

BOČNÍ PARTICIPACE (FILMOVÉHO) DIVÁKA

Vlastimil Zuska

Ve dvou přeložených studiích¹⁾ tohoto čísla *Illuminace* se objevují implikace, vedoucí k obecnějšímu recepčnímu vzorci či explanačnímu modelu filmového diváka, který se pokusíme vysledovat a nalézt jeho založení v aktech vědomí, konkrétněji a mimo jiné v imaginaci, empatii a emocionálním prožitku. David Bordwell v práci o konvencích a konstrukcích ve filmu zmiňuje situaci, která nabývá vlastnosti tzv. kontingentní univerzálie, tj. situaci, jejích řešení, resp. chování jejích účastníků přesahuje lokální kulturní vzorce směrem k univerzálnosti napříč kulturnímu okruhu. Mezi takové situace patří i setkání „tváří v tvář“, v zásadě situace komunikační, v případě uváděném Bordwellem pak technika záběr/protizáběr, která je jejím „vzorovým zobrazením“. Komunikační situace a její úspěšný průběh ovšem vyžaduje určitý soubor kognitivních a komunikačních dovedností, jejichž aktivizace umožňuje porozumění situaci a „těžení“ smyslu, a podmínkou filmového diváctví je proto osvojení takového souboru, který, jak dále ukážeme, zahrnuje akty imaginace a empatie jako formy identifikace. Povšimněme si, jakkoli může jít o triviální poukaz, že nejde o přímou účast v této konkrétní „univerzálii“, ale o její zobrazení, tedy z hlediska diváka o pozorování a pouze „spoluprožívání“ v klasické situaci diváka-voyeura, tedy „vidět a nebýt viděn“. Evidentně je divák v postavení třetí osoby a tento status nemizí, dokonce je fundován akty vciťování, soucítění, identifikacemi se zobrazenými postavami. Tuto diváckou situovanost můžeme doložit a rozšířit směrem k větší obecnosti tak, že divák filmového díla je v celém průběhu recepce v postavení „třetího“ účastníka zobrazených dění a situací na plátně, a to, vzhledem k limitované možnosti zasahovat do děje, ne zcela rovnoprávného – vhodným označením, které ve stopách Gerriga a Prenticové použijeme, je „boční participant“.²⁾

1

Ve studii Alexe Neilla o empatii ve filmové fikci nalézáme pro naše téma podpůrné rozlišení mezi vcítěním (empatií) a soucítěním a dále zkoumání o roli imaginace v empatickém

1) Alex Neill, *Empatie a (filmová) fikce*; David Bordwell, *Konvence, konstrukce a filmové vidění*.

2) Richard J. Gerrig – Deborah A. Prentice, *Notes on Audience Response*. In: David Bordwell – Noël Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison : The University of Wisconsin Press 1996, s. 388–403.

vztahu k zobrazeným postavám a situacím. Toto rozlišení je ovšem letité a v psychologii běžné: z těchto zdrojů připomeňme jen náhled o tom, že při sympatii, soucítění, na rozdíl od vcítění, chybí zážitek (či spíše tendence ke) splynutí s druhým, neregistrujeme moment „ponoření se“ do druhého a zejména, zachováváme si hranice vlastního já.³⁾ Důležité faktory těchto dvou typů vztahování – časovost a (sémantický) rytmus zde (u Neilla ani jinde) ovšem nenajdeme. Neill reaguje mimo jiné na Zillmanovu dvojí námitku, že empatická reakce nevysvětluje pocity úzkosti na straně diváka, když jsou hrdinové klidní, protože neví o nebezpečí, které jim hrozí (kdy má divák kognitivní „náskok“ před postavou – prostředek, který často využíval Hitchcock pro budování napětí) a dále, že teorie empatické identifikace zavádí chybný předpoklad absence úzkosti při empatickém vztahu, když postava úzkost nepociťuje. Neillova odpověď se odvolává na relaci soucítění, sympatie vůči postavě/postavám v takových případech a na Carrollův náhled o paralelnosti diváckých reakcí s reakcemi postav. Neill tím vlastně připouští, že „čistá“ empatie nevysvětlí celé spektrum diváckých prožitků. V jeho rozlišení se tak objevují **dva směry** diváckého vztahování, kdy soucítění, sympatie, je paralelní se znázorněnými, reprezentovanými emocemi postav, případně je součástí budovaného přesvědčení, reflektujícím uchopením znázorněné situace, v níž se postavy nacházejí nebo k níž směřují, aniž by si toho byly v některých případech (na rozdíl od diváka) vědomy. Toto směřování či vývoj situací, které se projevuje jak na diváckém osmyslení jednání zainteresovaných postav, tak na emocionálních prožitcích postav i diváka, nutně vnáší do hry akty imaginace. Jen na okraj, při psychologických výzkumech se ukázalo, že u více jak tří čtvrtin populace (v konkrétním výzkumu britské) je emoce strachu spjata s tím, co by se mohlo stát (nehoda, vážná nemoc, ztráta zaměstnání), tedy s imaginativním konstruktem, s potenciální možností, kterou si je dotýčný „bázklivec“ schopen představit.⁴⁾ Paralelní prožívání emocí s postavami může vysvětlit situaci, uváděnou Zillmanem, tedy například divákův pocit strachu z hrozícího nebezpečí, o němž postavy nevědí, ale tento příklad nutně neeliminuje možnost empatické reakce, protože se můžeme vcíťovat do postavy a představit si, na základě dosavadních zkušeností a nabytých přesvědčení v konkrétním procesu empatie, jaká bude (emocionální) reakce postavy, a tedy například bát se empaticky „v předstihu“, nikoli jen sympatizovat s aktuálně nevědoucím nešťastníkem. Paralelní soucítění i vcíťování (třebaže „jinak“ paralelní, jak ještě ukážeme) podporuje finální model boční participace, zatím však bez nutné „příčné“ spojnice, bez níž by nešlo o participaci.

2

Druhým směrem intencionálního vztahování, „zaměřením“ zájmu a konstituce vztahů je tedy empatie, v geometrizujícím přiblížení kolmá na paralelní směr prožitků, a tedy spolu s percepcí a tvorbou percentů i kumulací významů „most“ mezi filmovým textem

3) Srov. Béla Buda, *Čo vieme o empatii?* Bratislava : Pravda 1988, s. 86.

4) Harald G. Wallbott – Klaus R. Scherer, The antecedents of emotional experience. In: K. R. Scherer – H. G. Wallbott – A. Summerfield (eds.), *Experiencing Emotion. A cross-cultural study*. New York : Cambridge University Press 1986.

a recipujícím divákem. Opět na okraj, ale nikoli nedůležitá terminologická poznámka: standardně převádíme původní termín *Einfühlung*, případně *empathy* nebo řecký *empathia* jako vcítění. Tento převod ovšem nebezpečně implikuje spíše (mentální) **stav**, což může zbraňovat například náhledu o možnosti anticipující empatické reakce, naznačené výše. Vhodnější je proto překlad „vciťování“, naznačující inherentní procesualnost tohoto komplexního aktu vědomí, a tím pádem podstatnou časovou povahu empatie, která se při „stavovém“ chápání ztrácí. Empatie je proto, řečeno s Cassirerem, pojmem vztahovým či funkčním, nikoli substantiálním.

Neillova odpověď na další námitku proti roli empatie ve filmovém prožitku není příliš přesvědčivá, přestože je zejména ve světle recentních výzkumů v oblasti kognitivních a neuro- věd pravdivá. Na z psychoanalytických kořenů vyrůstající názor Anne Friedbergové, že identifikace (a empatie jako převažující forma identifikace) je popřením odlišnosti mezi vlastním já a jiným, patologickým podřízením jiného témuž, jež je zároveň odměněno slastí ze stejnosti, kontruje Neill pouze poukazem na kognitivní a socializující roli empatie v lidském životě a slabším implikovaným argumentem, že je-li něco v lidské psychice natolik rozšířené (až na autisty) jako vcítění, nemůže to být patologické. Odkážeme se k přesvědčivější argumentaci klasické práce Wilhelma Worringer, která vnáší do sledované problematiky estetickou dimenzi, v uvedených studiích a dokonce ve většině filmologických textů absentující:

Také u potřeby vciťování [vedle puzení k abstrakci – pozn. VZ] je východiskem estetického prožitku v zásadě pud k sebezapření. V první chvíli nám to ovšem bude patrné tím méně, že nám ještě v uších zní formule: „Estetický prožitek je objektivizovaný prožitek ze sebe sama.“ Tím se přece chce říci, že proces vciťování představuje přitakání sobě samému, přitakání všeobecné vůli k činnosti, která je v nás. „Neustále cítíme potřebu sebeuplatnění. Dokonce je to základní potřeba našeho bytí.“ Když však tuto vůli k činnosti vcítěním přeneseme do druhého objektu, pak v tomto druhém objektu *jsme*. Jsme oproštěni od svého individuálního bytí, dokud se rozplýváme se svým vnitřním prožitkovým pudem ve vnějším objektu, ve vnější formě. Cítíme, jak se naše individualita oproti bezhraničné rozlišenosti individuálního vědomí takřkajíc vlévá do pevných mezí. V této sebeobjektivaci tkví sebeoproštění. Přitakání k naší individuální potřebě činnosti, k němuž takto dochází, představuje zároveň omezení jejích neomezených možností, popření jejích nesjednotitelných rozličností. Spočíváme i se svým vnitřním puzením k činnosti v mezích této objektivace. „Při vcítění tedy nejsem tímto reálným já, nýbrž jsem od něj niterně oproštěn, tzn. jsem oproštěn od všeho toho, čím jsem, vyjma pozorování formy. Jsem pouze tímto ideálním, tímto pozorujícím já“ (Lipps: *Estetika*). Lidově se trefně říká, že se člověk při pozorování uměleckého díla ztrácí.⁵⁾

Takto pojatá empatie v rámci estetické recepce je v přímém protikladu s názorem Friedbergové a v souladu s pojetím empatie nejen u Neilla, ale i současných kognitivních

5) Wilhelm Worringer, Abstrakce a vciťování. In: Vlastimil Zuska (ed.), *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha: Karolinum 2003, s. 159–173, cit. s. 171–172.

vědců. Při patologickém zastírání jinakosti a podřazování jiného pod totéž (známé) by byla nemožná role empatie v učení, v poznávání nového, v rozšiřování nejen emocionálního horizontu individua a v komunikaci jako nástroji poznávání. Zanedbání estetické dimenze, kterého se „dopouští“ jak Bordwell, tak i Neill a jak dále uvidíme, i Gerrig s Prenticovou, vede ovšem k pojmání filmového díla pouze v jeho teoretické či striktně kognitivní funkci, případně funkci praktické, použijeme-li Mukařovského terminologii, a tím ke „slepotě“ vůči typům syntéz, selektivitě významových kumulací a specifické reflexivitě, na kterou naráží i Worringer. Omezení horizontu možností, v našem případě imaginace, které nastává podle Worringera při estetické empatii, stejně jako „popření nesjednotitelných rozličností“, najdeme jako echo i u Neilla, podle nějž je imaginace při empatii, identifikaci s filmovou postavou, omezována přesvědčeními o někom jiném, a to až do té míry, že pokud si nedokážeme představit určitý psychický stav druhého (postavy), nedaří se nám vcíťování. Rozšiřování kognitivního a prožitkového horizontu, umožněného u Worringera a před ním u Theodora Lippse, protagonisty teorie vcíťování jako kapitoly v dějinách estetiky, sebeobjektivizací, a tedy sebereflexí v estetickém modu vztahování, zaznamenává i Neill: V empatických reakcích „mohou být obsaženy typy reakcí [...], jež **zrcadlově odrážejí** [zdůraznil VZ – viz zrcadlové neurony a empatie níže] pocity a reakce druhých lidí, jejichž názorové a zkušenostní ustrojení může být velice odlišné od našeho.“⁶⁾ Podle Neilla pak imaginální aktivita tvoří jádro empatie, spolu s přesvědčením/znalostí o možnostech prožívání druhých i sebe sama. Omezení imaginace vlivem empatie a eliminace nesjednotitelného (Worringer) umožňuje objektivizaci, a tím i strukturaci prožitkového pole, nutnou podmínku osmyslení, těžení významů a specifických estetických prožitků ze syntéz, ze sjednocovaných celků. „Ukáženná“ imaginace (jinak termín Mikela Duffrena) pak implikuje svedení imaginace do určitého směru, do časové orientace, jejíž důležitou složkou je budoucnost, tedy anticipace. Důležitost orientace na budoucnost, na časovost empatického, identifikačního prožitku, můžeme doložit upřesněním Neillova postřehu o obtížnosti až nemožnosti vcíťování do osob, jejichž prezentující se psychický stav je pro nás nepředstavitelný, tudíž nepochopitelný: nepředstavitelnost v tomto ohledu může způsobovat také rytmus a rychlost, gradienty změny psychických stavů, tedy jiné časování existence.⁷⁾ Druhým dokladem, potřebným pro další argumentaci, je náhled Husserlov:

V empatii je konstituován objektivní, intersubjektivní společný čas, v němž musí být vše individuální v žitých zážitcích a veškeré časové předmětnosti schopno uspořádání. Tuto konstituci lze zredukovat na fakt, že pro každé ego není empatie ničím jiným nežli zvláštní skupinou kladoucích prezentací ve vazbě na vzpomínky a očekávání a že, jako všechny kladoucí intuice, je může ego sjednotit výše zmíněným způsobem [tj. v časové orientaci – pozn. VZ].⁸⁾

6) Alex Neill, *Empatie a filmová fikce*. Přítomné číslo *Iluminace*, s. 10.

7) K tomu srov. otázku časovosti v tzv. proxemickém chování, zahrnujícím empatii – viz Edward T. Hall, *The Dance of Life. The Other Dimension of Time*. New York : Doubleday 1983.

8) Edmund Husserl, *Experience and Judgment*. Evanston : Northwestern University Press 1973, s. 165. I nejsoučasnější neurofyziologický výzkum dává za pravdu Husserlovi: při vzpomínce na nějakou událost

Sjednocení vzpomínek a očekávání koresponduje s Neillovou empatií jako fúzí imaginární aktivity (představ o záměrech a budoucím jednání předmětu vciťování) a přesvědčení (budované na dosavadní zkušenosti, a tedy vzpomínkách). Dvě poznámky na závěr tohoto oddílu: i ve filmové teorii posledních let se objevují námitky proti monolitickému chápání diváka, ať už jako oběti ideologie filmového aparátu, funkce v odvíjení narativu apod.⁹⁾ Zřejmě z obavy před hroící Scyllou relativismu se propadá Charybdě dílčí „velké teorii“ a divákovi se nepřiznává možnost alternativních interpretací a prožitků, která je přitom inherentní znakové povaze filmového nosiče i recepčním aktivitám diváka, včetně a právě estetických. Z toho rezultuje i druhé omezení úvah o recepci i v uvedeném rozlišení na vciťování a soucítění, kdy se divák situuje pouze do jednoho z těchto typů vztahování, tedy jde o názor buď – a nebo. Simultánní „výkon“ obou typů uvažování, a právě z toho důvodu využijeme koncept boční participace a časovosti empatie.

3

Po těchto přípravných objasněních role empatie a náznaku její modifikace při estetické recepci se můžeme vrátit ke konceptu boční participace, založeném kognitivně a komunikačně. Předtím ještě jednu sémantickou glosu, která se vztahuje jak na Gerriga s Prenticovou, tak na Neilla a jeho oponenty. Setkáváme se s obraty typu „empatická reakce“ nebo „divácká response“, v nichž můžeme zaslechnout ozvěnu behavioristického schématu stimul-response. Přitom i z analýz uvedených autorů je zřejmé, že divácká recepcce je aktivní, dopředný, anticipující proces, který předznamenává, zpětně osmysluje, průběžně reinterpretuje konstituující se estetický objekt. Rovněž toto reduktivní chápání může podvazovat zkoumání daného pole, tedy divácké recepce.

Zmínění Gerrig a Prenticová vycházejí z předpokladu, že recipienti narativů, ať filmových či literárních, produkují response *jakoby* se podíleli na prezentovaných, resp. re-prezentovaných událostech. Participace na narativu pak musí být takového typu, aby umožnila rozštěp na záměr jednat a jednání. Bez tohoto rozštěpu, z filmové teorie známé a letité blokace konativních aktů, by nešlo o participaci „jakoby“, ale o kompletní, plnou a reálnou participaci. Co autoři neuvažují, je ale ze sociální psychologie známý tzv. divácký postoj, kdy například svědkové dopravní havárie pozorují nehodu, aniž by aktivně zasáhli. Neuvažují tedy modality možných postojů, včetně pro sledovaný problém vysoce relevantního estetického, tj. distancujícího a reflektovaného postoje. Odtud pramení i jednoduché chápání modu „jakoby“, který jinak nabízí řadu možných chápání fikce, včetně waltonovské „hry na předstírání“ (*game of make-believe*), na kterou naráží i Neill ve výše zmíněné studii. Za východisko naší schopnosti aktivní participace na narativu pak pokládají soubor dovedností, které si osvojujeme při běžné konverzaci:

i při představě obdobné události se aktivizují v mozku stejné oblasti (8 hlavních a dalších 15 vedlejších) – srov. *Scientific American* 2007 (březen), s. 17; nebo podrobněji <www.sciam.com/ontheweb> – „back to the future“.

9) Srov. třetí přeloženou studii v tomto čísle *Iluminace*: Judith M a y n e o v á, Paradoxy diváctví.

V jakékoli konverzaci, zahrnující více než dvě osoby, často zaujímá každý zúčastněný střídavě roli bočního participanta, který není přímým adresátem sdělení. Konverzační kompetence vyžaduje, aby si jednotlivec osvojil kognitivní strategii, která mu umožňuje hladce fungovat jako boční participant.¹⁰⁾

Analýzy změny role z adresáta na mluvčího, případně z bočního participanta na mluvčího a naopak ukazují, že tato změna probíhá ve 34 procentech zkoumaných případů s časovou prodlevou 0,2 sekundy, což je průměrná hodnota nejrychlejší volní response, již je člověk schopen. Scénář komunikační situace typu poslech mluvčího – zpracování zprávy – vypracování odpovědi stěží vysvětlí rychlost změny role, na místě je spíše průběžná formulace odpovědi a anticipace rozvoje zprávy, tedy mechanismy, které jsou analogické dvojkolejnosti sledování a rozumění textu (Ricoeur, Barthes, Brooks). Jak v případě personální komunikace, tak při recepci narativu je kvalifikovaný odhad intence mluvčího podložen empatií, tedy projekcí sebe sama do pozice mluvčího či operací analogické aprezentace (Husserl). Operace empatie, vcítění se do postav narativního textu a anticipace jejich reakcí v narativních situacích tak představuje „kolmici“ na průběžnou linii kumulace významů, smyslu (rozumění) odvíjejícího se celku textu, včetně a právě předjímání tohoto rozvoje i se „smyslem konce“, je základním předpokladem porozumění aktuálnímu reprezentovanému dění, tedy sledování textu. Získaná kognitivní dovednost zahrnuje tedy i pohotovost v přepínání rolí neboli hledisek či perspektiv, a proto i střídavé, oscilující vcíťování do postav, usnadňující recepci narativů s vícenásobnými fokalizacemi – za všechny připomeňme Kurosawova RAŠOMONA, v literatuře třeba „nejlepší detektivku všech dob“ – *Měsíční kámen* Wilkie Collinse.

Ovšem empatií nevysvětlíme celek participace, jak posléze dokládají i sledování autoři, když rozlišují v rámci boční participace inferenční a participační response. Vedle empatie ovšem funguje jako spojnice mezi divákem a odvíjejícím se narativem i zmíněná sympatie, soucítění (Neill výše), ale i kumulace významů, „logika“ odvíjení textu, a tedy proměnlivé vymezení „horizontu očekávání“ (Jauß) a paralelní linie označujících, které vytvářejí spolu s fonetickým rytmem i rytmus sémantický – přídatnou informaci, formující bezprostřední očekávání i anticipaci většího dosahu. V několika dimenzích pak pochopitelně funguje rytmus filmového obrazu, jak pokud jde o střihovou skladbu, tak i proměnlivost ohnisek. Tyto dotčené linie se kříží v „prostoru“ recepce, tedy divácké response, která je založena jako boční participace. Dvě z těchto linií, tj. typů response v rámci boční participace, vraťme se o něco zpět, vymezují Gerrig a Prenticeová jednak jako inferenční, vyvozující response, umožňující „scelit“ například střihem oddělené a různé scény. Tento typ response se také uplatňuje, dodejme, při rozumění (v naratologickém smyslu) komiksu, v kauzálním a významovém propojení jednotlivých „okének“. Sledování i rozumění textu, zejména však sledování, nevyžadují nutně a vždy participační responsi, druhý typ response v modu boční participace. Ta se u sledovaných autorů ještě dále člení na *jakoby* response (*as if* response), tj. response, jaké by diváci produkovali, kdyby se opravdu podíleli na filmem reprezentovaných událostech a situacích, což je, jak jsme již upozornili, pouze jeden z možných a dokonce méně běžných významů

10) R. J. Gerrig – D. A. Prentice, c. d., s. 390.

termínu „jakoby“, a na participační response, které nejsou *jakoby* responsemi. Participační response z pozice „kritického“ diváka (v Ecově rozlišení na kritického a naivního diváka) jsou svého druhu komentáře, například typu „Jak to přijde, že ten správný chlapec uteče kulometu?“¹¹⁾, tedy v objasnění autorů jde o participaci na zážitku narativu, na rozdíl od participace na narativu v případě jakoby participační response. Zjevně se jedná o zaujetí kritické distance neboli, což je totéž, reflexi vlastního prožívání. Ale v tomto a všech dalších případech estetické recepce narativní fikce se divák již nachází v estetické distanci, v estetickém postoji, který je esenciálně reflektovaný. „Komentující“ participace tedy není odlišná co do druhu, ale pouze co do stupně, a to přesunem pozornostního ohniska. Důležitý je zde sám poukaz (dále autory nereflektovaný) na podíl reflexe (sebereflexe) v participaci na narativu, který dále zúročíme.

V dalším tázání, podloženém psychologickými experimenty, se autoři zabývají původem emocí, vznikajících při jakoby participaci, tedy jakoby emocí. Rozlišují pak emoce, spjaté pouze s výsledkem nějakého jednání, akce, které nevyžadují jakoby participaci, nýbrž pouze inferenci, a emoce, které jsou funkcí participace, vznikají při odvíjení jednání, směřující k specifickému vyústění. Z pouhé znalosti výsledku jednání, procesu, nejsme schopni předpovědět formy jakoby emocí. Z výzkumů čtenářských způsobů recepce jsou známy případy, kdy čtenář nevydrží kumulující se napětí narativu a podívá se na konec, tj. „jak to dopadne“. V pozadí může být právě strach, nejistota z nepředvídatelných forem emocí, které by při boční participaci mohly vzniknout, v posledku tedy strach ze sebepoznání a narušení stabilizovaného sebeobrazu. Tato indicie poukazuje jaksi z negativní strany na principiální možnost rozšíření emocionálního a kognitivního horizontu recipienta participací na narativu.

4

Vymezení jakoby emocí uvedeným způsobem můžeme sledovat k obecnější problematice nejen emocí (viz níže jakoby emoce u Damasia), ale k ještě obecnější otázce motivace lidského jednání. Biologická a posléze kybernetická teorie homeostázy vyvolala řadu otázek, na které nedokázala odpovědět: například pozitivní role stresu, zvědavost, kreativita neomezující se na zachování rovnováhy a harmonie, až po roli estetického prožitku a umění v lidském životě a společnosti, včetně klasických problémů šerednosti v umění, zobrazování odporného, dramatičnosti a rozrušení, excitace, smutku v recepci uměleckých děl. Jednou z odpovědí na vrstvicí se problémy bylo postulování dvou nevylučujících se motivačních systémů v psychickém ustrojení člověka: telického systému a systému paratelického.¹²⁾ Telický systém, tedy motivační systém zaměřující jednání, prožívání, vnímání a představování k dosažení cíle (srov. neparticipační emoce u Gerri- ga a Prenticové výše) odpovídá klasickému pojetí homeostázy, tedy systému k redukci tenzí v organismu. V tomto systému je vysoké vybuzení, excitace (*arousal*) prožíváno jako nepříjemné, nízká úroveň excitace pak jako příjemná. Paratelický systém se zaměřuje

11) Tamtéž, s. 395.

12) Srov. např. Michael J. Apter, *The Experience of Motivation: The Theory of Psychological Reversals*. London : Academic Press 1982.

na prostředky, na průběh prožitku a váhy jsou obrácené: nízké vybuzení je pociťováno jako nepříjemné, vysoké naopak. Paratelická motivace je orientována na proces, průběh, tedy na participaci. Nejjednodušší manifestací práce paratelického systému je například prožitek z motorické aktivity kvůli ní samé, třeba z joggingu nebo nordic walking. Připomeňme si v estetice klasické koncepce intransitivní percepce, nezajímavého zájmu, vnímání pro vnímání samo, koncepci estetického znaku v českém strukturalismu, redukce referenční funkce při dominanci poetické či estetické funkce a snadno nahlédneme, že při estetické recepci vstupuje na scénu paratelický motivační systém. Který ze systémů bude aktivizován, záleží na tzv. *cognitive labelling procedure*, tedy na vyhodnocení situace a odpovídající kategorizaci ze strany prožívajícího. Například vybuzení vyvolané nebezpečím (ať už reálným nebo fiktivním v modu boční participace) bude na jedné straně řízeno telickým systémem, který míří k snížení až anulování tenze, a tedy eliminaci nebezpečí, na straně druhé paratelickým systémem, který směřuje ke zvýšení vybuzení, protože vybuzení přispívá k podpoře motorické aktivity – v dnes módních „adrenalinových“ sportech evidentně funguje paratelický systém: tam, kde by se běžný smrtelník snažil nebezpečí vyhnout a fungoval by mu telický systém, adrenalinový nadšenec spustí paratelický systém. Tento mechanismus se pochopitelně netýká jen motorických aktivit, ale i jednání, kde jsou konativní funkce blokovány, jako například při recepci filmu. Oba uvedené systémy jsou kooperativní a antagonistické. Nízké vybuzení bude telicky určeno jako libost či relaxace, paratelicky jako nelibost či nuda. Vysoké vybuzení bude paratelicky „oznámkováno“ jako pozitivní vzrušení, napětí, telicky jako obava a strach. Přepínání mezi systémy („psychological reversals“ v názvu Apterovy práce) slouží k udržení motivační úrovně v určitých mezích, individuálně proměnlivých. Při nízké a snižující se úrovni stimulace, pociťované jako relaxace, dojde posléze k přepnutí systému a stav začne být pociťován jako nuda. Vysoké pozitivní vzrušení v rámci paratelického systému může přejít v prožitek strachu při nástupu telického systému. Ve výše uvedeném příkladu čtenáře či diváka, který nevydrží kumulující se napětí narativu a podívá se na konec, jde evidentně o přepnutí motivačních systémů z paratelického na telický. Tyto dva systémy pochopitelně fungují i v rámci jakoby responsí a mohou přispět k snadnosti či naopak nesnadnosti navázání empatického „raportu“ s postavou. Vysvětlí třeba pocit ulehčení na straně empatizujícího diváka, když se hrdina/ka dostane z obtížné situace (v akci je pro tuto chvíli telický systém), ale může ztížit vciťování, když si divák žádá další dobrodružství, ale hrdina „už má dost“ – povšimněme si, že na takovou scénu v běžné produkci narážíme zřídka. Tak či onak, opět nacházíme dvě linie možného vztahování prožitku, kognitivního vyhodnocování situací a odpovídajících postojů, vektorů vědomí: jeden „horizontální“, přímo k cíli směřující, druhý zaměřený na cestu k cíli, opět v jednoduchém schematismu „kolmý“ na přímý směr. V souvislosti s jakoby emocemi, které podle Gerriga a Prenticové vyžadují silné zaujetí, téměř reálnou, tj. divákem ovlivnitelnou situaci participace, estetik by řekl minimální distanci, ovšem ve smyslu antinomie psychické distance Edwarda Bullougha – tedy co možná nejmenší distance, aniž by zmizela – zmiňují autoři i dva nástroje, jimiž film vyvolává, dávákuje, případně zabraňuje participačním jakoby responsím, a tedy i jakoby emocím: časování a fokusace. O těchto dvou faktorech se zmiňují jen proto, že těsně korespondují s Damasiovým pojetím emocí, přestože jeho „jakoby emoce“ jsou zcela odlišným konceptem.

O temporalitě jednání a obecně dění v rámci narativu jako determinantě možné identifikace jsme se již zmínili, sledování autoři zmiňují důležitý faktor dostatku času na vypracování jakoby response, na straně druhé příliš pomalé tempo, neakceptovatelný (sémantický) rytmus pak mohou identifikaci (empatii) narušit až znemožnit. Druhým mechanismem je ohnisko, na co je kamera, resp. divák identifikující se s kamerou zaměřen, jak dlouho trvá jednotlivé zaměření. Tyto mechanismy řízení divácké pozornosti, zaměření, pohybu pozornostního ohniska, rytmu osmyslování a zvýznamňování do značné míry odpovídají faktorům, ovlivňujícím i běžnou vizuální percepci, nás zde však zajímají pro souvislost s damasiovskými „jakoby emocemi“, k nimž se právě dostáváme.

5

Neurofyziolog Antonio Damasio je autorem vlivné teorie emocí, vzniku personality a povahy vědomí, u níž se krátce zastavíme pro srovnání i jako u dalšího podloží pro vysvětlení boční participace filmového diváka. Ve třech knihách¹³⁾ rozvíjí mimo jiné teorii emocí, která koresponduje jak s některými pojetími emocí v estetice, ve filozofii umění, a to včetně letité kontroverze nad emocionálním prožitkem fikcí, a, jak uvidíme, i s boční participací diváka. Pro náš záměr klíčovými pojmy v jeho koncepci jsou: reflexe, simulace, kognitivní hodnocení (*cognitive labelling* u Aptera) a poukaz na mentální reprezentace v prefrontálním kortexu.

Soubor mentálních vzorců, které tvoří bázi emocí a pociťování vůbec vyvstává podle Damasia¹⁴⁾ ze dvou tříd biologických změn v lidském organismu – změn v tělesném stavu a změn v kognitivním nastavení. Změn, spjatých s tělesným stavem, dosahuje organismus dvěma mechanismy: jeden z nich, nazvaný „tělesný okruh“ (*body loop*), využívá humorálních (chemických, tj. pomalých, tzv. neurotransmiterů) a elektrochemických (rychlých), tj. neurálních signálů s výsledkem změn v „krajíně těla“ a v její následné reprezentaci v senzomotorických strukturách CNS. Tyto změny jsou pak primárními emocemi. Změn v reprezentaci tělesného stavu lze ale dosáhnout i jiným mechanismem, využívajícím „jakoby tělesný okruh“ (*as if body loop*). V tomto alternativním mechanismu se reprezentace změn vytváří přímo v senzorických tělesných mapách, tedy v reprezentacích krajiny těla, kontrolovaných dalšími neurálními centry, zejména centry v prefrontálním kortexu (níže srov. s lokalizací tzv. zrcadlových neuronů). Je to „jakoby“ se tělo skutečně změnilo, ale neděje se tak reálně. Mechanismus „jakoby tělesného okruhu“ obchází tělo a spoří tak čas a energii, což může být, jak poznamenává Damasio, za určitých okolností výhodné. Do množiny těchto „určitých okolností“ můžeme směle zařadit recepci narativu s blokací konativních funkcí jako svého druhu heuristickou simulaci, s kratšími časovými

13) Antonio R. D a m a s i o, *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain*. New York : Putnam 1994 (česky: *Descartův omyl*. Praha : Mladá fronta 2002); A. R. D a m a s i o, *The Feeling of What Happens. Body, Emotion and the Making of Consciousness*. London : Vintage 2000; A. R. D a m a s i o, *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. New York : Harcourt 2003 (česky: *Hledání Spinozy*. Praha : Dybbuk 2004).

14) A. R. D a m a s i o, *The Feeling of What Happens*, s. 281.

průběhy reakcí v jakoby tělesném okruhu a mnohdy vyšší intenzitou reakcí, protože reálně „o nic nejde“ a telický motivační systém se zapíná později, pokud vůbec. Mechanismy „jakoby“ jsou pak podle Damasia důležité nejen pro emoce a pocíťování, ale také pro třídu kognitivních procesů, které lze označit jako „interní simulace“ neboli mentální modelování.

Změny spjaté s kognitivním stavem jsou generovány tehdy, když proces emoce vede k sekreci neuromodulátorů, které vedou k významným změnám mozkové funkce. Tři nejdůležitější třídy změn pak jsou: 1. indukce specifického chování (hra, explorace, přichylnost aj.); 2. změna zpracování tělesných stavů (filtrace či propouštění tělesných, tj. i smyslových signálů, selektivní posilování či inhibování, měnění polarit příjemné-nepříjemné) a 3. změny v modu kognitivního zpracování (např. ve vztahu k auditivním nebo vizuálním představám může docházet ke změnám z pomalého k rychlému sledu tvorby představ /mentálních reprezentací/ nebo ke změně z ostře „fokusovaných“, zaostřených obrazů k rozostřeným). Uvedené změny v modu kognitivního zpracování ne náhodou „kopírují“ náhled Gerriga s Prenticovou o způsobech, jimiž film řídí participační response a jakoby emoce. Lze říci, že filmoví tvůrci intuitivně objevili zákonitosti, jimiž se řídí emocionální prožitek reprezentací. Stejně tak souvisí „indukce specifického chování“ s nástupem estetického postoje, jako významného a s věkem, ontogenezí, postupně pěstovaného typu chování. Souvislost s rozvojem schopnosti empatie je rovněž doložitelná: dětské či vývojové psychologové rozlišují pět stadií symbolizace lidského jednání ve hře s replikami (třeba panenkami) – v posledním stadiu je dítě (kolem pátého roku života) schopno zobrazit a představovat si imaginární postavu, která se na věci dívá jinak než ono samo (srov. roli empatie u Neilla a odrážení pocitů a reakcí druhých lidí, jejichž ustrojení může být velmi odlišné od našeho). Jinak řečeno:

Nejprve v činnosti a později v zobrazujícím chování děti začínají chápat samy sebe a druhé jako nezávislé jedince. Paralelně s tím děti rozpoznají, že kromě jednání mohou mít lidští herci také vnitřní prožitky. Toto zobrazování doprovází kognitivní a emocionální vývoj, které jsou základem empatie.¹⁵⁾

Role imaginace v zobrazování druhých, v simulační heuristice, která se podílí na ontogenezi i fylogenezi člověka, je zde zjevná. Recentní objev již několikrát zmíněných zrcadlových neuronů ovšem obrací kauzální působnost implikovanou v právě uvedeném citátu: kognitivní a emocionální vývoj je úzce spjat s empatií, jejíž neurofyzilogickou bází tvoří právě zrcadlové neurony, a učení, včetně emoční inteligence a kognitivního vývoje, je umožněno a zřejmě probíhá ve vzájemném a zpětnovazebném posilování schopnosti empatie na jedné straně a celku kognitivní ontogeneze na straně druhé. Řečeno slovníkem Damasiovy teorie – při recepci filmové fikce, narativu, využívá divák „jakoby tělesný okruh“, posílený blokací fyzického jednání, vědomím o modalitě „jakoby“, tedy fiktivností či „hrou na předstírání“ (Walton), neboli estetický postoj, který je provázen změnami kognitivního stavu, až překvapivě deskriptivně shodnými s estetickým

15) Robert S. Kruger, Příběh ve hře: struktura imaginace v psychoterapii dítěte. In: James Phillips – James Morley (ed.), *Imaginace a její patologie*. Praha: Triton 2006, s. 260.

prožitkem: také v něm dochází k indukci specifického typu chování, totiž k navození estetického postoje (opět, jako v případě „vciřování“ zde platí, že tento koncept je pojmem vztahovým, popisujícím proces, nikoli pojmem substantiálním), stejně jako ke „změně zpracování tělesných stavů“, ovšem v případě „jakoby tělesného okruhu“ již v modu jakoby, tedy na půdě mentálních reprezentací, kam spadá i představa o stavech a mentálních reprezentacích postavy, do níž se divák vciřuje. Procesy selekce, filtrace, posilování a inhibice inputů, mentálních konstruktů typu estetických objektů, konfigurací (Ricoeur) či gestaltů (ve smyslu Wolfganga Isera) v narativu tvoří klíčové faktory estetické recepce kteréhokoli estetického objektu. Z uvedeného mimo jiné vyplývá, že estetickému prožitku je inherentní silný emocionální náboj, generovaný dynamickou strukturou změn, což vedlo v dějinách estetiky k reduktivnímu zúžení role uměleckých děl na vyvolání silných emocí (např. I. A. Richards). Modalita kognitivního zpracování se tedy mění, a to jednak nástupem estetického postoje, jednak aktivizací souboru kognitivních dovedností (vyvinutých za účasti prohlubující se schopnosti empatie), které jsme označili za boční participaci. Boční participace ovšem implikuje nepřímou účast na reprezentované situaci, tedy vedle esenciální podmínky distance (včetně estetické) i mentální reprezentaci tohoto specifického vztahu, který je nastolován mezi jednotlivými reprezentacemi – vnější, tj. objektovou, filmovým narativem a reprezentovanými, zobrazenými postavami, situacemi, událostmi, děním a jednáním, a vnitřní, reprezentací těla a mentálními reprezentacemi stavu organismu, mapami krajiny těla. Damasio také dospívá, na obecnější rovině, nežli je estetická recepce (filmového) narativu, ke konceptu sekundárních reprezentací a sekundárních emocí:

Pociřovat emoce je prosté – vyžaduje to mít představu, vycházející z neurálních schémat, které reprezentují změny v těle a mozku, což vytváří emoce. Ale vědět, že mám pocit, pociřovat pocit, nastává jen tehdy, když jsme schopni vytvářet reprezentace druhého řádu, reprezentace vztahu mezi organismem a objektem (kterým je v tomto případě emoce).¹⁶⁾

Damasio tedy rozlišuje přímo, tj. nereflektovaně prožívané emoce a emoce pociřované a uvědomované, tedy prožívané v reflektivním modu. Připomeňme klasická pojetí krásy (coby estetické hodnoty objektu zalíbení) jako reflektované libosti (Kant), objektivizované libosti (Santayana), objektivizovaný prožitek sebe sama (Worringer). Estetický prožitek tedy přednostně generuje a udržuje reflektovaně pociřované emoce a jako takový vyžaduje mentální reprezentace vztahu. Připomeňme výše uvedené rozlišení Gerriga a Prenticové na participaci na zážitku narativu a participaci v narativu. Na první pohled by se mohlo zdát, že participace v narativu je analogická nereflektovanému pociřování emocí, ale i participace v narativu probíhá v rámci boční a estetické participace, tedy ve změněném a měnícím se kognitivním zpracování, vyznačujícím se reflexivitou. Participace na zážitku narativu jejich slovy je tedy o jedno reflexivní patro výše a liší se právě reprezentací vztahů mezi primárními reprezentacemi. Damasio proto mluví o sekundárních emocích (analogických jeho „emocím jakoby“), vznikajících jako response nikoli

16) A. R. Damasio, *The Feeling of What Happens*, s. 280.

na vnější stimuly, ale na vnitřně vytvářené reprezentace. Estetik by doplnil, že sekundární emoce vznikají při konstituci estetického objektu. Při evoluci lidského vědomí, které podle současných „neurofilozofů“¹⁷⁾ závisí na schopnosti sebe-reprezentace, tj. i sebe-reflexivitě, je nutnou součástí vývoje a „práce“ komplexního vědomí schopnost vytvářet metareprezentace, tj. reprezentace vztahů mezi reprezentacemi, například mezi reprezentací vnějšího objektu a emocionálního účinku (reprezentace vnitřního stavu), tj. vnitřního objektu, vzniklého působením vjemu. Boční participace tak pracuje s reflexivitou, představami, metareprezentacemi a sekundárními emocemi, které jsou v estetickém modu vztahování ještě posilovány primární reflexivitou estetického postoje.

Před závěrečným shrnutím doplníme několikrát zmíněný kamínek do mozaiky pozadí boční estetické participace diváka – recentní objev tzv. zrcadlových neuronů, který podporuje řadu dosud naznačených hypotéz, včetně neurologické báze empatie.

6

Podle V. Ramachandran¹⁸⁾ má objev *mirror neurons* stejný význam pro psychologii jako objev DNA pro biologii. Objev Giacomina Rizzalattiho a Vittoria Gallese z parmské univerzity se týká souboru neuronů v levém prefrontálním mozkovém laloku, které zahrnují i tzv. Brocovu oblast. Brocova oblast je „odpovědná“, tzn. aktivizuje se při chápání složitých souvětí, při vyprávění a sledování příběhů, je tedy neurofyzilogickou bází „jazykového instinktu“ (S. Pinker). Jedna ze zdrojových otázek, které stály na počátku výzkumu, vedoucího k objevu zrcadlových neuronů, zněla: jak chápeme jednání a zejména záměry druhých? Ještě v devadesátých letech minulého století by odpověď odkazovala na komplexní deduktivní operace kognitivního aparátu (srov. inferenční response Gerri-ga a Prenticové), nebyla ale uspokojivá, protože nevysvětlovala rychlost a snadnost takového porozumění. Co tedy jsou zrcadlové neurony?

Jde o soubor neuronů (prvně objeven u makaků), který se aktivizuje při výkonu motorické akce, zaměřené k nějakému cíli, například uchopení ovoce. Tentýž soubor neuronů se aktivizuje, když dotyčný jedinec pouze pozoruje jiného, kdo provádí tentýž akt, bez ohledu na reálnost tohoto provádění, tedy i při sledování fiktivní reprezentace, například komiksového stripu. Protože tento nově objevený soubor neuronů zdá se přímo odrážet, zrcadlí jednání, prováděné někým jiným, v mozku pozorovatele, nazvali ho autoři objevu zrcadlovými neurony. Soubory zrcadlových neuronů zjevně kódují vzorce specifických jednání, vytvářejí tedy mentální reprezentace v mysli vnímatele. Badatelé také potvrdili hypotézu, že zrcadlové neurony odrážejí, vytvářejí model (simulačně heuristický) jednání a jeho směřování (vstup imaginace), nikoli (jen) jeho vizuální rysy. Potvrdilo se

17) Viz např. Patricia S. Churchland, *Brain-wise. Studies in Neurophilosophy*. Cambridge, MA : Bradford Books 2002, s. 164.

18) Vilayanur S. Ramachandran, Zrcadliace neuróny a imitačné učenie jako hnacia sila „veľkého skoku vpred“ v evolúcii človeka / Mirror neurons and imitation learning as a driving force behind the “great leap forward” in human evolution. *Kritika & Kontext* 10, 2005, č. 31, s. 30–42; dále srov. Giacomo Rizzalatti – Leonardo Fogassi – Vittorio Gallese, Mirrors in the Mind. *Scientific American* 2006 (listopad), s. 30–45.

následně, že zrcadlové neurony zajišťují porozumění záměru rozlišováním mezi podobnými jednáními, ale s odlišnými cíli (opět je ve hře anticipace, představa možných „kurzů“ procesuálního jednání). Zrcadlové neurony tak umožňují přímé a bezprostřední porozumění jednání druhého, bez akce komplexního kognitivního aparátu. Můžeme doplnit, že tento náález implikuje aktivitu Damasiova „jakoby tělesného okruhu“. Autoři objevu také doplňují, že stejně důležité pro porozumění jednání a záměrům druhého jsou vedle „vzor- ce chování“ i příslušné emoce, že tedy pomocí zrcadlových neuronů nejen chápeme, co druhý dělá, ale také jak se cítí. Rozpoznání emocí druhého je pak možné dvěma způsoby, analogickými určením smyslu jednání – kognitivním zpracováním smyslových signálů a logickým závěrem o emocích druhého nebo přímým mapováním (a následným pociťováním změn v mapě krajiny těla, v reprezentaci sebe sama) do mentálních struktur vnímatele, které „vytváří zážitek emoce ve vnímání“ (připomeňme rozlišení „žitých“ emocí a „pociťování emocí“ /*feeling of feelings*/ jako reflektovaného prožívání sekundárních emocí). Zrcadlové neurony tak tvoří mimo jiné neurofyzilogickou bázi empatie jako přímého kognitivního mechanismu, který bez okliky tělem mění mentální reprezentaci, funguje tedy jako „jakoby tělesný okruh“ s výhodou energetické a časové úspory a z nich rezultující libosti.

Závěr

Boční participace filmového diváka v názvu studie tedy znamená více, jde o komplexnější koncept nežli jen analogon pozice třetího účastníka konverzační situace, jen pozorovatele interakce jiných aktivních „agentů“. Recepce filmu může probíhat a v případě fikčních narativů, „hraných“ filmů, většinou probíhá v rámci estetické recepce (postoje, distance) a v tomto rámci pak v modu boční participace. Boční participace ale zahrnuje jak kognitivní strategii, aktivizaci souboru kognitivních dovedností, získaných zkušeností s boční participací v konverzaci, tak i empatickou identifikaci s reprezentovanými postavami, tedy dva směry možného vztahování. Rámec estetické recepce implikuje (sebe)reflexivitu ve smyslu sebeobjektivizace, tedy zpředměťňování vztahu recipienta k objektu estetického zájmu. Tuto reflexivitu můžeme rovněž chápat jako boční vztah k primární percepci i sémióze.

Dalšími faktory, které se dostávají do vztahu podélnosti a „kolmé“, příčné relace, jsou pak dvojice vcítění, přesněji vciťování, a soucítění, inferenční response a participační response, která se dále „fraktálně“ štěpí do dvou směrů: jakoby response a reflektované (kritické) participace, paralelnost prožívání postav a diváků jako paralelnost mentálních reprezentací, přemostovaná empatií a metareprezentacemi, generujícími pociťování uvědomovaných emocí v modu blokace konativního jednání, tedy v „jakoby tělesném okruhu“, stejně tak jako esteticky reflektovaný protipohyb vciťování a abstrakce. Naratologicky se kříží sledování a rozumění textu, analogické přechodům i simultánnímu využívání telického a paratelického motivačního systému, kdy podíl toho kterého systému i podíl v komplementaritě sledování a rozumění je posilován či inhibován generovanými pociťovanými emocionálními prožitky. Primární „žité“ emoce se kříží se sekundárními emocemi, generovanými změnami v mentálních mapách, neboli reprezentacích. Většina těchto křížících se vazeb, směrů mentálních procesů implikuje změny v reprezentacích a metareprezentacích, tedy generování emocí a pociťování emocí za spoluúčasti anticipací

intencí reprezentovaných postav s důležitou úlohou imaginace a časovosti, protože průběh a směřování (cíle) jsou představovány, nikoli bezprostředně prezentovány. Změny, dílčí syntézy (rozumění textu, narativní gestaly či konfigurace), rozpory a jejich překonávání integrací do dílčích celků pak probíhají v čase, vytvářejí časový objekt, jehož rytmus, střídání tempa jsou samy o sobě esteticky relevantní.

Otázkou, která se vztahuje na všechna uvedená vektorová křížení mentálních aktů, je, zda mohou probíhat simultánně, nebo pouze střídavě, případně v jakém „poli“ mentálních aktů probíhají. Odpovíme-li, získáme i odpověď na otázku po esenciální povaze boční participace, kde boční znamená především reflektované vnímání, prožívání, recipování a strukturaci responsí. Vodítkem k explanaci může být i fungování zrcadlových neuronů, které dokládají, coby vnitřní (mentální) reprezentace, dávný náhled Brentana a husserlovské fenomenologie o intencionální inexistenci jako jediné možnosti jak zvnitřnit vnější, o zásadní váze významu oproti vizuálním rysům vnějšího světa. Již několikrát jsme upozornili na časovost boční participace. Tím se dostává do hry časový rozměr recepce a s ním časové vědomí a, s Husserlem řečeno, jeho dvojí intencionalita. Jak v *Idejích I.*, tak v *Přednáškách k fenomenologii vnitřního časového vědomí*¹⁹⁾ se objevuje opakovaně dvojí intencionalita a tzv. podélná a příčná intencionalita. V *Přednáškách* mluví Husserl o vzájemném působení reflexe a vjemu a možnosti převahy jedné či druhé (podélné nebo příčné) intencionality neboli každá syntéza objektivace je jednou vjemovější, podruhé reflexivnější. Neboli vlastní vjemová syntéza, ale i syntéza významová v případě recepce uměleckého díla vytváří vektor, či spíše recepční proměnlivou křivku s příslušnými podíly podélné intencionality nebo intencionality příčné. Nosná vlna příčné intencionality, reflexivity v procesu recepce pak představuje regulátor pohybu imaginace, její „ukáznění“ (Mikel Dufrenne), čili: „Reflexe, jako zrcadlo, dodává fantazii kritický obraz vlastního procesu a pomáhá jí kontrolovat vlastní pohyby.“²⁰⁾ Tato role reflexe v modu boční participace a v rámci estetické recepce nereguluje pouze imaginaci, ale spolupodílí se rovněž na všech výše uvedených křížících se vektorech pohybu vědomí, intencionálním vztahování, a dvojí intencionalita tak umožňuje simultánní „práci“ zdánlivě se vylučujících směrů aktů vědomí ve prospěch emocionální i kognitivní bohatosti prožitku filmového díla.

Prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc. (1951)

Je vedoucím Katedry estetiky na FF UK v Praze, kde přednáší od roku 1990. Věnuje se estetice 20. století a problematice temporality uměleckého díla. Knižně mj. publikoval: *Temporalita metafory* (1993), *Čas v možných světech obrazu* (1995), *Mimésis, fikce, distance* (1996, 2002), *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny* (2001), *Juraj Jakubisko* (2005; s P. Michalovičem).

(Adresa: Filosofická fakulta UK, Katedra estetiky, Celetná 20, 110 00 Praha 1)

Citované filmy:

Rašomon (Rashomon; Akira Kurosawa, 1950).

19) E. Husserl, *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I.* Praha : Oikymen 2004;

E. Husserl, *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí.* Praha : Ježek 1996.

20) Umberto Eco, *O zrcadlech a jiné eseje.* Praha : Mladá fronta 2002, s. 344.

SUMMARY

THE SIDE PARTICIPATION OF THE (FILM) VIEWER

Vlastimil Zuska

The article uses a number of classical and new concepts in film theory, in particular identification, empathy, sympathy and the concept of side participation, derived from the set of cognitive skills required for successful participation in a conversation, to point to the neglect of the aesthetic dimension of the reception of a film in contemporary film theory, and demonstrates, using contemporary theories of emotions and the discovery of mirror neurons, and taking account of the temporal nature of empathy, the explanatory power that investigating viewers' reception could have while considering a reflexively conceived aesthetic experience. The focus is on a number of interlinked and "vectorially vertical" parallel processes: empathy and sympathy, understanding and following a text, motivated behaviour, perception and (self)reflection, the creation of mental representations and (meta)representations of relations of those representations, primary and secondary emotions, and demonstrates the possibility of the simultaneous course of those processes as part of the aesthetic experience on the basis of the dual intentionality of temporal consciousness and reflected perception.

Translated by Linda Paukertová