám nemusí podať empatizovať s niekým jiným, pokud jsou přesvědčení, jež o dané osobě chováme, povýtce klamná. Tehdy některé z přesvědčení, tužeb apod., jež si sama pro sebe inscenujeme jako své vlastní, nebudou ve skutečnosti jejími přesvědčeními a tužbami, a my tudíž nedospějeme k vidění situace tak, jak ji vidí dotyčná osoba, ani nebudeme - až snad na náhodné případy - sdílet její pocity.“¹³⁸

¹³⁶ Nepochikovaná prednáška prof. Zusky.

¹³⁷ RIZZOLATTI, Giacomo a Laila CRAIGHERO. The Mirror-Neuron System. Annual Review of Neuroscience. 2004. Dostupné z: 10.1146/annurev.neuro.27.070203.144230

¹³⁸ NEILL, Alex. Empatie a (filmová) fikce. Iluminace. 2007, roč. 19, č. 2, s. 22.

Ako sme z pokusov mohli vysledovať, zapájanie zrkadlových neurónov v prípade neprítomnosti či náznaku nejakej akcie nenastáva, ak situácii chápeme, neznamená to ale, že nenastáva ak ju chápeme nesprávne. Stále sa jedná o spôsob či formu chápania, ktoré je nutným predpokladom empatie, ako sme z výskumov zrkadlových neurónov videli. Proces empatie teda môže nastať aj v prípade len naznačenej informácie. Nepopierame, že sa často môže ukázať ako nesprávny, to však nevylučuje, že daný predpokladaný stav nemohol byť empaticky prežívaný, jednalo sa predsa o formu simulácie. Podľa nášho názoru je dokonca často žiadanou súčasťou prežitku fikcie nabúravanie našich predstáv o postavách, ktoré je schválne riadené povahou diela, a ktoré patrí k recepcii popísanej s Iserom, v ktorej procese sa vytvárané gestalty modifikujú, pootvárajú a často dochádza k spätnému ozmysľovaniu textu a jeho konštitúcie.¹³⁹ Príkladom takto postaveného diela môže byť španielsky film režiséra Alejandra Amenábara *Diplomová práca*, v ktorom mladá študentka Angela pracuje na diplomovej práci ohľadom násillia v audiovizuálnom priemysle a natrafí tak na nahrávku skutočnej vraždy jej spolužiačky, ktorá je už nejakú dobu nezvestná. Pri pátraní po pôvode kazety a vrahovi jej pomáha spolužiak Chema, ktorého si divák pre jeho humor a snahu pomôcť Angele pravdepodobne oblúbi a môže s ním empatizovať. Film však obsahuje množstvo zvrátov, kvôli ktorým je náročné odhadnúť pravého zabijaka a nastáva i situácia, kedy všetko naznačuje k tomu, že Chema nie je tým, za koho ho divák pokladal, ale môže byť do vraždy zapletený (čo dokonca pri spätnom ozmysľovaní diela zrazu dáva zmysel) a v jeho motivácii pomôcť Angele sa môže v skutočnosti skrývať celkom iný zámer.

Neill však taktiež (ako Grodal) neuvažuje o empatii v kontexte estetického prežitku, čím je jeho vysvetľovanie významu empatie v našom prežitku fikcie oslabené o niektoré faktory, o ktorých sa ešte neskôr zmienime. Nemali by sme ale v danom kontexte aspoň zabudnúť na významné nazeranie na vcítenie Wilhelmom Worringerom, ktoré rozvíja „esteticky“ v jeho známej práci *Abstrakce a vcítení*. Estetický prežitok, ako už názov jeho práce naznačuje, charakterizuje v dvoch protipóloch, abstrakcii¹⁴⁰ a

¹³⁹ Opäť možno pripomenúť i Ricoeurovo rozlíšenie sledovania a rozumenia textu.

Viz. pozn. č.90

¹⁴⁰ Formulované zjednodušene, abstrakcia vychádza z nášho nutkania abstrahovať, vyslobodzovať objekt záujmu z jeho súvislosti s ostatnými vecami a jeho závislosti na nich, vytrhnúť ho z toku diania a učiniť ho absolútnym. Naproti tomu stojí vyššie popísaná vcítenie. Polárnu protikladnosť týchto dvoch pólov vyjadruje: na jednej strane subjekt ako prekážka veľkosti a rozvinutosti možností uspokojenia ponúkaných umeleckým dielom, na druhej strane najvnútornejšie spojenie medzi subjektom a umeleckým dielom, ktorého všetok život pochádza práve len od subjektu.

Viz. WORRINGER, Wilhelm: *Abstrakce a vcítení* (orig. Abstraktion und Einfühlung). Překlad DavidnFilip. Praha: Triáda, 2001, str. 39.

vcítiení. Estetický prežitok chápe ako objektívovaný seba-prežitok – „esteticky zakoušet znamená zakoušet sama sebe v jiném smyslovém předmětu, vcítovat se do něj.“¹⁴¹ Rozhodujúcim pritom (odvolávajúca sa na Lippsa) nie je ani tak pocitový odtieň, ale pocit sám, je to “onen vnitřní pohyb, vnitřní život, onu vnitřní seberealizaci.”¹⁴² Potreba vcítienia je podľa neho pudového charakteru – snaha vymaniť sa zo seba samého, pretože vnášaním našej vôle konať do iného objektu, sme v ňom oslobodení od nášho individuálneho bytia. Pritom cítime, ako „se naše individualita vlévá do pevných hranic, na rozdíl od neohrazené rozrůzněnosti individuálního vědomí.”¹⁴³

V súvislosti s vcítiením možno doplniť dôležitú poznámku Zusky, ktorý navrhuje vhodnejší preklad pojmov „Einführung“ či „empathy“, nie ako vcítienie, ale „vcítovanie“ „naznačující inherentní procesualnost tohoto komplexního aktu vědomí, a tím pádem podstatnou časovou povahu empatie, která se při ‚stavovém‘ chápání ztrácí“.¹⁴⁴

3. 6. Simulácia

Predstavené koncepty (identifikácia, empatia, sympatia) pri prežitku fikčného diela spadajú do množiny simulácie, ktorej sme sa dotýkali pomerne často, presuňme teda váhu pozornosti bližšie k nej a poukážme na niektoré momenty, ktoré sa mohli rysovať už v priebehu doterajšieho výkladu. Bližšie si vymedzme, v akom zmysle simuláciu chápeme, tj. ako modelovanie, vytváranie situačných modelov.¹⁴⁵

Simulácia je podľa Torbena Grodala jedným z najfundamentálnejších spôsobov akými sa ľudstvo vyvíja. Veľká časť našej osobnosti pozostáva z rôznych rolí, ktoré sme sa naučili simulovaním iných ľudí. Schopnosť učiť sa simuláciou je centrálna pre naše poznávanie. Samozrejme je to obojsmerná cesta: sledujeme iných ľudí nielen preto, aby sme sa učili ako a prečo sa správajú, ale aby sme sa učili ako sa správať my sami. Časť nášho poznávania sveta prebieha sprostredkované, pozorovaním iných a performovaním simulácií prvej osoby ich činov. Dôležité aspekty nášho seba-

¹⁴¹ Tamtéž, str. 25.

¹⁴² Tamtéž, str. 25.

¹⁴³ Tamtéž, str. 40.

¹⁴⁴ ZUSKA, Vlastimil. *Boční participace (filmového) diváka. Iluminace*. 2007, roč. 19, č. 2, s. 75.

¹⁴⁵ Simuláciu Grodal popisuje ako metaforu odvodenú zo sveta počítačov, ktoré vypočítavajú komplikované vzťahy, ktoré simulujú buď myšlienkové procesy, aspekty sveta alebo interakcie medzi myšlienkovými procesmi a svetom. Ako v psychológii, tak i vo filmových štúdiách, sa takéto počítačové simulácie používajú ako metafory pre radu fenoménov, napr. imagináciu, fikciu alebo myšlienkové procesy, ale taktiež pre spôsob, akým napr. monitor môže simulovať aspekty sveta. Viz. GRODAL, Torben Kragh. *Embodied visions: evolution, emotion, culture, and film*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 182-183. ISBN 0195371321.

porozumenia sú založené na chápaní seba samého ako činiteľa zvonku, ako podobného ľuďom, ktorých pozorujeme z perspektívy tretej osoby. Centrálné sociálne emócie ako hanba, rozpaky, pýcha sú založené na perspektíve tretej osoby zastávané voči sebe samému.¹⁴⁶ Tento podnet napodobovať role a situácie iných je podľa Grodala dokonca silnejší pri sledovaní filmu, než v reálnom živote, pretože filmy sú často silne predzamerané (refocused), využívaním technických a naratívnych schopností ovplyvňovať alebo dokonca kontrolovať zážitok diváka. Kľúčové scény sú konštruované takým spôsobom, že sme nútení simulovať emócie a akcie charakterov.¹⁴⁷ A tento proces nie je len abstraktný a kognitívny: je to simulácia až na telo (in the flesh).¹⁴⁸

Ako Grodal popisuje, sme pripravení kognitívne a emocionálne prežívať hypotetické akcie, pretože evolúcia vyvinula čoraz viac sofistikované spôsoby zohľadňovania alternatívnych stratégií akcie, predtým než sa rozhodneme o preferovanom chode a realizácii (môžeme pripomenúť Damasiove somatické markéry). Zohľadňovanie možností sa uskutočňuje prosriedkami rôznych foriem imaginácie a mentálnych simulácií. Fikcia spočíva na tejto našej schopnosti a kvalita nášho porozumenia je zvyšovaná sledovaním a učením sa z akcií druhých.¹⁴⁹

Obráťme sa na Damasiove dva spôsoby nastávania zmien telesných stavov, z ktorých jeden zahŕňa práve našu schopnosť simulácie vlastných i cudzích stavov. Ako sme spomenuli, mozog dokáže v rámci somatosenzorických regiónov simulovať určité telesné stavy, ako keby naozaj nastali, dokonca s výhodou šetrenia času a energie, pretože mechanizmus „akby telesného okruhu“ (*as if body loop*) obchádza telo.

Prepojením s estetickou recepciou možno povedať, že estetický prežitok fikcie sa teda uskutočňuje týmto „akoby telesným okruhom“, posílený oslobodenosťou od zodpovednosti a vlastných záujmov, (a teda často silne emocionálne zaťažený) prebiehajúci v estetickom postoji, teda pri danom špecifickom vzťahovaní sa k dielu. Dochádza k zmenám spojených s kognitívnym stavom, môže dôjsť k posilňovaniu či inhibovaniu pozornosti, alebo k zmenám v móde kognitívneho spracovávania – napr. z pomalej k rýchlejšej tvorbe predstáv, mentálnych reprezentácií a naopak.¹⁵⁰

¹⁴⁶ GRODAL, Torben Kragh. *Embodied visions: evolution, emotion, culture, and film*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 190. ISBN 0195371321.

¹⁴⁷ Tamtéž, str. 184.

¹⁴⁸ Tamtéž, str. 190-191.

¹⁴⁹ Tamtéž, str. 1151-152.

¹⁵⁰ Viz. str. 16, kapitola 2.1. Delenie emócií

Nezabúdajme i na dôležitý aspekt sebareflexie v procese estetickej recepcie a venujme sa bližšie narážkam na faktor „feelings of feelings“, ktorý sme načrtli v jednej z podkapitol v rámci Damasiovej teórie emócií. Spolu s Iserom sme taktiež podotkli, že možnosť vnímania samého seba v procese účastnenia sa na recepcii umeleckého (fikčného) diela tvorí centrálny moment estetickej skúsenosti.

S našim zameraním na emócie možno povedať, že pri sebareflexii nastupuje pociťovanie pocitov, vytváranie reprezentácií druhého rádu, ktoré sú reprezentáciami vzťahu medzi organizmom a objektom a vnímaním samého seba v tomto procese. Tento moment zachycuje Vlastimil Zuska, keď hovorí, že „Damasio rovněž mluví, v souvislosti s nástupem reflexivně pociťovaných emocí, s nástupem pociťování pocitů (*feeling of feelings*) o posílení pocitu já, který v našem případě spojuje síly v pozitivní zpětné vazbě se sebareflexivitou estetického postoje”.¹⁵¹

Dôležitou a často diskutovanou súčasťou našo prežitku fikcie býva aj zážitok negatívnych emócií (napr. vyhľadávanie žánru hororu), prípadne „potešenie“ z morálne problematických situácií. Aristoteles videl v takýchto citoch očistný a zušľachtľujúci charakter,¹⁵² pretože oslobodzujú dušu od záporných vášni a afektov, a tým obnovujú rovnováhu a harmóniu. Tragédia preto podľa neho mala budiť strach a súcitiť. Počas popisu estetického prežitku sme naznačili, že sa k tomuto miestu vrátíme a je teda zrejme, že pochopenie takýchto emócií bude možné práve v tomto kontexte.

Nesmieme zabúdať, že diskusiu vedíme na predpoklade umeleckého fikčného diela, zopakujme teda, že zároveň estetického objektu, ktoré má v danom prípade isté kvality, je artefaktom s estetickou funkciou, tzn. v pozícii produkovať estetický účinok.¹⁵³ Ten rozhodne nemožno obmedzovať len na škálu príjemného, tým by sme ochudobnili spektrum možných (a doposiaľ nepoznaných) prežitkov, ktoré by sme v bežnom živote možno zažívať nechceli, ale ktoré v estetickom prežitku oslobodenom od následkov a zodpovednosti situácie, môžu ponúknuť „vytvoření zkušenosti na novém základe“. ¹⁵⁴ Sám Bullough ilustruje svoju teóriu „psychickej dištancie“ na príklade hmly, ktorá je podľa neho pre väčšinu ľudí v bežnom nazeraní nepríjemná, ale pri nástupe „psychickej

¹⁵¹ ZUSKA, Vlastimil. *Kruté světlo, krásný stín: estetika a film*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2010, s. 94. Trivium, 2. sv. ISBN 9788073083298.

¹⁵² Damasio v jeho práci „The Feeling of What Happens” popisuje toto „biologické zariadenie” a dokladá, že „očistný” charakter katarzie je postavený na náhlom zastavení ustavične vzbudzovaného stavu strachu a žiaľu, ktoré vyvolá pocity úľavy a radosti.

¹⁵³ GENETTE, Gérard. *The Work of Art: Immanence and Transcendence*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, c1997-, s. 4-5. ISBN 0801482720.

¹⁵⁴ BULLOUGH, Edward: „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“. In: *Estetika*. Sv. 32, číslo 1, 1995, str. 13.

dištancie“ sa môže zrazu stať „zdrojom intenzívneho potešenia a radosti“. ¹⁵⁵ Je to síce jemnejší príklad oproti scéne či opisu krutej vraždy, ale tento prístup sa môže vzťahovať aj na „extrémnejšie“ prípady.

Ako podotýka Grodal, filmy často vytvárajú kontext, v ktorom sa kladie dôraz na kruté motívy a formy správania a môžu sa kontextom filmu zdať dokonca funkčné a opodstatnené. ¹⁵⁶ Dokonca si možno povšimnúť, že práve takéto typy fikcie bývajú často populárne. Grodal uvádza ako príklad film *Mlčanie jahniat*, v ktorom brutálne činy Hannbala divák legitimizuje ako súčasť sebaobrany, napríklad, keď zabíja dvoch policajtov, aby ušiel z väzenia.

Oblíbenosť typu charakteru masového vraha nám môže dobre ilustrovať súčasne vysoko obľúbený seriál *Dexter*, ktorý je natočený podľa knižnej predlohy Jeffa Lindsaya a jeho série kníh o sociopatovi Dexterovi Morganovi, ktorý pracuje ako forenzný analytik pre policajné oddelenie vyšetrujúce vraždy. Vo svojom voľnom čase je však zároveň sériovým vrahom zločincov, ktorým sa podarilo uniknúť spravodlivosti. Sklony k vraždeniu si u neho všimol už v detstve jeho adoptívny otec (a policajt) Henry, ktorý v snahe ušetriť ho osudu trestanca, ktorý skončí na elektrickom kresle, ho naučil postupom, ako po sebe nezanechať stopy a dôkazy a nasmeroval ho k zásade zabíjať len tých, „ktorí si to zaslúžia“. Dej sa pritom odohráva prevažne z Dexterovho pohľadu spolu s komentárom jeho vnímania rôznych situácií a postupom jeho zmýšľania. V danom kontexte sme do značnej miery vedení sympatizovať s jeho postavou, ako i chápať jeho činy a prehodnocovať niektoré morálne otázky, rovnako tak vcitovať sa do jeho postavy a tešiť sa spolu s ním, kedy konečne zavraždíme iného masového vraha s menej rozvinutými morálnymi zásadami.

Reakcie divákov sú preto podnietené bezprostredným filmovým kontextom, než fixovaným súborom morálnych postojov. Diváci tak môžu byť silne emočne zaujatí nielen hlavnými charaktermi, ktorým sa dejú nepravosti, ale môžu so záujmom prežívať aj príbehy o podvodníkoch a zločincoch (napr. ak je zlý čin zobrazený z uhla pohľadu podvodníka). ¹⁵⁷ Morálne postoje divákov sú teda ovplyvňované sprievodom daného filmu a diváci môžu dokonca i do istej miery empatizovať s monštrami nasledovaním

¹⁵⁵ BULLOUGH, Edward: „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“. In: Estetika. Sv. 32, číslo 1, 1995, str. 12.

¹⁵⁶ Grodal toto tvrdenie dokladá psychologickými výskummi, ktoré ukázali, že morálne postoje sú závislé aj na kontexte.

¹⁵⁷ GRODAL, Torben Kragh. *Embodied visions: evolution, emotion, culture, and film*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 87. ISBN 0195371321.

ich perspektívy.¹⁵⁸ Stotožňovanie sa so zápornými postavami býva dokonca často i žiadané, a to z dôvodu vyhodnocovania motívov a odhadov je jednaní, predovšetkým vo vzťahu ku kladným postavám či hlavnému hrdinovi.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Tamtéž, str. 89.

¹⁵⁹ GRODAL, Torben Kragh. *Embodied visions: evolution, emotion, culture, and film*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 96. ISBN 0195371321.

4. Paradox fikcie a jeho rozpustenie

V priebehu našej práce sme často miestami spomenuli niektoré narážky a prístupy vychádzajúce z domnienok, že naše emočné reakcie na fikčné diela sú iracionálne prípadne „pseudo“. Taktiež sme už v úvode naznačili, že sa jedná o pomerne módnú tému, ktorej sa doprialo množstvo teórií, príspevkov a riešení, predovšetkým na poli analytickej estetiky, narážajúce hlavne na známy emocionálny paradox fikcie. Venujme preto krátku pozornosť niektorým prístupom, aby sme postrehli aj iné uhly pohľadu na danú tému vzápätí mohli na základe nášho doterajšieho výkladu vyhodnotiť charakter emócií pri prežitku fikcie.

Úmyslom nasledujúcej krátkej kapitoly teda nie je súhrnný rozhl'ad do viac než štvrt'storočia prebiehajúcich diskusií pojednávajúcich o problematike našich emočných reakcií na fikčné diela. Rozsahom a zameraním našej bakalárskej práce by sme sotva túto výzvu mohli prijať. Zacieľuje skôr na ich zrod a z neho sa odvíjajúce vybrané prístupy k problému.

Zásadnú otázku položil roku 1975 v článku *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina* Colin Radford.¹⁶⁰ Poukazuje na tzv. emocionálny paradox fikcie, ktorý možno stroho formulovať konštatovaním: bývame emočne pohnutí fikčnými dielami, hoci vieme, že sa jedná o diela fiktívne, a teda postavy a udalosti v nich stvárnené nie sú reálne a nedejú sa naozaj. Emócie takto vyvolané Radford označuje ako iracionálne, vzhľadom na to, že pre vznik emócií je podľa jeho názoru nezbytné presvedčenie o reálnej existencii vnímaných objektov a udalostí. Vyjadrené inak, v každodennom svete sme emočne pohnutí udalosťou, ak veríme, že sa naozaj stala. Ak prežívame emócie napriek tomu, že sa vnímaná situácia naozaj nedeje, sú tieto emócie iracionálne.

Na daný paradox reaguje mnoho teórií, jedným z navrhovaných riešení je neprijatie predpokladu, že si je vnímateľ v priebehu recepcie fikcie vedomý fiktívnosti diela, takže si v priebehu recepcie myslíme, že sledované udalosti sú reálne. Jedná sa o tzv. *teóriu ilúzie*.¹⁶¹

S iným návrhom riešenia prichádza Kendall Walton spadajúci do tzv. *Pretend Theory*, ktorý popisuje naše vnímanie fikcie ako len akúsi formu zámienky (pretense)

¹⁶⁰ RADFORD, Colin. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? I.“ str. 67-80.

¹⁶¹ SCHNEIDER, Steven: „The Paradox of Fiction.“ In: *Internet Encyclopedia of Philosophy* [online]. 2009. Dostupné z: <http://www.iep.utm.edu/fict-par/>.

či predstierania pred sebou samým (make-belief)¹⁶². Vnímateľ si počas recepcie plne uvedomuje, že sa nejedná o reálnu situáciu, a preto i jeho emócia, napr. strach z príšery na plátne nemôže byť ozajstným strachom, identickým z reálneho života.

V danom zmysle daný rozpor vystupuje z toho, že používame slovo “emócia” v rovnakom zmysle pri odkazovaní k dvom odlišným typom reakcie – emočnú reakciu na reálnu udalosť vs. emočnú odpoveď na fikčnú udalosť.¹⁶³ Pri recepcii fikčného diela preto pomenúva tento „typ” emócií ako „kvázi-emócie“.

S ďalším vysvetlením prichádza tzv. *Thought Theory*, teda teória myšlienok, ktorá nepredpokladá, že viera v reálnosť udalostí je nutnou podmienkou našej emočnej odpovede. K čomu musíme dôjsť, aby sme emočne reagovali je „mentálna reprezentácia“ (Peter Lamarque) či „prežívanie v myšlienkach“ (entertain in thought, Noel Carroll). Vyjadrené stručne, naša emočná reakcia sa neodvíja od toho, či veríme alebo neveríme v reálnosť fikčného sveta, ale dôležité sú naše predstavy a myšlienky odkazujúce na reálne osoby či situácie, a práve tie sa stávajú objektmi spúšťajúcimi naše emočné reakcie (Gregory Currie). Emočné reakcie sú považované za „pravé“, nevyvolávajú ich však fikčné postavy a udalosti, ale naše myšlienky a predstavy odkazujúce k osobám a situáciám z reálneho života.¹⁶⁴

Nepopierame, že emocionálne reakcie na fikčné udalosti sa nám môžu skutočne zdať paradoxné. Divák so slzami v očiach pri umieraní hlavného hrdinu je často vystavený žartom zo strany “odolnejších” divákov a utešovaný faktorom, že sa nejedná o ozajstnú situáciu, ale len film. Rovnako tak čitateľ s knihou v ruke a vystrašeným výrazom tváre pri sledovaní slov na papieri nám môže pripadať paradoxný. Zameraním na paradox fikcie z uhla pohľadu a teórií, ktoré v práci zastávame sme videli, že skôr situácia, kedy by v nás fikčné udalosti a postavy nevyvolávali žiadne emočné, by sa mohla zdať paradoxná.

V prvom rade sa môžeme obrátiť smerom k argumentom, ktoré pri sledovaní fikcie sponchybujú divákovu vedomosť o tom, že sa jedná o fikčné udalosti. Ako sme si v podkapitole k pozornosti¹⁶⁵ už spomínali, tým, že sme pohrúžení do sveta fikcie, ktorá vtedy stojí v centre našej pozornosti, neprestávame veriť v aktuálny svet a nezačíname veriť, že sa ním stáva sledovaná fikcia. Ak áno, rozhodne sa nejedná o správny postoj,

¹⁶² WALTON, Kendall. *Fearing Fictions*. *Fearing Fictions*. 1978, č. 1, s. 5-27.

¹⁶³ SMITH, Murray. *Film Spectatorship and the Institution of Fiction*. *Film Spectatorship and the Institution of Fiction*. 1995, č. 2, s. 113-127. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/431540>

¹⁶⁴ SCHNEIDER, Steven: „The Paradox of Fiction.“ In: *Internet Encyclopedia of Philosophy* [online]. 2009. Dostupné z: <http://www.iep.utm.edu/fict-par/>.

¹⁶⁵ Viz. str. 29 kapitola 3.2. Pozornosť

ktorý si umelecké fikčné dielo zasluguje. Ukázali sme si, že v rámci estetického prežitku nás nezaujíma, či sú postavy alebo deje skutočné.

Ďalej tvrdenie, že naše emocionálne reakcie na fikčné diela sú iracionálne, pretože predstavované postavy a deje nie sú reálne, ignoruje fakt, ktorý sme si na základe Damasiovej teórie priblížili, a síce akú rolu zastávajú v našom živote sekundárne emócie (tzn. emócie vyvolávané na základe vnútorne vytváraných reprezentácií, predstáv, imaginácie) a teda i schopnosť emočne reagovať na hypotetické, možné budúce udalosti, ktoré reálne neexistujú. Keby sme neboli schopní reagovať na fikčné hypotézy emočnou aktivitou, neboli by sme schopní emocionálne reagovať na hypotetické, predstavované, ale možné reálne udalosti v budúcnosti, ani využiť predstavované ako motiváciu pre aktuálne jednanie.¹⁶⁶ Navyše niekoľkokrát spomínaná Damasiova hypotéza somatických markérov¹⁶⁷ dokladá úzku prepojenosť emócií s racionalitou, takže už samotný pohľad na racionalitu ako opozitnú voči emóciám, môže byť často zdrojom nedorozumení.

Ak by v nás fikčné diela nevyvolávali emočné reakcie, nielen, že by sa značne eliminoval jej možný prínos, ktorý si v závere pripomenieme, ale predovšetkým by to bolo v rozpore s princípom fungovania životne dôležitých mentálnych i telesných procesov a ich súčastí, ktoré sme si v priebehu práce predstavili (ako imaginácia, empatia, sympatia, simulácia), a ktoré sa len tak „nevypínajú“ ani pri recepcii fikcie. Predložená práca sa od začiatku snaží zastávať pozíciu, z ktorej podľa nášho názoru emocionálny paradox fikcie vzhľadom na doterajší výklad nie je obhájitelný. Prejdime preto k vyhodnoteniu charakteru emócií pri prežitku fikcie.

¹⁶⁶ Nepublikovaná prednáška prof. Zusky.

¹⁶⁷ Viz. str. 21, kapitola 2.3.1. Emócie a racionalita.

4. 1. Charakter emócií pri prežitku fikcie

Vyhodnotenie povahy emócií pri recepcii fikcie vykonávame na základe predstavenej povahy fikčných diel v prvej kapitole, zohľadňovania teórie emócií Antonia Damasia, ktorú sme si rozobrali v druhej kapitole a prepojením s povahou procesu estetického prežitku fikčného diela, ktorého súčasťou sú okrem iného predstavené koncepty imaginácie, identifikácie, sympatie, empatie a simulácie. Na základe doterajšieho výkladu možno vyvodiť, že emócie prežívané pri recepcii fikcie sú charakterom a povahou zhodné s emóciami prežívanými v bežnom živote. Radosť ako i strach (a celá škála emócií) prežívaný pri sledovaní filmu sú teda skutočnou radosťou a strachom a slzy vyronené pri prežitku fikcie sú skutočnými slzami. Pri recepcii fikcie sa totiž do procesu konštitúcie fikčného diela zapájajú mechanizmy (imaginácia, identifikácia, empatia, sympatia, simulácia) fungujúce aj v našich emocionálnych reakciách na javy bežného života, a sú to teda naše prirodzené reakcie na videné, predstavované a simulované postavy a udalosti. Z uznania ich pravosti a zaradením do súvislosti s estetickým prežitkom z toho ďalej plynú dôsledky ich významu a vplyvu nielen na recepciu fikčného diela, ale i recipienta samotného, ku ktorým v závere pristúpime.

5. Záver: Význam emócií pri prežitku fikcie

Od vyhodnotenia charakteru emócií sa môžeme odraziť a uvažovať nad významom emócií pri prežitku fikcie, ale najprv si zhrňme priebeh a najzásadnejšie momenty predloženej práce.

Našou snahou bolo hlbšie pochopenie emócií v kontexte jej súčasných teórií, konkrétne pomocou Antonia Damasia a ich zasadenie do súvislosti s estetickým prežitkom fikcie, ktorá je vzhľadom na svoje vlastnosti a kvality ako umeleckého diela (a teda zároveň estetického objektu) k takému vzťahovaniu určená. Súčasťou tohto skúmania bolo naše uvažovanie nad emóciami v procesoch prebiehajúcich aj v estetickej recepcii diela – imaginácie, empatie, sympatie, simulácie, ktoré vedú k hlbšiemu pochopeniu škále a povahy našich emočných reakcií, ako i dôležitej role emócií pre samotné vnímanie, recepciu a rozumenie naratívu. Význam emócií vo fikcii sa rýsoval už v priebehu rozvíjania rôznych častí tejto práce, zhrňme si však to najzásadnejšie.

Počiatočným krokom bolo predstavenie termínu fikcia, fikčný svet a jeho zasadenie do kontextu, v ktorom sme ho ďalej vnímali. Dôležité pritom bolo jeho odlíšenie od klamu, zdôraznenie rozvinutia jeho naratívnej štruktúry a predstavenie dôležitých vlastností, (napr. neúplnosť, ohraničenosť) ktoré ovplyvňujú jeho recepciu. Taktiež sme si spolu s Ricoeurom upozornili na jeho dôležitú schopnosť preobrazovať a rozširovať realitu.

V druhej kapitole sme sa snažili bližšie priblížiť problematiku emócií ich správnym chápaním (napr. neklásť ich do protikladu s racionalitou), predstavením rôznych druhov emočných prežitkov, (primárne, sekundárne emócie, pocity a pod.) ako i spôsoby, akými nastávajú zmeny telesných stavov vplyvom emócií (*body loop, as if body loop*). V neposlednom rade sme sa snažili upozorniť taktiež na poznávací charakter emócií. Ďalším ťažiskom práce bolo priblíženie procesu estetickej recepcie a predstavenie jej dôležitých aspektov, medzi ktoré patrí estetický postoj ako špecifický druh zamerania voči dielu, spoluvytváranie umeleckého diela vnímateľom (Iser), ako aj pól sebraflexivity, ktorý je súčasťou takého prežitku.

Následne sme sa všetky časti pokúsili prepojiť vo viacerých procesoch, ktoré estetický prežitok fikcie doprevádzajú a spoluvytvárajú – pozornosti, imaginácie, identifikácie, empatie, sympatie, simulácie a snažili sa poukázať, akú rolu a podiel v nich hrajú naše emočné prežitky. Na základe teórií a argumentov, ktoré sme v priebehu

výkladu zastávali, sme emóciám prežívaným na základe fikčných diel pripísali status pravosti a reálnosti a ukázali, že emocionálny paradox fikcie sa z tohto uhla pohľadu rozpúšťa.

Uznanie totožnosti emócií pri prežitku fikcie s tými, ktoré prežívame i v každodennom živote na jednej strane poukazuje na dôležitý potenciál fikcie vyvolávať v nás široké spektrum kvalitatívne bohatých emocionálnych zážitkov, na druhej strane by mohlo zvädzať k myšlienke stotožňovania zážitku fikcie so zážitkami z bežného života a upierať umeleckým fikčným dielam ich špecifickú funkciu, ktorá nespočíva v ich praktickom ponímaní, ale v špecifickom prístupe k nim, tj. v estetickom postoji a následnom zahájení ich estetickej recepcie. Skúsme si preto prepojiť význam emócií ako nástroju k poznávaniu so špecifickou povahou estetického prežitku a uvažovať nad ich významom práve v rámci neho.

V našej práci zastupujeme názor, že emócie nie sú len akýmsi prídavným prvkom kognitívnych aktov, niečím, čo stojí v protiklade k racionalite, ale naopak, snažíme sa zdôrazniť, že pomocou emócií taktiež poznávame,¹⁶⁸ a že sú súčasťou perцепčných, vysoko abstraktných a kognitívnych operácií. Emočné centrá v mozgu sa podieľajú na ukladaní spomienok a vyhodnocovaní situácií a tvoria predpoklad pre individuálny a sociálny vývoj, adaptáciu a poznávacie procesy. Rovnako tak sú mentálnymi a psychologickými predispozíciami, ktoré motivujú k rôznym správaniam vyvolaným rôznymi situáciami.¹⁶⁹

Okrem toho zopakujme, že emócie hrajú zásadnú rolu pri výstavbe vlastného ja ako súčasťi vedomej mysle, kombináciou schopnosti tvoriť reprezentácie vnútorného i okolného sveta, pociťovať ich a mať tieto reprezentácie z istej perspektívy spolu s pocitom vlastníctva seba samého, čo je onou vedomosťou vnímania našej mysle a jej perspektívy, ktorá je unikátna nášmu organizmu.¹⁷⁰

V rámci poslania umeleckých fikčných diel zvýraznime znova spolu s Ricoeurom ich zásadnú schopnosť transformovať a preobraziť a rozširovať realitu, pretože nepredstavujú len jej tieň a podobu. Fikčné diela sú naopak prostriedkom, ktorý ponúka nové módy vnímania sveta.¹⁷¹

¹⁶⁸ Viz. str. 22, kapitola 2.6. Emócie a poznávanie.

¹⁶⁹ GRODAL, Torben Kragh. *Embodied visions: evolution, emotion, culture, and film*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 57. ISBN 0195371321.

¹⁷⁰ DAMASIO, Antonio R. *Descartesův omyl: Emoce, rozum a lidský mozek*. Vyd. 1. Překlad Lucie Motlová, Alžběta Hesová. Praha: Mladá fronta, 2000, s. 136-139. Kolumbus, sv. 152. ISBN 80-204-0844-4.

¹⁷¹ Viz. Str.9, kapitola 1. Fikcia, fikčný svet

Prepojenie významu emócií a fikcie nám môže prezrádzať silný potenciál k škále nových emocionálnych prežitkov, vhládov, asociácií, kontextov (pripomeňme k tomu naše nástroje ako imagináciu, empatiu, simuláciu a pod.), spolu s prepojenosťou s pamäťovými a kognitívnymi procesmi, ktoré môžu vyústiť k získaniu nových estetických a kognitívnych hodnôt. Zvýraznením sebarefektívneho pólu estetického prežitku navyše dochádza k vzťahovaniu týchto prežitkov a poznatkov k samému sebe a často k transformovaniu, preobrazeniu a rozšíreniu nielen nášho pohľadu na svet, ale i samého seba, vlastného sebaobrazu, v čom videlo a stále vidí množstvo autorov zásadný alebo najhlavnejší účel umenia. Znova pritom zopakujme, že tento účinok (*Wirkung*), či „response“, uchopovanie estetickej hodnoty diela môže prebiehať a pokračovať i po ukončení jeho recepcie, niekedy i celý život.

Zoznam použitej literatúry

Primárna literatúra - knihy:

ARISTOTELES, Lubomír. Poetika: fikce a možné světy. Vyd. české 1. Praha: GRYP, 1993, 67 s. ISBN 80-858-2901-0.

DAMASIO, Antonio R. Descartesův omyl: emoce, rozum a lidský mozek. Vyd. 1. Překlad Lucie Motlová, Alžběta Hesová. Praha: Mladá fronta, 2000, 259 s. Kolumbus, sv. 152. ISBN 80-204-0844-4.

DAMASIO, Antonio R. The feeling of what happens: body and emotion in the making of consciousness. 1st ed. Překlad Lucie Motlová, Alžběta Hesová. San Diego: Harvest book, c1999, xiv, 386 s. Kolumbus, sv. 152. ISBN 978-015-6010-757.

DAMASIO, By Antonio. Self comes to mind: constructing the conscious brain. 1st ed. Překlad Lucie Motlová, Alžběta Hesová. London: Vintage, 2012, xiv, 386 s. Kolumbus, sv. 152. ISBN 978-009-9498-025.

ECO, Umberto. Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě. Vyd. české 1. Překlad Bronislava Grygová. V Olomouci: Votobia, 1997, 196 s. Velká řada, sv. 38. ISBN 80-719-8248-2.

ECO, Umberto a Ladislav NAGY. Meze interpretace. 1. české vyd. Praha: Karolinum, c2004, 330 s. ISBN 97880246074052009.

GENETTE, Gérard a G GOSHGARIAN. The work of art. Vyd. 1. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, c1997-, v. <1 >. Teoretická knihovna, 15. ISBN 08-014-8272-0.

GRODAL, Torben Kragh a G GOSHGARIAN. Embodied visions: evolution, emotion, culture, and film. Vyd. 1. New York: Oxford University Press, 2009, viii, 324 p. Teoretická knihovna, 15. ISBN 01-953-7132-1.

ISER, Wolfgang a G GOSHGARIAN. Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. 4. Aufl. München: Fink, 1994, viii, 324 p. Teoretická knihovna, 15. ISBN 978-382-5206-369.

WORRINGER, Wilhelm: *Abstrakce a vcítění* (orig. Abstraktion und Einfühlung). Překlad David Filip. Praha: Triáda, 2001, str. 23 - 41.

ZUSKA, Vlastimil. Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny. Vyd. 1. Praha: TRITON, 2001, 132 s. ISBN 80-725-4194-3.

Primárna literatúra - články:

BULLOUGH, Edward: „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“. In: Estetika. Sv. 32, číslo 1, 1995, s. 12-30

NEILL, Alex. Empatie a (filmová) fikce. Iluminace. 2007, roč. 19, č. 2, s. 5-23

RICOEUR, Paul. *The Function of Fiction in Shaping Reality. Man and World*. 1979, č. 12, s. 123-141.

RIZZOLATTI, Giacomo a Laila CRAIGHERO. The Mirror-Neuron System. *Annual Review of Neuroscience*. 2004. Dostupné z: [10.1146/annurev.neuro.27.070203.144230](http://dx.doi.org/10.1146/annurev.neuro.27.070203.144230)

SMITH, Greg M. Local Emotions, Global Moods, and Film Structure. *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. 1999.s. 103-126.

SMITH, Murray. Film Spectatorship and the Institution of Fiction. *Film Spectatorship and the Institution of Fiction*. 1995, č. 2, s. 113-124. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/431540>.

Sekundárna literatúra - knihy:

COHN, Dorrit. Co dělá fikci fikci. Vyd. 1. Překlad Milan Orálek, Veronika Klusáková. Praha: Academia, 2009, 261 s. Možné světy, sv. 3. ISBN 978-802-0017-185.

DOLEŽEL, Lubomír. Heterocosmica: fikce a možné světy. Vyd. české 1. Překlad Lucie Motlová, Alžběta Hesová. V Praze: Karolinum, 2003, 311 s. Kolumbus, sv. 152. ISBN 80-246-0735-2.

FOŘT, Bohumil a Ladislav NAGY. Úvod do sémantiky fikčních světů. Vyd. 1. Brno: Host, 2005, 148 s. Teoretická knihovna, 15. ISBN 80-729-4165-8.

INGARDEN, Roman Stanislaw. Umělecké dílo literární. Vyd. 1. Překlad Antonín Mokrejš. Praha: Odeon, 1989, 419 s. Ars: literárněvědná řada (Odeon). ISBN 80-207-0104-4.

RYAN, Marie-Laure. Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory. Bloomington: Indiana University Press, c1991, viii, 291 p. ISBN 02-533-5004-2.

ZUSKA, Vlastimil. Kruté světlo, krásný stín: estetika a film. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2010, s. 94. Trivium, 2. sv. ISBN 9788073083298.

Sekundárna literatúra - články:

RICOEUR, Paul. Narrative Time. *Critical Inquiry*. 1980, roč. 7, č. 1. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1343181>

Schneider, Steven: „The Paradox of Fiction.“ In: *Internet Encyclopedia of Philosophy* [online]. 2009. Dostupné z: <http://www.iep.utm.edu/fict-par/>. Stock, Kathleen: „Thoughts on the Paradox of Fiction.“ In: *Postgraduate Journal of Aesthetics*. Sv. 3, číslo 2, říjen 2006, s. 37 – 58.

WALTON, Kendall. Fearing Fictions. *Fearing Fictions*. 1978, č. 1, s. 5-27.

ZUSKA, Vlastimil. *Boční participace (filmového) diváka. Iluminace*. 2007, roč. 19, č. 2, s. 73 - 86.