

Články

VZNEŠENO VE FILMU

Cynthia A. Freelandová

Znovuobjevení vznešeného

Za vznešený bývá považován velkolepý objekt, často přírodní, jenž v nás vyvolává charakteristickou kombinaci bolestných i příjemných pocitů hrůzy spolu s úctou a povzneseností. Immanuel Kant nabízí jako příklad „neforemné horské masivy, navazující na sebe v divokém nepořádku, s jejich zasněženými vrcholy, nebo temné hučící moře“.¹⁾ Termín *vznešeno* se rovněž užívá k popisu jistých uměleckých děl a emocionálních zkušeností, jež vyvolávají u diváků. Jako estetický termín jej vypracoval Longinos, Edmund Burke a Immanuel Kant jej dále rozvinuli a použili jej k analýze děl krajinářů, romantických básníků, autorů gotických hrůzostrašných románů či skladatelů jako byl Beethoven.

Jsou některé filmy vznešené? Pojem vznešeno přestal být běžně užíván v době, kdy vznikl film, a jen málokdy byl k popisu filmů použit.²⁾ Ačkoli se zdá, že vznešené v poslední době opět přitahuje pozornost kontinentálních autorů,³⁾ těm, kdo se zabývají kognitivním studiem umění, může připadat, že odkazuje pouze na zastaralý či dokonce „prošlý“ estetický pojem.⁴⁾ K čemu nám je tento termín, vyhrabaný ze zchátralé architektury *Kritiky soudnosti*?

V přítomném textu se pokusím dokázat, že existují určité filmy, jež lze nejlépe popsat jako vznešené, a že by tento pojem mohl usnadnit rozmanitější popisování filmů jakožto

1) Immanuel Kant, *The Critique of Judgement*. Clarendon Press, Oxford 1969. Cit. dle českého překladu: I. Kant, *Kritika soudnosti*. Odeon, Praha 1975 (přel. Vladimír Špalek a Walter Hansel), § 26, s. 89.

2) Zde je vhodné zmínit dvě jiná pojednání o vznešeném ve filmu: Adrian Martin, *The Street Angel and the Badman: The Good Woman of Bangkok*. „Photolife“ 35, 1991, s. 12 – 15. V něm A. Martin užívá pojmu vznešeno při analýze avantgardního dokumentu Dennisy O'Rourke THE GOOD WOMAN OF BANGKOK. (Za to, že mě na tento článek upozornil a poslal mi jeho kopii z Hong Kongu, vděčím Philipu Robertsonovi.) A dále Rob Wilson, *Cyborg America: Policing the Social Sublime in Robocop and Robocop 2*. In: Richard Burt (ed.), *The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1994, s. 289 – 306.

3) Viz Jacques Derrida, *The Truth in Painting*. University of Chicago Press 1987, zejm. s. 14 – 147, část „The Parergon“; Jean-Francois Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime (Kant's Critique of Judgement, sections 23 – 29)*. Stanford University Press 1994; Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*. Verso, London 1989.

4) Toto označení viz Paul Crowther, *The Kantian Sublime: From Morality to Art*. Clarendon Press, Oxford 1989, s. 155.

uměleckých děl. Domnívám se, že je přijatelné pokládat postavy jako Burke či Kant za předchůdce současného pojetí kognitivní vědy. Burke se pokoušel, zcela v duchu empirismu, lokalizovat zdroje emocí v lidské nervové soustavě a v aparátu vnímání.⁵⁾ A Kant označil mentální schopnosti za relevantní pro naše reakce na umění – schopnosti, jejichž funkcí je zprostředkovat vztah člověka ke světu přírody. Postoupili jsme dále za Kanta a Burkeho, avšak současné kognitivní vědy se od nich ještě mají co naučit.

Moje úvaha identifikuje vznešeno podle čtyř základních rysů, odvozených z Kantovy analýzy. Nejprve se pokusím načrtnout tyto základní rysy, jež budu vždy ilustrovat příkladem filmu. Poté shrnu Kantovo pojetí psychologie vznešena a dále přejdu k úvaze o tom, jak by mohlo být vznešeno popisováno ve dvojím rámci současného kognitivismu: podle nedávné práce Eda S. Tana o filmových emocích a podle studií emocí u různých neurovědců.⁶⁾ Oba typy analýzy podle mne představují výzvu k promyšlení našich zkušeností vznešených filmů jako uměleckých děl.

Čtyři rysy vznešena

Každý by navrhl své vlastní kandidáty na kinematografické pojetí vznešena: třeba tvář Grety Garbo ve filmu KRÁLOVNA KRISTINA (1933),⁷⁾ požár Atlanty v JIHU PROTI SEVERU (1939) nebo tanec hvězdných korábů ve 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA (1968).⁸⁾ Přikláním se k tomu označit některé filmy celkově jako vznešené a budu se zde zabývat třemi z nich: UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ (Carl Theodor Dreyer, 1928), AGUIRRE, HNĚV BOŽÍ (Werner Herzog, 1972) a DĚTI RÁJE (Marcel Carné, 1944). Všechny jsou obzvlášť působivé a stvrzují tuto speciální estetickou charakterizaci.

Řekneme-li o nějakém objektu, že je „vznešený“, máme tím nejprve a především na mysli, že vyvolává charakteristický konflikt mezi určitými pocity bolesti a slasti – evokuje to, co Burke označil jako „strhující hrůza“. Na jedné straně vyvolává vznešeno pocit nepříjemnosti, někdy označovaný jako hrůza, strach, obavy. Avšak vznešený objekt nezpůsobuje pouze nepříjemnost či hrůzu, nýbrž také „vytržení“: přijímáme jej radostně a s nadšením. Kant a Burke zdůrazňovali, že pokud jsme v bezpečí, tento nevýslovný, velkolepý prvek v děsivém objektu před námi vyvolává jisté intelektuální potěšení z úžasu či z povznesení. Kant se domníval, že toto potěšení je spjata s uvědoměním

5) Viz výklad Burkeho v knize: Samuel H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England*, MLA, New York 1935, s. 96n.

6) V této kapitole se nebudu zabývat tím, jak s tématem vznešena souvisejí díla kognitivistických filosofů: Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge University Press 1995; Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Routledge, New York 1990; Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art*. Clarendon Press, Oxford 1998.

7) Kapitola z knihy *Mythologies*, viz Roland Barthes, *The Face of Garbo*, přetištěno in: Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (eds.), *Film Theory and Criticism*. Oxford University Press, New York – Oxford 1992, s. 628 – 631.

8) Zaslechla jsem názor, že vznešeno je prostě podmínkou kinematografie jako takové, pokud jsou filmy recipovány v kinosále čili v prostoru, pro nějž byly vytvořeny (Marty Fairbairn, H-Film Electronic Discussion List, December 14, 1955).

si typických znaků svého morálního já; Burke je namísto toho spojoval se silou umělcovy tvořivé mysli. Podle mého názoru se řešení nachází někde mezi těmito dvěma alternativami.

Pro ilustraci tohoto prvního rysu emočního konfliktu si vezměme *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ*, výjimečně působivý film, jenž nabízí divákům ucelenou zkušenost vystupňovaných pocitů. Na jedné straně je to film velmi nepříjemný a zneklidňující. Janini (Maria Falconettiová) žalobci na ni zlobně hledí s krutostí a hrůzou ve tváři; její pohřební hranice je připravena a nakonec ji stravuje. *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ* nabízí vizuální zobrazení pocitů bolesti, jež jsou tak extrémní, že jdou téměř za možnost reprezentace. Janina silná muka jsou zachycena pouze v její hluboké náboženské víře. Tento smutek a hluboké mystické zanícení, jež prostupují postavu, jsou jednoduše zpřítomněny na plátně, abychom je uviděli, ve Falconettiové úžasné a okouzluující tváři. Říkám-li „okouzluující“, chci tím naznačit, že v naší zkušenosti z tohoto filmu je zahrnuta ještě jiná emoce, pocit naplnění radostí. Na síle a kráse tohoto filmu je něco povznášejícího. Dreyer udržuje nádhernou tvář Falconettiové pod nepřetržitou a intenzivní kontrolou; zůstává rozjasněná dokonce i při mučení.

To mne vede k druhému charakteristickému rysu vznešeného objektu. Je v nějakém smyslu „velký“ a ohromující. Je výrazný a velkolepý, abychom použili Longínova jazyka. Nebo, jak říká Kant: „*Vznešeným* nazýváme to, co je *velké naprosto*“ (§ 25, s. 83; podtrhl Kant). Vznešený objekt je obrovský, působivý a zdrcující. Je-li použit pro umělecké dílo, pak má termín „vznešeno“ estetickou hodnotu, jež značí, že dílo má jistý majestát či mimořádný druh velikosti. Právě proto bývají znaky vznešeného tak často spojovány s teoriemi umělecké geniality. Kant také provedl zajímavé zjištění, že v případě něčeho vznešeného „si pro to nedovolíme hledat jemu přiměřené měřítko mimo ně, ale pouze v něm. Je to velikost, jež se rovná jen sama sobě“ (§ 25, s. 85).

Dreyerův film a i ostatní, jimž se budu věnovat, jsou v tomto smyslu velké, velice význačné a originální počiny, tak působivé, že si zaslouží zcela zvláštní druh charakteristiky, označení přesahujícího pojem „krásy“. Film *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ* je jistě krásný: působivým způsobem klade vedle sebe detailní záběry tváří a prázdné bílé cely kláštera. Jde však dokonce za tuto krásu k jisté majestátnosti, jež si spojujeme s označením „vznešené“. Zčásti to vyplývá z tématu, ale rovněž z toho, jakým způsobem film toto velké téma pojednává. Jana z Arku je ve filmu zobrazena jako velká a výjimečná – dokonce poněkud neproniknutelná ve své víře a schopnosti vzdorovat svým trýznitelům. Film účinně vykresluje ženu, která vzbuzuje úctu. Je to mimořádně velkolepý film.

Třetím rysem vznešena je to, že evokuje nevýslovné a bolestné pocity, skrze něž transformace vstupuje do sféry slasti a poznání. Nevýslovné pocity se vztahují k druhému rysu, velikosti: něco ve vznešeném předmětu je tak mocné či ohromné, že je obtížné a bolestivé to uchopit či přijmout. Kant říká, že vznešeno zahrnuje zkušenost něčeho, co je „skoro příliš velké“ na to, aby to bylo zpřítomněno či reprezentováno (§ 26, s. 87).⁹⁾ V Kantově pohledu je nevýslovnost vznešeného předmětu spjata s jeho přesahováním

9) K této otázce viz J. Derrida, *The Truth in Painting*, s. 125n, 140 – 143; F. Lyotard, *Peregrinations: Law, Form, Event*, Columbia University Press, New York 1988, s. 40 – 43; český překlad: F. Lyotard, *Putování a jiné eseje*, Herrmann a synové, Praha 2001 (přel. M. Petříček).

představivosti či smyslového vnímání, jež pro nás představuje, a odtud s jeho bolestivostí. A přece se to převádí do něčeho, co můžeme konceptualizovat a vnímat jako příjemné. Kant tento bod vyjadřuje, když říká, že vznešeno je definováno jako „předmět (přírody), jehož představa vede mysl k tomu, aby si myslela *nedosažitelnost* přírody jako [ekvivalentní] znázornění idejí“ (§ 29, s. 97; zdůraznila C. A. F.). Modernějšími termíny můžeme říci, že vznešený předmět pro nás představuje senzorickou a emocionální zkušenost jistého druhu, jež je natolik krajní, zneklidňující či intenzivní, že by sama o sobě byla vzrušující. Avšak ve svém kontextu nás posouvá do jiného mentálního modu, poznání či myšlení. Stáváme se schopnější zvládnout hluboké pocity vzbuzované dílem a přisuzujeme jim a tomuto dílu určitou značku. V rámci tohoto nového reflexivního modu kategorizujeme tento předmět jistým způsobem a prostřednictvím bolestivosti nacházíme potěšení, vzrušení či povznesení.

Ve filmu *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ* je tím nevýslovným prvkem jeho neobvykle vysoká emoční intenzita. Cit je vyjádřen filmem samým (a herci v něm) na tak vysoké úrovni, až je to zdrcující. Zde se ovšem začínám od Kanta odchylovat – v tom, jak hodlám přepsat onen posun, o němž Kant mluví, od nevýslovného k poznanému a od bolesti k slasti. Předpokládám, že se tento přechod objevuje, když považujeme hluboké a bolestivé pocity, evokované dílem, za zásadní pro silné a povznášející umění. Jsme vzrušeni takřka nevýslovnou bolestí a emocionální intenzitou *UTRPENÍ* a přesto okouzlení jeho uměleckou produkcí této bolesti. Tento citový paradox vzrůstá, když konceptualizujeme hlubokou emoční intenzitu filmu jako součást uměleckého ztvárnění pohledu na jeho předmět.¹⁰⁾

Čtvrtý a poslední rys vznešena je to, že podněcuje k morální reflexi. Zde opět následuji Kanta v obrysech, avšak nesouhlasím s ním v detailech. Pro Kanta se sebou nese popsatelný aspekt vznešena smysl pro naše vlastní morální schopnosti a povinnosti. Nevýslovnost je jak „mimo nás“ ve velkých přírodních objektech, tak „v nás“, v hloubce našich pocitů týkajících se tohoto objektu. Kant považoval naše uvědomění si vznešenosti nějakého předmětu mimo nás za uvědomění si morálního zákona a některých našich morálních závazků. Proto popisuje tento rys vznešena jako součást univerzální teleologie přírody (centrální téma jeho třetí *Kritiky*).

Kant zastával velmi subtilní a promyšlené názory na vztahy mezi estetikou a etikou. Odchýlím se zde od něho v tom, že odmítnu jeho názor na přirozenost morálky a způsob poznání, jež vyžaduje; zkrátka nepřijímám jeho pohled na to, jak přirozené (a snad i estetické) předměty podporují naše uznání předpokládaného morálního zákona. Proto navrhuji uchopit tento rys vznešena jinak, a to následujícím způsobem. Jisté estetické objekty vyvolávají centrální emocionální konflikt vznešena. Ohrožující nevýslovná a bolestivá zkušenost zakládá rozkoš z povznesení, protože stimuluje naše lidské schopnosti přikládat velkou váhu silným uměleckým dílům. Zejména jsme povzneseni tehdy, jsme-li zaujati dílem, jež nějakým způsobem reflektuje bolest a hrůzu, které vyvolává.

Morálka je evidentně jedním z témat *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ*. Pokusím se shrnout, jak jsme zde vedeni od hluboké citové zkušenosti tohoto filmu k povznesení poznání jeho

10) Zde odkazuji na text: Jerrold Levinson, *Messages in Art*. In: Stephen Davies (ed.), *Art and Its Messages: Meaning, Morality, and Society*. Penn State University Press, University Park 1995, s. 70 – 83.

síly jako uměleckého díla. Co podporuje diváka ve vnímání zkušenosti bolestivých pocitů a vzrušujících vizí tohoto filmu je respekt budící a uctivé poznání jeho síly a estetických kvalit. Jeden záběr za druhým, v jejich rámování, juxtaponování a intenzitě, pracují společně na vyjádření morální vize – kritiky Janiny agonické bolesti, izolace a útisku. Lze říci, že film podtrhuje Janino přesvědčení a víru právě způsobem, jímž ji prezentuje, jako ženu s exaltovanou tváří, jako jistou svatou, jež vyrůstá ze strachu ze smrti a ze zákonů lidí, kteří se ji pokoušejí odsoudit. Reprezentace takového množství utrpení je skutečně bolestivá, je však ospravedlněná a využita v rámci dokonalé konstrukce filmu a skrze jeho postoj k takovému utrpení. Ve filmu je zobrazena celá škála reakcí na Janu: některé soudce ohromuje či přivádí k zuřivosti, jiné dovádí k výsměchu a k tomu, že na ni plivou, sedláky inspiruje ke vzpouře. Nakonec, jak se domnívám, je naše estetická odpověď filmu (a jeho prostřednictvím Falconettiové a Dreyerovu dílu) jako odpověď mnicha, který padá Janě k nohám v jakémisi ohromení, hrůze a odevzdanosti. V tomto filmu je něco hluboce milého a příjemného, co pocítujeme, i když jsme též bolestivě zasaženi tím, co zobrazuje.

Krátký náčrt a ilustrace čtyř rysů vznešena začal citovým konfliktem popisovaným jako „strhující hrůza“. Ta je úzce propojena s ostatními třemi již zmiňovanými rysy: velikostí, poznáním nevýslovného a morální reflexí. Tyto rysy jsou pro vznešeno určující. Pokusím se nyní detailněji rozvést Kantův výklad toho, jak jsou tyto čtyři rysy propojeny, abych následně přesněji objasnila, nejprve proč s Kantem nesouhlasím a dále jak lokalizovat tyto čtyři rysy ve filmech. Tím si vydláždím cestu pro úvahy o revidování a doplnění našeho teoretizování o pocitech vznešena.

Kant o vznešenu

Kantova „Analytika vznešena“ zaujímá nemalou část jeho *Kritiky soudnosti* (1790).¹¹⁾ Estetické je zde analyzováno v rámci Kantova pojetí duševní schopnosti. Popisuje krásné jako něco, co implikuje interakce mezi schopnostmi *obrazotvornosti* a *rozvažování*; ty jsou příjemně aktivovány pomocí krásného spíš v dobře známé „svobodné hře“, kterou Kant diskutuje dříve, ve třetí *Kritice*. Existuje poklidné spočinutí v krásném jako opozice vůči „pohnutí mysli“ či dokonce „otřesu“ ve vznešeném (§ 27, s. 90). Vznešené způsobuje, že „libost, která vzniká jen nepřímou, totiž tak, že je vytvářena pocitem okamžitého zabrždění životních sil a nato jejich ihned následujícím a o to silnějším výlevem“ (§ 23, s. 81).

Vznešeno podstatně závisí na napětí mezi svou nejvyšší smyslovou schopností, obrazotvorností, a naší nejvyšší lidskou schopností, rozumem. Kant mluví o vznešeném v tom

11) Tohoto tématu se týkají stránky 90 – 204 anglického překladu. Za svůj názor vděčím mnoha různým zdrojům, včetně P. Crowthera; srov. též Timothy Gould, *Intensity and Its Audiences: Toward a Feminist Perspective on the Kantian Sublime*. In: Peggy Zeglin Brand – Carolyn Korsmeyer (eds.), *Feminism and Tradition in Aesthetics*. Penn State University Press, University Park 1995, s. 66 – 87; Paul Guyer, *Kant and the Experience of Freedom*. Cambridge University Press 1993; John H. Zammito, *The Genesis of Kant's „Critique of Judgement“*. University of Chicago Press 1992.

smyslu, že zahrnuje jistý druh „násilí na obrazotvornosti“ (§ 23, s. 81), protože předmět je tak masivní, tak mocný či rozsáhlý, že představit si jej sahá za hranice našich možností, tedy že je nepředstavitelný. Takovým objektem může být „hvězdné nebe nad námi“, zmiňované v působivé pasáži na závěr *Kritiky praktického rozumu*.¹²⁾ Podobně Kant popisuje, co se ukazuje, když se někdo konfrontuje s ohromností zdrcujícího objektu jako chrám Sv. Petra v Římě: „Neboť zde je pocit nepřiměřenosti mezi jeho obrazotvorností a ideou celku, kterou se snaží znázornit, přičemž obrazotvornost dosahuje svého maxima a ve snaze je rozšířit klesá zpět do sebe, tím se však dostává do pohnutého zalíbení“ (§ 26, s. 86). Nakonec tedy, i když je tato obrazotvornost znásilněna, rozum zde triumfuje a vytváří své vlastní, specifické zalíbení, „Úctu“, „pocit nepřiměřenosti naší schopnosti k dosažení ideje, která je pro nás zákonem“ (§ 27, s. 90). Zkušenost vznešeného nám poskytuje větší smysl pro sebe samé, když zakoušíme pocit účelnosti nezávislý na přírodě, ale přebývajícím v nás (§ 23, s. 82). Kant toto psychologické napětí, obsažené ve vznešenosti, shrnuje takto: „Pocit vznešenosti je tedy pocit nelibosti z nepřiměřenosti obrazotvornosti při estetickém odhadování velikosti k odhadování prostřednictvím rozumu a přitom zároveň libost vzbuzená souladem právě tohoto soudu nepřiměřenosti nejvyšší smyslové schopnosti s ideami rozumu, pokud je směřování k nim pro nás zákonem“ (§ 27, s. 90).

Z Kantova hlediska se pojetí vznešena aplikuje především a zejména na přirozené objekty, nikoli na umělecká díla. Tvrdí, že vznešeno nevztahujeme k objektu (ať přírodnímu či vytvořenému člověkem) pomocí nějakého *pojmu*, jenž by nesl konečný účel (§ 26, s. 87). Ale vznešeno samozřejmě zahrnuje způsob, jakým přirozenost směřuje k cíli – k „nejvyšší účelnosti“ (§ 23, s. 82) mimo jakoukoli běžnou teleologii, nikoli k účelnosti přírody, nýbrž nás samých. Zkušenost vznešena slouží nejvyššímu účelu posílení naší lidské morální podstaty vyvoláním uvědomění morálního zákona a respektu k němu.

Vraťme se nyní od Kantova pojetí zpět k tematice filmů. Pokusím se ilustrovat některé detaily Kantovy analýzy vznešena, jak by mohly být aplikovány na filmy, a současně vysvětlit, v čem se od jeho hlediska odchyliji. Podívejme se nyní, jak by mohl být Kantův pojmový rámec použit na druhý filmový příklad, Herzogův AGUIRRE, HNĚV BOŽÍ. Považuji za zajímavé zabývat se zde filmem AGUIRRE, protože je to v jistém smyslu umělecké dílo o vznešenosti v přírodě. Prostřednictvím specifické reprezentace vznešených krajín se film sám stává vznešeným.

AGUIRRE začíná mimořádnou sekvencí poskytující distancovaný letecký pohled na Andy. Vznešeno tu nepředstavuje pouze tato scenerie, nýbrž i její reprezentace. Herzogova kamera se v úvodní scéně doslova vznáší. Diváci mají pocit, že plují tajemně dolů mezi štíty s vrcholky v oblacích a zejícími průrvami. Pocit uplývání, jitého druhu zneklidňujícího, nicméně vzrušujícího přemísťování, je podtrhováno repetitivní, pronikavou filmovou hudbou. Z velkého odstupu kamera odhaluje řadu miniaturních lidí, jež lze sotva zahlédnout. To zesiluje pocit vznešena, neboť scenerie se jeví ohromná a přesahující svými proporcemi ony lidičky, kteří se tu jako mravenci o něco snaží. Ukáže se, že zástup tvoří

12) „Dvě věci naplňují mysl stále novým a vzrůstajícím obdivem, čím jasněji a vytrvaleji se jimi přemýšlení zabývá: hvězdné nebe nade mnou a mravní zákon ve mně.“ I. K a n t, *Kritika praktického rozumu*. Svoboda, Praha 1996, s. 275 (přel. Jaromír Loužil).

dlouhá řada ozbrojených dobyvatelů, žen v sametových šatech s upjatými bílými límcí, Indiánů a černých otroků, koní, děl, prasat atd. Velikost jejich úsilí je mimořádná, přestože nepatrná v rámci zdrcující ohromnosti okolní přírody.

Druhou vznešenou krajinou ve filmu je řeka, s níž se dobyvatelé setkávají, poté co sestoupí z rozeklaných horských štítů. Ocitají se uprostřed zničující neprostopupné džungle a na člunech proplouvají nebezpečím peřejí a vírů. Kamera nás zde umisťuje jako nějaké dobrodruhy na řeku a do nebezpečí, že budeme vtaženi pod hladinu a zničení. (V jedné scéně kůň, který vypadne z člunu, jednoduše zmizí ve vodní džungli bez hlesu a beze stop.) Film ukazuje svou vznešenou krajinu, tak jako Dreyerův film ukazoval tvář Falconnettiové.¹³⁾ Ačkoli je tato krajina zobrazena jako hrozivá, cizí a zlověstná, má také hrůzně poklidnou krásu. Je ohromná a působivě lhostejná k lidem, které převyšuje.

Podívejme se nyní, jak AGUIRRE prezentuje první dva výše zmiňované rysy, charakteristický emoční konflikt a k němu souvztažnou velikost či rozsah. Hory, řeka a džungle jsou velkolepé nikoli pouze samy o sobě jako přírodní objekty, nýbrž způsobem, jímž působí jako téma v AGUIRRE. Film zobrazuje tyto přírodní objekty tak, že reprezentuje jejich sílu, rozměry, jejich velikost, vyvolávající konflikt v pocitech diváka. Tak jako UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ evokuje v divákovi bolest skrze vizualizaci jejího utrpení, i zde pociťují diváci velkou hrozbu. Jsme téměř mučeni očekáváním každého nového neštěstí, jež postavy postihne, když sledujeme jejich hlemýžďí postup velkolepou krajinou, v níž se nacházejí zdrcující a zraňující útvary, zatímco jiné aspekty filmu jsou povznášející a příjemné. Takto můžeme mluvit jako Kant o „pohnutí“ či „otřesu“ v našem vnímání předmětu. Podstatné je, že narozdíl od dobyvatelů jsme při setkávání se s džunglí v bezpečí. Můžeme se těšit z pozorování děsivého filmového zobrazení síly, prostoru a krásy – a můžeme se dokonce těšit i z hloubky Aguirrova šílenství (neboť samozřejmě nejsme terčem jeho vražedných záchvatů vzteku). Pozorování této džungle, kterou Herzog ve filmu zobrazil, můžeme intelektuálně ocenit jeho reprezentací toho, jak tato džungle lidi drtí, a to nás může přivést k pocitu ušlechtilosti a úcty. Jejich podnik se ukazuje jako šílený a jako takový je i poražen.

Nicméně zde se s Kantem rozcházím. Pro Kanta se úcta, kterou v nás vyvolává vznešený objekt, reálně týká nás samých, našich lidských schopností a našeho rozpoznání povinnosti a podřízenosti morálnímu zákonu. Třetí a čtvrtý rys vznešena jsou pro Kanta zásadně spojeny, protože přechod od bolestné nevýslovnosti k radostnému poznání je také přechodem ze smyslovosti do morálního rámce, kde pociťujeme úctu k morálnímu zákonu. Souhlasím s tím, že jeden aspekt zkušenosti obsažené ve filmech jako UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ či AGUIRRE zahrnuje bolestné či nevýslovné pocity. AGUIRRE je film s velice „pomalým tempem“; Herzog dovoluje kameře, aby sledovala rozvíjení této ohromující přirozené krajiny, takže vyjadřuje její obrovitost a tlumočí její velikost, evokujíc přitom hrozbu a teror její síly. Předpokládám, že přecházíme od našich přemrštěných smyslových a emočních zkušeností věcí viděných a zobrazených ve filmu k mnohem více poznávacímu, intelektuálnímu porozumění tomu, *jak* film zobrazuje své velké předměty, což zahrnuje i morální reflexi jeho hlediska. Jsme jistými krajními rysy zobrazení podněcování k tomu, abychom si naši zkušenost uvědomili a prožili ji na jiné rovině. Ta nezahrnuje

13) Za toto srovnání vděčím Marian Keaneové.

„morální zákon“, ale spíš poznání filmu jako mocného uměleckého díla, jež v nás vzbuzuje morální reflexi. Navrhované vylepšení Kanta spočívá v tom, že při popisování tohoto přechodu od smyslového ke kognitivnímu bychom měli chápat zkušenost „povznesení“ jako objevující se ve chvíli, kdy se přesouváme z perspektivy *v rámci* filmu do perspektivy *o* filmu. Tento přechod doprovází přechod od převládající emoční či imaginativní zkušenosti na smyslové rovině k více intelektuální či kognitivní zkušenosti zahrnující libou, libost vyvolávající reflexi filmařova morálního hlediska.¹⁴⁾

Pokusím se nyní navrhnout vysvětlení, jak vznešený film vyvolává takové přechody od nevýslovné bolesti k libému poznání, od hrozby k povznesení. Nastává to zejména v rozmanitých okamžicích filmu, kdy se nemůžeme vyhnout tomu uvědomit si film *jakožto* film. Ačkoli ráda popisuji některé filmy celkově jako vznešené, musím přitom rovněž říct, že některé scény těchto filmů jsou obzvlášť vznešené či obzvlášť působivé. To znamená, že některé kognitivní přechody se objevují v okamžicích zlomu v reprezentaci, kdy filmy připoutávají naši pozornost k nim samým a ke svému pohledu na to, co je zobrazováno. Tyto zlomy podněcují naše rozpoznání autorovy touhy a schopnosti ukázat nám něco o postavě či krajině.

V AGUIRROVI je mnoho takových okamžiků zlomu, vyvolávajících takové rozpoznání. Již jsem zmiňovala působivost úvodních scén filmu, kde postupy rámování a dislokace ohlašují hledisko, jímž film pohlíží na postavy, které ukazuje. Jiný zlom je vyvolán promyšlenými postupy rámování v úžasné komponované scéně smrti Aguirrovy dcery. Tvůrce skrývá náš pohled na šíp, jenž zasáhl její prsa, takže její smrt je zároveň hrozivá, bolestivá, a přesto je záhadně půvabným ustrnutím v otcově náruči. V závěru filmu opět sledujeme mimořádnou vizi šíleného Aguirry, oděného ve zbroji a s helmou, rozkročeného na svém kymácejícím se voru, jenž je náhle sražen k hladině poskakujícími opičkami. Kamera zesiluje „vizuálnost“ této scény, když provádí netypický přechod od pomalého tempa historického realismu do moderního stylu: připevněna zřejmě na helikoptéře padá zpět, otřásá námi a poté se vrhá s děsivou rychlostí, aby obkroužila šíleného bojovníka. Nakonec se vzdaluje a navrácí nás do dřívějšího realistického stylu klidného, odtažitého pozorování. Tyto přechody nám připomínají, že sledujeme zobrazení a podtrhují partikulární pohled na šíleného dobyvatele.

Nanejvýš mimořádný okamžik zlomu se v tomto filmu objevuje, když jsme svědky záměrně halucinatorní sekvence, zobrazující plně vyzbrojenou námořní plachetnici vyzdvíženou vysoko na vrcholek stromu. Hrstka přeživších v člunu, šílených z otrávených šípů, žíznivých, hladových a blouznících v horečkách, vidí tento obraz a říká: „To není loď.“ Jako filmoví diváci si rovněž nemůžeme být jisti, zda vidíme loď, či halucinaci. Scénu je možné označit za „otřásající“ v Kantově smyslu. Plavidlo se zdá být skutečné, avšak pomýšlení na plachetnici na vrcholku stromu jde za hranice toho, co považujeme za možné či poznatelné.

Tyto zlomy v AGUIRROVI vyvolávají přechod od pocitů, jež původně spočívaly v rámci filmového vyprávění, k reflexím o filmu. Takové postupy jsou přítomné i v UTRPENÍ PANNY

14) Můj názor na to je podobný jako názor v textu: Peter Lamarque, *Tragedy and Moral Value*. In: S. Davies (ed.), c. d., s. 59 – 69. Lamarque nicméně nenabízí pojetí zlomu či reflexivních rysů uměleckého díla.

ORLEÁNSKÉ, filmu, který podobně směřuje naši pozornost k sobě samému v pečlivě rámovaných scénách – například komponováním záběrů, zobrazujících malou hlavu vzhledem k rozlehlému bílému prostoru nebo použitím neobvyklých úhlů pohledu, ostře zespodu tváře či z velké dálky nad scénou. UTRPENÍ dále vzbuzuje uvědomění si naší přítomnosti jako „publika“ prostřednictvím častého zobrazení karnevalu kejklířů, čekajících na soud, který povede ke svému předurčenému konci. To zdůrazňuje i fakt, že jak pro nás, tak pro sedláky ve filmu představuje soud nad Janou a její poprava zábavu či podívanou.

Kant tvrdí, že zkušenost vznešena zaujímá hraniční prostor mezi estetickým a morálním. Odmítla jsem jeho přesvědčení, že přechod od nevýslovného k poznanému je právě tak přesunem od obrazotvornosti k rozumovému rozpoznání morálního zákona. Vznešený umělecký objekt vyvolává spíš přechod od smyslového, emočního zaujetí objektem k estetickému zalíbení a kognitivnímu porozumění. Takové porozumění zahrnuje uvědomění si uměleckosti a reflexi morálních aspektů. Zde následuji rovněž Burkeho: vznešeným jsme podněcováni k tomu, abychom cítili úctu k něčemu lidskému – nikoli k morálnímu zákonu a našim povinnostem, nýbrž k naší schopnosti konstruovat mocné umění s morální vizí.

Také jsem naznačila, že k přechodu k tomuto rozpoznání jsme podněcováni, když se nám dostává kognitivního porozumění filmu jakožto filmu, nikoli jako pouhé zábavě či smyslovému a citovému spektaklu. Uznáním uměleckosti filmu se přesouváme na rovinu reflexe filmu jako celku, což zahrnuje i pochopení toho, co má za cíl říkat o bolestivých věcech, které zobrazuje. V UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ podává Dreyer nelítostnou kritiku Janina útlaku a mučení a AGUIRRE spojuje nepříjemné pocity zahrnuté ve svých vizích s morálním odsouzením kolonizátorů, ovládaných chtivostí a touhou po zlatě.¹⁵⁾ Pochopení díla vyžaduje rozpoznání morálního názoru, který nabízí, byť nikoli nutně přijetí tohoto názoru.

Kognitivismus znovu připomíná vznešeno

Kantova psychologie schopnosti tvoří rámec jeho pojetí vznešena. Jak může emocionální konflikty vznešena popsat dnešní psychologická teorie? Vezměme si dva široce pojaté typy současných kognitivních přístupů k emocím, nejprve psychologický a za druhé neurovědný.

Kognitivní analýzu emocí ve filmu představuje ve své poslední knize *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine* psycholog Ed S. Tan.¹⁶⁾ Tan vykládá sledování filmu jako aktivní, vědomou zkušenost kombinující myšlení a emoce. Jako jiní kognitivisté i Tan vidí emoce jako přizpůsobivé formy chování, jež usnadňují organismu reagovat na prostředí (232). Snaží se identifikovat obrazy, narativní postupy atd., jež u diváků uvádějí do chodu specifický druh emocionálních reakcí – takových reakcí, které mohou vědci empiricky studovat.

15) Film ukazuje postavy černochů a indiánů, a patrně i ženy jako oběti evropských (mužských) plánů.

16) Ed S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Erlbaum, Mahwah – New York 1996. (Číslo v závorkách odkazuje na stránky této knihy.)

Tan chápe filmy jako konstruované artefakty či „stroje“, vybavené specifickou funkcí: simulují naše přirozené prostředí takovými způsoby, na něž reagujeme přiměřenými emocemi. Když mluví o „simulaci“, přivádí to Tana k problematice, v současnosti velmi diskutované, zda filmy jsou obrazy, reprezentace či něco, co si „činí nárok“ být jistou verzí reality.¹⁷⁾ Podle jeho názoru, ačkoli jsou filmové obrazy iluzemi, emoce, které vzbuzují, jsou autentické; to lze testovat měřením takových věcí, jako je puls diváka či jeho dechová frekvence. Tan proto kritizuje filosofa Noëla Carrola za to, že se při rozhodování, zda pociťuje „skutečnou“ hrůzu u scén z filmu VYMÍTAČ ĎÁBLA (1973), spoléhá výhradně na samozřejmost introspekce.¹⁸⁾

Z Tanova pohledu jsou jisté prostředky zápletky, vyprávění, rámování atd. *efektivní*, tedy působí na publikum předpověditelnými způsoby. Například předvádění někoho, jak trpí, má tendenci vyvolávat sympatie či vcítění (247).¹⁹⁾ Jisté aspekty celovečerních filmů „vedou fantazii“ tak, že produkuje jedinečné emoce jako odpovědi určitým scénám a postavám. Ačkoli Tan nepovažuje filmové diváky za pasivní – neboť musíme zpracovávat informace, aktivně formovat určitá přesvědčení a dokonce do jisté míry jednat –, přece říká, že jsme „vedeni po vysoce strukturovaných cestách“ (236), které ovládají jak naše „maximální“ tak i „minimální“ emoce: „[Diváci] jsou vydáni na milost a nemilost vyprávění a musí podstupovat každou jednotlivou událost, jež se naskytne, příjemná či nepříjemná, očekávaná či neočekávaná“ (241).²⁰⁾ Domnívá se, že umělecké filmy jsou naprosto odlišné od narativních celovečerních filmů, u nichž je prvořadým cílem zábava (52/243).

Abychom zjistili, jak lze z tohoto psychologického rámce generovat pojetí vznešena, musíme prozkoumat Tanovo rozlišení mezi „fikčními“ a „artefaktovými emocemi“ (65, 82). Fikční emoce jsou spjaté s „diegetickým účinkem“, s iluzí, že jsme přítomni ve fiktivním světě (52 – 56). Fikční emoce by zahrnovaly bezprostřední reakce vcítění při filmem evokovaných nevýslovných bolestech, jako například vcítění do Jany z Arku či obava o osudy dobyvatelů v AGUIRROVI. Ve srovnání s tím zahrnují artefaktové emoce vyvolané uměleckým dílem rozpoznání konstrukce filmu nebo jeho uměleckosti (65); tato druhá kategorie obsahuje estetické pocity jako respekt vůči velkému herectví, údiv nad prací kamery apod. Tyto artefaktové emoce mohou zahrnovat příjemné poznání velikosti, již jsem popisovala jako naši odpověď na vznešenost jak UTRPENÍ, tak AGUIRREHO.

Tan říká, že když rysy filmu jako uměleckého díla vyniknou, jsou často filmem regulovány, aby podpořily určité narativní efekty, tj. aby podnítily produkování fikcí (192, 82, 238).

17) Je proto zaměřen zejména na to, co nazývá svědecké emoční epizody (*witness emotion episodes*) (58). K celkovému přehledu názorů na to, zda je film iluzí, viz Joseph Anderson – Barbara Anderson, *The Case for an Ecological Metatheory*. In: David Bordwell – Noël Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press, Madison 1996, s. 347 – 367. Opačný názor viz Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge University Press 1995, s. 19 – 47.

18) E. S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, s. 230 – 232; odkazuje zde na: N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, s. 74.

19) Probírá zde mocnost emoce ve vztahu k zápletky ve smyslu rovnováhy a jejího narušení či opětovného ustavení (59 – 60) a detailně se zabývá vcítěním a sympatií (190 – 193), přičemž tvrdí, že ve filmu je sympatie dosahováno za nižší cenu, než jakou vyžaduje ve skutečném světě a je pozitivní pro diváky, neboť v nich vzbuzuje příznivější mínění o sobě samých (192).

20) Na tomto místě rovněž rozvíjí poměrně strašlivou metaforu diváka jako hlavy bez těla.

Rovněž naznačuje, že zkušenost vznešeného může být dostupná jen některým divákům, protože hypoteticky předpokládá, že umělecké emoce jsou spojeny s faktorem „cinefilie“ (34 – 35). To znamená, že některé umělecké emoce jsou svázány s kompetencemi některých diváků, kteří mají v oblíbě kognitivní hry filmu (49); mnohem méně jsou rozpoznávány „většinou obyčejných diváků“. Například, jak jsem již naznačila, ve vznešeném získáváme požitek z něčeho nelibého, ohlašovaného okamžiky zlomu ve fiktivním povrchu filmu, ovšem Tan říká, že hlavní důvod, proč většina diváků „směřuje svou pozornost k umělosti fikce“, je, „že podstata toho, co je znázorněno na plátně, neodpovídá jejich vkusu“ (81). Přiznávám, že pociťuji vůči tomuto rozlišení na kinofily a obyčejné diváky jisté podezření, ovšem nemohu odporovat Tanově poznámce, že „je prostě třeba provést další výzkumy pozice diváka“ (65). Pro psychologickou teorii, jakou předkládá Tan, tu podle mne existují i další výzvy, takže se nyní podíváme, jak by bylo možné popsat účinnost jedinečné scény z posledního vybraného příkladu vznešeného filmu, *DĚTI RÁJE*.

Tento film lze hodnotit na mnoha rovinách: filmová podívaná, dialogy, charakterizace postav, narativní komplexnost a herectví. Jedna věc, jež způsobuje, že film vybočuje z běžného rámce, je přítomnost mima Jeana-Louise Barraulta. Určité jeho scény jsou mimořádně účinné ve vyvolávání pocitů vznešena; jednu z nich zde probereme detailně. V této scéně hraje Barrault postavu Baptista, mima hrajícího ve hře, kterou napsal. Oblečen v kostýmu Pierrota ztvárňuje zoufalství nad ztrátou sošky bohyně, kterou uctívá. Hledisko diváka je reprezentováno pozicí obecenstva v divadle, jako diváci však víme víc než toto obecenstvo: soška bohyně je Garance (Arletty), žena, jíž Baptiste miluje, kterou však ztratil, protože v její lásku nevěřil. Film vypovídá o povaze umění, citů, herectví a o autenticitě. Podporuje názor, že city jako láska jsou „ve skutečnosti velmi prosté“, hluboké a trvalé. Baptiste ztratil svou šanci být s Garance, protože její lásku příliš zkoušel.

Na jevišti nachází Pierrot provaz a strom, aby se oběsil, odradí jej však od toho, když prادلena potřebuje provaz, aby na něj pověsila své prádlo. Víme také, že tato prادلena je Nathalie (María Casarès), která Baptistu zoufale miluje. Rozrušený Pierrot zírá upřeně k horizontu, kde hledá svou ztracenou bohyni. Kamera, která až dosud snímala celou scénu z perspektivy hlediště divadla, se náhle přesouvá – a na to by Tan poukázal jako na řídicí proces, který usměrňuje a produkuje naše emoce. Nejprve pozorujeme záběr z perspektivy, zobrazující Baptistův pohled na Garance, flirtující v objetí se svým novým milencem Frederikem (Pierre Brasseur). V opačném záběru vidíme bolest, šok a hněv na Baptistově tváři. Jeho bolest je velmi intenzivní a podivná a náš pohled na něho je zadržován po neobvykle dlouho dobu. Tan by poznamenal, že rozšířený detailní záběr naznačuje jedinečné fikční emoce lítosti a vcítění.

Kdybychom pokračovali jen v tomto směru, ignorovali bychom jiné aspekty této scény a naši reakci na to, co je v ní relevantní při utváření vznešena. Necítíme pouze určité pocity empatie vůči Baptistovi. Pociťujeme rovněž emocionální konflikt, neboť v této scéně a ve způsobu, jímž zapadá do celku filmu, je něco intenzivně příjemného a povznášejícího. Máme tedy i jiné emoce, možná dokonce širšího rozsahu a lišící se od onoho prvního pocitu, emoce spjaté s pochopením filmu jako uměleckého díla. Tan by prohlásil, že toto je jistý druh uměleckých emocí.

Artefaktové emoce mohou být mnohem silněji pociťovány v okamžicích „zlomu“, jako jsou ty, jež jsem popsala v AGUIRRE. Takové okamžiky lze snadno identifikovat. DĚTI RÁJE vyvolávají uznání svého statutu artefaktu zdvojováním obecnstva, protikladem nás jako diváků a reprezentovaného obecnstva v divadle pantomimy. Obecnstvo v divadle, kterému chybí naše vědomosti a záběry z hlediska postav, se může domnívat, že Baptiste stále ještě hraje svou roli, když se zastaví na dlouhý moment ve svém utrpení. To, co obecnstvo považuje prostě za projev Baptistova dobrého herectví, je pro nás nádherným příkladem dvojznačnosti či napětí. Hraje Baptiste svou roli, nebo vyjadřuje bolest? Ztělesňuje zoufalství Pierrota, nebo své vlastní? A nehraje sám Barrault tuto scénu skvěle?²¹⁾ Napětí v této scéně je příjemné, protože rozeznáváme, že film využívá reflexivní prvky umělecké sebe-reprezentace k vytvoření silného emocionálního účinku. Baptistovův výraz je natolik zvláštní, že začíná být až děsivý (skutečně, jeho zoufalství překypuje i do následujících pantomimických scén, kdy vyjadřuje vražedné sklony). Jeho upřený pohled je tak nesnesitelný, že přivádí vystrašenou Nathalii k opuštění její role a k výkřiku strachu a hrůzy: „Baptiste!“ Její výkřik rozruší obecnstvo v divadle, které narozdíl od nás nechápe, co se přihodilo. Rovněž Nathalii je vnucen jistý druh zlomu v reprezentaci, který probíhá souběžně se zlomem či rozkolísáním v přechodu mezi Baptistem a Pierrotem a s naším vlastním pochopením filmu jako zároveň postupujícího příběhu a reflektujícího uměleckého díla.

Tan by podotkl, že vznešenost zde zahrnuje tento přechod mezi fikčními a artefaktovými emocemi. Film pracuje jako stroj díky účinnému způsobu, jímž jsou tato i jiné scény sestaveny. Prostřednictvím důkladné struktury vyprávění, hudby, dialogu a záběrů z hlediska postav, jakými byly například detailní záběry Baptista a Nathalie, vyvolává film naše vlastní konfliktní emocionální reakce: fikční emoce smutku, hrůzy, lítosti, obavy a šoku kombinované s estetickými emocemi úcty a obdivu. Tanův současný kognitivistický přístup se pokouší popsat některé psychologické zákony, jichž je film příkladem. Tyto zákony by vysvětlovaly, jak jsou emoce produkovány a jakou roli hrají v naší ekonomii lidského chování.

V mém revidovaném kantovsko-burkeovském pojetí zahrnuje vznešeno přechod od přemrštěně nelibých pocitů k libé reflexi morálního hlediska díla. Tento bod představuje jistou výzvu přístupům, jako je ten Tanův. Psycholog studující divácké artefaktové emoce by měl rozvinout nástroje ke studiu jak jejich pojmů umění (což Tan navrhuje při studiu „cinefilů“) tak jejich pojmů morálky. Film DĚTI RÁJE je, tak jako UTRPENÍ a AGUIRRE, vznešeným uměleckým dílem nikoli prostě proto, že vzbuzuje hluboké city, nýbrž proto, že tyto city jsou spjaty s morální reflexí. Tématem tohoto filmu jako celku jsou hodnoty obsažené v umění, herectví a pociťování emocí. Moc tvořit umění a krásu je asociována s mocí cítit hluboké, jisté a „jednoduché“ emoce, jako je láska. Tak jsou Baptiste a Garence stavěni jako „dobří“ do protikladu k ostatním méně výrazným postavám filmu. Baptiste je mistr oddaný umění, jehož představení jsou úžasná a napínavá a přerušení tohoto umění (zde i jinde ve filmu) jsou děsivá a bolestivá. V této scéně jde o jedinečnou reflexivitu, kdy film medituje o umění a morálních hodnotách prostřednictvím mnoha

21) E. S. Tan to komentuje: „Jiné aspekty uměleckého díla, jako například herectví, mohou zasáhnout téměř každého diváka“ (65).

reprezentací, přičemž staví vedle sebe umění Carného jako režiséra, umění Barraulta herce a umění mima Baptista. Tato uměleckost a hloubka jsou tím, co rozněcuje filmové obecenstvo.²²⁾

Kognitivní neurověda

Pokusím se nyní uvažovat v rámci poněkud více biologicky orientovaného přístupu kognitivních neurovědci, kteří rozlišují mentální funkce podle evolučních dějin člověka. Lokalizují a vysvětlují emoce v termínech jejich vývoje a činnosti rozmanitých systémů v mozku a v nervovém systému. Kognitivní věda nahrazuje Kantův výraz „schopnosti“ pojmenováním různých „emočních systémů“, jež interagují se „systémy na zpracování informací“.²³⁾ V současnosti studované emoce jsou často poměrně primitivní, jako například strach, který má krysa z kočky. Nicméně některé z výsledků jsou fascinující a naznačují nové cesty v pojmání subtilnějších a komplexnějších emočních projevů, včetně konfliktů mezi vznešenými pocity strachu a hrůzy a pocity vytržení.

Kognitivní neurovědci zpochybňují některé aspekty lidové psychologie (*folk psychology*), kterou jsme zdělili po západních myslitelích. Za prvé zpochybňují jistá tradiční filosofická pojetí *rationality*, když rozbíjejí distinkce mezi rozumem a emocí. Tvrdí například, že některé emoce mohou obcházet poznání a tkáně mozkové kůry (ačkoli jiné zpracování informací je stále nutné). Nebo poukazují na roli, kterou hrají emoce při racionálním rozhodování.²⁴⁾ To je zajímavé, protože to naznačuje, že oba klíčové druhy emocí zahrnutých ve vznešenu – strach a povznesení –, mohou obsahovat dimenze cítění i poznání.

Kognitivní neurovědci rovněž zpochybňují filosofický předpoklad, že emoce jsou *vědomé*. Joseph LeDoux říká, že „vědomé pocity, skrze něž poznáváme a milujeme (či nenávidíme) naše emoce, jsou pouze falešné stopy, okliky při vědeckém studiu emocí“ (18).²⁵⁾ Považuji to opět za přesvědčivé, neboť to může vysvětlit, proč nemůžeme vždy popsat či přesně určit naše emoce, včetně například „nevýslovných“ pocitů, které vzbuzuje působivé umělecké dílo. Některý typ zakoušení či zpracování nicméně pokračuje v reakci na dílo a může vést, jak se domníval Kant – byť nikoli cestami, o nichž Kant uvažoval – k ještě dalším emocím a k dalšímu poznání.

LeDoux a jiní rovněž napadají *voluntaristické* pojetí emocí. LeDoux píše: „Emoce jsou věci, které se nám stávají, spíš než věci, jež bychom objevovali... Sotva asi máme přímou kontrolu nad našimi emocionálními reakcemi. Zatímco vědomá kontrola nad emocemi je slabá, emoce mohou naopak zaplavit vědomí. Je tomu tak proto, že zapojení

22) Zdá se, že i Tan to uznává, když píše, že „obecně vzato to může být tak, že čím intenzivnější je emoce, tím větší je pravděpodobnost, že ji divák uzná jako mimořádnou zkušenost a uvědomí si, že to, co sleduje, je ve skutečnosti umělecké dílo“ (65).

23) Viz texty Josepha LeDoux a Jeffreya A. Graye ve sborníku: Paul Ekman – Richard J. Davidson (eds.), *The Nature of Emotion: Fundamental Question*. Oxford University Press, New York 1994.

24) Viz Antonio Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, Putnam, New York 1994.

25) Joseph LeDoux, *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*, Simon and Schuster, New York 1996.

(*wiring*) našeho mozku je v tomto okamžiku evoluce člověka takové, že spojení vedoucí od emočních systémů k systémům poznávacím jsou silnější než spojení vedoucí naopak.²⁶⁾ To je opět důležité, neboť to znamená, že emoce vyrůstají v reakci na věci a mohou nás „přesahovat“, zcela tak jako bolestivost toho, co je velké v něčem vznešeném, nás může „zavalit“ či „zaplavit“ náš systém vnímání. Nabízí se tedy otázka, zda se, když se objevuje jeden druh zaplavení, může naskytnout i přechod k jinému systému?

Jinými slovy, kolik základních emočních systémů, jež vstupují do konfliktu, zde máme a jak spolu interagují a dostávají se do konfliktu, když zakoušíme komplex podnětů? To jsou dnes patrně otevřené otázky. Jaak Panksepp identifikuje tři základní typy emocí a dále dokazuje, že v mozku je přinejmenším osm základních emočních systémů.²⁷⁾ Jiní rozdělují náš repertoár afektivity a chování do tří základních emočních systémů: behaviorální přístup, strategie boj nebo únik a inhibice v chování.²⁸⁾ Mnozí odborníci souhlasí s tím, že emoce v těchto rozmanitých systémech u lidí nemusejí nutně zahrnovat poznání, avšak vyžadují zpracování informací.²⁹⁾ Strach například byl studován u dekontrovaných koček a krys postupy, jež ukázaly, že jisté podněty, řekněme vizuální, byly zpracovány mozkem na základní, urgentní nervové dráze, vedoucí od očních tkání prostřednictvím amygdalů k emočním centrům, varující zvíře před nebezpečím a podle toho měnící jeho fyziologii. Zatímco u zvířete s mozkovou kůrou se odehrává totéž, avšak podněty jsou zároveň odesílány dráhou od vidění k centru poznání, takže jsou mnohem přesněji zpracovány a označeny.³⁰⁾

A co v případě pocitů vznešena – charakteristické kombinace vytržení a strachu? Připomeňme, že pro Kanta byla „úcta“ komplexním, ušlechtilým pocitem („povznesením“) zahrnujícím naše uvědomění si nedostatečnosti před morálním zákonem. Neurovědci v současnosti nestudují přímo tento emoční komplex (a ani o to nikdy neusilovali), avšak podle všeho věří, že i takový ušlechtilý jev jako vznešeno musí mít kořeny v našem základním, v mozkovém emocionálním systému. Je zajímavé, že téměř přesně totéž říká Antonio Damasio, když odráží občasná obvinění z redukcionismu: „Pochopení, že za nejvytříbenějším lidským chováním se skrývají biologické mechanismy, není důvodem pro vulgarizující omezení na šroubky a matičky neurobiologie. V každém případě není částečné vysvětlení složitého něčím méně složitým známkou zlehčování.“³¹⁾

26) Tamtéž, s. 19.

27) Jsou to nízkourovňové reflexivní reakce; speciální emoce stupně A; a systém vyšších emocí (s. 23). Viz též Jaak Panksepp, *Basic Emotions Ramify Widely in the Brain, Yielding Many Concepts That Cannot Be Distinguished Unambiguously...* In: Paul Ekman – Richard J. Davidson (eds.), c. d., s. 86 – 88.

28) Viz Jeffrey Gray, *Three Fundamental Emotion Systems*. In: Paul Ekman – Richard J. Davidson (eds.), c. d., s. 243 – 247; každý z těchto systémů má sám tři roviny, rovinu chování, neurální rovinu a rovinu poznání či komputace (s. 245).

29) Viz Joseph LeDoux, *Cognitive-Emotional Interactions in the Brain*. In: Paul Ekman – Richard J. Davidson (eds.), c. d., s. 216 – 223; Carroll E. Izard, *Cognition Is One of Four Types of Emotion-Activating Systems*. Tamtéž, s. 203 – 207.

30) Viz J. LeDoux, *Cognitive-Emotional Interactions...*

31) Viz A. Damasio, *Descartes' Error*, s. 125n. Cit. dle českého překladu: Týž, *Descartesův omyl. Emoce, rozum a lidský mozek*. Mladá fronta, Praha 2000, s. 114 (přel. Lucie Motlová a Alžběta Hesová).

Mozek je nějakým způsobem schopen sebeuvědomění si vlastních možností a má schopnost organizovat vstupy z rozmanitých systémů do rámce integrované vědomé zkušenosti. To platí jak pro vstupy z různých emočních systémů, tak pro vstupy z emocí a ze systémů zpracovávajících informace či ze systémů poznávání. LeDoux předpokládá, že „čisté“ stavy tří základních emočních systémů, jež popisuje, lze nazvat *úzkost*, *panika* či *vzteky* a *naděje* či *euforie*. Lze ještě poznamenat, že strach, jedna ze vznešených emocí, se patrně vyskytuje v rámci systému odděleného od euforie. A tyto systémy mohou působit různými cestami v rozmanitých konjunkcích s poznávacími procesy (či neokortikálními dráhami). To naznačuje nový přístup ke zkoumaným konfliktům zkušenosti vznešeného: tyto konflikty odrážejí simultánní operace mnoha emočních systémů, jež samy mohou mít různé druhy propojení (a dokonce každý z nich může mít mnoho propojení) s našimi poznávacími systémy.

Může se tedy ukázat, že vznešený předmět je zpracováván současně různými způsoby v různých mentálních systémech. V určitém bodě perceptuálního zpracování, řekněme podnětů strachu, jsou dosaženy hranice nejjednoduššího systému a proto přecházíme k jinému emočnímu systému, který pracuje s jiným druhem vstupů a jinými vrstvami kognitivní či kategoriální analýzy. Možná jsme potom v rámci komplexně rozvinutého lidského mozku schopni reintegrovat naprosto enormní vstup do našeho normálního fungování – což kočka ani myš nedokáže – tím, že jej přeměníme na abstrakci, již dokážeme zvládnout lépe. Strach vzniká v jednom systému, když se proces vnímání začíná rozpadat nebo je ochromen. Euforie nastává tehdy, když dosahujeme vlády nad vnímanými objekty tím, že je integrujeme do našeho racionálního rámce. Tento racionální rámec by měl být komplexní, takže by zahrnoval sociálně konstruované pojmy užívané v diskurzu o umění a morálce. Zde by měla být rovněž lokalizována reflexivita našich emocí, jež se vztahují k jiným emocím. Ve zkušenosti vznešena tedy kombinujeme bolest a slast, která je pociťována jakoby „v bolesti“ nebo „o bolesti“. To je nesporně velmi spekulativní pojetí toho, jak by v budoucnu vědci mohli přepsat konflikt vznešena, jež Kant umístil mezi mentální schopnosti rozumu a obrazotvornosti. Naznačuje to však, že by tu mohlo existovat nové kognitivní pojetí Kantem pozorovaného jevu.³²⁾

Kant použil rozčlenění mysli jako základ své teorie morální hodnoty. Rozum, nejvyšší „schopnost“, měl rovněž nejvyšší hodnotu. Mluvíme-li v kognitivní vědě o „vyšších“ mozkových funkcích, máme tím namísto toho na mysli stupně evolučního rozvoje.³³⁾ Ačkoli takový jazyk není typicky spojen s nějakou morální teorií, může tomu tak být. Existují významné pokusy načrtnout spojení mezi současným studiem mozkových funkcí a chování a etickými teoriemi. Tyto pokusy naznačují, že patrně vznikne jistý počet nových a odlišných přístupů k založení etiky na tomto novém typu psychologie.³⁴⁾

32) Příkladem pokusu, při němž je užita kognitivní věda způsobem, jež rozeznává tyto mezery, je kniha Ellen Spolsky, *Gaps in Nature: Literary Interpretation and the Modular Mind*. State University of New York Press, Albany 1993.

33) Damasio kritizuje běžné názory na diferenciaci nižších a vyšších mozkových struktur; viz Viz A. Damasio, *Descartes' Error*, s. 128; český překlad, s. 116.

34) Srov. např. Mark Johnson, *Moral Imaginations: Implications of Cognitive Science for Ethics*. University of Chicago Press 1993.

Závěr

Vznešeno, jak jsem jej popsala, je zkušenost zahrnující čtyři klíčové rysy. V jeho srdci leží emocionální konflikt mezi hrůzou či obavou a povznesením. Zadruhé, vznešeno obsahuje něco velkého či ohromného. Mluvím-li o tomto druhém rysu, snažím se opravit Kantovo pojetí ve dvou významných ohledech, jednak zaměřením na umělecká díla a nikoli na přírodní objekty, a dále předpokladem, že velikost patří nejen ke světu díla, nýbrž k dílu samotnému, ke způsobu, jímž je v díle svět zobrazován či ukazován.

Zatřetí, velikost vznešena je spjata s ohromujícím, nepříjemným, nevýslovným účinkem objektu na vnímatele. Popsala jsem tento rys nevýslovnosti odkazy k reprezentacím určitých pocitů či krajin v jednotlivých filmech, jež nás zneklidňují a překračují naše schopnosti zakoušení (jako víra a utrpení Jany z Arku, Baptistova zoufalá láska či strach dobyvatelů z amazonské džungle). Tato nevýslovná bolest se však přeměňuje v slast, když objekt vyvolává přechod do sféry poznání. Jedinečné a vznešené filmy nás vedou k pochopení, k přemýšlení nad tím, jak využívají filmové médium k tomu, aby nás zneklidnily prostřednictvím umění.

Čtvrtým rysem vznešena je, že tato reflexe je povznášející, neboť zahrnuje silnou morální perspektivu. Pokoušela jsem se revidovat Kanta tím, že jsem tento aspekt popisovala jako poznání způsobu, jímž mohou umělci nabídnout působivé morální reflexe ve svých dílech. Pro ilustraci této obměny či kolísání mezi vznešenými pocity (strhující ohromení) jsem se zaměřila na zlomové scény a pokusila jsem se popsat, jak uvědomění si sebe-referenčního aspektu filmového umění umožňuje zprostředkování mezi emocionálním pohroužením a více distancovaným estetickým a morálním posouzením.

Naznačila jsem rovněž pochybnosti, s nimiž se kognitivismus střetává při snaze uchopit tyto čtyři rysy vznešena. Existují dvě základní výzvy: První se soustřeďuje na reflexivitu pocitů vznešena. U vznešena je podstatné to, že je v něm nějak pociťována exaltace, povznesení či slast z *toho*, čím je člověk ohromen či čeho se obává. Empiricky založené přístupy ke studiu a vysvětlení emocí by se měli pokusit uchopit tento reflexivní prvek. Druhá, hlubší výzva se týká způsobů, jimiž vstupují do naší zkušenosti vznešena hodnoty. Když pokládáme film za vznešený, hodnotíme jej jako skvělé, naprosto výjimečné umělecké dílo a současně jsme povzneseni reflexí nad morálními otázkami, jež klade, a perspektivami, jež vůči nim zaujímá.

Tanův psychologický přístup poskytuje určitý základ pro zkoumání reflexivity emocí popisováním toho, jak se umělecké díla a fikční pocity mohou rozvíjet a interagovat spolu. Nicméně již výše jsme vyjádřila pochybnost, zda může jeho „strojové“ pojetí filmu vysvětlit, jak jsou naše estetické emoce spojeny s aktivním a komplexním poznáním morální hodnoty. Podobně naznačuje neurovědný výzkum, že mohou existovat v mozku založené podklady emočních konfliktů, s jakými se setkáváme ve vznešeném, ačkoli detaily budou zřejmě odlišné od toho, co Kant předvídal ve své původní teorii mentálních schopností. Neurovědci mohou uchopit to, co jsem nazvala reflexivita emocí, díky tomu, že zvýrazní komplexnost komunikace mezi poznávacími a emočními systémy a přítomnost okruhů zpětné vazby v mozku. Neurovědci se tu znovu, tak jako Tan, střetávají s druhou výzvou, protože „meta-emoce“ filmových diváků nezahrnutí pouze naše zapojení (*wiring*) a fyziologii, ale i vyšší úroveň poznávání hodnot. Ty máme proto, že jsme

lidské bytosti užívající komplexní pojmy, jež reflektují naši společenskou organizaci jako bytostí, které vytvářejí umělecká díla, interpretují je a mohou porozumět jejich morálnímu poselství. Když se díváme a reagujeme na utrpení Jany z Arku, nutně nás napadají myšlenky o patriarchátu, nacionalismu a náboženství, tak jako vyžaduje AGUIRRE konceptualizaci kolonialismu, incestu a šílenství, a DĚTI RÁJE medituji o hodnotách umělecké originality a citové autenticity. Nechci tvrdit, že není možné tyto myšlenky o hodnotách a jejich roli při vzbuzování emocí vysvětlit. Mým cílem však bylo spíš ukázat, že to bude komplexní úkol – vysvětlit, co činí určité filmy vznešenými.

Přeložil Čestmír Pelikán

Přeloženo z anglického originálu:

Cynthia A. Freeland, *The Sublime in Cinema*.

In: Carl Plantinga – Greg M. Smith (eds.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*.
The John Hopkins University Press, Baltimore 1999, s. 65 – 83, 262 – 265.

Citované filmy:

Aguirre, hněv boží (Aguirre, der Zorn Gottes; Werner Herzog, 1972), *Děti ráje* (Les Enfants du paradis; Marcel Carné, 1944), *Jih proti Severu* (Gone With the Wind; Victor Fleming, 1939), *Královna Kristina* (Queen Christina; Rouben Mamoulian, 1933), *Utrpení Panny orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1928), *Vymítač ďábla* (The Exorcist; William Friedkin, 1973), *2001: Vesmírná odyssea* (2001: A Space Odyssey; Stanley Kubrick, 1968).