

FILM JAKO STROJ NA EMOCE
EMOCE A POCITY V RÁMCI DRAMATICKÉ STRUKTURY

Jiří Renza

Bakalářská práce
2012

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav animace a audiovize
akademický rok: 2011/2012

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE (PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Jiří RENZA**
Osobní číslo: **K09414**
Studijní program: **B 8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Režie a scenáristika**

Téma práce: **1. Teoretická část:
Film jako stroj na emoce**
**2. Praktická část:
Deus happens, scénář hraného filmu**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-ROM. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část:

Výstupní dílo předložte na 1 ks CD (nosič řádně popište) a 3 ks scénáře v kroužkové vazbě (řádne popsané).

Součástí celé práce budou vyplněné a předané formuláře Prohlášení autora bakalářské práce, podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

TORBEN GRODAL: Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film

TORBEN GRODAL: Moving Pictures – A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition

GREG M. SMITH: Film Structure and the Emotion System

ED TAN: Emotion and the Structure of Narrative Film: Film As An Emotion Machine

ANTONIO DAMASIO: Subcortical and cortical brain activity during the feeling of self-generated emotions

ANTONIO DAMASIO: The Feeling of What Happens: Body, Emotion and the Making of Consciousness

ANTONIO DAMASIO: Emotion, decision making and the orbitofrontal cortex

ARISTOTELES: Poetika

KRISTIN THOMPSON: Breaking the Glass Armor DAVID BORDWELL: The Way

Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies ROBERT MCKEE: The story

SCHACHTER; SINGER: Cognitive, Social, and Physiological Determinants of Emotional

State DECETY, ICKES: The Social Neuroscience of Empathy FRANCESCO CASSETTI:

Filmové teorie 1945–1990 KATEŘINA MIŠÍKOVÁ: Mysl a příběh ve filmové fikci : o

kognitivistických přístupech k teorii filmové narace GRAHAME HILL: Moderní

psychologie CHRISTIAN METZ: Imaginární signifikant GILLES DELEUZE: Obraz-pohyb

GILLES DELEUZE: Obraz-čas sborník PSYCHOLOGICAL INQUIRY, ILUMINACE

Vedoucí bakalářské práce:

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

Ústav animace a audiovize

Datum zadání bakalářské práce:

21. března 2012

Termín odevzdání bakalářské práce:

16. května 2012

Ve Zlině dne 21. března 2012

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka



Nemeškal
MgA. Libor Nemeškal
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3²⁾;
- podle § 60³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60³⁾ odst. 2 a 3 mohu užit své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 9.5.2012.....

JIRÍ RENZA 
Jméno, příjmení, podpis

¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoké školy nevyjádřené zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy:

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být lož nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce požít na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

²⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, u jehož účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

³⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odprá-ří autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává podotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užit či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídí k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

Poděkování, motto a čestné prohlášení, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická, nahraná do IS/STAG jsou totožné ve znění:

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

14.5.2012

JIŘÍ RENZA



ABSTRAKT

Tato práce pojednává o souvztažnosti dramatické struktury filmového díla a emocí diváka. Nabízí základní přehled poznatků z kognitivní psychologie, neuropsychologie a kognitivních filmových teorií na poli percepce a emocí. Zkoumá vliv emocí na celkovou soudržnost a rytmus filmu i některé konkrétní prvky vyprávění a v neposlední řadě se snaží porovnat emocionální dopad klasické (kanonické) a abstraktní či lyrické narativní struktury.

Klíčová slova:

Emoce, pocity, kognitivní psychologie, neuropsychologie, dramatická struktura, kompozice, soudržnost, rytmus, klasický narativ.

ABSTRACT

This thesis dissertates about correlation between films' dramatic structure and percipient's emotions. It offers basic overview of findings of cognitive psychology, neuropsychology and film theories relating to perception and emotion. It searches for the emotion's influence on the cohesivity and rythm of a film story, as well as on particular narrative features. And last but not least it tries to compare two different approaches, and thus the one of a classical (canonic) narative structure against more abstract and lyrical one.

Keywords:

Emotions, feelings, cognitive psychology, neuropsychology, dramatic structure, composition, cohesion, rythm, classical narrative.

ÚVOD	8
1 EMOCE V MYSLI.....	9
1.1 TRADIČNÍ PŘÍSTUPY K EMOCÍM.....	9
1.1.1 PŘÍSTUPY ZAMĚŘENÉ NA EMOCIONÁLNÍ PROŽÍVÁNÍ	9
1.1.2 PŘÍSTUPY ZAMĚŘENÉ NA FYZIOLOGICKÝ ASPEKT	10
1.2 SOUDOBÉ PŘÍSTUPY K EMOCÍM	13
1.3 VÝCHODISKA KOGNITIVNÍ PSYCHOLOGIE	17
1.4 EMOCE V ČASE.....	21
2 EMOCE V PŘÍBĚHU	25
2.1 KOGNITIVNÍ TEORIE NARACE.....	25
2.2 ZAUJETÍ EDA TANA	26
2.3 PLYNUTÍ TORBENA GRODALA.....	28
2.4 EMOCE V HOLLYWOODU	31
2.5 POCITY V EVROPĚ.....	32
2.6 NÁLADA GREGA M. SMITHE	34
ZÁVĚR	36
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	37

ÚVOD

Proč se lidé dívají na film? Proč se obklopují příběhy a uměním? Jaký je vztah filmu a lidského vědomí? Proč se dramatická struktura vyvinula do podoby, v níž ji známe? Myslím, že za každou z těchto otázek a za mnoha dalšími, vztahujícími se ať už k biologickým, psychologickým, sociálním, kulturním, či filozofickým fenoménům, stojí ve větší či menší míře nehmatatelná síla emocí a pocitů.

Přesto na ně bylo ve společenském a zejména „západním“ diskurzu donedávna nahlíženo pohrdavě, ne-li jako na živočišnou přítěž racionality. Vždyť sama psychologie se jimi začala komplexněji zabývat až v posledních dekadách dvacátého století. Dnes již některé vědní disciplíny smazávají rozdíly mezi rozumem a citem a v důsledku toho i tělem a duší. Emoce začínají být chápány také jako součást základních poznávacích a rozhodovacích procesů. Jsou jevy naprosto fascinujícími, a jak nakonec uznává i neurologie, ve své komplexitě nepostihnutelnými.

I jako takové jsou však v jisté míře přenosné, nebo dokonce, jak řekl C. G. Jung: „nakažlivé“. Jejich zprostředkovatelem je například umění a empatie, přičemž film je v některých ohledech kombinací obojího. Takový pohled je však zjednodušující a rozsah této práce a zčásti i mých intelektuálních kapacit vyznívá vzhledem ke skutečné problematice dosti komicky, ne-li zcela neadekvátně. Nezbyvá tedy než doufat, že i naprosto trivializující shrnutí či nastínění vybraných oblastí, tj. to, co tato práce nabízí, může být zajímavé a obohacující pro sebereflexi jedince snad i v rámci filmové praxe.

Co se týče obsahu, v první části se pokusím načrtnout hlavní emoční teorie, a to jak tradiční, tak soudobé. Dále se budu věnovat přístupu k emocím v současných filmových vědách. V této souvislosti se budu soustředit na směry kognitivní, v dnešních filmových teoriích převládající. Konkrétně se zaměřím na přínos tří vědců, specializujících se na tuto problematiku - Eda Tana, Torbena Grodala a Grega M. Smithe.

Poznatky z psychologie a filmových věd, které se ve většině případů prolínají, potom aplikuji na dramatickou strukturu filmu. Pokusím se porovnat prožitek ze stavby tradiční a umělecké, abstraktnější a prozkoumat vliv filmových emocí na celkovou soudržnost filmu i na některé konkrétní prvky vyprávění.

1 EMOCE V MYSLI

1.1 TRADIČNÍ PŘÍSTUPY K EMOCÍM

Je úlek emocí? A co pocit krásna? Jedna z definic popisuje emoce jako *mentální stavy charakterizované cítěním a doprovázené motorickými projevy, vztahujícími se k objektu či vnější situaci.*, jiné například jako *dezorganizovanou odpověď organismu*¹. Podobně jako není možné vytvořit definici něčeho tak niterního je pochybné striktně dělit tento fenomén na city – vědomé stavy různých druhů a intenzity a emoce – stavy vzrušení organismu. Pro účely následujícího textu, domnívám se, proto není potřeba bližších definic. Postačuje vnímat pocity a emoce jako neuvěřitelně komplexní jevy, vyznačující se obrovskou citlivostí a proměnlivostí.

Odpovědí se tedy dostává stěží, proč je nejspíše pro obšírnější představu vhodné věnovat se alespoň několika základním otázkám. Takovými je například vztah fyziologických a psychologických emocionálních projevů (viz. rozkol cit/emoce), vztah a prvenství emoce a kognice², funkce a kategorizace afektivních jevů. Ačkoli pro studium filmové struktury jsou přínosnější poznatky z oblasti kognitivní psychologie a neuropsychologie, dovolím si začít seznámením s tradičními přístupy a teoriemi, neboť nejsou ani tolik překonány, jako v moderních přístupech zahrnuty.

1.1.1 PŘÍSTUPY ZAMĚŘENÉ NA EMOCIONÁLNÍ PROŽÍVÁNÍ

Jeho počátky jsou pevně spjaty s psychoanalytickým hnutím. Freud považoval za primární funkci emocí zdůraznění vědomých a nevědomých myšlenek. V jeho systému jsou těsně spojeny s „instinkty“ (nebo také pudy či primárními motivy.) Později začal Freud ho-

¹ NAKONEČNÝ, Milan. *Lidské emoce*. Praha : Academia, 2000. s. 8.

vořit o dvou kategoriích - instinktech života (Eros), které zahrnuje úsilí o sebezachování a kreativní síly, a instinktech smrti (Thanatos), které znamenají agresi a nenávisť, ať vůči okolí, či sobě.³

Vědomé reflexe pocíťování jsou přitom pouze symbolickými reprezentacemi našich, především temných, skrytých impulsů. Pouhými stíny primárních pudů, které leží pod povrchem. Emoce jako takové jsou však vždy a pouze vědomé, jsou zábleskem instinktu, jeho energie. Ta je regulována tzv. *obrannými mechanismy*. Zpracování emocionálních informací tedy probíhá jak na vědomé, tak nevědomé úrovni.⁴

Tento a další psychoanalytické principy byly rozvinuty a staly se pilířem filmové teorie většiny dvacátého století a nepochybně také inspirací pro samotné filmaře. V mnoha oblastech umění setrvaly ve významném, ačkoli podstatně odlišném, postavení dodnes. Ostatně - propojení umění a psychoanalýzy je nasnadě – stačí připomenout funkci katarze v psychoanalytické terapii a v antické tragédii, jak ji popsali Aristoteles v *Poetice*. Obojí směřuje k zušlechťování (zejména emocionálnímu), a to skrze uvedení niterního (nevědomého) ve vědomí.

I proto, že tato problematika je dle mého názoru poměrně vyčerpaná, budu ji zmiňovat jen okrajově, a to v opozici k „tělesnějším“ teoriím.

1.1.2 PŘÍSTUPY ZAMĚŘENÉ NA FYZIOLOGICKÝ ASPEKT

Jak jsem již zmiňoval, vztah mezi tělesným a psychologickým projevem emocí zajímá vědce už od samého vzniku psychologie. A ačkoli se to nezdá, somatický aspekt není zásadní jen pro chování, ale také vnímání a samotný emocionální prožitek. Již jeden z prvních psychologů, William James, přišel ve druhé polovině 19. století s neobvyklou teo-

² Kognitivní procesy se zabývají zejména vědomým zpracováním informací.

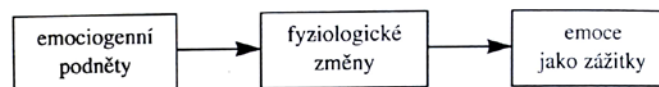
³ STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Praha : Portál, 2002. s. 29-31.

⁴ STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Praha : Portál, 2002. s. 30-32.

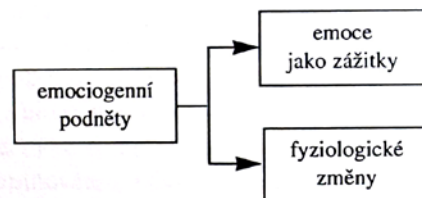
rií (dnes nazvanou Jamesova-Langeova teorie emocí), že cítíme nikoli díky percepci a evaluaci situace, nýbrž díky tělesným změnám, které vznikají. Ty mohou být velice různé, důležité jsou například viscerální (vnitřnostní) a svalové reakce, přičemž zajímavá je například tzv. obličejová zpětná vazba, kdy je náš mozek a jím vnímaná emoce přímo ovlivněna informací, že máme otevřená ústa nebo vystrašený výraz. Tato teorie také vysvětluje rychlost emocí a fakt, že pod afektivními vlivy můžeme často jednat dříve, než jsme si emoce vědomi (např. sešlápnutí brzdy/strach). Byl to právě James, který se ptal, zbyde-li něco z emoce, odstraníme-li její fyzické projevy.⁵

Jeho chápání je přitom v jistém smyslu opačné vůči chápání „zdravého rozumu“, kde jsou emocionální prožitky chápány jako předcházející nebo spouštějící fyziologickou reakci. Té je blíže o mnoho pozdější Cannon-Bardova neurologická teorie. Podle W. Cannona je to totiž mozek, a to speciálně thalamus⁶, jehož aktivace produkuje jak prožitek emoce, tak somatické (tělesné) změny.⁷

Lange–Jamesova teorie:



Cannon–Bardova teorie:



Obr.1. Porovnání hlavních teorií vzniku emocí.

Dnes se již ví, že obě teorie měly v něčem pravdu. W. Cannon v tom, že jednotlivé

⁵ STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Praha : Portál, 2002. s. 33-35.

⁶ Součástí zadní části mozku, která umožňuje také vzájemnou interakci vyšších oddílů centrální nervové soustavy. Je jakýmsi přepínačem sensorických informací.

KASSIN, Saul. *Psychologie*. Brno : Computer Press, 2007. s. 54.

⁷ NAKONEČNÝ, Milan. *Lidské emoce*. Praha : Academia, 2000. s. 200-201.

mozkové struktury hrají v průběhu emocionálních procesů mimořádně významnou roli a W. James pak zejména v tom, že si lidé uvědomují své emoce, a to alespoň zčásti, díky pozorování tělesných změn.⁸

Další z rozšířených pohledů je pohled evolucionistický. Darwinisté argumentují, že emocionální chování je především adaptivní, tj. pomáhá nám vyrovnat se s prostředím. Navíc už od dob Darwina, který si povšiml univerzálnosti emocionálního projevu považují emoce za vrozené a sociálním prostředím mohou být pouze modifikovány. Tomu kromě komparativní psychologie⁹ svědčí i srovnatelný emocionální vývoj slepých a hluchých. Existenci emocí nefunkčních co se týče adaptace, vysvětlují evolucionisti potom nesrovnatelně pomalejší rychlostí biologické evoluce oproti vývoji sociokulturnímu.

Samozřejmě, všechny tyto přístupy se, jak je zřejmé, hned v další části postupně smísily v mnoho eklectických teorií. Mnoho z nich zasahuje svým dílem i do filmových teorií, například dánský teoretik Torben Grodal v rámci filmové percepce klade důraz na vrozenost emocí a filmový fenomén vysvětluje na evolučně-neurologické bázi.

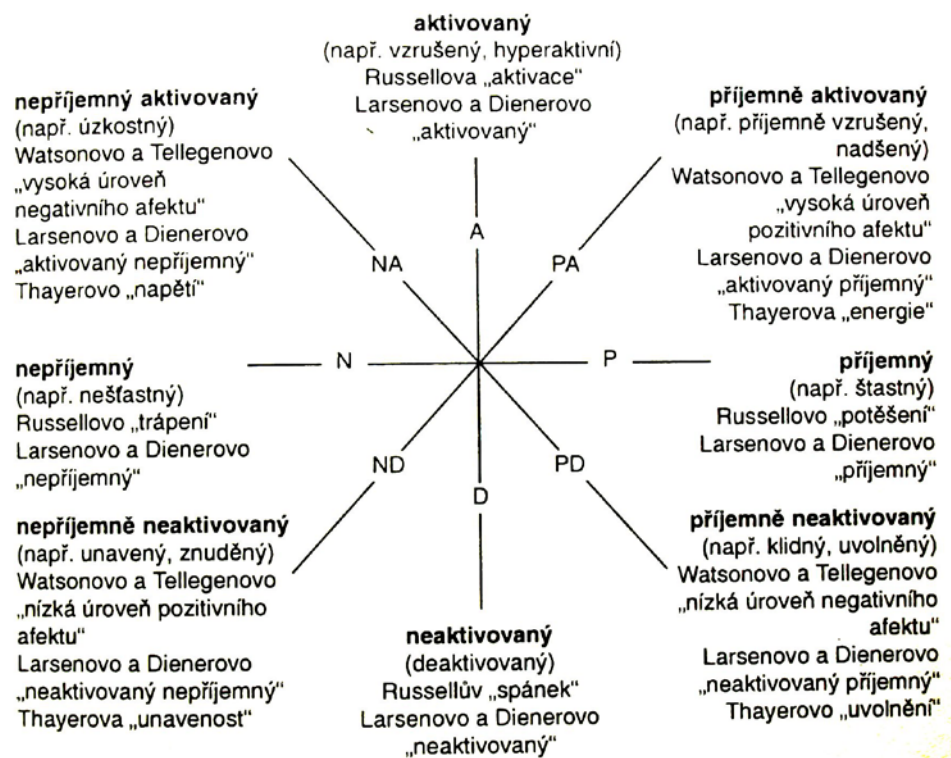
⁸ STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Praha : Portál, 2002. s. 34.

⁹ Komparativní psychologie se zabývá chováním a prožíváním zvířat, které porovnává s lidským.

1.2 SOUDOBÉ PŘÍSTUPY K EMOCÍM

V rámci kategorizace emocí se vyprofilovaly dva hlavní proudy. Jedná se o tzv. *popis emocionálních jevů s pomocí určitých dimenzí* a poté členění tzv. *primárních* (tj. vrozených) *emocí* a mechanismů, jimiž se z nich vytvářejí tzv. *sekundární emoce* neboli směsi emocí.

Vymezení dle dimenzí si pomáhá vytvořením struktury afektivního prostoru. Afekt byl popisován pomocí mnoha složitých dimenzí a struktur, v poslední době ale dochází k integraci do jednoho kompromisního, ale v rámci možností funkčního schématu, v němž existují dvě dimenze - konstrukty **příjemnost versus nepříjemnost** a **aktivace versus deaktivace**.¹⁰



Obr.2. Škála afektivních stavů v závislosti na aktivaci a libosti.

¹⁰ STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Praha : Portál, 2002. s. 47.

Bipolarita těchto dimenzí má však mnohé kritiky. Problematický je například stav "nepříjemně neaktivovaný", jelikož nepříjemný podnět, je-li málo intenzivní, ztrácí na svém averzivním charakteru.¹¹

Otázku aktivace je nutné chápat nikoli v motorickém smyslu, ale obzvlášť co se týče filmové percepce, jakožto pohnutky k jednání (tzv. action tendencies).¹² O tom se zmiňuji více v části věnující se filmové teorii emocí.

Členění na tyto dimenze je také praktické, protože se dá na rozdíl od ostatních aplikovat i na delší afektivní jevy, hlavně náladu, jíž se budu později také věnovat.

Známým pohledem je rozdělení **primárních a sekundárních emocí**, které z primárních (vrozených) vznikají. S tímto hlediskem pracují teorie psychoevoluční a také kognitivní, na něž se budu největším dílem odvolávat. Rozdělení emocí základních a odvozených je podporováno i neurologickými nálezy, které prokázaly existenci dvou neuronálních systémů, zpracovávajících emoční informace.¹³

Primární emoce závisejí na limbickém systému, v němž jsou klíčovými informačními křižovatkami amygdala a gyrus cinguli. Představují určitým způsobem naprogramované reakce na charakteristické podněty vnějšího nebo vnitřního prostředí (např. pohyb hada, hlasitý hluk, vrčení). Pro vyvolání odpovědi, tedy změnu tělesného stavu a poznávací činnosti, není třeba rozpoznat skutečné ohrožení, ani není nutné vědět, co přesně bolest způsobuje. Proto jsou nepoměrně rychlejší.¹⁴

Na primární emoce vývojově navázal mechanismus emocí sekundárních, který je závislý na uvědomování pocitů. Tyto emoce vznikají na základě spojení mezi kategoriemi objektů, situací a primárními emocemi. Neurální okruh se rozšiřuje o činnost předních laloků a somatosenzorických korových oblastí. U pacientů s poškozením nejpřednějších částí laloků bývají tyto sekundární procesy narušeny. Nemohou si tedy vytvářet emoce ve vztahu k men-

¹¹ STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Praha : Portál, 2002. s. 18-19.

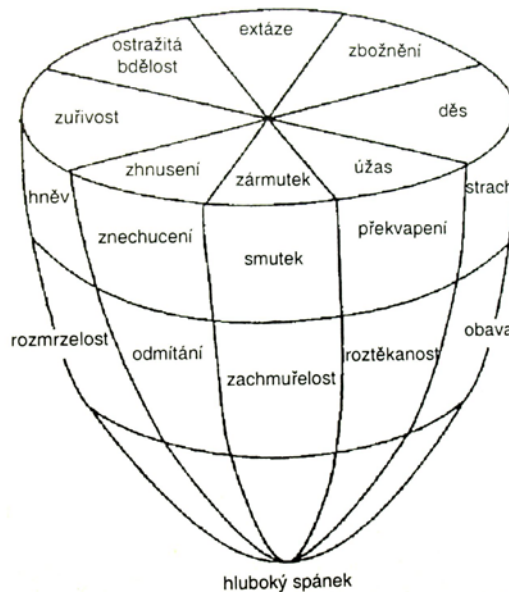
¹² STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Praha : Portál, 2002. s. 18-20.

¹³ STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Praha : Portál, 2002. s. 48.

¹⁴ DAMASIO, Antonio. *Descartes' error – emotion, reason and the human brain*. New York : Avon books, 1995. Str. 130-132.

tálním představám a nemohou si je ani uvědomovat. Stále však mají primární emoce, vnímají libost a nelibost podnětu.¹⁵

Existuje mnoho druhů vymezení primárních emocí, ale v současnosti jsou nejvlivnější dva - Plutchikův psychoevolucionistický přístup a Izardovy "diskrétní emoce". Podle Plutchika jsou vzbuzovány událostmi, které jsou zhodnoceny jako významné pro pohodu nebo integritu jedince. Jsou tedy jakýmsi indikátory našich implicitních nebo nevědomých úsudků o významnosti události. Plutchik vztahy mezi emocemi vyjadřuje třídímním strukturálním modelem tvaru podobnému kuželu. Vertikální dimenze reprezentuje intenzitu emocí, kruh určuje míru podobnosti. Podle něj se tedy dá určit míra konfliktu u odvozených emocí, tedy směsí.¹⁶



Obr. 3. Plutchikův strukturální model emocí.

¹⁵ STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Praha : Portál, 2002. s. 48.

¹⁶ STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Praha : Portál, 2002. s. 49-52.

podnět událost	kognitivní aspekt	cit	chování	působení
ohrožení	„nebezpečí“	strach, hrůza	útek	ochrana
překážka	„nepřítel“	hněv, vztek	kousání, bití (útok)	ničení
možný pohlavní partner	„vlastnictví“	radost	nábor a párování	reprodukce
ztráta ceněné osoby	„izolace“	smutek, žal	volání o pomoc	reintegrace
člen skupiny	„přítel“	přijetí, důvěra	vystrojování, dělení	připojení
hnusný objekt	„jed“	hnus	odvrhnutí	odmítání
nové prostředí	„co to zde je“	očekávání	zkoumání	explorace
náhly nový předmět	„co je to“	překvapení	zastavení se	orientace

Tab. 1. Evoluční podněty a funkce emocí.

Teorie diskretních emocí Carolla E. Izarda představuje jiný přístup k primárním emocím než členění na dimenze příjemnost-nepříjemnost a další. Tvrdí, že emoce vznikly jako adaptace na různé typy situace "přežití" a pohybuje se v rozmezí šesti až jedenácti separátních jednotek. Izard předpokládá, že mají odlišné funkce v tom, jak organizují vnímání, kognici a jednání směrem k adaptaci se základními požadavky prostředí.

Funkce adaptivní, a to jak z hlediska evolučního tak ontogenetického, jsou potom přibližně tyto:

RADOST – zejména signál připravenosti k přátelské interakci.

SMUTEK – zpomalení mentální a motorické aktivity, důkladnější zkoumání sebe sama a okolností, jež k němu vedly. Také je komunikačním signálem, případně prosbou o pomoc.

HNĚV – mobilizace hladiny energie potřebné k překonání překážek.

ZNECHUCENÍ – se vztahuje ke všem potencionálně ohrožujícím zdrojům prostředí.

ZAHANBENÍ – pomáhá zjistit, v čem jsme neadekvátní vůči prostředí.

STRACH – vyhýbání se nebezpečí.¹⁷

¹⁷ STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Praha : Portál, 2002. s. 52-55.

Řada současných výzkumů přispívá k chápání těchto dvou přístupů jako navzájem se doplňujících. Pro filmovou percepci a potom konkrétně narativní strukturu jsou však mnohem více než evolucionistické vhodné přístupy kognitivistické.

1.3 VÝCHODISKA KOGNITIVNÍ PSYCHOLOGIE

Kognitivní psychologie se začala formovat jako hlavní pilíř kognitivních věd v padesátých letech, v období nástupu počítačů a kybernetiky. *V nejobecnějším smyslu zkoumá širokou paletu mentálních stavů a procesů s důrazem na studium kognice - schopnosti systému poznávat.*¹⁸

Kognitivní psychologie potom studuje mysl jako soubor vědomých a nevědomých stavů a procesů - jako kognitivní systém, který přijímá a zpracovává informace, zkoumá vztahy mezi vstupy, stavy a výstupy tohoto systému. Od jejích začátků, úzce spjatých s umělou inteligencí a tzv. Touringovým strojem, se vyvinula do komplexnější podoby a dnes svůj zájem soustředí také na vědomí a subjektivní stavy, emoce.

Ani v tomto bodě není však jednotným přístupem, ale spíše množinou pohledů. Mnoho vzájemně protichůdných teorií se ovšem záhy ukazuje jako navzájem se doplňující. Příkladem může být, pro kognitivismus velice důležitý, spor dvou protichůdných platform - konstruktivismu Jeana Piageta a nativismu založeném na tzv. generativní gramatice Noama Chomského.¹⁹

Co se týče emocí kognitivisté se shodují, že kognice (poznání a poznávání) hraje klí-

¹⁸ MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha : AMU, 2009. Str. 29.

¹⁹ Hlavním bodem sváru byla otázka, zda je pro poznávací procesy určující zkušenost, či vrozenost. Jean Piaget se zabýval převážně psychologíí dítěte, koncipoval periodizaci kognitivního vývoje dítěte od narození po pubertu. Člověk na různých stupních vývoje konstruuje poznání světa, a to na stále vyšší úrovni. Chomského generativní gramatika na druhé straně zdůrazňovala, že například mechanismus osvojování jazyka (teorie jazyka, gramatická intuice) je vrozený, stejně jako je u Kanta apriorní model prostoru a času. Současná kognitivní psychologie uznává, že první, implicitní úroveň kognice obsahuje vrozený model mysli, další úrovně jsou ale výsledkem zkušeností a vývoje. MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha : AMU, 2009. Str. 34-36.

čovou roli při vzniku a udržování emočních stavů. Snaží se dokázat, zda lze určit kognitivní procesy, které zprostředkovávají spojení vnějších událostí s naší emoční odpovědí a zda je kognice předpokladem pro vznik emocí, či nikoli. Střetávají se tedy znovu na poli psychofyzického paralelismu.²⁰

Historicky byly nejvlivnější tři pohledy. Prvním byl přístup trojího zhodnocení a copingových strategií Richarda Lazaruse, který tvrdí, že kognice předchází emoci a že hodnotící procesy probíhají neustále. Pro vyrovnání s emocionální situací (výzva, hrozba) mohou lidé použít dvě strategie - změnit své pocity anebo samotnou situaci. Důležitou roli pocitu kontroly potvrzují i neuropsychologické výzkumy. Skrze identifikaci s protagonistou a jeho kontroly situace je také přenosná na emocionální percepci diváka.²¹

V opozici k Lazarusovi argumentovali Schachter a Singer, že kognitivnímu zhodnocení předchází nediferencované emocionální vzrušení (arousal), jímž byla v případě jejich experimentů dávka adrenalinu.²²

Nejnovější neuropsychologické a kognitivistické pohledy však shledávají kognice a emoce, a tím v jistém smyslu i mysl a tělo, za naprosto neoddělitelné. Americký neurolog Antonio Damasio byl jedním z prvních, co si všimli, že jsou veškeré rozhodovací procesy závislé na citění. Dokazuje to tím, že po poškození části mozku zodpovědné za emoční prožitek, čímž ovšem není myšlen limbický systém, ale pro sekundární emoce podstatná část čelního laloku, ztratili pacienti schopnost racionálního uvažování, zejména rozhodování a plánování, aniž by se změnil jejich intelekt. Emoce a pocity tedy rozum sice mnohdy matou, svým dílem jej však i utváří.²³

Nejsou tedy primitivními silami v opozici vůči kultuře a superegu. Vyvinuly se jako způsob, kterým jsou pozvednuty reflexy nižších životních forem. Emoce jsou podstatné pro racionální motivace, umožňují variabilitu při dosahování cílů, protože jsou utvářeny kultu-

²⁰ STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Praha : Portál, 2002. s. 84.

²¹ STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Praha : Portál, 2002. s. 74.

²² HILL, Grahame. *Moderní psychologie*, Praha : Portál, 2004. Str. 116.

rou, individuálními zkušenostmi a schopnostmi.²⁴

Podobně jako kognice a emoce nejsou oddělitelné ani mysl a tělo. Jsou vzájemně propojeny biochemickými a neuronálními okruhy. Informace o stavu každé části těla - svalů, šlach a vnitřních orgánů jsou neustále posílány do mozku skrze periferní nervovou soustavu. Vědomé mentální reprezentace těchto fyziologických změn charakterizujících emoce potom Damasio nazývá pocity.²⁵

*Jestliže emoce zaručují okamžitou odpověď na jisté výzvy a příležitosti, jímž organismus čelí, pocit těchto emocí organismu oznamuje vědomý poplach. Pocity zesilují vliv dané situace, zvyšují míru učení, zvyšují pravděpodobnost, zvyšují pravděpodobnost, že bude možné podobnou situaci předvídat.*²⁶

Tyto pocity mohou na rozdíl od emocí, trvajících maximálně několik sekund, pojímat delší časové rozpětí, přitom se mění neustále. Jsou juxtapozicí "obrazu" našeho těla k „obrazu“ objektu – něčeho jiného, například něčí tváře, zvukového obrazu melodie, či mnoha jiných nevědomých reprezentací a procesů. Podstata smutku či štěstí je tedy kombinovanou percepcí určitých tělesných stavů s jakýmikoli myšlenkami.²⁷

Damasio rozděluje pocity do třech skupin. První jsou pocity spojené se základními emocemi (primárními), jako je štěstí, smutek, vztek, strach a znechucení. Druhé se vztahují k sekundárním (odvozeným) emocím, z jednodušších jmenujme například paniku a ostych. Nezajímavé nejsou ale ani pocity třetího druhu - tzv. *pocity na pozadí* (background feelings). Ty jsou doslova vědomím těla neotřeseného emocemi. Díky nim si uvědomujeme sami sebe a odpovídáme na otázku "Jak se cítíš?". Tento smysl těla je kontinuální, a protože

²³ DAMASIO, Antonio. *Descartes' error – emotion, reason and the human brain*. New York : Avon books, 1995. Str. 1-5.

²⁴ GRODAL, Torben. *Embodied visions – evolution, emotion, culture and film*. New York : Oxford university press, 2009. Str. 57.

²⁵ DAMASIO, Antonio. *Descartes' error – emotion, reason and the human brain*. New York : Avon books, 1995. Str. 87-88.

²⁶ KOUKOLÍK, František. *Mozek a jeho duše*. Praha : Galén, 2005. Str. 154.

²⁷ DAMASIO, Antonio. *Descartes' error – emotion, reason and the human brain*. New York : Avon books, 1995. Str. 143-149.

nereprezentuje jeho konkrétní část, ale celek, málokdo si jej povšimne.²⁸

Intenzivnější pocity na pozadí jsou pak v jistém smyslu velice podobné tomu, co chápeme náladou, kterou je možné přirovnat k přetrvávajícímu a udržovanému emoční klimatu, zatímco emoce ke změnám v emočním "počasí". Je určitým způsobem hodnocení a vnímání světa, ale také stavem jisté připravenosti pro spuštění reakcí.²⁹ S pocity na pozadí a náladou budu ještě pracovat, neboť jsou v časovém aspektu dramatické struktury stejně důležité jako jednotlivé emoce.

Tyto závěry tedy podporují Jamesovu-Langeovu teorii emocí, v níž jsou veškeré pocity závislé na našem těle. Celá mysl je s ním podle Damasia úzce propojena v několika smyčkách. Emocionální tělesné stavy však mohou být naším mozkiem do jisté míry obcházeny. V mozku existují neuronální prostředky, které nám pomáhají cítit se "jako kdybychom" prožívali určitý emocionální stav. Tato smyčka je nazývána "AS IF LOOP". Potom tedy mohou emoce a pocity podléhat vůli nebo sociokulturní situaci.³⁰

*Emoce a pocity záleží na dvou základních procesech - na vnímání určitého tělesného stavu v kombinaci se spouštějícími zhodnocenými obrazy, které stav podnítily (vytváření asociací), a za druhé na způsobu a výkonnosti kognitivních procesů, které paralelně doprovází toto vnímání.*³¹

Při vývoji člověka vznikají složitější a složitější emocionální sítě. Čím jemnější emoce, tím musí být vyvinutější kognitivní ústrojí.³²

Z oblasti neuropsychologie je pro studium filmových emocí ale i celkové sugestiv-

²⁸ DAMASIO, Antonio. *Descartes'error – emotion, reason and the human brain*. New York : Avon books, 1995. Str. 150-155.

²⁹ STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Praha : Portál, 2002. s. 74.

³⁰ DAMASIO, Antonio. *Descartes'error – emotion, reason and the human brain*. New York : Avon books, 1995. Str. 156-162.

³¹ DAMASIO, Antonio. *Descartes'error – emotion, reason and the human brain*. New York : Avon books, 1995. Str. 162-163.

³² SMITH, G.M. *Film structure and the emotion system*. New York : Cambridge university press, 2003. Str. 32.

nosti filmu dále velmi přínosný nový objev týkající se empatie a identifikace. Giacomo Rizzolatti jako první popsal existenci tzv. *zrcadlicích neuronů* v čelních lalocích lidí a opic. Při pozorování jiného člověka jsou bezděk aktivovány příslušné neurony, které napodobují jeho činnost, což nám umožňuje nejen imitační učení, ale také empatii, náhled do mysli druhých.

Zrcadlicí neurony také nabízí vysvětlení k „nakažlivosti“ emocí. Člověk dívající se na výraz tváře jiného člověka má urgentní tendenci tento výraz napodobovat, a protože informace z našeho obličeje putují do emočních center, následně se tak i cítit (tzv. obličejová zpětná vazba – výraz v obličejí velkou měrou ovlivňuje míru afektu.) Toto funguje zejména u základních (primárních) emocí, jako jsou smutek, zklamání, hněv a radost, a jedná se o proces podvědomý a automatický. Není tedy divu, že i přes racionální znechucení kýčovitým filmem se při happy endu leckdy přistihneme s úsměvem na tváři.³³

Autisté nejspíše trpí poruchou či absencí právě těchto mozkových buněk. Zatímco herci je musí používat i z paměti. Možná znáte pocit, kdy shledáte výraz ve vlastní tváři po vědomým, načež si uvědomíte, od koho jste jej převzali.

1.4 EMOCE V ČASE

Poslední kapitola zabývající se obecnými charakteristikami emocí je o jejich působení v čase. Právě to je totiž poslední krok k tomu, abychom mohli přistoupit k jejich aplikaci na filmové médium. Proč je ale vztah emocí a času tak důležitý?

Prvně protože emoce mají úzkou spojitost s pamětí. Emoční centra v mozku jsou nutná pro ukládání vzpomínek (umožňují nám pamatovat si nejen vizuální podobu hada, ale také že se mu máme vyhýbat). Pomáhají vzpomínky vybírat a řadit.³⁴

Vjemy a zážitky, na něž není určitý pocit bezprostředně vázán, nemůže lidská mysl

³³ GRODAL, Torben. *Embodied visions*. New York : Oxford university press, 2009. Str. 150-151.

³⁴ GRODAL, Torben. *Embodied visions*. New York : Oxford university press, 2009. Str. 57.

uchovat a dále s nimi pracovat. Tak pomáhá emocionální náboj divákovi vnést prvky narativního schématu do vzájemné souvislosti.³⁵

Znalosti a vědomosti potřebné pro uvažování a rozhodování přicházejí do mysli v podobě obrazů, vzniklých ze smyslových vjemů, ale i vnitřních odpovědí, tzv. percepčních obrazů. Ve skutečnosti jsou tyto mentální reprezentace vnímaného vzorci činnosti mnoha miliard synapsí na mnoha velmi vzdálených místech. V paměti však nejsou uloženy jako konkrétní obrazy nebo zvuk, nýbrž jako jejich interpretace, často nepřesné a ne celé.³⁶

Přechodná paměť ukládá informace do krátkodobé. Má velice omezenou kapacitu, proto nutno zpracovávat v cyklech, čemuž napomáhá klasické členění scén a sekvencí. Většina vnímání ale využívá střednědobé a dlouhodobé paměti. To, co si zapamatujeme, je určeno tím, jak hledáme obecné charakteristiky jednotlivých prvků příběhu, abychom sestrojili koherentní příběh. Mohou to ovlivnit zájmy, nálada, osobní zkušenost, ale to je koordinováno strukturou příběhu a rozložením jeho částí.³⁷

Z hlediska filmové praxe zde nejvíce figuruje efekt primarity, tedy pamatování prvního z řady, a efekt vrcholu a konce. K tomu se nejspíš váže i lidské porozumění tzv. emocionálním epizodám.

Podle Nica Frijdy, jednoho z nejznámějších psychologů zabývajících se emocemi, jsou **emocionální epizody** podstatné i v běžném životě. Zahrnují události v dané emoční scéně a také všechny protagonisty. Většina lidí popisuje emoci jako určitý proces, který má několik vrcholů a trvá mnohdy déle než hodinu. Skládá se z mnoha rozdílných emocí a jejich směsí. Některé se vrací opakovaně a charakterizují tak celou epizodu. Každá epizoda má vlastní soudržnost a ucelenost, protože se zabývá nějakým konkrétním jádrovým tématem, jako je hrozba, ztráta, útok apod.³⁸

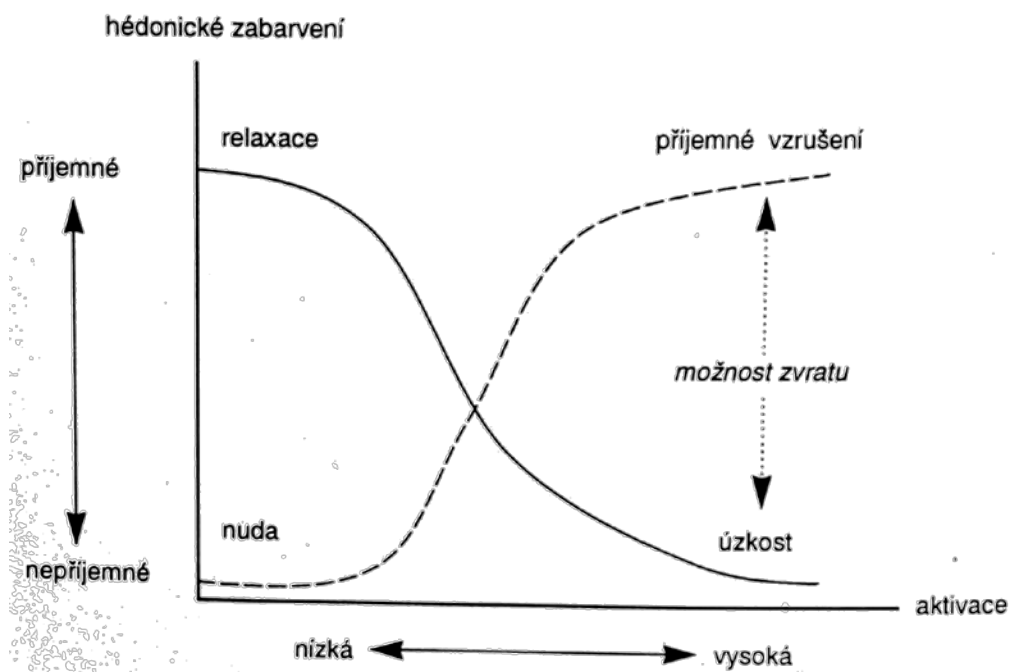
V takových epizodách jsou podstatné, zejména ve více vyhraněných situacích, změny emocí. Lidová moudrost neříká nadarmo, že mezi láskou a nenávistí je tenká hranice.

³⁵ DAMASIO, Antonio. *Descartes'error*. New York : Avon books, 1995. Str. 139.

³⁶ DAMASIO, Antonio. *Descartes'error*. New York : Avon books, 1995. Str. 96-104.

³⁷ MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha : AMU, 2009. Str. 135.

Překmitávání protichůdných afektivních jevů má několik vysvětlení. První se zabývá nejednoznačností interpretace somatického vzrušení, druhá tzv. *zvrátová teorie* spíše motivačním charakterem. Ta tvrdí, že existují dva soupeřící principy – vyhledávání aktivace a vyhýbání se aktivaci, a to podle toho, jestli je člověk zaměřený na cíl nebo na samu činnost.³⁹



Obr. 4. Zjednodušená teorie, za stejného stavu aktivaci a specifických podmínek dochází ke změně hédonického zbarvení, tedy stupně libosti.

Analogie emocionálních epizod s celkovou i dílčí filmovou strukturou není náhodná. Člověk se snaží všechny emoční prožitky sdužovat do srozumitelných celků a zasazením do příběhu nalézt jejich smysl a význam. Vytváří gestalty příběhu – kognitivní mapy, celistvé tvary. A právě soudržnost takových tvarů bude předmětem mého zkoumání. Jaké jsou takové tvary, aby byly funkční a emocionálně přínosné? Dá se to vůbec zjistit, když jsou podobné interpretace tolik ovlivněny osobními zkušenostmi a schopnostmi? Je nutné zmínit, že takové emocionální epizody se tvoří i v divákovi, a to nejen skrze diegetické dění, ale také

³⁸ STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Praha : Portál, 2002. s. 15-16.

ve sféře zdánlivě kognitivní – v diváckém očekávání a jeho případném naplnění či zklamání.

Problematika filmového času i emocí v něm je samozřejmě, a to hlavně v případě pocitů nepoměrně složitější a zasloužila by si samostatné zpracování, vždyť kdo by se pokusil popřít vliv tempa a rytmu na lidský pocit? Čas není odvozeným prožitkem, ale samotnou podstatou, tvrdil Gilles Deleuze. Je spojený s bezčasovými asociacemi, z nichž vymizela veškerá linearita.⁴⁰

Snažit se však v rozsahu této práce o fenomenologii pocitového času by se dalo nazvat rouháním. Možné je jedině pokusit se aplikovat předešlá fakta na film jako takový. Přes zmíněné emocionální epizody se dá však ze všeho nejdříve přejít do problematiky narace.

³⁹ STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Praha : Portál, 2002. s. 81-82.

⁴⁰ GRODAL, Torben. *Moving pictures – A new theory of film genus, feelings, and cognition*. New York : Oxford university press, 1997. Str. 148.

2 EMOCE V PŘÍBĚHU

2.1 KOGNITIVNÍ TEORIE NARACE

Film je z hlediska bezprostřední percepce médiem, které je nejbližší realitě. Studium filmových příběhů je tedy výzvou k poznávání kognitivních procesů a mentálních operací uplatňovaných nejen při sledování fikce, ale i v životní praxi.

Filmové predispozice k vytváření procesů analogických k vnímání a myšlení si povšiml již Henri Bergson, který popsal vnímání jako „lidský kinematograf“. Hugo Munsterberg se pak vyslovil, že film rekonfiguruje trojrozměrnou skutečnost pomocí „pravidel myšlení“, a tak diváka podněcuje k intelektuální a emocionální kompenzaci rozdílu mezi filmovým a skutečným světem.⁴¹

Vyprávění stejně tak představuje vrozené mentální schopnosti k uspořádání vnímaných informací, emocí a jejich dopadech tedy jednání. Když jde někdo například nakupovat, jsme orientováni jistým mikropříběhem, který nás orientuje v prostoru. Víme, odkud jsme přišli a co musíme udělat, abychom dosáhli svého cíle. Naše životní příběhy zase dávají smysl předchozímu životu, o čemž svědčí i vznik a úspěšnost narativní psychologie a psychoterapie.⁴²

Edward Branigan ve svém díle, kombinujícím sémiotická východiska s kognitivní psychologií, vnímá narativ jako mentální aktivitu, během níž divák prostřednictvím časových, prostorových a kauzálních aspektů řadí informace do vzorců a struktur. Tvrdí, že tzv. narativní schéma z kognitivní psychologie, tj. metody selekce, organizace, segmentace a hierarchizace informací při vnímání příběhu a jeho ukládání v paměti, odpovídají temporální struktuře kanonického příběhu. Což v podstatě znamená, že narativní struktury jsou více vlastnostmi lidské mysli než příběhového materiálu. To je pro kognitivistické pojetí typické.⁴³

⁴¹ MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha : AMU, 2009. Str. 43-45.

⁴² MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha : AMU, 2009. Str. 130-135.

⁴³ MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha : AMU, 2009. Str. 98.

Naraci lze v jeho rámci chápat jako proces porozumění příběhu, jako produkt tohoto porozumění a jako základní strukturu lidské mysli. Porozumění se přitom skládá ze dvou, jak už víme, nedělitelných aspektů, a to z kognitivních procesů a emocionálního (spolu)prožívání.

Přestože kognitivismus dominuje zejména v USA, a měl by se tedy zajímat o emocionální působení, ve vědách psychologických ani filmových tomu tak dlouho nebylo. Branigan či Bordwell se stejně jako většina kognitivistických filmových teoretiků zabývali narací jako logickým konstruktem, v rámci procesu porozumění. Emocionální aspekty diváckého prožitku dlouho kognitivisté obcházeli, a částečně aby se vyhranili vůči konkurenčním psychoanalytickým teoriím, byly předmětem jejich zájmu pouze racionální a vědomé činnosti, kontrolované divákem za účelem (po)rozumění, případně „kognitivních požitků“.⁴⁴

Až v devadesátých letech se objevili teoretici, kteří se pokusili popsat emocionální procesy nutně provázející filmovou percepci. Byli jimi zejména Noel Carroll, Carl Plantinga, Murray Smith, Ed Tan, Torben Grodal a Greg M. Smith. V rámci tématické selekce se budu věnovat posledními třemi jmenovanými. Věřím, že kombinací jejich pohledů – striktně vědeckého díla Torbena Grodala, identifikačních teorií Eda Tana a ukázkou konkrétního přístupu k temporálnímu aspektu emocí Grega M. Smithe, docílím alespoň letného vhledu do tématiky.

2.2 ZAUJETÍ EDA TANA

Ed Tan nabízí komplexní výklad diváckého zážitku na základě práce psychologa Nica Frijdy, konkrétně jeho funkcionalistického konceptu emocí, Bordwellovy teorie narace a vlastních experimentálních výzkumů. Účelem filmového příběhu je podněcovat diváka skrze empatii a zájem o postavy k „emocím svědectví“. Prostřednictvím narativní struktury

⁴⁴ MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha : AMU, 2009. Str. 98-99.

vytváří film rozsáhlou sítí iluzí, jimiž vyvolává v divákovi „skutečné“ emoce. Je v jeho pojetí opravdovým „strojem na emoce“. To ovšem neznamená, že je divák neaktivní, aby se takovému stroji odevzdal, musí vynaložit značné kognitivní úsilí.⁴⁵

Základním emočním mechanismem je *zaujetí* (interest). Ten nás nutí zkoumat film a proniknout do diegeze. Vyzývá nás, abychom předpovídali budoucí události. Je to zaujetí objektem emocí, jejich podnětem. Přičemž objekt nemusí být pouze člověk, ale také přesvědčení nebo představy. Takové zaujetí kolísá během celého filmu, je nestálým, časovým fenoménem.

Stejně jako Frijda chápe Tan emoce jako jakési akční tendence, dělí je podle orientace k jednání. Akce jsou ale přiměřené zájmu, při sledování filmu a identifikaci s postavami i ve skutečném životě můžeme cítit hněv, a přesto nás ani nenapadne danou osobu napadnout. Emoce tedy nedostanou nikdy plný výraz, jsou virtuálními tendencemi. Jedinou rozvinutou emoci je při sledování filmu emoce „zaujetí“.⁴⁶

Dvě konstrukce podle něj pomáhají divácké zaujetí determinovat. A to akční - příběhové, neboli tematické struktury a dále struktury charakterové, obsahující empatii, sympatii, obdiv či lítost. Tematické struktury jsou založeny na *mikroskriptech*, jakýchsi dílčích scénářích v mysli, vedoucích naše očekávání ohledně akcí postav, motivací a možných dopadů situací. Běžná témata jsou v tomto směru například zrada, obětování, podvod. Takové mikroskripty našeho očekávání vznikají na základě našich životních, archetypálních, ale také například žánrových zkušeností.⁴⁷

Jejich podněty se v jistém smyslu podobají tzv. *beatům* v terminologii Roberta McKeeho. Pro něho jsou nejmenší skladební jednotkou filmu, dílčími změnami chování postav, či případně stylistickými náznaky nadcházejícího. Takové přísliby toto divácké zaujetí udržují.⁴⁸

Scény Ed Tan rozděluje mezi ty, co vzbouzejí zájem „k popředí“, tedy k hlavnímu

⁴⁵ MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha : AMU, 2009. Str. 103,151,152.

⁴⁶ SMITH, G.M. *Film structure and the emotion system*. New York : Cambridge university press, 2003. Str. 72-73.

⁴⁷ SMITH, G.M. *Film structure and the emotion system*. New York : Cambridge university press, 2003. Str. 72-75.

tématu, a „k pozadí“, tedy k tématům vedlejším, posilujícím například charakterové struktury. Emoční reakce v rámci takových struktur závisejí na empatii, celkovém porozumění hrdinům a jejich kontrole situace, copingových schopnostech, na tom, jak jsou silné. Empatie ke slabému podněcuje lítost, zatímco empatie k silnému obdiv. Pro Torbena Grodala je klíčový zase rozdíl mezi aktivním a pasivním protagonistou, protože ten způsobuje buď aktivní, nebo pasivní emoce u diváků. Jak tomu rozumět? Pokud se hrdinovi objeví překážky, v našem narativním proudu myšlení se skrze identifikaci a empatii objeví též.

2.3 PLYNUTÍ TORBENA GRODALA

Grodalova komplexní teorie vnímání, myšlení a cítění se více věnuje objasnění psychologických procesů sledování filmu. Používá k tomu poznatky klasické estetiky, teorií narace, ale hlavně kognitivních věd, evoluční teorie a neurověd.⁴⁹

Zdůrazňuje interakci diváka a navrhuje rozlišit několik druhů procesů. Prvotní – *fyzilogické* jsou automatické, představující základní a vrozený předpoklad pro sledování skutečnosti i filmu. *Podvědomé procesy* vzniklé na základě předchozí zkušenosti. Ty jsou také automatické, ovšem můžeme je částečně zpřístupnit vůlí, rozkrýváním složité sítě afektivních asociací, charakterizujících náš vztah k podnětu, např. tváři známého člověka. *Vědomé nebo kognitivní procesy* jsou hlavním předmětem analýzy kognitivisticky laděných teorií. Rozšířený je názor, že jenom skrze něj může umění zprostředkovat uvědomění. Grodal sám hovoří o vědomých procesech spíše jako o fázi kognitivně-emocionálního hodnocení a motivace. V ní podle něj dochází zde ke konstruování jednotlivých částí příběhu, hypotetický narativní scénář, emocionální vzrušení a identifikace. *Nevědomé procesy* se odehrávají bez vědomí diváka a bývají manipulativního rázu. Zahrnují afektivní a emocionální reak-

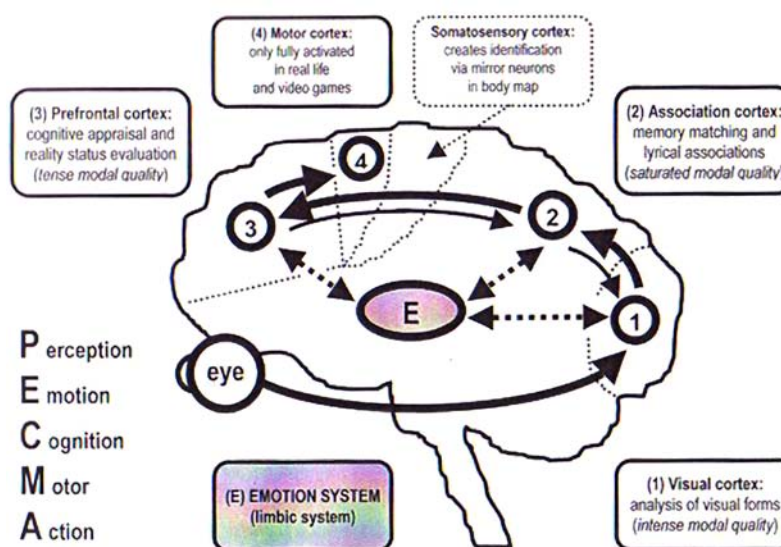
⁴⁸ MCKEE, Robert. *Story*, New York : Harper Collins, 1997. Str. 258.

⁴⁹ MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha : AMU, 2009. Str. 103.

ce.⁵⁰

Hlavní část jeho výzkumu se odkazuje na nejnovější neurologické výzkumy. Ty ukazují mimo jiné na to, že zrak, vnímání i emoce jsou úzce spojené s motorickým systémem. Co je vnímáno, tedy přímo vyzývá k určitému jednání, ač ve filmu pouze k jednání zprostředkovanému, odehrávajícímu se v rámci diegeze. Ve zkratce říká, že vše směřuje k pohybu, k jednání.⁵¹

PECMA flow, jak se jeho model plynutí nazývá, obsahuje několik složek/fází. Percepci, emoci, kognici a motorickou aktivitu. Popisuje, jak směřují naše základní lidské zkušenosti a klasická narace ke tvarování a kontrole jednání. Emoce jsou tedy i z neurologického hlediska akčními tendencemi, jak je nazývá i Nico Frijda, vedou člověka k přístupu nebo k odstupu od objektu. Jsou spojeny s autonomním nervovým systémem, který buď podporuje jednání, nebo relaxaci a příjem jídla.



Obr. 5. Grodalův neurologický model plynutí PECMA. Vnímání je spojeno s limbickým systémem, tedy emočním centrem (E) ve více stupních procesu vnímání.

⁵⁰ MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha : AMU, 2009. Str. 110-112.

⁵¹ GRODAL, Torben. *Embodied visions*. New York : Oxford university press, 2009. Str. 145-146.

Mozek se snaží identifikovat vnímané objekty na základě spojení s obrovským množstvím vzpomínek, které už v sobě nesou určitý emotivní náboj. Pokud film umožní vznik těchto asociací, které nepodporují narativ, výsledkem jsou lyrické až spirituální pocity. Jsou silné, ale nesoustředěné. Mozek je jimi poháněn v hledání interpretací, čímž podle Grodala vytváří pocit hlubokého významu a pravdy. Podobného efektu může být dosaženo i použitím nadpřirozených nebo protikladných jevů. Grodal popisuje striktně neurologicky, přirovnává je k druhu epilepsie, kdy člověk prožívá hluboké transpersonální zážitky. Když neexistuje výpust takových pocitů zprostředkované narativní akcí, tak se jisté filmy zastaví v této „asociační oblasti“ (viz. kapitola *Pocity v Evropě*).⁵²

Pokud ale tok pokračuje, divák vztahuje objekty a prostor ke zprostředkovateli (postavě). Podmínkou pro další fázi je tedy identifikace nebo alespoň empatie. Zprostředkovatel (agent) má v daném prostředí, scéně, určité potencionální možnosti jednání. Jejich nositeli jsou nejen příběhové, ale i vizuální prvky. V „příběhových“ filmech mají záběry na dveře, lvy nebo jídlo význam určený jejich spojitostí s hlavním hrdinou a jeho emocionálním stavem. Grodal v těchto případech zdůrazňuje roli svalů a pohybu v emocionálním prožitku, ale to spíše ve smyslu svalové napětí nebo jen vibrace v motorických centrech mozku, které jsou způsobené modelováním cizího jednání prostřednictvím zrcadlících neuronů. O těch jsem již psal, ovšem spíše v souvislosti s empatií, jejich modelování motorického jednání v předmotorických částech mozku vysvětluje navíc atraktivitu akčního filmu, tance apod. Zmíněné napětí či vibrace mohou dojít uvolnění, jsou-li cíle splněny. To se ale týká jenom hlavních motivací hrdiny, splnění dílčích cílů vede pouze k vytváření nových cílů, protože vznikají nové a nové toky vnímání (viz. Obr. 6).⁵³

Do této fáze se podle něj však dostane pouze narace klasického typu.

⁵² GRODAL, Torben. *Embodied visions*. New York : Oxford university press, 2009. Str. 149-151.

⁵³ GRODAL, Torben. *Embodied visions*. New York : Oxford university press, 2009. Str. 150.

2.4 EMOCE V HOLLYWOODU

Klasická narace je příběh, v jehož středu je jedna nebo několik málo postav, příběh, jenž rozvíjí lineární čas. Taková reprezentace nejenže nejpřesněji odpovídá našemu prožitku reality, ale také je nejlehčí pro zapamatování a znázornění. Proto máme také tendenci vyprávět fabuli nezávisle na uspořádání syžetu.⁵⁴

Narativní vzorec, tedy přirozený kognitivní proces, se překrývá s kanonickým příběhem a jeho podoba je podle Davida Bordwella následující:

1. Úvodní přehled načrtávající následující děj. V případě rozšíření se jedná o prolog.
2. Objasnění původního stavu věcí, orientace v prostoru a v čase, představení postav. Expozice.
3. Výchozí událost, která narušuje rovnovážný stav věcí.
4. Emocionální reakce protagonisty na narušení a stanovení cíle.
5. Komplikující událost, spojená s antagonistou. Překážka.
6. Klimax a rozuzlení – uzavření konfliktu, obnovení původního rovnovážného stavu.
7. Epilog – explicitní reakce postav na rozuzlení nebo implicitně vyslovené poselství příběhu.⁵⁵

Podobné schéma je identické zejména s americkou trojaktovou strukturou. Nemusí nutně zachovávat celistvý tvar nebo chronologické pořadí, mohou jej kopírovat i jednotlivé epizody.⁵⁶

Kanonický narativ akce, jeden ze žánrů, které vymezuje Grodal, usiluje pohltit diváka. Většinou má uzavřenou strukturu se začátkem, ve kterém postava něco postrádá, prostře-

⁵⁴ GRODAL, Torben. *Embodied visions*. New York : Oxford university press, 2009. Str. 165.

⁵⁵ MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha : AMU, 2009. Str. 138.

⁵⁶ MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha : AMU, 2009. Str. 139.

dek, samotnou akci, a konec, ve kterém objekt znovu získá. Dělí do dvou typů – jeden se soustředí na fyzické a druhý na kognitivní zapojení, takovým je třeba kriminální žánr.⁵⁷

Ten také nejlépe ukazuje, jak kanonický narativ pracuje s odměnami, jako jsou například vyřešení, ukončení otevřených příběhů a otázek. Přičemž očekáváním se i v dílčím rozměru stávají samotné žánry, respektive žánrové mikroskripty.

Takové žánry dělí Grodal do sedmi skupin, podle emocí, které vyvolávají, a podle pozice, kterou zaujímá hlavní postava vůči překážkám. V akci jde o pohyb a napětí, komedie po nás chce smích, melodrama pláč, horor mráz. Změny nálad vytváří komplexní emocionální uspořádání a vytváří emocionální kontrast. Pro příklad tragikomické. Některé žánry, emocionální vzorce slouží také žánrům jiným. Například komedie je závislá na kanonickém narativu. Díky němu se totiž může docílit empatie a napětí, které je následně negováno.

Úkolem této práce ovšem není kategorizace diváckého prožitku, natož pak žánru, jakkoli by to mohlo být přínosné. Proto se spokojím s rozdělením na kanonický narativ a abstraktnější koncept narace méně kauzální a lineární, ústící v tzv. asociativní lyrismus.

2.5 POCITY V EVROPĚ

Asociativní lyrismus je především stav mysli. Fáze plynutí PECMA, v níž se objekt percepce asociuje s rozsáhlou sítí vzpomínek a zkušeností na základě podobnosti, proximity a dalších pravidel, které pojmenovala gestaltní psychologie. Grodal tuto fázi nazývá saturovanou, tedy nasycenou. Tvrdí, že tvorba asociací vyvolává v člověku subjektivní lyrický až spirituální pocit.

K vytvoření lyrické sekvence je třeba redukovat nebo zablokovat možnosti sestroje-

⁵⁷ GRODAL, Torben. *Moving pictures*. New York : Oxford university press, 1997. Str. 148, 168.

*ni stabilního časoprostoru s pevně určenými prostředníky a objekty.*⁵⁸

Z názvu kapitoly by se mohlo zdát, že se jedná o popis evropského nebo uměleckého filmu, popravdě se ale objevuje kdekoli, kde chybí možnost identifikace s cíli postavy a motorická stimulace. Nejextrémnější ukázkou jsou avantgardní expresionistické filmy, ale pasivní, prostředím paralyzovaná postava, typická v melodramatech za určitých podmínek také spadá do podobného lyrismu. Uvnitř něj vzniká z „prázdnoty“ pocit pravdy, melancholie. A opravdu – čím víc je prostor otevřený a emoce slabší, tím větší je pocit věčnosti. Paradoxní přitom je, že ačkoli nemáme plnou identifikaci se subjektem, považujeme takové vnímání za mnohem subjektivnější.

Grodal sám snižuje tuto asociativní část na pouhý nedokonalý stupeň na cestě k plné emocionální či dokonce motorické identifikaci (za vrcholné naplnění plynutí PECMA považuje počítačové hry). Používá metaforu tekutosti a tvrdí, že v jiném případě se tok zastaví nebo rozuteče jinými směry. To ale také záměrně. Například slow motion oddaluje dosáhnutí cíle a posouvá naše vnímání spíše k jednotlivým smyslovým počítkům. Jedním z možností přerušení je například konec na začátku filmu, což je oblíbená metoda mnoha postmoderních autorů, jmenujme de Palmu a Tarantina. Grodal tvrdí, že tato překážka přesměruje naši emocionální zkušenost od tradičního očekávání směrem k nasycení a lyrismu.⁵⁹

Ovšem, kde jinde by měl ryzí prožitek pramenit, když ne ve vlastních asociacích? Možná přece jen není úplně správné přizpůsobovat film schématům lidského chápání. Ačkoli Grodal tvrdí, že smyslem fikce je učení prototypových situací, pochybnosti, co se týče aktivity a pasivity recipienta jsou však na místě.

Film mezi nimi má opravdu výjimečné postavení. Je nejbližší skutečnému prožívání reality. Evropská tradice se ale nejen v rámci brechtovského *Verfremdungu* snaží naopak přizpůsobit člověka filmu. Vždyť i Šklovskij tvrdil, že má umění učit člověka vnímat, zbavit se automatizace. Chování tedy tato abstraktnější narace nahrazuje cítěním, emoce pocity.

⁵⁸ GRODAL, Torben. *Moving pictures*. New York : Oxford university press, 1997. Str. 164.

⁵⁹ GRODAL, Torben. *Moving pictures*. New York : Oxford university press, 1997. Str. 47-48.

(Mezi něž, pravda, v neposlední řadě patří i radost z takového odstupu.)

Kvůli slabší linearitě závisí takovéto narace nezaměřené na cíl či objekt mnohem více na rytmu. Tím se mnohem více podobají hudbě a výtvarnému umění. Častost a opakování je další druh asociování. Sekvencování už popsal Metz – *časový posun je plynule odříznut od spojení s konkrétními místy a účastníky, stává se čistým procesem úspěchu a neúspěchu, zatímco je prožíván jako mentální proces.*⁶⁰

Jako příklad abstraktního rytmu může sloužit experimentální tvorba Hanse Richtera už dob kolem roku 1920, ale i u spirituálních filmů je častá epizodičnost. Rytmus a jeho zkoumání by mělo celkově zapotřebí mnohem většího rozměru. Všechna časová schémata a druhy jsou spolu propojeny a vytváří prožitek času, často přirovnávaný k tomu hudebnímu. Podle Grodala však jenom, co se týče prožitku, nikoli techniky. Z pohledu kognitivistů je vizuální fikce je odvozená z antropomorfních mentálních schémat, nikoli z čisté desemantizované percepční kvality.⁶¹

Pravda určitě je, že účinek takovýchto postupů je dán z velké části odchylkou vůči normě, tedy na kulturní bázi. I nenarativní filmy jako Jarmuschovo *Stranger than paradise* vytvářejí v každém okamžiku alespoň minimální očekávání a mikroskripty, aby je mohly vzápětí zklamat.

2.6 NÁLADA GREGA M. SMITHE

Přístup Grega Smithe se nazývá *mood-cue approach* a v jeho centru je nálada. Teorie je odlišná od všech ostatních hlavně důrazem na stylistické podněty a jimi způsobené emoce (tzv. neprototypické). Jsou to emoce, které postrádají aspekt kognitivního zhodno-

⁶⁰ GRODAL, Torben. *Moving pictures*. New York : Oxford university press, 1997. Str. 148-151.

⁶¹ GRODAL, Torben. *Embodied visions*. New York : Oxford university press, 2009. Str. 161.

cení stimulu, jeví se tedy bez objektu.

Takové podněty je vhodné používat hlavně v sekvencích bez žánrových mikroskriptů či motivací, a to hlavně k udržení již zmiňované nálady. Velmi často jsou to spíše jemné podvědomé „útoky“ na primární emoce, které mohou mít i zástupnou hodnotu, jako například zvuk mopedu v Rosetě bratří Dardenů. Velice zajímavý a praktický je potom jeho koncept změny či přechodu nálad.⁶²

Emoce jsou v jistém smyslu setrvačné. Když se lidé bojí nebo radují, chtějí v daném stavu zůstat déle, vyhledávají další podněty k udržení dané nálady. Ani to ale samozřejmě neplatí do nekonečna, podnět zpravidla přehodnotí či docela odstraní, jak možná velí i tělesná homeostaze, rovnováha. Proto je třeba měnit i dílčí nálady.

Lyrický přechod ukazuje G. Smith na krátkometrážním Renoirově snímku „A day in the country“. Romantický žánr a radost se mění v melancholii a smutek s postupně přicházející bouří. Déšť je jak v rovině kulturní, tak zkušenostní spojen se smutkem, a proto postupně předvídá zvrat. Takových diegetických podnětů ale existuje mnohem víc než změny počasí, mohou být jak vrozené, tak asociované.⁶³

Bouře v tomto případě nabízí prostor ke změně nálady. Přeskakování mezi nimi by film roztříštilo, jak ukazuje na Renoirově dalším filmu „The Lower Depth's“, kde je vaudeville a tragedie v mnohem ostřejší juxtapozici, neboť nejsou divákovi v předstihu nabídnuty náznaky - mikroskripty nálady.

⁶² SMITH, G.M. *Film structure and the emotion system*. New York : Cambridge university press, 2003. Str. 121-122.

⁶³ SMITH, G.M. *Film structure and the emotion system*. New York : Cambridge university press, 2003. Str. 129.

ZÁVĚR

Muzika spěchá, váhá, zastavuje se, nabírá rychlost, překonává odpor, buduje setrvačnost. Některá zní přípravně nebo slibně. Vytváří očekávání. Jiná se nezajímá o to, co bylo či bude, jen o to, co se právě děje. V tomto směru je podobná filmu.

Práce s emocemi a náladami je podstatná ve všech fázích filmové výroby. Proto je důležité vnímat emoce a zejména jimi tvořené nálady jako základní kompoziční prvek. Aby film dosáhl soudržnosti a vyvážení, je nutné brát zřetel na vlastnosti emocí a prožívání diváka.

Samozřejmě emoce jsou ve filmu tvořeny z velké části hudbou nebo vizuálními podněty. Podstatné jsou ale také narativní prvky. Někdy mohou být kombinovány do dílčích nálad, jako třeba v případě Apokalypsy Francise Forda Coppoly. Výtvarná kompozice je tvořena sekvencemi s juxtapozicemi barevného ladění světlic a pocitů či narativních prvků diegeze jako je šílenství, přátelství apod.

Podobný způsob emocionálního sekvencování je ale spíše abstraktnějšího charakteru, klasičtější příběh sleduje celou linii emocionální epizody, a to zejména skrze empatii či identifikaci. Nedá se ovšem tvrdit, že by odcizující metody rozvíjely kognici a naopak – empatické emoce. Obojí je v jistém smyslu provázáno. Důležitou roli hrají všudypřítomná žánrová očekávání, tzv. mikroskripty.

Ty je vhodné střídat podobně jako stupeň aktivace a samotné nálady. Přechod však musí být plynulý, protože některé somatické změny si žádají delšího trvání, a musí být alespoň částečně v rámci diváckých očekávání a mikroskriptů. Proto jsou i tam, kde je záměrem překvapení, vhodné určité náznaky nadcházející nálady. Může se přitom jednat pouze o podvědomé „útoky“ na primární emoce, změnu aktivity postavy či emociální hledisko (jestli cítíme s postavou anebo ve vztahu k ní).

Emoce mají i ve filmu mnoho rozličných podob, a pokud má být film i scénář soudržný, musí se s nimi důmyslně zacházet. V oblasti konkrétní aplikace na filmovou strukturu by si bezesporu zasloužily mnohem zevrubnější popis, jako námět k zamyšlení snad však postačí i tento skromný výčet.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

DAMASIO, Antonio. *Descartes' error – emotion, reason and the human brain*. New York : Avon books, 1995.

GRODAL, Torben. *Embodied visions – evolution, emotion, culture and film*. New York : Oxford university press, 2009.

GRODAL, Torben. *Moving pictures – A new theory of film genus, feelings, and cognition*. New York : Oxford university press, 1997.

HILL, Grahame. *Moderní psychologie*, Praha : Portál, 2004.

KASSIN, Saul. *Psychologie*. Brno : Computer Press, 2007.

KOUKOLÍK, František. *Mozek a jeho duše*. Praha : Galén, 2005.

MCKEE, Robert. *Story*, New York : Harper Collins, 1997.

MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha : AMU, 2009.

NAKONEČNÝ, Milan. *Lidské emoce*. Praha : Academia, 2000.

SMITH, G.M. *Film structure and the emotion system*. New York : Cambridge university press, 2003.

STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Praha : Portál, 2002.

