

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav filosofie a religionistiky

Bakalářské práce

Josef Heřmánek

Identifikace s filmovou postavou: Prožitek příběhu někoho jiného

Identification with a Film Character: Experiencing Someone Else's Story

Praha 2016

Vedoucí práce: Prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A.

Poděkování

Děkuji vedoucímu této práce, Prof. Dr. phil. Josefu Vojvodíkovi, M.A., za cenné rady a připomínky.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Abstrakt

Práce se zabývá fenoménem, který bývá obecně označován jako identifikace s filmovou postavou, a sice z perspektivy fenomenologie. K rozboru využívám především textů Edity Steinové, Edmunda Husserla, Vivian Sobchack a Christiane Voss.

V úvodní části představuji problematiku pojmu identifikace a jeho kritiku ze strany moderního filmového bádání.

V následující části se pokouším fenomén analyzovat za pomoci pojmu vcítění z husserlovské fenomenologie a jeho aplikace na kinematografický prožitek, respektive vymezit prožitek vcítění, jak jej prožíváme v rámci estetické zkušenosti filmu. Za tímto účelem využívám prací současných autorek Vivian Sobchack a Christiane Voss, které zkušenost, již prožíváme při sledování filmů, charakterizují za pomoci pojmů cinestetického subjektu a propůjčeného těla a zpochybňují idealistickou představu diváka jako subjektu filmové zkušenosti.

Klíčová slova

Identifikace, film, filmová postava, filmová zkušenost, vcítění, cinestetický subjekt, propůjčené tělo.

Abstract

The main focus of this thesis is the phenomenon commonly described as an identification with a film character. The approach of this thesis is a phenomenological one. I use texts of such authors as Edith Stein, Edmund Husserl, Vivian Sobchack and Christiane Voss.

In the introduction to my thesis, I present the problematic nature of the concept and its critique from the perspective of the contemporary film studies.

In the following part, I analyse the phenomenon using the concept of empathy from the husserlian phenomenology. I am applying the concept to the cinematographic experience, more precisely I describe the experience of empathy in the aesthetic experience of a film. In order to do so, I use the works of the contemporary authors Vivian Sobchack and Christiane Voss, who describe the film experience using concepts of the cinesthetic subject and the surrogate body and challenge the idealistic notion of a film viewer as the subject of the film experience.

Key Words

Identification, film, film character, film experience, empathy, cinesthetic subject, surrogate body.

Obsah

1. Úvod	7
1.1 Pojem identifikace	7
1.2 Fenomenologické analýzy kinematografické zkušenosti	11
1.3 Rozvrh práce	12
2. Vcítění	14
2.1 Struktura vcítění	15
2.2 Vztah vcítění a obrazového vědomí	17
2.3 Tělo jako nositel podobnosti	21
2.4 Vztah pocitu a výrazu	26
2.5 Vcítění z hlediska personalistického postoje	27
2.6 Shrnutí pojmu vcítění	29
3. Estetická zkušenost filmu	31
3.1 Neutralizující modus vědomí v rámci estetické zkušenosti	32
3.2 Tělo filmu	35
4. Shrnutí a závěr	42
Seznam zdrojů	45

1. Úvod

Alfred Hitchcock se v rozhovoru s francouzským režisérem Françoisem Truffautem zamýšlí nad pozoruhodným fenoménem, se kterým se setkáváme během sledování napínavého filmu. Vidíme postavu, která se pod rouškou noci vkrádá do cizího pokoje a prohledává zásuvky. V dalším záběru vidíme majitele bytu, který se vrací domů. To, co jako diváci prožíváme, není morální odsouzení lupičovo, nýbrž strach, aby jej náhodou při zlotřilém aktu majitel bytu nepřistihl. Jako bychom tam byli s ním a prožívali jeho příběh. Jak tvrdí Hitchcock, míra strachu o postavu je úměrná intenzitě, s jakou se diváci s postavou ztotožňují.¹ Má práce si za předmět zkoumání klade tento fenomén.

1.1 Pojem identifikace

V rámci filmové teorie má pojem ztotožnění – identifikace – komplikovanou historii, která je dána především jeho nejasností. Svůj pravý domov našel tento pojem v psychoanalýzou ovlivněné teorii filmu, což není vzhledem k jeho psychoanalytickému původu ničím překvapivým. Christian Metz, přední představitel takového přístupu, ve své knize *Imaginární signifikant: psychoanalýza a film*² rozlišuje dva základní druhy identifikace:

[E]xistuje plynulá souvislost mezi dětskou hrou na jedné straně a na druhém konci pak určitými lokalizovanými postupy tvořícími součást kinematografických kódů. Zrcadlo je místem primární identifikace. Identifikace s vlastním pohledem je ve vztahu k zrcadlové zkušenosti, to znamená z hlediska obecné teorie dospělých aktivit[,] něčím sekundárním, ale je zakládajícím principem kinematografie, a tedy hovoříme-li o filmu, vystupuje jako primární: je to přesně řečeno *primární kinematografická identifikace*. Pokud jde o identifikace s postavami, probíhající v různých rovinách (postava mimo obraz atd.), ty představují kinematografické identifikace sekundární, terciární atd.; jestliže je pojmáme souhrnně, pouze v jejich protikladu k divákově identifikaci se svým vlastním pohledem, pak jejich celek představuje sekundární kinematografickou identifikaci v singuláru.³

¹ Truffaut, François, *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*, Praha: Československý filmový ústav, 1987, s. 42.

² Metz, Christian, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*, Praha: Český filmový ústav, 1991.

³ Tamt., s. 75.

V uvedeném citátu se Metz v zásadě snaží poskytnout odpověď na otázku po místě, jež během sledování zaujímá divákovovo Já. Pro nás je prozatím důležité především jeho zúžení pojmu identifikace, respektive vymezení dvou jeho smyslů relevantních pro filmový prožitek. V první řadě se podle Metz v při sledování filmu identifikujeme se svým vlastním pohledem, který splývá s pohledem filmové kamery. Tato primární identifikace obecně umožňuje konstituci filmové zkušenosti.⁴ Teprve v druhém smyslu pak dochází k identifikaci s filmovou postavou. V takovém smyslu pak identifikace označuje divákovovo imaginární zaujetí místa určité postavy v rámci sledovaného příběhu. Metzova analýza sekundární identifikace se v citovaném díle touto konstatováním, bohužel, vyčerpává. Potevřela tak bránu mohutné tradici psychoanalýzou ovlivněné teorie, jež v pojmu sekundární identifikace našla prostředek ke kritice ideologií a falocentrismem poznamenaného středního proudu především americké kinematografie. Tak například Laura Mulvey ve svém článku *Vizuální slast a narativní film* tvrdí, že identifikace s filmovou postavou je rozvíjena „prostřednictvím narcismu a skrze konstituování Já“ a je „funkcí jáského libida.“⁵ Podobně jako Metz pak zmiňuje analogii k dětskému prohlížení svého odrazu v zrcadle, v němž dítě podle této teorie nachází obraz sebe sama, který však mylně interpretuje: „rozpoznaný obraz je jako odraz sama sebe, ale jeho mylné poznání jako dokonalejšího promítá toto tělo mimo sebe jako ideální Já, odcizený subjekt[...]"⁶ Filmy zabeďněné falocentrickou ideologií pak udržují politováníhodný status quo patriarchální společnosti, neboť nabádají, aby se mužský divák identifikoval s obrazem dominantních aktivních samců a ženy naopak s úlohou pouhého pasivního surového materiálu lačného pohledu mužů.⁷

⁴ V tomto smyslu je divák vševnímající konstituent filmového signifikantu: „Vševnímající, tak jako se říká všemohoucí (to je ona proslulá „všudypřítomnost“ diváka); vševnímající také proto, že jsem cele na straně vnímající instance: nepřítomný na plátně, ale dokonale přítomný v sále, velké oko a velké ucho, bez nichž by vnímané nemělo nikoho, kdo by je vnímal, zkrátka instance, která je pro kinematografický signifikant *konstituující* (to já vytvářím film).“ Tamt., s. 67.

⁵ Mulvey, Laura: *Vizuální slast a narativní film*, in: Oates-Indruchová, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*, Praha: Sociologické nakladatelství, 1998, s. 122.

⁶ Tamt., s. 121.

⁷ Tamt., s. 129.

Jakkoli taková slova odhalují jistě zajímavé spodní proudy ideologie prosakující do hollywoodských podívaných, byla uvedená teorie podrobena značné kritice.⁸ Obecně lze říci, že takové užití pojmu identifikace ztrácí ze zřetele prožitek, na který v úvodní citaci upozorňuje Alfred Hitchcock, totiž jakousi afektivní účast na zkušenosti filmové postavy. Tento prožitek je bezpochyby doložitelný i v takových případech, kdy je filmová postava jiného pohlaví než divák v kině.

Na základě takové kritiky je možné navrhnout pojem identifikace obecněji jako proces realizace vnitřních tužeb filmovou postavou, která se tak stává dvojníkem divákově idealizovaného sebe sama, jak to činí Jean Mitry ve své knize *Esthétique et psychologie du cinéma*.⁹ V tomto smyslu mohu jako divák akčního filmu „upustit páru“ svým agresivním pudům jejich imaginární realizací během pozorování hlavního hrdiny vítězího v pěstním souboji nad svým protivníkem. Takové pojetí identifikace předpokládá, že se v průběhu filmu ztotožňujeme s jednou hlavní postavou, která nás pak může v podobných situacích v ději zastoupit. Proti tomu lze uvést skutečnost, že ve většině případů jako diváci víme více než hlavní hrdina a že filmy, ve kterých celý děj prožíváme *spolu s* hlavní postavou, jsou spíše výjimečné. Příkladem může být *Čínská čtvrť*¹⁰ Romana Polanského, ve které celý děj odkrýváme spolu s hlavní postavou, která takřikajíc neopouští plátno. Filmové experimenty, jakým je třeba snímek *Dáma v jezeře*,¹¹ jenž je celý nasnímaný tak, aby film působil dojmem vyprávění z pohledu první osoby, pak ve svém záměru vrhnout diváka do centra dění zcela selhávají, neboť, jak píše Jean Mitry:

⁸ Srv. Bendová, Helena: Identifikace, in: Cinepur, roč. 14, č. 39, s. 50, Praha: Sdružení přátel Cinepuru, 2005.

⁹ Mitry, Jean, *Aesthetic and Psychology of Cinema*, překlad do angličtiny: Christopher King, Bloomington: Indiana University Press, 2000, s. 80 nn.

¹⁰ *Čínská čtvrť* [China Town] [film]. Režie Roman POLANSKY. USA, 1974.

¹¹ *Dáma v jezeře* [Lady in the Lake] [film]. Režie Robert MONTGOMERY. USA, 1947.

Divák, jakožto muž, „vidí“ sám sebe jednat prostřednictvím herce. Ale právě ta skutečnost, že se projikuje do herce znamená, že má odstup, že je nezávislý a právě proto, že je nezávislý, je nucený k tomu, aby se *propojil* s hrdinou.¹²

Ponecháme-li stranou určité výše zmíněné problematické předpoklady ohledně role pohlaví diváka, které jsou v Mitryho slovech patrné, jeho upozornění na nutnost odstupu ve struktuře identifikace dobře vysvětluje neúspěch tohoto slavného hollywoodského pokusu. Podle Mitryho jde v identifikaci v nejjobecnějším smyslu o projektivní asociaci s filmovou postavou. Vezmeme-li v úvahu skutečnost, že v některých případech se může divákovo hledisko zcela změnit i v rámci jedné scény (tak například v závěrečné scéně filmu *Sabotér*¹³, kdy padouch visí doslova za nitku nad propastí pod vrcholem Sochy Svobody, neprožíváme jako diváci sadistické zadostiučinění z jeho zaslouženého konce, nýbrž závrať a strach o holý život¹⁴), můžeme dodat, že charakter identifikace je v tomto ohledu určen rétorickými prostředky. Přesto zůstává takovéto pojetí identifikace neuspokojivé alespoň ze tří důvodů.

- (1) Zůstává příliš vágní a spekulativní (například Murray Smith nachází tři různé významy, které vyžadují další analýzu a ověření¹⁵).
- (2) Ponechává v nejasnosti vztah diváka a postavy. Proto může Noël Carroll pojem identifikace kritizovat poukazem na skutečnost, že většinou prožíváme zcela jiné emoce než filmová postava.¹⁶ Tak je tomu například ve scéně z filmu *Taxikář*¹⁷, ve které hlavní hrdina poněkud neohrabaně pozve dívku na první schůzku do pornokina –

¹² „The audience member „sees“ himself acting, as a man, through the actor. But the very fact that he projects himself onto the actor means that he is detached, independent, and it is precisely because he is independent that he is obliged to associate himself with the hero.“ Mitry, Jean, *Aesthetics and Psychology of the Cinema*, s. 210.

¹³ *Sabotér* [Saboteur] [film]. Režie Alfred HITCHCOCK, USA, 1942.

¹⁴ K tomu srv. rozhovor Hitchcocka s Truffautem: „Hitchcock: [...] v celé scéně došlo k vážné chybě: nad propastí neměl viset zlosyn, nýbrž hrdina, protože tím by se spoluúčast diváků zesateronásobila. Truffaut: Scéna je tak silná, že i takhle se diváci bojí, že muž spadne.“ Truffaut, François, *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*, s. 82.

¹⁵ Srv. Smith, Murray, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Oxford University Press, 1995.

¹⁶ Srv. Carroll, Noël, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, London: Routledge, 1990.

¹⁷ *Taxikář* [Taxi Driver] [film]. Režie: Martin SCORSESE, USA, 1976.

diváci mohou v takovém případě prožívat pocit trapnosti, zatímco se taxikář Travis ve své společenské nemotornosti rozčiluje nad ránou košem.

(3) Je důsledkem epistemicky idealistické pozice filmové teorie.¹⁸ Taková pozice stojí na obecném předpokladu, že je to divák, kdo vytváří film,¹⁹ a že smysl zprostředkovaný filmovým médiem je proto určen vlastním příběhem diváka, ať již je takový příběh reflektovaný, či nikoli. Tato pozice tak vyloučením reality z konstituce filmové zkušenosti (je to divákova mysl, která syntetizuje a konstruuje film) ztrácí ze zřetele to, že ve filmu máme co do činění s reprezentací skutečných předmětů a postav (a měli bychom se tudíž řídit Husserlovou maximou návratu k věcem samým²⁰), a jednostranným důrazem na narativní stránku filmu také onu prostou skutečnost, že v kině mnohdy jde spíše o sensuální *prožitek* než o reflektované uchopení „vizuálního textu“. Filmy jako je *Zrcadlo*²¹ Andreje Tarkovského, ale i řada akčních spektáklů je esteticky působivá s ohledem na sensuální prožitek spíše než reflexi narativu.

1.2 Fenomenologické analýzy kinematografické zkušenosti

Jakkoli Christian Metz označuje film za fenomenologické umění²² a Maurice Merleau-Ponty označuje předmět fenomenologie za filmový materiál *par excellence*,²³ fenomenologie dlouhou dobu představovala spíše okrajový proud filmové teorie.²⁴ Pokud jde o naše téma, kinematografickou identifikaci, blíže se s její fenomenologickou analýzou

¹⁸ Kritika této pozice je rozpracována v Casebier, Allan, *Film and Phenomenology. Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge: Cambridge University Press 1991.

¹⁹ Srv. výše citaci Christiana Metze v poznámce pod čarou č. 4.

²⁰ Viz. Husserl, Edmund, *Logická zkoumání II/1*, Praha: OIKOYMENH, 2010, s. 19. Dobrý příklad pro odmítnutí teze nezávislé konstrukce věci uvádí rovněž Martin Heidegger: „Nikdy v projevoování věci nevnímáme, jak tento pojem [věci jako jednoty určité rozmanitosti toho, co je dáno ve smyslech] sugeruje, nejdříve a ve vlastním smyslu nějaký nápor počitků, např. tónů a zvuků, nýbrž slyšíme kvílet vichr v komíně, slyšíme třímotorové letadlo, slyšíme mercedes v bezprostředním rozdílu vůči automobilu značky Adler. Mnohem blíže než všechny počitky jsou nám samy věci.“ Heidegger, Martin, *Původ uměleckého díla*, Praha: OIKOYMENH, 2016, s. 20.

²¹ *Zrcadlo* [Зеркало] [film]. Režie: Andrej TARKOVSKIJ, SSSR, 1975.

²² Metz, Christian, *Imaginární signifikant*, s. 72.

²³ Merleau-Ponty, Maurice, *Film a nová psychologie*, in: *Iluminace*, roč. 1, č. 2, s. 12–22, Praha: Národní filmový archiv, 1989.

²⁴ Srv. Andrew, Dudley, *The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory*, in: Nichols, Bill (ed.) *Movies and Methods, Volume II*, Berkeley a Los Angeles: University of California Press, 1985.

setkáváme ve zcela opomenutém díle belgického autora Jeana-Pierra Meuniera *Les structures de l'expérience filmique: L'identification filmique*.²⁵

Uznání se dostalo analýzám Vivian Sobchackové, jež jsou silně ovlivněny fenomenologií Maurice Merleau-Pontyho. Sobchacková se ovšem ve svých dílech (zmiňme její knihu *The Adress of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*²⁶ a především studii *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject or Vision in the Flesh*,²⁷ které se ještě budu podrobněji věnovat) zabývá především tím, co můžeme v návaznosti na Metze označovat jako primární identifikaci. Uvedená fenomenologická díla jsou psána ze specifické perspektivy fenomenologie Maurice Merleau-Pontyho. Transcendentální fenomenologie představuje i v poměrně omezeném okruhu fenomenologické filmové teorie spíše výjimku (*Film and Phenomenology. Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*²⁸ od Allana Casebiera).

S výjimkou Meuniera se (s ohledem na výše zmíněnou problematiku pojmu sekundární identifikace) Sobchacková a ostatní fenomenologií ovlivnění autoři jako třeba Spencer Shaw²⁹ k myšlence prolnutí diváka s filmovou postavou stavějí spíše skepticky, lépe řečeno se pokoušejí uvedený fenomén nahlédnout v rámci komplexnější analýzy kinematografické zkušenosti jako takové.

1.3 Rozvrh práce

Domnívám se, že v úvodu zmíněný Hitchcockův postřeh a jeho užití termínu ztotožnění odkazuje k fenoménu, který je v rámci kinematografické zkušenosti přesto vykazatelný. V následujícím se pokusím tento fenomén analyzovat, přičemž myšlenkou, jež povede mé

²⁵ Meunier, Jean-Pierre, *Les structures de l'expérience filmique: L'identification filmique*, Lovaň: Librairie universitaire, 1969.

²⁶ Sobchack, Vivian, *The Adress of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press, 1992.

²⁷ Sobchack, Vivian, *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject or Vision in the Flesh*, in: Sobchack, Vivian, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkley, Los Angeles a Londýn: University of California Press, 2004, s. 53-84.

²⁸ Casebier, Allan, *Film and Phenomenology. Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

²⁹ Shaw, Spencer, *Film Consciousness. From Phenomenology to Deleuze*, Jefferson a Londýn: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008.

úvahy, bude pasáž z knihy *Co je to film?* filmového teoretika André Bazina, ve které se autor zaobírá rozdílem publika filmového a divadelního:

Vezměme si výmluvný příklad girls na jevišti a na filmovém plátně. Na plátně uspokojuje jejich objevení nevědomé sexuální tužby, a když hrdina s nimi naváže kontakt, uspokojuje tím divákovy tužby do té míry, do jaké se divák ztotožnil s tímto hrdinou. Na scéně působí girls na divákovy smysly přesně tak, jako by to činila realita, takže nedochází ke ztotožnění s hrdinou. Hrdina se pak stává předmětem žárlivosti a závisti. Čili Tarzan je možný jenom ve filmu. Dokonce i tehdy, když se obrací na nejnižší pudy, zabraňuje divadlo až do určitého bodu utváření masové psychózy a brzdí kolektivní znázorňování v psychologickém smyslu, jelikož vyžaduje aktivní individuální vědomí, zatímco film vyžaduje pouze pasivní souhlas.³⁰

Vědomí milostného úspěchu druhého je podle tohoto postřehu diametrálně odlišné v závislosti na tom, odehrává-li se pozorovaná skutečnost v bezprostřední tělesné skutečnosti, nebo ve filmu. Fakt, že v uvedeném citátu je skutečnost paradoxně zastoupena divadlem onu odlišnost jenom podtrhává. Zobecníme-li tuto myšlenku, můžeme tvrdit, že vědomí prožitku druhého má v případě zkušenosti filmu podstatnou a zcela výjimečnou afektivní sílu. K analýze tohoto vědomí využiji v první řadě disertační práci Edity Steinové *K problému vcítění*,³¹ jež představuje ukázkou fenomenologické analýzy prožitku zkušenosti Druhého. Tuto obecnou analýzu se posléze pokusím aplikovat na případ zkušenosti filmu, jejíž rozbor z pozice současné mediální filosofie podává Christiane Voss ve své knize *Der Leihkörper: Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*.³²

V závěru se pak pokusím o formulaci identifikace s filmovou postavou na základě pojmu vcítění ve specifickém estetickém postoji, který zaujímáme, jsme-li v kině pohlceni filmem.

³⁰ Bazin, André: *Co je to film?*, Praha: Československý filmový ústav, 1979, s. 124.

³¹ Steinová, Edita, *K problému vcítění*, Praha: Nadační fond Edity Steinové, 2013.

³² Voss, Christiane, *Der Leihkörper: Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, Mnichov: Wilhelm Fink Verlag, 2013.

2. Vcítění

Myšlenku divákova úplného a bezprostředního propojení s filmovou postavou lze jednoznačně odmítnout na základě několika Husserlových slov z *Karteziánských meditací*:

Zkušenost je originální vědomí a vskutku říkáme v případě zkušenosti o nějakém člověku obecně, že jiný zde stojí sám *tělesně* před námi. Z druhé strany tato tělesnost nebrání, abychom beze všeho přiznali, že při tom vlastně nedospívá k původní danosti jiné já samotné, jeho zážitky, jeho jevy samy, jako on je prožívá, prostě nic z toho, co náleží k podstatě jeho vlastní sféry. Kdyby tomu tak bylo, kdyby to, co jinému je vlastní, bylo přímým způsobem přístupné, bylo by pouze momentem mé vlastní podstaty a konečně on sám a já sám bychom byli jedno a totéž.³³

S ohledem na skutečnost, že druhý je konstituován jako takový právě na základě své radikální jinakosti, je jakékoli bezprostřední uchopení zkušeností druhého principiálně vyloučeno.

Přesto si bezesporu jsme vědomi nejenom druhých kolem nás, ale dokonce dokážeme uchopit i jejich vlastní prožitky. Pojem vcítění označuje právě tento akt uchopování druhého. Jak upozorňuje Edita Steinová, jde o „druh zkušenostních aktů *sui generis*,“³⁴ který nelze redukovat na pouhé vnímání. Jak bylo naznačeno v citátu z Husserlovy páté meditace, druhý se mi dává ve zcela specifickém smyslu jako ode mne odlišné individuuum zakoušející vlastní (originární) prožitky.

Podle Steinové je vcítění „akt, který je originární jakožto přítomný prožitek, ale není originární s ohledem na svůj obsah.“³⁵ Právě v tomto ohledu tkví význačná odlišnost aktu vcítění od pouhého vnímání. Ve vcítění principiálně nelze obsah aktu přivést k originární danosti. Vnímám-li nějaký předmět, uchopuji krom té jeho strany, jež se mi bezprostředně dává, zároveň jeho strany odvrácené. To lze demonstrovat na klasickém příkladu vnímání hrnku, jenž leží přede mnou na stole. Spolu s tím, že vnímám tu stranu hrnku, jež se mi bezprostředně dává, uchopuji zároveň hrnek jako prostorové těleso, které má například na zadní mnou nepozorované straně prasklinku v glazuře. Zatímco v případě vnímání je

³³ Husserl, Edmund, *Karteziánské meditace*, Praha: Svoboda-Libertas, 1993, s. 105 (§50).

³⁴ Steinová, E., *K problému vcítění*, s. 17.

³⁵ Tamt., s. 16.

principiálně možné tuto „spoludanost“ přivést k originární danosti (mohu se o oné prasklince přesvědčit tím, že hrnek otočím odvrácenou stranou k sobě), v případě uchopování vnitřního života druhého je to vyloučeno. Pozoruji-li v tváři druhého radost, je mi tento samotný prožitek dán neoriginárně, jakkoli je mé pozorování jakožto můj prožitek originární. Radost druhého uchopuji pouze ve vcítění.

2.1 Struktura vcítění

Akt vcítění podle Steinové probíhá ve třech stupních:

Když přede mnou [prožitek] vystupuje naráz, stojí proti mně jako objekt (např. smutek, který druhému „odečítám z tváře“). Když ale sleduji implikované tendence (když se pokouším přivést k jasnější danosti náladu, v níž se druhý nachází), není již tento prožitek ve vlastním smyslu objektem, ale vtáhl mne do sebe, nejsem již zaměřena na něj, ale v něm jsem zaměřena na jeho objekt, jsem u jeho subjektu, na jeho místě. A teprve po následném vyjasnění přede mnou opět vystoupí jako objekt.³⁶

Tyto stupně vcítění pak Steinová označuje následovně: 1) vznik (*Auftauchen*) prožitku, 2) jeho vyplňující explikace a 3) shrnující zpředmětnění explikovaného prožitku. Jakkoli Steinová hovoří o stupních, není podle ní nutné, aby při každém případě vcítění došlo ke všem stádiím. Zároveň však platí, že každý stupeň předpokládá vyplnění toho předchozího. V prvním a třetím stupni jde o uchopování cizího prožitku jako předmětu. Ve třetím stupni, ve shrnujícím zpředmětnění explikovaného prožitku, přitom jde o uchopování rozumějící, tedy takové, které je podloženo nejen vnějším uchopením intencionálního předmětu vcítění (originárního prožitku druhého), ale i vlastní vnitřní zkušeností – zkušeností, která je oním prožitkem druhého určena a vedena. Posledním stupněm, shrnujícím zpředmětněním, tedy můžeme chápat jakousi účelovou příčinu aktu vcítění.

Pro náš účel je bezesporu stěžejní Steinové popis druhé fáze, ve které se vcítění uskutečňuje jako vlastní prožitek. Při bližším pohledu zde nacházíme příbuznost vcítění a vzpomínky či fantazie coby reproduktivních aktů zpřítomnění. Samotná Steinová mezi

³⁶ Tamt., s. 17.

těmito akty a vcítěním pozoruje „dalekosáhlou analogii.“³⁷ Rozdíl ovšem tkví v tom, že ve vzpomínce, stejně jako ve fantazii a očekávání, panuje vědomí totožnosti já vzpomínajícího a vzpomínaného. O něčem takovém nemůže být v případě vcítění řeč. Podobnost naopak nacházíme ve dvojím možném provedení zpřítomňujícího prožitku. Husserl tvrdí, že ve zpřítomňujících aktech se mohu k intencionálnímu obsahu vztahovat buď jako ke kladenému předmětu, nebo reprodukovanou událost prožívat veden intencovaným předmětem. O této Husserlově myšlence se můžeme dočíst v devatenáctém textu dvacátého třetího svazku Husserlian, ve kterém se autor zabývá fenomenologií názorných zpřítomnění:

V každé reprodukci mám k dispozici dvojí stanovisko. Buď žiji „v“ reprodukci a podle toho takřka vnímám, myslím, takřka cítím; žiji v minulosti, ve vzpomínce, a jsem si tak této vzpomínky vědom. Žiji v „takřka“, v „jakoby“. *Nebo* uchopuji svou nynější pozici a jsem aktuálním subjektem a vztahuji se v mém aktuálním vědomí k reprodukovanému, jež je na základě tohoto nyní charakterizováno jako reprodukované, jako minulé (uplynulší přítomnost, jako zpřítomněné, ale nikoli jako přítomně skutečné, jako modifikované).³⁸

Zpřítomnění kladeného obsahu tedy může být buď reflektováno za současného uchopování aktuálního vědomí, nebo můžeme být obsahem intencionálního aktu vedeni k přijetí pasivního hlediska a reprodukovanou událost tak (znovu, ve fantazii, v očekávání – nebo ve vcítění) *ve* zpřítomnění prožít. Tak mohu k předmětu vzpomínky přistupovat reflexivně (při vaření si pamatuji, která ingredience patří do receptu) nebo v modu kvazi-přítomného prožitku (ve vzpomínce prožívám chuť hledané ingredience).

³⁷ Tamt., s. 13.

³⁸ „Ich habe bei jeder "Reproduktion" eine doppelte Einstellung als Möglichkeit: Entweder ich lebe "in" der Reproduktion, und so nehme ich gleichsam wahr, denke, fühle gleichsam, ich lebe in der Vergangenheit, in der Erinnerung und bin dabei der Erinnerung inne. Ich lebe im "gleichsam", im "als ob". *Oder* ich nehme im Jetzt Posto und bin das wirkliche Subjekt und verhalte mich in meinem wirklichen Bewusstsein zum Reproduzierten, das von dem Jetzt aus als Reproduziertes charakterisiert ist, als Vergangenes (vergangene Gegenwart, als ver- gegenwärtigte, aber nicht gegenwärtige wirkliche, als modifizierte).“ Husserl, Edmund, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergägenwärtigungen*, Haag, Boston, Londýn: Martinus Nijhoff Publishers, 1980, s. 560.

Jak Husserl poznamenává v témže textu o něco výše, náš akt je v případě vzpomínky, na rozdíl od svobodné fantazie, omezen co se svobody zpřítomnění týče. Ve vzpomínání je naše intence vyplňována jejím postupným uskutečňováním, které je předem určeno a vedeno mou minulou zkušeností. Když se snažím vzpomenout, kam jsem založil brýle, je mé zpřítomňování, postupné vyplňování vzpomínky, vedeno již danou, v minulosti uskutečněnou přítomností (uklidil jsem je na polici).

Ve struktuře vcítění obdobným způsobem nacházíme dva základní noetické momenty: zpředmětnující uchopování a prožívání neoriginární zkušenosti v jejím zpřítomňování. V druhém případě jde o proces, který se rozvíjí „pasivně ,ve mně“³⁹ a který je veden intencionálním obsahem vcítění – originární zkušeností druhého. Zpředmětnující uchopení podpořené předchozím prožitkem pak podle Steinové představuje uchopení rozumějící a je účelovým úběžníkem vcítění. Autorka tím klade hierarchii modů vcítění danou tvrzením, že porozumění zkušenosti druhého předpokládá její vlastní prožití. To naopak samo přinejmenším časově předpokládá předchůdné uchopení daného předmětu jako zkušenosti druhého.

2.2 Vztah vcítění a obrazového vědomí

Jak upozorňuje Peter Shum ve svém rozboru Steinové pojetí vcítění,⁴⁰ z uvedeného není dostatečně zřejmý vztah zpředmětnujícího uchopení a aktuálního prožitku předmětu vcítění. Uvedené hierarchické stupňování vcítění podle Shuma zásadně pojem vcítění problematizuje, pokud bychom vrcholnou fází (rozumějící chápání) rozuměli stupeň oddělený od fáze předcházející (přítomný prožitek cizí zkušenosti), neboť v takovém případě by tato předcházející fáze vystupovala ve formě pouhé retence, zkušenosti podržené v „čerstvé vzpomínce“. Struktura vcítění navržená Steinovou by v sobě obsahovala různorodý prvek, a nebyla by tak udržitelná. Podle Shuma je proto nutné, aby předmětné a aktuálně prožívající uchopení zkušenosti druhého probíhalo jako dvě paralelní hlediska téhož aktu.

³⁹ Steinová, E., K problému vcítění, s. 14.

⁴⁰ Shum, Peter, Edith Stein and the Problem of Empathy: Locating Ascription and a Structural Relation to Picture Consciousness, in: Journal of the British Society for Phenomenology, roč. 43, č. 2, s. 178-194.

Shum svou tezi prohlubuje poukazem na strukturní podobnost vcítění a obrazového vědomí, které tak představuje paralelu sahající ještě dál, než zmíněná podobnost, jež panuje mezi vcítěním a vzpomínkou. Podle Husserla před námi ve vědomí obrazu vystupují tři intencionální předmětnosti. V § 111 prvního dílu *Idejí* tuto skutečnost přibližuje svým známým příkladem Dürerovy mědirytiny „Rytíř, smrt a ďábel“:

Pozorujeme zde za prvé normální vjem, jehož korelátém je věc „*list mědirytiny*“, tento list v deskách.

Za druhé perceptivní vědomí, v němž se nám v černých linkách zjevují bezbarvé figurky „rytíř na koni“, „smrt“ a „ďábel“. Na ně nejsme v estetickém pozorování zaměřeni jako na objekty; jsme zaměřeni na „*v obraze*“ znázorňované reality, přesněji na „*zobrazované*“ reality, na rytíře z masa a krve atd.⁴¹

V obrazovém vědomí můžeme být zaměřeni na samotnou obrazovou věc (*Bildding*), která může např. viset na stěně. Tato věc vystupuje jako korelát normálního vjemu. Dalším předmětem obrazového vědomí je obrazový objekt (*Bildobjekt*), předmět, na který jsme v tomto vědomí perceptivně zaměřeni. Tak například z tmavých a světlých skvrn na fotografii vyvstává tvář osoby, kterou jako takovou uchopuji v prostém aktu vnímání. Obrazový objekt má zobrazující funkci a odkazuje na třetí moment obrazového vědomí, který Husserl nazývá obrazový syžet (*Bildsujet*). Ten není ve věci sám přítomný, nýbrž vyjevuje se na základě vztahu mezi ním a objektem, a sice vztahu podobnosti.⁴²

Vcítění má podle Shuma stejnorodou strukturu: obrazovému syžetu jako té předmětnosti, na kterou je v obrazovém vnímání zaměřeno vědomí, odpovídá originární zkušenosti druhého; vyplňující explikace pak proti této zkušenosti stojí jako obrazový objekt – stejně jako se na základě podobnosti ukazuje syžet v obrazovém objektu, je v prožívání vcíťované zkušenosti obsažena tato zkušenost sama; věci, která je nositelem obrazu, pak podle Shuma odpovídá rozumějící zpředmětnění. Obrazové vědomí je podmíněno principiální možností modifikace vědomí, ve kterém na místě intencionálního předmětu vystupuje reprezentant odkazovaného syžetu, ale také takové modifikace vědomí, ve které je zaměřeno na samotnou věc, která tento reprezentující objekt nese a

⁴¹ Husserl, Edmund, *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*, Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 227.

⁴² Srv. Husserl, E., *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, s. 19.

zprostředkovává. Obdobným způsobem je rovněž nutné v případě vcítění připustit možnost změny zaměření vědomí z modu rozumějícího uchopování vlastním prožitkem fundovaného zpředmětnění cizí zkušenosti v její přítomné prožívání samotné. Hierarchický vztah vyplňující explikace vcítění a rozumějícího uchopení zkušenosti druhého je tak daný nejen temporálně:

Shrnující zpředmětnění je třeba chápat nejen jako stupeň pouze časově podmíněný vyplňující explikací; ve skutečnosti ji také v sobě musí zahrnovat a umožňovat návrat k ní změnou zaměření hlediska pozornosti.⁴³

V dokonalém uskutečnění vcítění je tak podle Shuma možné podržovat zároveň dvě různá hlediska uchopení zkušenosti druhého a případně zdůrazňovat jedno z nich: aktuální prožívání a zpředmětnující uchopování. Jestliže Husserl ve výše zmiňovaném citátu uvádí dvojí hledisko reprodukce, nacházíme tak podle Shuma ve vcítění dvě hlediska *paralelní*.

Přijmeme-li Shumovu hypotézu stejnorodosti obrazového vědomí a vcítění, vychází najevo vztah, který panuje mezi mým prožitkem zkušenosti druhého a touto zkušeností samou – jde o vztah podobnosti (*Ähnlichkeit*). Podobnost je forma reprezentace, jejíž podstatou je kromě určitých rysů apercipovaných jako identických částečný niterný rozpor zobrazujícího a zobrazeného.⁴⁴ Každá podobnost musí vykazovat vůči tomu, čemu se daná věc podobá, odlišnosti. Charakter tohoto rozporu je určen nositelem obrazu (*Bildding*). Fotografie může být sebedokonalejší, ale vždy jí bude scházet plasticita třetího rozměru. Vjem tváře na fotografii – obrazového objektu – a tváře, ke které tento objekt odkazuje (obrazového syžetu) je proto v tomto (a dalších, například co se barvy týče) ohledu v rozporu. Zároveň však platí, že obrazový syžet reprezentovaný obrazovým objektem vystupuje právě na základě uchopení tohoto objektu jako takového a v něm:

⁴³ „The level of the comprehensive objectification must be understood not merely as temporally conditioned by the fulfilling explication, but in fact as incorporating it as well, and permitting of a return to it through a shift in the emphasis of the focus of one's attention.“ Shum, P., Edith Stein and the Problem of Empathy, s. 101.

⁴⁴ Srv. Husserl, E., Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung, s. 155.

Jeden předmět tak náleží aktu druhého. Pojetí, které konstituuje obrazový předmět, je zároveň podkladem představy, která prostřednictvím tohoto předmětu konstituuje jiný předmět[...] Druhý předmět je intencionální zcela zvláštním způsobem. Neodpovídá mu žádný zjev. Nestojí před námi odloučeně v samostatném názoru, nejeví se jako něco druhého vedle obrazu. Jeví se v obraze a spolu s ním právě proto, že vyvstává obrazová reprezentace.⁴⁵

V obrazovém vědomí jsou tak dvě různým způsobem uchopitelné předmětnosti propleteny a fundovány jediným smyslově vnímatelným zjevem. Podobnost tak nepředstavuje formu znaku, jenž odkazuje k nepřítomnému. To samozřejmě nebrání tomu, abychom na obraze uchopovali kupříkladu nějaký symbolický význam. V takovém případě však obraz odkazuje mimo sebe a odkazované vystupuje jako od obrazu oddělené a jeho uchopení tak překračuje obrazové vědomí.⁴⁶

Přijmeme-li tezi, že vcítění a obrazové vědomí mají stejnorodou strukturu, dospíváme tak k poměrně banálně znějícímu závěru, že prožitek, který zakoušíme v té modifikaci (či fázi) vcítění, v níž se pohroužíme do situace druhého (a která tak ztrácí charakter kladeného předmětu), je zkušenosti druhého podobný. Z toho však zároveň plyne (1) Steinovou zdůrazňovaná skutečnost, že můj prožitek a jeho originární předobraz se musí z podstaty věci vždy odlišovat, jakkoli jsme ve vcítování zdatní; (2) zkušenost druhého je mi dána v mém vlastním prožitku; (3) charakter mého prožitku vyvstává na základě charakteru zkušenosti druhého uchopené předmětně (podobně jako postava rytíře vyvstává z černých linek). Tak je charakter našeho prožitku *ve* vcítění určen způsobem, jakým zkušenost druhého předem uchopíme. Ve filmu Akiry Kurosawy *Rašomon*⁴⁷ tak například v jedné scéně pozorujeme plačící ženu skloněnou tváří k zemi. V jejím nářku uchopujeme její žal a odpovídajícím způsobem jej prožíváme (čímž porozumíme jejímu

⁴⁵ „Der eine Gegenstand gehört also mit zum Akte des einen. Die Auffassung, die den Bildgegenstand konstituiert, ist zugleich Grundlage für die Vorstellung, die mittels seiner den anderen Gegenstand konstituiert[...] Der zweite Gegenstand wird intentional in ganz besonderer Weise. Ihm entspricht keine Erscheinung. Er steht nicht gesondert da, in einer eigenen Anschauung da, er erscheint nicht als ein zweites neben dem Bild. Er erscheint in und mit dem Bild eben dadurch, dass die Bildrepräsentation erwächst.“ Husserl, E., *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, s. 28.

⁴⁶ Srv. tamt., s. 52n.

⁴⁷ *Rašomon* [Rashômon] [film]. Režie: Akira KUROSAWA, Japonsko, 1950.

hoři). Posléze, když žena zvedne tvář, však shledáváme, že ve skutečnosti šlo o smích (nebo ve smích plynule přešla), náš prožitek je tímto zjištěním korigován a my tak můžeme být vedeni k jinému prožitku.

Otázka, na kterou tak nyní musíme směřovat svou pozornost, zní: jakým způsobem je mi dán předmět cizí zkušenosti?

2.3 Tělo jako nositel podobnosti

Na rozdíl od ostatních předmětů je nám tělo dáno jako něco, co v sobě zahrnuje život, co cítí dotek a prožívá bolest. Fenomenologie popisuje tělo ve dvojitým smyslu: jako empirické tělo (*Körper*) a tělo prožívané (*Leib*). Rozdíl lze nahlédnout ve způsobu, jakým se o vlastním tělu vyjadřujeme – o empirickém těle mluvíme jako o něčem, co nám patří, co nás může popřípadě zradit v provádění nějakého úkonu; svou ruku mohu chápat jako tak a tak těžký kus materiálu apod. Naopak o prožívaném těle hovoříme jako o těle, kterým sami jsme. V takovém případě pak není řeč o vnějškově vnímatelném tělese, nýbrž o těle jako „orgánu vnímání“.⁴⁸ Pro ujasnění konstituce druhého jako někoho, kdo nejen tělo vlastní, ale kdo jím i je, bude proto nutné v následujícím alespoň v krátkosti pojednat o fenomenologickém pojetí tělesnosti.

Do reální⁴⁹ sféry vědomí podle Husserla náleží kromě absolutně daných prožitků jako je soud či vnímání rovněž i stejně absolutně dané tělesně lokalizované počitky – počivy (*Empfindnisse*).

Lokalizované počitky nejsou vlastnostmi těla jakožto fyzické věci, nýbrž naopak jsou vlastnostmi věci „tělo“, a to jejími funkčními vlastnostmi. Tyto vlastnosti se vyjevují, když se těla dotkneme, když ho zmáčkeme, když do něho bodneme atd. A projevují se tam, kde se tak stane, a tehdy, když se tak stane. Dotek zde znamená fyzickou událost. Dvě neživé věci se také dotýkají, avšak dotek těla podmiňuje počitky v něm nebo na něm.⁵⁰

⁴⁸ Husserl, E., *Ideje II*, s. 65.

⁴⁹ V subjektu imanentně přítomné absolutně evidentní momenty aktu, viz. Husserl, E., *Ideje I*, §§ 36, 41.

⁵⁰ Husserl, E., *Ideje II*, s. 141.

Počivy jsou na rozdíl od prožitků soudu chtění apod., lokalizovány, nacházejí se v prostoru. Místa, kde se tyto počítky nacházejí, tvoří jednotu mého prožívaného těla. Prožívané tělo je tedy konstituováno počítkově, je vždy spolupřítomné při vnímání a je jím spoluurčeno vnímané:

[T]ím, že jsou počítky lokalizovány v dotyčné pohyblivé části těla, je dáno to, že tělo je spolupřítomno při všem vnímání a vykazování vnímání (zkušenosti) jako svobodně pohyblivý smyslový orgán, jako svobodně pohyblivý celek smyslových orgánů, a že tudíž z tohoto původního důvodu vše věcně reálné v osvětí Já má svůj vztah k tělu.⁵¹

Dále je tělo podle Husserla nositelem nulového bodu orientace. Vzhledem k tomuto nulovému bodu – centru orientace – jsou určovány veškeré prostorové vztahy já a světa: vzhledem k tělu je určitý předmět napravo, nalevo, nahoře nebo dole, vzdalující se či přibližující. „Můj“ subjektivní svět se mi dává vždy ve vztahu k tělu, je určen vzhledem k mému hledisku. Jak v návaznosti na Husserla upozorňuje Steinová,

[t]ento nulový bod není exaktně geometricky lokalizovatelný na nějakém místě mého fyzického těla, a navíc není týž pro všechna data, nýbrž pro vizuální data spočívá v hlavě, pro taktilní data v centrálním těle. Co se týče já, nedělí je žádná vzdálenost od nulového bodu a vše, co je vzdáleno od nulového bodu, je vzdáleno i od já.⁵²

Fyzické předměty, které pozoruji ve světě, se ke mně mohou přiblížit, nikdy se však nezruší má vzdálenost od nich (vzdálenost předmětu od nulového bodu orientace): vnější těleso se může dotknout mého fyzického těla, nikoli však mě samého. Existuje totiž rozdíl mezi mým tělesným prostorem (*Leibraum*) a vnějším prostorem (*Außenraum*): „všechny věci stojí ,proti‘ mně, jsou všechny ,tam‘ – s výjimkou jedné jediné, totiž těla, které je vždy ,zde‘.“⁵³

Jakkoli je tělo prožíváno ve dvou uvedených odlišných smyslech – těleso mezi jinými tělesy a počítkově vnímané tělo – je přesto dáno jako totéž: uchopuji je jako zároveň

⁵¹ Tamt., s. 66.

⁵² Steinová, E., K problému vcítění, s. 51.

⁵³ Husserl, E., Ideje II, s. 151.

rozlehlé a jako číté. Díky této podvojně danosti těla platí, že viděné tělo je dáno jako tělo pociťující.

Vlastní tělesnost bezprostředně souvisí s názorem světa, což lze demonstrovat na příkladě pohybu. Steinová rozlišuje dva základní typy pohybu: živý a mechanický, přičemž není možné jeden redukovat na druhý. V případě, že pravou rukou zvedám levou, přičemž levou nikterak nepohybují, je pohyb, který vykonává pravá ruka živým (sebepohyb), zatímco pohyb, který vykonává levá ruka, je pouze mechanickým. Každý živý pohyb je zároveň pohybem mechanickým. V obou případech mám na základě počitků vědomí změny polohy „fyzického tělesa – ruky“, ale pouze v případě pravé ruky mé počitky konstituují prožitek „já pohybuji“. Tato svobodná pohyblivost je podle Steinové fundamentálním prvkem konstituce prostorového světa:

„Prostorovou orientaci [...] nelze oddělovat od svobodné pohyblivosti. Při odpadnutí samopohybu by předně byly vjemové rozmanitosti natolik omezené, že by byla zpochybněna konstituce prostorového světa (a to již na rovině individuální).“⁵⁴

Jinými slovy, rozmanitost názoru světa v takové míře, jaká umožňuje prostorovou orientaci, je dána možností svobodného pohybu. Pro nás je tento poznatek důležitý vzhledem k tomu, že svobodný pohyb se tak stává logickou podmínkou vcítění, neboť v jeho druhé fázi zaujímám hledisko druhého, které uchopuji jako prostorově odlišné od toho mého.

Po alespoň hrubém nástínění fenomenologického pojetí tělesnosti, můžeme se nyní vrátit k naší otázce po způsobu danosti zkušenosti druhého – řečeno méně obecně: k otázce, jakým způsobem chápeme cizí tělo jako tělo prožívající a nikoli jako pouhé fyzické těleso. Kromě toho, že mi je mé vlastní tělo originárně dáno v každém počitku, rovněž jej jako prožívající uchopuji ve formě spoludánosti v jeho vnějším vnímání. Toto spoludané je uchopeno podobně, jako ve vnímání tělesného předmětu uchopuji kromě mně bezprostředně dané strany i ty, které jsou ode mě odvrácené. Když proto pozoruji svou ruku, neuchopuji ji v aktu vnímání pouze jako materiál bez života, ale naopak jako těleso nadané počitkovými poli. Tuto intenci, dosud pouze anticipovanou, pak mohu kdykoli

⁵⁴ Steinová, E., K problému vcítění, s. 74.

vyplnit dotekem, stejně jako si jakýkoli předmět mohu prohlédnout i z druhé strany, a ujistit se tak o straně, která mi dosud nebyla dána bezprostředně. Tak je citlivost ruky dovedena z původní pouhé spoludanosti (byla přítomna v percepci, aniž by sama byla percipována) v originární danost, na příklad tím, že se do ní štípnu, a nabudu tak anticipovaného prožitku bolesti. Něco takového však v případě druhého není principiálně možné: „[j]ediné vyplnění, které je zde možné, je vcítující zpřítomnění.“⁵⁵ Vidím druhého, který se při práci uhodí kladivem do ruky. Podle Steinové uchopuji ve vcítění ruku nejen jako zde se vyskytující jsoucno, nýbrž zároveň její bolest ve smyslu spoludanosti. Vidím ruku a spolu s ní *vidím i její bolest*.

„Pokud vyhovím tendencím k vyplnění, které jsou zahrnuty v tomto ‚spoluuchopování‘, přesune se má ruka (ne skutečně, ale ‚jakoby‘) na místo oné cizí ruky, přenese se do ní, zaujme její pozici a postoj a tak pocítuje její počítky – nepocítuje je originárně a jako vlastní, nýbrž je ‚spolupocítuje‘, a to přesně jako vcítění...“⁵⁶

Toto počítkové vcítění, které Steinová označuje jako „vcítí“, je možné jen díky pojetí vlastního těla jako těla zároveň fyzického a žitého, které se může svobodně pohybovat. Zároveň je nutnou podmínkou možnost fantazijního přenesení, bytí jinde, aniž by se toto „jinde“ dokonale krylo s mým aktuálním „zde“, neboť ono jinde vystupuje v (neutralizované) modifikaci „jakoby“. Ruka, do které jsem se ve vcítění přenesl, samozřejmě nemůže zcela odpovídat mé vlastní. Jde však o jsoucno stejného typu (jde o těleso podobné mé ruce). Sotva tak můžeme dojít takového vcítění u bytosti jiného typu, než je druhý člověk (do psa se mohu vcítit pouze, nakolik je živou bytostí, mohu spoluprožít bolest jeho zraněné tlapy, ale nemohu se plně vcítit do toho, co specificky náleží psu: jeho postoje, způsobu běhu apod.). Stupeň vyplnění vcítění je tedy určen typovou blízkostí.

Je to tedy fyzické tělo druhého, které zprostředkovává uchopení jeho prožitků. Toto tělo vnímám bezprostředně stejným způsobem, jakým vnímám jakákoli jiná tělesa. Avšak na rozdíl od jiných těles ve vnímání fyzického těla vystupuje ve formě spoludanosti i tělo

⁵⁵ Tamt., s. 65.

⁵⁶ Tamt., s. 65.

pocitující, které před námi nikdy nevyvstane ve své přítomnosti, ale může být nanejvýš zpřítomněno aktem vcítění. Fyzické tělo se tak stává nositelem vztahu podobnosti mezi mým prožitkem zkušenosti druhého a touto zkušeností druhého samou.

To, že fyzické tělo druhého zároveň uchopuji jako tělo prožívající, pak podle Steinové má závažné důsledky. Stejně jako je mé tělo nositelem nulového bodu orientace, pojmám i tělo druhého jako vlastní centrum orientace. Ve vcítění je mi proto umožněno zaujmout hledisko druhého a získat tak jiný obraz světa:

„Není tomu tak, že bych do něj přeložila svůj nulový bod, protože si svůj ‚originární‘ nulový bod a svou ‚originární‘ orientaci uchovávám, zatímco ve vcítění neoriginárně získávám onu druhou orientaci. To, co získávám, však na druhé straně není žádná fantazijní orientace, žádný fantazijní obraz prostorového světa, nýbrž je to obraz, kterému náleží charakter konoriginarity [tj. spolupřítomnosti počitkového charakteru těla druhého v jeho originárním uchopování], protože prožívané tělo, na které je vázán, je současně vnímaným tělesem, a protože je dán jako originární pro druhé já, třebaže jako neoriginární pro mne.“⁵⁷

Ve vcítění tak chápeme druhého nejen jako cítící bytost, ale rovněž jako bytost s vlastní orientací, pro kterou platí vlastní rozvržení prostoru, tedy i jako subjekt provádějící akty. Zároveň tímto dospíváme k důležitému poznatku, že totiž teprve s ohledem na akt vcítění můžeme hovořit o konstituci objektivního světa: svět, který vnímám já, je tentýž, který – z jiného hlediska – vnímá druhý. Přitom ve vcítění (na rozdíl od fantazijního přenesení na jiné místo) tento svět kladu jako jsoucí – pro mě i pro jiný subjekt. Můj pojem světa je tak skrze akty vcítění korigován. Co více, vcítění se ukazuje jako konstitutivní element vlastního já, neboť je mi jím dána možnost vidět sebe sama jako někoho jiného – shledávám že můj nulový bod orientace je prostorově umístěný v objektivním světě. Svět intersubjektivní zkušenosti přitom není možné redukovat na svět originární zkušenosti daný z různých stran například mým pohybem: jevící se svět se ukazuje jako na vědomí nezávislý teprve ve zkušenosti jiného subjektu. Ve vcítění si na rozdíl od vnímání podržuji zároveň perspektivu originárně danou (vnímání) i neoriginárně zprostředkovanou (vcítění) a obě tyto perspektivy kladu jako zároveň jsoucí.

⁵⁷ Tamt., s. 68n.

2.4 Vztah pocitu a výrazu

Vztah mezi dvěma členy fenomenálně jednotné danosti může nabývat i jiné formy, než ve které je jedno uchopeno jako spoludané s druhým a v druhém, jak to bylo ve výše probíraném případě uchopení počitkových dat druhého vzhledem k podvojně danosti jeho těla jako zároveň empirického a prožívaného. Další důležitou skupinou fenoménů, v nichž mi je dána zkušenost druhého, jsou takové, ve kterých je vztah mezi dvěma členy, který Steinová označuje jako symbolický.⁵⁸ V takovém případě nám je dán prožitek druhého skrze uchopení výrazu jeho pocitů.

Steinová charakterizuje pocity jako duševní pohyb směřující k výrazu. Pocitem jsme zasaženi a působí na nás, dokud nedospěje ke svému vyplnění – zakončení ve výrazu; pocity prožíváme právě v tomto směřování a ve výrazu jsou realizovány. Slovy Steinové, „[p]ocit musí ze své podstaty stále něco motivovat, musí vždy dospívat k ‚výrazu‘.“⁵⁹ Tím autorka nemá na mysli pouhé fyziologické jevy doprovázející pocity, jakým je například bušení srdce, svírání hrdla apod. – tyto fenomény vystupují pospolu a navzájem se prolínají. Pocit strachu nemotivuje bušení srdce, ale vynořuje se spolu s ním. Naopak svraštění čela, úsměv, ale i volní akty (například dění, jež sleduji na plátně v kině, mě natolik rozčílí, že vstanu a odejdu) jsou výrazy pocity motivované. Za motivaci pak Steinová označuje „prožívané vzcházení“.⁶⁰ Smysluplnost vztahu pocitu a jím motivovaného výrazu je pak dána právě prožitkem tohoto přechodu:

⁵⁸ Tento nikoli neproblematický terminologický krok Steinová činí v návaznosti na terminologii Theodora Lippe, čelního proponenta pojmu vcítění (*Einfühlung*), se kterým se jinak ve své práci vyrovnává především kriticky, neboť Lippsova teorie podle Steinové připouští originaritu mého prožitku cizí zkušenosti, která je podle Lippe v aktu vcítění vnitřně provedena. Lipps zavádí pojem estetického symbolu v protikladu vůči znaku: „Symbolem nazýváme to vnímané, ve kterém bezprostředně prožíváme jiného, a sice úsilí, vnitřní jednání a odpovídající stavy nebo způsoby vnitřního vzrušení, zkrátka způsob naší vnitřní žité činnosti.“

„Symbol nennen wir das Wahrgenommene, in dem wir unmittelbar ein Anderes, nämlich ein Streben, ein inneres Tun und eine entsprechende innere Zuständlichkeit oder Weise der inneren Erregtheit, kurz, eine Weise unserer inneren Lebensbetätigung, unmittelbar erleben.“ Lipps, Theodor, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst, Erster Teil, Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg a Lipsko: Leopold Voss, 1903, s. 140.

⁵⁹ Steinová, E., *K problému vcítění*, s. 59n.

⁶⁰ Tamt., s. 89.

Rozumět neznamená vůbec nic jiného než prožívat přechod od jedné části k druhé v rámci určitého prožitkového celku (nikoli: mít předmětně) a veškerý objektivní smysl, veškerý předmětný smysl se konstituuje výhradně v prožitích tohoto typu.⁶¹

Mezi pocitem a výrazem tedy panuje úzký vztah motivace, který je smysluplný na základě prožitku přechodu od jednoho k druhému. Přiblížením pojmu motivace dospíváme k jasnějšímu názoru Steinové teze, podle které je rozumějící vcítění fundováno prožitkem dané zkušenosti. Výraz tak nemá smysl pouhého tělesného vzezření, nýbrž jevu neoddělitelně spjatého s určitým pocitem. Tělo však i v případě uchopení zkušenosti druhého na základě jeho výrazu zůstává základem, jenž nám tuto zkušenost zprostředkovává – tělo je nositelem výrazových fenoménů.⁶²

2.5 Vcítění z hlediska personalistického postoje

Jestliže mluvíme o výrazu a motivaci, nenacházíme se již ve sféře bádání, které druhého nahlíží jako pouhou animální (oduševnělou) bytost a ve kterém jsme k našemu předmětu zaujímali postoj, jenž Husserl ve druhém svazku *Idejí* označuje jako naturalistický.⁶³ Ve zkratce, která má však výhodu výstižnosti, lze říci, že takový postoj vyjadřuje okolní svět jako souhrnnou oblast přírodních věd. V naturalistickém postoji jsme se k druhému vztahovali jako k žitým tělem obdařenému jsoucnu uprostřed objektivního světa přírody, které je schopno počítků, pohybu apod. Já však nenáleží pouze do substanciálně-kauzálního světa přírody, nýbrž se konstituuje též – ba dokonce podle Husserla původněji – jako osoba. Já *personalistického* světa, osoba, je součástí společenství, světa morálního a právního, která hodnotí věci ve svém okolí, rozumí společenským konvencím, chodí do divadla a do kina.

⁶¹ Tamt., s. 90. Srv. též Husserl, Edmund, *Logická zkoumání II/1*, Praha: OIKOYMENH, 2010, s. 46-47: „Jestliže *A* vyvolá do vědomí *B*, pak jsou obě nejen současně nebo následně vědomé, nýbrž obvykle se vnucuje i *pocitovatelná* souvislost, v souladu s níž něco odkazuje na něco jiného, jedno vystupuje jako *patřící* k druhému. [...] Veškerá jednota zkušeností, jako je empirická jednota věci, procesu, věcného uspořádání a vztahu, je fenomenální jednotou díky pocitovatelné sounáležitosti jednotně vystupujících částí a stran jevící se předmětnosti.“

⁶² K tomu srovnat též Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologie vnímání*, Praha: OIKOYMENH, 2013, s. 292.

⁶³ Husserl, E., *Ideje II*, s. 165.

„Osoba je právě představující si, cítící, hodnotící, usilující, jednající osoba, a nachází se v každém personálním aktu ve vztahu k něčemu, k předmětům svého *osvětí* [*Umwelt*].“⁶⁴

Pojmem osvětí je Husserlem myšlen korelát aktů osoby: svět, nakolik je pro já jakožto osobu. Věci, se kterými osoba přichází do vztahu, jsou „intencionální předmětnosti personálního vědomí“⁶⁵. Nemají realitu jakožto předměty naturalistického světa. Uhlí tak chápu jako zdroj tepla (má pro mě hodnotu hořlaviny), jablko jako prostředek k ukojení hladu. Personalistický svět je právě světem vztahu motivace⁶⁶ (v protikladu k naturalistickému světu kauzality), o kterém byla řeč výše. Já je tak jakožto osoba předměty svého osvětí motivováno k zaujetí určité pozice vůči nim.

Druzí lidé nejsou v personalistickém postoji kladeni jako věci, nýbrž jako vlastní středobody společného osvětí. Podobně jako jsme v naturalistickém postoji nahlédli konstituci objektivního světa fundovanou vcítěním do druhého, jsme nyní v personalistickém postoji svědky konstituce společného osvětí jako korelátu společenství osob.

Společné osvětí nabývá společných rysů nového a vyššího smyslu prostřednictvím aktů vzájemného osobního určování, které se uskutečňuje na základě vzájemného chápání. [...] Osoby se pojmají nejen v chápání, oním způsobem, který je jistě prvotní a základní, totiž že každý chápe k jeho osvětí náležející tělesnost druhého a její duchovní smysl jako pociťující tělo, přičemž mimiku, gesta, mluvená slova si vykládá jako projev osobního života, nýbrž pojmají se i tak, že se ‚vzájemně určují‘ a jsou činní nejen jako jedinci, nýbrž společensky, tj. jako personálně sjednoceni.⁶⁷

V tomto sjednocení na mě druzí působí nejen podobně jako předměty osvětí (mám tendenci vyhnout se nesympatické osobě). Osoby na sebe působí rovněž komunikačně, tedy tím, že se jedna na druhou obrací ve vztahu vzájemného porozumění. Díky tomu mohu rozumět například situaci, kdy vidím, jak někdo o něco žádá někoho jiného, ten jeho žádosti porozumí a vyhoví, nebo jí z nějakého důvodu (kterému rovněž mohu – ve vcítění

⁶⁴ Tamt., s. 174.

⁶⁵ Tamt., s. 177.

⁶⁶ Pojem motivace ve vztahu k personalistickému postoji jako zákonitosti duchovního světa rozvíjí Husserl tamt., §56.

⁶⁷ Tamt., s. 179.

– porozumět) vyhovět odmítne. V osvětí nacházíme sociální formy různých charakterů, jimž rozumíme na základě vcítění: dokáží živě porozumět manželství, ač jsem dosud svobodný, neboť se do něj dokáží vcítit.⁶⁸ Rozsah možností vcítění není proto v žádném případě bezprostředně závislý na subjektivní zkušenosti, vlastních tělesných dispozicích či sociálním určení. Při pozorování filmu *Alexandr Něvský*⁶⁹ prostřednictvím vcítění mohu porozumět socialitě „utiskovaný ruský lid“ i v případě, že jsem německé národnosti, která je v tomto díle vyobrazena jako antagonist.

Tato kapitola měla upozornit na skutečnost, že druhého ve vcítění nepojímám pouze jako bytost schopnou počitků a pohybu, ale zároveň jako osobu jednající, hodnotící pocitující, atd. na základě určitých motivací.

2.6 Shrnutí pojmu vcítění

Vcítění je aktem uchopení zkušenosti druhého. Vztah mezi originární zkušeností druhého a mým prožitkem této zkušenosti je vztahem podobnosti a vykazuje stejnorodou strukturu, jaká panuje ve vztahu obrazového syžetu a obrazového objektu v rámci obrazového vědomí. Pro vcítění je tak zcela zásadní vědomí podstatného rozporu mezi mým prožitkem zkušenosti druhého a originární zkušeností samotnou, která je vědomí dána zpřítomňujícím aktem. Charakter mého prožitku je určen na základě mého předmětného uchopení cizího prožitku, které může vystupovat ve formě (1) sensuální zkušenosti dané pojetím těla druhého jako pouhého tělesa a zároveň těla prožívaného, nebo (2) pocitu bytostně vztaženého k výrazu druhého na základě motivace. Ve druhém případě náš prožitek vyplňuje předchozí prázdné předmětné uchopování smyslem a umožňuje zkušenosti druhého rozumět. Toto rozumějící zpředmětnění a jej podmiňující aktuální prožitek zkušenosti druhého pak zároveň vystupují jako dvě hlediska stejného aktu.

Ve vcítění vystupuje druhý jako(1) živá bytost schopná počitků, která tvoří vlastní střed světa. Zkušenost vcítění je tak fundamentální pro konstituci objektivního světového prostoru, neboť teprve prožitkem zkušenosti druhého ve vyplňující explikaci vcítění

⁶⁸ Viz. Tamt., s. 186.

⁶⁹ *Alexandr Něvský* [Алекса́ндр Не́вский] [film]. Režie: Sergej EJZENŠTEJN, SSSR, 1938.

zaujímám v rámci reproduktivního aktu jeho místo a získávám názor prostoru, který kladu jako aktuálně existující zároveň s mým názorem originálním. Druhý rovněž vystupuje jako (2) osoba, a já tak mohu předmětně uchopovat a prožívat jeho akty a afekty motivované v rámci personalistického světa: pocity, nálady, volní akty, hodnotící akty, soudy apod.

3. Estetická zkušenost filmu

V tuto chvíli je vhodné připomenout si v úvodu zmíněný postřeh Andrého Bazina. Pozorují-li milostný úspěch druhého, který se přede mnou odehrává, Husserlovými slovy, ve své tělesnosti, je míra mé účasti na takové události zásadně odlišná od pozorování téže události, jež se však odehrává na filmovém plátně. V obou událostech můžeme vykazat vcítění. V prvním případě můžeme snadno vypožorovat výše zmíněnou vlastnost dvou paralelních hledisek tohoto aktu. Velmi dobře rozumím tomu, co se přede mnou odehrává, a tedy tuto skutečnost uchopuji předmětně. To je podmíněno mým současným prožitkem originární zkušenosti šťastlivce, jemuž tuto zkušenost závidím. V celém aktu zde tak zároveň vystupuje mé žárlivé kladoucí ego, pozorovaný děj mě motivuje k reflexivnímu obratu zpět k sobě samému. V případě, že se milostný úspěch odehrává na plátně, je v Bazinově příkladu má reakce zásadně odlišná: prožívám uspokojení.

Srovnáme-li variantu prožitku téže zkušenosti v případě bezprostřední tělesné blízkosti a v případě kinematograficky zprostředkovaného zážitku, při bližším pohledu zde nacházíme dvě zásadní odlišnosti: (1) v prvním případě je celá událost včetně jejích aktérů kladena právě jako před námi jsoucí, zatímco v druhém případě ponecháváme otázku existence stranou, přesněji řečeno, děj v kině vystupuje v modalitě neutralizovaného vědomí;⁷⁰ (2) v estetické zkušenosti obecně, a v případě zkušenosti kinematografické obzvláště, dochází k intenzivní účasti na zobrazovaném, ke vtažení do děje, pro které je charakteristické určité sebezapomenutí subjektu – kladoucí ego, jakkoli stále vědomé, ustupuje do pozadí. Jak upozorňuje Husserl, děj v tomto případě nemotivuje reflexivní obrat k sobě, nýbrž afektivní účast na představované události:

Mohu se ovšem do obrazu také „fantazijně vpravit“. Tím se ale chce říci pouze tolik, že prostor obrazu rozšířím přes sebe a prostor svého okolí a vyloučiv skutečné věci v mém zorném poli začleňuji sebe sama do obrazu, čímž vyrazuji svou aktualitu; stávám se tak modifikovaným Já, Já nekladoucím. Má účast je pak účastí

⁷⁰ Viz. následující oddíl.

obrazového pozorovatele (která patří k obrazovému objektu), nikoli sympatizujícího pozorovatele před obrazem.⁷¹

V následujícím se proto budu zabývat nejprve Husserlovým pojmem neutralizace, jež představuje zcela zásadní moment konstituce estetické zkušenosti. Dále se pokusím přiblížit fenomén pohroužení se do filmového děje, jak jej analyzuje Vivian Sobchack ve výše zmíněném eseji *What My Fingers Knew* a jak jej dále rozvádí Christiane Voss.

3.1 Neutralizující modus vědomí v rámci estetické zkušenosti

Vědomí, v jakém se běžně setkáváme s předměty našich názorů a zpřítomnění, má podle Husserla obecný charakter víry, která je v původním smyslu kladením bytí. Teprve v modifikacích této víry pak mluvíme o takových noeticko-noematických strukturách intencionálních aktů, jakou je jistota, možnost či problematičnost jsoucího, které vystupuje odpovídajícím způsobem jako skutečně, možně, respektive pravděpodobně jsoucí.⁷² Dokonce i v případě negace se setkáváme s pouhou modifikací pozice, tedy s „kladením“ v rozšířeném smyslu libovolné modalitě víry;⁷³ přičemž se v tomto smyslu setkáváme se „škrtnutím“ na straně noematu; negace je stále pozicionálním aktem kladoucím nebytí.

Protějškem původní kladoucí víry tedy není kladení něčeho jako nejsoucího. Je jím naopak zcela svérázná modifikace vědomí, kterou Husserl označuje jako neutralizaci. V této modifikaci vědomí před námi jeho obsah vystupuje, aniž by bylo jakkoli kladeno jeho bytí – to zůstává zcela nerozhodnuto a ponecháno stranou, ba nehraje ve vědomí žádnou roli. Tím, že každá modifikace neutralizovaného vědomí ztrácí charakter kladení bytí, je jsoucnost veškerého neutralizovaného obsahu uzávorkována a kladení v neutralizovaném modu vědomí tak získává charakter „jakoby“. Pro nás má především význam Husserlův

⁷¹ „Ich kann wohl auch mich in das Bild "hineinphantasieren". Das kann aber nur sagen, dass ich den Bildraum über mich und meinen Umgebungsraum ausdehne und mich selbst unter Ausschluss der wirklichen Dinge, die ich sehe, mit ins Bild aufnehme, wodurch ich meine Aktualität ausschalte; ich werde dann selbst zum modifizierten Ich, zum setzungslosen. Dann ist meine Teilnahme die Teilnahme eines bildlichen Zuschauers (sie gehört zum Bildobjekt), nicht eines sympathisierenden vor dem Bild.“ Husserl, E., *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, s. 467

⁷² Srv. Husserl, E., *Ideje I*, § 104.

⁷³ Tamt., s. 219.

vhled, že v případě vědomí obrazového objektu (*Bildobjekt*) vědomí vystupuje právě v neutrální modifikaci, přesněji v modifikaci neutrality normálního vjemu.⁷⁴ Obracím-li se v obrazovém vědomí na obrazový objekt (například tvář na černobílé fotografii), není tento objekt v žádném případě kladen jako přede mnou jsoucí:

*Tento zobrazující obrazový objekt nestojí před námi ani jako jsoucí, ani jako nejsoucí, ani v žádné jiné modalitě kladení; nebo spíše je vědomý jako jsoucí, avšak jako jakoby jsoucí v neutralitní modifikaci bytí.*⁷⁵

V případě estetické zkušenosti pak uchopujeme v neutralizované modifikaci nejenom obrazový objekt, ale i v něm vystupující obrazový syžet. Dění, které pozorujeme v kině samo o sobě postrádá charakter skutečnosti, lépe řečeno, postrádá jakéhokoli smyslu filmovému dění charakter skutečnosti přisuzovat. Na tomto místě stojí za zmínku blízkost estetického postoje, v jakém se nacházíme například během pozorování filmu v kině, a postoje, který ve fenomenologické redukci zaujímá transcendentální ego. V takovém ohledu jsou pozoruhodná Husserlova slova, která nacházíme v dopise Hugu von Hofmannsthalovi z ledna 1907:

Názor čistě estetického uměleckého díla se uskutečňuje v přísném vyřazení každého existenciálního postoje rozumu a každého postoje pocitu a vůle, který takový postoj předpokládá. Lépe řečeno, umělecké dílo nás umisťuje (takřka vynucujíc) do stavu čistě estetického postoje, který vylučuje jakýkoli jiný postoj. Čím více se existenciální svět připomíná nebo je na něj aktivně brán ohled, čím více nás umělecké dílo samo ze sebe nutí k existenciálnímu postoji [...], tím méně je dílo esteticky čisté. [...] Přirozený postoj ducha, postoj aktuálního života, je veskrze „existenciální“. Věci, které se naskýtají našim smyslům, věci, o kterých se hovoří v aktuálních a vědeckých řečech, klademe jako skutečnost, a tímto kladením existence se zakládají akty mysli a vůle: radost – že toto je, smutek, že ono není, přání, že by tomu tak být mohlo atd. (=existenciální postoj ducha): protipól duchovního postoje v čistě estetickém názoru a jemu odpovídajícího citového rozpoložení. Ale neméně protipól také čistě fenomenologickému duchovnímu postoji, ve kterém jedině mohou být vyřešeny

⁷⁴ Srv. tamt., s. 227.

⁷⁵ Tamt., s. 227.

filosofické problémy. Neboť také fenomenologická metoda si žádá přísné vyřazení veškerého existenciálního postoje.⁷⁶

Filosofie vyžaduje radikální proměnu postoje z naivně přirozeného v postoj fenomenologický, který je blízce příbuzný postoji estetickému. Na základě této Husserlovy myšlenky se můžeme dopustit přirovnání, podle kterého se divák sledující děj, který se odehrává na filmovém plátně, podobá transcendentálnímu egu, jež pozoruje fenomény reziduující ve vědomí po vyřazení generální teze světa z platnosti (za předpokladu, že film je natolik poutavý, že umožňuje „čistě estetický názor“).

Vrátíme-li se opět k pikantnímu příkladu žárlivého diváka v divadle, můžeme z jeho prožitku žárlivosti usuzovat na to, že jeho estetický postoj nebyl docela čistý, a to z toho důvodu, že existenciální svět bezprostřední přítomnosti se nepříjemně připomněl kladením děje (nebo jeho určitého aspektu) jako tělesně přítomného a jsoucího. Divácký prožitek byl překažen změnou zaměření z akce reprezentující děj na nositele této akce samotné vystupujícího ve formě normálního vjemu laškování herce a krasavice. Děj, jenž dosud vystupoval v neutralizovaném modu vědomí a na který bylo vědomí soustředěno v čistě estetickém postoji, ustupuje do pozadí úměrně růstu žárlivosti.

Lze jistě namítnout, že si lze představit obdobnou situaci i v kinematografické zkušenosti, zejména v případě sledování dokumentů nebo domácího videa. V těchto

⁷⁶ „Die Anschauung eines rein ästhetischen Kunstwerkes vollzieht sich in strenger Ausschaltung jeder existenzialen Stellungnahme des Intellects und jeder Stellungnahme des Gefühls u. Willens, die solch eine existenziale Stellungnahme voraussetzt. Oder besser: Das Kunstwerk versetzt uns (erzwingt es gleichsam) in den Zustand rein ästhetischer, jene Stellungnahmen ausschließenden Anschauung. Je mehr von der Existenzialen Welt anklingt oder lebendig herangezogen wird, je mehr an existenzialer Stellungnahme das Kunstwerk von sich aus anfordert [...], um so weniger ist das Werk ästhetisch rein. [...] Die natürliche Geisteshaltung, die des actualen Lebens, ist durchaus "existenzial". Die Dinge, die da sinnlich vor uns stehen, die Dinge, von denen die actualle und wissenschaftliche Rede spricht, setzen wir als Wirklichkeiten, und auf diese Existenzsetzungen gründen sich Gemüts- u. Willensacte: Freude - daß das i s t , Trauer, daß jenes nicht ist, Wunsch, daß es sein möge u.sw. (=Existenziale Stellungnahme des Gemüts): der Gegenpol zur Geisteshaltung der rein ästhetischen Anschauung und der ihr entsprechenden Gefühlslage. Aber nicht minder auch zur rein phänomenologischen Geisteshaltung, in der allein die philosophischen Probleme gelöst werden können. Denn auch die phänomenologische Methode fordert strenge Ausschaltung aller existenzialen Stellungnahmen.“ Husserl, Edmund, Husserl an von Hofmannsthal, 12. I. 1907, in: Husserl, Edmund, Schumann, Karl (ed.), Husserliana Dokumente, Band III, Briefwechsel. Wissenschaftlerkorrespondenz, Teil 7. Dordrecht: Kluwer, 1994, s. 133-136.

případech však, jak tvrdí Jean-Pierre Meunier, hraje zásadní roli postoj, jaký k dílu zaujímáme – řečeno přesněji, postoj, který vůči kinematografickému dílu zaujímáme, určuje jeho charakter jako filmu dokumentárního, domácího videa (*le film-souvenir*), nebo hraného.⁷⁷

Vzato velmi obecně, pro naše účely však dostatečně, odlišnost těchto postojů je podle Meuniera dána především dvěma faktory: předchůdnou znalostí reprezentovaného předmětu a kladením jeho existence mimo plátno, za obraz (*derrière l'image*), nebo do něj. V případě domácího videa tak reprezentované (tváře rodinných příslušníků, předměty, se kterými zacházejí apod.) uchopujeme jako námi dobře známé, jež klademe jako existující mimo plátno. V případě dokumentárního filmu pak rovněž klademe zobrazené jako reálně existující, avšak aniž bychom s ním měli předchozí osobní zkušenost. V těchto dvou postojích tak podle Meuniera vědomí vystupuje v aktivní úloze kladení existence. Naopak při pozorování filmu hraného se vědomí dostává do podstatně pasivní úlohy, kdy nekonstituuje žádnou realitu mimo plátno, ale naopak se soustředí na obrazový syžet vystupující v obrazovém objektu prostřednictvím filmového média, tj. na dění odehrávající se na plátně. Bytí tohoto dění zde vzhledem k jeho neutralizaci vůbec nepřichází v potaz. Samozřejmě je možné přijít s nuancovanými příklady, kdy se toto obecné schéma zdá být méně platné (jsem-li například manželem herečky, jež ve filmu podléhá šarmu svůdníka, lze si představit, že budu žárlivý i v kině; jiný příklad: i u veskrze narativních filmů může být důležitějším to, co se odehrává „za plátnem“, než na něm, například zda danou shakespearovskou postavu hraje ten nebo onen herec apod.). V našem případě však, inspirováni Husserlem a jeho dopisem Hofmannsthalovi, uvažujeme o esteticky čistém prožitku, ve kterém je toto rozdělení, po mém soudu, dobře vykazatelné.

3.2 Tělo filmu

Na základě výše řečeného můžeme tvrdit, že vysoká míra intenzity filmového zážitku je dána jeho schopností navodit čistě estetický postoj, jenž se vyznačuje vnořením se do zobrazovaného děje a ustoupením existenciálně kladeného světa do pozadí. Film, který

⁷⁷ Viz. Meunier, J.-P., *Les structures de l'expérience filmique*, s.64 nn. Srv. rovněž Sobchack, Vivian, *Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience*, in: Gaines, Jane M. a Renov, Michael (ed.), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, s. 241-254.

zdárně vykazuje vysokou „čistotu“ estetického prožitku, tak přesměrovává naši pozornost z plátna a na něm se střídající hry světla, stínu a barev (*Bildding*), která se v perceptivním uchopení jeví jako postavy ať již neurčité (komparz) nebo určité (slavní herci), předměty, krajina apod. (*Bildobjekt*), na příběh, který v těchto jevech vyvstává (*Bildsujet*). V souvislosti s kinematografickou zkušeností se nyní vynořuje pro naše účely zcela zásadní otázka samotné konstituce filmového vědomí a onoho estetického ponoření se do dění na filmovém plátně.

Jak konstatuje Vivian Sobchack, zcela zásadní roli v prožitku filmového děje hraje vlastní tělo diváka. Význam dění na plátně není uchopen pouze jako audiovizuální, ale rovněž jako taktilní, chuťový, čichový; navíc během sledování děje pociťujeme „na vlastní kůži“ pohyb. Vnímám-li kupříkladu jemnou strukturu kostýmu herečky na plátně, nedochází v tomto uchopení jemnosti k reflexivnímu překladu vizuálního data na taktilní význam. Taktilní danost je naopak uchopena zcela bezprostředně, neboť, jak tvrdí Maurice Merleau-Ponty,

mé tělo je hotový systém ekvivalencí a mezi-smyslových transpozic. Smysly se vzájemně překládají, aniž by měly zapotřebí tlumočníka, vzájemně si rozumí, aniž by musely projít stadiem myšlenky.⁷⁸

Toto vzájemné rozumění jednotlivých smyslů je dáno jediným „významovým jádrem“, kterým je vlastní prožívané tělo.⁷⁹ Jakkoli Merleau-Ponty tvrdí, že synestetické vnímání (tedy např. prožitek taktilního vjemu na základě vjemu vizuálního apod.) je něčím zcela běžným,⁸⁰ ve filmovém prožitku se synesteze a předreflexivní smyslové reakce mého prožívaného těla podle Sobchackové stávají primárním významotvorným vztahem diváka a filmového děje. Tuto myšlenku pak vyjadřuje neologismem „cinestetický subjekt“:

Cinestetický subjekt se plátna zároveň dotýká a je jím dotýkaný – je schopný přeměnit vidění na dotýkání a zase nazpátek, aniž by na to pomyslel, a také prostřednictvím smyslové a trans-modální aktivity zakoušet film jako jsoucí zároveň

⁷⁸ Merleau-Ponty, M., *Fenomenologie vnímání*, s. 292

⁷⁹ Srv. tamt., s. 286, 292.

⁸⁰ Srv. tamt., s. 285.

zde a tam, spíše než aby jasně lokalizoval místo filmové zkušenosti na plátně nebo mimo plátno.⁸¹

Sobchackové slova poskytují svéráznou odpověď na otázku Christiana Metzeho zmíněnou v úvodu této práce, a sice na otázku po místě diváka během sledování filmu, charakteru jeho primární identifikace. Cinestetický subjekt podle Sobchackové vystupuje jako nositel filmové zkušenosti, který do sebe zahrnuje dění odehrávající se na plátně a odpovídajícím způsobem rezonující prožívané tělo divákově. Divák „okouzlený“ filmovým dějem se do tohoto dění noří a místo této zkušenosti je tvořeno jeho svazkem s plátnem.⁸² V prožitku filmu tak, užijeme-li merleau-pontyovského slovníku, podle Sobchackové významně vystupuje reverzibilita vnímajícího a vnímaného jakožto fundamentálně chiasmatického charakteru tělesnosti vůbec. Slovy Sobchackové:

Ve filmové zkušenosti, nikoli když pouze „pozoruji“ film, se mé prožívané tělo účastní této reverzibility a podkopává samotný pojem dění na plátně a mimo plátno jako vzájemně se vylučujících oblastí nebo umístění subjektu. [...] [V]ýznam (a místo jeho vzniku) nemá samostatný původ v tělech diváků ani ve filmových reprezentacích, nýbrž vynořuje se v jejich spojeních.⁸³

Vzhledem k tématu a rozsahu mé práce není možné ani nutné pečlivě přiblížit Merleau-Pontyho pojem chiasmatického charakteru tělesnosti a reverzibility vnímaného a vnímajícího, a je tak možné ponechat tuto koncepci pouze načrtnutou a dále odkázat na

⁸¹ „[T]he cinesthetic subject both touches and is touched by the screen – able to commute seeing to touching and back again without a thought and, through sensual and cross-modal activity, able to experience the movie as both here and there rather than clearly locating the site of cinematic experience as onscreen or offscreen.“ Sobchack, V., *What My Fingers Knew*, s. 71.

⁸² Což je podle Merleau-Pontyho obecným charakterem vnímání: „Ten, kdo smysly pociťuje, a to, co vnímá, nestojí vůči sobě jako dva navzájem vnější členy vztahu. Počitek není vpádem smysly vnímatelného do toho, kdo pociťuje. Barva se opírá o můj pohled, tvar předmětu se opírá o pohyb mé ruky či spíše můj pohled se spojuje s barvou, má ruka s tím, co je na věci tvrdé a měkké, a v této výměně mezi subjektem počítka a tím, co pociťuje, není možné říci, že jedna strana působí a druhá přijímá působení, že jedna strana dává smysl druhé.“ Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologie vnímání*, s. 268.

⁸³ „„Experiencing a movie, not ever merely ‚seeing‘ it, my lived body enacts this reversibility in perception and subverts the very notion of onscreen and offscreen as mutually exclusive sites or subject positions. [...] [M]eaning, and where it is made, does not have a discrete origin in either spectators' bodies or cinematic representation but emerges in their conjunctions.“ Sobchack, V., *What My Fingers Knew*, s. 66 n.

samotné dílo autorovo, zvláště pak na kapitolu Splétání a chiasmus knihy Viditelné a neviditelné.⁸⁴ Pro analýzu filmové zkušenosti je důležitý především Sobchackovou kladený důraz na úlohu vlastní tělesnosti v jejím průběhu. Její teze lze pro účely této práce shrnout následovně: význam zprostředkovaný filmem neuchopujeme jako pouze audiovizuální danost vystupující z plátna a reproduktorů. Jsme-li v kině skutečně pohrouženi do děje, vystupují významy prostřednictvím synestetického překladu viděného a slyšeného rovněž jako taktilní, chuťové apod. – k filmu se takřikajíc stavíme celým svým tělem, všemi smysly. Možnost smyslového překladu je zaručena naší vlastní tělesností, a odehrává se tak, aniž by docházelo k jeho reflexi. Vlastní tělo diváka se proto stává konstitutivním prvkem vystupování významu v rámci filmové zkušenosti. Filmová zkušenost proto představuje hru vzájemné rezonance plynoucího obrazu a zvuku na jedné straně a prožívaného těla diváka na straně druhé.

Lze konstatovat, že Vivian Sobchack ve své práci popisuje filmovou zkušenost a její zásadně tělesnou podstatu v návaznosti na fenomenologii vnímání Maurice Merleau-Pontyho jako pouhou senzualně nebývale intenzivní variantu obecně synestetického a chiasmatického charakteru vnímání vůbec. Otázku po samotném vzniku této zkušenosti a jejím specificky filmovém charakteru však ponechává otevřenou. Této otázce se pak s ohledem na obecnou analýzu propadnutí estetické iluzi v kině a vnoření se do děje odehrávajícího se na filmovém plátně v návaznosti na Sobchackové pojem cinestetického „těla filmu“ věnuje německá autorka Christiane Voss v knize *Der Leihkörper*.

Jak upozorňuje Voss, při pozorování filmu si jsme velice dobře vědomi skutečnosti, že jde o pouhý odraz světla na dvourozměrném plátně (případně o pouhou zář ploché obrazovky). Je-li však film dostatečně poutavým, ponecháváme dvourozměrnost plátna zcela stranou a nehledě na tento (zdánlivý) nedostatek prožíváme filmové dění, jako by se odehrávalo živě a reálně před námi. S abstrakcí jako podstatnou charakteristikou každé obrazové reprezentace jsme se setkali již v Husserlově analýze obrazového vědomí – niterný rozpor je podstatnou charakteristikou vědomí obrazu jako obrazu. Dvourozměrnost plátna považuje Christiane Voss za vůbec nejdůležitější filmovou

⁸⁴ Merleau-Ponty, Maurice, Splétání a chiasmus, in: Viditelné a neviditelné, Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 133-157.

abstrakci, se kterou se v estetické zkušenosti kina potýkáme. Právě její překonání pak konstituuje filmovou zkušenost:

Je to divákovo tělo, které ve své duševní a senzitivně-afektivní rezonanci s filmovým dějem plátnu nejprve *propůjčí* trojrozměrné tělo, a v důsledku toho překlopí druhý rozměr filmového dění do třetího rozměru svého pociťujícího těla. Divák se tak sám stane *dočasným půjčeným tělem* [*Leihkörper*] *audiovizuálního dění na plátně*, a zároveň tak i konstitutivní součástí kinematografického nastavení [*Setting*].⁸⁵

Divák investicí svého těla oživuje pouhou dvourozměrnou hru světla a stínu a sám se tak tělesně účastní konstituce filmové zkušenosti. Divákova úloha v estetickém prožitku tak není pouhým pasivním podlehnutím jevícímu se dílu. Konstituce estetické zkušenosti rovněž předpokládá „recipientovu“ aktivitu, spoluúčast na estetické hře.⁸⁶ Vzhledem k upozadění bezprostředního okolí diváka, daného jeho polohou v omezeném prostoru sedačky potmělého kina, je divákovo vědomí nasměrováno na děj odehrávající se na plátně, avšak rozpor filmového dění a bezprostřední divákovy přítomnosti vždy zůstává latentně patrný – jakkoli intenzivně mohou být ponořeny do filmového dění, vždy si zároveň jsem vědom toho, že děj se odehrává na plátně v bezpečí kina. Tato skutečnost je dobře patrná z faktu, že možnost ocenění hororového filmu je zcela zřejmě podmíněná vědomím skutečnosti, že se děj odehrává pouze „jakoby“. Vraťme se nyní k Husserlově analýze obrazového vědomí a pokusme se je rozšířit o úvahy Voss. „Realita“, na kterou jsme v obrazovém vědomí zaměřeni (např. rytíř z masa a kostí), je v obraze zpřítomněna na základě podobnosti s vnímaným přítomným obrazovým objektem:

Tento vědomý vztah [zobrazujícího a zobrazovaného] je však dán skrze zcela zvláštní vědomí zpřítomnění něčeho nejvícího v jevícím se, kde se to, co se jeví, může

⁸⁵ „Meine These ist, dass es der Zuschauerkörper in seiner geistigen und sensorisch-affektiven Resonanz auf das Filmgeschehen ist [...], das der Leinwand allererst einen dreidimensionalen Körper *leiht* und somit die zweite Dimension des Filmgeschehens in die dritte Dimension seines spürenden Körpers kippt. Der Betrachter wird somit selbst zum *temporären Leihkörper des audiovisuellen Leinwandgeschehens* und damit seinerseits zum konstitutiven Bestandteil des kinematographischen Setting insgesamt.“ Voss, Christiane, *Der Leihkörper*, s. 117.

⁸⁶ Srv. rovněž pojem hry v rámci analýzy estetické zkušenosti u Hanse Georga-Gadamera a Eugena Finka, např. Gadamer, Hans-Georg, *Pravda a metoda I – Nárýs filosofické hermeneutiky*, Praha: Triáda, 2010, s. 103 – 129; Fink, Eugen, *Oáza štěstí*, Praha: Mladá fronta, 1992.

vzhledem ke svým určitým intuitivním vlastnostem dávat tak, jako by bylo tím druhým.⁸⁷

Hra světla a stínu, kterou perceptivně uchopuji jako jevící se obrazové objekty, se mi dává jako reálné předměty z masa a kostí (které jsou ovšem v případě estetické zkušenosti neutralizovány). Možnost uchopení obrazového syžetu je dána podobností s obrazovým objektem. Připomeňme, že tato podobnost se kromě určitých identických apercepcí (tvář na fotografii má stejné rysy jako tvář fotografovaná) vyznačuje rovněž podstatným niterným rozparem zpodobujícího a podobajícího se.

Fyzický obraz probouzí obraz duševní, a tento dále představuje ještě jiný: syžet. Duševní obraz je jevící se předmětností, např. ve fotografických barvách se zjevující osoby nebo krajina, bílý tvar zjevující se prostřednictvím plastiky atp. Syžetem je ale sama krajina, která není míněna v těchto drobných rozměrech, nikoli zbarvená do šedofialova jako ona fotografie, nýbrž ve svých skutečných barvách, velikostech atd.⁸⁸

Jakkoli jsme si daného rozporu vždy alespoň latentně vědomi (jinak by nemohlo jít o obrazové vědomí), v estetickém postoji jej překonáváme a vztahujeme se ke zobrazované realitě, jako by byla skutečná. Podle Voss dochází k překonání uměleckých abstrakcí projektivním doplněním oněch odporujících se stránek. V případě filmové zkušenosti je pak primární divákem doplňovanou abstrakcí dvojrozměrnost nositele filmového obrazu. Projektivní doplnění je proto konstituentem estetického prožitku.

Vezmeme-li zpět v úvahu pojem cinestetického subjektu, můžeme pak spolu s Christiane Voss označit vlastní tělo diváka za onen prvek, který do kinematografické zkušenosti v tomto projektivním doplnění recipient investuje, neboť, jak bylo řečeno výše, místem filmové zkušenosti je právě cinestetický subjekt, jenž do sebe zahrnuje senzualně-

⁸⁷ „Diese bewusste Beziehung aber ist gegeben durch jenes eigentümliche Bewusstsein der Vergegenwärtigung eines Nichterscheinenden im Erscheinenden, wonach das Erscheinende sich vermöge gewisser seiner intuitiven Eigenheiten so gibt, als wäre es das andere[...]“ Husserl, E., Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung, s. 31.

⁸⁸ „ Das physische Bild weckt das geistige Bild, und dieses wieder stellt ein anderes: das Sujet vor. Das geistige Bild ist eine erscheinende Gegenständlichkeit, z.B. die in photographischen Farben erscheinende Person oder Landschaft, die durch die Plastik erscheinende weisse Gestalt u.dgl. Das Sujet aber ist die Landschaft selbst, die gemeint ist nicht in diesen winzigen Dimensionen, nicht als grau-violett gefärbt wie die photographische, sondern in ihren wirklichen Farben, Grössen usf.“ Tamt., Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung, s. 29.

afektivní tělo diváka a audiovizuální danosti jeví se na filmovém plátně. Vzhledem k divákově tělesné spoluúčasti na konstituci filmových událostí pak dochází k odpovídajícím smyslovým rezonancím. V případě čistého estetického prožitku filmu tak své tělo filmovému plátnu skutečně (a nikoli pouze metaforicky) propůjčujeme ke hře, jež je vedena dramaturgií a rétorikou daného filmového díla.⁸⁹

⁸⁹ Myšlenku intenzity a niternosti prožitku estetického díla ve vztahu k abstrakci od prostorovosti nacházíme také u G. W. F. Hegela v jeho popisu malířství jako abstrahujícího přechodu od plasticity sochy: „Tato redukce tří dimenzí v plochu je zahrnuta v principu zvnitřnění,“ čímž dílu podle Hegela ubývá samostatného bytí pro sebe a úměrně nabývá jeho bytí pro diváka: „v malířství, jehož obsah vytváří subjektivita [...], musí právě též tato stránka rozdvojení vystoupit v uměleckém díle jako dvojice předmětu a diváka, ale musí být též bezprostředně překonána tím, že dílo, představující takto subjektivno, musí nyní též celým svým způsobem zobrazení dávat najevo to své určení, že je pro diváka, a nikoli samostatně pro sebe. Divák je jaksi od počátku rovněž při tom, je položkou, s níž se počítá, a umělecké dílo je pouze pro tento pevný bod subjektu.“ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Estetika*, sv. II, Praha: Odeon, 1966, s. 124 n.

4. Shrnutí a závěr

Nyní je možné shrnout dosavadní myšlenky o identifikaci s filmovou postavou na základě pojmu vcítění z transcendentální fenomenologie a pojmu propůjčeného těla z filosofie médií. Samotná struktura vcítění se tím, že se vztahuje ke zkušenosti fiktivní postavy filmového děje, nemění. Vcítění se však v tomto případě odehrává ve svérázném čistě estetickém postoji, pro který je charakteristické ustoupení aktuální existence do pozadí a neutralizující vědomí reprezentovaného děje. V případě filmové zkušenosti dochází k propadnutí estetickému postoji propůjčením vlastního těla filmovému plátnu, čímž se projektivně doplňuje chybějící třetí rozměr filmového dění. Tělo diváka se pak stává konstituentem cinestetického subjektu – prostoru, ve kterém se filmová zkušenost odehrává a v němž se proplétají aspekt technický (audiovizuální danosti) s aspektem sensuálně subjektivním. Filmový děj je tak uchopován nejen kognitivně-reflexivním způsobem, ale rovněž synesteticky-sensuálně za předreflexivního překladu audiovizuálních dat prostřednictvím vlastního těla jako „společné tkáně všech předmětů“.⁹⁰

Založení pojmu identifikace na transcendentálně fenomenologickém pojmu vcítění podle mého názoru skýtá několik výhod oproti původnímu psychoanalytickému pojetí. Zvážíme-li některé v úvodu zmíněné nejasnosti psychoanalytické identifikace, shledáme, že fenomenologické pojetí se takovým nejasnostem a komplikacím vyhýbá:

Není tak vůbec třeba tvrdit, že proces identifikace je určen pohlavím – mužští diváci se principiálně mohou vcítit do prožitku filmové hrdinky, přičemž je respektován fakt, že vzhledem ke zřejmým okolnostem některé možné aspekty její zkušenosti naleznou plnějšího vyplnění u filmových divaček vzhledem k bližší „typové shodě“.

Kritika filmové (sekundární) identifikace dále poukazuje na skutečnost, že jako diváci pociťujeme emoce odlišné od emocí postav, s nimiž se máme identifikovat. Pojem vcítění je s takovým postřehem zcela v souladu. Na základě výše uvedeného rozvinutí Steinové teorie můžeme tvrdit, že ve vcítění zaujímáme paralelní pohled na zkušenost druhého, kterou uchopujeme jako předmět a zároveň se k ní stavíme jako k intencionálnímu

⁹⁰ Srv. Merleau-Ponty, M., *Fenomenologie vnímání*, s. 292.

předmětu v odpovídajícím (našem) prožitku, čímž je zajištěn rozumějící charakter onoho předmětného uchopení. To, že mi je za nějakou postavu trapně, předpokládá mé rozumějící vcítění. Jak jsme se navíc dozvěděli v dopise Husserla Hugu von Hofmannsthalovi, dílo nás může v tomto případě „samo ze sebe“ přinutit k zaujetí existenciálního postoje na úkor postoje estetického, kdy mnou pocit trapnosti otřese natolik silně, že mě donutí až k myšlence k odchodu z kina. Na základě tohoto fenoménu můžeme nadhodit myšlenku, že afektivní otřes nejen probouzí estetický postoj (jak tvrdí Voss), ale může zároveň ústit v jím motivovaný výraz, který může mít i reflexivní charakter například volního aktu.

Dalším zmíněným bodem kritiky je skutečnost, že ve filmové zkušenosti většinou víme více než hlavní postava. Navíc můžeme nalézt intenzivní emocionální vztah i k jiným postavám, ba dokonce i k postavě záporné, jak je tomu v úvodu zmíněné závěrečné scéně Hitchcockova *Sabotéra*. Tento divácký prožitek je opět podle mého názoru vysvětlitelný na základě pojmu vcítění. V některých případech navíc rozumění celé scéně předpokládá několikanásobné vcítění do více postav najednou, což může ústit v pozoruhodný prožitek. Působivosti tak dosahuje například scéna filmu *Modrý samet*,⁹¹ ve které se mladý hlavní hrdina ukrývá ve skříni a pozoruje násilí páchané na jím milované dívce nebezpečným psychopatem, jemuž se ona dívka musí podvolit, aby nebyl mladík ve skříni žárlivým psychopatem odhalen. Divákův prožitek je možné popsat jako vybudovaný na vícevrstevném vcítění do více postav (žárlivost a bezmoc mladíka, dívčina obava o něj a strach z psychopata...). Porozumění více postavám, jež je podle Steinové umožněno právě vcítěním, je často zásadní zkušeností návštěvy kina.

Intenzita prožitku zkušenosti druhého je pak ve filmu určena dvěma faktory: (1) v estetickém postoji upozadujeme existenciálně kladené bezprostřední okolí a noříme se do neutralizovaného filmového děje; (2) na vyvstávání smyslu se naším propůjčením vlastního těla plátnu sami podílíme na konstituci synesteticky a předreflexivně uchopovaného smyslu. Filmové dění chápeme nejenom na základě toho, že jeho nositeli jsou postavy jakožto osoby s vlastními zkušenostmi, touhami a myšlenkami (mohli bychom říci spolu s

⁹¹ *Modrý samet* [Blue Velvet] [film]. Režie: David LYNCH, USA, 1986.

Hegelem, že postavy jsou subjekty pathosu), ale také proto, že jsou to postavy tělesně pociťující. Při sledování *Posledního pokušení Krista*⁹² tak můžeme čistě sensuálně prožít zabíjení hřebíků do mučedníkovy těla i jeho závěrečné duchovní překonání sebe sama v přijetí vlastního údělu.

Identifikace s filmovou postavou na základě vcítění tak podle mého názoru představuje zásadní konstituent vzcházení smyslu filmové zkušenosti. Vzhledem k tělesné konstituci každé osoby nám vcítění například poskytuje střed orientace ve filmovém světě – naše chápání prostoru a času může být do jisté míry určeno právě vzhledem k dané postavě (rozumíme tak flashbacku či flashforwardu jako vzpomínce postavy nebo anticipaci budoucího děje). Na druhou stranu je třeba mít se na pozoru před přílišným přeceňováním významu tohoto fenoménu pro konstituci filmové zkušenosti jako takové. Náš zážitek z filmu totiž zcela zásadním způsobem kromě narativně neseného děje utváří rovněž celek sensuálních kvalit, které jsou nesený audio-vizuálně, avšak prožívány díky synestetickému překladu rovněž jako taktilní a jiné. Díky tomu nás například při sledování akčních scén ohromuje spíše jeho výtvarné a rytmické zpracování než narativ, který mají vyjadřovat. Metzovo zařazení identifikace s filmovou postavou jako něčeho v rámci konstituce filmové zkušenosti druhořadého v tomto ohledu bezesporu dává dobrý smysl. Jak si všim

⁹² *Poslední pokušení Krista* [The Last Temptation of Christ] [film]. Režie: Martin SCORSESE, USA, 1988.

Seznam zdrojů

- Alexandr Něvský [Алекса́ндр Не́вский] [film]. Režie: Sergej EJZENŠTEJN, SSSR, 1938.
- Andrew, Dudley, The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory, in: Nichols, Bill (ed.) *Movies and Methods, Volume II*, Berkeley a Los Angeles: University of California Press, 1985.
- Bazin, André: *Co je to film?*, Praha: Československý filmový ústav, 1979.
- Srv. Bendová, Helena: Identifikace, in: *Cinepur*, roč. 14, č. 39, s. 50, Praha: Sdružení přátel Cinepuru, 2005.
- Carroll, Noël, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, London: Routledge, 1990.
- Casebier, Allan, *Film and Phenomenology. Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge: Cambridge University Press 1991.
- Dáma v jezeře [Lady in the Lake] [film]. Režie Robert MONTGOMERY. USA, 1947.
- Fink, Eugen, *Oáza štěstí*, Praha: Mladá fronta, 1992.
- Gadamer, Hans-Georg, *Pravda a metoda I- Nárýs filosofické hermeneutiky*, Praha: Triáda, 2010.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Estetika*, sv. II, Praha: Odeon, 1966.
- Heidegger, Martin, *Původ uměleckého díla*, Praha: OIKOYMENH, 2016.
- Husserl, Edmund, *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*, Praha: OIKOYMENH, 2004.
- *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II*, Praha: OIKOYMENH, 2006.
- *Karteziánské meditace*, Praha: Svoboda-Libertas, 1993.
- *Logická zkoumání II/1*, Praha: OIKOYMENH, 2010.
- *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergägenwärtigungen*, Haag, Boston, Londýn: Martinus Nijhoff Publishers, 1980.
- Husserl, Edmund, Schumann, Karl (ed.), *Husserliana Dokumente, Band III, Briefwechsel. Wissenschaftlerkorrespondenz, Teil 7*. Dordrecht: Kluwer, 1994.
- Lipps, Theodor, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst, Erster Teil, Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg a Lipsko: Leopold Voss, 1903.

- Metz, Christian, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*, Praha: Český filmový ústav, 1991.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologie vnímání*, Praha: OIKOYMENH, 2013
- *Film a nová psychologie*, in: *Iluminace*, roč. 1, č. 2, s. 12–22, Praha: Národní filmový archiv, 1989.
- *Splétání a chiasmus*, in: *Viditelné a neviditelné*, Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 133-157.
- Meunier, Jean-Pierre, *Les structures de l'expérience filmique: L'identification filmique*, Lovaň: Librairie universitaire, 1969.
- Mitry, Jean, *Aesthetic and Psychology of Cinema*, překlad do angličtiny: Christopher King, Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Modrý samet [Blue Velvet] [film]. Režie: David LYNCH, USA, 1986.
- Mulvey, Laura: *Vizuální slast a narativní film*, in: Oates-Indruchová, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*, Praha: Sociologické nakladatelství, 1998.
- Rašomon [Rashômon] [film]. Režie: Akira KUROSAWA, Japonsko, 1950.
- Sabotér [Saboteur] [film]. Režie Alfred Hitchcock, USA, 1942.
- Shaw, Spencer, *Film Consciousness. From Phenomenology to Deleuze*, Jefferson a Londýn: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008.
- Shum, Peter, *Edith Stein and the Problem of Empathy: Locating Ascription and a Structural Relation to Picture Consciousness*, in: *Journal of the British Society for Phenomenology*, roč. 43, č. 2, s. 178-194.
- Smith, Murray, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Sobchack, Vivian, *The Adress of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press, 1992.
- *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject or Vision in the Flesh*, in: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkley, Los Angeles a Londýn: University of California Press, 2004, s. 53-84.

— Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience, in: Gaines, Jane M. a Renov, Michael (ed.), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, s. 241-254.

Steinová, Edita, *K problému vcítění*, Praha: Nadační fond Edity Steinové, 2013.

Taxikář [Taxi Driver] [film]. Režie: Martin SCORSESE, USA, 1976.

Truffaut, François, *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*, Praha: Československý filmový ústav, 1987.

Voss, Christiane, *Der Leihkörper: Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, Mnichov: Wilhelm Fink Verlag, 2013.

Zrcadlo [Зеркало] [film]. Režie: Andrej TARKOVSKIJ, SSSR, 1975.