

PRAŽSKÁ VYSOKÁ ŠKOLA PSYCHOSOCIÁLNÍCH STUDIÍ



Psychologie filmu a seriálu
– vývoj oboru a jeho současné trendy

Alena Konvalinková

Obor studia psychologie

Forma studia denní

Vedoucí práce: PhDr. Magdalena Kořová, Ph.D.

Praha 2021

PRAGUE COLLEGE OF PSYCHOSOCIAL STUDIES



Psychology of film and series

- development of the field and its current trends

Alena Konvalinková

Psychology

Full-time study

The Bachelor Thesis Work Supervisor: PhDr. Magdalena Kořová, Ph.D.

Prague 2021

ANOTACE

Bakalářská práce se zabývá vývojem oboru psychologie filmu, obsahuje popis a komparaci hlavních psychologických přístupů k filmu. Zmiňovanými přístupy jsou přístup fenomenologický a gestaltický, taktéž psychoanalytická a hlubinná filmová teorie, kognitivní filmová teorie a neurokinematografie. Práce obsahuje shrnutí výsledků bádání z posledního století, kterých bylo ve zkoumané oblasti dosaženo. Obsažené teorie zkoumají, jakým způsobem film ovlivňuje své diváky, také nabízí mechanismy, které osvětlují, jakým způsobem je film vnímán a je mu rozuměno. Též shrnuje poznatky fenoménu binge-watching týkající se psychologie seriálu.

Klíčová slova: psychologie, film, psychologie filmu, filmová teorie, seriál

ABSTRACT

The bachelor thesis deals with the development of the field of film psychology, contains a description and comparison of the main psychological approaches to film. The mentioned approaches are phenomenological and gestaltic approaches, as well as psychoanalytic and depth psychology film theory, cognitive film theory and neurocinematics. The work summarizes the results of research from the last century, that were achieved in the field of studies. The theories described examine how the film affects its viewers, offering mechanisms that explains how the film is perceived and understood. It also summarizes the findings of binge-watching that is related to the psychology of tv series.

Keywords: psychology, film, cinema, psychology of film, film theory, series

PROHLÁŠENÍ

1. Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne _____

podpis _____

PODĚKOVÁNÍ

Mé poděkování patří vedoucí bakalářské práce PhDr. Magdaleně Koťové, Ph.D., za odborné vedení, cenné rady a čas, který mně věnovala.

OBSAH

ÚVOD	7
1. VYMEZENÍ ZÁKLADNÍCH POJMŮ	9
1.1. FILM	9
1.2. SERIÁL	9
1.3. PSYCHOLOGIE FILMU	10
1.4. PSYCHOLOGIE SERIÁLU	11
2. FENOMENOLOGICKÝ PŘÍSTUP K FILMU	13
2.1. KINEMATOGRAFIE 10. LET VE SPOJENÝCH STÁTECH AMERICKÝCH	13
2.2. HUGO MÜNSTERBERG – ZAKLADATEL PSYCHOLOGIE FILMU	13
2.3. MAURICE MERLEAU-PONTY – FILM A NOVÁ PSYCHOLOGIE	16
2.4. SOUČASNÉ TRENDY VE FENOMENOLOGICKÉM PŘÍSTUPU K FILMU	18
3. PŘÍSTUP TVAROVÉ PSYCHOLOGIE K FILMU	20
3.1. KINEMATOGRAFIE SPOJENÝCH STÁTŮ A NĚMECKA 30. LET	20
3.2. RUDOLF ARNHEIM – PŘEDSTAVITEL GESTALT PSYCHOLOGIE FILMU	20
3.2.1. FILM JAKO UMĚNÍ	21
3.2.2. UMĚNÍ A ZRAKOVÉ VNÍMÁNÍ	22
3.3. SOUČASNÉ TRENDY V PŘÍSTUPU GESTALT PSYCHOLOGIE K FILMU	23
4. PSYCHOANALYTICKÉ A HLUBINNÉ PŘÍSTUPY K FILMU	24
4.1. KINEMATOGRAFIE OD 60. LET DO SOUČASNOSTI	24
4.2. PSYCHOANALYTICKÁ FILMOVÁ TEORIE	24
4.2.1. JACQUES LACAN A POČÁTEK POJMU „GAZE“	26
4.2.2. CHRISTIAN METZ A IMAGINÁRNÍ SIGNIFIKANT	27
4.3. JUNGIÁNSKÝ PŘÍSTUP K FILMOVÉMU MÉDIU	29
4.4. FEMINISTICKÁ FILMOVÁ TEORIE	30
4.5. SOUČASNÉ TRENDY V PSYCHOANALYTICKÉM PŘÍSTUPU K FILMU	31
5. PŘÍSTUP KOGNITIVNÍ PSYCHOLOGIE K FILMU	33
5.1. KOGNITIVNÍ OBRAT V PSYCHOLOGII FILMU	33
5.2. FILMOVÁ IDENTIFIKACE A EMOCE VYVOLANÉ FILMEM	34
5.3. VLIV STŘIHU NA VNÍMÁNÍ FILMU	36
5.4. FILMOVÝ NARATIV	37
5.5. SOUČASNÉ TRENDY V KOGNITIVNÍM PŘÍSTUPU K FILMU	38
6. NEUROKINEMATOGRAFIE	40
6.1. VYMEZENÍ OBORU NEUROKINEMATOGRAFIE	40
6.2. INTERSUBJEKTIVNÍ KORELACE	40
7. PSYCHOLOGIE SERIÁLU	43
7.1. FENOMÉN BINGE-WATCHING	43
7.1.1. BINGE-WATCHING A DĚTŠTÍ DIVÁCI	43
7.1.2. BINGE-WATCHING A DOSPĚLÍ DIVÁCI	43
7.2. OPAKOVANÉ SLEDOVÁNÍ SERIÁLŮ	45
ZÁVĚR	47
SEZNAM LITERATURY	48

ÚVOD

Psychologie filmu je v současnosti rozsáhlým oborem, kterému se v českém prostředí nedostává mnoho pozornosti. Hlavní motivací pro napsání této práce bylo provést důkladný teoretický výzkum a zpracovat přehled teorií, které se týkají psychologie filmu a sledovat vývoj tohoto oboru.

Obor psychologie filmu lze rozdělit podle jeho hlavních směrů, které tvoří kostru této práce, autorka se pokoušela rovněž věnovat adekvátní prostor klíčovými osobnostem oboru. Shrnutí jednotlivých teorií je doplněno jejich komparací a též poukazem na stav či podobu kinematografie dané doby.

Po vymezení základních pojmů se práce zabývá fenomenologickým přístupem k filmu. Představitel tohoto oboru je zakladatel psychologie filmu Hugo Münsterberg, kterému se kapitola věnuje rozбором eseje *Fotohra referující o prožívání diváka při sledování filmu*. Kapitola se taktéž věnuje filosofovi Mauricovi Merleau-Pontymu.

Třetí kapitola si klade za cíl představit gestalt psychologický přístup k filmovému médiu. Jejím představitelem je Rudolf Arnheim, jehož práce jsou v této části analyzovány.

Čtvrtá kapitola se zabývá psychoanalytickou filmovou teorií – zde autorka reflektuje tzv. lacanovský přístup, teorie inspirované Christianem Metzem či tzv. feministickou filmovou teorií. Kapitola taktéž obsahuje jungiánský přístup ke kinematografii. Cílem této kapitoly je podat strukturovanou výpověď o každém z nich, zároveň i o způsobu, jakým spolu rozdílné směry interagovaly.

Pátá kapitola popisuje nástup kognitivní filmové teorie a je strukturovaná podle hlavních oblastí zkoumání, které schraňují poznatky získané výzkumem v tomto směru. Jedná se například o výzkum empatie či emoční nákazy v souvislosti s filmovou zkušeností.

Šestá kapitola uzavírá filmově teoretické směry, věnuje se nejnovějšímu z oborů, a to neurokinematografii. Vymezuje její vznik, metody a výsledky jejího zkoumání.

Tématem sedmé kapitoly je psychologie seriálu. Seriálový materiál lze zkoumat podobně jako filmový, avšak divácké chování při sledování seriálů nabízí oblasti zkoumání, které film nenabízí, a proto se kapitola věnuje fenoménu binge-watching a s tím i souvisejícímu opakovanému sledování již viděného.

1. VYMEZENÍ ZÁKLADNÍCH POJMŮ

1.1. Film

Přehledný kulturní slovník z šedesátých let uvádí, že se slovem film zprvu označoval materiál citlivý na světlo, kterého se využívalo ve fotografii a kinematografii. Později se slovem film začala označovat umělecká disciplína, která podává opticko-akustický, dynamický obraz, zaznamenaný na filmovém pásu. Film je umění syntetické, které v sobě spojuje umění předcházející, zejména literaturu, divadlo a výtvarnictví. Od divadla se liší neomezeným prostorem, na rozdíl od literatury film nevypráví, film předvádí, a od statického výtvarnictví se film odlišuje svým dynamickým obrazem (Film, 1964). Pod slovem film si lze představit jakýkoliv druh řady po sobě jdoucích snímků (Westwell & Kuhn, 2020).

Podle *přehledného kulturního slovníku* se první veřejné promítání mělo odehrát ve Francii, tím jeho autoři míní první promítání bratří Lumièrů v roce 1895 (Film, 1964). Avšak takové promítání se odehrálo již v Německu téměř o dva měsíce dříve. Bratři Skladanowští předvedli v Berlíně svůj patnáctiminutový program, ale jejich činnost ve filmovém průmyslu nebyla tak úspěšná jako činnost slavnějších bratří Lumièrů (Thompson & Bordwell, 2007). O dva roky později se film rozšířil téměř do všech zemí Evropy, Spojených států do Japonska.

V roce 1927 společnost Warner Bros uvedla významný snímek pro vývoj kinematografie, a to film *Jazzový zpěvák*, který obsahoval mimo zpěvu i mluvenou řeč. Filmy byly v promítacích sálech doprovázeny hudbou od svého počátku, mohl je doprovázet gramofon či kapela. Velké premiéry si vyžádaly hudební doprovod od symfonického orchestru. S *Jazzovým zpěvákem* slyšeli diváci filmovou postavu na plátně promluvit (Thompson & Bordwell, 2007). Dalšími významnými milníky pro kinematografii je přechod z černobílého filmu na film barevný, telefikace, tedy příchod televize, či přechod z materiálního záznamu na filmový pás do digitální podoby.

1.2. Seriál

V anglickém prostředí snímky označované jako *sequels* či *serials* jsou filmy v českém prostředí označované jako snímky na pokračování či seriály. Obvykle

chronologicky rozvíjí příběh či téma předchozího dílu. V současné době jsou snímky na pokračování všudypřítomné, byly ale velmi oblíbené již v období němého filmu (Westwell & Kuhn, 2020). Seriál byl oblíbenou atrakcí řady kin již v desátých letech minulého století zejména ve Spojených státech a ve Francii. Zprvu byla hlavním motivem seriálů akce, zejména velcí zločinci, velké poklady, exotická místa a odvážné záchrany. Seriálům se říkalo *cliffhangers*, jelikož v moment skončení epizody hlavní postava často visela z útesu či z budovy, což diváky motivovalo k tomu, aby přišli zhlédnout i další díl (Thompson & Bordwell, 2007).

Významnou součástí filmové produkce tvoří televizní seriály. Jak ukazují vybrané výzkumy, lidé tráví sledováním televize až jednu třetinu svého volného času. Američané stráví sledováním televize 40 % svého volného času, občané zemí západní Evropy méně než 30 %. Sledováním televize lidé průměrně stráví 12 až 16 hodin týdně. Východní Evropa se příliš neliší, příkladem může být Slovinsko s 13,2 hodinami sledování televize týdně, více času sledováním televize tráví diváci v Bulharsku, a to 16,6 hodin týdně (Fisher & Robinson, 2011). Jak uvádí Tóth-Király, Bóthe, Tóth-Fáber, Hága a Orosz (2017) ačkoliv televize tvořila a tvoří významnou součást mnoha lidí, její obliba u mladších generací klesá.

1.3. Psychologie filmu

Bernard a Frýdlová (1988) tvrdí, že psychologie filmu je odvětvím obecné psychologie, které zkoumá zejména aspekty vnímání filmového díla a jeho tvorby, či se zaměřuje na psychologii postav ve filmu. První oblastí filmu vhodnou k psychologickému zkoumání je kognice a zejména percepce. Další oblastí výzkumu je sociálně-psychologické zkoumání vlivů filmu na postoje, emoce a chování diváků (Westwell & Kuhn, 2020). „*Psychologie filmu vychází z toho, že divácký zážitek v setmělém kinu se podobá snění v bdělém stavu a film působí v tomto prostředí trochu hypnoticky, je schopen divákovi sugerovat (vnucovat) své myšlenky*“ (Bernard & Frýdlová, 1988, s. 372). Divák sledující filmové postavy na ně může přenést své pocity a myšlenky, skrze tento proces si může divák sám osvojit pocity a názory, které náležely filmovým postavám. Bernard a Frýdlová (1988) mluví o projekci, identifikaci se s postavou, vciťování do postav a jejich imitaci. Divák po skončení filmu může filmovou postavu napodobovat, a to buď její chování, myšlení či styl oblékání. „*Proto*

film, v němž divák nachází mnoho společného se svými situacemi a problémy, vyvolává poznání, vyjasnění toho, co sám pro sebe považuje za důležité. To vede k duševní očistě člověka prostřednictvím vyvolaných silných pocitů, řeckým termínem označovaným jako katarze“ (Bernard & Frýdlová, 1988, s. 373).

Studium psychologie filmu započal Hugo Münsterberg v roce 1916 svým fenomenologickým přístupem ke zkoumání mentálních procesů diváka při sledování filmu. Ve třicátých letech se filmem zabývala tvarová psychologie, postupem času i psychoanalýza a hlubinná psychologie. Carl G. Jung studoval mytická a archetypální témata a obrazy vyskytující se zejména v hororových a sci-fi snímcích. Psychoanalýza se plně rozvinula v sedmdesátých letech dvacátého století, kdy vznikla psychoanalytická filmová teorie, jež stavěla na poznatcích Sigmunda Freuda, Jacquese Lacana či Christiana Metzera. Současné psychologii filmu dominuje nejspíše kognitivní přístup (Westwell & Kuhn, 2020).

1.4. Psychologie seriálu

V mnoha oblastech výzkumu se psychologie seriálu od psychologie filmu nebude lišit, ale i v oblasti seriálů existují fenomény, které zaslouží pozornost. Mezi tyto fenomény patří VOD z anglického *video on demand*, což je služba, která divákovi nabízí možnost výběru, co bude sledovat bez nutnosti následovat televizní program (nejznámější VOD společnostmi jsou Netflix, Amazon Prime či Hulu). Smith (2014) každý rok v aktualizované statistice uvádí, že Netflix měl v roce 2020 203,66 milionů odběratelů. Amazon Prime měl v roce 2019 odběratelů 150 milionů (Coppola, 2021) a Hulu, služba působící pouze v Spojených státech a Japonsku, mělo v roce 2021 39,4 milionů odběratelů (Stoll, 2021).

S VOD souvisí fenomén binge-watching. Netflix tuto aktivitu definuje jako sledování více epizod ihned po sobě na DVD či na streamovacích platformách (2013, cituji podle Panda & Pandey, 2017). Tato činnost bývá spojována s produkcí, kterou lze zařadit vysoké kultury. Nebývá tedy spojována se sledováním běžného televizního kanálu, ale se sledováním seriálu vybraným divákem z kvalitní tvorby nabízené VOD službami. Tyto služby „... *providing users with an unprecedented control over their viewing behavior and freeing them of the restrictions of traditional TV programming*“

[svým uživatelům poskytují nebývalou kontrolu nad jejich jednáním při sledování filmů či seriálů a osvobozují je od omezení tradičním televizním programem] (Granow, Reinecke & Ziegele, 2018, s. 2, překlad autorky).

V roce 2017 lze ve Spojených státech sledovat u generací X, Y, Z nárůst tohoto chování. Na otázku, zda sledují bez časových rozestupů více epizod televizního seriálu, odpovědělo ano 91 % příslušníků generace Z, 86 % příslušníků generace Y a 80 % generace X. Průměrný počet zhlédnutých dílů u generací Y a X je 7 (Deloitte's digital media, 2018).

Již bylo řečeno výše, s binge-watching je mnohdy spojovaná takzvaná quality-tv, jež se vymanila z kategorie nízké kultury, kam bývá televizní zábava mnohdy řazena. Tomu napomohla i schopnost upoutat diváky natolik, aby „zhltili“ několik epizod za sebou. Jako quality-tv lze označit například seriály *Perníkový táta* (2008-2013) či *Buffy přemožitelka upírů* (1997-2003) (Jenner, 2017).

Dnešní doba nabízí nové možnosti při sledování seriálů. Seriály lze dnes stáhnout nebo sledovat legálně i ilegálně, což dovoluje divákovi zhlédnout více epizod po sobě. S lepší dostupností internetového připojení jsou dnes seriály přístupné většímu množství potenciálních diváků. Produkce televizní seriálů rovněž roste. Díky již zmíněným platformám typu Netflix aj. divák nemusí čekat na postupné vydávání nových epizod. Celá série je dostupná v jeden okamžik. Seriály lze sledovat v jakýkoliv čas, jelikož se divák nemusí řídit televizním programem (Tóth-Király et al., 2017). V důsledku těchto změn lze vysledovat i proměny v chování diváků, kterými se mimo jiné zabývá psychologie seriálu.

2. FENOMENOLOGICKÝ PŘÍSTUP K FILMU

2.1. Kinematografie 10. let ve Spojených státech amerických

Jak vypadala kinematografie v desátých letech minulého století, v době vzniku psychologie filmu? Němý film v této době získával na popularitě. V průběhu dekády film prošel významnými změnami, prodloužila se metráž, od jednozáběrového krátkometrážního snímku se film stal celovečerním. Vznikl systém filmových hvězd (Toeplitz, Smejkal, & Klimeš, 1989). Desátá léta ve Spojených státech, kde Münsterberg působil, lze charakterizovat pomalým úpadkem nickelodeonů, což byly skromné kinosály, kde se přes celý den promítaly krátkometrážní filmy (Bernard & Frýdlová, 1988). Z důvodu růstu atraktivity filmu a zvýšení kapitálu ve filmové produkci se místo skromných nickelodeonů začaly stavět honosné paláce až pro několik tisíc diváků (Toeplitz, Smejkal & Klimeš, 1989).

V roce 1916 z důvodu pozastavení filmové produkce v evropských zemích následkem první světové války se Spojené státy staly hlavním dodavatelem filmů na světový trh, což se do dnešní doby nezměnilo (Thompson & Bordwell, 2007). Herecký projev byl charakteristický výraznou gestikulací a mimikou, a to i z důvodu absence mluveného slova. Taktéž filmový materiál nebyl dostatečně citlivý pro zachycení detailů. Herectví bylo založeno především na předvádění postavy schematizovaným způsobem, bez psychologizace postavy a vcit'ování se do ní.

2.2. Hugo Münsterberg – zakladatel psychologie filmu

Za zakladatele oboru psychologie filmu bývá označován Hugo Münsterberg, jenž na základech psychologie estetiky, založené Gustavem Fechnerem a Wilhemem Wundtem, začal studovat psychologické aspekty filmu. Studoval pod vedením Wilhelma Wundta. William James jej najal na vedení experimentální psychologické laboratoře na Harvardu (Tan, 2018). Fenomenologický přístup k filmové zkušenosti lze popsat jako popis lidské zkušenosti v její okamžité konkrétnosti bez nutnosti ji interpretovat (Yacavone, 2016).

Hugo Münsterberg vydal v roce 1916 esej *Fotohra*, čímž otevřel novou oblast zkoumání, kterou je psychologie filmu a stal se prvním filmovým teoretikem. Hugo

Münsterberg se ve svém eseji zabývá psychologií pohyblivých obrazů, věnuje se hloubce, pohybu, pozornosti, paměti, představitosti a emocím. Taktéž se zabývá estetikou pohyblivých obrazů. Mezi zásadní výroky tohoto eseje patří tvrzení, že film je nový druh umění, který není pouhou reprodukcí reality. Jedna z prvních Münsterbergem položených otázek v eseji *Fotohra* se dotazuje, zda je film pouhou reprodukcí divadelního představení. Je záměrem filmu být levnější substitucí divadla? Je estetická pozice filmu pod dramatickým uměním a dá se film přirovnat k fotografii výtvarného díla? Jak film ovlivňuje mysl diváka? Film autor vnímá jako plnohodnotnou samostatně stojící uměleckou kategorii a tak k němu i přistupuje.

Münsterberg (2002) popisuje, že se divák při sledování pohyblivých obrazů nesetkává s pravou hloubkou, kterou nabízí sledování divadelního představení. Za vnímání hloubky zodpovídá vzdálenost mezi očima, jež vytváří dva rozdílné obrazy, které se poté syntetizují v jeden. V případě zavření jednoho oka vjem hloubky nezaniká, pro vnímání hloubky člověk v ten moment využívá rozdílů mezi zjevnou velikostí objektů, poměry perspektivy, stíny a konání v prostoru. Tvrdí, že divák si je plně vědom hloubky, ale zároveň ji nezaměňuje za skutečnou hloubku. Divákovi je neustále připomínána plochost obrazu tím, že oběma očima vnímá totožný obraz.

Münsterberg (2002) tvrdí, že se před divákem na plátně střídá nehybný obrázek za obrázkem, ale ono nahrazení jednoho obrázku druhým je pro diváka nepostřehnutelné. Proto si klade otázku, proč tento jev lidé vnímají jako souvislý pohyb. Münsterberg byl první, kdo si spojil pohyb ve filmu s takzvaným fí fenoménem, který objevil představitel gestalt psychologie Max Wertheimer (Poulaki, 2018).

Münsterberg tvrdí, že redukce vnímání pohybu na po sobě jdoucí počítky různých pozic objektů je chybná: „*a characteristic content of consciousness must be added to such a series of visual impressions*“ [pro vnímání pohybu musí být k těmto sledům vizuálních počítků přidán charakteristický obsah vědomí] (2002, s. 73, překlad autorky). Pro podložení své teze představí experiment, kterým je sledování černé roztočené spirály na bílém kotouči a následný pohled na lidskou tvář. Pokud proband sledoval kotouč jednu až dvě minuty, měl při sledování spirály pocit, že čára začala uprostřed kotouče a postupně se ztrácela na jeho okraji, bude mít při následném pohledu na tvář dojem, že se obličej zmenšuje. Při roztočení kotouče opačným směrem, kdy má

proband pocit, že se linie přibližuje ke středu, bude mít při pohledu na tvář dojem, že se obličej zvětšuje. Jak Münsterberg tvrdí: „ . . . *the seeing of the movements is a unique experience which can be entirely independent from the actual seeing of successive positions*“ [vidění pohybu je unikátní zkušenost, která může být zcela nezávislá na skutečném vidění po sobě jdoucích různých pozic objektů] (2002, s. 74, překlad autorky). Pro schopnost vnímání souvislého pohybu zdůrazňuje význam mentální aktivity, která spojuje divákovy nesouvislé počítky pohybu do jednoho souvislého vjemu. I když si filmový divák je vědom toho, že na filmovém plátně absentuje skutečná hloubka i pohyb, vlastní mentální aktivitou si prožitek hloubky i pohybu „zeskutečňuje“.

Hugo Münsterberg (2002) tvrdí, že je filmový obsah třeba obohatit o nápady, které musí divákovi dávat smysl, divák s nimi má určitou zkušenost, budí v divákovi emoce, rozvíjí jeho nápady a myšlenky. S přihlédnutím na skutečnost, že film byl němý, divák se tedy plně koncentroval na sledování pohybu, mimiky a gest. Film s divákovou pozorností pracuje díky potenciálu ovládat, co divák vidí před sebou, především z jakého úhlu to uvidí. Vše, co se nachází v záběru tj. mizanscéna, bylo vytvořeno a uspořádáno, aby vedlo divákovu pozornost. Tento poznatek je velice snadno ověřitelný například na způsobu, jakým pracují filmoví tvůrci s barvami, kde využívají výrazných barev, aby diváka upozornili na to, co potřebují.

Münsterberg (2002) dále popisuje, jakým způsobem pozornost funguje. Divák se zaměří na nějaký cíl, ten se mu tím začne jevit výraznější, a zároveň vše mimo tento cíl se upozadí. Za divákovu pozornost ve filmu pracují přibližovací záběry, které ji přímo vedou. Místo nutnosti zaměření pozornosti na část obrazu, film významnou část obrazu ořízne a sám přiblíží. Filmová skutečnost se podvoluje lidské pozornosti. Münsterberg film popisuje takto: „*it is as if that outer world were woven into our mind and were shaped not through its own laws but by the acts of our attention*“ [je to jako kdyby byl vnější svět vpleten do naší mysli, ale nebyl tvořen svými zákony, nýbrž by se podřídil zákonům naší pozornosti] (2002, s. 88, překlad autorky). Münsterberg se věnuje flashbackům, které vnímá jako zobektivizovanou funkci lidské paměti. Flashbacky stejně jako přibližovací záběry, jsou prostředky, díky nimž film nabízí skutečnost, jež se podrobuje fungování lidské mysli namísto fungování vnějšího světa.

V otázce vztahu emocí a filmu Münsterberg tvrdí: „*to picture emotions must be the central aim of the photoplay*“ [hlavním úkolem filmu musí být vyobrazení emocí] (2002, s. 99, překlad autorky). Postavy na plátně vnímá jako subjekty emocionálních zkušeností, emoce postav dodávají příběhu smysl. Autor popisuje empatické vcítění se do hrdiny, kdy vidí-li divák na plátně plačící postavu, cítí smutek. Vizuální zobrazení emocí hrdiny se promítne na sledujícího, který se cítí jako by sledoval skutečné emoce. Divák emoce nemusí vždy jen imitovat, nýbrž je může opřít o vlastní zkušenost.

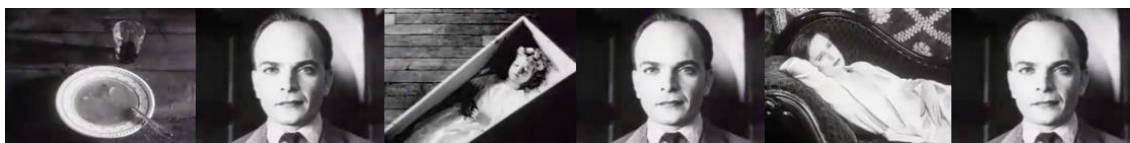
2.3. Maurice Merleau-Ponty – film a nová psychologie

Výchozím bodem přístupu filosofa Merleau-Pontyho k fenoménu filmu je stanovisko, že vnímání strukturuje lidskou zkušenost, kterou mění ve „svět“. O světě podle Merleau-Pontyho nelze přemýšlet jako o aktu vnímání, ale jako o světě, který se přímo před ním sám utváří (Want, 2019).

Merleau-Ponty tvrdí, že film je přizpůsobený k: „... *to make manifest the union of mind and body, mind and world, and the expression of one in the other*” [manifestaci jednoty mysli a těla, mysli a světa a projevu jednoho v druhém] (1964, s. 58, překlad autorky). Člověk přirozeně vnímá celek, spíše než pouze jeho oddělené části. Merleau-Ponty (1964) se stavěl negativně k introspektivní metodě zkoumání a byl toho názoru, že city jako láska, hněv či nenávisť nejsou dostupné pouze tomu, kde je cítí. Merleau-Ponty je vnímal jako druhy chování pro okolí zaznamenatelné, odmítal vnímání lásky, hněvu či nenávisti jako psychických dějů ukrytých pouze ve vědomí. Zmíněné city podle Merleau-Pontyho existují právě ve výrazu tváře, v gestu ruky a nejsou skryté za těmito tělesnými projevy. Film divákovi přímo nabízí vyobrazené chování postavy, lze usuzovat, že Merleau-Pontyho poznatek by mohl být důvodem, proč lidé reagují na filmy jistou emoční odezvou.

Merleau-Ponty se zajímal o Kulešovův efekt. Lev Kulešov byl ruský filmový teoretik a praktik, který se zabýval zejména vlivem střihu a montáže na diváky. Kulešovův efekt je založen na spojení tří dvojic záběrů. Jeden ze záběrů je vždy neutrálně se tvářící herec Ivan Mozzuchin, zbylými záběry byly miska polévky, děvče v rakvi a atraktivní žena, snímky z dvojic záběrů jsou vyobrazené na obrázku č. 1. Ačkoliv herec neměnil výraz, diváci byli ohromeni jeho výkonem a byli přesvědčeni, že

herec vždy vyjádřil emoce, které byly adekvátní k předcházejícímu záběru. Například ve dvojici záběrů dívka v rakvi a tvář muže diváci vnímali, že mužova tvář vyjadřuje smutek. Kulešovův efekt dokládá, jaký vliv má střih, jak spolu interagují dva záběry a taktéž jakým způsobem diváci obohacují film svými emocemi.



Obrázek č. 1 Kulešovův efekt

V návaznosti na Kulešovův efekt Merleau-Ponty (1964) upozorňuje, že filmy jsou tvořeny spíše skrze interakci okének, než jen jejich posloupností. Na film nelze nahlížet jako na celek tvořený mnoha částmi, ale jako na dočasný tvar – gestalt. Spojení dvou záběrů jako talíře polévky a muže vytváří zcela novou skutečnost, která není rovna pouze součtu těchto částí. Film je tvořen jak záběry, které tvoří postupně scény, ze kterých je tvořen film. Tímto vysokým množstvím jednotlivin je napovězeno, že filmová skutečnost je vytvářena nespočtem vztahů mezi záběry či scénami, se kterými divákova mysl vědomě či nevědomě interaguje (Want, 2019). Merleau-Ponty tedy zjevně klade důraz na střih, při užití Kulešova slovníku, na montáž. Pomocí střihu je tvořen filmový narativ. Tento postup je mezi všemi uměními vlastní pouze filmu (Yacavone, 2016).

V souvislosti se vztahy mezi jednotlivinami ve filmu Merleau-Ponty tvrdí:

The laws of this form, moreover, are yet to be discovered, having until now only been sensed by the flair or tact of the director, who handles cinematographic language as a man manipulates syntax: without explicitly thinking about it and without always being in a position to formulate the rules which he spontaneously obeys. [Zákony této formy zatím nebyly objeveny, doposud byly jen vycítěny vkusem či taktem režiséra, který zachází s kinematografickým jazykem stejně jako člověk, který manipuluje se syntaxí: bez přímého přemýšlení o ni a bez možnosti být vždy schopen formulovat pravidla, kterých se spontánně drží.] (1964, s. 55, překlad autorky)

Merleau-Ponty (1964) tvrdí, že film nemá jiného významu než sám sebe. Film neodkazuje k již existujícím myšlenkám, ukazuje na nabývání významů pomocí

časového či prostorového uspořádání prvků. Film není „myšlen“, je vnímán, na rozdíl od románů nepředkládá divákům myšlenky hrdiny, ale přímo chování hrdiny. Film má význam, kterého nabyt tím, že sám získal tvar, který není rozložitelný do jeho částí, myšlenek či nápadů (Fielding, 2014).

Ačkoliv byl Maurice Merleau-Ponty zastáncem fenomenologického přístupu, lze v jeho práci a zejména ve *Filmu a nové psychologii* zaznamenat vliv Gestalt psychologie, které je věnována následující kapitola. Merleau-Pontyho využívá konceptů Gestalt psychologie pro podporu myšlenky, že vnější svět není aktivně vnímán díky seskládání jeho částí, ale je to produkt rozpoznávání nepřímo vyjádřených vzorů a pořádků (Yacavone, 2016).

2.4. Současné trendy ve fenomenologickém přístupu k filmu

Představitelka současného fenomenologického přístupu k filmu - Sobchack (1992) - kritizuje formalistické či psychoanalytické tendence nahlížet na film v rámci konceptu „film-jako-zrcadlo“, čemuž se bude věnovat následující kapitola. Tvrdí, že psychoanalytici na film nahlíží jako na statický nahlížený objekt. Sobchack jej popisuje ne jako objekt, ale tvrdí, že je možné jej nezávisle na žánru či filmovém stylu vnímat jako kvazi-subjekt. Opírá se o model vnímání Merleau-Pontyho, jenž zahrnuje ztělesnění člověka a neustálé reciproční účastnění se ve světě s ostatními lidmi i neživými objekty. Sobchack tvrdí, že vidící tělo i film jsou zapojeny do komunikačního kanálu tvořeného percepcí a expresí, jejím cílem je nahradit postoj, že film je expresivní prostředek filmaře.

Dnes se fenomenologický přístup, ovlivněný zejména Merleau-Pontyho filosofií, drží v centru zájmu filmových teorií. Pod pojmem fenomenologie se ve filmových teoriích ve zkratce rozumí pozornost na bezprostřední smyslové a výrazové rysy filmů. Fenomenologie hledí na filmy jako na vnímané objekty v kontrastu na vnímání filmů jako na kognitivní, narativní či kulturně-ideologické objekty (Yacavone, 2016).

Ve srovnání s ostatními v této práci analyzovanými přístupy k psychologii filmu je nutné uznat, že fenomenologický přístup byl úspěšný v zaznamenání procesů přítomných v okamžiku filmové zkušenosti, které jsou v současnosti centrem zkoumání

například kognitivního přístupu k filmu. Zejména koncepty H. Münsterberga nebyly vyvráceny, ale je na ně neustále odkazováno a jsou rozšiřovány, i když mnohdy již v odlišném teoretickém rámci. Münsterbergův poznatek týkající se emoční angažovanosti diváků se využívá v oblasti identifikace, která se stala klíčovou otázkou psychoanalytické filmové teorie a jejích odnoží. Zejména kognitivní filmová teorie si cení jak Münsterbergova empirického výzkumu, tak jeho tezí pracujících s nutností určitých mentálních operativních procesů. Zde se lze navrátit k Münsterbergově poznamenaní, že po sobě jdoucí obrazy nejsou dostatečné pro vjem pohybu, ale je pro to potřeba mentální aktivita. Či Sinnerbrink (2014) zaznamenal návrat kognitivistů k Münsterbergově poznatku, jak filmové techniky napodobují mysl tzv. film/myśl analogie (tím je například myšleno, jak přibližovací záběr napodobuje proces zaměření pozornosti, či zda je flashback skutečně objektivizovanou funkcí paměti).

3. PŘÍSTUP TVAROVÉ PSYCHOLOGIE K FILMU

3.1. Kinematografie Spojených států a Německa 30. let

Třicátá leta jsou charakteristická rozkvětem zvukového filmu. Obraz zůstává černobílý, natáčí se celovečerní filmy. Následujícím autorem je Rudolf Arnheim, jeho oblastí působení byl gestaltický přístup k psychologii filmu, působil v Německu a Spojených státech. Německá kinematografie třicátých let byla ovlivněna expresionismem, jenž vznikl též jako reakce na společenské nálady po skončení první světové války. Expresionistické filmy vznikaly od roku 1919 do roku 1930 (Westwell & Kuhn, 2020). Cílem těchto filmů bylo umělecky vyobrazit vnitřní prožívání figur na plátně pomocí filmové řeči. Typická pro ně tedy byla mizanscéna stylizovaná až do extrémních poloh, využívání stínu, přehnané herectví a děsivá až hororová témata (Kotte, 2017). Charakteristickým snímkem je *Kabinet doktora Caligariho* (1920), jehož expresivní mizanscéna koreluje se šílenstvím hlavního hrdiny. Vliv expresionistických filmů lze vysledovat i v americké tvorbě pozdějších let, zejména ve filmu noir či v kanonizovaném *Občanu Kaneovi* z roku 1941 (Westwell & Kuhn, 2020).

Třicátá léta s sebou přináší přechod k jemnému střihu záběrů a protizáběrů. Praktika jemného střihu se rovnala střihu na druhou postavu již při doznívání poslední slabiky posledního slova, které říkala postava první. Mění se hloubka pole, což je vzdálenost od objektivu, která se na obraze stále jeví ostře. Tím roste ostrost snímku, divák vidí v obraze veškeré prvky, které se v obraze vyskytují. Došlo ke změně filmového materiálu, snížená zrnitost umožňovala filmům klást více důrazu na práci s detailem. Natáčelo se velmi často studiově, kdy herci hráli před projekčním plátnem, na které se promítalo pozadí scény (Salt, 1976). Taktéž se v této době přešlo od 16 snímků za vteřinu k 24 snímkům za vteřinu, tím se filmový pohyb zpomalil, a proto se filmy z předcházejících období zdají nezvykle rychlé.

3.2. Rudolf Arnheim – představitel gestalt psychologie filmu

Rudolf Arnheim byl teoretik umění a filmu, v roce 1923 započal studia v Institutu psychologie na Friedrich-Wilhelm Univerzitě v Berlíně. Jeho učiteli byli Max Wertheimer a Wolfgang Köhler, což předesílá, že Arnheim byl ovlivněn tvarovou

psychologií a věnoval se analýze filmu v duchu gestalt teorie. Sám Arnheim popisuje svůj přístup jako

... doctrine, according to which even the most elementary processes of vision do not produce mechanical recordings of the outer world but organize the sensory raw material creatively according to principles of simplicity, regularity, and balance, which govern the receptor mechanism. [doktrínu, podle které i ty nejzákladnější procesy zraku neprodukují mechanické záznamy vnějšího světa, ale tvořivě organizují syrový sensorický materiál v návaznosti na principy jednoduchosti, pravidelnosti a rovnováhy, které řídí mechanismy receptorů.] (1957, s. 3, překlad autorky)

Jednou z hlavních tezí gestalt psychologie je, že vše, co člověk vidí, má již nějakou formu, gestalt. Forma podléhá zákonu dobrého tvaru, to znamená, že je tou nejjednodušší formou, která může existovat. Tato vlastnost nenáleží jen lidskému zraku, ale je vlastní celému světu, který je sám formován tak, aby lidem formy usnadnil vidět. Podle gestaltistů je lidské zrakové vnímání uskutečňováno skrze tvar. Při sledování filmu divák vnímá dříve celek než jeho části. Details jsou často doplněny mentální činnostmi bez nutnosti je postřehnout, či bez toho, aby musely skutečně existovat (Poulaki, 2018).

3.2.1. Film jako umění

Arnheim si ve svém eseji *Film jako umění* z počátku třicátých let si pokládá otázku, zda je film pouhou reprodukcí reality nebo nikoliv. Totožnou otázku si klade již Münsterberg ve svém eseji z roku 1916. Arnheim (1957) reaguje na názory tvrdící, že film nemůže být uměním, jelikož nedělá nic mimo reprodukce reality. Pro vyvrácení tohoto přesvědčení předkládá argument, že z důvodu nutnosti výběru umístění figur či kulis před kamerou je film uměním. To je otázka citu, neexistuje vzorec, jakým způsobem snímat to, co se před kamerou nachází.

Dalším argumentem podporující názor, že film není pouhou reprodukcí reality, je rozpor mezi dvoudimenzionálním filmem a trojdimenzionální skutečností, ačkoliv Arnheim (1957) film nevnímá čistě dvoudimenzionálně. Vnímá filmový prostor jako stojící mezi dvěma a třemi rovinami. Divák při sledování filmového plátna vnímá absenci hloubky, totéž rozebíral již Münsterberg, tato skutečnost vyvrací možnost pojetí filmu jako čiré reprodukce reality.

Pro další argument Arnheim (1957) sahá k limitům vnímání lidského oka, tvrdí, že lidé nemají hranici ve zrakovém vnímání. Pokud si člověk sedící v místnosti místnost prohlédne, je schopen si sestavit její trojdimenzionální model, tohoto divák při sledování filmu schopen není. Dnešní kinematografie je zběhlá v mapování mizanscény i díky panoramatickým záběrům kamery, kdy divák získává podrobnější představu o prostoru, kde se scéna odehrává. Ve třicátých letech, kdy byl napsán tento esej, panoramatické záběry nebyly běžnou praxí, k tomu je nutné přihlídnout, jelikož je to zásadní pro Arnheimův argument. I když je divákovi mizanscéna ukázána pohybem kamery, stále sleduje obraz, který je oříznutý. Divák nemá možnost svými silami zjistit, co se děje za okraji filmového plátna, což mu neustále připomíná hranice, které filmu náleží.

Mezi následující připomínky rozdílnosti mezi skutečností a filmovým uměním patří narušení časoprostorového kontinua. Arnheim (1957) popisuje fakt, že divák sleduje film, kde vidí skoky v čase i prostoru. Pokládá si otázku, jak je možné, že divákovi nevadí, že následkem především stříhu film nabourává časoprostorové kontinuum. Souvislost vidí v tom, že lidé ve skutečném životě nevnímají veškeré detaily, které je obklopují. Lidé se zaměřují na to nejpodstatnější. Pokud se pozorovatel soustředí například na emoci v lidské tváři, již si nebude schopen vybavit tvar obočí či velikost rtů. To znamená, že dokud film poskytuje tyto nejpodstatnější informace, tak divák bude iluzi filmu podléhat, nebude jej zpochybňovat.

3.2.2. Umění a zrakové vnímání

Obsahem knihy *Umění a zrakové vnímání*, s podtitulem psychologie kreativního oka, je analýzou funkcí zrakového vnímání. Arnheim v psychologických termínech popisuje, jakým způsobem kreativní oko zpracovává a organizuje vizuální materiál. Arnheim (1974) zkoumá, jak výše řečené může ovlivňovat sledování filmu.

Pokud se postava muže nachází v levém spodním rohu, při rychlém stříhu na ženu, která by se nacházela ve stejné pozici v obraze, měla podobný tvar těla a podobný postoj, bude divák mít dojem, že se muž proměnil v ženu. Spojí si tyto po sobě jdoucí

okénka. Oproti tomu stojí skutečnost, že pokud se jeden prostor natočí ze dvou různých úhlů, budou dekorace, prostor i postavy působit odlišně. Arnheim popisuje: „*it is necessary to make the audience see that the front-face figure at the left in the first shot is identical with the figure shown from the back at the right in the second shot*“ [je nezbytné ukázat publiku, že čelní figura vlevo v prvním záběru je identická s figurou, která byla ukázána zezadu v hned následujícím záběru] (1974, s. 393, překlad autorky). Taktéž se často ve scéně ponechává určité pojítka – například objekt, který značí, že se postavy nacházejí ve stále stejném prostoru. Pokud se postava bude v záběru pohybovat zleva doprava a v následujícím zprava doleva, bude její pohyb působit nesouvisle.

Zde si lze vzpomenout na Maurice Merleau-Pontyho, který byl fascinován Kulešovým efektem. Tvrdil, že film je gestalt, složený z mnoha částí, ale již vytvořený nový prvek. Zde se Arnheim setkává se stejným jevem, zvláště v moment spojení dvou rozdílných postav do jedné na základě podobnosti.

3.3. Současné trendy v přístupu gestalt psychologie k filmu

Koch (1990) si klade otázku, zda je gestalt teorie aplikovatelná na dnes již proměněnou filmovou teorii a film. S tím se pojí otázka epistemologického stavu vnímání jako takového. Právě to bylo napadeno feministickou filmovou teorií, která diváka vnímá jako postavu zajatou v patriarchální společnosti, což jí i její vnímání formuje a ovlivňuje. I přesto Arnheimova snaha o experimentální diskuzi na téma vnímání s cílem rozbití iluze reálnosti, kterou film vzbuzoval, je hodnocena jako vhodná.

Poulaki (2018) tvrdí, že dnes je gestalt psychologie vnímána jako významný, avšak již dnes dál nerozvíjený teoretický přístup. Přesto dědictví gestalt psychologie lze nalézt i v nynějších přístupech k psychologii vnímání, neuropsychologii a současné psychologii filmu. Současný diskurz se zabývá například zákonem dobrého tvaru, který byl zmíněn výše. Zde je oblastí zkoumání střih, který se především ve filmech klasického Hollywoodu snaží maskovat použité filmové prostředky a zachovat pro diváky přirozený, jednoduchý dojem.

4. PSYCHOANALYTICKÉ A HLUBINNÉ PŘÍSTUPY K FILMU

4.1. Kinematografie od 60. let do současnosti

V polovině šedesátých let byl film uznán jako médium masové zábavy a zároveň jako fenomén vysoké kultury. Během sedmdesátých let se filmaři začali obracet k mladému publiku. Následkem politických krizí probíhajících po celém světě lze vysledovat výraznou politizaci filmu. Klesá návštěvnost kin, lidé vyhledávají pohodlí domova a sledují televizi, fenomén videokazet tento trend ještě podpořil. Návštěvnost kin mezi lety 1970 až 1988 ve Francii klesla o jednu třetinu, v Japonsku téměř o polovinu a v Itálii o tři čtvrtiny. Nástup multiplexových kin během devadesátých let pomohl nalákat diváky z většiny zemí zpět do kin (Thompson & Bordwell, 2007).

4.2. Psychoanalytická filmová teorie

Zakladatel psychoanalýzy Sigmund Freud se mimo medicíny a sociálních věd zabýval i estetikou. V této oblasti napsal dva eseje, prvním je *Bludné představy a sny v knize W. Jensense „Gradiva“* z roku 1907, ve kterém analyzuje zejména literární postavy. Druhým esejem je *Vzpomínky z dětství Leonarda da Vinciho* z roku 1910, ve kterém se zabýval da Vinciho životem skrze analýzu jeho výtvarných děl. Freudovým cílem bylo zaprvé vysvětlit význam uměleckých děl a vztah díla k jeho autorovi a naopak, chtěl vysvětlit tvůrčí proces a jak dílo ovlivňuje jeho diváky. Zadruhé se pokoušel vysvětlit, proč lidé vyhledávají určitá umělecká díla a jak umění pracuje s fantaziemi a touhami (Levine, 2015).

Mezi filmovou teorií využívané psychoanalytické principy patří dynamické nevědomí, primitivní mentální funkce zaměřené na okamžité uspokojení instinktů a pudů, obranné mechanismy bojující proti úzkosti a významnost a smysluplnost snů a fantazií (Cox & Levine, 2019).

Freud a další psychoanalytici vyvinuli metody k interpretaci uměleckých děl, mezi které spadá i film. Psychoanalýza se mimo jiné zabývala odkrýváním nevědomých mechanismů, které probíhají v okamžiku sledování filmu. V tomto přístupu k filmu jsou významní autoři Sigmund Freud, jeho koncept principu slasti, a

také Jacques Lacan se svým konceptem zrcadlového stádia, které sloužilo k podpoření vnímání kinematografie jako prostředku k „utváření“ diváků pomocí opětovného evokování nevědomých procesů, podílejících se na osvojování jazyka, ovlivňujících nezávislé jáství a rozdíly mezi pohlavími (Westwell & Kuhn, 2020). Přijetí psychoanalýzy filmovou teorií s sebou přináší několik metodologických otázek i v oblasti rozdílů v sexuální identifikaci či rozdílů mezi pohlavími týkající se diváků. Fiktivní filmy mohou sdělit mnoho o tom, jak jsou rozdíly mezi pohlavími ideologicky reprezentovány. Avšak o formách rozdílů mezi pohlavími či potenciálních významech pro diváky fiktivní filmy nic definitivního sdělit nemohou (Rodowick, 2014).

Psychoanalýza a filmová studia se protnula již ve dvacátých letech, kdy vznikaly první asociace mezi nevědomými procesy mysli a montážními technikami či surrealistickou mizanscénou (Harris & Sklar, 1998). Montáž byla klíčová technika sovětské montážní školy, od technického střihu se liší svým uměleckým tvůrčím přesahem. Jejím představitelem byl Sergej Michajlovič Ejzenštejn, který vypracoval pět druhů montáže - metrickou, rytmickou, tonální, harmonickou, intelektuální. Poslední druh montáže si klade za cíl vyjadřovat ideje prostředkem uměleckého střihu, Ejzenštejn se tímto druhem montáže neúspěšně pokusil filmově ztvárnit Marxův *Kapitál*. Souvislost mezi surrealismem a psychoanalýzou lze dohledat již v počátku tohoto avantgardního uměleckého směru. Byl to hlavní představitel surrealismu André Breton, kdo byl fascinován především Freudovým *Výkladem snů*, později prosazoval techniku automatického psaní, kterou se inspiroval taktéž u Freuda a jeho techniky volných asociací. Cílem surrealismu bylo proniknout do nevědomí jedince a osvobodit jej od svazující buržoazní společnosti (Esman, 2011). Ve čtyřicátých letech mnoho kulturních kritiků využívalo psychoanalytických postupů k rozklíčování chování a společenských vzorců ukrytých ve filmech (Harris & Sklar, 1998). Saper (1991) tvrdí, že filmoví teoretici začali užívat psychoanalytických teorií pro objasnění, jakým způsobem filmy ovlivňuje sociopolitický kontext jejich produkce. Toto je prvek, kterým se psychoanalytická filmová teorie zásadně odlišuje od předcházejících směrů.

Psychoanalýza se rozdělila do tří odlišných přístupů k filmu. První přístup vnímá kinematografii jako prostředek k utváření svých témat bádání v oblasti nejen filmů a diváků, ale zajímá se o celý kontext sledování a přijímání. Tím zkoumá i vliv hlediště, plátna, promítačky atd. Druhý přístup s filmy pracuje jako s materiálem, který lze

interpretovat stejnými metodami jako sny, tělesné projevy či přeroknutí. Poslední přístup se zabývá vztahem mezi filmem a jeho diváky s odkazem na se sledováním filmu související nevědomé mentální procesy. Mezi ně patří fetišismus, narcisismus, skopofilie a voyeurismus (Westwell & Kuhn, 2020).

Fetišmem se ve filmové vědě označuje víra ve fikční svět odehrávající se na plátně a také investice, kterou divák do filmu vkládá. I když si divák uvědomuje, že sleduje iluzorní svět, vkládá do něj svou důvěru a prožívá jej téměř jako svět skutečný. Také se fetišismem rozumí idealizace až uctívání žen či ženství, které je vyobrazováno na plátně (Westwell & Kuhn, 2020). Narcisismem ve filmové vědě se rozumí identifikace s podobnou postavou, která může v divákovi vyvolat slastné pocity (Smelik, 2016). Skopofilie je slast, která vzniká v případě sledování jiného člověka jako erotického objektu (Mulvey, 1989). Voyeurismus je slast pocházející ze sledování figur na plátně, které si nejsou vědomy toho, že jsou sledovány (Westwell & Kuhn, 2020).

4.2.1. Jacques Lacan a počátek pojmu „gaze“

Van Pelt (1997) uvádí, že Jacques Lacan píše pro čtenáře, kteří ocení schopnost se adekvátně ptát, než aby psal pro čtenáře, kteří si váží schopnosti vědět, co odpovědět. Lacan ve svém psychoanalytickém přístupu čerpá mj. ze Saussurovy lingvistiky, Lévi-Straussovy antropologie a fenomenologie. Pro jeho pochopení je nutné si vymezit tzv. „**stádium zrcadla**“, se kterým ve svém přístupu Lacan operuje. V tomto období Lacan (2016) mluví o tzv. **imaginárním řádu**. Stádium zrcadla je prvním obdobím vytváření vlastního já v životě člověka, miní tím období, kdy je dítě schopno rozpoznat sama sebe, své tělo v odrazu zrcadla a plně se s touto podobou identifikuje. S přihlédnutím k tomuto Lacan konstatuje, že lidské ego je imaginárního charakteru, je odlišné od skutečnosti. Dítě reaguje na svůj odraz jako na sebe samo, avšak není to jeho skutečné já, je to narcistická fikce. *„Řád imaginárna spočívá v kompenzaci, . . . jde především o zaplnění prázdnoty mezi dvěma póly: tělem a obrazem“* (Černoušek, 1997, cituji podle Chrz, 2007, s. 134).

K imaginárnímu řádu se začne konstituovat **řád symbolický**, obohacený o jazyk a další vztah, ve většině případech do vztahu přichází otec. Tento proces Lacan (2016) chápe jako řešení oidipovské situace. Taktéž vnímá přechod z imaginárního řádu

symbolického jako nejvýznamnější událost v životě člověka. Posledním Lacanem užívaným pojmem je **reálno**. Chrz reálno vymezuje takto: „. . . *sféra unikající signifikaci. Je to všechno to, co schází (či přebývá) v symboličnu, všechno to, co nenachází své místo v síti symbolického řádu a co se nedaří zakrýt maskou imaginárna*“ (2007, s. 135).

Lacanova teorie se ve filmové vědě využívala mj. v souvislosti s užitím jeho termínu „pohled“, který se vyskytne ve stádiu zrcadla a je podstatnou složkou ideologické identifikace (McGowan, 2003). Doane (1988) specifikuje pojem pohled jako situovaný ve vnějším světě, kdy se divák stává součástí obrazu a všeho, co jej obklopuje. „*The gaze represents a point of identification, an ideological operation in which the spectator invests her/himself in the filmic image*“ [Pohled představuje bod identifikace, ideologické operace, ve které divák investuje sám sebe do filmového obrazu] (McGowan, 2003, s. 28). Saper (1991) popisuje, že tento pohled vždy uniká lidskému vědomému vidění. McGowan (2003) tvrdí, že sledování filmového obrazu, kdy je divák téměř vševidoucí a zároveň nikým neviděným, bývá taktéž srovnáváno se situací v zrcadlovém stádiu, obě situace dodávají jejich účastníkům pocit nadvlády a zároveň imaginární slast. To *pohled* otevírá imaginární řád a je taktéž podstatou klamu, kterým se divák v kinosále nechá ošálit. Baudry a Williams (1974) uvádí, že pro zrcadlové stádium jsou nutné dvě podmínky, věkem omezená schopnost pohybu a předčasně vyvinutá funkce vizuální organizace. Autoři toto srovnávají s omezenou možností pohybu v kině a převahou vizuálních vjemů.

Mimo autorů, kteří budou v této práci dále zmíněni, a to Christian Metz, Laura Mulvey aj., se Lacanovým psychoanalytickým přístupem v současnosti zabývá filosof Slavoj Žižek. Známy slovinský filosof věnoval lacanovské psychoanalýze knihu *Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture* z roku 1991.

4.2.2. Christian Metz a imaginární signifikant

Metz byl silně ovlivněn Jacquesem Lacanem a jeho výše popsaným přístupem aplikovaným na film. Zajímal se o jazyk filmu, o diváckou zkušenost s filmem, a také o historický okamžik vzniku filmu, který jej unikátním způsobem formoval (Harris &

Sklar, 1998). Metzovu tvorbu lze rozdělit do dvou proudů, prvním jsou texty zabývající se filmovou sémiotikou ovlivněnou Saussurovou lingvistikou, a druhým jsou texty o tzv. filmovém signifikantu. Snaží se zjistit, co kinematografie znamená pro diváky z hlediska zkušenosti jak sociální, tak instituční a konvenční (Rushton, 2014). Filmová sémiotika hledí na film jako na kódované médium (Buckland, 2017).

Pro pochopení Metzova přístupu k filmovému médiu je nejprve třeba si vymezit pojmosloví, kterým se inspiroval u dánského lingvisty Louise Hjelmslev (Buckland, 2017). **Signifikátem** označuje Metz (1991) představu, která je se zvukovou či grafickou „materialitou“ znaku spjata v mysli komunikujících osob. **Imaginární signifikant** je vše, co divák slyší a vidí na plátně, je to zvukový a fotografický záznam, nazýváno imaginárním z důvodu neexistence. Pojmem **referent** označuje to, co označuje znak ve vnějším světě, to se týká i fiktivního vnějšího světa a tedy i filmu. Metz zdůrazňuje, že filmová skutečnost je imaginární. Diváci v kinosále sledují imaginární postavy, kterých existence závisí na proudu světla z promítacího přístroje.

Imaginární signifikant definuje Metz například skrze identifikaci. Rozlišuje mezi primární a sekundární kinematografickou identifikací (Rushton, 2014). Rushton primární identifikaci vymezuje takto: *“it is an identification with the process by which the camera makes a cinematic universe available to the spectator”* [je to identifikace s procesem, kterým kamera činí kinematografický vesmír dostupný divákovi] (2014, s. 270, překlad autorky). Divák sleduje imaginární film, absence skutečného je důvodem pro nutnost doplnění této mezery divákem (Buckland, 2017). Důvodem pro popis signifikantu jako imaginárního a ne symbolického je, že umění jako literatura užívá symbolů – znaků, výtvarnictví již ne natolik, avšak pro vyšší porozumění je znalost znaků potřebná, pro porozumění filmu symboly nejsou nutné (Rushton, 2014).

Metz nevnímá filmového diváka jako pasivní roli, ačkoliv mu to je mnohdy přisuzováno, tvrdí, že podstatou filmu je, že ho je divák schopen ho vnímat ve své mysli. Metz diváky popisuje jako transcendentální, divák je podmínkou toho, že film bude prožit jako film.

. . . film je tím, co přijímám, a je také tím, co uvádím v chod, protože neexistuje před mým vstupem do sálu a protože stačí, když zavřu oči, a už ho tím zlikviduji. Jako ten, kdo ho uvádí v chod, jsem takto promítacím přístrojem; jako jeho příjemce jsem

filmovým plátnem; a v obou podobách zároveň jsem kamerou, zaměřenou do zevního světa a přitom přijímající záznamy. (Metz, 1991, s. 70)

4.3. Jungiánský přístup k filmovému médiu

Bassil-Morozow a Hockley (2017) vymezují, že první přístup v aplikaci jungiánského přístupu spočívá v analýze narativní struktury, individuace, archetypů aj., druhý přístup jungiánského směru se zabývá smyslem filmu a jeho terapeutického využití. Vnímají kinematografii jako zrcadlo mas, které zároveň ztenčuje stěnu mezi individuálním a kolektivním. Fredericksen (1979) Freudovu analýzu vnímá jako redukčně sémiotickou, oproti tomu Jungovu práci charakterizuje jako symbolickou, čímž není natolik interpretačně svazují. Fredericksen (1980) vnímá Jungovu typologizaci osob na extraverty či introverty a čtyři typy fungování, které vymezil na myšlení, cítění, pocíťování a intuici, jako vhodný prostředek pro porozumění, proč různí lidé vnímají totožný film odlišně.

Lze tvrdit, že lidé organizují informace o světě do narativů, vytváří si z epizod svého života příběhy. Skrze narativ se jedinec začleňuje do společnosti, za zmínění stojí funkce mýtů či pohádek sdílených společností. Narativními strukturami jsou i Jungem užívané mýty či proces individuace, který sdílí kostru s hrdinskými mýty. Nevědomí je tvořeno obrazy i archetypy. Při sledování filmu je aktivováno divákovo osobní i kolektivní nevědomí. Filmové či televizní narativy jsou užitečné jako průvodci, nelze je zaměnit za prostředek individuace. Kinematografické narativy nabízí divákovi možnost reflektovat milníky vlastního života, či do nich projíkovat touhy či fantazie (Bassil-Morozow & Hockley, 2017).

Například v oblibě superhrdinů v současnosti lze spatřovat touhu po klasických hrdinských mýtech, které společnost vždy doprovázely. Lze se domnívat, že v současnosti jsou filmy jedním z největším zdrojů archetypů (Chang, Ivonin, Diaz, Catala, Chen, & Rauterberg, 2014). Například archetyp dítěte bývá spojován s individuálním procesem, budoucím vývojem a spojením vědomých a nevědomých aspektů osobnosti. V mýtech je takovýmto archetypem dítěte například Héraklés, pro archetyp dítěte ve filmu poslouží nejznámější dětský filmový hrdina posledních let, Harry Potter. V kinematografii archetypu dítěte užívá například Tim Burton (Bassil-

Morozow & Hockley, 2017). Oblíbenou oblastí zkoumání jungiánských teoretiků jsou horory, které divák vyhledává pro bezpečný transcendentální prožitek přesahující skutečnost, jež zná. Horory mohou být prostředkem pro oproštění se od vědomého rozumu (Hauke, 2015).

Jungiánská filmová teorie oproti psychoanalytické filmové teorii nabízí svobodnější přístup k interpretaci filmů a filmové zkušenosti. V oblasti studia mýtů se dotýká roviny individuální či kolektivní lidské zkušenosti, která je ve společnosti stále přítomná i přes touhu západní společnosti vymezit se proti symbolickému myšlení a být společností racionální.

4.4. Feministická filmová teorie

Feministická filmová teorie se plně rozvíjí od sedmdesátých let minulého století, jejím záměrem je poukázat na praktiky, kterými kinematografie prezentuje a reprodukuje mýty o ženách a ženskosti. Oblastmi zkoumání je, jakým způsobem jsou ženy na plátně prezentovány a zároveň se zabývá i ženským diváctvím. Feministická filmová teorie mimo poznatků z psychoanalýzy využívá také poznatky například z marxistické kritiky ideologie či sémiotiky. Tento přístup tvrdí, že kinematografie neposkytuje pouze reflexi společenské skutečnosti, ale že film vytváří významy rozdílů mezi pohlavími i rozdílů v sexualitě (Smelik, 2016).

Feministická filmová teorie z počátku šedesátých let poukazovala na dichotomii zobrazování žen ve formátu klasického hollywoodského filmu. Ženy byly prezentovány jako pasivní sexuální objekty, nebo stereotypně vyobrazeny jako matky či smilnice. Taková prezentace žen ovlivňovala i divačky, což bylo jedním z důvodů, proč takové praktiky byly feministickou filmovou teorií odsouzeny. Cílem feministické filmové teorie bylo změnit způsob, jakým byly ženy vyobrazovány (Smelik, 2016).

Právě psychoanalýza přinesla do feministické filmové teorie termín *male gaze*, jenž do českého jazyka lze přeložit jako mužský pohled. Mulvey (1989) ukazuje, jakým způsobem podvědomí patriarchální společnosti utvářelo filmovou formu. S pojmem začal pracovat již Jacques Lacan, který však tvrdil, že pohled je více součástí primární subjektivity člověka než patriarchátu (Manlove, 2007). Baudry a Williams (1974)

navázali na Lacanův pojem pohledu a specifikovali, že divák se identifikuje s pohledem kamery. Doane (1988) vysvětluje, že Lacanova pojmu pohled se nedá užít pro analýzu rozdílů mezi pohlavními, jelikož pohled nelze podrobit analýze v otázce nadvlády a podmanění se, u Lacana jsou všichni podmaněni pohledu, který je “venku”. Mulvey (1989) však tvrdí, že se divák identifikuje s mužským pohledem ve filmu.

Mulvey (1989) popisuje, že na muže se nahlíží jako na aktivní účastníky děje, kdežto ženy jsou vnímány jako pasivní objekty. Ženy ve filmu jsou stylizovány tak, aby byly *to-be-looked-at-ness*, tímto pojmem autorka označuje vlastnost vyobrazovaných žen - být hodny něčího pohledu - vzbuzují tím silný vizuální a erotický účinek v divákovi. Ženské postavy samy o sobě děj nerozvíjely, mnohdy jej zastavovaly, a tím nabízely příležitost k erotického rozjímání. Žena sloužila jak jako erotický objekt pro mužské postavy na plátně, tak jako erotický objekt pro diváky sedící v sále. Divák v sále se skrze narcisismus identifikuje s hlavní postavou (většinou mužskou) a skrze voyeurismus bude sledovat objektivizovanou ženskou postavu. Divačky se mohly sžít s male gaze, či se zaměřit na mužské postavy, ale tato volba s sebou nenesla žádnou moc (Smelik, 2016).

Mulvey (1989) tvrdí, že žena je ve filmu stylizovaná pro pohledy a potěšení mužů. Zároveň však v mužích může vzbuzovat kastroční úzkost. Mužské podvědomí se s tím může vyrovnat skrze rekonstrukci původního traumatu (například odhalení tajemství ženy), a poté to vyváží znehodnocením, potrestáním či zachráněním vinného objektu. Také se s kastroční úzkostí lze vyrovnat odmítnutím kastrace a jejím nahrazením fetišistickým objektem, a tak úzkost způsobující objekt proměnit ve fetiš, čímž se stane uklidňujícím (kult ženských superhvězd).

4.5. Současné trendy v psychoanalytickém přístupu k filmu

McGowan (2003) tvrdí, že užití Lacanovy teorie nebylo opřeno o skutečnou filmovou zkušenost a empirická data, která tuto zkušenost doprovází, teorie není s to objasnit. I když lacanovští filmoví teoretici operují s pojmy imaginárno a symbolično, zcela opomíjejí reálno, čímž svůj přístup diskreditují. Avšak i dnes se k Lacanově teorii obrací nejen filmoví teoretici, například již zmíněný Slavoj Žižek, který je jednou

z nejvýraznějších tváří současné filosofie. Harris a Sklar (1998) popisují nahrazení Metzova přístupů analytickým přístupem feministické filmové teorie v sedmdesátých letech. Harris a Sklar (1998) feministické filmové teorii vyčítají příliš úzkoprsý výklad psychoanalytické teorie, čímž přišla o bohaté možnosti, které nabízí aplikovaná psychoanalýza. Feministická filmová teorie se v devadesátých letech odklonila od zaměření pouze na ženy, své pole působnosti rozšířila o fenomény maskulinity, etnicity či queer. Následně se mimo film zaměřila například i na performativní umění či fenomenologii a další (Smelik, 2016). Na Lauru Mulvey navázal Norman Bryson, který hovoří o vlivu, který má male gaze na muže, kteří na plátně sledují sexualitu jiných mužů (Saper, 1991).

Teorie pohledu se v současnosti užívá ve studiích zaměřených i mimo film. Je používána pro osvětlení hierarchických vztahů mezi dvěma či více skupinami, či mezi skupinou a objektem (Manlove, 2007). Lapsley (2018) uvádí, že identifikace diváka s idealizovanou postavou na plátně je jeden důvodů, proč je nutno ve filmové vědě stále uvažovat psychoanalyticky, taktéž je identifikace jedním z opěrných bodů pro fungování filmů. Bassil-Morozow (2015) popisuje, že jungiánsky orientovaný výklad filmových narativů je v současnosti rychle rostoucím oborem, který se věnuje mýtům, individuaci, rovněž sémiotické i symbolické či vztahu mezi individuálním a kolektivním.

Psychoanalýza oproti fenomenologickému a gestalt přístupu do filmových věd přinesla významnou oblast zkoumání, a to sociopolitické podmínky, za jakých je film produkován. Taktéž se psychoanalýza odklonila od zkoumání pouze vnímání, nabídla mnoho teorií a modelů zaměřených na interakci diváka s filmem, které jsou i v současnosti využívány, či se staly pobídkou pro vznik nových přístupů (například v rámci psychoanalýzy je to vznik a vymezení se feministické filmové teorie).

5. PŘÍSTUP KOGNITIVNÍ PSYCHOLOGIE K FILMU

5.1. Kognitivní obrat v psychologii filmu

Počátek kognitivní filmové teorie v polovině osmdesátých let minulého století lze popsat jako odmítnutí psychoanalytických metod interpretace, zaměření se na kognitivní teorii a analytickou filosofii se záměrem objasnění divácké identifikace s postavami, výběru a oblíbenosti určitých filmů či filmem vyvolaných emocí (Cox & Levine, 2019). Psychoanalytický přístup podle kognitivistů ve filmové vědě zanedbával oblast vnímání a procesy s ním spojené (Wang & Wang, 2020). Psychoanalytický přístup se zpravidla zabývá neurotickými symptomy, oproti tomu kognitivní přístup zajímá normální, nenarušené fungování mysli (Bordwell, 1989).

V roce 1997 byla založena společnost pro kognitivní studia filmů (Zacks, 2015). Severoameričtí kognitivní teoretici filmu (David Bordwell, Noël Carroll, Joseph Anderson) oproti evropským (Francesco Casetti, Michel Colin) zcela opustili sémiotiku, která byla významným prvkem předchozích přístupů k filmu (Buckland, 2007). Většina kognitivistů se domnívá, že lidé při sledování filmu užívají stejných prostředků jako při vnímání reálného světa (Plantinga, 2002).

Kognitivní filosofové realizují experimenty, terénní výzkum i klinickou práci. Kognitivisté pracují se skutečností, že mozek funguje na bázi přeměny energie a vnímají souvislost mezi myšlenkou a elektrochemickou energií přenášenou napříč mozkovými oblastmi (Bordwell, 1989). Currie (2003) uvádí, že kognitivismus je spíše programem než specifickou teorií. Kognitivismus je strukturalismem, percepční a kognitivní aktivity jdou vždy za danou informací (Bruner, 1973, cituji podle Bordwell, 1989). Shimamura (2013) užívá pro popis vědního přístupu ke zkoumání filmové zkušenosti pojmu *psychocinematics* (psychokinematografie), který mnohdy přesahuje i do neurokinematografie, jež je obsahem následující kapitoly.

Bordwell (1989) popisuje bottom up procesy (užívané pro rychlé, povinné a často senzorycké aktivity, které jsou řízeny daty) a top-down procesy (konceptuálně řízené, zaměřené především na řešení problémů či abstraktní konstrukty). Za vykonávání a organizování akcí jsou odpovědné mentální reprezentace, které jsou dále

zpracovávány a tříděny. Shimamura (2013) popisuje, jakým způsobem ovlivňují top-down procesy filmový zážitek. Ještě před začátkem sledování filmu již hrají roli vědomosti, které má divák o tvůrci, o žánru aj. Tímto si divák vytvoří schéma, tento termín zaštituje způsob, jakým předchozí vědomosti ovlivňují chování.

5.2. Filmová identifikace a emoce vyvolané filmem

Psychoanalytický přístup zkoumal proces identifikace, podobný proces řeší také kognitivisté v rámci teorie empatie (Currie, 2003). Schopnost něco vnímat perspektivou druhého člověka zajišťuje teorie mysli, o které je pojednáno v následujících odstavcích. Taktéž je tato schopnost připisována zrcadlovým neuronům (Shimamura, 2013). Jedna z teorií schémat nabízí tezi, že v momentě setkání se s neznámou postavou na ni divák aplikuje již vytvořené schéma, které funguje na bázi stereotypů. Jakmile divák rozpozná motivace postavy, dochází k identifikaci. Míra identifikace určuje prožívání v průběhu filmu, silná identifikace prohlubuje filmový prožitek (Young, 2012). Zkušenosti mají vliv na empatii - čím je divák vyspělejší, tím více je schopný ovládat svou schopnost empatie (Tan, 2013). Oatley (2013) vysvětluje emoční angažovanost při sledování filmu jako proces hledání vodítek napříč filmem, které divák využívá pro aktivaci schémat a těmi dotváří filmovou zkušenost. Tan (2013) filmy popisuje jako bezpečný nástroj pro nácvik empatie.

Coplan (2006) hovoří o emoční nákaze, která je vyvolaná přímým smyslovým materiálem a zahrnuje automatické procesy. Emoční nákaza diváka se neliší od jejího prožívání mimo jev sledování filmů. Vidí-li divák postavu prožívající smutek, bude rovněž divák cítit smutek, nakazí se emocí postavy. I přes toto napodobení emoční nákaza nemusí vést k porozumění emocí druhých. Na rozdíl od empatie je emoční nákaza spíše fyziologické povahy, taktéž pro svůj výskyt nepotřebuje pracovat s přesvědčeními, myšlenkami ani postoji. Při sledování filmu se nevyskytuje osamocena, bývá doprovázena empatií či sympatií s postavami. Tím lze vysvětlit mnohdy ambivalentní pocity, které divák prožívá. Empatií vyvolané například odsouzení postavy může být doprovázeno pocity smutku či viny, které skrze emoční nákazu divák sdílí s postavou i přes rozhodnutí postavou pohrdat.

Levin, Hymel a Baker (2013) uvádí, že za porozuměním filmům stojí přesvědčení, touhy a cíle filmových postav. Myšlení o přesvědčeních, tužbách a cílech druhých taktéž pomáhá se orientovat v reálném životě při společenských událostech. Tyto myšlenky jsou strukturovány principy kauzality, které jsou označovány pojmem teorie mysli. Teorie mysli je jedním z prostředků pro pochopení, jak je možné, že filmům lidé rozumí. Jedním ze sledovaných jevů teorie mysli je následování něčího pohledu. Zaznamená-li člověk někoho zaujatě hledět určitým směrem, napodobí jej a podívá se stejným směrem, tato akce je doprovázena myšlenkami o myšlení druhého. Stejného principu lze nalézt ve filmu při tzv. hlediskovém záběru, kdy kamera nejprve zabere postavu, která na něco upřeně hledí a po střihu následuje záběr na místo, kam postava hleděla. Tak divák pochopí, že záběr následovaný po záběru hledící postavy je to, co postava vidí. Teorie mysli jev následování něčího pohledu nabízí jako vysvětlení, proč divák bez obtíží chápe hlediskový záběr.

Carroll (2008) tvrdí, že to afekt je podstatou divácké pozornosti při sledování filmů, to on organizuje vnímání (Carroll pojmu afekt užívá jako množiny, pod kterou řadí emoce). Taktéž se vymezuje vůči James-Langeově teorii emocí, kterou považuje za nevhodnou z důvodu kladení kognitivních procesů na nesprávné místo. Emoce potřebují kognitivní příčinu, tělesné projevy jsou jejich důsledkem. Behaviorální reakce při sledování filmu se liší od těch ve skutečném životě, což vyvrací vysvětlení, že emoce vyvolává film svou iluzí skutečnosti (Carroll & Seeley, 2013). Při sledování filmu divák odkládá své tužby a plány, zaměří se na postavu, se kterou prožívá svými emocemi naplňování či neplnění jejích plánů a tužeb (Oatley, 2013).

Ve skutečném životě emoce ovlivňují pozornost, vedou ji. V okamžiku sledování filmu však emoce většinou hrají odlišnou roli než vést pozornost, jelikož filmová skutečnost je utvořena filmaři pro docílení určitého efektu na divácích, film je tedy nabízí přehlednější prostor než reálný svět. Pro zkoumání divácké afektivní reakce je nutné nejprve určit, jaké emoce se film snažil v divácích vyvolat (Carroll, 2008). Nepříjemné emoce vyvolané filmem má divák potenciál přehodnotit, při sledování surové scény se divák může vědomě vyvarovat negativním emocím tak, že na krutou scénu bude nahlížet například jako na inovátorský či autorský počín (Suckfüll, 2013). Divák tedy má určitou moc nad svým prožíváním, které může vědomě zpracovat a do určité míry sám ovládat.

Existují filmové žánry, jejichž hlavním cílem je vyvolat v divácích emoce. Do této kategorie můžeme zařadit horory, thrillery a melodramata (Carroll, 2008). Při sledování děsivých scén či hororových filmů se nevyskytují přirozené vyhýbavé reakce, které by nastaly ve skutečném životě za děsivé situace. Diváci sice cítí úzkost, ale zároveň si sledování takových scén užívají (Carroll & Seeley, 2013). Divák se při sledování hororového snímku nebojí o své bezpečí, bojí se o postavy, které ve snímku figurují (Carroll, 2008). Divák si vybírá film ke zhlédnutí i na základě očekávání, jaké emoce film nejspíše vyvolá, což usuzuje z žánru filmu (Tan, 2013).

Filmový zvuk napomáhá vzniku emocí, zde stačí připomenout nahráný smích používaný ve spoustě sitkomů (Shimamura, 2013). Užitím hlasitých zvuků lze v divácích vyvolat stejnou reakci, jakou vyvolá náhlý pohyb (Carroll, 2008).

5.3. Vliv střihu na vnímání filmu

Münsterbergova esej se jmenuje Fotohra z důvodu užívání tohoto pojmu pro film v jeho počátcích. Film byl vnímán jako prostředek pro zaznamenání divadelní hry, až stříhové techniky film posunuly do samostatné umělecké kategorie. Počet stříhů ve filmech roste, v šedesátých letech byl tvořen více než 1000 stříhy, současné dobrodružné filmy mnohdy tvoří až 2000 stříhů (Shimamura, 2013). I přes vysoký počet stříhů diváci většinu filmů vnímají jako nepřerušované (Germeys & d'Ydewalle, 2007). Cutting (2005) tvrdí, že podobnost mezi stříhem a mrknutím či rychlými pohyby očí mapujících, co se před nimi nachází, je důvodem, proč lidé ve filmech mnohdy stříh nepostřihnou. Stříh zvyšuje úroveň vnímané aktivity, rychlost a požitek ze sledování filmu (Kraft, 1986, cituji podle Shimamura, 2013).

Smith, Levin a Cutting (2012) se zabývají poznatkem, který popsal Münsterberg, a to že přibližovací záběry zastupují funkci lidské pozornosti a přímo ji vedou. Smith et al. popisuje, že při sledování pohybu oka lze zaznamenat, jak „neviditelné“ stříhové techniky napodobují proces sledování reálného světa. Tím ověřili Münsterbergův poznatek. Oko napodobující techniky střihu klasického hollywoodského filmu obsahují ustavující záběr, ten diváka uvede do děje, po něm následuje bližší záběr a následně detailní záběr, čímž kopírují proces pozornosti.

Smith a Henderson (2008) ve svém experimentu zaměřeném na zaznamenání přítomnosti střihu zjistili, že pohybem na sebe navazujícím střihu si nevšimne jedna třetina účastníků, nepohyblivého střihu si nevšimla jedna desetina. Germeys a d'Ydewalle (2007) konstatují, že to díky kontinuálnímu narativu filmu diváci přehlédnou percepčně rušivé prvky způsobené střihem.

5.4. Filmový narativ

Jedním z hlavních cílů většiny filmů je sdělit příběh. Dobrý příběh podle Aristotela obsahuje začátek, prostředek a konec. Postavy musí projít nějaký vývojem. Příběh by měl obsahovat překvapení (Shimamura, 2013). Narativ umožní divákovi prožít řízený akt představování si příběhu na základě vodítek jemu poskytnutých. Potěšení přináší nejen sledování příběhu, ale i vytváření si toho příběhu ve své mysli (Berliner, 2013). Emoce diváka se na sledování příběhu podílejí, tudíž je není možné vždy od studia filmového narativu oddělit (Mišíková, 2009). Užívání si narativu je závislé na míře emoční angažovanosti s filmovými postavami (Tan, 2013).

Berliner (2013) tvrdí, že potěšení ze sledování filmů klasického Hollywoodu pramení z jejich dobré schopnosti vyprávět příběh. Narativní schopnosti klasického Hollywoodu činí jejich filmy snadno pochopitelné. Děj posunuje kauzalita a je lineární. Ačkoliv se filmy tohoto zařazení zdají jednoduché, záměrné nedokonalosti ve struktuře příběhu je činí oblíbenější z toho důvodu, že divák je nucen mentální aktivitou si příběh smysluplně dostavět. Taktéž Hollywood využívá inkongruence, jako vraha zvolí osobu, kterou by divák neočekával, vytvoří milostný pár z výrazně rozdílných osob či obsazuje herce oproti jejich typu. Takovéto typy inkongruence mají schopnost zvýšit potěšení ze sledování filmu, jelikož stimulují mentální aktivitu diváka. „*the effort to resolve elements that resist resolution exercises our cognitive agility and creative problem-solving capacities*“ [snaha vyřešit prvky, které odolávají vyřešení, procvičuje naši kognitivní hbitost a kreativní schopnosti řešení problémů] (Berliner, 2013, s. 205).

Schwan (2013) popisuje způsob, jakým fungují schémata a následně i scénáře. Scénář je pojem zavedený Shankem a Abelsonem, je propracovanějším schématem. Scénář obsahuje strukturu znalostí užívaných v každodenním životě zejména ve

veřejném prostoru. Lidské pozorování vyprodukuje spoustu informací, které nejsou v paměti uchovávány jako syrové informace, jsou zpracovány a chybějící informace jsou doplněny na základě schematických znalostí pozorovatele. Při sledování filmu pro diváka nastává nová situace, divák sleduje události, které již byly nějakým způsobem zpracovány a pro proces vnímání zjednodušeny tvůrci filmu. Diváci zároveň mají tendence příběh obohacovat a domýšlet si jej.

Zacks (2013) tvrdí, že vnímání a porozumění filmu se rovná vytváření si reprezentací událostí, které film zobrazuje. Událost je člověkem vnímaná časově ohraničená na jednom místě se odehrávající část, která má začátek a konec (Zacks & Tversky, 2011, cituji podle Zacks, 2013). Událost se skládá z pod-událostí, které mohou tvořit další menší události. Tím lze vysvětlit, proč i přes audiovizuální charakter filmu divák mnohdy vnímá i vůně, chutě atd. Divákem vytvářené reprezentace událostí jsou totiž komplexní a multimodální. Pro ohraničení jednotlivých událostí diváci využívají změn, a to jak změn v místě, v čase, v postavě, v interakci postav s objekty či postavami atd.

5.5. Současné trendy v kognitivním přístupu k filmu

Veškeré otázky filmových věd nejde zodpovědět kognitivním přístupem, taktéž kognitivismus nemá za cíl stát se dominantním přístupem ve filmové vědě, ačkoliv jako dominantní bývá vnímán (Plantinga, 2002). Shimamura (2013) tyto nezodpověditelné otázky vymezuje jako otázky související se společenskými následky filmové zkušenosti. Této oblasti se plně věnuje psychoanalytická filmová teorie, vůči které se kognitivní filmová teorie ve svých počátcích vymezovala. Kognitivní filmová teorie je postavena na empirických základech, jedním z jejích hlavních cílech je své teze empiricky ověřovat. I z tohoto důvodu lze sledovat příklonění se kognitivních teoretiků k zobrazovacím metodám, čemuž se bude věnovat následující kapitola neurokinematografie.

Kapitola o kognitivním přístupu k filmu nabídla náhled do tří vybraných a klíčových oblastí, kterými se kognitivní filmová teorie zabývá. Oblast divácké identifikace a emoce vyvolané filmem nabízí srovnání s přístupem, který nabízela psychoanalytická filmová teorie. Tyto dva přístupy se odlišují zejména v úrovni

vědního přístupu. Psychoanalytici nabídli velmi propracované modely, avšak jejich teze jsou mnohdy neověřitelné. Kognitivní filmová teorie nabízí strukturovanou teorii, kterou empiricky ověřuje, upravuje či vyvrací. Pro filmovou interpretaci či interpretaci diváckého chování je nutné se obrátit na psychoanalytickou filmovou teorii.

Currie (2003) kognitivní filmovou teorii popisuje jako oblast v počátcích svého výzkumu. Zde je nutné přihlídnout k dataci výroku, tato kapitola čerpala z novějších zdrojů, které dokládají vývoj, který tento směr prodělal a kam směřuje.

6. NEUROKINEMATOGRAFIE

6.1. Vymezení oboru neurokinematografie

Důsledkem pokroku zobrazovacích metod, a to zejména funkční magnetické rezonance, se naskytla možnost měřit mozkovou aktivitu v průběhu sledování filmu. Při pokusu za použití magnetické rezonance je shromážděno několik obrazových záznamů mozku za dobu, při které se systematicky obměňuje stimul či kognitivní úkol. Pokud nastane dostatečně výrazná změna v neuronální aktivitě, bude zaznamenána na snímcích magnetické rezonance po dobu trvání stimulace či vykonávání kognitivního úkonu. Využitím zobrazovacích metod lze ověřit koncepty filmových věd a rozšířit jejich oblast vědění (Hasson, Landesman, Knappmeyer, Vallines, Rubin, & Heeger, 2008).

Většina výzkumných metod, využívaných ve filmových vědách, získává výsledky až po skončení sledování filmu. Metody jako měření krevního tlaku, tepu či pohybu očí jsou vnějšími projevy kognitivních procesů či mechanismů a nejsou dostatečné pro jejich vysvětlení (Wang & Wang, 2020).

6.2. Intersubjektivní korelace

Magnetické rezonance se užívalo při experimentech s velice jednoduchými stimuly. Sledování filmu je oproti nim komplikovaný úkon. Z toho důvodu Hasson et al. vyvinuli metodu intersubjektivní korelace – *inter-subject correlation* (ISC), což je analýza, která měří podobnosti v mozkové aktivitě diváků (2004, cituji podle Hasson et al., 2008). Při ISC analýze všichni účastníci sledují tentýž film, za pomoci ISC je poté porovnáván čas odpovědi každé mozkové oblasti či určité vybrané sledované oblasti, u diváků filmu a mezi nimi navzájem (Hasson et al., 2008). Kauttonen, Kaipainen a Tikka (2014) dodávají, že při zadání sledování filmu ovlivňují události, které mu předcházely a tedy ovlivňují i způsob, jakým bude film vnímán.

Některé filmy či jen jejich části mají moc vyvolat ve svých divácích podobné percepční, kognitivní a emocionální stavy. Pro svůj první ISC experiment si Hassonův tým vybral úvodních třicet minut italského westernu z roku 1966 *Hodný, zlý a ošklivý* režírovaný Sergio Leonem. Účastníci experimentu byli požádáni o to, ležet na zádech v magnetické rezonanci s instrukcemi nehýbat hlavou a sledovat film. Mozková aktivita

sledujících western byla podobná. I přes volné zadání účastníci tohoto experimentu sledovali ve stejný okamžik stejná místa na obrazovce, tedy následovali vodítka filmové řeči, která vede divákovu pozornost. Okolo 45 % mozkové kůry vykazalo vysokou inter-subjektivní korelaci při sledování filmu. Hasson et al. popisují výsledky takto:

The correlation covered many different brain regions, including visual areas in the occipital and temporal lobes of the brain, auditory areas in Heschl's gyrus, regions near the lateral sulcus known to be critical for language (also known as Wernicke's area), brain regions that have been implicated in emotion, and multi-sensory areas in the temporal and parietal lobes. [korelace se vyskytla v mnoha různých mozkových oblastech, to zahrnuje zrakové oblasti v týlním a spánkovém laloku, sluchové oblasti v gyrus temporale transversi, oblasti blízko sulcus lateralis, který je znám pro svou kritickou roli hrající pro jazyk (známý také jako Wernickeho oblast), mozkové oblasti, kterým se přisuzuje podíl na emocích a multisenzorické oblasti spánkového a temenního laloku.] (2008, s. 4, překlad autorky)

Hasson et al. (2008) se rozhodli porovnat výsledky ISC mezi videozáznamem z parku, který nebyl nijak filmově zpracován (byl to záběr z jednoho místa, žádný střih, žádný pohyb kamery, přibližování či oddalování) a westernem *Hodný, zlý a ošklivý*. Výsledkem tohoto experimentu je zjištění, že videozáznam reality bez filmové úpravy je nedostačující pro kontrolu mozkové aktivity diváka. Po přidání epizody *Bang! You're Dead* z pořadu *Alfred Hitchcock uvádí* (1955-1961) a *Larry, krot' se* (2000-2021) lze při sledování Hitchcockovy epizody zmapovat podobné reakce v 65 % mozkové kůry napříč diváky. *Larry, krot' se* evokoval 18 % podobných reakcí v mozkové kůře a již zmiňovaný needitovaný videozáznam z parku 5 %. Hitchcockův filmový styl je vyzdvihován pro jeho schopnost manipulovat s diváky, což zde výsledek ISC dokládá.

ISC analýzu se rozhodli použít Wang a Wang (2020) pro svůj experiment, který zkoumal mozkovou aktivitu diváků sledujících scénu vraždy ve sprše z kultovního hororu Alfreda Hitchcocka *Psycho* (1960). Při sledování této scény byly aktivovány oblasti mozku odpovědné za vizuální a auditivní procesy, rozpoznávání obličejů a pohyb očí. V průběhu scény vraždy taktéž vysledovali postupné nárůsty a poklesy mozkové aktivity, které korelovaly se záměrem režiséra budovat napětí filmovými technikami. Lze vypořadovat výraznou aktivaci vizuální oblasti v průběhu rychlého a hutného střihu, zároveň u přiblížení více než u širokých záběrů.

Poulaki (2014) se pozastavuje nad tím, co vyjadřuje pojem kontrola, kterého se užívá ve spojitosti s metodou ISC a není plně definována. Stejného pojmu se užívá v kognitivní psychologii, kde se tím značí skutečnost, že film je kontrolován filmaři spíše než jeho diváky. Vytýká neurokinematografii skutečnost, že nepracuje s faktem, že cílem mnoha filmů je kontrolovat mysl svých diváků, k čemuž není přihlédnuto u měřítek ISC analýzy. Představitel psychokinematografie Shimamura (2013) varuje před tendencí neurokinematografie sklouznout k moderní verzi frenologie.

Neurokinematografie je moderním oborem, který může využívat filmového materiálu pro výzkum vizuálních či auditivních procesů, zároveň je jejím cílem objasnit otázky, které se snaží filmová věda zodpovědět od svého počátku. Taktéž tento obor vyvolává otázky, zda není nadbytečný, zda není jen doplňkem kognitivní filmové teorie. Zde je nutno přihlédnout k nedávnému vzniku této oblasti, neurokinematografie zatím nedostala dostatek prostoru, aby získala reputaci plnohodnotného oboru napříč teoretickými směry psychologie filmu.

7. PSYCHOLOGIE SERIÁLU

7.1. Fenomén binge-watching

Binge-watching je aktivita zmíněná již ve vymezení základních pojmů této práce. Slovo binge se do českého jazyka překládá obtížně, ale lze jej přibližně přeložit jako nezřízenost. Tímto slovem se označuje aktivita vymykající se normě, která je dovedena do extrémního, nekontrolovaného až sebepoškozujícího stavu (Jenner, 2017). Významným prvkem je ztráta kontroly a taktéž použití tohoto slova se omezuje na konzumaci nízké kultury, která je spojena se studem za toto jednání (Ramsay, 2013, cituji podle Jenner, 2017).

7.1.1. Binge-watching a dětská diváci

Sklony k binge-watchingu jsou rozdílné podle věku, větší tendence k němu mají mladší generace a ženy (Annalect, 2014, citováno podle Sung, Kang, & Lee, 2018). Náchylnou skupinou k této aktivitě jsou také děti. Je jejich přirozenou tendencí zhlédnout více epizod po sobě či několikrát po sobě sledovat jednu epizodu. Streamovací platforma Amazon uvedla, že z nejvíce dokola přehrávaných pořadů tvoří 65 % tvorba pro děti (Matrix, 2014). Podle Hall (2013) téměř 40 % domácností s dítětem do sedmi let vlastní jeden až dva tablety, čehož využil například Disney, který zpřístupnil pořad pro děti skrze VOD platformu dostupnou na tabletu dříve, než ji vypustil do televizního vysílání. Následkem rychlého zhlédnutí epizody po epizodě si předškolní děti rychle vytvoří pouto se seriálovou postavou.

7.1.2. Binge-watching a dospělí diváci

Pro dospělé diváky je binge-watching mnohdy *guilty pleasure* tedy vinným potěšením (Matrix, 2014). Perks zjistila, že lidé sledující více epizod po sobě pocítují vinu v tom případě, že omezili sociální interakce v době sledování seriálu, či z důvodu „promarněného“ času (2015, cituji podle Jenner, 2017). Podle Walton-Pattison, Dombrowski a Pesseau (2018) se u diváků objevuje lítost v případě, že se binge-watching protáhne až do brzkých ranních hodin, ovlivní tím spánek a následující den.

Respondenti v tomto výzkumu též uvedli, že binge-watching narušuje dosažení jejich každodenních cílů.

Jaké motivace vedou k binge-watchingu se snažili zmapovat Panda & Pandey (2017), jejich výzkum ukázal, že pokud mají vysokoškolští studenti vybrat vhodné slovo k popisu jejich motivace k binge-watchingu, 25 % zvolilo slova mít radost, 17 % zvolilo odreagování, 12 % zvolilo volný přístup. Pouze 5 % zvolilo slovo konverzace a 4 % slovo samota. Pro popis pocitů po binge-watchingu pouze 7 % zvolilo slovo vlna, ale 28 % vybralo úzkost, oproti tomu 20 % sáhlo po slově radost. Při dotazu na budoucí chování týkající se binge-watching 35 % studentů uvedlo, že by se takto rádi chovali znovu na po delší časový rámec, 27 % častěji a 20 % chce odebírat více VOD platform než doposud. Studenti sledují mnoho epizod seriálu z důvodu, že se touží angažovat ve svých sociálních kruzích a nechtějí se cítit vynechávání. Dalším důvodem je únik před skutečným světem (Sung et al., 2018).

Výzkum Walton-Pattison et al. (2018) uvádí, že binge-watching je aktivita, kde vědomé rozhodnutí je nutné pouze pro zapnutí televize, poté sledování několika epizod seriálu probíhá bez nutnosti vědomého děláním rozhodnutí v tom přímo pokračovat, což vede k více automaticky řízenému chování. Dvorak uvádí, že lidé při binge-watchingu se mohou cítit bezmocní přestat v započatém chování, a proto dále pouští následující epizody (2013, citováno podle Sung et al., 2018).

Walton-Pattison et al. (2018) zjistili, že při binge-watching lidé sledují seriály v 75 % v televizi, 41 % na notebooku, 32 % na tabletu a 8 % na mobilním telefonu. Respondenti jejich výzkumu neodolali binge-watchingu nejméně jednou týdně. Jelikož binge-watching v divácích posiluje věrnost seriálu, zvyšuje pravděpodobnost, že se sledující podívají i na další pokračování, Netflix již v roce 2013 vypustil celou sérii seriálu *Dům z karet* v jeden okamžik (Sung et al., 2018).

Chaudhary (2014) upozorňuje na to, že binge-watching může být škodlivé pro psychické i fyzické zdraví. Dlouhodobá fyzická neaktivita při sledování seriálu může zvýšit rizika chronických onemocnění jako cukrovka či obezita. Granow, Reinecke a Ziegele (2018) ve svém výzkumu zjistili, že binge-watching může mít jak pozitivní, tak negativní dopad na jeho účastníky. Pozitivní dopad je v pocítěné autonomii

sledujícího seriálu, který má plnou kontrolu nad tím, co bude sledovat, kde a kdy. Negativním dopadem tohoto chování je vznik konfliktu v oblasti plnění cílů diváka, to s sebou přináší pocit viny, která snižuje potenciálně kladný dopad binge-watchingu.

7.2. Opakované sledování seriálů

Weispenning (2003) se zabýval opakovaným vysíláním televizního obsahu, který zastává tři funkce: mezigenerační informativní funkci, sociálně kontinuální roli a roli kolektivní paměti. Pokud bude divák generace Z v televizním vysílání sledovat pořad například z osmdesátých let, tak pořad může splnit funkci mezigeneračně informativní. Sociálně kontinuální role umožňuje divákům při opakovaném sledování pořadu zastavit čas. Opětovné vysílání již odvysílaných pořadů poskytuje divákům prostor pro vyrovnání se s technologickými či socioekonomickými změnami doby, do které divák náleží.

Z jakého důvodu lidé tíhnou k opakovanému sledování stejných seriálů či filmů? Do repetitivní konzumace lze řadit i opakované čtení určité knihy, navštěvování stejného města. Zážitek tohoto repetitivního chování je s každým opakováním odlišný. S každým opakováním sledování seriálu divák zaznamená detaily, kterých si předtím nevšiml, vytváří si nové asociace, či dílo nově interpretuje. Lidská pozornost je limitovaná, opakovaným sledováním získává divák příležitost se zaměřit na prvky, které doposud pozornosti unikaly. Taktéž to přináší nová zjištění o sobě, například uvědomění si, že je divák něčeho fanouškem (O'Brien, 2021).

Bentley a Murray (2016) ve svém výzkumu zjistili, že 79 % účastníků za poslední týden zhlédlo nějaký typ videa, které již předtím viděli, za poslední měsíc to bylo 92 %. Lidé nejčastěji opakovaně zhlédli televizní seriály či online videa. V 62 % je opakovaně sledují video obsah lidé společně. Mezi žánry, které jsou nejčastěji znovu sledovány, patří drama a komedie, nejméně lidé opakovaně sledují sportovní videa či horory. Znovu zhlédnuté seriály se podobají ve skutečnosti, že obsahují komplikovaný, celistvý děj a vyskytuje se v nich mnoho postav. Nejčastější motivací pro opakované zhlédnutí nějakého video obsahu byla touha jej ukázat někomu jinému. Mezi další motivace náleží touha dostat se do jiné nálady následkem sledování nějakého video obsahu, příkladem je sledování oblíbené komedie pro navození dobré nálady, nostalgie,

zopakování si předchozího obsahu při uvedení nového pokračování, svátky či rodinné tradice.

ZÁVĚR

Cílem teoretické bakalářské práce bylo podat alespoň stručný přehled vývoje velice rozmanitého oboru psychologie filmu a seriálu – poukázat na hlavní směry, které se v oboru psychologie filmu vyskytly a stále vyskytují. Záměrem bylo popsat proměňující se způsob, jakým vývoj psychologie zasahoval do filmové vědy. Pro možnost komparace odlišných přístupů k filmu se tato práce soustředovala zejména na otázku, jakým způsobem rozdílné přístupy zkoumají vnímání, porozumění a prožívání filmu. Charakter této práce mnohdy nedovoloval hlubší analýzu popsaných fenoménů, jelikož hlavní motivací bylo nastínit celkovou podobu oboru, čímž se všechny v této bakalářské práci zkoumané oblasti nabízí k hlubší analýze.

Psychologie filmu je oborem různorodým a nabízí mnoho oblastí zkoumání - od fenomenologického zkoumání prožívání filmu, přes otázku, zda film je gestalem či jím není po jungiánské hledání mýty ovlivněných narativních struktur či empirické zkoumání kognitivních procesů. Každá z těchto oblastí se věnuje odlišným aspektům filmové zkušenosti, v této práci bylo cílem ukázat, čemu se daná oblast věnuje a jaká jsou východiska každého ze zpracovaných oborů a popsat, jak se od sebe různé přístupy odlišují, či jak spolu interagují.

I přes obecnost a popisnost tato práce nabízí mnoho výzkumných témat a oblastí. Filmová zkušenost v současnosti není výjimečná, je součástí života téměř všech osob, a proto je potřebný další výzkum audiovizuální tvorby. Tato bakalářská práce se zabývala zejména otázkami vnímání a rozumění filmu. Je však záhodno si taktéž položit otázky, jakým způsobem film ovlivňuje své diváky a jejich vnímání světa, historie, národa či sebe sama. Například kinematografie národního dědictví svou tvorbou ovlivňuje vnímání historie. Tyto filmy vyobrazují úctyhodné kapitoly dějin svého národu, či zpracovávají kanonická literární díla. Cílem této kinematografie není podat realistický obraz minulosti nýbrž nostalgickou podívanou, čímž se podílí na tvorbě národní identity. Taktéž se tématem filmových věd stal způsob vyobrazování marginalizovaných skupin společnosti, kdo je ve filmu zobrazován a jakým způsobem působí na diváky. Jaký vliv má film na tvorbu či posilování stereotypů.

SEZNAM LITERATURY

BIBLIOGRAFIE:

- Arnheim, R. (1957). *Film as art*. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Berkeley: University of California Press.
- Bassil-Morozow, H. (2015). Analytical psychology and cinema. *Journal of Analytical Psychology*, 60(1), 132-136.
- Bassil-Morozow, H., & Hockley, L. (2017). *Jungian film studies: The essential guide*. London: Routledge.
- Baudry, J. L., & Williams, A. (1974). Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. *Film Quarterly*, 28(2), 39-47.
- Bentley, F., & Murray, J. (2016). Understanding video rewatching experiences. *Proceedings of the ACM international conference on interactive experiences for TV and online video* (p. 69-75).
- Berliner, T. (2013). Hollywood storytelling and aesthetic pleasure. A. P. Shimamura (Ed.), *Psychocinematics: Exploring cognition at the movies* (p. 196–213). Oxford University Press.
- Bernard, J., & Frýdlová, P. (1988). *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros.
- Bordwell, D. (1989). A case for cognitivism. *Iris* (Vol. 9, No. 1989, pp. 11-40).
- Buckland, W. (2007). *The cognitive semiotics of film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buckland, W. (2017). A Furious Exactitude: An Overview of Christian Metz's Film Theory. *Conversations with Christian Metz*, 13-32.
- Carroll, N. (2008). *Engaging the moving image*. Yale University Press.
- Carroll, N., & Seeley, W. P. (2013). Cognitivism, psychology, and neuroscience: Movies as attentional engines. A. P. Shimamura (Ed.), *Psychocinematics: Exploring cognition at the movies* (p. 53-75). Oxford University Press.
- Cox, D., & Levine, M. (2019). Psychoanalysis and Film. In *The Oxford Handbook of Philosophy and Psychoanalysis* (pp. 513-530). Oxford University Press.
- Coppola, D. (2021). Amazon Prime – Statistics & Facts. Dostupné z <https://www.statista.com/topics/4076/amazon-prime/>.

- Currie, G. (2003). Cognitivism. Miller, T., & Stam, R. (Eds.), *A companion to film theory* (p. 105-122.). Dostupné z <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/reader.action?docID=350873&query=A+companion+to+film+theory>.
- Deloitte's digital media trends survey 12th edition. A new world of choice for digital consumers 2018. (2018). Dostupné z https://www2.deloitte.com/content/dam/insights/us/articles/4479_Digital-media-trends/4479_Digital_media%20trends_Exec%20Sum_vFINAL.pdf.
- Doane, M. A. (1988). Remembering women: psychical and historical constructions in film theory. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 1(2), 3-14.
- Esman, A. H. (2011). Psychoanalysis and surrealism: André Breton and Sigmund Freud. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 59(1), 173-181.
- Fielding, H. (2014). Maurice Merleau-Ponty. F. Colman (Author), *Film, theory and philosophy: The key thinkers* (pp. 81-90). London: Routledge Taylor & Francis Group.
- Film, (1964). *Přehledný kulturní slovník: Literatura, hudba, film, divadlo, výtvarné umění, architektura*. Praha: Mladá Fronta.
- Fisher, K., & Robinson, J. (2011). *Daily life in 23 countries. Social indicators research*, 101(2), 295-304.
- Fredericksen, D. (1979). Jung/sign/symbol/film part I. *Quarterly Review of Film & Video*, 4(2), 167-192.
- Fredericksen, D. (1980). Two aspects of a Jungian perspective upon film: Jung and Freud; The psychology of types. *Journal of the University Film Association*, 32(1/2), 49-57.
- Granow, V. C., Reinecke, L., & Ziegele, M. (2018). Binge-watching and psychological well-being: media use between lack of control and perceived autonomy. *Communication Research Reports*, 35(5), 392-401.
- Hall, G. (2013). Disney Targets Tots for Binge Watching. *LA Biz*.
- Harris, A., & Sklar, R. (1998). Wild film theory, wild film analysis. *Psychoanalytic Inquiry*, 18(2), 222-237.
- Hasson, U., Landesman, O., Knappmeyer, B., Vallines, I., Rubin, N., & Heeger, D. J. (2008). Neurocinematics: The neuroscience of film. *Projections*, 2(1), 1-26.
- Hauke, C. (2015). Horror films and the attack on rationality. *Journal of Analytical Psychology*, 60(5), 736-740.
- Chang, H. M., Ivonin, L., Diaz, M., Catala, A., Chen, W., & Rauterberg, M. (2014). Unspoken emotions in movies. *Informatik-Spektrum*, 37(6), 539-546.

- Chaudhary, N (2014). The TV binge: A sickness. Dostupné z <https://www.stanforddaily.com/2014/11/06/the-tv-binge-a-sickness/>.
- Chrz, V. (2007). *Možnosti narativního přístupu v psychologickém výzkumu*. Praha: Psychologický ústav AV ČR.
- Jenner, M. (2017). Binge-watching: Video-on-demand, quality TV and mainstreaming fandom. *International journal of cultural studies*, 20(3), 304-320.
- Kauttonen, J., Kaipainen, M., & Tikka, P. (2014). Model of narrative nowness for neurocinematic experiments. *5th Workshop on Computational Models of Narrative, Quebec City, Canada, July 31-August 2, 2014*. (Vol. 41, pp. 77-87). Dagstuhl Publishing.
- Koch, G. (1990). Rudolf Arnheim: The Materialist of Aesthetic Illusion: Gestalt Theory and Reviewer's Practice. *New German Critique*, (51), 164-178.
- Kotte, C. (2017). Expressionism and film.
- Lacan, J. (2016). *Imaginárno a symbolično = Imaginaire et symbolique*. Praha: Academia.
- Lapsley, R. (2018). *Where there is no path, only the travelling: psychoanalytic film theory after Deleuze* (kvalifikační práce, Manchester Metropolitan University). Dostupné z <http://e-space.mmu.ac.uk/622066/>.
- Levine, M. (2015). Freud's aesthetics: artists, art and psychoanalysis. *Psychoanalysis and Philosophy of Mind*, eds S. Boag, LAW Brakel, and V. Talvitie (London: Karnac Books), 137-162.
- Manlove, C. T. (2007). Visual" drive" and cinematic narrative: Reading gaze theory in Lacan, Hitchcock, and Mulvey. *Cinema Journal*, 83-108.
- Matrix, S. (2014). The Netflix effect: Teens, binge watching, and on-demand digital media trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, 6(1), 119-138.
- McGowan, T. (2003). Looking for the gaze: Lacanian film theory and its vicissitudes. *Cinema Journal*, 27-47.
- Merleau-Ponty, M. (1964). "The Film and the New Psychology". In *Sense and Non-Sense*, H. Dreyfus & P. A. Dreyfus, 48– 59. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Mulvey, L. (1989). Visual pleasure and narrative cinema. In *Visual and other pleasures* (pp. 14-26). Palgrave Macmillan, London.
- Münsterberg, H. (2002). *Hugo Münsterberg on film: the photoplay: a psychological study, and other writings*. New York: Routledge.

- O'Brien, E. (2021). A mind stretched: The psychology of repeat consumption. *Consumer Psychology Review*, 4 (1), 42-58.
- Oatley, K. (2013). How cues on the screen prompt emotions in the mind. A. P. Shimamura (Ed.), *Psychocinematics: Exploring cognition at the movies* (p. 269-285). Oxford University Press.
- Panda, S., & Pandey, S. C. (2017). Binge watching and college students: Motivations and outcomes. *Young Consumers*.
- Plantinga, C. (2002). Cognitive film theory: An insider's appraisal. *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, 12(2), 15-37.
- Poulaki, M. (2014). Neurocinematics and the discourse of control: Towards a critical neurofilmology. *Cinéma & Cie: International film studies journal*, 22-23.
- Poulaki, M. (2018). The 'Good Form' of Film: The Aesthetics of Continuity from Gestalt Psychology to Cognitive Film Theory. *Gestalt Theory*, 40(1), 29-43.
- Rodowick, D. N. (2014). *The difficulty of difference: Psychoanalysis, sexual difference & film theory*. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/detail.action?docID=1600504>.
- Rushton, R. (2014). Christian Metz. In F. Colman (Author), *Film, theory and philosophy: The key thinkers* (pp. 266-275). London: Routledge Taylor & Francis Group.
- Salt, B. (1976). Film style and technology in the thirties. *Film Quarterly*, 30(1), 19-32.
- Saper, C. (1991). A nervous theory: The troubling gaze of psychoanalysis in media studies. *Diacritics*, 21(4), 33-52.
- Shimamura, A. P. (2013). Psychocinematics: Issues and directions. A. P. Shimamura (Ed.), *Psychocinematics: Exploring cognition at the movies*. Oxford University Press.
- Schwan, S. (2013). The art of simplifying events. A. P. Shimamura (Ed.), *Psychocinematics: Exploring cognition at the movies* (p. 214–226). Oxford University Press.
- Sinnerbrink, R. (2014). Hugo Münsterberg. Film, Theory and Philosophy: *The Key Thinkers*, 20-29.
- Smelik, A. (2016). Feminist film theory. *The Wiley Blackwell encyclopedia of gender and sexuality studies*, 1-5.
- Smith, C. (2014). By the numbers: 20 amazing Netflix statistics and facts. *Digital Marketing Ramblings*.

- Smith, T. J., & Henderson, J. M. (2008). Edit Blindness: The relationship between attention and global change blindness in dynamic scenes. *Journal of Eye Movement Research*, 2(2).
- Smith, T. J., Levin, D., & Cutting, J. E. (2012). A window on reality: Perceiving edited moving images. *Current Directions in Psychological Science*, 21(2), 107-113.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Stoll, J. (2021). *Number of Hulu's paying subscribers in the United States from 1st quarter 2019 to 1st quarter 2021*. Dostupné z <https://www.statista.com/statistics/258014/number-of-hulus-paying-subscribers/>.
- Suckfüll, M. (2013). Emotion regulation by switching between modes of reception. A. P. Shimamura (Ed.), *Psychocinematics: Exploring cognition at the movies* (p. 314-336). Oxford University Press
- Sung, Y. H., Kang, E. Y., & Lee, W. N. (2018). Why do we indulge? Exploring motivations for binge watching. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 62(3), 408-426.
- Tan, E. (2013). The empathic animal meets the inquisitive animal in the cinema: Notes on a psychocinematics of mind reading. A. P. Shimamura (Ed.), *Psychocinematics: Exploring cognition at the movies* (p. 337-369). Oxford University Press.
- Tan, E. S. (2018). A psychology of the film. *Palgrave Communications*, 4(1), 1-20.
- Thompson, K., Bordwell, D., & Bendová, H. (2011). *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění.
- Toeplitz, J., Smejkal, Z., & Klimeš, I. (1989). *Dějiny filmu*. Praha: Panorama.
- Tóth-Király, I., Bóthe, B., Tóth-Fáber, E., Hága, G., & Orosz, G. (2017). Connected to TV series: Quantifying series watching engagement. *Journal of behavioral addictions*, 6(4), 472-489.
- Van Pelt, T. (1997). Lacan in context: an introduction to Lacan for the English-speaking reader. *College Literature*, 24(2), 57-70.
- Walton-Pattison, E., Dombrowski, S. U., & Presseau, J. (2018). 'Just one more episode': Frequency and theoretical correlates of television binge watching. *Journal of health psychology*, 23(1), 17-24.
- Wang, Y., & Wang, Y. (2020). A Neurocinematic Study of the Suspense Effects in Hitchcock's Psycho. *Frontiers in Communication*, 5, 102.
- Want, C. (2019). *Philosophers on film from Bergson to Badiou: A critical reader*. New York: Columbia University Press.

- Weispenning, J. (2003). Cultural functions of reruns: Time, memory, and television. *Journal of Communication*, 53(1), 165-176.
- Westwell, G., & Kuhn, A. (2020). *Dictionary of Film Studies*. Oxford University Press.
- Yacavone, D. (2016). Film and the phenomenology of art: Reappraising Merleau-Ponty on cinema as form, medium, and expression. *New Literary History*, 47(1), 159-185.
- Young, S. D. (2012). *Psychology at the Movies*. Chichester, England: Wiley-Blackwell.
- Zacks, J. M. (2015). *Flicker: Your brain on movies*. Oxford University Press, USA.

FILMOGRAFIE:

- Bernstein, A. (Režisér). (2008-2013). Perníkový táta [seriál]. Spojené státy americké: Sony Pictures Television.
- Crosland, A. (Režisér). (1927). Jazzový zpěvák [film]. Spojené státy americké: Warner Bros.
- David, L. (Režisér). (2000-2021). Larry, krok' se! [seriál]. Spojené státy americké: Warner Bros. Domestic Television Distribution, HBO Enterprises
- Fincher, D. (Režisér). (2013-2018). Dům z karet [seriál]. Spojené státy americké: Sony pictures Television
- Hitchcock, A. (Režisér). (1960). Psycho [film]. Spojené státy americké: Paramount Pictures
- Kanew, J. (Režisér). (1961). Bang! You're Dead [seriálová epizoda]. In A. Hitchcock (Výkonný producent), Alfred Hitchcock uvádí. Spojené státy americké: Revue Studios
- Leone, S. (Režisér). (1966). Hodný, zlý a ošklivý [film]. Itálie: Prodizioni Europee Associate
- Weine, R. (Režisér). (1920). Kabinet doktora Caligariho [film]. Německá říše: Deutsche Eclair
- Welles, O. (Režisér). (1941). Občan Kane [film]. Spojené státy americké: RKO Radio Pictures
- Whedon, J. (Režisér). (1997-2003). Buffy přemožitelka upírů [seriál]. Spojené státy americké: 20th Television

Bibliografické údaje

Jméno a příjmení autorky: Alena KONVALINKOVÁ

Studijní program: psychologie

Název práce: Psychologie filmu a seriálu – vývoj oboru a jeho současné trendy

Vedoucí práce: PhDr. Magdalena Koťová, Ph.D.

Rok dokončení práce: 2021

Počty znaků hlavního textu práce (včetně literatury, bez příloh)

Přímé citace: 3005

Ostatní text: 96 667

Celkový počet znaků: 99 672

Názvy souborů umístěných na doprovodném CD

Text práce ve formátu PDF: bc_film_konvalinkova

Text práce ve formátu DOC nebo DOCX: -

Další soubory: -

**Posudek vedoucí bakalářské práce
na Pražské vysoké škole psychosociálních studií**

Jméno a příjmení studentky: Alena Konvalinková

Obor studia: Psychologie

Název práce: Psychologie filmu a seriálu – vývoj oboru a jeho současné trendy

Vedoucí práce: PhDr. Magdalena Koťová, Ph.D.

Oponentka práce: Mgr. Barbara Kostelacová

Technické parametry práce:

Počet stránek textu (bez příloh): 47

0**	1	2	3	4
-----	---	---	---	---

Výběr tématu

Závažnost tématu

	X	X		
--	---	---	--	--

Oborová přiléhavost tématu

	X			
--	---	--	--	--

Originalita tématu a jeho zpracování

	X	X		
--	---	---	--	--

Formální zpracování

Jazykové vyjádření (respektování pravopisné normy, stylistické vyjadřování, zvládnutí odborné terminologie)

	X			
--	---	--	--	--

Práce s odbornou literaturou a prameny (citace, parafráze, odkazy, dodržení norem pro citace, cizojazyčná literatura)

	X			
--	---	--	--	--

Formální zpracování (jasnost tématu, rozčlenění textu, průvodní aparát, poznámky, přílohy, grafická úprava)

	X			
--	---	--	--	--

Metody práce

Vhodnost a úroveň použitých metod

	X			
--	---	--	--	--

Využití výzkumných empirických metod

	X			
--	---	--	--	--

Využití praktických zkušeností

	X			
--	---	--	--	--

Obsahová kritéria a přínos práce

Přístup autora k řešené problematice (samostatnost, iniciativa, spolupráce s vedoucím práce)

	X			
--	---	--	--	--

Naplnění cílů práce

	X			
--	---	--	--	--

Vyváženost teoretické a praktické části v daném tématu

X				
---	--	--	--	--

Návaznost kapitol a subkapitol

	X			
--	---	--	--	--

Dosažené výsledky, odborný vklad, použitelnost

výsledků v praxi

	X			
--	---	--	--	--

Vhodnost prezentace závěrů práce
(publikace, referáty, apod.)

X				
---	--	--	--	--

Otázky a náměty k diskusi při obhajobě:

Který směr uvažování o filmu či interpretační rámec je autorce nejbližší a proč?
Objevila při psaní práce něco, co pro ni bylo nové/překvapivé?

Celkové hodnocení práce (klady, nedostatky):

Autorka se v bakalářské práci zabývá, jak název napovídá, psychologii filmu a seriálu, se zaměřením na aktuální vývoj oboru a trendy. Práce je koncipována jako teoretická komparativní studie, v níž je kladen důraz i na nástin vývoje oboru psychologie filmu – respektive vývoj vybraných způsobů uvažování o filmu. Autorka vymezuje základní pojmy, pojednává o fenomenologii filmu, přístupu tzv. tvarové psychologie k filmu či nastiňuje psychoanalytické a hlubinné koncepty uvažování o filmovém díle. V dalších kapitolách pak pojednává o kognitivní psychologii filmu či neurokinematografii. V závěru práce nalezne čtenář kapitolu věnovanou psychologii seriálu a poměrně zajímavému jevu tzv. binge-watchingu.

Práce je psána vcelku kultivovaným jazykem, autorce se dle mého názoru dobře daří pojmout pojednávaná témata srozumitelnou formou. Respektuje chronologii, čtenář si tak může utvořit obrázek o vývoji oboru jako celku, i o vývoji kinematografie jako takovém (zde samozřejmě v rámci mezí, není možno pojednat v rámci formátu bakalářské práce i dějiny kinematografie v jejich komplexitě). Oceňuji, že je autorka schopna reflektovat i aktuální vývoj, například v oblasti fenomenologického přístupu k filmu či na neurověděch založené perspektivě pohledu na film. Domnívám se, že se autorce daří adekvátně pracovat s odbornou literaturou, je schopna kritické reflexe i komparace, což je zejména pro teoretickou práci zásadní (zde lze navíc poukázat na tu skutečnost, že některé teorie a koncepty, které autorka mapuje, napatří zrovna mezi snadno „čitelné“ - viz. např. J. Lacan). Seznam děl. Z nichž autorka čerpala, je více než důstojný, mnohdy využila i hůře čtivé prameny. Autorce se též, dle mého názoru, daří poukázat na zajímavá témata – například: co to vlastně je střih, jaká je jeho „moc“, co to vlastně znamená, když narušuje časoprostorové kontinuum, jak lze v rámci uvažování o filmu pracovat s pojmy „figura“ a „pozadí“, „mizanscéna“ či „gaze“. Každé toto téma by přitom jistě vystačilo na samostatný dlouhý esej. Lze říci, že autorce se daří využít znalosti oboru psychologie a nahlédnout možnosti a meze jejich aplikace v rámci „pole“ psychologie filmu.

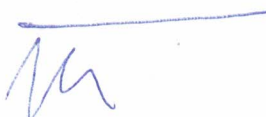
V rámci textu lze místy narazit na chybějící čárky, drobné překlapy, opakující se slova či ne zcela hladkou stavbu vět. Při čtení práce jako celku bych také uvítala možná větší uvolněnost, práce místy působí lehce „suše“ (toto není výtka, pouze můj subjektivní dojem a je pravda, že požadavkem na bakalářské práce není, aby nutně bavily). Tímto spíše povzbuzuji autorku, aby, až bude psát další texty, se nebála být kreativnější a využít více i své vlastní myšlenky a interpretace. Na tomto místě též oceňuji, že autorka text sepsala zcela samostatně, již od začátku spolupráce se zdálo, že sama víc, co a jak chce pojmout.

Doporučení k obhajobě: doporučuji

Navrhovaná klasifikace: výborně

Datum, podpis:

20. 5. 2021 Magdalena Koťová



**Posudek oponenta bakalářské práce
na Pražské vysoké škole psychosociálních studií**

Jméno a příjmení studentky: Alena Konvalinková
 Obor studia: Psychologie
 Název práce: Psychologie filmu a seriálu – vývoj oboru a jeho současné trendy
 Oponent práce: Mgr. Barbara Kostelacová

Technické parametry práce:

Počet stránek textu (bez příloh): 53
 Počet stránek příloh: 0
 Počet titulů v seznamu literatury: 80

0**	1	2	3	4
-----	---	---	---	---

Výběr tématu

Závažnost tématu

		x		
--	--	---	--	--

Oborová přílehavost tématu

	x			
--	---	--	--	--

Originalita tématu a jeho zpracování

		x		
--	--	---	--	--

Formální zpracování

Jazykové vyjádření (respektování pravopisné normy, stylistické vyjadřování, zvládnutí odborné terminologie)

	x			
--	---	--	--	--

Práce s odbornou literaturou a prameny (citace, parafráze, odkazy, dodržení norem pro citace, cizojazyčná literatura)

	x			
--	---	--	--	--

Formální zpracování (jasnost tématu, rozčlenění textu, průvodní aparát, poznámky, přílohy, grafická úprava)

	x			
--	---	--	--	--

Metody práce

Vhodnost a úroveň použitých metod

x				
---	--	--	--	--

Využití výzkumných empirických metod

x				
---	--	--	--	--

Využití praktických zkušeností

x				
---	--	--	--	--

Obsahová kritéria a přínos práce

Přístup autora k řešené problematice (samostatnost, iniciativa, spolupráce s vedoucím práce)

x				
---	--	--	--	--

Naplnění cílů práce

	x			
--	---	--	--	--

** 0 – nehodnoceno; 1 – výborně; 2 – velmi dobře; 3 – dobře; 4 – neprospěl/a

Vyváženost teoretické a praktické části
v daném tématu

x				
---	--	--	--	--

Návaznost kapitol a subkapitol

	x			
--	---	--	--	--

Dosažené výsledky, odborný vklad, použitelnost
výsledků v praxi

		x		
--	--	---	--	--

Vhodnost prezentace závěrů práce
(publikace, referáty, apod.)

		x		
--	--	---	--	--

Otázky a náměty k diskusi při obhajobě:

1. Uveďte konkrétní možnosti výzkumů navazujících na vaši teoretickou práci.
2. Jaký osobní a odborný přínos má vaše práce?

Celkové hodnocení práce (klady, nedostatky):

Autorka si pro svou bakalářskou práci zvolila zajímavé a originální téma mapující psychologii filmu a seriálu. Absolventská práce je teoretická a zabývá se psychologickou problematikou filmu z hlediska historického i současného.

Ve své práci se autorka zabývá vývojem oboru psychologie filmu a komparací jednotlivých přístupů a teorií. Při jejím zpracování vychází z poměrně bohatého spektra odborných pramenů, což však také odpovídá nárokům na čistě teoretickou práci. Lze ocenit, že značnou část z nich tvoří zahraniční zdroje. Autorka dokládá svou schopnost orientace v odborné literatuře a správného způsobu jejího užití.

Práce však téměř výhradně spočívá v nepřímém citování zdrojů, komparaci jednotlivých autorů a zcela postrádá autorský text, vlastní poznatky či názory. V teoretické práci, která se navíc dotýká umění, je to škoda. Tento deficit se rovněž, byť jiným způsobem, ukazuje také v Závěru, především v jeho posledním odstavci. Stylistická stránka písemného projevu se v tomto místě ocitá na nižší úrovni než v celé práci, což čtenáře znovu vrací k otázce po absenci autentického autorského textu.

Po gramatické a formální stránce je práce v pořádku a odpovídá nárokům na bakalářskou práci.

Doporučení k obhajobě: doporučuji

Navrhovaná klasifikace: 1 – 2

Datum, podpis:

