

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Kateryna Ruzhyna

**Role empatie ve vnímání humanistické fotografie na příkladu
výstavy „The Family of Man“**

The role of empathy in perception of humanistic photography

Praha 2017

Vedoucí práce: prof. PhDr. Lubomír Konečný

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu práce prof. PhDr. Lubomíru Konečnému za podněty, cenné rady a trpělivost při konzultacích. Dík patří také A., Y., D. a M., bez jejichž podpory by tato práce nevznikla.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala 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 20. 07. 2017

.....
Kateryna Ruzhyna

Abstrakt:

Tato bakalářská práce zpracovává téma empatie a její roli při chápání humanistického směru ve fotografii, jehož posláním po druhé světové válce bylo zamyšlení nad údělem lidského rodu. Hlavní otázkou této práce je, jak empatie, tedy vcítění do motivů a emocí, ovlivňuje lidské vnímání fotografických záběrů, které vypovídají o radostech, bolestech a touhách člověka. Problematika je ukázána na příkladu historicky významné výstavy „The Family of Man“, jejíž kurátorem byl Edward Steichen. Diplomantka se pokusí nejprve vyzkoumat, jak funguje mechanismus empatie z hlediska psychologie a estetiky, potom využít tyto znalosti při zkoumání kulminačního bodu humanismu v poválečné fotografii – výstavy „The Family of man“, a to její vizuálního složení a pozdější reflexi.

Klíčová slova (česky)

empatie, humanistická fotografie, psychologie umění, Lidská rodina, Magnum, Henri Cartier-Bresson, Edward Steichen.

Abstract:

This bachelor thesis focuses on the reception of empathy and understanding of the direction of humanistic photography, the mission of which after the Second World War was the reflection of destiny of the human race. The main problem, that I will reveal is how empathy for the motives and emotions affects human perception of photographic images that reveal human joys, sorrows and desires.

This problem is exemplified by the historically famous exhibition "The Family of Man" curated by Edward Steichen. This paper presents research of empathy mechanisms from the points of aesthetics and psychology. The findings are then used to study the culmination point of humanistic photography, the exhibition "The Family of man", its visual composition and reflection.

Key words:

Empathy, humanistic photography, psychology of art, The Family of Man, Magnum, Henri Cartier-Bresson, Edward Steichen.

Obsah:

1. Úvod.....	6
2. Kontextuální vymezení pojmu empatie.....	9
2.1. Empatie v estetice.....	9
2.2. Empatie v psychologie.....	15
2.3. Novější koncepty empatie.....	24
3. Humanistický směr ve fotografii.....	27
4. Výstava „The Family of Man“.....	34
4.1. Vznik a historické okolnosti.....	34
4.2. Obsah výstavy.....	36
4.3. Kritické hodnocení a vliv.....	38
5. Vcítění diváků jako důležitý bod vnímání.....	43
6. Závěr.....	47
7. Seznam použité literatury.....	49
8. Obrazová příloha.....	51

1. Úvod

Rostoucí poptávka po obrázcích zajistila, že kamera bude důležitým nástrojem pro vytváření míru.¹ Zčásti to bylo způsobeno založením nové nezávislé fotografické agentury Magnum, která v poválečné době začala sestavovat fotografické série z celého světa a tyto snímky uváděla do populárních periodik.² Jak válka formovala vidění fotografa, tak ovlivňovala domácí publikum. S patriotickým šilenstvím Američané byli pohlceni časopisy o masovém oběhu jako *Life* and *Look*. Obrazová esej se stala víc než prostředkem pro zábavu. Pečlivě shromážděné obrazy pomohly domácímu publiku "vizualizovat nebezpečné události dne" a v procesu "vyostřil válečný čas".³

Výstavní strategie a koncepčně přelomové expozice, které podporovala instituce Muzeum of Modern Art, se staly v dějinách fotografie důležitými milníky.⁴ Právě jednou z takovýchto výstav byla „The Family of Man“ – „Lidská rodina“, realizovaná v roce 1955 v MoMA. Kurátorem byl významný fotograf a teoretik Edward Steichen a při realizaci své výstavy otevřeně následoval linii historicky již navozenou Beaumontem Newhallem. Z přihlášených téměř dvou milionů fotografií vybral 503 snímků z 68 zemí světa. Jednalo se převážně o reflexi dominantního postavení obrazového tisku v periodě 1940-1960 a kulturních i fotografických trendů poválečné doby.⁵

Šlo o masově koncipovanou výstavu, kterou vidělo přibližně 10 milionů lidí z celého světa, široce reflektovanou i odbornou veřejností (Roland Barthes, Susan Sontagová). Přestože se jednalo převážně o prezentaci dominance amerického fotožurnalistu (velká část fotografií pocházela z dílny Farm Security Administration – A. Adams, D. Langeová, R. Capa, A. Eisensteadt, M. Bourke-Whiteová, skupiny Magnum, ale i množství snímků publikovaných v prestižních časopisech (DU, Look, Time, Life aj.)), měla výstava „The Family of Man“ zásadní referenční význam pro celé dějiny fotografie.⁶ Výstava byla neuvěřitelně úspěšná a sám Steichen komentoval její diváckou atraktivitu těmito slovy: „Lidé v sále se dívají na obrazy a lidé na obrazech se dívají opět na ně. Poznávají se navzájem“.⁷ Steichen chtěl oslovit nejširší části obyvatelstva v srozumitelném jazyce fotografie, aby jim představil pozitivní

¹ Eric Sandeen, *Picturing an exhibiton: The Family of Man and 1950s America*, Albuquerque, 1995, s. 26

² Ibidem.

³ Sandeen (pozn. 1), s. 19

⁴ Anna Varteká, *Ven ze stínu. Vybrané kapitoly z dějin fotografie (perioda 1918-1955)*, Ústí nad Labem, 2005, s. 68

⁵ Varteká (pozn. 4), s. 68

⁶ Ibidem

⁷ Edward Steichen, *The Family of man*, New York, 2015, s. 3

vlastnosti člověka v různých projevech v různých částech světa.⁸ Jakousi ironií je, že výstava, která propagovala mír mezi lidstvem a byla kulminací humanistického směru fotografie, se narodila z války. Avšak přání ukázat, jak je mír důležitý a že ho nelze ničit, stejně jako i nelze odebírat život u lidí, povstalo z popelu války jako pták Fénix.

Po útrapách a zoufalství, které připravila lidstvu druhá světová válka, z hluboké deziluze a z trosek morálních hodnot se zrodilo přání ukázat, jak krásný přesto přes všechno je život a jak dobří jsou lidé, ať žijí kdekoliv.⁹

Přesné poselství poeticky vymezil Carl Sandburg, autor předmluvy ke katalogu výstavy, když se na postavenou otázku: „Jaký bude příběh o lidské rodině v blízké nebo vzdálené budoucnosti?“, odpověděl tvrzením:

There is only one man in the world and his name is All Men.

There is only one woman in the world and her name is All Women.

*There is only one child in the world and the child's name is All Children.*¹⁰

V několika sférách se výstava stala paradigmatem poslání fotografii. Za prvé, výběr a prezentace snímků nesly všechny typické znaky fotografické prodloužené eseje používané v tisku. Za druhé, skupiny souvisejících fotografií byly v prostoru umístěny jako součást stránky časopisu a výstavní koncepce evokovala trojdimenziální provedení obsahu časopisu.[2] A konečně, formovala se nová východiska tzv. humanistické reportáže a dokumentu, s empatií a laskavostí došlo k manifestaci neprivilegovaného, strádajícího člověka, přičemž zůstala zachována jeho důstojnost.¹¹

Zmíněná výše empatie je docela důležitým mechanismem při vnímání a recepci umění. Určitě není tím jediným rozhodujícím faktorem, ale má velký podíl na vytváření dojmů z uměleckého díla. Humanistická fotografie, která má za cíl ukázat lidské hodnoty, nejčastěji ukazuje lidi v okamžiku toho, co má pro ně zvláštní význam. Fotografie zachycující ten či onen moment vyvolává v divákovi reakci, který obsahuje jeden z kódů bezprostřední lidské komunikace. Buď to vztah matky s dítětem nebo dvou navzájem se milujících lidí, ale i záběry z války.

Syžety, představené na výstavě „Lidská rodina“, se odehrávaly v různém rozsahu v životě lidí, pozorujících tyto výjevy. Vyvstává zde tady otázka, jakým způsobem diváci reagují na svou empirickou zkušenost, kterou můžou nahlédnout ze strany? A co jim přesně pomáhá

⁸ Petr Tausk, *A short history of press photography*, Praha, 1988, s. 179

⁹ Daniela Mrázková, *Příběh fotografie*, Praha, 1986, s. 138

¹⁰ Carl Sandburg, *Prologue*, In: *Steichen* (pozn. 8), s. 5

¹¹ Vartecká (pozn. 4), s. 68

probudit v sobě zažité události a situace? Jednou z určujících složek je právě empatie, mechanismus vcit'ování a porozumění.

Cílem moje bakalářské práce je ukázat, jak funguje empatie na konkrétním příkladu. Zvolila jsem pro tuto úlohu humanistickou fotografii, která se svým obsahem nejvíc dotýká lidské emoce. Avšak protože není přesně vymežitelná, zúžila jsem objekt bádání na Steichenovou výstavu „Lidská rodina“.

Práce je členěna do čtyř kapitol. V první se budu zabývat kontextuálním vymezením pojmů empatie, a to v oborech estetiky, psychologii a neurovědy. Budu se snažit prozkoumat tento jev celistvě a stručně, aby nastínil, jak se rozvíjel tento koncept a jak byl popsán různými badateli. Ve druhé kapitole se zaměřím na popis prostředí, v jakém byla vytvořena „Lidská rodina“, tedy na vznik humanistické fotografie, a co ji doprovázelo – činnost časopisů, založení agentury Magnum aj. Ve třetí kapitole podám detaily vzniku samotné výstavy a její historické okolnosti, obsah, kritické hodnocení a vliv. Po popsání těchto důležitých složek poslední kapitola bude obsahovat analýzu jednotlivých fotografií a podíl empatie na vytváření konečného dojmů z nich.

2. Kontextuální vymezení pojmu empatie

2.1. Empatie v estetice

V západní estetice a psychologii problém uměleckého vnímání a empatie má hodně variant a způsobů interpretace. V této kapitole se soustředím na nejdůležitější z nich, které mají podstatnou roli pro úplnou představu pojmu, a to především prostřednictvím prací Theodora Lipse, Wilhelma Woringera, Maxe Schelera a Edithy Steinové. Tito autoři svou teoretickou činností zformulovali základní body teorie empatie.

Rozkvět teorií empatie přišel v době tzv. „Koperníkové revoluce“ v gnoseologii, uskutečněné I. Kantem, v jejímž důsledku se hlavním předmětem filozofického a estetického výzkumu stal člověk jako subjekt umělecké tvorby a vnímání umění. Jak je známo, základní myšlenky Kanta do značné míry určily další vývoj evropské estetiky. Následkem toho bylo akcentování psychologických aspektů fungování lidských schopností.¹²

Samotný pojem „empatie“ nevznikl spolu s jejím prvním systematickým popisem. Svou první podobu měl v Lippsově pojmu „*Einführung*“ (vcítění). Lipps při popsání estetického zážitku a psychologického procesu hodnocení pozvednul pojem vžívání na úroveň koncepce.

¹³ V r. 1909 Angličan E. Titchener uvedl do psychologie pojem „*empathy*“ jako anglický ekvivalent německého, který dostal mezinárodní šíření.¹⁴ Výraz „empatie“ najdeme v slovníku starořeckého jazyka (ἐνπάθος). V původním významu znamená silnou emoci, vášně. Je obměnou všeobecně známého pojmu „*patos*“, do kterého řecká mentalita vložila poznatek, že velké city a mimořádní úsilí obsahují v sobě utrpení.¹⁵ Anglická jazyková praxe vnesla do řeckého slova nový sémantický obsah, který se stal vědeckým pojmem. Tímto způsobem se dostával i do jiných jazyků.¹⁶

Estetično se v posledních stoletích dostalo do centra filozofického zájmu, pro jeho vysvětlení se utvořily samostatné kategorie, zatímco samým estetickým zážitkem se málokdo zabýval. Pro toto byl potřebný vznik a vývoj psychologie, aby se tento druh zážitku stal problematickým. Stalo se to ve 2. polovině 19. století.¹⁷ Úlohou psychologie, která vstoupila mezi vědy, se stalo zkoumání zdrojů a možnosti psychologického poznání. Dominující metodou se stalo sebepozorování, introspekce. Metoda introspekce byla vysvětlována tak, že

¹² Сергей Афонасьев, Эмпатия и концепции искусства в западноевропейской эстетике. In. Научные проблемы гуманитарных исследований, Пятигорск, 2010, s. 242

¹³ Bela Buda, Čo vieme o empatii?, Bratislava, 1988, s. 2

¹⁴ Евгений Басин, Искусство и эмпатия, Москва, 2010, s. 37

¹⁵ Buda (pozn. 13), s. 27

¹⁶ Idem, s. 28

¹⁷ Buda (pozn. 13), s. 30

analýzu, rozbor vlastních psychických procesů, určení jejich vnitřních vztahů vykonává vědecky připravená pozornost.¹⁸ Různé psychologické teorie se pokusily definovat co bylo jedinečné v estetickém zážitku a odlišit způsoby, které by mohly způsobit tyto zážitky.¹⁹

Konkrétní naučné umístění problému empatii bylo uskutečněno Theodorem Lippssem v jeho rozsáhlé práci „*Ästhetik*“ (1903-6), kde této koncepci věnoval jednu kapitolu. Pojem byl uveden jako konkrétně-psychologický, ale na této etapě existuje celkem v dimenzi, určenou filozofickými přístupy.²⁰ Není to zvláštní, protože právě Lipps je otcem „psychologické estetiky“, která zdůrazňovala subjektivitu a individuální prožitek osoby, ovlivňující konečné vnímání objektu.²¹

Theodor Lipps vytváří teorie vcítění, která se s pojetím estetiky mění na kategorie filozofické gnoseologie, protože vcítění podle Lippsse je nejen mechanismem estetického vnímání, ale i mechanismem poznání jiného člověka a okolního světa vůbec.²² Lipps prohlašuje, že v každém pozorovaném objektu se skrývá Já, pozorující ho, s moji vnitřní aktivitou. A z toho vyplývá, že Já objektivizují sám sebe s touto aktivitou. Tato objektivizace je „obecná apercepční objektivizace“.²³ Analogicky Já vždy sdělují přírodě touhu, aktivitu a síly, které můžu prožívat a cítit jen v sobě a jen ze sebe přenášet na objekty. Při přenosu na přírodu mých snah a sil, také spolu s tím přenáším na ní ty moje zážitky, které je doprovázejí. A tak se empirická objektivizace obrací na plnou estetickou objektivizaci.²⁴ Tímto Lipps tvrdí, že zdroj estetického poznání je vždy jeden, a to vlastní duševní zážitky recipienta, který ho provází vcítěním. Objektem estetického pozorování může být jen to, co je niterně ovládnuto, apercipováno.²⁵ Určuje ve své práci 4 základní typy objektivizace: obecně apercepční, estetický, objektivizace nálady, objektivizace zážitku.²⁶

Empatie se podle Lippsse zakládá na naší vrozené schopnosti k motorickému napodobení. Protože si to neuvědomujeme, estetické kvality nebo emocionální stavy jsou chápány námi bezprostředně. Tím způsobem u Lippsse vcítění je specifickým mechanismem, který vysvětluje prožitky jako bezprostřední skutečnost psychického jevu poznávajícího subjektu.²⁷ Připojení „kinestetické projekce“ pro vysvětlení vcítění je v podstatě pokusem „dodat

¹⁸ Buda (pozn. 13), s. 31

¹⁹ Афанасьев (pozn. 12), s. 243

²⁰ Татьяна Карягина, Эволюция понятия «эмпатия» в психологии, Москва, 2013, s. 88

²¹ Idem, s. 78

²² Карягина (pozn. 20), s. 42

²³ Theodor Lipps, Einfühlung, In: Estetika, 1903-6, s. 12

²⁴ Idem, s. 14

²⁵ Lipps (pozn. 23), s. 12

²⁶ Idem, s. 15-16

²⁷ Lipps (pozn. 23), s. 13

objektivitu“ do deskriptivní psychologie. Později se sféra použití pojmu rozšíří o vysvětlení mechanismů poznání celkem. V podstatě je pro něho vcítění univerzálním procesem označení a pochopení představy vnímání, dodání „vnitřního“ obsahu – citů a představ – do „vnějších“ objektů.²⁸

Lippsova metoda byla vhodná na to, aby aspoň v hlavních rysech vymezila reálné souvislosti v osobitém okruhu psychologických problémů, v oblasti lidských citových vztahů.²⁹ Vcítění z objektivního hlediska je reakcí, odpovědí na podráždění, a Lipps, když tvrdí, že vnášíme své reakce do objektu umění, má pravdu. Ale stejně má i nedostatky, z nichž nejdůležitější je to, že jeho teorie v podstatě nemá kritérium pro rozlišení estetické reakce a vůbec jakéhokoliv vnímání, které nemá vztah k umění. Podle Lippse, při pohledu na duševní utrpení se zvyšuje právě ten objektivizovaný pocit samohodnoty.³⁰ Lev Vygotsky, jeden z nejznámějších sovětských psychologů, vidí hlavní nedostatek Lippsovy teorie v tom, že v podstatě nedává kritérium pro odlišení estetické reakce jakéhokoliv obecného vnímání, který nemá žádný vztah k umění.³¹ Stejně tak ho kritizuje i Rudolf Arnheim, když říká: „Jeho práce v této rovině psychologie mají hodně protikladů. Nyní zřídka Lipps vystupuje jako krajní subjektivist, když utvrzuje, že dokonce i výraz nudy nebo radosti na obličejích jiného člověka je přesně projekcí psychologických prožívání pozorovatele. Je tedy zřetelné, že empatii Lipps celkem řadí mezi činnosti mechanismu projekcí.“³²

V r. 1907 Wilhelm Worringer obhájil svou disertaci „Abstrakce a vcítění“ (*Abstraktion und Einfühlung*), jejíž základem zvolil „jasnou a vyčerpávající formulaci empatické teorie Theodora Lippse“.³³ V této práci autor rozděluje různé proudy v umění celkem jako abstrakci, tedy abstrahované reakce člověka na chaoticky se měnící svět a na jeho vratké nepevné místo v něm a na senzibilitu, kterou chápe jako přítomnou člověku přírodní podstatu.

Základní myšlenkou bylo ukázat, jak moderní estetika vycházející z pojmu vcítění není aplikovatelná na rozsáhlé domény dějin umění. Za protipól považoval takovou estetiku, která, místo aby vycházela z touhy člověka po vcítění, vychází z jeho nutkání abstrahovat.³⁴

Hlavní tvrzení, které opakuje napříč celou prací, je: „Estetický prožitek je objektivizovaným

²⁸ Карягина (pozn. 20), s. 45

²⁹ Buda (pozn. 13), s. 32

³⁰ Лев Выготский, Психология искусства, Ростов-на-Дону, 1965, s. 264

³¹ Idem, s. 265

³² Рудольф Арнхейм, Новые очерки из психологии искусства, Москва, 1994, s. 68

³³ Wilhelm Worringer, Abstrakce a vcítění, Praha, 2001, s. 24

³⁴ Idem.

sebeprožitkem.“³⁵ Esteticky zakoušet znamená zakoušet sama sebe v jiném smyslovém předmětu, vcítovat se do něj. Předpokladem aktu vcítění je všeobecná apercepční činnost. „Každý smyslový objekt, pokud pro mě existuje, je přece vždy pouze výslednicí obou složek, smyslově daného a mé apercepční činnosti.“³⁶

Jestliže touha po vcítění podle Worringera je předpokladem estetického prožitku a nachází svoje vyjádření v kráse organického světa, tak i touha po abstrakci hledá krásu ve zbaveném života neorganickém prostoru, ve vší abstraktní nutnosti a zákonitosti.³⁷ Základ teorie vcítění Worringer, hned za Lippsem, vidí v tom, že estetický prožitek je výsledkem pozitivního vcítění, které je v souladu s tendencí subjektu ke svobodné činnosti. Proto estetický prožitek je u něho chápán jako „objektivizovaný sebeprožitek“.³⁸ Jeho úvahy lze shrnout do dělení historického sebeurčení kultury na dva základní druhy: první – klasický, který je založen na „vcítění“ a je náchylný k panteistickému kochání se skutečností, a druhý – tíhnoucí k transcendentální hyperreální „abstrakci“. Vcítění je tady pojímáno jako synonymum oživení světa, a abstrakce jako protikladná snaha, přání sloučit svět do prostých logických forem.

Zajímavá je také empatie ve vztahu s fenomenologií. Nejjasněji je její smysl pro tento směr vyjádřen Husserlovou studentkou Edithou Steinovou, jejíž disertace se nazývá „K problému vcítění“ (1917). Jedna z nejdůležitějších její tezí je následující: „Vcítění je zkušeností o cizím vědomí.“³⁹ Empatie pro tento přístup je jedním z nejdůležitějších způsobů pochopení jiného člověka a jeho unikátního, ale příbuzného mému, vědomí.⁴⁰

Edita Steinová si všímá, že všechny koncepce vcítění pocházejí z implicitního přesvědčení, že city jiného subjektu, jeho zkušenost jsou dány nám. Úkol fenomenologii je v tom, aby vysvětlila, jak přesně jsou dány. Dalším krokem fenomenologické analýzy je pochopení toho, jak to, co je dáno, podporuje tvoření celistvých objektů v proudění mé zkušenosti. Steinová detailně zkoumá, v čem je podstata vcítění jako prožívání jiného vědomí, analyzuje odlišnosti vcítění od sympatie, identifikace, a nastiňuje základní způsoby pro řešení problémů určování Druhého a svého Já pomocí empatie.⁴¹

Podle Steinové vcítění je stejně jako i jiný prožitek „prvotní“ neboli „primordiální“ realitou. Ale obsahem takové není. Obsah, který vtahuje do prožitku druhého, přestává být

³⁵ Worringer (pozn. 33), s. 25

³⁶ Worringer (pozn. 33), s. 25

³⁷ Idem, 24

³⁸ Worringer (pozn. 33), s. 26

³⁹ Edita Steinová, K problému vcítění, Praha, 2012, s. 17.

⁴⁰ Карягина (pozn. 20), s. 54

⁴¹ Idem, s. 55

objektem.⁴² Na místo subjektu tohoto prožitku se stávám já, stávám se součástí světa objektu jiného člověka.⁴³ Také rozkládá akt empatie do třech etap: 1) vznik prožitku, 2) vyplňující explikace, 3) shrnující zpředmětnění explikovaného prožitku.⁴⁴ Přičemž akcentuje, že vcítění má úzký a konkrétní význam jako danost zkušenosti, prožitek jiného vědomí.⁴⁵

I pokud nejobsáhlejší fenomenologická práce o empatii patří Steinově, u zakladatele této filosofie, Edmunda Husserla, se také vyskytují úvahy o tomto jevu. Zpočátku Husserl kritizuje psychologismus T. Lippse a jeho tendenci psychologizovat logické normy. Ale na pozdější etapě, v „Karteziánských meditacích“ (1930), přesné vcítění se stává způsobem poznání druhého.⁴⁶

Husserl dospívá k tomu, že svět subjektu je „transcendentální intersubjektivitou“. Základním vztahem tohoto světa je vztah *párování*, který konstituuje póly Já a cizí Já, jež vstupují do základního vztahu. Párování se „děje v modu tělesnosti a je specifikováno kategorií normality. Normalita potom znamená dvojí: něco samozřejmého, intimního a důvěrně známého a dále něco normativního.“ Každé ego je totiž konstitutivní normou pro alter-ego.⁴⁷

Teorie konstituce druhého já je pro Husserla nelehkou otázkou. Řeší jí pomocí transcendentální teorie zkušenosti cizího, takzvaného *vcítění*, v níž se je nucen v mnohém znovu vrátit k podnětům teorie rozumění, podle níž jsme schopni porozumět druhému já prostřednictvím vcítění, cestou transpozice v [jeho] vnitřním duševním životě. Vcítění, asociace, analogie, tyto tak spolu úzce provázané pojmy, mají být tím, co subjektu umožňuje reprezentativně konstituovat cizího jako druhé já.⁴⁸

Na důležitou otázku, tedy čím se zajišťuje opravdovost vcítění, celkem ani Stein, ani Husserl neodpověděli. Pro toto byl potřebný ústup, přerušení karteziánské tradice evropské gnoseologie, která prohlašovala moje „izolované“ *cogito* za nejměrohodnější zdroj poznání. Ve fenomenologii takový odstup dělá zakladatel „chápající sociologii“, Lippsovův žák, Max Scheler. Pozoruhodným je to, že pro tuto úlohu za základ teorie poznání nevezme empatii, ale sympatii.⁴⁹ Jeho teorie se na jedné straně nadhodila a pokusila se vyřešit i psychologické

⁴² Ibidem

⁴³ Карягина (pozn. 20), s. 56

⁴⁴ Steinová (pozn. 39), s. 17.

⁴⁵ Карягина (pozn. 20), s. 56

⁴⁶ Ibidem, s. 54

⁴⁷ Jan Huleja, Empatie a umění, bakalářská práce, UK, Katedra estetiky, 2013, s. 10

⁴⁸ Ibidem, s. 11

⁴⁹ Карягина (pozn. 20), s. 65

problémy, na druhé straně hluboko zapůsobila na psychology a psychiatry, kteří vztahovali fenomenologická hlediska i na vlastní vědu.⁵⁰ Scheler ve své knize „*Wesen und Formen der Sympathie*“ (Podstata a formy sympatie) z roku 1923 velmi přesvědčivě napsal, že každý člověk je schopen vyvolat v sobě city druhého člověka.⁵¹

Scheler zkoumal fenomén sympatie, velmi zajímavě a názorně popisoval rozličné způsoby a druhy jejího projevu, v podstatě on formuloval nejostřejší otázku, jaké citové nitky vážou k sebe lidi, proč a jak se stáváme schopnými pochopit citové vztahy druhého člověka, jak můžeme na ně rezonovat.⁵² Sympatie pro něho je intencionální akt zaměřený na poznání osoby jiného jako vyšší hodnoty.⁵³ Neodmítá důležitost vcítění, navíc ho považuje za nezbytnou podmínku sympatií a lásky, ale pokládá jeho roli za služební, podřízenou sympatii.⁵⁴ Teze, ke které dospěl logickým posuzováním, je mnohostranně opodstatněná i empiricky. Zdůvodňuje, že nejdůležitějším činitelem pochopení je cit; to, co v druhém člověku těžce pochopíme, má citovou povahu, rozumové chápání samo o sobě není natolik problematické. Schopnost spolucítit je v podstatě lidský mechanismus, který je v každém člověku. Sám mechanismus nezáleží na to, zda toho druhého máme rádi nebo si ho vážíme. Sama tato schopnost, říká Scheler, je hodnotově neutrální (*weirtblind*).⁵⁵

Tímto způsobem, původní kontext vzniku pojmu je gnoseologický. Ve fázi svého vzniku vcítění aktivně připojuje autory do systému zdůvodnění nového vidění předmětu. Empatie se stává jádrem chápání jako metoda humanitních věd, včetně psychologie.⁵⁶ Bez ohledu na různé způsoby použití daného termínu, společnou složkou je pojetí empatie jako procesu, který je spojen s vytvořením představovaného „Já“.⁵⁷

Pojetí estetického citu určovalo chápání základních subjektivních prostředků estetického vnímání a umělecké tvorby, mezi nimiž má podstatnou roli fantazie. Tato složka je v estetickém vnímání aktivním prostředníkem mezi představivostí a rozumem.⁵⁸ Fenomén „empatie“ vystupuje jako ten, který má v sobě osobní, individuální charakteristiky subjektu.⁵⁹

Teorie estetické empatie byla navrhována, aby ukázala odlišnost mezi psychologickým Já,

⁵⁰ Buda (pozn. 13), s. 44

⁵¹ Buda (pozn. 13), s. 44

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Карягина (pozn. 20), s. 68

⁵⁴ *Idem*, s. 73

⁵⁵ Buda (pozn. 13), s. 44

⁵⁶ Карягина (pozn. 20), s. 87

⁵⁷ Басин (pozn. 14), s. 37

⁵⁸ Афанасьев (pozn. 12), s. 243

⁵⁹ *Idem*, s. 241

kteře sloužilo svému vlastnímu bytí, a druhem zaujetí objektem, který lze cítit jako kontemplance tohoto objektu. Empatie, kterou aplikujeme na estetický objekt, je identifikována jako estetická reakce sama o sobě.⁶⁰

Autoři, jejichž teoretické názory jsem probrala v této kapitole, představují první vlnu ucelené snahy vytvořit detailní a dostačující koncept empatie. Avšak další rozvoj tohoto pojmu procházel pod patronací psychologie, respektive psychiatrie a psychoterapeutiky, o čemž pojednám v příští kapitole.

2.2. Empatie v psychologii

V této kapitole obrácím svou pozornost na koncepty empatie v kontextu psychologie (případně psychoanalytiky a psychiatrie). Jak jsem již zmínila v minulé kapitole, estetické teorie na přelomu 19. a 20. století obsahovaly určitou složku psychologických metod, a proto nelze zcela vymezit empatické teorie na konkrétně estetické a psychologické. Vzhledem k tomu bych se v kapitole věnované psychologii soustředila na prvek „vžívání“ z Freudovy psychoanalýzy, empatickému převratu C. Rodgersa a popisu empatii maďarským psychologem B. Budou.

Sigmund Freud zastával názor, že porozumění je stejně důležité jako terapeutické úsilí. V tom se skrývá empirický poznatek, který badatelé v oblasti empatie znovu a znovu popisovali.⁶¹ Sám Freud považoval za předpoklad analytického porozumění vžívání.⁶² Zajímavé je, že tento způsob vžívání raději popisoval, než aby ho definoval nebo analyzoval. Popisem případů ustavičně demonstroval tento proces, ale jako koncepci ho neformuloval. V sedmnácti svazcích jeho sebraných spisů (přibližně na 5000 stránkách) se pojem vžívání vyskytuje pouze osm až desetkrát.⁶³

Analytické vžívání je totožné s Lippsovým *Einfühlung* nebo s Titchenerovým *empathy* potud, pokud osobnost, usilující o porozumění, nepozoruje sebe, stává se bezvýznamnou, podstatný je předmět pozorování a pozorující subjekt se s ním usiluje splynout. Středobodem celého procesu je však to, že pozornost, vzdalující se od sebe samé, zapomínající na sebe samu, dostává nový rámec a nový obsah tím, že usiluje naplnit subjektivní přežívání a hranice přežívání druhého člověka. Vžívání se ostatně objevuje jako schopnost, která umí

⁶⁰ Dabney Townsend, *The A to Z Aesthetics*, Lanham, 2010, s. 108

⁶¹ Buda (pozn. 13), s. 39

⁶² Idem, s. 40

⁶³ Ibidem.

rekonstruovat vnitřní systém nejen druhého člověka, ale i mnohých jiných lidí.⁶⁴ Podstatou je pružná adaptace na věci jiných, rezonance na duševní události kterýchkoliv osobností. Vžívající se osobnost tedy nesplyne s tím druhým, ale je schopná sama zpřítomnit v sobě jeho emotivní a kognitivní stavy.⁶⁵

Požadavek, respektive metoda porozumění vžíváním, naladěním, je trvalým výdobytkem psychoanalýzy, stálým a pro praxi velmi významným prvkem tohoto směru.⁶⁶ Organická a teoretická uzavřenost psychoanalýzy však dodnes neumožnila přefiltrovat a zpracovat z hlediska empatie obrovský materiál nahromaděný v analytické činnosti a analytické odborné literatuře.⁶⁷

Ke koncepci empatie daleko podstatněji přispěla chápající psychologie, která vznikla na konci 19. století. V popředí tu stálo především logické chápání, které se vyzdvihlo na úroveň samostatného metodologického aktu, bylo popsáno jako univerzální schopnost. Zájem představitelů chápající psychologie byl soustředěn na obsahové prvky zjištěné prostřednictvím chápání.⁶⁸

Tato metoda ovlivnila v první třetině 20. století aplikované odvětví psychologie a dobové psychopatologické koncepce. Je zajímavé, že její vliv na psychiatrii byl z hlediska empatie bezprostřednějším zprostředkovatelem jako celý směr chápající psychologie. Vyplývá to jednak ze vztahů fenomenologie a psychiatrie, jednak z úspěchu psychoanalýzy.⁶⁹

Rozhodující vliv měl Karl Jaspers. Byl to německý filosof, specializující se na psychiatrii. V r. 1913 napsal habilitační práce „Všeobecná psychopatologie“, kde zdůvodňuje ideje chápající psychologii. Diferencuje racionální a empatické chápání: „Myšlenky mohou být pochopeny podle pravidel logiky, tedy racionálně (rozumíme řečené). Ale když rozumíme, jakým způsobem některé myšlenky vyplývají ze strachů a přání, to znamená, že rozumíme jejich v psychologickém smyslu, empaticky (tedy rozumíme mluvícího). Racionální chápání je pomocným prostředkem pro psychologii, kdy nás empatické chápání přivádí k psychologii samé“.⁷⁰ Hlavní cílem této studii je doplnění psychiatrii chápající psychologií. Samotná empatie je v jeho představách výsledkem zkušenosti lidské komunikace a vůbec „lidskosti“, zakořeněné v kultuře. V jeho úvahách se jedná o významovém, celistvém chápání vnitřního světa jiného člověka, protože empaticky chápeme nejen jeho formálně vyjádřené myšlenky,

⁶⁴ Buda (pozn. 13), s. 39

⁶⁵ Idem, s. 40

⁶⁶ Buda (pozn. 13), s. 41

⁶⁷ Idem, s. 44

⁶⁸ Buda (pozn. 13), s., 47

⁶⁹ Idem, 48

⁷⁰ Карл Ясперс, Общая психопатология, пер. с нем. М. И. Левиной, 2. vydání, Moskva, 1994, s. 370-371

ale jeho osobnost celkem.⁷¹

Úsilí psychiatrie o pochopení je na jedné stránce velmi účelné. Nezajímá ji nic jiného než kvalifikace druhého člověka v dimenzi vytvořené společensko-historicky a vědecko-historicky.⁷² Tím se utvořily podmínky na to, aby se empatií začali zabývat osobitě a formulovali její teorii. Na to však byla potřebná i masová společenská praxe, která se však vytvořila až v 30. letech 20. století, tedy psychoterapeutická praxe. V této praxi se stalo živým problémem porozumění druhého člověka, tedy všechno to, co se původně vynořilo v psychoanalýze.⁷³

Většina psychoterapeutických metod sama o sobě operuje složitými vlivy, přičemž nelze celkem přesně zjistit, který prvek je v postupu nejúčinnější. Proto je empiricky výzkum velmi těžký, neboť události nelze rozebrat na vhodné přeměnné, ani na chronologické vztahy.⁷⁴ Psychoterapeutickému výzkumu se však přece jen podařilo dospět k mnohým zajímavým výsledkům, které vedly k lepšímu poznání empatie jako k jevu a navíc i k jeho dalšímu zkoumání.⁷⁵

Rozvoj v 50. letech 20. století psychoterapeutických přístupů, které stavěly empatii do čela svých metod a teorií, bylo připraveno rozvojem psychoterapeutické praxe a „dospíváním“ samotného pojmu. Společenské nálady, duchovní atmosféra poválečného světa odpovídají demokratickému charakteru těchto proudů, které obnovovaly humanistické hodnoty.⁷⁶ Dobře to ukazuje sympozium o problémech tvorby a její zdokonalení, který byl proveden v roce 1959 ve Spojených Státech. Ve zprávách (například C. Rogersa) empatie byla charakterizována jako jedna z nutných podmínek tvorby člověka.⁷⁷

Právě u Rogersa vzniká nejúplnější integrace empatií jako fenoménu pochopení a vztahů. Její role se utvrzuje na všech úrovních – osobním, komunikativním a experimentálním. Je v ní přítomná hluboká analýza všech aspektů.⁷⁸ Rogers jako první popsal moderní chápání empatie: „Prožívat stav empatie nebo být empatický znamená vnímat vnitřní referenční rámec druhého člověka s přesností, emocionálními složkami a významy, které k němu patří, jako bych byl oním člověkem, avšak aniž bych kdy ztratil onu dimenzi „jakoby“. Znamená to tedy cítit bolest nebo radost druhého tak, jak ji cítí on, a vnímat jejich příčiny stejně, jako je vnímá

⁷¹ Карягина (pozn. 20), s., 53

⁷² Buda (pozn. 13), s. 51

⁷³ Buda (pozn. 13), s. 51

⁷⁴ Ibidem

⁷⁵ Buda (pozn. 13), s. 53

⁷⁶ Карягина (pozn. 20), s. 90

⁷⁷ Басин (pozn. 14), s. 29

⁷⁸ Карягина (pozn. 20), s. 123

on, avšak bez toho, že bych pozbyl vědomí toho, že je to, jako bych já cítil bolest či radost a tak podobně. Ztratím-li tuto dimenzi „jakoby“, pak se nejedná se o empatii, ale o identifikaci“.⁷⁹ Řešením klientových problémů je návod změny v jeho způsobu chápání, v jeho vztazích nebo v chování, tedy psychologické, přesně řečeno, psychoterapeutické práci.⁸⁰

Rogers zpozoroval, že psychoterapie, podobně jako mezilidské vztahy vůbec, v mnohém stěžuje to, že druhého člověka usilujeme pochopit zejména na základě vnějších opěrných bodů. To znamená, že mu připisujeme takové motivy, racionalitu nebo způsob myšlení, jaké ve všeobecnosti platí ve větší skupině lidí, respektive takové, které ve všeobecnosti předpokládáme. Přitom je každý člověk jedinečný a jeho chování, způsob prožívání, má vždy osobitý vnitřní vztahový systém, jedinečnou logiku.⁸¹ Proto Rogers chápe empatii jako proces zaměřený na pochopení a reakce na vnitřní svět jiného člověka z hlediska jeho vlastního systému, který se zakládá na soucitu, a jehož cílem je rozvoj osobnosti jiného člověka. Na úrovni profesionálního zaměření a zručnosti práce psychoterapeuta, empatie vystupuje jako zvláštní postoj ke klientovi a způsobu realizaci tohoto postoje.⁸²

Na základě těchto uvažování Rogers vytvořil vlastní metodu poradenství. Všechny předpisy této metody se vztahují na to, aby pochopení bylo úplnější a přesnější. Ve vztahu ke klientovi musí vyloučit všechny hodnotící názory a vztahové šablony, z jejichž hlediska by klient mohl dostat negativní ohodnocení a stát se pro terapeuta bezcenným nebo nesympatickým.⁸³ Podle něho má empatický způsob bytí s druhým člověkem několik aspektů. Je to vstupování do osobního percepčního světa druhého a dokonalé zabydlení se v něm. Je třeba být citlivý k proměnám pocíťovaných významů plynoucích z nitra druhého člověka, včetně strachu, vzteku, něhy, zmatku nebo čehokoliv jiného, co druhý prožívá. Znamená to dočasně žít životem druhého člověka, orientovat se v něm taktně a vzdát se vlastního hodnocení. Předpokládá to pocíťovat významy, kterých si je ten druhý sotva vědom, avšak nepokoušet se o odhalení zcela nevědomých pocitů, neboť to by ho příliš ohrožovalo. Patří sem též vyjadřování vlastních pocitů vztahujících se ke světu druhého, přičemž aspekty, jichž se protějšek obává, jsou nahlíženy svěžím a rozvázným pohledem.⁸⁴ Velkou předností Rogersovy metody je to, že sleduje přirozené siločáry lidských interakcí. Proto vynáší na

⁷⁹ Carl Rogers, Způsob bytí. Klíčová témata humanistické psychologii z pohledu jejího zakladatele, Praha, 1980, s. 145

⁸⁰ Buda (pozn. 13), s. 54

⁸¹ Ibidem

⁸² Карягина (pozn. 20), s. 123

⁸³ Buda (pozn. 13), s. 57

⁸⁴ Rogers (pozn. 79), s. 145

povrch míň umělého, menší je pravděpodobnost deformaci a je i méně škodlivá. Pochopení pomocí empatie má v něj centrální význam.⁸⁵ Specifickým důsledkem této empatické interakce, ve které se jednotlivci cítí být chápáni je to, že lidé začínají odhalovat materiál, o němž nikdy předtím nehovořili, a během tohoto procesu objevují dříve nepoznané aspekty sama sebe.⁸⁶

Rodgers vyzdvihoval myšlenku, že je třeba být důvěrným společníkem druhého člověka v jeho či jejím vnitřním světě. Poukazováním na možné významy v toku prožívání se druhému člověku dostává pomoci soustředění se na užitečné zdroje a v plnějším prožívání jejich významů, což vede k plynulejšímu toku jeho prožívání. Svým způsobem to také znamená odložit své já. Toho se mohou odvážit lidé, kteří jsou si sami sebou jisti natolik, že se nemusejí bát toho, že by se ve světě druhého člověka ztratili.⁸⁷

Z hlediska vývoje této koncepce je podstatné to, že rogerovský směr oživil zájem o fenomén empatie, otevřel perspektivy jeho praktického uplatnění a vypracoval výzkumné metody. To, co dnes víme o empatii, odhalily nebo výzkumy vzpomínaných směrů, nebo se dostalo do popředí vlivem rogersovské terapeutické teorie z předcházejících pozorování a přístupných metod. Rogersův směr plodně působil i proto, že i jiné psychologické směry podnítil ke zkoumání empatie, a tak se s ní dostaly do styku i specifické metody.⁸⁸

Maďarský psycholog Bela Buda napsal v r. 1987 přehledovou studii o empatii, kde nejen shrnul její rozvoj, ale i rozvedl její definici a popis z hlediska psychologii. Dotknul se mnoha aspektů, včetně vymezení empatii vůči ostatním konceptům, popsal psychologickou podstatu empatie, její úrovně a role v uměleckém zážitku, co je pro naši práci podstatné. Dál se pokusím krátce shrnout úvahy tohoto autora.

Podle Budy, je empatie opravdu schopností, kterou má každý člověk, ale projevuje se v různé míře. Empatická schopnost záleží na praxi jak v pozitivním, tak i v negativním smyslu. V pozitivním smyslu tak, že člověk, který se soustřeďuje na empatii a uplatňuje ji, umí v sobě rozvíjet tuto schopnost. V negativním smyslu je to závislost na tom, že v člověku, který má praxi v metodách racionálního poznávání, degeneruje empatie daleko pravděpodobněji než v lidech, kteří nemají vypěstované intelektuální schopnosti a empatie se u nich uplatňují volně a v přirozené podobě.⁸⁹

⁸⁵ Buda (pozn. 13), s. 59

⁸⁶ Buda (pozn. 13), s. 157

⁸⁷ Idem, s. 146

⁸⁸ Buda (pozn. 13), s. 61

⁸⁹ Idem, s. 81

Na začátku své studii se Buda dává všeobecnou definici empatie, která je „taková schopnost osobnosti, jejíž pomocí se osobnost v rámci bezprostřední komunikace s druhým člověkem umí vžít do jeho duševního stavu. Na základě tohoto vžívání umí procítit a pochopit v tom druhém také emoce, motivy a snahy, které tento člověk nevyjadřuje v slovech přímým způsobem a které nevyplývají zákonitě ze situace mezilidského vztahu. Hlavním nástrojem pochopení a vcítění je to, že prostřednictvím empatie se ve vlastní osobnosti vybavují pocity a rozličné napětí toho druhého. Lze to vyjádřit tak, že se osobnost vžije takovým způsobem jakoby se promítala do druhého“.⁹⁰

Dál pokračuje úvahou o tom, že osobnost nemůže opustit samu sebe, neboť není to osobnost, která se vžívá do jiného člověka, ale toho druhého vtáhne do sebe prostřednictvím specifické rezonance.⁹¹ Sám moment vžívání se ještě nerovná empatii. Vžívání se stává empatií tehdy, když zážitek vědomě zpracujeme a souvislosti, které jsme pochopili v jiném člověku, pro vlastní potřebu proměňujeme a interpretujeme.⁹²

Důležitou úlohu v jeho teorii má bezprostřední komunikační kontakt mezi osobnostmi uplatňující empatii a osobností empaticky pochopenou, který pokládá za předpoklad empatii. Přívlastek „bezprostřední“ tu znamená, že osobnosti, které se nacházejí v komunikaci, se navzájem uvidí a uslyší. Pojem komunikace Bela Buda používá v širokém smyslu, myslí tím všechny známé formy komunikace, ale zdůrazňuje, že komunikační vztah lze předpokládat i tehdy, kdy funguje pouze jeden informační kanál nebo několik kanálů.⁹³

Podle Budy podmínkou empatii je, aby doopravdy odrážela zážitky jiného člověka, proto musí být v popředí emoce a citové prvky, nikoliv racionální hlediska.⁹⁴ Pokládá převahu rozumu za překážku, protože je to posuzování na základě pravidel, použití pravděpodobných schémat. Tvrdí, že empatie je rezonancí na konkrétní osobnost jiného člověka, a proto v ní není prvek pravděpodobnosti.⁹⁵

Psychologickou podstatou empatie je tedy komunikace, tj. výměna a kódování signálů, nezávisle na povahu těchto signálů. Důležité je pouze to, aby byly signály vhodnými pro komunikaci, aby měly stejný význam pro komunikujícího i pro příjemce.⁹⁶ Komunikace probíhá i tehdy, když v přítomnosti potenciálního příjemce jakýmkoliv jeho působením vycházejí z komunikátora signály, které příjemce dekoduje. Není potřebné ani to, aby si toto

⁹⁰ Buda (pozn. 13), s., 65

⁹¹ Ibidem.

⁹² Buda (pozn. 13), s. 66

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Buda (pozn. 13), s. 69

⁹⁵ Idem, s. 72

⁹⁶ Buda (pozn. 13), s. 79

dekódování uvědomoval. Když signál automaticky vyvolá takovou reakci, která vyjádří jeho význam, komunikace už lze pokládat za uskutečněnou.⁹⁷

Člověka charakterizuje to, že má specifickou schopnost vládnout nad časovou dimenzí, minulé události si skládá v paměti a oni mohou být podnětem přítomných činů. Jak jsme přítomní v interakční situaci, jsme schopní empatie i v souvislosti s osobou komunikující s někým jiným. Empatické chápání je možné i tehdy, když komunikační projevy druhého člověka sledujeme technickými prostředky.⁹⁸

Bela Buda také vymezuje empatii vůči jiným jevům, jako projekce a sympatie. Jsou to procesy velmi podobné empatii, avšak nejsou jimi. Tak, podle něho, základním zážitkem projekce není vžívání, ten druhý nevystupuje ve své jedinečnosti, v osobitých rysech, ale jako beztvárná plocha, na kterou promítáme sama sebe. Projekce lze vlastně chápat jako protiklad empatii. V situacích, kde se určité motivy stávají důležitými, vzniká v osobnosti potřeba je pochopit a toto pochopení nahrazuje projekcí vlastních schémat reakcí. Charakter vztahů často měříme podle akceptovaných námi citů. Stává se, že toto naše chování vytvoří takovou interakční situaci, která ostatně může vyvolat v druhém člověku emoce, jakou mu připisujeme, což se může projevit jako potvrzení původního projekčního předpokladu.⁹⁹

Jev sympatii je podobný „přirozené“ empatii. Sympatie je svojí psychologickou podstatou totožná s empatií. Odehrávají se v ní stejné jisté komunikační procesy, při níž je také potřebný bezprostřední komunikační vztah, není však podmínkou, aby se člověk, který pocítuje sympatii, mimořádně zajímal o druhého a velmi usiloval o to ho pochopit. Sympatie je zpravidla pouze přebíráním určitého dominantního citu.¹⁰⁰

City jiného člověka by musely být velmi silné, abychom pocítili sympatii. Na základě znalosti sociální situace musíme jasně vidět situaci druhého člověka, musíme tedy chápat, co se mu stalo, co v něm vyvolala dané emoce. V sympatii má úlohu i projekce. Sympatií vyvolané emoce jsou silné, obyčejně mnohem silněji než cit, který lze vyvolat empatií. Soustavné kognitivní zpracování, které přebírá v empatii, pravděpodobně ustavičně odvádí nadbytek emocionálního náboje. Při sympatii zasáhne tento náboj osobnost najednou, proto při jeho odvádění začnou fungovat i kanály emocionálního rozvoje.¹⁰¹ Zpracování emoce vzniklé na základě sympatie si tak často v každodenních, bezprostředních situacích vyžadují čas.¹⁰²

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Buda (pozn. 13), s. 80

⁹⁹ Idem, s. 73

¹⁰⁰ Buda (pozn. 13), s. 86

¹⁰¹ Idem, s. 87

¹⁰² Buda (pozn. 13), s. 89

Ve své práci Buda určoval i úrovně empatie, tedy jakýsi sled procesů, který formuje empatii. Rozdělil je na 6 stupňů:

1. Přemyšlení o situaci druhého logickou substitucí. To však ještě není empatie, ale může vytvořit základní předpoklady empatického chápání. Při tomto stupni se jednoduše pokoušíme sledovat věci ze zorného úhlu jiného člověka.¹⁰³
2. Vznik empatie, která je potřebná pro pochopení schémat citových vztahů druhého člověka. Přitom zjistíme emoce, které ten druhý chová k nám nebo k jiným. Poměrně přesně můžeme vycítit, do jaké míry nás mají rádi, nebo jaké negativní city k nám chovají.¹⁰⁴
3. Správné vysvětlení ovlivňující komunikaci jiného člověka. Takovéto komunikace jsou projevy, které kromě zprostředkování nějakých informací obsahují i skrytý odkaz pro druhého člověka, že má nebo nemá něco udělat. Ve skrytém odkazu se obvykle vyjadřuje emočně naplněná touha oznamujícího, ke které se z nějaké příčiny nechce anebo neumí bezprostředně a otevřeně hlásit. Vyjádřit tuto touhu by znamenalo buď narušit společenská pravidla, nebo se obávat, že jí odmítnou. V mezilidských vztazích má vzájemné uspokojení potřeb velký význam, proto vycítit a splnit skrytou touhu může být velmi důležité. Správná interpretace takovéto komunikace předpokládá citlivost na metakomunikaci toho druhého člověka, což je z hlediska empatie velmi důležité.¹⁰⁵
4. Empatické chápání citových protiřečení a ambivalentností. Je to už empatická rovina, odráží významnou hloubku a intenzitu vžívání se do druhého člověka. Na této úrovni už empatie výlučně uchopuje takové duševní obsahy, které si jednotlivec uvědomuje pouze v jejich nejnápadnějších zážitkových znacích.¹⁰⁶
5. Pochopení jedinečných souvislostí psychických procesů. Ne této úrovni si lze vysvětlit vnitřní logiku kognitivních a citových procesů probíhajících v druhém člověku. Příčiny se dají oddělit od následků, lze sledovat řetězec pohnutek, usuzovat na určité předpoklady. Na této úrovni empatie lze daleko líp vysvětlit stav prožívání a chování druhého člověka, jako je toho sám schopen, dokonce i tehdy, když jde o vzdělaného člověka navyknutého na introspekci. V tomto vysvětlení je málo údajů vyplývajících z poznání sociální situace a jiných mechanismů chápání, zdrojem informace jsou výlučně bezprostřední projevy druhého člověka.¹⁰⁷

¹⁰³ Buda (pozn. 13), s. 93

¹⁰⁴ Ibidem

¹⁰⁵ Buda (pozn. 13), s. 94

¹⁰⁶ Ibidem

¹⁰⁷ Buda (pozn. 13), s. 95

6. Pochopení vývojových aspektů skrytých v psychických procesech druhého člověka. V těchto procesech je pouze velmi hluboká a intenzivní empatie schopná vysvětlit průměty osobitého vývoje, genezi zážitků. V podstatě se tu jedná o část vnitřních souvislostí zážitků, která sahá do minulosti, také o historické vztahy, které jsou předmětem složitých psychoanalytických interpretací.¹⁰⁸

Tuto kapitolu uzavřu Budovým uvažováním o vztahu empatie a uměleckého zážitku, který se bezprostředně týká druhé části mé práce a který pomůže vysvětlit úlohu empatie při vnímání humanistické fotografie. Určitě při přijímání a prožívání umělecké tvorby má empatie velký význam. Umělecká tvorba je komunikace, a to souhrn komplexních informací formulovaných v osobitém kódu.¹⁰⁹ Pokud je předmětem uměleckého zobrazení člověk nebo lidské dění, pouto mezi osobností umělce a osobností percipientu je užší, protože při pochopení zobrazení člověka lze použít některou část kódů bezprostřední lidské komunikace. Percepce a pochopení uměleckého díla si však vyžaduje soustředěnou pozornost a určitý stupeň empatického chápání, jak se člověk nemíní uspokojit s povrchním uměleckým zážitkem. A povrchní zážitek vzniká lehce. Takový zážitek mění dílo na opravdovou komunikaci a prostřednictvím něho nachází vztah k autorovi.¹¹⁰ Jak máme na mysli mechanismus empatie, v povrchním zážitku pravděpodobně chybí pozornost pátrající po cíli, nezůstává pro osobnost trvalou, protože neuvádí do pohybu myšlenky, nepodněcuje je ke zpracování.¹¹¹

Empatie je potřebná na to, aby ten, kdo umělecké dílo prožívá, našel v díle člověka takové vrstvy osobnosti tvůrce, které se obvyčejnými komunikačními formami snad ani nedají vyjádřit. S účinkujícími, s jistou částí osob se musí kvůli psychologické spoluúčasti identifikovat i ten, kdo vnímá umělecké dílo, empatie musí v podstatě z této identifikace vynést na povrch jisté obsahy a převést je do vědomí.¹¹² Silná identifikace vyvolává emoční vlnění, které nadlouho zachovává v paměti úplné vnoření.¹¹³ Všechno toto mimořádně ulehčuje identifikaci, automaticky vnáší diváka do psychického světa hrdiny, vyvolává v něm silné emoce, a kromě malých výjimek zabezpečuje úplné splynutí s viděným.¹¹⁴

¹⁰⁸ Buda (pozn. 13), s. 95

¹⁰⁹ Idem, s. 279

¹¹⁰ Buda (pozn. 13), s. 280

¹¹¹ Idem, s. 281

¹¹² Ibidem

¹¹³ Buda (pozn. 13), s. 284

¹¹⁴ Idem, s. 285

2.3. Novější koncepty empatie

Konec 80. let a téměř celá 90. leta 20. století byla poznamenána úpadkem zájmu k otázce empatie a zmenšením jejího výzkumu. Přibližně od r. 1997 se obnovily programy výzkumů spojení empatie a altruismu (C. D. Batson), konala se neurofyziologická bádání zrcadlových neuronů a také aktivní výzkumy empatie jako profesionálně důležité kvality.¹¹⁵ Široké zkoumání neurofyziologických mechanismů empatie se začalo v 90. letech 20. století, po objevení italského vědce Giacoma Rizzolattiho tzv. zrcadlových neuronů. Především byly objeveny v mozku primátů, později u člověka.¹¹⁶

Otázky, kterými se zabývají novější výzkumy empatie, spojující psychology a specialisty neurověd, zní takto: Je-li empatie automatickým procesem, fungující pokaždé, když vidíme cizí pocity v životě nebo na obrazu? Jsou to automatické reakce? Co je vědomá empatie? Jak poznáme, zda jsou to moje emoce nebo cizí? Pokud je naše schopnost empatie vrozená, jaké jsou evoluční přednosti takového způsobu chápání?¹¹⁷

Na začátku 21. století tyto směry zůstávají důležitými, ale často se mění akcenty. Takhle se, motivační a genetické výzkumy mísí s neurofyziologickým paradigmatem zkoumání empatie. Nejefektivněji se rozvíjí současné výzkumy v rámci genetických paradigmat. Udržení kategorií rozvoje a osobnosti je mimořádně nutné pro progres v problematice empatie.¹¹⁸

V této kapitole bych uvedla pouze několik prací. V oblasti neurověd je to článek Davida Freedberga a Vittorio Gallese „Motion, emotion and empathy in esthetic experience“ z r. 2007, který byl uveřejněn v časopise „Trends in cognitive sciences“.¹¹⁹ Také krátce popíšu úvahy Murraye Smitha a Dominica McIvere Lopese.¹²⁰

Freedberg a Gallese v článku s názvem „Pohyb, emoce a empatie v estetické zkušenosti“ zkoumají pomocí systému zrcadlových neuronů mechanismy reakcí na umění. Tvrdí, že nejdůležitější element estetické reakce je aktivace ztělesněných mechanismů (embodied mechanisms), které zahrnují simulace děje, emocí a materiálního pocitu. Historické, kulturní a jiné kontextuální faktory nezabraňují důležitosti uvažování o nervových procesech, které vznikají v empatickém pochopení vizuálního umění. Dále pokračuji s příklady toho, jak se diváci vcitíují fyzicky a jak mimovolně v jejich tělech vznikají fyzické odpovědi na zobrazené

¹¹⁵ Карягина (pozn. 20), s. 125

¹¹⁶ Idem, s. 129

¹¹⁷ Карягина (pozn. 20), s. 129-130

¹¹⁸ Idem, s. 145

¹¹⁹ David Freedberg, Vittorio Gallese, Motion, emotion and empathy in aesthetic experience, in: Trends in cognitive sciences, č. 11, Cambridge, 2007, s. 197-203

¹²⁰ Vzhledem k rozsahu mé práce díla těchto autorů považuji za postačující příklady soudobých výzkumů empatie.

pohyby, jako příklad citů empatické účasti (engagement). Tyto city se můžou skládat z empatického pochopení emocí jiných lidí nebo z pocitu vnitřní imitace pozorovaných dějů jiného v obrazech a sochách.¹²¹ Zdůrazňují, že objev zrcadlových neuronů u makaků a souvisejících mechanismů zrcadlení v lidském mozku spolu s novým důrazem na význam emocionálních procesů pro sociální vnímání změnily chápání základního společenského poznání. Průzkumy neurověd ukázaly způsoby, kterými používáme empatii. Lidská schopnost racionálně rozumět činnostem, emocím a pocitům jiných závisí na ztělesněné simulaci, funkčním mechanismu, pomocí něhož námi pozorované děje, emoce nebo pocity aktivují naše vlastní vnitřní reprezentace tělesných stavů.¹²²

Jejich cílem je navržení teorie empatických reakcí na umělecká díla, jež nejsou zcela introspektivní, intuitivní nebo metafyzická, ale mají přesný a definovatelný materiálový základ v mozku. Soustřeďují se na dvě složky estetické zkušenosti, které se podílejí na uvažováních o vizuálních uměleckých dílech: 1. vztah mezi ztělesněnými empatickými pocity v pozorovateli a reprezentativním obsahem díla z hlediska akcí, intencí, objektů, emocí a pocitů zobrazených v uměleckém díle; 2. vztah mezi ztělesněnými empatickými pocity v pozorovateli a kvalitou díla z hlediska viditelných stop uměleckého tvůrčího gesta. Oba komponenty jsou vždy přítomné, i když v různé míře.¹²³ Podle těchto autorů, zrcadlové neurony nabízejí možnost jasnějšího porozumění vztahu mezi reakcí na vnímání pohybu v umění a emocí, které díla vyvolávají. Věnují se pozorování akcí a záměrů odděleně od emocí a pocitů.¹²⁴

Když je systém zrcadlových neuronů aktivován, pozorování akce vede k aktivaci stejných neuronových sítí, které jsou aktivní během provádění děje. To samo o sobě naznačuje možný vliv na časté pocity empatického zapojení s pohyby v uměleckých dílech. Zrcadlové neurony umožňují pochopení druhých pomocí ztělesněné simulace, aktivací motorické reprezentace téže akce, i když je její závěr jen implicitní. Výzkumy systému zrcadlových neuronů ukázaly, že i pozorování statických objektů vede k simulaci akce v mozku pozorovatele.¹²⁵

Nakonec bych zmínila publikaci „Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives“, která vyšla v r. 2011. Obsahuje nejnovější příspěvky o empatii v několika sekcích, a to v neurovědách, estetice a v mravnosti. Zmíním pouze dva příspěvky, které pokládám za vyhovující pro naši práci.

¹²¹ Freedberg, Gallese (pozn. 119), s. 197

¹²² Idem, s. 198

¹²³ Freedberg, Gallese (pozn. 119), s. 199

¹²⁴ Ibidem

¹²⁵ Freedberg, Gallese (pozn. 119), s. 200

Murray Smith v kapitole „Empathy, Expansionism and the Extended Mind“ rozvíjí definici empatie jako „zaměřené na jiné [lidé] osobní představy“ (other-focussed personal imagining), definici, která rozlišuje empatii od různých jevů nižší úrovně, jako jsou afektivní mimikry a citová nákaza (považuje je za součásti empatie), a specifikuje vztah mezi těmito procesy a plnohodnotnou empatií. Tento popis empatie je pak kontextualizován a dále rozvíjen. Teorie „rozšířené mysli“ (extended mind) zdůrazňuje způsob, jakým lidská mysl rozšiřuje své schopnosti tím, že využívá svět za hranice fyzického těla. Empatie může být jak mechanismem, tak i příjemcem takového rozšíření, její síla je posilována prostřednictvím praxe vyprávění. Teorie „rozšířeného poznávání“ (expanded cognition) souvisí se způsobem, jakým se každodenní vnímavost a kognitivní rutina často rozšiřují v kontextu umění. Rozsah a intenzita empatie mohou být tímto způsobem rozšířeny o narativní umělecká díla.¹²⁶

Základní reakce podle Smitha vyzývají k imaginativnímu projektu. Myslí si, že nevolní reakce při napodobování druhého pomocí zrcadlových neuronů mohou podporovat a obohacovat imaginativní výkon.¹²⁷ Zrcadlový systém tedy podle Smitha podporuje imaginativní proces.¹²⁸

Článek „An Emphatic eye“ Dominica McIver Lopese argumentuje pro tezi: obrazy přispívají jedinečným způsobem k rozvoji charakterů empatické povahy. Jeho argument je, že pouze obrazy poskytují zkušenost vidění „dovnitř“, které zprostředkovává jedinečné empatické odpovědi, a tyto jedinečné empatické reakce na obrazy mohou obohatit empatické odpovědi v reálných životních situacích. Aby tento argument mohl udělat, zavedl model založený na složkách syndromu empatických odpovědí.¹²⁹

¹²⁶ Murray Smith, *Empathy, Expansionism and the Extended Mind*. In: Coplan, A.; Goldie, P. (ed), *Empathy: philosophical and psychological perspectives*. New York, 2011, s. 99-117

¹²⁷ Idem, s. 102

¹²⁸ Smith (pozn. 126), in: Coplan, Goldie (ed.), s. 103

¹²⁹ Dominick McIver Lopes, *An Emphatic Eye*. In: Coplan, A.; Goldie, P. (ed): *Empathy: philosophical and psychological perspectives*. New York, 2011, s. 118-134

3. Humanistický směr ve fotografii

Fotografie humanistického směru je poměrně rozmanitým jevem, který vznikl na křižovatce několika historických událostí, činnosti fotografů, kteří se snažili šířit humanistické poselství pomocí zachycování různých momentů lidského života. Vznik tohoto směru během druhé světové války se může jevit paradoxní, neboť destrukce nenese v sobě prvky oslavy lidského rodu. Ale právě snaha těchto „pozorovatelů skutečnosti“ obrátit lidskou pozornost ke globálním problémům a sjednotit lidstvo na základě toho, co je charakteristické pro každého z nás, činí jejich fotografie z určitého pohledu jedním z prostředků sjednocení a globalizace.

Je důležité říct, že humanistická fotografie není vymezena přesnými časovými rámci a v podstatě existuje i dnes. Nemá určenou formální podobu, ale tkví v samotném obsahu námětů a sdělení. Často se objevuje na pozadí reportážní fotografie a nejvíce je spojená s obdobím po válce. Chtěla bych se proto v této kapitole zaměřit právě na vznik humanistické fotografie a její postupný rozvoj během války a po ní.

Masové rozšíření dokumentační fotografie v tištěných médiích, zejména zaznamenávání sociálních situací a politických událostí, znamenalo postupnou transformaci media v účinný nástroj politické propagace. V 19. století se tato stránka ještě neprojevila v plné síle, a nebyla proto ani systematicky využívána. Během 20. století se fotografie stala nástrojem ovlivňujícím veřejné mínění ve všech státech.¹³⁰

Mezi lety 1939-45 převažovaly v časopisech, novinách, filmových žurnálech i jiných médiích fotografie informující o průběhu války. Nastalo období, kdy politická a vojenská cenzura úspěšně ovlivňovala tok informací o vojenských chybách a masovém vraždění, ke kterým docházelo v „zájmu majoritního vojenského rozhodnutí“. Žurnalisté často neměli přístup do bojových oblastí. Přes jistou cenzuru však byly fotografie a film vnímány jako nejsilnější nástroj pro šíření všech politických názorů. A to nejen obyvateli, ale i silnými politickými skupinami a vládami celého světa.¹³¹

V období druhé světové války získala fotografická reportáž strategický význam. Její výrazová i formální podoba vycházela z evropského pojetí meziválečné reportáže, kde se asi nejvíce uplatňoval Salomonův princip bezprostřední fotografie. Především obrovský potenciál obrazových týdeníků, fotografických agentur a poptávka veřejnosti po informacích o aktuálním dění umožňovaly v průběhu druhé světové války kvalitativní rozvoj tohoto žánru

¹³⁰ Filip Wittlich, Fotografie – přímý svědek?! Fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání, Praha, 2012, s. 53

¹³¹ Vartecká (pozn. 4), s. 67

ve Velké Británii, Francii i v USA.¹³²

Mnoho amerických časopisů se stalo důležitým fórem pro působivé snímky událostí v Evropě ještě předtím, než USA vstoupily do druhé světové války.¹³³ Přestože ve válečných letech v americkém tisku válka jako téma absolutně nedominovala a byla víceméně ignorována, vytvořil se tu silný dokumentární styl kombinující fakta a výraznou kompozici s obrovským citem pro vnitřní koherenci formální, příběhové a emocionální složky (H. Cartier-Bresson, A. Eisenstadt, M. Bourke-Whiteová, R. Capa, D. Seymour-Chim). V 50. letech byla Evropa „zanepřázdňena“ dělením na „východ“ a „západ“, rovněž tak i obnovou vlastní hospodářské a sociální infrastruktury a odstraňováním následků války. I z těchto důvodů nastal největší rozvoj v oblasti poválečné fotografie právě v USA.¹³⁴

Nejpozoruhodnější ze všech obrazů jsou však nesporně ty, které nejen informují o konkrétních událostech hrůzné skutečnosti, ale také vypovídají o běsu války vůbec. Ty, které podávají svědectví o válce prostřednictvím jejího dopadu na osudy lidí a které tak činí s osobním autorským citovým zaujetím. Čím hlubší prožitek vtiskl fotograf do svého snímku, tím silnější je jeho působení.¹³⁵ Jejich autoři narukovalido války, protože stáli proti ní, a mnozí z nich zaplatili svůj postoj životem. Věděli, že nelze fotografovat válku, protože je to zejména emoce, a tak – fotografovali tuto emoci.¹³⁶ Druhá světová válka výrazně přispěla k intenzivnímu rozvoji fotografování „dynamických“ situací. Dramatické události na bitevním poli, tragédie v bombardovaných městech a snaha civilního obyvatelstva pomáhat zapůsobily na mnohé fotografy. Rozdíl nepochybně zaznamenáme mezi prací fotografů v zemích velké protifašistické koalice a fotografy v Německu.¹³⁷

Přinášet svědectví o lidském údělu je pro fotografa náročné. Je třeba, aby měl hluboké porozumění pro člověka, pokoru k životu a aby byl vždy schopen projevit svou lidskou účast. Není možné se skutečnosti zmocňovat, ale naopak trpělivě čekat na přírodní chvíli, která vyjádří samu podstatu jevu či události.¹³⁸

Lidské utrpení druhou světovou válkou nekončí. Střety mocenských zájmů, poznamenávající lidstvo od úsvitu dějin, pokračují v bezpočtu lokálních válek a konfliktů a s rozvojem techniky roste počet jejich obětí geometrickou řadou. A nejsou to jenom války, jež tvoří bolavá místa na mapě naší planety. Je to i hlad, rasová nenávist, násilí a útlak

¹³² Vartecká (pozn. 4), s. 75

¹³³ Tausk (pozn. 8), s. 129

¹³⁴ Vartecká (pozn. 4), s. 67

¹³⁵ Mrázková (pozn. 9), s. 138

¹³⁶ Ibidem

¹³⁷ Tausk (pozn. 8), s. 127

¹³⁸ Mrázková (pozn. 9), s. 139

jakéhokoliv druhu.¹³⁹ V období po válce převládal žánr fotografické reportáže a módní fotografie. Množství fotografů získalo svou zručnost převážně během války, ať už jako součást ozbrojených sil, nebo jako civilní žurnalisté.¹⁴⁰

K nápravě „těžce nemocného světa“, vzniká v roce 1947 mezinárodní sdružení fotografů Magnum – a to jako platforma pro fotografii, která se chce společensky angažovat v problémech soudobého světa.¹⁴¹ Kvalifikací pro členství jsou žurnalistické a fotografické schopnosti a pozitivní lidská osobnost. Na tento třetí předpoklad se klade v Magnu velký důraz.¹⁴² Zakládají a financují ji sami fotografové, kteří již nechtějí být závislí na zájmové různorodosti utilitární politické orientace novin a časopisů, pro něž dosud pracovali.¹⁴³ Každý fotograf dává 36% ze svých honorářů do společné pokladny, čímž vzniká provozní kapitál na cestování atd.¹⁴⁴ Členové chtějí prosazovat svoji vlastní koncepci fotografie, stranící jednoznačně člověku. Jejich krédem je „lidský pohled“ na veškeré dění. Jejich heslem je morální apel.¹⁴⁵ Dělají většinou reportážní fotografie. To znamená, že je zajímá sdělení a jejich hlavním tématem a neustálým předmětem soustředěného zájmu je život, jeho bohatství a rozmanitost, lidskost.¹⁴⁶

U jeho kolébky stáli dnes už legendární muži: Robert Capa, David Seymour a Henri Carrier-Bresson. Bylo rozhodnuto vytvořit nový typ organizace, která by svým členům poskytovala podporu kolektivu, a přitom jim nechávala co největší tvůrčí svobodu. Později se připojili George Rodger, Werner Bischof a Ernst Haas.¹⁴⁷ Právě tyto fotografové jsou hlavními hráči na poli humanistické fotografie. Každý z těchto tvůrců vynikal svou individualitou již před zahájením své činnosti v Magnu a bezpochyby měl svůj přínos pro dějiny fotografie.

Například ve Francii se kolem Henriho Carrier-Bressona ustavuje směr fotografie označované často jako fotografie autorská. Své cíle a náměty si určuje sama, stejně jako zásady i vlastní styl. Fotografové pracují převážně jako nezávislí umělci a publikují své fotografie v časopisech a knihách. Jejich pracovní postup je žurnalisticko-fotografický, jejich zájem se soustřeďuje na pozorování lidí na celém světě v každodenních a neobvyklých situacích. Henri Carrier-Bresson dovedl tento žánr k mistrovství a prokázal, že to není objektiv, který vidí něco neobvyklého, nýbrž oko fotografovo, jež subjektivně zaznamenává a

¹³⁹ Mrázková (pozn. 9), s. 138

¹⁴⁰ Vartecká (pozn. 4), s. 67

¹⁴¹ Mrázková (pozn. 9), s. 138

¹⁴² Anna Farová, *Dvě tváře*, Praha, 2009, s. 64

¹⁴³ Mrázková (pozn. 9), s. 139

¹⁴⁴ Farová (pozn. 142), s. 64

¹⁴⁵ Mrázková (pozn. 9), s. 139

¹⁴⁶ Farová (pozn. 142), s. 64

¹⁴⁷ Mrázková (pozn. 9), s. 139

zachytí ten či onen moment.¹⁴⁸

Je to především Cartier-Bresson, jenž svým stylem formuluje nový druh fotografie, který označujeme jako „bezprostřední“, „spontánní“ anebo – ve světě zvaný – „life photography“, „fotografie-život“. I tento druh fotografie sleduje skutečnost v přirozených podmínkách a nezasahuje do průběhu událostí nebo jevů. Ale zatímco reportáž se vždy váže ke konkrétním dějům na konkrétním místě a v konkrétním čase, o nichž přináší zprávu, bezprostřední či spontánní fotografie vydává zhuštěné svědectví o lidských situacích, o obecném údělu člověka tohoto světa, existujícího kdekoliv.¹⁴⁹

Cartier-Bresson cestuje mnoho, téměř neustále, nové dojmy mu napomáhají k uchování svěžesti oka. Vědomě usiluje o vlastní první dojem, neseznamuje se nikdy s novým prostředím z fotografií jiných autorů.¹⁵⁰ Při svých cestách nezachycuje exotičnost a neobvyklé efekty, ale to obecné, co mají všichni lidé společného. Tiskne svoji spoušť, veden touhou vyjádřit svědecky a účastně, svým osobitým slohem a názorem pravdu o lidech našeho věku.¹⁵¹ Právě tento postoj ho činí jedním z nejpozoruhodnějších fotografů, kteří vnášeli svůj vklad do rozvoje humanistického poselství.

Jedním z nejzajímavějších jevů, které jsou spojeny s jeho jménem, je onen bressonovský „rozhodující okamžik“. Je založen na výběru jediné fáze z bezpočtu možností probíhajícího děje, jediného správného záběru, schopného vyjádřit i bezprostřední souvislosti.¹⁵² V čelo své knihy *Images a la Sauvette* nadepsal si slova kardinála de Retz: „Není na světě nic, co by nemělo svůj rozhodující okamžik.“ A Henri Cartier-Bresson vysvětluje dál: „V roce 1931 objevil jsem Leicu; stala se prodloužením mého oka a už mě neopouští. Chodil jsem celý den napjatě a hledal v ulicích, abych mohl zachytit ze skutečnosti usvědčující výjevy. Hlavně jsem si přál zachytit v jediném snímku podstatu události.“¹⁵³ Tento způsob, pro epochu humanistické fotografie příznačný, předznamenal vlastně už Eugene Atget svými lidičkami Paříže a André Kertész ranými snímky maďarského domova, ale je také typický pro dlouhou řadu dalších fotografů z celého světa, kteří tak vytvářejí obrazové poselství o životě člověka na této zemi.¹⁵⁴

Fotografové sociální fotografie byli podněcováni zájmem a angažovaností pro lidské osudy a také nadějí, že se jim pomocí těchto obrazů podaří něco změnit. Zahajují tradici, v níž četní

¹⁴⁸ Reinold Miselbeck, *Fotografie 20. století*. Museum Ludwig v Kolíně nad Rýnem, Praha, 2003, s. 9

¹⁴⁹ Mrázková (pozn. 9), s. 139

¹⁵⁰ Farová (pozn. 142), s. 18

¹⁵¹ Idem, s. 19

¹⁵² Mrázková (pozn. 9), s. 139

¹⁵³ Cit. podle Farová (pozn. 142), s. 13

¹⁵⁴ Mrázková (pozn. 9), s. 139

fotožurnalisté jako Robert Capa, Werner Bischof, Margaret Bourke-Whiteová, Eugene Smith a mnozí další pracovali v oboru novinářské fotografie pod pojmem „concerned photographers“ po celé jedno století.¹⁵⁵

Magnum se poprvé představilo v letech 1950-51 rozměrnou obrazovou sérií *Všude žijí lidé*, která byla publikována časopisecky. Její úspěch otevřel cestu dalším obdobným akcím – *Mládí světa*, *Ženy světa*, *Dětská generace*. Magnisté od té doby publikovali na stránkách předních světových časopisů, vydávali knihy a jejich výstavy měly úspěch u miliónů diváků. Werner Bischof vytváří otřesné svědectví o hladomoru v Biháru, Eugene W. Smith slavně, dnes už klasické eseje *Španělská vesnice* a *Milosrdný člověk doktor Schweitzer*, Henri Carrier-Bresson lyrickou poému o Seině a Paříži.¹⁵⁶

Druhý spoluzakladatel agentury Magnum, Robert Capa, přitahoval všech svým humanistickým soucítěním se vším lidským utrpením.¹⁵⁷ Získal fotoreportážní zkušenosti během občanské války ve Španělsku.¹⁵⁸ Capa nadevšechno stavěl odpovědnost reportéra za to, co fotografuje a co zveřejňuje. A právě toto humanistické krédo se stává základem Magna.¹⁵⁹ Největším jeho přínosem byl nesmírně kritický pohled na jakékoliv válečné dění. Od roku 1939 pracoval pro časopis *Life*. V letech 1941-45 vytvořil množství záběrů z války v Severní Africe, Itálii, Francii a Německu. Nejvýraznější ikonou jeho celoživotní tvorby je fotografie *Smrt republikánského bojovníka*, kterou v roce 1936 publikoval časopis *Life*.¹⁶⁰ Vznikla prý tak, že Capa v jednom okamžiku první bitvy této války položil svůj aparát na okraj zákopu, a aniž by se při kulometné palbě díval, stiskl spoušť.¹⁶¹ Přestože se vedou spory o „pravosti“ fotografie, stala se na dlouhé období symbolem skutečné povahy válečné reportáže. S obrovskou bravurností ve svých živých a faktických snímcích zaznamenával hrůzy válek.¹⁶² Avšak jeho pátá válka, kterou fotografoval, se mu stala osudnou.

David Seymour, další spoluzakladatel agentury, národností polský Žid, byl na počátku svého života Rusem a na jeho konci Američanem. Nenáviděl násilí a přitom trávil většinu svých dnů ve válce. Domovem se mu stal celý svět. Politické podmínky hitlerovského Německa, kde studoval, ho v roce 1931 přivádějí do Paříže; kde se stává fotožurnalistou. Francie se tehdy otřásala bouří zápasu o postoj k rozpínajícímu se fašismu a pokroková Paříž

¹⁵⁵ Miselbeck (pozn. 148), s. 8

¹⁵⁶ Mrázková (pozn. 9), s. 139

¹⁵⁷ Idem, s. 140

¹⁵⁸ Tausk (pozn. 8), s. 129

¹⁵⁹ Mrázková (pozn. 9), s. 140

¹⁶⁰ Vartecká (pozn. 4), s. 75

¹⁶¹ Mrázková (pozn. 9), s. 140

¹⁶² Vartecká (pozn. 4), s. 75

se spojovala v masovém hnutí lidové fronty¹⁶³. Seymour byl mezi prvními, kteří odjeli fotografovat na frontu španělské občanské války, a nechyběl ani mezi těmi, kdo jako první dobrovolně vstoupili do armády, když se tento konflikt rozrostl do druhé světové války. Téměř nic jiného, než lidské konflikty nefotografoval. Všude, ať jej osud zavedl kamkoliv, fotografoval především to, co s válkou mělo nejméně společného a co jí odedávna současně nejvíc trpělo. Byly to děti. Pro tohoto fotografa byly války především zločinem páchaným na dětech a jeho fotografie jsou neustálou varující připomínkou této pravdy. Připomínkou toho, že děti jsou stejné všude na světě a že se rodí ne pro nepřátelství, ale pro lásku.¹⁶⁴

To jsou příběhy a přínosy jen několika autorů z obrovské plejády humanistických fotografů. Život a činnost každého z nich měla vliv na aktuální dění. Kromě již zmíněných, byli to i jiné členy Magna – Werner Bischof, William E. Smith, Bruce Davidson ad.¹⁶⁵, anebo i samostatní jedince, jako například ruští fotografové - Dmitrij Baltermanc, Michail Trachman, Boris Kudojarov. Humanistická fotografie je tvořená z myšlenek a názorů, které jsou vyjádřeny ve fotografiích různých autorů, a které spojuje touha k sjednocení lidstva.

V poválečné době byly zprostředkovateli humanistické myšlenky nejen časopisy a agentury, ale také i veřejná místa. Důležitou institucí, jejíž aktivní existenci si kulturní prostředí vyžadovalo, bylo Museum of Modern Art (MoMA) v New Yorku.¹⁶⁶ Výstavní strategie a koncepčně přelomové expozice, které tato instituce podporovala, se staly v dějinách fotografie důležitými milníky.¹⁶⁷ Nejpůsobivější byly fotografie, ve kterých byl velmi citelný odpor fotografa k válce, snímky, které obecně ukazovaly hrůzy války.¹⁶⁸ MoMA tak byla jedním z hlavních institucionálních středisek prosazujících humanistické poselství, nad kterým se jeho zásluhou mohlo zamyslet více lidí.

Velká éra humanistické fotografie, vypovídající o radostech, bolestech a touhách člověka, která našla svůj manifestační výraz ve slavné Lidské rodině, pokračuje dál. Od druhé poloviny šedesátých let však její proklamativní humanismus, do značné míry optimisticky zahleděný do budoucna, z fotografie ustupuje. Pod vlivem dalších válek, zestřízlivěla, zdrsněla.¹⁶⁹ Fotografie tohoto typu se čím dál víc obrací k analýze podmínek života lidí v různých sociálních vrstvách a politických systémech, všímá si životních determinant a

¹⁶³ Mrázková (pozn. 9), s., 150

¹⁶⁴ Idem, s. 151

¹⁶⁵ Je nutné tady zmínit i Josefa Koudelku, českého představitele skupiny Magnum, od něhož pocházejí nejpřesvědčivější záběry Pražského Jára.

¹⁶⁶ Vartecská (pozn. 4), s. 67

¹⁶⁷ Jednou z epochálních výstav této institucí i byla „The Family of Man“, o níž bude řeč v další kapitole.

¹⁶⁸ Vartecská (pozn. 4), s. 68

¹⁶⁹ Mrázková (pozn. 9), s. 139

mezilidských vztahů – zkoumá příčiny stavu současného světa a života jeho obyvatel. Často nikoliv pod zorným úhlem reportéra, ale střízlivého vědce – sociologa, politologa.¹⁷⁰

Humanistický aspekt ve fotografii má dlouhou, ušlechtilou tradici. Ve jménu života zobrazuje ponížení člověka i jeho nezníčitelnou touhu opět se vzchopit a žít. Ve jménu lidského štěstí stvrzuje základní kvality života. V něm fotografie našla své nejzákladnější poslání. K němu dospěl i tvůrce *Lidské rodiny* Edward Steichen. Jeho formulace je přesná: „Hlavním posláním fotografie je vysvětlovat člověka člověku a každému člověku sebe samého“.¹⁷¹

¹⁷⁰ Mrázková (pozn. 9), s. 139

¹⁷¹ Cit. podle Mrázková (pozn. 9), s. 139

4. Výstava „The Family of man“

Významná výstava s názvem „The Family of Man“ (Lidská rodina) byla jedním z nejvlivnějších a nejambicióznějších fotografických projektů. V podstatě představovala jakousi vizuální esej, vizuální text, jejíž autorem byl fotograf a kurátor Edward Steichen. Jeho cílem bylo upozornit na univerzálnost lidských zkušeností a roli fotografie v této dokumentaci.

„Lidská rodina“ se stala historickým předělem; milníkem na vývojové cesty fotografie, od něhož se často počítá konec jedné a počátek další etapy. Ale aby k tomuto milníku fotografie dospěla, muselo lidstvo projít temnou apokalypsou – druhou světovou válkou. Její autentická obrazová podoba, čítající milióny očitých svědků, bude navždycky připomínat, jaké krutosti je člověk schopen k člověku. Bude trvale ukazovat popření jakých hodnot života znamená znesvěcení lidské důstojnosti.¹⁷²

Už samotný Edward Steichen přesvědčivě psal v úvodu ke katalogu výstavy: „Věřím, že výstava *Lidská rodina*, vytvořena a uvedena nejprve v MoMA v New Yorku a nyní putující po celém světě, je nejambicióznější a nejnáročnější fotografický projekt, který kdysi někdo pokoušel vytvořit.“¹⁷³

4.1. Vznik a historické okolnosti

Po válce se Edward Steichen stává ředitelem fotografického oddělení Muzea moderního umění v New Yorku, po svých předchůdcích Beaumontovi a Nancy Newhallových. Pokračuje v jejich tradici ve výběru „dobrých“ fotografií, bez jakéhokoli jiného kritéria (např. kvalita) a bez ohledu na způsob. Steichen na půdě muzea uspořádává velký počet výstav, z nichž nejproslulejšími jsou „The Family of Man“ (Lidská rodina) z roku 1955 a „Bitter Years“ (Hořká léta) v roce 1962.¹⁷⁴

První dekáda bouřlivého vývoje fotografie každodenního života po druhé světové válce byla jedinečným způsobem oceněna tímto autorem na slavné výstavě „The Family of Man“. Měl svůj osobní pohled na fotografické výstavy – byl proti pojmu „salonní výstava“ a naproti tomu chtěl, aby divák získal něco víc než jen roztržštěný dojem z mnoha fotografií, ať jsou jakkoli dobré, aby pozoroval logický celek.¹⁷⁵

¹⁷² Mrázková (pozn. 9), s. 138

¹⁷³ Steichen (pozn. 7), s. 3

¹⁷⁴ Farová (pozn. 142), s. 59

¹⁷⁵ Tausk (pozn. 8), s. 179

„Lidská rodina“ byla vytvořena na pozadí poválečné rekonstrukce, nástupu studené války a rostoucího strachu z jaderního holocaustu.¹⁷⁶ Mezinárodní prohlídka definitivní výstavy v roce 1955 byla sponzorována nyní zaniklou informační agenturou Spojených států (United States Information Agency), jejímž cílem bylo bránit se propagandě studené války vytvořením lepšího světového obrazu amerických politik a hodnot.¹⁷⁷

Edward Steichen věřil, že výstava bude dalším argumentem pro to, jak nutný je pro lidi mír. Příprava výstavy začala už v roce 1952. Steichen osobně pátral v archívech amatérů i profesionálů po snímcích, které odpovídaly jeho představám poselství, jež chtěl vytvořit.¹⁷⁸ Také cestoval za účelem shromažďování snímků do jedenácti evropských zemí, včetně Francie, Švýcarska, Rakouska a Německa. Celkově Steichen získal 300 snímků od evropských fotografů, mnoho z humanistické skupiny, které se poprvé objevily na výstavě „Post-War European Photography“ (Poválečná evropská fotografie) v Muzeu moderního umění v roce 1953. Kvůli začlenění tohoto díla do výstavy „Rodina člověka“ z roku 1955 je „Poválečná evropská fotografie“ považována za její předstupeň.¹⁷⁹

Desetitisíce dalších snímků pak přicházely na jeho adresu. Dalo mnoho práce a přemyšlení, než pod jeho rukama a pod rukama asistenta Waynea Millera získaly ty spousty fotografií tvar a duši legendární Lidské rodiny.¹⁸⁰ Steichen a jeho tým si také těžce vybírali archivy časopisu *Life*, jejichž fotografie posléze byly použité na závěrečné výstavě. Ty tvoří více než 20% z celkového počtu (111 z 503).¹⁸¹

Zatímco listoval stránky biografie Abrahama Lincolna, neležel v jedné z jeho řečí výraz „Lidská rodina“.¹⁸² Toto se stalo správným mottem nové výstavy, protože se mu to umožnilo zahrnout všechno: lásku mezi mužem a ženou, manželství, narození a výchovu dětí a zranění. Edward Steichen se snažil ukázat, že navzdory rozdílům v národních návycích a náboženských praktikách jsou lidé na celém světě podobní v těchto základních formách života, a proto by měli hledat lepší vzájemné porozumění. Z tohoto důvodu se nesnažil prezentovat fotografickou elitu světa za každou cenu (ačkoli se díla mnoha fotografů ukázala jinak). Spíše se snažil kreativně vybízet takové obrazy, které nejlépe sloužily vznešenému

¹⁷⁶ Sandeen (pozn. 1), s. 37

¹⁷⁷ Gresh Kristen, The European Roots of “The Family of Man“, In: History of photography, č. 29 (4), 2005, s. 333

¹⁷⁸ Mrázková (pozn. 9), s. 138

¹⁷⁹ Kristen (pozn. 177), s.335

¹⁸⁰ Mrázková (pozn. 9), s. 138

¹⁸¹ Kristen (pozn. 177), s. 336

¹⁸² Zajímavým je to, že Steichenův švagr, Carl Sanburg, který napsal předmluvu ke katalogu „Lidské rodiny“, byl životopiscem Abrahama Lincolna. Lze tedy zjevně vidět vliv tohoto amerického básníka na Steichena.

nápadu.¹⁸³

V konečné podobě výstava obsahovala pět set tři snímky od autorů z osmašedesáti zemí. Její premiéra se konala v lednu 1955 v newyorském Muzeu moderního umění a po vítězném putování Spojenými státy se vydala na dlouhou pouť po více než čtyřicet zemích světa; zhlédlo ji přes deset miliónů lidí.[3] Byla vydána i v knižní podobě a stala se bestsellerem padesátých let.[1] Její úspěch byl nevídaný.¹⁸⁴ Sám Steichen jej vysvětlovat slovy: „Lidé v sále se dívají na obrazy a lidé na obrazech se dívají opět na ně. Poznávají se navzájem“.¹⁸⁵

Stejně tak i Steichenův švagr Carl Sandburg, americký básník, se vyjádřil k výstavě. Napsal do katalogu lyrickou předmluvu, která obsahově podobá úvodu Steichena, ale je podána ve vznešených intonacích. Zdůrazňuje, že výstava podává všechny lidské zázraky a nutí diváka vcítit se a říct: „Nejsem tady cizí“.¹⁸⁶

Brzy po otevření výstavy 24. ledna r. 1955 byly překonány i ty nejoptimističtější předpoklady jejího úspěchu, počet návštěvníků daleko převýšil předchozí výstavy MoMA. Všechny vystavené fotografie byly vytisknuty ve 135 000 výtiscích, což umožnilo prodat kopii za nízkou cenou – pouze jeden dolar.¹⁸⁷

Výstava je humanistickým vyprávěním o stejných lidských pocitech a osudech na celé zeměkouli. Všechny další výstavy na stejná téma, jež byly později ve světě vytvořeny, navazují na Steichenovou koncepci, ať jsou s ní v soulase nebo se tváří jako její popření (např. Pawkova *Was ist der Mensch*).¹⁸⁸

4.2. Obsah výstavy

„Lidská rodina“ zahrnovala velké množství jak amerických tvůrců sociálně dokumentární fotografie jako Dorotheu Langeovou, Russella Leea, Bena Shahna a Margaret Bourke Whiteovou, tak fotografy, kteří se později projeví jako klíčové postavy New-Yorské školy fotografie, jako byli Lisette Modelová, Helen Levittová, Sid Grossman, Roy DeCarava, Richard Avedon, Diane Arbusová, Robert Frank s Louis Fauer. Výstava mnoha způsoby signalizovala, jak zásadní bylo znovu uspořádat vztahy mezi fotografickou avantgardou a

¹⁸³ Tausk (pozn. 8), s. 179

¹⁸⁴ Mrázková (pozn. 9), s. 138

¹⁸⁵ Steichen (pozn. 7), s. 3

¹⁸⁶ Sandburg (pozn. 10), in: Steichen, s. 4

¹⁸⁷ Tausk (pozn. 8), s. 179

¹⁸⁸ Farová (pozn. 142), s. 59

masovým publikem a zároveň mezi dvěma generacemi amerických fotografů.¹⁸⁹ Bok po boku se slavnými fotoreportéři byli zastoupeni téměř neznámí amatéři, kteří uspěli v pořizování snímků vhodných pro obecný účel.¹⁹⁰ Bylo představeno dílo 273 fotografů (163 z nich byli Američané), což se 70 evropskými fotografy znamená, že soubor představuje primárně západní pohled.

Obsah fotografii je dobře určen samým Edwardem Steichenem, který v předmluvě ke katalogu vysvětlil, jaká téma hledal v těch či oněch dílech: „Vybrali jsme fotografie z celého světa, jejichž škála obsahuje náměty od narození po smrt, s důrazem na každodenní vztahy člověka k sobě a k jiným. Včetně rodiny, společnosti a světa, v němž žijeme, s náměty od dětí až po filozofy, od mateřské školy až po univerzitu, od primitivních národů až po americké úřady. Fotografie milenců, svatby a dítěte na náručích, rodiny sjednocené její radostmi, útrapy a strasti jsou hluboce zakořeněné zbožnosti a antagonisty. Fotografie domova v celém jeho teplu a velkolepostí, jeho žalu a exaltací. Fotografie jednotlivců a rodiny s jejich reakcí na počátky života, pokračující smrtí a pohřbem. Fotografie týkající se člověka ve vztahu k jeho prostředí, ke kráse a bohatství země, kterou zdědil a fotografie velkých činů, hloupých a destruktivních. Fotografie zabývající se sakrálním víc než náboženstvím, základním lidským vědomím více než sociálním, lidskými sny a touhy a fotografie hořících tvořivých sil lásky a pravdy a zničujícího zla spjatého se lži.“¹⁹¹ A tento popisný řád pokračuje i Carl Sandburg: „Často tváře mluví to, co slova nikdy neřeknou. Někteří povídají o věčnosti a jiné jen ty nejnovější povídky. Dětské tváře, kvetoucí úsměvy, nebo ústy vyjadřující hlad následují obličej majestátu vytesávané z lásky, modliteb a nadějí, spolu s ostatními lehkými a bezstarostnými.“¹⁹²

Je zajímavé, že Steichen nevybíral fotografie podle měřítek, jimiž se sám ve své tvorbě řídil, nýbrž se obracel k fotografiím přímým, faktickým, specifickým. Nejenže vybral výborné fotografie výborných fotografů, ale pomohl fotografií spontánní, přímé, nearanžované a neuhlazené. Fotografií pojímá v těchto případech jako všem srozumitelnou řeč.¹⁹³

¹⁸⁹ Hal Foster (ed.) et al. Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus. 2. vyd., Praha. 2015, s. 464

¹⁹⁰ Tausk (pozn. 8), s. 179

¹⁹¹ Steichen (pozn. 7), s. 3

¹⁹² Sandburg (pozn. 10), in: Steichen, s. 4

¹⁹³ Farová (pozn. 142), s. 60

4.3. Kritické hodnocení a vliv

Výstava takového formátu určitě předpokládá, že bude probírána z různých úhlů pohledu a přijímána nejen pozitivně, ale i kriticky. Měla svou odezvu u dvou významných teoretiků, a to u Rolanda Barthese a Susan Sontagové.

Roland Barthes ve svém sborníku *Mýty*, publikovaném ve Francii v roce, 1957, tedy rok po výstavě „Lidská rodina“ Paříži, prohlásil, že je produktem "konvenčního humanismu". Obviňuje výstavu v moralizace a sentimentalitě, kritizuje ji jako příklad svého konceptu mýtu - dramatizace ideologického poselství a mýt lidského „společenství“, který značné části našeho humanismu slouží jako alibi.¹⁹⁴ Píše: „Tento mýtus funguje ve dvou fázích: nejprve se potvrdí rozdíl v lidských fyziognomiích, přemrštěně se zdůrazní exotika, ukáží se nekonečné druhové variace zkrátka obraz světa se podle libosti bábelizuje. A poté se z toho pluralismu magicky vydoluje jednota: člověk se rodí, pracuje, směje a umírá všude stejně; a pokud v těchto aktech stále ještě přetrvává nějaká etnická specifičnost, alespoň se nám podsune, že v jádru každého z nich existuje totožná „přirozenost“, že jejich rozličnost je jen formální.“¹⁹⁵ Jde tady o postulování určité lidské esence, do které zasahuje Bůh. Celý spiritualistický záměr je navíc zdůrazněn citacemi, doprovázejícími každou výstavní položku: těmito citacemi jsou často rčení či verše ze Starého zákona.¹⁹⁶ Potvrzují to i předmluva Carla Sandburga: „Je-li lidská tvář „mistrovským dílem Boha“, je zde v tisících osudových záběru.“¹⁹⁷

Pro Barthese je to skloubení různých věků lidského rodu na tom neutrálnějším stupni jejich stejnosti, tam, kde má zjevná přítomnost truismu hodnotu již jen v nitru čistě „básnické“ řeči.¹⁹⁸ A pokračuje: „Všechno, obsah a fotogeničnost obrázků i diskurs, který je ospravedlňuje, zde míří k potlačení určující tíže dějin: jsme udržováni na povrchu určité identity, samotná sentimentalita nám znemožňuje proniknout do podložní vrstvy lidského chování, do níž dějinné odcizení zavádí ony „rozdíly“, které docela prostě nazveme nespravedlnostmi“¹⁹⁹ Na konci svého eseje Roland Barthes vyjadřuje svou obavu o tom, že nehybnosti světa budou přiznání alibi „moudrosti“ či „lyrického postoje ke světu“.²⁰⁰

¹⁹⁴ Roland Barthes, *Mytologie*, Praha, 2004, s. 99

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Barthes (pozn. 194), s. 100

¹⁹⁷ Sandburg (pozn. 10), in: Steichen, s. 4

¹⁹⁸ Barthes (pozn. 194), s. 100

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ Barthes (pozn. 194), s. 101

Susan Sontagová ve své známé studii „O fotografii“, vydané v roce 1977, také reflexuje Steichenovou výstavu. Obviňuje ho v tom, že jeho „Lidská rodina“ odmítá definující náklad historií – původní, založené v dějinách rozlišnosti, nespravedlnosti a konflikty.²⁰¹ Píše, že „Steichenův výběr fotografií předpokládá lidskou podmínku nebo lidskou povahu, kterou sdílí všichni. Tím, že chtějí ukázat, že se jednotlivci narodí, pracují, smějí se a umírají všude stejným způsobem, "Lidská rodina" popírá rozhodující váhu historie – skutečných a historicky zakotvených rozdílů, nespravedlností a konfliktů."²⁰² Takže podle ní, výstava Steichena zvedávala duch, ale vylučovala historické pochopení přítomností. Sontagová ale také považovala Steichenův projekt jako pozitivní protiklad fotografickému projektu Diany Arbusové, který vyvolal její kritiku a negativní reakci.²⁰³

Dalším badatelem, zkoumajícím „Lidskou rodinu“ byl Eric Sandeen. Ve své studii „Picturing an exhibition: The Family of Man and 1950s America“ z roku 1995 poukázal na politické agendy v práci v těchto zdánlivě objektivních vizuálních esejích stejně jako i v příbězích publikovaných v časopise *Life*.²⁰⁴ Týkalo se to především toho, že fotografie a fotografické editory zajišťovaly neukojitelnou popularitu vizuálním důkazům demokratické schopnosti omezit rostoucí komunistickou hrozbu. Jako klíčový ukazatel návratu prosperity, tento fotografický výlev také ukázal blahobyt jako nejsilnější americkou zbraň v kulturních válkách nového atomového věku. "Snímek každodenního života, a to jak ve Spojených státech, tak v zahraničí," jak poznamenává Sandeen v jednom z jeho nejvýznamnějších pasáží, "se stal jedním z dalších způsobů, jakými si Amerika činila nárok na světovou vládu."²⁰⁵ Sandeen poskytuje vynikající analýzu tvorby Steichena od prvního rozkvětu tohoto nadčasového tématu přes vyčerpávající přitažlivost a výběr fotografií až po inovativní design finální expozice. Dává zvláštní pozornost energii Steichenova asistenta Wayne Millera, který pomáhal spravovat monumentální a náročný proces selekce fotografií, kterých bylo více než dva miliony. Sandeen také zkoumá důležitý intelektuální vztah mezi Steichenem a jeho švagrem Carlem Sandburgem.²⁰⁶

Z pohledu vývoje realistických novinářských obrazů může být výstava „The Family of Man“ považována za událost, která výrazně ovlivnila budoucí práci fotožurnalistů mladší generace tím, že uvedla možnosti humanitární komunikace. Stala se mezníkem, když se

²⁰¹ Susan Sontag, *O fotografii*, Praha, 2002, s. 50

²⁰² Sontag (pozn. 201), s. 50

²⁰³ Idem, s. 138

²⁰⁴ Sandeen (pozn. 1), s. 25

²⁰⁵ Idem, s. 26

²⁰⁶ Sandeen (pozn. 1), s. 37

odehrávala na vrcholu slávy velkých ilustrovaných týdeníků a krátce po jejich úpadku.²⁰⁷

„Lidská rodina“ také zdůraznila svým mezinárodním dopadem důležitost záběrů života obyčejných lidí v situacích, které nejsou v žádném případě výjimečné. Ačkoli mnoho redaktorů využívalo takové obrazy již před výstavou, hodně fotografií obsahující informace o každodenním životě ve všech zemích byly tisknuty ve větším počtu už po tom. Vliv na fotografie byl ještě výrazněji než na redaktory a stále více specialistů dospělo k prezentaci situací, ve kterých se nestalo nic výjimečného.²⁰⁸

V zemi premiéry výstavy, tedy ve Spojených Státech, je to zvlášť případ Roberta Franka. Právě jeho kniha „*The Americans*“ („Američané“), která vyšla v roce 1958, přinesla mu úspěch a je dodnes první asociací s jeho jménem. Robert Frank přidal fotografií pružnější a komplexnější formu. Odstoupil od koncepce „rozhodujícího okamžiku“, každý moment, který si vybíral, byl částí většího celku a tím byl i silnější.²⁰⁹ Tento pokrok v uplatnění každodenního života jako námětů, který byl manifestován na výstavě „The Family of Man“, netykal se pouze „fotografů-filozofů“, ale i vášnivých fotoreportérů. Jeden z nich je bezpochyby Američan William Klein, který žil v Paříži.²¹⁰

Výstava měla zvlášť silný účinek na FRG, kde novinářská fotografie se mohla rozvíjet svobodně a spoléhat na podporu některých týdeníků. Talentovaný fotograf Thomas Höpker se stal jedním z těch, kdo dělali hodně pro formování budoucí žurnalistické fotografie.²¹¹

„Lidská rodina“ byla také instalována i v SSSR v roce 1959 jako součást Americké výstavy v parku Gorkého v Moskvě. Byla vřele přijata širokou veřejností a fotožurnalisty, ale nelze zcela říct, že nějakým způsobem na ně zapůsobila, právě že se v sovětské fotografii scény každodenního života aktivně objevovaly už od 20. let XX. století. Vývoj logicky pokračoval v tomto směru se silnou vazbou na domácí tradici.²¹²

Polsko, které se také po válce připojilo k socialistickým zemím, prakticky nemělo svou tradici. Výstava „The Family of Man“, instalována ve Varšavě v roce 1959, vyvolala silný dojem u několika autorů. Nový přístup k prezentaci výmluvných situací byl přijat hlavně skupinou fotoreportérů kolem ilustrovaného deníku *Swiat*, mezi nimiž Jan Kosidowski a Wiesław Prazuch.²¹³

Československé fotografové se mohly naopak odvolávat na značné domácí tradice,

²⁰⁷ Tausk (pozn. 8), s. 179

²⁰⁸ Tausk (pozn. 8), s. 180

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ Tausk (pozn. 8), s. 182

²¹² Ibidem.

²¹³ Tausk (pozn. 8), s. 183

zaměřené na pravdivou komunikaci o současném životě. Jedním z příkladů je činnost fotografické skupiny Levého frontu, která se pokoušela prezentovat pravdivě svět dvacátých a třicátých let 20. století. Toto bylo později základem celého dalšího vývoje, ovlivněné do jisté míry také dokonalou znalostí sovětských úspěchů, změnil typický český smysl každodenní poezie. Na konci 50. let byl založen týdeník pro mladší čtenáře *Mladý Svět*. Díky orientaci tohoto časopisu, objevovaly se tam převážně fotografie životu nešťastníků. Dva přispívajících do Mladého Světu fotografy Leoš Nebor a Miroslav Huček patřili do rodiny „posedlých“ fotoreportérů. Jejich příběhy vyjadřovaly přesvědčivý optimismus mládeže a upřímné přání prezentovat vše, co stojí za to. Po nějaké době začaly považovat své příběhy za příliš krátké, aby mohly ukázat komplexně život československé mládeže, proto se rozhodli vytvořit nekonečnou knihu „Mládí“, která obsahovala výběr toho nejlepšího.²¹⁴

V příštích letech byly pokusy uspořádat výstavy se stejnou tematikou, ale nic z toho už nebylo natolik úspěšné.²¹⁵ Dokumentuje to také i jedinečnost Steichenova příspěvku, který dokazuje, že umění fotografie je dynamickým procesem formování myšlenek a vysvětlení člověka člověku. Byla koncipována jako zrcadlo univerzálních prvků a emocí v každodennosti života a jako zrcadlo základní jednoty lidstva na celém světě.²¹⁶

V době po zahájení *The Family of Man* proběhlo několik výstav, které vplynuly neboli byly přímo inspirované Steichenovým dílem nebo některé z nich se stavěly do protikladu. Jiné byly alternativou nabízející nové myšlenky na témata a motivy prezentované v roce 1955. Ty slouží k zastupování reakcí umělců, fotografů a kurátorů na výstavě vedle kulturních kritiků a ke sledování evoluce reakcí společnosti.

V roce 1965 proběhla výstava *Weltausstellung der Fotografie (World Exhibition of Photography)*, která také putovala světem. Představilo 555 fotografií 264 autorů z 30 zemí, s převažujícím počtem fotografií z výstavy Steichena. V roce 1968 proběhla druhá *Weltausstellung der Fotografie (2nd World Exhibition of Photography)* zasvěcena obrazům žen.²¹⁷

UNESCO nazvalo rok 1977 Rokem dětí. Ve stejném roce vyšla kniha s názvem „*The Family of Children*“, což jistě bylo reakcí na „*The Family of Man*“ a holdem Steichenovi. Tato kniha napodobovala původní Steichenův katalog v jeho rozvržení, v použití citací a v barvách použitých na obálce.²¹⁸

²¹⁴ Tausk (pozn. 8), s. 183

²¹⁵ Idem, s. 180

²¹⁶ Steichen (pozn. 7), s. 3

²¹⁷ Hellmut Becker. *Zur "Weltausstellung der Photographie", 1965*

²¹⁸ Jerry Mason. *The Family of children, 1977*

V roce 1997 Enrico Lunghi řídil výstavu „The 90s: A Family of Man?: *images of mankind in contemporary art*“ („Devadesátá leta: Lidská rodina?: obrazy lidstva v současném umění“), která se konala ve dnech 02.10.-30.11 v Lucemburku, Steichenově rodném domě a od té doby úložišti archivu plné verze Lidské rodiny. Výstava v podstatě citovala Steichův rozvrh výstavy a dodávala do něho kontroverzní složky.²¹⁹

Výstava „Lidská rodina“ obsahovala práce slavných autorů i zcela neznámých amatérů, ale nikdo tu neměl žádná privilegia. Nešlo o autory ani o jejich fotografie, ale o kolektivní fotografické poselství lidstva. Poprvé v dějinách fotografie v takové míře a s takovým účinem prokazuje své velké humánní poslání. Zamýšlí se nad údělem lidského rodu, nad smyslem života, nad mravní odpovědností lidstva za svůj společný osud. „Lidská rodina“ se stala historickým předělem; milníkem na vývojové cesty fotografie, od něhož se často počítá konec jedné a počátek další etapy. Ale aby k tomu milníku fotografie dospěla, muselo lidstvo projít temnou apokalypsou – druhou světovou válkou. Její autentická obrazová podoba, čítající milióny očitých svědků, bude navždycky připomínat, jaké krutosti je člověk schopen k člověku. Bude trvale ukazovat, popření jakých hodnot života znamená znesvěcení lidské důstojnosti.²²⁰

²¹⁹ Enrico Lunghi. *The 90s: a Family of Man?: Images of Mankind in Contemporary Art*, 1997

²²⁰ Mrázková (pozn. 9), s. 138

5. Vcítění diváků jako důležitý bod vnímání

V této poslední závěrečné kapitole se pokusím na příkladu jednotlivých fotografií z výstavy „Lidská rodina“ vysvětlit, jaký podíl má empatie při jejich vnímání. Budu používat fotografie, uvedené v katalogu a orientovat se na jejich koncepční seskupení, neboť opakují tutéž strukturu, která byla na samotné výstavě. Chtěla bych upozornit, že v podstatě jde o subjektivní výběr, ale se snahou podat to nejpřesvědčivější svědectví.

Jakákoliv komunikace diváka s uměleckým dílem předpokládá estetické vnímání. Jak uvádí Jiří Kulka ve své knize „Psychologie umění“, konstitutivními složkami estetického vnímání jsou percepce (smyslový obraz), kognitivní zpracování (poznání), prožívání (emoci) a hodnocení.²²¹ Jak jsem již uváděla ve druhé kapitole Budovy úrovně empatie, je tady nutno říct, že podle jeho klasifikaci logické přemyšlení, tedy též kognitivní zpracování, ještě není empatie, ale dává pro ni základ.²²² Je to onen první stupeň, během kterého můžeme poznat zobrazený námět. Když jsme to udělali, vzniká tady předpoklad pro empatie a divák přechází do druhé fáze vnímání zobrazeného. Začíná rozebírat citové vztahy, ukázané na fotografii. V pozorování fotografie dochází k nahrazení pasivní receptivity aktivním (kritickým) čtením a výkladem.²²³

Vybrané Steichenem fotografie většinou prezentuje lidi a momenty jejich života. Pokud je předmětem uměleckého zobrazení člověk nebo lidské dění, pouto mezi osobností umělce a osobností percipientu je užší, protože při pochopení zobrazení člověka lze použít některou část kódů bezprostřední lidské komunikace.²²⁴ Sémiotické práce prokázaly, že fotografií nelze redukovat na „čistou formu“ či na „okno do světa“, že není pojátkem s nepřítomným autorem. Prvořadý společenský význam má skutečnost, že fotografie je místem práce, strukturovaným a strukturujícím prostorem, uvnitř něho čtenář využívá jemu známé kódy, aby našel význam.²²⁵

S účinkujícími, s jistou částí osob se musí kvůli psychologické spoluúčasti identifikovat ten, kdo vnímá umělecké dílo, empatie musí v podstatě z této identifikace vynést na povrch jisté obsahy a převést je do vědomí.²²⁶ Silná identifikace vyvolává emoční vlnění, které nadlouho zachovává v paměti úplné vnoření.²²⁷ Všechno toto mimořádně ulehčuje

²²¹ Jiří Kulka, *Psychologie umění*, Praha, 2008, s. 355

²²² Buda (pozn. 13), s. 93

²²³ Victor Burgin. *Prohlížení fotografií*. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*, Praha, 2004, s. 94

²²⁴ Idem, s. 280

²²⁵ Burgin (pozn. 223), s. 94

²²⁶ Buda (pozn. 13), s. 284

²²⁷ Ibidem

identifikaci, automaticky vnáší diváka do psychického světa hrdiny, vyvolává v něm silné emoce, a kromě malých výjimek zabezpečuje úplné splynutí s viděným.²²⁸

Významové „struktury“ ve fotografii mají původ v ustálených modech lidské organizace. Otázku významu je tedy neustále nutno vztahovat k sociálním a psychickým formacím autora nebo diváka.²²⁹ U většiny fotografií dekodování a vklad probíhajících asociace, které připisujeme znázorněné scéně, jsou projekcí.²³⁰ Avšak empatie není to samé, čím je projekce, spíše je jakýmsi druhem absorpce objektu, který lze cítit jako kontemplance tohoto objektu, a proto by šlo tady v určitém smyslu použít slovo „identifikace“.²³¹

Začala bych tady s fotografií, která je milníkem v dějinách fotografií a „ikonou“ Velké deprese. Je to „*Matka bez domova*“ Dorothee Langeové, pořízená v roce 1936.[4] Vytvořila ji během svého úkolu ve společnosti Farm Security Administration (Správa pro zabezpečení rolníků), jejichž tým dostal společenský úkol dokumentovat životní podmínky pro sociologické účely. Právě v této organizaci ve druhé polovině třicátých let vzniklo přes dvě stě padesát tisíc fotografií, které podrobně zmapovaly utrpení statisíců lidí.²³² Na daném záběru vidíme matku v moment přemýšlení a děti, kteří ze dvou stran sklánějí hlavu na její ramena. Největší pole působivosti má právě pohled, jehož výraz je smutný, lze říct, že i upřímně nešťastný. Děti této ženy se skryli svoje obličej, jakoby se chtěli schovat od toho, co by je nesmělo doprovázet v jejich šťastná léta. Divák, pozorující tuto fotografii, určitě si toho všimá. Co se týká bezprostředně diváků, kteří to prohlédli na «Lidské rodině», - většina z nich měla za sebou prožitá léta krize, i když možná je nezastihla natolik složitá situace, chápali, o čem té matce jde. Šlo jí o život svůj, život svých dětí. Tady je místo pro empatie, když se divák najednou uvidí a pochopí hodnotové souřadnice zobrazené postavy. Vcítí se do její situace, popřípadě může vzpomenout na podobné okamžiky ze svého života. Tímto morálním účinkem a emocionálním působením, které vzbuzují empatie, fotografie Dorothee Langeové buduje ve hlavách pole pro přemýšlení a tím se stává pro diváka jakousi znakovou.

Jednotlivou pozornost je třeba věnovat se fotografiím, které zachycují lidi v moment jejich milostných vztahů. Výstava obsahuje hodně záběrů polibků, objetí, společného odpočinku atd. Chtěla bych z této skupiny uvést fotografie Ernsta Haasa «Polibek» z roku 1958.[5] Vidíme na ní muže a ženu v okamžik jejich blízkého vztahu. Haas velmi pečlivě zachytil ten nejintimnější moment, když se muž naklonil k její uchu. Buď jí dává polibek, anebo šepce

²²⁸ Buda (pozn. 13), s. 284

²²⁹ Victor Burgin. Prohlížení fotografií. In: Karel Císař. Co je to fotografie?, 2004, 93

²³⁰ Idem, 99-100

²³¹ Townsend (pozn. 60), s. 108

²³² Mrázková (pozn. 9), s. 57

něco. Žena se v důsledku toho nachází v jakési extáze: má polootevřená ústa a zavřené oči. Je tady zobrazeno docela jasné sdělení a zachyceno «kouzlo» milostného vztahu. Divák, který se diva na tento záběr, pozoruje jemu známe sociální konstrukty, popřípadě může vzpomenout na to, co se s ním stávalo podobného. Vcítuje se do této intimní situace, která může vyvolat u něho pocity sentimentality anebo nostalgie. Jak si právě všimla Susan Sontagová, fotografie horlivě usiluje nostalgií.²³³ Milostné vztahy je tím, co zažíval každý, proto obrazy nebo fotografie nás nutí vrátit se k předchozí zkušenosti a vyvolat zamyšlení. Kvůli tomu se fotografie zachycuje divákovou pozornost a zůstává u něho v paměti. Avšak může se stát i tak, že divák měl nějaké rozčarování v lásce a toto vcítění může v něm vyvolat negativní emoce a proto tu fotografie rychle opustí.

Největší tématickou skupinou, předvedenou na výstavě, jsou fotografie rodiny. Tradičně rodina je chápána jako ta nejdůležitější hodnota, což právě i zdůraznil samotný Steichen v názvu výstavy. Lidská rodina se v tom oddílu redukuje na rodinu jako samotnou jednotku. Jsou tam fotografie rozličných momentů jako svatba, rodinné portréty, rodiče s dětmi atd.

Velmi emocionální fotografie pochází z ruky Marthy Kitchenové. [8] Jsou na ní zobrazení tatínek se synem, kterého drží na svých ramenách. Oba se usmívají nebo se smějí. Lze tady vzpomenout na Lippsův mechanismus empatie, který využívá motorického napodobování. Divák, v němž se probouzí empatie, se ve většině případů také začíná usmívat. Vidí scénu radosti, vcítí se do něj, přijme založené do díla komunikační kódy a začne je buď porovnávat se svým systémem hodnotových souřadnic, anebo aplikovat na své určité vzpomínky a zkušenosti z dětství nebo rodičovství. Tedy konečný dojem bude záviset na tom, jaká se přesně objeví asociace v divákově hlavě.

Další fotografie, kterou bych chtěla uvést, je od Ronnyho Jacquese. [6] Zobrazuje stojící u ohrady tři holčičky, z nichž dvě mají upřený na fotografa pohled. Stojí na pozadí chatrného domů a kůlny. Divák může předpokládat, že žijí ve farmářské rodině, což často znamená, že stejně pracují nad společným vyděláváním. Nejvíce ze všech vypovídá pohled děvčátka z pravé strany. Je nutně si vzít ještě v potaz to, že tento přímý pohled do objektivu, tedy i na diváka, tvoří přímou komunikaci mezi ním a zachycenou postavou. Divák se cítí jakoby se ta holka věnuje svůj pohled přímo jemu. Mnoha lidem to přináší nepohodlí, neboť neočekávali toho a nebyli připraveni ke komunikaci. Z jiné strany nekomunikují s živým člověkem, proto ten

²³³ Sontag (pozn. 201), s. 28

pohled nepotřebuje odpovědi nazpět. Vyvolává emocionální reakce, z nichž často také i soucit. Probíhající tady empatie zase budí u diváka zainteresovanost.

Další fotografie, která spojuje již zmíněnou téma rodiny a téma práci, je od Roberta Carringtona. [9] Můžeme zpozorovat rodinu rolníků nebo dělníků: muže a ženu s jejich malým dítětem. Vypadají šťastné, se svým životem jsou spokojení. Nevíme však zda je to kvůli zvětšení jejich rodiny o děťátko nebo pro to byly i jiné příčiny. Avšak je tady docela jasno, proč si Edward Steichen zvolil tuto fotografie pro svou výstavu. Obsahuje dvě pro něho stěžejná témata jako práce a rodina, a na rozdíl od jiných záběrů s podobným námětem, má pozitivní charakter. Divák se tady pomocí empatie může najednou pochopit, že každá práce, zda je hodně výdělečná nebo ne, může přinášet spokojenost. Stejně také i to, že rodina pomáhá všimati si tento svět lepším bez ohledu na to, jaké ho doprovází problémy.

Poslední dílo, které tady představím, je od samotného Edwarda Steichena z roku 1954 s názvem «Splash». [7] Na tomto záběru vidíme slečnu v okamžik její skoku do vody. Asociace diváka se mohou obrátit do vzpomínek o odpočinku a do lyrických představ o moři, jezeru a jiných městech s vodou, kam lidí jezdí, aby je zastihnul klid nebo naopak zábava. Zobrazená slečna je přitom nahou, takže bude tady fungovat spíš druhá varianta. Divák se do toho vcítí, přijme do sebe vycházející z tohoto záběru emoce, sloučí svá hodnotová koordináta s těmi, která jsou představena na záběru (radostné a bezstarostné trávení času) a na této půdě se bude formovat jeho dojem k této fotografie.

6. Závěr

Proces vnímání člověkem uměleckého díla je poměrně složitým a zahrnuje velké množství různých vzájemně působících mechanismů. V této práci jsem se zaměřila na jeden z takovýchto mechanismů – empatie.

Pojem „empatie“ je tradičně považován za mnohovýznamový. Prvotní pojetí tohoto pojmu u Lippse a Titchenera nebylo spojeno s už klasickým výkladem empatie jako soucitu. Mínilo projekci prožitku samotného Já do objektu na základě motorní imitace a řešilo určité gnoseologické úkoly spojené s opodstatněním charakteru vnímání.²³⁴ Ale Lippsův přístup k tomuto jevu z fenomenologické pozice umožnilo jiným autorům používat jeho pojetí jako základ, k němuž postupně byly přidávány i jiné významy.

Empatie je obvykle zkoumána v různých kontextech, ale lze vyvodit určité kategorie její vztahů: empatie jako fenomén poznání, empatie jako fenomén vztahu a integrativní přístupy. Výklady empatie jako fenoménu poznání vznikly ve směrech, jež položily základy neklasické paradigmaty humanitárních nauk (fenomenologie, chápací psychologie aj.).²³⁵ Právě tyto přístupy ukazují empatie jako chápání jiného v jeho systému koordinát, jak vidí sebe sám.

Úpadek zájmu o empatie jako způsobu poznání v 20. a 30. letech 20. století byl následován růstem její zkoumání na poli psychologie, který vyústil v Rogersovou humanistickou psychoterapie. Status empatie byl stejně zvýšen v období rozmachu humanizace v společenské mysli a v nauce, tedy v 40. až 60. letech 20. století.

Rostoucí vlna humanizace vyvolala nejen znovuobjevení empatie jako objektu bádání, ale i fotografický směr, který jsem zvolila pro svou práci jako příklad. Jde tady o humanistickou fotografii, jejíž katalyzátorem byla hlavně druhá světová válka. Právě hrůzy, které způsobila, a životy, které zlomila, probudily ve společnosti touhu po sjednocení, míru a hájení lidského životu jako nejvyšší hodnoty. To se odráželo i na umění, zvláště vyvolalo stejné snahy u takových hrdinů humanistické fotografie, jako Henri Carrier-Bresson, Robert Capa, Werner Bischof, David Seymour, Elliott Erwitt aj. Vrcholní obdobou těchto snah se stala výstava „The Family of Man“, která vznikla z jedinečného lidského poryvu fotografa a kurátora sbírek MoMA Edwarda Steichena. Určitě cítil zklamanou atmosféru své doby a chtěl uspořádat výstavu, která se posléze stala ikonickou. Dlouhá léta práce nad výběrem fotografie, pečlivě připravovaný rozvrh samotné výstavy, ale i snaha několika institucí pomohla dosáhnout co největší odezvy ve společnosti. I když byla kritizována ze své sentimentality, mytologizaci

²³⁴ Карягина (pozn. 20), s. 175

²³⁵ Ibidem.

lidského údělu a politických předpokladů, měla za prvotní cíl dát divákům naději na světlou budoucnost, posílit jejich vztah ke svým kořenům a ukázat jakousi esenci lidského údělu. Důležitým faktorem bylo to, že výstava proběhla v 68 zemích, což vyvolalo duální prosazení masové empatie, a to nejen při vnímání fotografie s humanistickým poselstvím, ale i také pomocí těchto fotografií byl vyvolán rozvoj empatie v samotných lidech, které pozorovaly záběry běsů válku, lidských radostí a závažných okamžiků ze života.

Výstava „Lidská rodina“ ukazovala divákům náměty, které se odehrávaly v různém rozsahu v životě lidí, pozorujících tyto výjevy. Rodinné vztahy, emoce milujících se lidí, dětské hry, odpočinek a cesty, různá pracovní činnost sjednocující lidi – všechno to bylo přítomné na „Lidské rodině“.

Jak poukázal Bela Buda, při vnímání uměleckého díla se zobrazeným lidským děním, divák používá určité kódy lidské komunikace, které v něm vyvolávají těsnější vztah k zobrazenému. Victor Burgin zdůraznil, že významové „struktury“ ve fotografii mají původ v ustálených modech lidské organizace, mají vztah k sociálním a psychickým formacím diváka. Tomu přidávala pozornost i Susan Sontagová, která psala, že fotografie usiluje stesk po minulém, tedy nostalgii. Tak záběry se scény ze života lidí můžou v divákovi probudit empiricky zažité situace, pocity, téměř cokoliv. Začíná aplikovat své emoce a zážitky na zobrazený výjev a některým způsobem je i porovnávat. Tak určitá fotografie dostává pro diváka zvláštní hodnotu tím, že komunikuje s jeho vzpomínkami a emocí. Empatie se tady projevuje v tom, že se divák vnímá významové a emocionální souřadnice, založené autorem do fotografie, a vyvolané pocity už obrací na sebe samotného, na stav subjektu empatie.

Tento složitý proces (současně s hodnocením formální složky) podílí na rozhodnutí diváka, zda se mu konkrétní dílo líbí nebo naopak. V humanistické fotografii, která předvádí hodnoty pro každého člověka charakteristické, empatie se podílí vlastně na vytváření dojmů, obecném posouzení a na tom, jak ta či ona fotografie skočí do paměti. Právě lidská téma, která je předváděna na výstavě „The Family of Man“ a zhlédnuta velkým počtem lidí v různých zemích, je tím, co si empatické mechanismy ve vnímání všímají nejvíc.

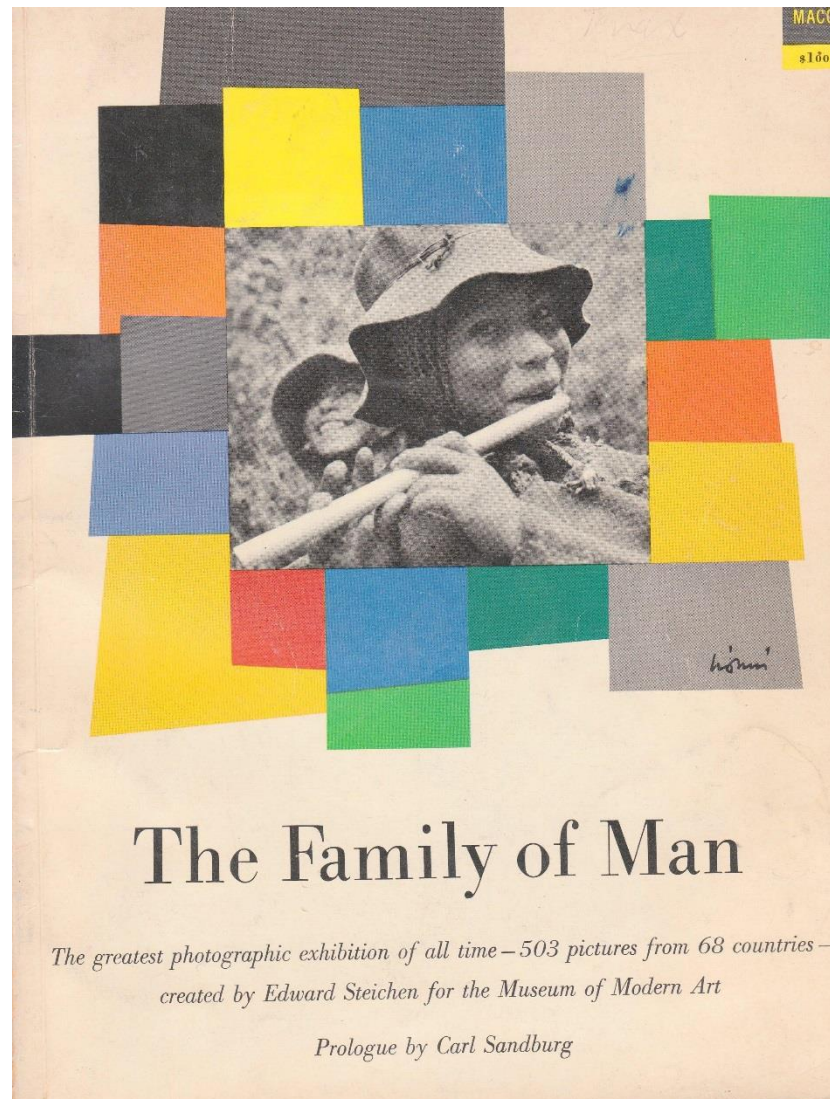
Téma vnímání je docela širokou. Ve své práci jsem se zaměřila pouze na empatický aspekt a jeho roli, která má více než vedlejší podíl na utváření dojmů z uměleckého díla. Vzhledem k rozsahu práce, nemůžu se věnovat víc pozornosti jednotlivým aspektům, což by bylo potřeba pro větší prohloubení svých úsudků. Ale určitě je to téma, která potřebuje další bádání, na které bych se ráda zaměřila ve své budoucí činnosti.

7. Seznam použité literatury:

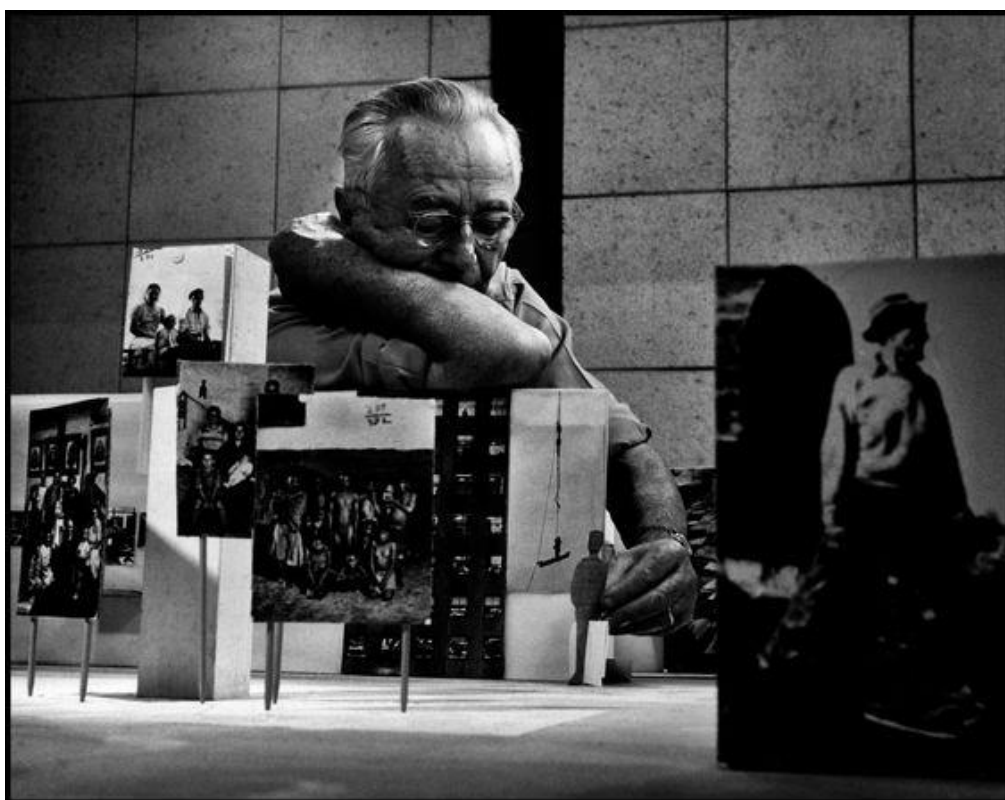
- Afonasjev Sergej, Empatia i konceptsii iskusstva v zapadnpevrolejskoj estetike, in: Naučnije problémy gumanitarnych issledovanij, Pjatigorsk, 2010
- Arnheim Rudolf, Novije očerki iz psihologii iskusstva, Moskva, 1994
- Barthes Roland, Mytologie, (překlad Josef Fulka), 2. vyd., Praha, 2004
- Basin Evgenij, Iskusstvo i empatija, Moskva, 2010
- Buda Bela, Čo vieme o empatii?, Bratislava, 1988
- Burgin Victor, Prohlížení fotografie, In: Císař Karel. Co je to fotografie?, Praha, 2004
- Coplan Amy, Goldie Peter, ed., Empathy: philosophical and psychological perspectives. First published, Oxford, 2011
- Fárová Anna, Dvě tváře, vyd. 1, Praha, 2009
- Foster Hal et al, Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus. 2. rozšířené vydání, Praha, 2015
- Freedberg David, Gallese Vittorio, Motion, emotion and empathy in aesthetic experience, in: Trends in cognitive sciences, č. 11, Cambridge, 2007, s. 197-203
- Gresh Kristen, The European Roots of "The Family of Man", In: History of photography, č. 29, 2005, (4), s. 331-343
- Huleja Jan, Empatie a umění, bakalářská práce, UK, Katedra estetiky, 2013
- Jaspers Carl, Obščaja psychopatologija, per. s něm. M. I. Levinoj, Moskva, 2. vydání, 1994, s. 370-371
- Karjagina Tatiana, Evolutsia ponjatija „empatia“ v psihologii, disertace, Moskva, 2013
- Kulka Jiří, Psychologie umění, vyd. 2., Praha, 2008
- Lipps Theodor, Einfühlung (Vcítění). In: Estetika, 1903-6.
- Miselbeck Reinold, Museum Ludwig, Fotografie 20. století: Museum Ludwig v Kolíně nad Rýnem, Praha, 2003
- Mrázková Daniela, Příběh fotografie, Praha, 1986

- Rogers Carl, Empatie: Nedoceněný způsob bytí, in: Způsob bytí: klíčová témata humanistické psychologie z pohledu jejího zakladatele, 1998, s. 123–143
- Sandeen Eric, Picturing an Exhibition: „The Family of Man" and 1950s America“, Albuquerque, 1995
- Sontag Susan, O fotografii, vyd. 1, Praha, 2002
- Steichen Edward, The Family of Man, katalog výstavy, New York, 2015
- Stein Edith, K problému vcítění, (překlad Petr Urban), vyd. 1, Praha, 2013
- Tausk Petr, A short history of press photography, Praha, 1988.
- Townsend Dabney, The A to Z Aesthetics, Lanham, 2010
- Vartecká Anna, Ven ze stínu: vybrané kapitoly z dějin fotografie (perioda 1918-1955), Ústí nad Labem, 2005
- Vygotsky, Lev, Psychologija iskusstva, Rostov-na-Donu, 1965
- Wittlich Filip, Fotografie – přímý svědek?!: fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání, Praha, 2011
- Worringer Wilhelm, Abstrakce a vcítění: příspěvek k psychologii stylu. (překlad David Filip), vyd. 1., Praha, 2001

8. Obrazová příloha:



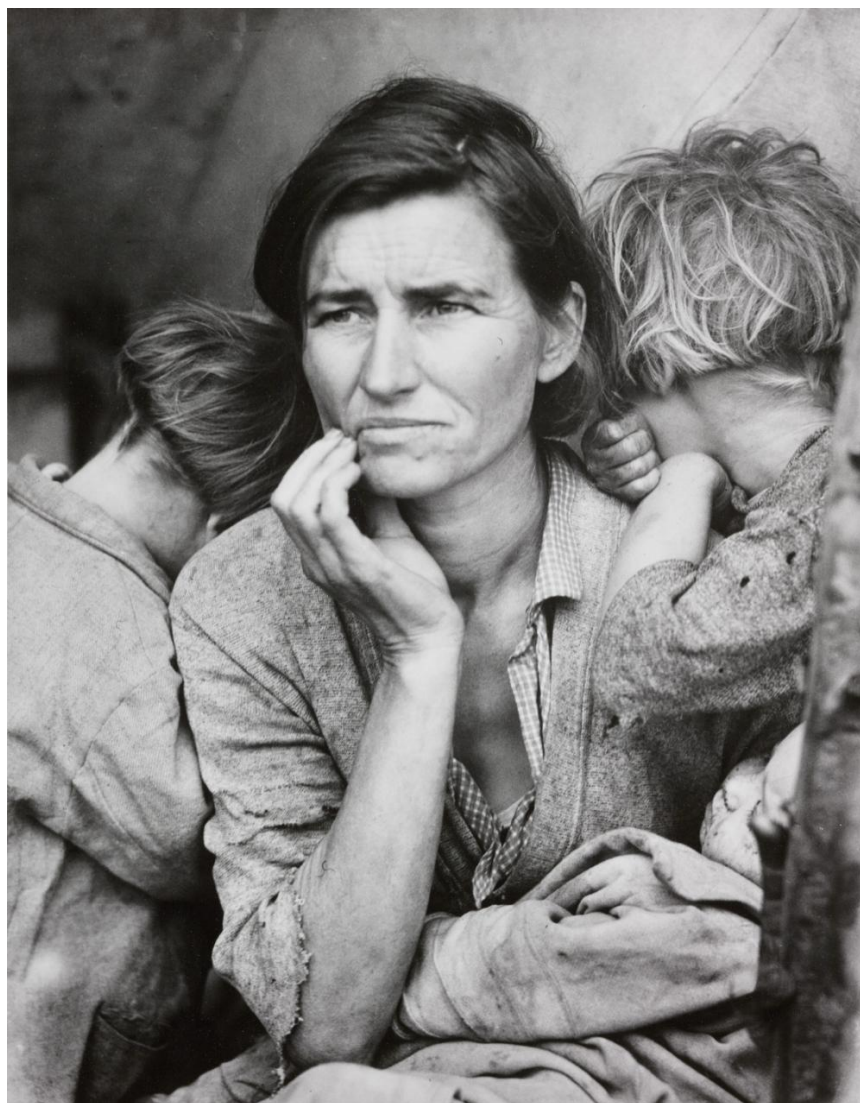
1. Obálka katalogu výstavy „The Family of Man“, Edward Steichen, 1955



2. Edward Steichen s maketou výstavy, 1952. Autor: Wayne Miller



3. Pohled do výstavy „The Family of Man“, 1955. Autor: Erza Stoller



4. Matka bez domova, 1936, Autor: Dorothea Lange



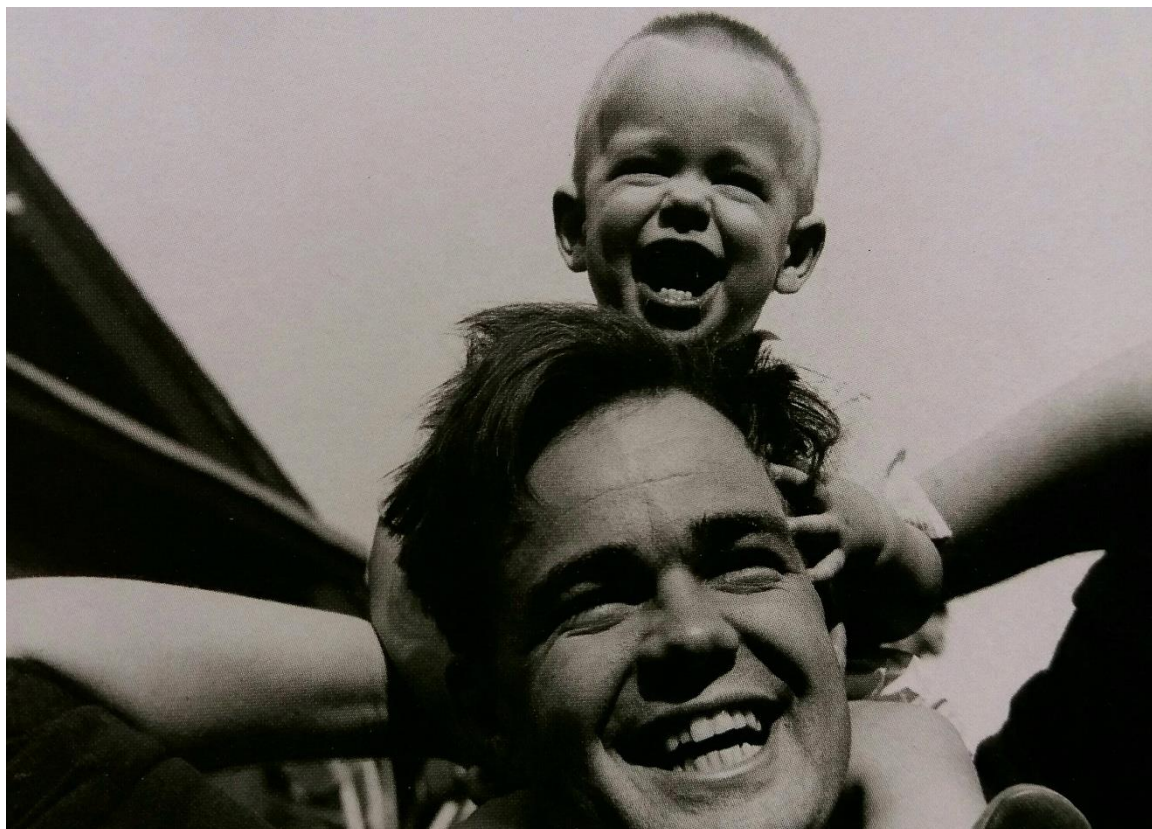
5. Polibek, 1958. Autor: Ernst Haas.



6. Bez nazvu, 1937. Autor: Ronny Jaques



7. Splash, 1954. Autor: Edward Steichen



8. Bez názvu, 1953. Autor: Marta Kitchen



9. Bez názvu, 1949. Autor: Robert Carrington