

Rozhovor

Komentář k rozhovoru

V přítomném, v mnoha ohledech ilustrativním rozhovoru „na sebe“ Torben Grodal, zřejmě nevědomky, prozradil několik limitů svého přístupu k filmu a filmové teorii. Vymezuje se, pobídnut otázkami, mezi Bordwella a Carrola; oproti údajnému Bordwellovu zaměření na percepci se jeho zájem soustřeďuje více na emoce – ovšem obecně, natož při deklarovaném „holistickém“ přístupu, nelze percepci, ať už ve smyslu afekce vnějšími podněty, nebo vnitřně generovanými změnami (fyzickými i mentálními) od vzniku, průběhu, „tvarování“ a směřování emocí oddělovat. Holistickému, natož pak holografickému pojetí (viz odvolávky na Pribrama) pak v *Moving Pictures* neodpovídají lineari-zované „proudové“ diagramy zpracování audiovizuálních inputů či mentálních funkcí a emocionálních tónů. U Carrola nesouhlasí s pojetím distancovaného diváka, vědomého si své pozice a morálních priorit. Grodalův divák se naproti tomu projektuje do narativu, „přesouvá se“ a zapomíná, kde se nachází. Stejně tak nesouhlasí s divákem jako nezúčastněným pozorovatelem u Eda Tana. Podívejme se proto krátce na Grodalovo pojetí distance a distancování.

V jeho monografii z roku 1997 nacházíme prakticky jediné pojetí distance, a to ve smyslu kritického (kognitivního) odstupu, který podsouvá, do značné míry oprávněně, třebaže s nedostatečnou mírou konceptuálního odstínění, i uvedeným Carrollovi a Tanovi. Pokud bychom hledali přesnější vymezení takového typu distancování v recepci uměleckých děl, snadno nás napadne jemná analýza Ingardenova (*O poznávání literárního díla*),¹⁾ v níž rozlišuje předestetické badatelské poznávání literárního díla a badatelsko-estetické poznávání díla (Ingardenovy analýzy s aspirací na explanaci estetického prožitku vůbec lze v tomto ohledu aplikovat stejně dobře na filmový narativ). V modu badatelsko-estetického přístupu pak může platit Carrollův výrok: „Toto umělecké dílo je esteticky kvalitní, ale mně se nelíbí.“ Nepřekvapí proto, a zde je Grodal blíže Carrollovi, než by se zdálo, že uvažuje estetickou funkci jako podřízenou funkci kognitivní v procesu recepce filmového díla, i to, že faktor reflexivity, tedy uvědomování si sebe sama jako prožívajícího, zmiňuje pouze v souvislosti s metafikcí, případně schizoidní fikcí, které na sebe prozrazují fiktivnost. Konsekvantně mluví o distanci v souvislosti s Brechtovým zcizujícím efektem, operujícím právě u metafikce a v rámci kognitivní funkce. Estetickou distanci s její antinomií neuvažuje, stejně tak jako dominanci estetické funkce. Mluví o mentálním modelování a našem přístupu k „vnější“ a „vnitřní“ realitě jako o přechodu od jednoho mentálního modelu k druhému. Neuvažuje ovšem o potřebě „metamodelu“, tedy metareprezentace vztahu mezi vnitřním mentálním modelem a vnějším, na vjemech založeném modelu za účasti reflektujícího vědomí. Tím by se dostal na dohled estetické, reflektující distanci, která umožňuje projekci do narativu, ingardenovské „zapomenutí na svět“ při estetické recepci (u Grodala zapomenutí diváka, kde se nachází), plné prožívání emocí primárních i sekundárních (uvědomovaných), aniž by docházelo

1) Roman Ingarden, *O poznávání literárního díla*. Praha: Čs. spisovatel 1967.

k ztrátě distinkce mezi realitou a fikcí. Modalita „metareprezentace“, kterou můžeme přeložit do klasičtější podoby konceptu postoje, se u Grodala omezuje pouze na postoj kognitivní, se všemi reduktivními důsledky a omezením explanační síly. I proto může pokládat za základní způsob strukturace lyriky asociaci témat (srov. omezenost tohoto názoru s prací M. Červenky *Fikční světy lyriky*),²⁾ proto se i v prezentovaném rozhovoru (pouze) přibližuje rozlišení mezi sledováním a rozuměním textu, ovšem bez konsekvencí plynoucích z reflexe a estetické distance, která umožňuje emocionální prožitky z estetických syntéz narativních konfigurací a časových progresí i regresí v rovině nad odvíjením syžetu.

V rozhovoru ovšem použil distancování v ještě jiném významu, když mluvil o snaze distancovat se od (filmové) módy posledního roku – v tomto případě jde o únavu z panující estetické normy (řečeno s Mukařovským) a snahu hledat díla, která tuto normu narušují. Zřetel je zde tedy brán na estetický prožitek, ačkoli nepřiznaně.

Na závěr ještě obecnější metodologickou poznámku. Módy panují nejen v odívání a filmové produkci, ale i v humanitních disciplínách a nevyhýbají se ani vědám přírodním. Módou posledních let ve filmové, literární, divadelní vědě, estetice i filozofii umění je aplikace tzv. kognitivních věd, neurofyzologie, neurofilozofie na témata příslušným oborům tradičně vlastní. Estétům už to může být, v souladu s výše zmíněným Grodalovým názorem, poněkud protivné, ale hrozí vážnější nebezpečí – jednak skrytá metaforizace konceptů (přenesení pojmu z jednoho „univerza diskursu“ do druhého implikuje metaforičnost), jednak zpětnovazebné působení humanitních vědců na kognitivní vědce, kteří mohou nalézat to, co se po nich chce, aby našli. Možné konfúze jsou o to záladnější, že dochází (často zdánlivě) k žádoucí podpoře tzv. měkkých věd, postaru spekulativních disciplin, od tzv. tvrdých, přírodních, exaktních, tj. matematizovatelných věd, neboli, na čtenáře příslušné aplikace, podpory, exaktní „fundace“ dříve relativizovaných a „subjektivních“ procesů, faktorů, zákonitostí působí i esteticky přesvědčivě, protože vycházejí vstříc potřebě jistoty, přesnosti a exaktnosti, přehledného řádu a systemizace. Uvidíme, zda se v další své produkci Torben Grodal naznačeným úskalím vyhne.

Vlastimil Zuska

2) Miroslav Červenka, *Fikční světy lyriky*. Praha – Litomyšl : Paseka 2003.