

Rozhovor

IMAGINACE A MENTÁLNÍ STAVY
V DIVÁCKÉM ROZUMĚNÍ
FILMOVÉ FIKCI

Rozhovor s Gregorym Curriem

Gregory Currie je předním britským filosofem myslí a kognitivistou se zaměřením na otázky jazyka, umění, narativity v literatuře a filmu, psychopatologie a imaginace. V současnosti bádá mj. o vztazích mezi imaginací, mentálními stavy a fikčními narativy. Působil na několika universitách ve Velké Británii a Austrálii, v posledních letech vede Ústav filosofie Nottinghamské university. V první fázi své kariéry Currie publikoval knihy z oblasti analytické filosofie a filosofie umění: *Frege, An Introduction to His Philosophy* (Brighton 1982); *An Ontology of Art* (London 1989); *The Nature of Fiction* (Cambridge 1990). V devadesátých letech se začal intenzivně věnovat filmu a navázal na linii kognitivní filmové teorie. Své texty uveřejnil v zásadních filmově-teoretických sbornících jako *Film Theory and Philosophy* nebo *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*.¹⁾ Ve své nejnovější monografii *Recreative Minds: Imagination in Philosophy and Psychology* (New York 2002) společně s australským filosofem Ianem Ravenscroftem vypracoval filosofickou teorii imaginace vycházející z nejnovějších výsledků experimentální psychologie. Imaginace je zde popsána nejen jako činitel recepce uměleckého díla, ale také ve své socializační funkci a v deviantních formách spojených s psychickými poruchami.

V hlavní práci o filmu, knize *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science* (Cambridge 1995), Currie formuluje obecnou filosofickou koncepci obrazové reprezentace, narace a interpretace, která se má vztahovat na všechna vizuální média a zvláště pak na film. Explicitně se staví do opozice k dominantním proudům v (post)strukturalistické filmové teorii a znovu zkoumá nejzákladnější otázky filmového média: Co je esencí filmu? Vytvářejí filmové obrazy iluze, nebo reprezentují věci reálného světa? Jaká je podstata podobnosti mezi věcmi a jejich pohyblivými obrazy? Existuje jazyk filmu? Jakou roli hraje ve filmové recepci imaginace a jak může film reprezentovat čas? Jak se „percepční představy“ filmu spojují do příběhu?

Gregory Currie kriticky přezkoumává tři doktríny, které podle něj vládly dosavadnímu myšlení o filmu: transparence (film jako fotografická reprodukce samotné skutečnosti), podobnosti (analogie percepce filmu a běžné percepce) a iluzionismu (film vyvolává iluzi reálnosti a přítomnosti fiktivních postav a událostí). První a třetí z nich odmítá na základě argumentace dokazující, že představa o filmu jako o „okně do světa“ nebo identifikace s kamerou ve skutečnosti nejsou součástí běžné divácké zkušenosti. U druhé přijímá její revidovanou verzi: divák používá stejnou vizuální schopnost pro rozpoznání reálných předmětů i pro sledování filmu. Další teoretický

1) Gregory Currie, *The Film Theory that Never Was*. In: Richard Allen – Murray Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*. Oxford 1997, s. 42 – 59; G. Currie, *Film, Realism and Illusion*. In: David Bordwell – Noël Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison 1996, s. 325 – 344.

model, jež Currie principiálně odmítá, je analogie filmu a lingvistických kódů. Film je podle něj zásadně nejazykový, vizuálním médiem, jež vyžaduje vizuální schopnost rozpoznávat objekty, a nikoli znalost jazykových konvencí.

Proti zmíněným modelům filmové teorie Currie staví vlastní pečlivě vyargumentovanou definici filmu jako artefaktu „produkovaného fotografickými prostředky a přenášeného na projekční plochu, kde vytváří nebo je schopen vytvářet zdánlivě pohyblivý obraz“²⁾, přičemž pro fotograficky produkované obrazy je typické, že mezi nimi a zobrazenými objekty působí vztah „přirozené závislosti“³⁾, daný kauzální závislostí obrazů na skutečnosti před kamerou (když se změní snímáný objekt, změní se i jeho obraz). Fikční i dokumentární film bez ohledu na své intence zaznamenávají to, co se děje před kamerou (reálné herce, dekorace ve studiu), a vše ostatní je tudíž věcí divákova aktivního vyvozování a imaginace. Z pojmu „film“ Currie takto mlčky vylučuje některá historická období, žánry, postprodukční operace a hybridní formy (od animovaného filmu po počítačové efekty).

Další rovinou filmového díla je jeho fikční, nonfikční nebo dokumentární povaha, mezi nimiž lze podle Currieho rozlišovat na základě typu tvůrčí intence. Fikční i nonfikční film jsou intencionální a jejich intencí je, aby si divák představoval situace, jež před kamerou „ve skutečnosti“ nebyly – fiktivní situace v prvním, rekonstruované historicky reálné situace v druhém případě. Nonfikční neintencionální „dokumentární“ film na rozdíl od filmu jednoduše „nonfikčního“ obsahuje obrazy kauzálně spojené s reprezentovanými událostmi, jež neusilují o to, aby si na jejich základě divák představoval události odlišné. Dnes víme, že většina dokumentárních filmů ve skutečnosti obsahuje výsledky různých manipulativních zásahů, aniž by je to nutně činilo méně „dokumentárními“ z hlediska tvůrčí etiky, recepce či instituce „dokumentárního filmu“, a proto bychom jen stěží mohli Currieho kategorii konkrétněji prakticky uplatnit.

Naproti tomu filmová fikce podle Currieho nechce, aby divák viděl reálné herce samy o sobě nebo aby naopak uvěřil ve skutečnou přítomnost fiktivních postav před kamerou, nýbrž pouze stimuluje jeho imaginaci, aby si představovala komplexní fiktivní svět na základě elementárního významu snímáných jevů (*appearance meaning*), vytržených z narativního kontextu. Divák si nepředstavuje, že pohled kamery je jeho pohledem nebo že on sám je jednou z dívajících se postav příběhu (jak tvrdí psychoanalytická teorie identifikace), nýbrž že jednoduše nezávisle na jeho hledisku existují určité fiktivní postavy a události.

Jiným typem divácké kognitivní aktivity je interpretace, která vychází z domněnek o vypravěčských intencích „autora“, a nikoli již z pouhých představ o postavách a událostech fiktivního světa. Divák se staví do pozice vypravěče a snaží se odhalit, jaké záměry jej vedly ke konstrukci daných událostí a k danému způsobu jejich podání. „Autora“ nechápe jako skutečného tvůrce, nýbrž jako „implikovaného autora“, intencionálního agenta, jenž je funkcí díla, ale současně stojí vně světa jeho příběhu.

Currieho ambiciózní přístup lze kritizovat z různých hledisek a v řadě aspektů: například nedostatečné znalosti a zjednodušování konceptů filmové teorie, ignorování specifických kvalit filmového stylu, technických prostředků, žánrů a jiných médií, do nichž film proniká. Amsterdamský filmový teoretik Jan Simons ve své vynikající kritické analýze Currieho knihy upozorňuje na to, že autor se ve snaze o čistou filosofickou definici „essence“ filmu příliš vzdálil otázkám filmové praxe, problematice konkrétní divácké zkušenosti a podcenil mnoho diferencí ve filmových druzích či žánrech.⁴⁾

2) G. Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge 1995, s. 5.

3) Tamtéž, s. 55.

4) Jan Simons, *Image and Mind: But Where's the Body?* „Film-Philosophy“ 3, 1999, č. 17 (<http://www.film-philosophy.com/vol3-1999/n17simons>).

Následující rozhovor byl zaznamenán 31. října 2002 v Brně u příležitosti hostování prof. Currieho na Masarykově universitě.⁵⁾

* * *

Naše první otázka se týká vaší pozice v kontextu současné filmové teorie. Zmínil jste se o působnosti neformálního okruhu kognitivisticky orientovaných filmových teoretiků, který se soustředí kolem osobností jako David Bordwell nebo Noël Carroll a do nějž patříte i vy sám.⁶⁾ Jaký je váš vztah k ostatním představitelům kognitivní teorie filmu s ohledem na to, že jste na rozdíl od většiny ostatních v první řadě filosof?

Zmíněný okruh je tvořen malým a volným seskupením, jehož členové přicházejí z různých oblastí. Například Noël Carroll je zaměřený také filosoficky, zatímco jiní jsou především filmovými teoretiky. Tyto lidi zpočátku nespojoval společný pozitivní program, nýbrž to, že stáli v opozici vůči něčemu, co považovali za převládající ortodoxní přístup ve filmové teorii. Tento přístup je, nebo spíše byl, směsí sémiotického, psychoanalytického a marxisticky založeného teoretizování o filmu. Sdíleli jsme vážné pochybnosti, zda takový druh teorie vůbec kdy něčeho dosáhl a zda měl nějaké seriózní teoretické základy.

Nebyli jsme skeptičtí ani tak vůči konkrétnímu obsahu dominujících teorií, ale spíše k postojům, jež spočívaly v jejich základech a jež se vyznačovaly extrémně ideologickou zaujatostí pro určitý pohled na film. Ruku v ruce s tím šla jejich lhostejnost nebo možná dokonce odmítání jakéhokoli seriózního pokusu testovat navržené hypotézy. Na psychoanalytickém přístupu k filmu je například překvapivé, že ačkoli se hlasitě odvolává na teorie psychického vývoje člověka a přirozených vlastností mysli, nejeví snahy tyto teorie prověřovat a dokonce ani přinášet nějaké důkazy, jež by otázku jejich prověřování alespoň otevřely. Jednoduše předpokládá, že tyto teorie jsou správné a buduje na jejich základech teorie filmu. Myslím, že všichni členové našeho seskupení se domnívají, že jde o fatálně chybný způsob uvažování o filmu. Chcete-li využívat teorie psychického vývoje a lidské mysli, musíte pro ně hledat pádné důkazy. Spojovalo nás přesvědčení, že je něco principiálně špatného v tom, když psychoanalytičtí teoretici filmu spoléhali na teorie, jež by měly být prověřovány experty v dílčí oblasti, ale sami se o to nikdy nepokusili. Naopak často tvrdili, že celý problém testování a experimentálního dokazování pramení z překonaného pozitivismu. Můj názor a myslím, že i názor Bordwella nebo Carrola je, že nemusíte být pozitivistou, abyste považoval za nutné přinášet důkazy pro předkládaná tvrzení.

Místem, kde byste tyto důkazy měli hledat, nejsou ústavy filmových studií, literatury nebo lingvistiky, nýbrž pracoviště experimentální psychologie. Za posledních dvacet let vzniklo značné množství neobyčejně zajímavých a velmi dobře koncipovaných experimentálních prací zkoumajících zákonitosti lidské mysli a psychického vývoje. Jsou zpřístupněné

5) Currieho přednášky byly součástí grantového projektu Centrum audiovizuální kultury při Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU, financovaného Vzdělávací nadací Jana Husa a Fondem rozvoje vysokých škol.

6) Jakýmsi manifestem teoretiků více či méně blízkých tomuto okruhu je polemicky koncipovaný sborník *Post-Theory* (viz pozn. 1).

v časopisech z experimentální a teoretické psychologie, a není proto obtížné se k nim dostat. My se všichni pokoušíme konfrontovat tento druh důkazů s teoretickými otázkami procesů diváckého rozumní filmu. Nehledáme v experimentální psychologii definitivní odpovědi, ale pouze pomoc pro vlastní bádání.

Druhým společným východiskem naší neformální skupiny byl názor, že tradiční teorie filmu přistupovaly ke svému předmětu ze špatného konce: od vysoce teoretických závěrů se pokoušely propracovat dolů, k jednotlivým filmům. Psychoanalytická teorie filmu začíná tím, že vám řekne mnoho abstraktních věcí o lidské psychice, a pak se to pokouší nějak propojit s filmy. Výsledkem často bývá neporozumní nebo překroucení. My si myslíme, že je třeba začít z opačné strany, od filmů. Důležité jsou samotné filmy, kterým je třeba porozumnět, je třeba je hodnotit a také respektovat. Ve starších teoriích se naopak často setkáme s tím, že filmy jsou používány jen jako prostředky pro konstruování teoretických tvrzení. My říkáme, že zajímavé jsou hlavně samotné filmy a filmový teoretik se musí zabývat především jimi. Při interpretování filmů je třeba být velmi opatrný, aby nedošlo k jejich komolení. Psychoanalytické a sémiotické teorie konkrétní materiál často spíše překrucovaly, než aby se mu snažily porozumnět.

Mohl byste říci, co naopak jednotlivé členy kognitivistické skupiny vzájemně rozděluje?

Ano, je mezi námi řada rozdílů a používání slova „skupina“ proto není zcela správné. Netvoříme skupinu lidí, kteří by se setkávali zvlášť často a které by spojovala nějaká pozitivní doktrína. Sám například nemohu zcela souhlasit s Bordwellovým zaměřením na formalistickou analýzu filmu. Správné mi nepřipadá ani jeho vysvětlení způsobů, jak je význam konstruován divákem. Myslím, že ačkoli je divák během sledování filmu nepochybně aktivní, není příliš šťastný nápad nazývat jeho aktivitu konstruováním významu. Raději bych hovořil o znovunalezení významu (*recovery of meaning*). Rozpaky ve mně budí také to, že Bordwell se především v ranějších pracích, konkrétně v knize *Narace ve fikčním filmu*,⁷⁾ hlásí k poněkud zastaralé verzi psychologie vnímání. Navazuje na autory jako Richard L. Gregory, kteří tvrdili, že percepce je velmi aktivní, interpretativní činnost.⁸⁾

Současná psychologie vnímání jde spíše proti této myšlence a říká, že percepce je relativně nekonstruktivní a neinterpretativní. Když se díváme na film, dochází sice k něčemu, co lze nazvat interpretací, ale myslím, že k tomu dochází na vyšší úrovni, než je úroveň percepce. Takže vidíte, že mezi Bordwellovým a mým přístupem jsou rozdíly ve zcela základních teoretických otázkách.

Takováto kritika Bordwellovy koncepce zevnitř kognitivistického paradigmatu je pro nás velmi zajímavá. Mohl byste být konkrétnější nebo uvést některé další sporné body v jeho díle?

Další oblastí, v níž se přinejmenším zčásti s Bordwellem rozcházíme, je problém vztahu mezi filmovým dílem a takzvaným autorem. Bordwell v některých svých pracích, opět

7) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison 1985.

8) Bordwell vychází mj. z Gregoryho knihy *The Intelligent Eye* (New York 1970).

například v *Naraci ve fikčním filmu*, dokazuje, že koncept intencionálního agenta⁹⁾ skrytého za dílem nepotřebujeme, protože dílo hovoří jaksi samo za sebe a je na nějakém intencionálním agentu nezávislé.¹⁰⁾ S tím hluboce nesouhlasím. Naše celé rozumní filmu, emocionální reakce na něj, estetická recepce, různé druhy otázek, které mu klademe, způsob, jak shledáváme film významuplným nebo naopak postrádající význam, to vše je zásadně závislé na našem vědomí, že film je entitou, jejíž význam se konstituuje na dvou rovinách.

První rovina je interní vzhledem k příběhu a týká se postav, zápletek a událostí. Na této rovině nemáme potřebu uvažovat o autorovi nebo tvůrci díla. Pokud bychom se ale omezili jen na ni, velká část našich skutečných reakcí na film by nutně zůstala nevysvětlena. Abychom plně porozuměli způsobům, jak reagujeme na filmy, musíme přisoudit publiku povědomí o druhé rovině významu, jež není situována dovnitř díla, nýbrž je vzhledem k němu vnější.

Otázka, jak rozumíme povaze tohoto vnějšího činitele, je ale obtížným filosofickým problémem a já si nejsem jistý, jaký přesně přístup bychom k ní měli zvolit. Na jedné straně bychom měli uvažovat o autorovi, kterého v případě filmu můžeme obvykle ztotožnit s režisérem. Nebo se můžeme uchýlit k abstraktnějšímu pohledu a definovat si onoho agenta spolu s jistými teoretiky jako implikovaného autora, předpokládaného agenta, jehož si pouze představujeme a který se v různých směrech odlišuje od skutečného autora. Nejsem si jistý, která z možností je správnější, ale důležitější je otázka, zda máme uvažovat o díle jako o produktu intencionálního agenta, nebo ne. Já si myslím, že ano. Jinak bychom nemohli plně porozumět filmu ani divácké reakci na něj.

Jaký popis vztahu mezi divákem a tímto intencionálním agentem vně díla tedy v protikladu k Bordwellovi nabízíte vy?

Namísto Bordwellovy konstrukce významu bych navrhoval hovořit o konstrukci osobnosti přítomné za dílem, skrze niž se nám zpřístupňuje význam díla. Tato personalita bude v mnoha případech vykazovat vztahy podobnosti k osobnosti toho či onoho člověka, který se podílel na tvorbě filmu, často režiséra. Specifické problémy se tedy zákonitě objevují v případě děl, která jsou výsledkem autorské spolupráce, například bratrů Coenových nebo Michaela Powella a Emerica Pressburgera.

Filmy Powella a Pressburgera zřetelně sugerují existenci určité personality, jež se za nimi skrývá. Zdá se, jako by byly vytvořeny osobou, která se odhaluje a vyjadřuje skrz vlastní tvorbu těchto filmů. Je to specifický druh senzibility, postoje k vlastní umělecké technice, publiku a světu. Myslím, že jejich filmy mají stejnou míru jednoty jako

9) K používání pojmu „agent“ (anglicky rovněž *agent*) v kognitivní vědě a teorii umělé inteligence v rámci odborné literatury publikované v češtině a slovenštině srov. např. Jozef Kelemen, *Strojovia a agenty*. Bratislava 1994, s. 37 – 40; Marvin Minský, *Konstrukcia mysle*. Bratislava 1996, s. 73 – 90; Karel Pstružina, *Svět poznávání. K filozofickým základům kognitivní vědy*. Olomouc 1998, s. 148 – 157; Aleš Kubík, *Agenty a multiagentové systémy*. Opava 2000.

10) Bordwell nepoužívá pojmu „narrator“, nýbrž pouze „narration“, narace, jež je podle něj jakýmsi neosobním procesem poskytování fabulačních informací divákovi. Do určité míry tedy u Bordwella narace dělá totéž (např. omezuje rozsah a hloubku informací o příběhu), co u jiných naratologů narátor.

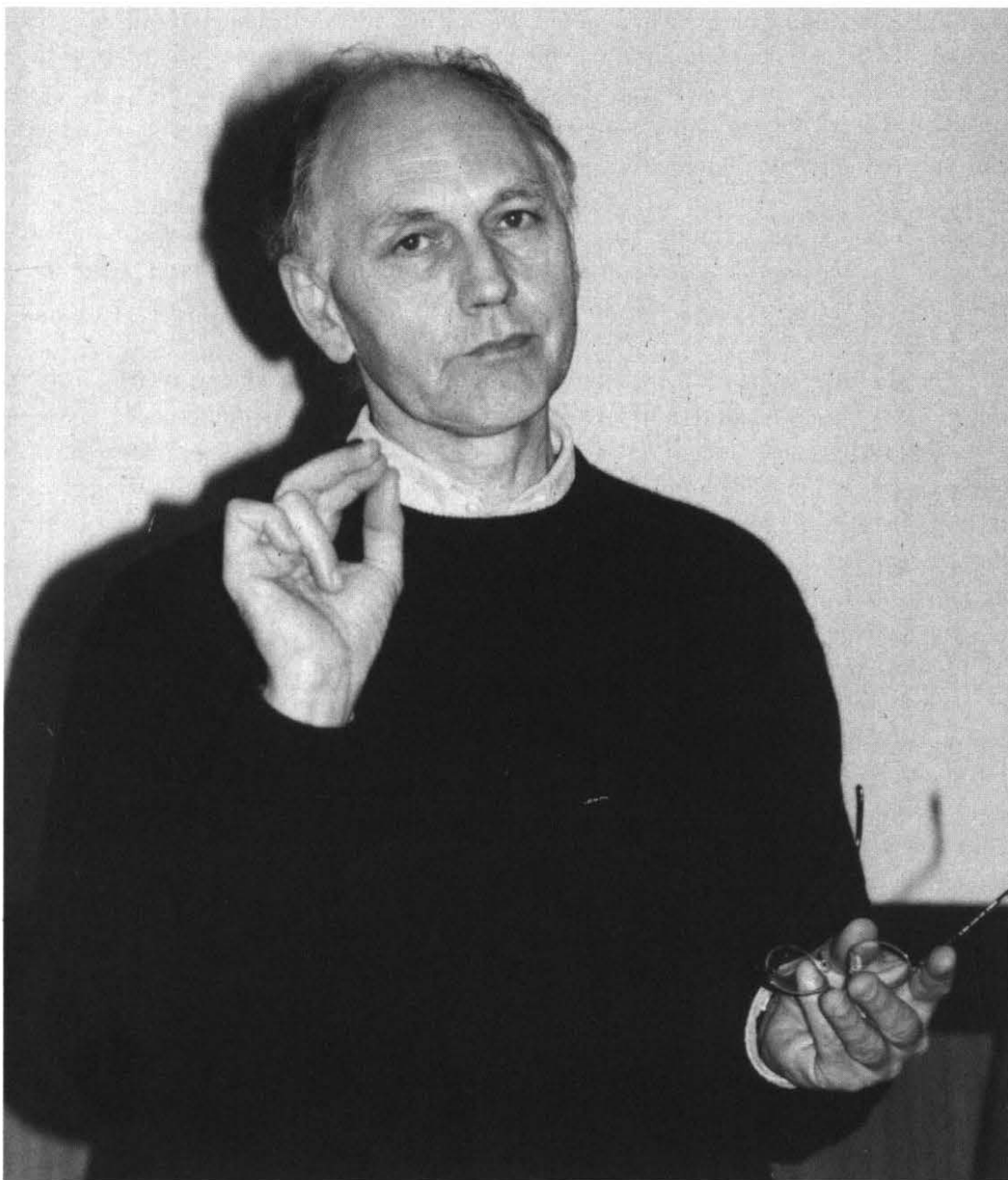
například filmy Johna Forda nebo Orsona Wellese. Přitom víme, že mezi oběma tvůrci vznikalo mnoho tenzí, jež nakonec vedly k ukončení jejich spolupráce. Nicméně navzdory všem informacím, které máme k dispozici z životopisů, novinových zpráv a dalších zdrojů, samotné filmy jakožto korpus díla naznačují působení určité sjednocené personality a zdá se rozumné o nich uvažovat jako o výtvoru jediného činitele. Máme zde vynikající příklad situace, kdy se fakta o reálném autorovi odchyľují od našeho povědomí o takzvaném implikovaném autorovi: na jedné straně stojí jeden implikovaný autor, na druhé dva reální autoři.

Nyní bychom se rádi podrobněji věnovali hlavnímu tématu vašich přednášek. Jaká je vaše obecná koncepce imaginace a jak chápete vztah imaginace k vnímání a rozumní fikčním narativům a konkrétně pak narativům filmovým?

V angličtině je termín imaginace nebo imaginativní používán mnoha různými způsoby, ale já se soustředím pouze na jeden jeho aspekt. Zabývám se určitou skupinou psychologických fenoménů, jež mají společný základ. Všechny vytvářejí situaci, kdy je mentální mechanismus, normálně používaný pro jeden účel, použit pro jiný účel. Příklad, na němž to lze nejlépe ukázat, nespádá do oblasti filmu, nýbrž do sféry mentální obraznosti. Když utváříme mentální obrazy věcí, používáme ty části našich mozků, které jsou obvykle aktivní, když se na věci díváme. Psychologické důkazy říkají, že lidé zpracovávají mentální představy způsoby, jež jsou velmi podobné způsobům, jak zpracovávají zrakové informace. O mentální obraznosti tedy můžeme uvažovat jako o recyklování mentálních kapacit určených pro percepci za nepřítomnosti percepčního vstupu.

Tento druh imaginace není zvlášť podstatný pro případ filmu, protože jedna věc, kterou určitě neděláme, když sedíme v kině, je tvorba mentálních představ. Existují pro to různé důvody, ale jedním z hlavních je ten, že máme oči do široka otevřené a hledíme na intenzivně osvětlené plátno. Náš vizuální systém je proto intenzivně zaměstnán pozorováním filmových obrazů a nemá čas ani potřebu formovat mentální představy. Nicméně problém mentální obraznosti implikuje obecnější pojetí imaginace, jež může být užitečné i pro film. Ve smyslu, jaký jsem zde nastínil, lze imaginaci obecně definovat jako znovupoužití mentálních cest, určených pro jeden účel, k jinému, sekundárnímu účelu. Na fikční film reagujeme převážně prostřednictvím imaginativních funkcí tohoto druhu. Nečiníme tak sice prostřednictvím mentálních představ, jak jsem již vysvětlil, nicméně aspekty imaginace jsou zde velmi důležité.

Film nás podněcuje k tvorbě myšlenek různého druhu: myšlenek o postavách, o zápletkách, ale také silně emocionálně založených myšlenek. Zvlášť pro komerčně úspěšné filmy je charakteristické, že vytvářejí emociálně nabitě nálady, které jsou pro diváky velmi atraktivní. Není snadné to pochopit, protože emoce, jež při sledování filmů pociťujeme, jsou často negativní. Necítíme se jednoduše šťastní: cítíme smutek, úzkost, strach. Je záhadou, proč lidé mají z takovýchto druhů zkušeností požitky, nicméně je to potvrzený fakt. Částečným řešením otázky, proč lidé v negativních emocích nacházejí zalíbení, se zdá být to, že se jim dávají k dispozici v kontextu imaginativních myšlenek spíše než v kontextu přesvědčení. Kdyby věřili, že někdo bude zavražděn, že se na svobodu dostali násilníci kriminálníci nebo že země bude brzy zničena vetřelci z vesmíru, nemohli by



Gregory Currie při své přednášce v Brně
Foto Jiří Chloupek

se těšit emocemi, které tyto myšlenky plodí. Jelikož těmto věcem nevěří, mají pro svá přesvědčení imaginativní náhražky. Tyto imaginativní náhražky plní víceméně roli skutečných přesvědčení. Především mají stejně jako přesvědčení schopnost generovat emoce. Díky tomu můžeme zakoušet emoce v reakcích na situace, u kterých nevěříme, že jsou reálné. Nevěříme, že postavy jsou v nebezpečí, že něčí život je skutečně ohrožen, nicméně si tyto věci představujeme. Prostřednictvím těchto představ v sobě můžeme vyvolávat emoce, které jsou podobné těm, které by vyvolala opravdová přesvědčení.

Myslím, že souvislost mezi imaginací a emocemi je klíčem k pochopení našeho zájmu nejen o film, ale o fikce všeho druhu. Podle mého názoru se zajímáme o fikce v prvé řadě kvůli emocím, jež v nás vyvolávají. Často jsou to emoce, ve kterých bychom nenalezli zalíbení v jiném kontextu, mimo kontext fikce, ale poněvadž jsou generovány imaginací, jsme schopni je pociťovat jako libé.

Ve svém článku Narativní touha¹¹⁾ jste navrhl členění mentálních stavů v relaci k diváckému rozumnění fikčnímu filmovému narativu na přesvědčení a tužby, emoce a pocity. Jaký vztah má tato kategorizace k problému imaginace?

Klíčovou distinkcí v rámci mentálních stavů je odlišnost přesvědčení (*beliefs*) a tužeb (*desires*).¹²⁾ V našem kognitivním životě není fundamentálnější distinkce než tato. Společně jsou tužby a přesvědčení tím, co nás činí schopnými jednat. Stvoření, které by bylo vybaveno pouze přesvědčeními, by nikdy nic nevykonalo. Totéž platí pro tužby. Stvoření, které by mělo jen přesvědčení, by nikdy nic nevykonalo, protože by nikdy nechtělo nic vykonat. Stvoření, které by mělo jen tužby, by nikdy nejednalo, protože by nevědělo, jak jednat. Musíte složit oba stavy dohromady, abyste měli stvoření, jež je schopno jednat. Jiný způsob, jak to pojmout, je říci: stvoření, které skutečně má přesvědčení, musí mít i tužby a naopak. Tyto stavy jsou ze své podstaty neoddělitelné, nicméně jsou odlišné, protože odlišným způsobem přispívají k naší schopnosti jednat.

Podílejí se ale také na jiných aspektech našeho života, konkrétně na našem emocionálním životě. To, jaké emoce cítíte, závisí na tom, co chcete, ale také na tom, jaká zastáváte přesvědčení. Když vím, že venku prší, a chci, aby venku přšelo, měl bych být šťastný. Když vím, že venku prší, ale nechci, aby přšelo, měl bych být smutný. Rozdíly mezi oběma stavy vytvářejí rozdíly v našich emocích. Existence lidských bytostí jako stvoření, která jsou schopna cítit emoce a jednat cílevědomým způsobem ve světě, plně závisí na působení přesvědčení a tužeb.

Tento názor je myslím poměrně všeobecně přijímán minimálně mezi filosofy. Obtížnější a méně prozkoumaná je otázka, jak se přesvědčení a tužby mají k imaginaci. Můj pohled na věc je takový, že imaginace je rozdělena stejným způsobem, jakým se vzájemně oddělují samy tužby a přesvědčení. Tak jako potřebujeme distinkci mezi tužbami a přesvědčeními, potřebujeme i distinkci mezi dvěma druhy imaginace. Můžeme mít představy, které jsou jako přesvědčení, ale abychom vysvětlili, jak reagujeme na fikční příběhy, měli bychom uznat, že existují také představy, jež odpovídají tužbám.

11) G. Currie, *Narrative Desire*. In: Carl Plantinga – Greg M. Smith (eds.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore 1999, s. 183–199.

12) Miluše Sedláková k problematice překladu termínů *belief* a *desire* v kontextu vývojově orientované kognitivní psychologie poznamenává: „Mentální stavy typu ‚belief‘ a ‚desire‘ jsou zárodky ‚teorie myslí‘, zprvu se manifestují jako nastavení organismu (presentační, prekonceptuální vývojová fáze mentálních stavů), později nabývají representační povahy (representační vývojová fáze mentálních stavů). Stav ‚věřím‘, ‚zdá se mi‘, ‚jsem přesvědčen‘ – tak bychom mohli podle kontextu přeložit slovo ‚belief‘ – je východiskem, od něhož lze odvodit poznávací aktivity, druhý zdroj – stav ‚přeji si‘, ‚toužím‘, ‚chci‘ (‚desire‘) – zakládá aktivity chtění a vůli.“ Jiří Hoskovec – Milan Nakonečný – M. Sedláková, *Psychologie XX. století*. Praha 2002, s. 238.

Další důležitou a do jisté míry nesprávně chápanou kategorií mentálních stavů jsou emoce. Na feministických a psychoanalytických přístupech k filmu bylo matoucí, že kladly enormní důraz na roli touhy. Idea touhy byla donekonečna recyklována jako nástroj pro lepší porozumění diváckým reakcím na filmy. Já se domnívám, že tento pojem byl z větší části používán chybně a že by bylo lepší, vhodnější a přesnější hovořit namísto něj o emocích. Tužby je třeba od emocí odlišovat, ačkoli je mezi nimi úzká souvislost. Tužby (ve spojení s přesvědčeními) totiž mají tendenci emoce generovat.

Totéž lze říci o imaginativních protějšcích tužeb a přesvědčení. Můžeme cítit velmi silné emoce různého druhu v reakcích na situace, jež se objevují ve filmech a jež jsou založeny nikoli na tom, čemu věříme nebo po čem skutečně toužíme, nýbrž na tom, po čem si představujeme, že toužíme. Dosud není přesně prozkoumáno, do jaké míry jsme schopni mít imaginativní tužby, které nejsou našimi skutečnými tužbami. Vidíme to v případě různých filmových žánrů. Jednotlivé žánry v lidech vyvolávají imaginativní odchylky tužeb, které by v reálných podmínkách nepociťovali. Mám na mysli především horor, kde je divák podněcován k tomu, aby toužil po násilí, smrti a utrpení různých postav vystupujících ve filmu. Jedním z důvodů nesprávného chápání hororu je rozšířený předpoklad, že v publiku vyvolává skutečné tužby tohoto druhu. Pravda je ale jiná: diváci jsou podněcováni – často velmi úspěšně – k imaginativním verzím tužeb, jež by ve skutečném životě tak snadno nepociťovali.

Dalším málo prozkoumaným problémem je vztah mezi těmito imaginativními tužbami a tužbami reálnými. Existuje předpoklad, který je možná částečně pravdivý, že některé druhy filmů mají tendenci korumpovat publikum. Znamená to, že mají sklon v divácích vyvolávat touhu konat, participovat nebo přihlížet násilným a nemorálním činům. Myslím, že celá věc je poněkud komplexnější: filmy nás nevyzývají, abychom po nemorálních činech toužili, nýbrž v nás vyvolávají imaginativní protějšky těchto tužeb. Někdo by mohl říci, že pak neexistuje žádný problém, protože mít imaginativní touhu neznamena doopravdy po něčem toužit. Lidé tedy mohou mít imaginativní protějšky chlípných a nemravných tužeb, aniž by po něčem skutečně toužili. Je to pravděpodobně tak, ale na druhou stranu si myslím, že je zde místo pro oprávněné obavy, zda osoba, která pociťuje imaginativní protějšky nemravných tužeb, nebude nakonec mít samy tyto nemravné touhy. Celá problematika není dostatečně prozkoumána, protože byla dosud zasazována do nesprávného pojmového rámce. Otevřenou otázkou pro psychologii tedy zůstává, zda je něco skutečně korumpujícího v pociťování imaginativních tužeb činit nemravné věci.

V čem je imaginace ve své obvyklé verzi na jedné straně a nekontrolovaná imaginace spojená s recepcí fikčních narativů na straně druhé užitečná a potřebná člověku v jeho každodenním životě a jak lze tuto užitečnost popsat v termínech evoluční teorie?

Jedním z nejzajímavějších výsledků současné evoluční teorie jsou pokroky ve zkoumání evoluce lidské mysli a speciálně pak role, jakou v evoluci hraje náš zájem o imaginativní narativy. Můžeme si být celkem vzato jisti, že naši předchůdci v době, kdy se lidské bytosti evolučně vyvíjeli, nepsali fikční příběhy a nenatáčeli fikční filmy, ale na druhé straně je velmi pravděpodobné, že si různé druhy příběhů vyprávěli. Můžeme o tom jenom spekulovat, ale zdá se to být možné. Užitečné jim to mohlo být různými způsoby,

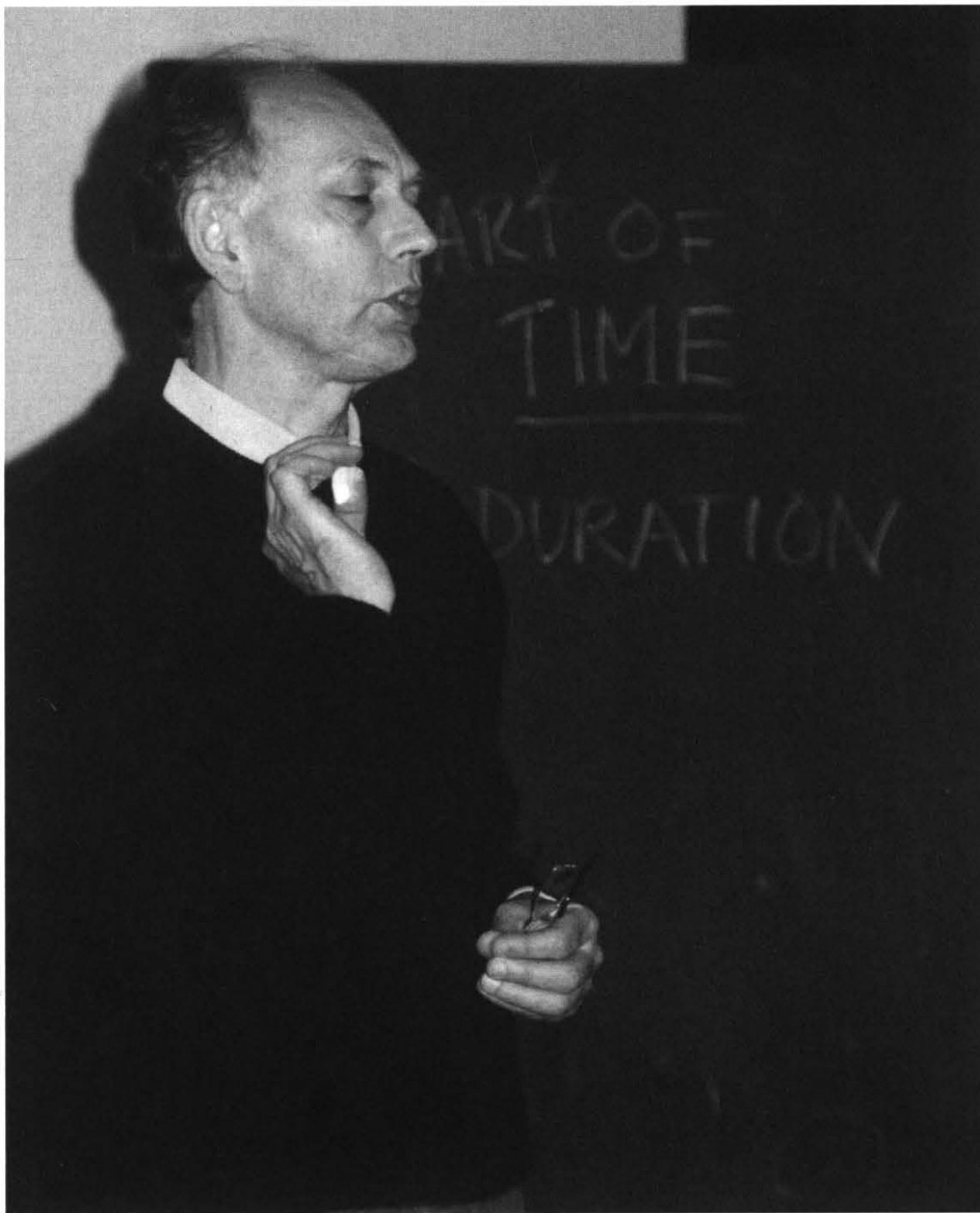
například ke zvýšení sociální solidarity uvnitř skupin. Pokud budeme uvažovat o lidských bytostech jako o esenciálně společenských zvířatech, musíme uznat, že byly hluboce závislé na schopnosti pomáhat jedna druhé, bránit jedna druhou před dravci. Platilo to zvláště v dobách, kdy se prostředí velmi rychle proměňovalo a život se stával čím dál obtížnějším. Možnost spolehnout se na své druhy tehdy byla pro člověka extrémně důležitá. Imaginativní příběhy, sdílené, vyprávěné a předávané mezi členy komunity a pokoleními, mohly podle všeho být nepostradatelným nástrojem tvorby oné solidarity a možná byly i jedním z důvodů, proč lidské bytosti dokázaly přežít v době před sto padesáti nebo dvěma sty tisíci lety, ještě než se začaly šířit po celé zeměkouli.

Nechci přeceňovat návaznost mezi funkcí imaginace v naší evoluční minulosti a funkcí imaginace v současnosti, protože je možné, že imaginaci dnes používáme ke zcela jiným účelům, podobně jako tomu je s jinými aspekty našeho života a mysli. Dnes používáme své mysli k tvorbě matematických, biologických nebo astronomických teorií a můžeme si být jisti, že tento druh aktivit neměl místo v době, kdy se lidská mysl evolučně vyvíjela, a že naše druhové přežití na nich nezáviselo. Je tedy pravděpodobné, že mentální funkce určené k jednomu účelu mohly později sloužit k účelu odlišnému. A to mohl být i případ imaginace.

Imaginace v evoluci plnila dvě funkce, které nesouvisejí s fikčními narativy. Za první byla nástrojem pro plánování akcí. Filosofové jako například Daniel Dennett upozorňují na to, že je velmi užitečné mít mysl, jež testuje teorie o akcích, o tom, jak za daných okolností jednat a jaký je nejbezpečnější způsob určitého jednání, aniž by byly tyto akce reálně provedeny. Protože když vykonáte určité akce a provedete to špatně, stihne vás za to trest. A trestem za takovou chybu může být v podmínkách nepřátelského prostředí často to, že zemřete. Bytost, která je schopná si představit, co by se mohlo přibližně stát, když například zkusí přeplavat tuto velmi prudkou řeku nebo vylézt na tamten příliš vysoký strom, uvědomit si značné nebezpečí takových kroků a rozhodnout se je nepodnikat, může s velkou pravděpodobností přežít.

Za druhou velmi důležitou funkcí imaginace, která rovněž souvisí se statusem člověka jako vysoce společenské bytosti, je psychology obvykle považovaná takzvaná machiavelliánská inteligence. Jde o schopnost lidských bytostí vzájemně se klamat a také odhalit, kdy jsem klamán druhým. Když probíhala evoluce člověka, lidské bytosti nepochybně žily ve skupinách, ale nelze předpokládat, že mezi nimi nedocházelo k rozporům a soubojům. Existuje mnoho důvodů, abychom se domnívali, že navzdory společným cílům ve skupinách vznikaly neshody, rozepře i situace vzájemného podvádění. Když vezmeme v úvahu tehdejší soupeření o zdroje potravy a sexuální partnery, pak se zdá být velmi pravděpodobné, že stvoření, jež bylo schopno uvést v omyl jiná stvoření, bylo nejspíš úspěšné. A naopak bytost, jež byla schopna odhalit, zda je klamána jinou bytostí, byla rovněž úspěšná.

V podobných situacích má komunita tendenci generovat takzvané evoluční závody ve zbrojení (*arms races*). Můžeme je sledovat i u jiných populačních druhů, například u pávů, jejichž směšně dlouhé a barevné ocasy jsou pravděpodobně plodem takovýchto evolučních závodů ve zbrojení. Samičky pávů mají rády samce s nádhernými ocasy, a proto samci vzájemně soupeří o co nejbohatší ocas. Výsledkem jsou směšná stvoření, která můžeme vidět dnes. Jsou to stvoření, která vložila enormní množství úsilí do



Gregory Currie při své přednášce v Brně

Foto Jiří Chloupek

produkce něčeho, co mělo za účel přitahovat sexuálního partnera (protože bez toho by se pochopitelně nemohla množit, a tudíž ani přežít v procesu evoluční selekce), a to i za cenu snížení schopnosti unikat dravcům. Můžeme tedy předpokládat, že lidské bytosti si vybíraly své druhy alespoň částečně na základě vlastního hodnocení, zda je potenciální partner zdatný v klamání druhých a současně v odhalování klamů.

A co to má společného s imaginací? Za prvé je imaginace výtečným prostředkem pro klamání druhých a zjišťování, zda druzí neklamou vás. Protože imaginace vám dovoluje přenést se do kůže druhého člověka, vidět svět z jeho perspektivy, přemýšlet o věcech tak, jak to dělá on, uvědomovat si, po čem by druhý člověk mohl toužit, a představovat si druhy situací, kdy by vás s největší pravděpodobností mohl chtít oklamat. Vybavení silnými imaginativními schopnostmi tedy mohlo – ale nutně nemuselo – souviset s vývojem machiavelliánské inteligence. Imaginace by pak byla něčím, co bylo vybráno evolucí – nikoli selekcí přirozenou, nýbrž sexuální.

Dalším problémem je, jaký vztah mohou mít dva zmíněné způsoby evolučního uplatnění imaginace – jako plánovacího nástroje a jako prostředku vyvíjení machiavelliánské inteligence – a užití imaginace ve fikčním kontextu. Ačkoli by se mohlo zdát, že mezi nimi žádná souvislost není, já bych určité spojení viděl v tomto: když chcete zjistit, co si někdo druhý myslí o vás, zda vám věří, nebo vás chce oklamat a co asi chce udělat, je pro vás nejlepší vytvořit si sami pro sebe malý příběh, narativ o této situaci. Umístíte se do jeho pozice, ale uděláte to v kontextu tohoto narativu. Budete si pro sebe vyprávět malý příběh o tom, co se stane, když uděláte jednu, nebo naopak druhou věc. Může to být narativ, který koresponduje s něčím, co se skutečně stalo, a v takovém případě jej asi nebudete nazývat fikčním narativem. Nicméně předpokládejme, že uvažujete o tom, jak by na vás někdo jiný asi reagoval za různých okolností, co by udělal, kdybyste vy udělali to, či ono. V takové situaci jste se dosud nerozhodli, co ono „to“ či „ono“ bude, máte před sebou určitou škálu možností volby, co byste mohli učinit. Jedním z důležitých faktorů při vašem rozhodování budou vaše představy o možných reakcích druhé osoby. Když by se mohla zlobit, bylo by lepší danou konkrétní věc nedělat.

Tím se dostáváme na území blízké fikci. Neuvažujeme o něčem, co se stalo nebo nutně stane, nýbrž o něčem, co by se mohlo stát. Když zvažujeme řadu možností volby, je zřejmé, že některé z nich se nestanou, protože my si nakonec vybereme jen jednu. Můžeme tedy o tomto aspektu imaginace uvažovat tak, že přivádí dohromady všechny její funkce: plánování, machiavellské inteligence a nakonec i fikce čili vyprávění příběhů o něčem, co se nestalo a možná ani nestane.

Z toho, co jste řekl, vyplývá, že je užitečné mít příběhy, které se příliš neliší od vzorců praktického usuzování. Ve filmu je naopak často zajímavé a užitečné porušovat obvyklé vzorce a nabízet vzorce neobvyčejné, které lidem otevrou širší možnosti. Jaká je spojitost mezi konceptem užitečnosti, který je zde ve hře, a estetickým hodnocením?

To, o čem jsem dosud hovořil, naznačuje, že imaginace, jež se vyvinula do funkce prostředku prozkoumávání fikčních narativů, je převážně schopností omezenou na situace, které jsou ne-li reálné, pak velmi blízké reálným situacím. Chtěl jsem tím říci, že naším cílem je zkoumat možnosti akce, a když mluvíme o skutečně možných akcích, pak máme na mysli věci, které nejsou příliš odlišné od věcí, jež známe z všedního života. Vzhledem k myšlence, že imaginace je základem fikce, zde vzniká určitý problém. Víme totiž, že fikce je schopná zapomínat na mnoho aspektů našeho každodenního života a unášet nás do světa fantasy, science fiction a jiných typů fikce, jež skutečně nechávají sféru praktického jednání velmi daleko za sebou.

Souhlasím, že v tom tkví problém. Mohu na něj říct jen tolik, že podobný problém se objevuje i v jiných oblastech. Když přijmeme předpoklad, že lidská inteligence se vyvinula k řešení esenciálně praktických problémů typu „jak se dostat na druhou stranu řeky“, „jak získat dost potravy“, „jak najít partnera“, je poněkud obtížné vysvětlit, jak inteligence dospěla k problémům jako „původ vesmíru“, „podstata genetického kódu“ nebo „složení hvězd“, které dnes lidé řeší a které jsou tak vzdálené starostem, jež nás evolučně utvářely. Takže na vaši otázku mohu odpovědět pouze tak, že je to skutečně velký problém, ale není to výlučně náš problém. Musí se s ním potýkat každý, kdo se zabývá evolucí lidské inteligence.

*Proč jsou pro vaše filosofické teorie a speciálně pak pro zkoumání fikčních narativů důležité takové psychiatrické pojmy jako halucinace, bludy, schizofrenie nebo autismus?*¹³⁾

Tyto otázky jsou pro mě zajímavé předně samy o sobě a zajímal bych se o ně tak jako tak. Zabývám se imaginací ve všech jejích aspektech a zmíněné jevy s ní úzce souvisejí. Nicméně si myslím, že existují specifické a inspirující spojitosti mezi některými psychiatrickými koncepty a způsoby, jak můžeme uvažovat o narativech obecně a o filmových narativech zvlášť. Mám zde na mysli především kategorii bludů (*delusions*), kterou se momentálně intenzivně zabývám a mám na toto téma rozepsanou práci společně s jedním kolegou psychiatrem.

Má klíčová myšlenka je, že o bludech bychom měli uvažovat jako o stavech esenciálně imaginativních, spíše než jako o stavech přesvědčení. (Týká se to přinejmenším jistých druhů bludů, které jsou jako takové velmi širokou a nesourodou kategorií a není snadné o nich generalizovat.) Když budeme uvažovat o bludech v psychózách a konkrétně ve schizofrenii, můžeme objevit jisté zajímavé podobnosti (nikoli však vztahy totožnosti) mezi imaginativní zkušeností s fikčními narativy a tím, co víme o stavech bludů z výzkumů lidí, kteří jimi trpí.

Zmíním zde několik paralel, které mě zajímají nejvíce. Na schizofrenii je jednou z nejpozoruhodnějších a nejcharakterističtějších věcí porucha něčeho, co bychom mohli nazvat význam. Psychiatři fenomenologické školy často tvrdili, že schizofrenie je porucha významu, a já myslím, že na tom je hodně pravdy. Pro schizofrenika se svět zcela zaplňuje významy, a to nepatřičným a psychologicky nezdravým způsobem. Psychotik nachází významy ve věcech, jež pro nás ostatní význam zcela postrádají nebo mají význam diametrálně odlišný.

Jeden z mých závěrů zní, že tento druh zkušenosti je ve skutečnosti velmi typický pro filmového diváka. Divák zakouší svět filmové fikce ne pouze jako každodenní svět pozemské příčinnosti, svět, kde se věci rozbíjí, když spadnou, kde jsou fyzické předměty

13) Srov. např. Currieho studie: *Simulation-Theory, Theory-Theory and the Evidence from Autism*. In: Peter Carruthers – Peter K. Smith (eds.), *Theories of Theories of Mind*. Cambridge 1996, s. 242 – 256; *Imagination, Delusion and Hallucination*. „Mind and Language“ 2000, č. 15, s. 158 – 183; *Delusion, Rationality, Empathy*. „Philosophy, Psychology and Psychiatry“ 2002, č. 8, s. 158 – 162; G. Currie – Ian Ravenscroft, *Recreative Minds: Image and Imagination in Philosophy and Psychology*. Oxford 2002; *Art and Delusion* (dosud nepublikovaná studie, která roku 2003 vyjde v časopise „The Monist. An International Quarterly Journal of General Philosophical Inquiry“).

podrobeny zákonům gravitace, kde lidé mají myšlenky, touhy, přesvědčení a jednají podle nich, nýbrž kromě toho také jako svět, kde jsou všechny tyto věci vybaveny významy, a to díky agentu, který nám – publiku – tyto věci prezentuje. Když nahlížíme fikční svět prostřednictvím sledování filmu, netraktujeme jej jednoduše jako universum analogické našemu světu každodenní zkušenosti, vnímáme jej spíše jako svět, který sice na jedné straně vykazuje jisté podobnosti s naším světem, ale na druhé straně je vybaven činitelem, jenž na něj působí z vnějšku, je tvůrcem fikčních scénářů, kontroluje postavy a poskytuje nám selektivní pohled na činnosti a osudy těchto postav. Proto jakmile recipujeme film, číháme na význam a nacházíme jej v nejrůznějších věcech a událostech, v nichž bychom jej jinak vůbec nehledali.

Myslím, že je to zajímavá paralela mezi jistými stavy psychózy a naprosto zdravou zkušeností nás ostatních, když se díváme na filmy. Otázka je, co z ní vyvodíme. Bylo by snadné odpovědět hluboce matoucím způsobem. Nechci například naznačovat, že pokud se všichni zajímáme o fikce, znamená to, že jsme v podstatě šílení, a dokonce ani to, že všichni máme nějaké skryté sklony k šílenství. Nejsem si jistý, jaký závěr by byl správný, ale jeden možný způsob, jak se na problém podívat, je říci: když schizofrenik ztrácí schopnost chápat skutečný svět, svět imaginace se stává důležitějším, dominantnějším, živějším a začíná přebírat kontrolu nad jeho životem.

V poslední otázce bychom se chtěli zeptat na některé souvislosti a pozadí pojmu „nespolehlivá narace“ (unreliable narration), jež jste systematicky použil v analýze Stopařů, která tvořila součást vašich brněnských přednášek.¹⁴⁾ V jiných svých textech píšete o určitých typech konfliktů projevujících se v procesu diváckého rozumní filmu: o konfliktech v rovině divákových tužeb vztahujících se k postavám a na druhé straně k samotnému vyprávění o nich¹⁵⁾ nebo o konfliktech mezi vnějšími a vnitřními silami fikce.¹⁶⁾ Narativní nespolehlivost je rovněž určitý druh konfliktu v kognitivním procesu recepce...

Idea nespolehlivého vypravěče pokud vím pochází z díla literárního teoretika Wayne C. Boothe čili z šedesátých let.¹⁷⁾ Nezávisle na tom se ale rozvíjela praxe nespolehlivého vyprávění v modernistické literatuře, počínaje Henry Jamesem, Fordem Maddoxem Fordem a dalšími autory z počátku dvacátého století. Klasická tradice předcházející modernismu dodržovala – až na jisté výjimky – konvenci, že vypravěč příběhu je spolehlivým zdrojem informací o tom, co se uvnitř příběhu děje. Modernistická literatura porušující tento předpoklad ve své době často narážela na odpor publika, ale dnes již jde o postup, který příjemce chápe mnohem snadněji, a proto je také obtížnější pomocí nespolehlivého vypravěče docílit nějakého významuplného účinku. Domnívám se, že současné romány, které tento postup používají, většinou nejsou příliš zdařilé. Konkrétně mám na mysli *Soumrak dne* Kazua Ishigura, který byl zpracován také jako film, v němž

14) Srov. G. Currie, *The Searchers and Narrative Structure* (nepublikovaná studie z archivu autora); G. Currie, *Unreliability Refigured*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism“ 1995, č. 53, s. 19 – 29.

15) Viz G. Currie, *Narrative Desire*.

16) Viz G. Currie, *Art and Delusion*.

17) Viz Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961.

narativní nespolehlivost hrála menší roli. Záměrně konstruovaná nespolehlivost v tomto románu dobře nefunguje a jeví se jako příliš umělá.¹⁸⁾

Oblastí, kde je idea narativní nespolehlivosti stále důležitá, je její souvislost se vztahem mezi dvěma rovinami sil, jež příjemce rozlišuje v procesu rozumění fikčnímu narativu. Již jsem hovořil o tom, že nad pozemskou kauzalitou uvnitř příběhu existuje rovina kauzality spojená s tvůrcem příběhu, jenž je zodpovědný za události a postavy fikce a také za jejich prezentování divákovi. Mezi těmito dvěma typy narativní síly publikum někdy vnímá konflikt. Celý proces rozumění fikčnímu narativu se navíc v tomto ohledu dále komplikuje, když v něm působí nespolehlivý vypravěč. Kromě dvou narativních rovin, jež mohou být ve vzájemném konfliktu, se objevuje ještě značná míra nejistoty, co se vlastně odehrává na druhé z rovin. Někdy si přestáváme být jisti, zda hlas, který slyšíme, je vnějším hlasem, nebo ne, protože zjišťujeme, že tento hlas není skutečně autoritativní a autorský, ale má naopak limitovanou perspektivu, může špatně rozumět tomu, co se v příběhu odehrává, a proto musí být situován dovnitř fikce samotné. Takže narativní nespolehlivost spojená s dvěma typy kauzality, s nimiž musí divák nebo čtenář zápasit, činí interpretaci díla ještě obtížnější pro příjemce a speciálně pro teoretiky, kteří chtějí vysvětlit zákonitosti této interpretace.

Připravili

Petr Szczepanik, Pavel Skopal a Jakub Kučera

Citované filmy:

Stopaři (The Searchers; John Ford, 1956), *Soumrak dne* (The Remains of the Day; James Ivory, 1993).

18) K. Ishiguro, *The Remains of the Day*. New York 1989 (česky: *Soumrak dne*. Praha 1997). Filmovou verzi natočil v roce 1993 pod stejným názvem James Ivory.