

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Bakalářská práce

Alina Konysheva

Temporalita empatie

Temporality of empathy

Praha 2022

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen prameny a literaturu uvedené v části *Seznam použité literatury*. Současně dávám svolení k tomu, aby tato diplomová práce byla umístěna v Ústřední knihovně UK a používána ke studijním účelům.

V Praze dne 1.1.2023

Alina Konysheva

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla, v mém případě bych potřebovala (nejsem spokojená s významem chtění, je mi zapotřebí to zdůraznit), poděkovat prof. PhDr. Vlastimilu Zuskovi CSc. za jeho čas, pomoc a rady při psaní této práce a za trpělivost. V hluboké úctě dekuji celému týmu pedagogů oboru Estetika. Jsem moc vděčná.

Abstrakt:

Tato bakalářská práce, jak to plyne z názvu, se zabývá tématem temporality empatie neboli časovostí vcítování.¹ Fenomén empatie v zásadě souvisí s vědomím času, s tím, jak vnímáme čas, s kontinuitou a s porozuměním chování druhého. Ve středu fenomenologického chápání bytí a světa leží koncept, protože vše, co existuje a co nám může být odhaleno jako fenomén, existuje v čase a je vnímáno přes čas. Pro zkoumání si nevystačíme s takzvaným objektivním časem – časem hodin –, proto musíme brát v potaz vnitřní časové vědomí. Vzhledem k tématu je přirozené, že se v práci opíráme o fenomenologický aparát a metodu otce zakladatele fenomenologie, kterým je Edmund Husserl. Práce bude mít tři části. V první části představíme Husserlův koncept temporality a fenomenologie časovosti. Ve druhé části představíme empatii jako analogizující apercepci v Husserlově teorii intersubjektivit. Představíme empatii jako nástroj pro porozumění (kontinuitu) jiného. Ve třetí části ukážeme potenciální aplikace tohoto tématu na teorie umění a rozšíření teorie vcítění nástupem temporálního pojetí.

Klíčová slova:

Temporalita (zeitlichkeit), empatie (einfühlung), E. Husserl, W. Worringer, T. Lipps, intersubjektivita, vnitřní časové vědomí, fenomenologie

¹ Terminologická poznámka: standardně převádíme původní termín *Einfühlung*, případně *empathy* nebo řecký *empathia*, jako vcítění. Tento převod ovšem nebezpečně implikuje spíše – mentální – stav, což může zabránovat například náhledu o možnosti anticipující empatické reakce. Vhodnější je proto překlad „vcítování“, naznačující inherentní procesualnost tohoto komplexního aktu vědomí, a tím i podstatnou časovou povahu empatie, která se při „stavovém“ chápání ztrácí. Empatie je „[...] pojmem vztahovým či funkčním, nikoli substanciálním.“ – Zuska V.: *Kruté světlo, krásný stín: Estetika a film*. Vyd. 1. V Praze: FF UK, 2010, s. 174.

Abstract:

As the title suggests, this bachelor's thesis deals with the temporality of empathy. The phenomenon of empathy is fundamentally related to the awareness of time, how we perceive time, continuity, and the understanding of another's behavior. For research, we need to not take into account so-called objective time - the clock's time. Therefore we have to take into account the internal time consciousness. Given the topic, it is natural that we rely on the phenomenological apparatus and method of the father of phenomenology, Edmund Husserl. The work will have two parts. In the first part, we will present Husserl's concept of temporality and the phenomenology of temporality. In the second part, we will present empathy as an analogizing apperception in Husserl's intersubjectivity theory. We will present empathy as a tool for understanding (continuity) the behavior of another. In the third part, we will show the potential applications of this topic to theories of art and the extension of the idea of empathy with the advent of the temporal concept.

Keywords:

Temporality (zeitlichkeit), empathy (einfühlung), E. Husserl, T. Lipps, W. Worringer, intersubjectivity, inner time consciousness, phenomenology

OBSAH

Úvod	7
1 Husserlova koncepce temporality	8
2 Problém intersubjektivit ve fenomenologii E. Husserla.....	12
2.1 Konstituce Alter Ego. Leib a Korper	13
2.2 Temporální struktura empatie jako analogizující apercepce.....	14
3 Empatie v umění a časovost	23
3.1 Theodor Lipps	23
3.2 W. Worringer. Abstrakce a vcítění	27
Závěr	30
Seznam použité literatury	32
Seznam tabulek	34
Příloha.....	35

ÚVOD

Husserlovy práce ve sféře temporality otevírají nové horizonty pro zkoumání a pochopení vnímání času jako jedné z nejdůležitějších kategorií umění, čímž mám na mysli specifiku recepcce uměleckého díla, konkrétně důležitost času při vnímání umění. Schopnost a rozvinutá zkušenost empatie u konkrétního člověka se přenáší i do recepcce uměleckých děl, zejména v té časovosti, kterou si osvojujeme při empatickém spojení, takže si ho s sebou neseme i pro recepci uměleckých děl. Práce spadá do oblasti humanitních interdisciplinárních studií, jejichž cílem je rozšířit spojení vědy (neurovědy především), estetiky a teorie umění a najít společné body. Tato bakalářská práce se věnuje tématu, které v posledních desetiletích zažívá obnovený zájem. Např. v centrálním časopisu Estetiky (2019) ve svém článku *The Nature of aesthetic experience and the role of the Sciences in Aesthetic experience and the role of the Sciences in Aesthetic theorizing* uvádí hlavním cílem Smith, že psychologie a neurověda musí být na estetickém poli brány vážně v potaz.² Podstata mé bakalářské práce je teoretická, je však možné v dané práci pokračovat ve směru praktické aplikace v umělecké tvorbě. Práce bude rozdělena na tři části. V první části naší práce představíme fenomenologii vnitřního časového vědomí, v níž stručně představíme teorie časovosti v pojetí E. Husserla a v jeho *Přednáškách k fenomenologii vnitřního časového vědomí* (1928). Následně pomocí terminologie Husserlovy teorie vnitřního vědomí času upřesníme, co máme na mysli ve druhé části, která bude rozebírat empatii jako analogizující apercepce, temporalitu empatie. Ve druhé části budeme vycházet z jeho *Karteziánských meditací* (1931). Před analýzou temporality empatie musíme především rozlišit empatii od jiných aktů vědomí. Ve třetí části se zaměřím na to, jak se projevuje v umění ta temporálně chápána empatie, a to prostřednictvím nejznámějších prvních adeptů na „Einfühlung“ v umění – T. Lipse a W. Worringera.

² Smith's central aims related to the triangulation approach are twofold: first, to defend the idea that psychology and, especially, neuroscience should be taken seriously by aesthetic theorists who have tended to focus more on the phenomenological...

1 HUSSERLOVA KONCEPCE TEMPORALITY

Kořenem vztahu subjektu k objektu a subjektu k jiným subjektům je temporalizace vědomí. Husserl považoval otázku vnitřního vědomí-času za jednu z nejdůležitějších na poli fenomenologie především proto, že funguje jako základ vědomí, které tvoří její svět. I tuto otázku považoval za jednu z nejtěžších, jak to podtrhla L. Rodemeyer ve své knize *Husserl*. Tato část obsahuje pouze stručný přehled Husserlovy koncepce temporality pro další vývoj ve druhé a třetí části.

Čím se pojetí temporality a času liší od jiných filozofických koncepcí své doby? Fenomenologie vnitřního vědomí času vykazuje originální pojetí, které je v řadě ohledů v protikladu k dobovým koncepcím. Například k tzv. koncepci „Präsentzeit“ neboli prezenčního času neboli zdánlivé přítomnosti zakladatele E. R. Claye, který podotýkal, že budoucnost a minulost nejsou a bodová přítomnost, která je spojuje, je pouhou fikcí, kterou jsme vytvořili pomocí schopnosti vnímat zdánlivou přítomnost. Na to Husserl reagoval „*že rozpětí temporálního pole přítomnosti není omezeno fixně, že hranice naší živé přítomnosti jsou pohyblivé.*“³

Hned v první kapitole ve *Fenomenologii vnitřního časového vědomí* Husserl zdůrazňuje, že fenomenologie nebere v potaz objektivní čas, proto je nutné objektivní čas od samého začátku vyjmout z fenomenologické analýzy. Objektivní čas, čas běžný, je tvořen sumou individuálních časů, je časem „životního světa“.⁴ To ale neznamená, že Husserl bude zkoumat subjektivní čas, protože takové postavení otázky předpokládá přítomnost objektivního času, který, jak už jsme uvedli, musí být vyjmut. Nejedná se o způsoby, jak měřit časové trvání vnímání, řekněme v minutách nebo týdnech, protože je logické, že to zahrnuje subjektivní čas, který plyne objektivně. Fenomenologie se zabývá čistým imanentním časem nebo čistě přímým vnímáním toku času bezodkladně vůči jakémukoliv předpokladu o existenci objektivního nebo subjektivního času. Cílem je omezení času na sebe sama. Pouze fenomenologie umožňuje filozofii jako přísné vědě se vyhnout naturalistickým a psychologickým předpokladům o objektivním času. Jedinečnost fenomenologie spočívá v jejím, zhruba řečeno, zájmu o to, co předcházelo jakémukoliv objektivnímu vzniku.

³ V. Zuska, *Čas v možných světech obrazu: příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepcce*, Praha 1994, s. 31.

⁴ Tamtéž, s. 41.

Když Husserl zkoumá danost fenoménů vědomí, zjišťuje, že podstatnou charakteristikou fenoménu je temporalita. „*Je přece evidentní, že vněm časového objektu má sám časovost, že vněm trvání sám předpokládá trvání vněmu, že vněm libovolné časové podoby má sám časovou podobu.*“⁵ Vnímání dočasného objektu samo o sobě disponuje dočasností. Vnímání nemůže probíhat v jednom okamžiku. Příkladem, na kterém nám to ukazuje Husserl, je melodie.⁶ Poslouchání melodie je vnímáním. Například posloucháme samostatný tón. Pokud zmizí, nikdy nebudeme mít představu o melodii a budeme vnímat pouze sekvenci jednotlivých tónů. Otázka spočívá v tom, jakým způsobem je možná syntéza posloupnosti tónů? Kdybych neustále zapomínala předchozí vjemy (představy) a nepřehrávala je při přechodu k dalším, nikdy by u mě nevznikla celková představa (vjem melodie jako časového objektu). Což znamená, že tady máme dílo s pamětí.

Vnímání dočasného objektu samo o sobě disponuje temporalitou, vnímání dlouhodobosti předpokládá trvání samotného vnímání. Husserl popisuje schéma samotného dočasného trvajícího vnímání – paměť (retence) prvního tónu, „nyní“ druhého tónu, předjímání/anticipace (protence) třetího tónu –, a to následujícím způsobem: „*Každý tón má sám časovou extenzi, při úhozu jej slyším jako teď, při dalším znění má ale stále nové teď, a právě platné předcházející teď se mění v něco minulého. Slyším tedy vždy jen aktuální fázi tónu a objektivita celého trvajícího tonu se konstituuje v kontinuu aktů, které je z jedné části vzpomínkou, z nejmenší, punktuální části vněmem a z další části očekáváním.*“⁷

Aktuálně je ve vědomí přítomen pouze druhý tón, ale znamená to, že slyšíme právě jen ten tón, nebo melodii jako celek? Aby odpověděl na tuto otázku, Husserl zavede následující terminologii, pomocí které vysvětlí temporalitu našeho vědomí.

⁵ E. Husserl, *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*, JEŽEK, Praha, 1969, s. 29.

⁶ Husserlův oblíbený příklad použitý v jeho analýze času je vnímání hudebního tónu nebo souboru not. Hudební tón zvolil proto, že jej lze snadno zaměnit za dočasný objekt, abstrahovaný od své přítomnosti v prostoru. Jinými slovy, zatímco poslech hudby může být velmi fyzickým a prostorovým zážitkem (což Husserl uznává), prostorovou složku můžeme také abstrahovat od zážitku a analyzovat pouze vnímání tónu jako takového. To umožňuje Husserlovi přímočařeji prozkoumat, jak objekt existuje v čase a jak můžeme zažít čas. “ – poznamenává L. Rodemeyer, s. 142.

⁷ Husserl, E., *Přednášky*, s. 29.

Retence – imprese – protence

Husserl uvažuje o třech modech fenoménu imanentního dočasného objektu: předtím (retence), nyní (imprese) a poté (protence). Při vnímání melodie vědomí zachycuje délku objektu, když ukládá jeho strukturu ve specifickém temporálním uchopení. Části melodie ztrácejí status „nyní“, klesají mimo centrální oblast vnímání, ale neztrácejí své místo v celkové struktuře. U Husserla má vědomí „nyní“ intencionalní formu, každý element struktury temporálního vědomí je spojen s dočasným objektem, dokonce i když se skrývá za hranicí pole vnímání. Zatímco části melodie znějí, přičemž proudí v přítomnosti, melodie je vnímána jako jev v přítomnosti. Znějící tóny odcházejí do minulosti a udržují se v retenci (primární paměti). Melodie disponuje aktuální dočasností, zatímco retence jsou živé a odkazují k nyní znějícímu okamžiku. Pouze jeden z dočasných bodů melodie je chápán jako „nyní“, veškerá nepřetržitost bodů před ním se týká modu „předtím“. Ale zmizením z oblasti současného znění každý tón zůstává částí struktury melodie a zároveň neztrácí své zvláštní místo v celku. Husserl dospěl k závěru, že temporální vědomí má takovou formu, která umožňuje udržet samotnou temporální látku události.

Existují také primární očekávání, která vytvářejí virtuální strukturované pole, ve kterém jsou umístěny budoucí tóny, které předznamenává temporální vědomí. Primární vědomí budoucnosti konstituuje otevřenost vědomí současnosti vůči tomu, co ještě nepřišlo.⁸ Internacionální linie ze současnosti směřují k nastávajícímu – protence.⁹ Protence oživují současnost tím, že konstituují temporální objem vědomí. Prostřednictvím protence vědomí „předvídá“ zážitek z dalších tónů v melodii a dává význam hudební frázi, zatímco ji poslouchám. Jinými slovy, tím, že předvídám, *kam se melodie ubírá*, když ji poslouchám, dávám jí při vnímání hudby určitý význam; nečekám, až si poslechnu skladbu celou a pak ji zrekonstruuji tak, aby dávala smysl až poté, co ji uslyším.¹⁰ Samozřejmě se mohu mýlit ve svých očekáváních, ale protence je to, co mně umožňuje zachytit očekávané i neočekávané v toku mých zkušeností. Když melodie končí, protence ji již neoživí. Nějakou dobu se melodie

⁸ A to stejně platí i pro estetický zážitek. Tady bych pro zajímavost uvedla citace z knihy V. Zusky *Kruté světlo, krásný stín, Estetika a film*, Praha 2010, o tom, jak metaforičtěji o estetickém zážitku, resp. temporalitě estetického zážitku píše J.-F. Lyotard – jako o nastávání subjektu, *subjektu ve stavu zrodu*, nastávání nové subjektivity participující na fiktivním světě uměleckého díla – touha po finálním sjednocení.

⁹ „Pojem protence je zaveden, aby zdůraznil vztah mezi intencionalitou a časovým vědomím, protože intencionalita je vždy soustředěna na to, co přijde v naší zkušenosti se světem. Protence je tou stranou konstitutivního vědomí, která se rozprostírá před tím, co se v tuto chvíli odehrává.“ L. Rodemeyer, *Intersubjective Temporality: It's about time*. The Netherlands: Springer, 2006.

¹⁰ Tamtéž, lok. 159.

nadále drží v retenciálním vědomí, poté se stává „mrtvou“ – „*jako struktura neoživená produkčním bodem nyní...*“¹¹ S dalšími úpravami se vzdaluje od aktuální současnosti, následně se melodie ponoří do „prázdnoty“. Živé „nyní“ znějícího tónu se neustále mění na „právě uplynulé“, zatímco nový tón vstupuje do aktuality. I přes absenci prvního zaznívajícího tónu je jeho retenciální modifikace aktuální. To znamená, že to, co zaznělo, se stále nachází v poli přítomnosti. A tady bych chtěla ještě poukázat na to, že retence je motivována protencí: každá následující retence bude retencí předešlé retenci, která je zároveň charakterizována jako její protence. Temporální vědomí pokrývá určité pole časové reality, aniž by ji stlačovalo a deformovalo, ale zároveň se po ní šíří. Husserl odhalil to, že „existující objekt“ se táhne ve vědomí a zabírá tam nějaký temporální objem. Odhalený způsob existence objektu ve vědomí je způsob, jak uchopit jeho bytí ve skutečnosti. Samotné vnímání je rozšířeno v čase a má tedy vlastní dočasnou formu, jinak by vědomí nebylo schopné vnímat objekt bez jeho zkreslení.

Husserlova vlastní úvaha o intersubjektivitě se soustředila především na obsah zkušenosti jiného subjektu, tedy na individuální zkušenost těla druhého subjektu. Činnost dočasného vědomí je však nezbytnou podmínkou pro pochopení jiné subjektivity, a proto přecházíme do druhé části rozborů.

¹¹ Husserl, E., *Karteziánské meditace*, s. 27.

2 PROBLÉM INTERSUBJEKTIVITY VE FENOMENOLOGII E. HUSSERLA

Ve druhé části naší práci potřebujeme udělat další krok zkoumání, a to přijít k Husserlově teorii intersubjektivit. Proto toto zkoumání budeme vycházet z Karteziánské meditace. Ale než se pustíme do rozboru, rádi bychom stručně nastínili téma intersubjektivit v Husserlových dílech. Dan Zahavi, jeden z nejznámějších dnešních fenomenologicky zaměřených filosofů, ve své knize *Husserlova Intersubjektivita* píše, že Husserl považoval intersubjektivitu za velmi důležité téma, a to je vidět i z pouhého kvantitativního hlediska, že této otázce věnoval více stránek než kterýkoli z fenomenologů.

Husserlova fenomenologie byla velmi často obviňována ze solipsistické povahy. Solipsismus znamená pozici, která tvrdí, že existuje pouze jedno a jediné vědomí – moje vlastní –, a že není možné poznat, zda skutečně existují jiné entity než já. Na otázku, v čem je problém solipsismu, je odpověď zřejmá, jde o omezení oboru fenomenologie. A je-li cílem fenomenologie odhalit mně danost světa, jak potom může být schopna odhalit danost Druhému, nemluvíme-li o samé existenci toho Druhého? Zahavi proto poznamenává, že Husserlova fenomenologie intersubjektivit čelí dvěma vzájemně souvisejícím problémům.¹² První otázka zní, jak mohu vůbec konstituovat druhého, když ten druhý musí být víc než jen produkt konstituce? Druhou otázkou je, jak je možné fenomenologicky popsat danost Druhého, je-li Druhý jako cizí subjektivita charakteristické svou nepřístupností (Druhý přesahuje své hranice danosti pro mě).

Nejjednodušší je představit Husserlův rozbor intersubjektivit ve vztahu k jeho teorii intencionality, kterou se budeme podrobněji zabývat dále. Podle Husserla mé vlastní vjemy, představují pro mě intersubjektivně přístupné bytí, tedy bytí, které neexistuje jen pro mě, ale pro všechny. Události, objekty a akce nevnímám jako osobní: „*V každém případě tedy v sobě, v rámci svého čistého vědomého života zakouším svět spolu s jinými a co do zkušenostního smyslu nikoliv jako můj, takřikajíc soukromý, syntetický útvar, nýbrž jako svět mně cizí, jako intersubjektivní, existující pro každého, ve svých objektech každému přístupný. A přece každý má své zkušenosti [...], svůj fenomén světa, zatímco zkušenostní svět existuje o sobě proti všem subjektům, zkušenostmi a jejich fenoménům světa.*“¹³

¹² Zahavi, Dan. s. 109.

¹³ Husserl E., Karteziánské m., s. 89.

2.1 Konstituce Alter Ego. Leib a Korper

Průběh Husserlova uvažování v Karteziánské meditaci je následující. Na začátku jakékoli filozofické úvahy by člověk měl zaujmout zcela konkrétní filozofické hledisko – provést transcendentální redukci. Redukujeme svět při hledání odpovědi na otázku: jak je nám dán okolní svět ve vědomí? V důsledku toho se badatel ocitá na transcendentální půdě, svět a s ním i další jemu patřící lidé pro něj existují pouze jako fenomén vědomí. Je možné z takového pohledu mluvit o jiném člověku jako o samostatně existujícím? Ano, věří Husserl, ale k vyřešení otázky existence a konstituce toho druhého je třeba začít ještě jednou redukcí – primordiální.¹⁴ Měla by sestávat z tematické epoché: fenomén Druhého a všechny s ním spojené zkušenosti by měly být vyloučeny z transcendentální sféry a to, co patří do sféry já, mému vlastnímu, by mělo být ponecháno.¹⁵

V důsledku transcendentální redukce jsme našli transcendentální ego a v důsledku primordiální redukce nalézáme živé tělo – Leib, živé lidské tělo. A nyní, po provedení primordiální redukce, se ještě jednou podívejme na horizont fenoménů daných transcendentálnímu egu, spojenému s jeho živým tělem. V horizontu nacházíme přítomnost těla podobného mému. Je analogické tomu mému. V mém těle je samozřejmě hlavní to, že je živé, je to Leib, jsem v něm vnitřně jistý, což se o tom druhém těle říct nedá. Objevené tělo proto označuji jako tělo – Korper. Dále, analogicky s vlastním tělem, předpokládám, že cizí tělo je také živé. Navíc je toto cizí tělo také živé. Kromě toho je toto cizí živé tělo spojeno s transcendentálním egem. Druhé „já“ je uspořádáno úplně stejně jako moje „já“ – předpoklad analogie.

Posledním krokem je zajištění mnohosti pomocí společně konstituovaného světa společenstvím transcendentálních egů nebo monád. Moje ego, apodikticky dané sobě samému, je to jediné, na co se mohu s naprostou apodikticitou spolehnout jako na bytí, a priori může být egem, které vnímá svět ve zkušenosti, může pouze být ve společenství s jinými podobnými egy, jako člen společenství monád, daný jako soustředěný kolem sebe. Husserl tak vyvrací názor, že transcendentální fenomenologie je solipsismus, že poznání objektivního světa je pro ni nedostupné.

¹⁴ Dan Zahavi, *Husserl's phenomenology*, California: Stanford 2003, s. 110.

¹⁵ Husserl, KM, s. 90.

2.2 Temporální struktura empatie jako analogizující apercepce

Sféra primordinality charakterizuje výchozí bod, ze kterého se vytváří vztah k Druhému. Nyní máme platný důvod mluvit o něčem, co je mému Já cizí. Pokud bylo dosaženo primordinální redukce, pak je horizont jevů po primordinální redukci objemově menší než horizont jevů po transcendentální redukci. Můžeme tedy smysluplně rozlišovat sféru mého a sféru jiného. Ve sféře „cizího“ by zjevně mělo vědomí Druhého působit jako konstitutivní centrum. Ale proč máme právo tvrdit existenci Druhého? Na jedné straně je přítomnost druhého Já nezbytnou součástí přirozeného postoj (epoché) a v tomto smyslu nepotřebujeme nic dokazovat, pouze dokazovat, demonstrovat, jak je to druhé dáno mému vědomí.

Schéma vnímání (nejjednoduššího – smyslového) zajišťuje, že obsahy vjemů jsou uchopeny jako něco v určitém objektivním smyslu. Takto se projevuje záměrnost, intencionalita vědomí. To už je nějaká činnost subjektu vnímání. Aktivita se projevuje v prezentaci. S veškerým vnímáním jsou spojeny prezentace, tedy horizontální odkazy za tím, co je aktuálně přítomné.¹⁶ Aplikováno na zkušenost Druhého to znamená, že primordiálně je mi dáno vnímání těla odděleně od mého vlastního. Současně s vnímáním těla mu prezentuji charakter toho, že je také živé. Jen proto, že vnímané tělo je podobné mému vlastnímu, mě, jak říká Husserl, navádí k párové asociaci – Paarung. Dále, na základě podobnosti (v pohybech a chování) se sebou samým, mu prezentuji tělesné vědomí, tedy přenáším své kinestetické vědomí do jiného těla. Husserl tomuto převodu přiřazuje termín Einfühlung. Druhý představuje jiné intencionální vědomí. Je zaměřené na svět, produkuje význam z jiných perspektiv, čímž vytváří sféru Druhého, kterou jsme poprvé identifikovali po primordiální redukci.

Podívejme se na tento pohyb podrobněji.

Na rozdíl od přímého vnímání – prezentace, prezentace, ke které Husserl odkazuje zkušenost Druhého, je zobrazením neznámého na základě asociace. „Protože v této přírodě a v tomto světě je mé živé tělo jediným tělem, které je konstituováno a může být od počátku konstituováno jako živé tělo, tělo, které tam je a které je přesto vnímáno jako živé, musí získat tento význam od mého těla – živého těla jako výsledek apercepčního přenosu.“ (citát) To existuje i v rámci primordiální zkušenosti, například pokud posuzuji neviditelnou stránku předmětu na základě

¹⁶ Například, zadní strana budovy je přítomna spolu s přední stranou, kterou si právě prohlížím, i když ji nevidím. Jinými slovy, existují další aspekty budovy, které „co-present“ (německy: mitgegenwärtig) s aspektem, který právě prožívám, jsou přítomny jako součást celého objektu, který prožívám, ale nejsou přítomny v mé současné vizi.

jeho viditelné stránky nebo předpovídám průběh určitého procesu na základě vlastních pozorování podobných procesů. Zásadní rozdíl je však v tom, že objektové ztvárnění lze na rozdíl od ztvárnění Druhého ověřit mou přímou zkušeností. Mohu totiž objekt obejít, zviditelnit jeho neviditelnou stránku nebo počkat na konec procesu a ověřit si své domněnky, přičemž nikdy nemohu vnímat přímo osobnost Druhého.

Husserl při popisu procesu empatie, přeměny těla, *Korper*, které jsem dostal ve smyslovém vnímání, na tělo jiné osoby, *Leib*, zdůrazňuje, že apercepcie (jako každá apercepce)¹⁷ není závěrem analogie ani myšlenkovým aktem. „*Každá apercepce – říká Husserl –, v níž předem dané předměty nebo předem každodenní svět chápeme jediným pohledem tak, že zpozorujeme jej, jemu rozumíme, rozumíme bez nesnází jeho smyslu s jeho horizonty, internacionálně poukazuje na původní založení, v němž se nějaký předmět podobného smyslu poprvé konstituoval.*“¹⁸ Například dítě, které už jednou věci vidí, pochopí, jaký je sémantický účel nůžek. A to od té doby okamžitě, na první pohled na nůžky jako takové. Ale to samozřejmě nedoprovází detailní reprodukce, srovnání a logický závěr. Jinými slovy, apercepcie není nic jiného než a priori pasivní syntéza, která se odehrává v transcendentálním egu.

Téma pasivní syntézy se rozvíjí v analýze fenoménu párování (*Paarung*):

„*Párování je ta platforma pasivní syntézy, kterou oproti pasivní syntéze identifikace označujeme jako asociaci.*“¹⁹

Samotný pojem pasivní syntézy Husserl přímo nedefinuje. Tyto úvahy však implicitně obsahují myšlenku, že primárním předreflexivním časovým proudem vědomí není nekoherentní, nesouvislý soubor zkušeností, které se spojují ve vyšších vrstvách transcendentální subjektivity, ale naopak každá nová zkušenost vždy bývá nějakým způsobem spojena s existujícími a svým vzhledem mění souvislosti, které dosud existují. Výsledkem pasivní asociativní syntézy je vizuálně odlišená dvojice (*das Paar*), která tvoří jednotu podobnosti.

V případě apercepce Druhého „*Já jako primordijní psychologické já jsem neustále zdůrazněn v mém primordijním vjemovém poli, at' už se na sebe zaměřuji a přikláním k nějaké aktivitě, či nikoliv.*“²⁰ Neustále si uvědomuji své tělo. Když se v primordiální sféře

¹⁷ „Husserl používá v diskusi o intersubjektivitě v *Karteziánských meditacích* oba pojmy: *apercepce* a *aprezentace* bez jakéhokoliv vysvětlení, aby je odlišil.“ Rozdíl podle L. M. Rodemeyera spočívá v tom, že „*aprezentace odkazuje na jiné profily konkrétního objektu zahrnutého v aktuální reprezentaci a apercepce se vztahuje k významům daným v širším smyslu – horizont objektů.*“

¹⁸ Husserl, E., *Karteziánské meditace*, s. 107.

¹⁹ Husserl, E., *Karteziánské meditace*, s. 108.

²⁰ S. 109, KM, Husserl, E.

objeví určité smyslově vnímané tělo – Körper – a je podobné mému tělu, jinými slovy vstoupilo do párování s mým tělem, pak se do něj přenese význam mého těla. Je chápáno jako „lidské tělo“. Ale jak si mohu být jistý, že přede mnou je skutečně živé tělo? *„Zkušenostně dané cizí tělo se v pokračující zkušenosti projevuje skutečně jako tělo pouze ve střídajícím se, nicméně stále souhlasném chování [...], tělo je ve zkušenosti dáno jako zdánlivé tělo, když s tím právě nesouhlasí.“* Souhlasnost – Einstimmigkeit. Chování Druhého by z pohledu „já“ mělo vypadat jako celostní, měl bych chápat, proč se ten Druhý chová tak, a ne jinak. Když se mi to podaří, chápu, že „druhé já“ aktivně tvoří svůj vlastní svět ega. V jistém smyslu jsem vnitřně, mám jistotu, v konstitutivní činnosti alter ega, i když samozřejmě nemůže být řeč o „danosti“ proudu vědomí „druhého já“. Ten Druhý je myslitelný pouze jako „analogon“ mého vlastního. Jinými slovy, další monáda je konstituována prostřednictvím aprezentace v mé monádě.

Mé živé tělo, které se vztahuje k sobě samému, má způsob, jak být dáno jako centrální „zde“; každé jiné tělo, tělo „jiného“, má tedy mód „tam“. Tuto orientaci „tam“ lze mými kinestézami libovolně měnit. Dále skutečnost, že mé živé tělo je uchopováno a vnímáno jako jakési přirozené tělo, které jako každé jiné existuje a může se pohybovat v prostoru, je zjevně spojeno s možností vyjádřenou takto: prostřednictvím volné variace svých kinestéz a konkrétně pohybem mohu změnit svou polohu tak, že z jakéhokoliv „tam“ udělám „tady“, tedy mohu svým tělem obsadit jakékoli místo v prostoru. To znamená, že při vnímání „odtud“ bych viděl stejné věci, pouze v odpovídajícím způsobem odlišných způsobech vzhledu – těch, které patří ke způsobu mého bytí „tam“ – nebo že nejen systémy vzhledu patří ke každé věci v konstitutivním vztahu spojené s mým aktuálním vnímáním „odsud“, ale i systémy jevu spojeného s mým aktuálním vnímáním „odsud“, ale také systémy zcela jistě spojené s tou změnou mé pozice, která mě „tam“ posouvá. A tak je to s každým „tam“.

S kinestetickým vědomím si v každém okamžiku jasně uvědomuji vztah mezi umístěním mého těla (s přihlédnutím k orientaci částí těla vůči sobě navzájem) v prostoru a těmi poli vnímání, těmi horizonty, které mám k dispozici zde a teď. Pamatuji si a tím propojuji všechny korespondence mezi mými kinestézami a horizonty vnímání. Pokud tedy najdu tělo podobné mému a nacházející se v místě, kde jsem kdysi byl, mohu si vybavit své vlastní kinestézy spojené s tímto místem. Když přesně vnímám, v jaké kinestézi je nyní tělo toho druhého, pamatuji si, co přesně jsem v této poloze vnímal. Samozřejmě stále nelze hovořit o přístupnosti toku vědomí Druhého v jeho celistvosti pro mě, ale přesně vím, jaké horizonty vnímání jsou mu dostupné v kterémkoli mně známém bodě prostoru a času.

Empatie jako modifikace vnímání patří k nepřetržitému intencionálnímu proudu zážitků, ale má limit svého trvání. Podle Husserla každý z takových modů (přidání předmětnosti smyslu) vědomí, jako jsou vnímání, paměť, fantazie, empatie atd, má svoji vlastní temporální strukturu. Temporalizace vědomí je základní strukturou, která udržuje můj empatický vztah s ostatními. Protože časové vědomí je základem mé konstitutivní činnosti – apercepce a prezentace, které jsou zase spojeny do různých forem empatie, je moje časové vědomí základem mého spojení s intersubjektivitou. A má určitou kombinaci časových fází. Tyto primární časové fáze jsou drženy jako „pouze-co-minulé“ a tvoří „retencionální odstínění, jednotu „retence-nyní-protence“, jak to známe z Husserlovy teorie temporality. Jak tuto dočasnost v přehledné a obrazné formě vysvětluje Maurice Merleau-Ponty: *„S každým přicházejícím okamžikem prochází předchozí okamžik modifikací: stále ho držím ve svých rukou, stále je zde a již však bledne, klesá pod čáru přítomnosti; abych si to udržel, musím protáhnout ruku tenkou vrstvou času. Je to pořád ten samý okamžik a já mám schopnost ho uchopit tak, jak to bylo, nejsem od toho odříznutý, ale nakonec, kdyby se nic nezměnilo, nebyla by to minulost: začíná se profilovat nebo promítat do když právě teď byl. Když nastane třetí okamžik, druhý projde novou modifikací: z retence, která byla, se stává retence retenci, vrstva času mezi ním a mnou se rozšiřuje.²¹ Tak vzniká „retencionální odstínění.“*

Významové konfigurace časových fází jsou okamžiky toku prožívání, ve kterém dochází k intervalu, například vcítění. Samotný tok, na který se můžeme „podívat“, když je ukončen, tvoří jednotu v paměti. Tato jednotu je konstituována díky časovým fázím, které své „místo“ nacházejí v toku – jak již bylo řečeno.

Takto Husserl přichází k závěru, že tok vědomí představuje sám sebe a my to můžeme zjistit samotným představením, protože můžeme svoji pozornost nasměřovat nejen na trvajícím objekt, ale také na kvazičasové uspořádání fází toku. *„Mohu zaměřit pohled na odrážející se fázi v toku nebo na dráhu toku a identifikovat ji v opakovaném zpřítomnění, mohu se k ní stále znovu vracet a říkat: tato dráha toku,“²²* píše Husserl v příloze VII k *přednáškám fenomenologie vnitřního časového vědomí*. A právě v tomto časovém úseku, intervalu, je možné upozorovat temporální strukturu empatie, která, jak můžeme dále zjistit, se liší od jednoduchého vnímání tím, že společně s retencionálním odstíněním „retence-nyní-protence“ má zároveň i odstínění „projekce-tady-introjekce“. Na tomto místě bych chtěla právě podtrhnout, proč bylo zapotřebí

²¹ Merleau Ponty, M., *Fenomenologie vnímání*, lok. 10231.

²² Husserl, E., *Karteziánské meditace*, s. 115.

v práci začít právě temporalitou a pak přejít k empatii, protože jak se nám to ukázalo: k dočasnému fenoménu „Já“, o struktuře kterého jsme dozvěděli v první části, se na nějakou dobu přidává ještě prostorový fenomén, při kterém se „Já“ objevuje jako tělesné „nulové centrum orientace“ vůči okolním věcem, které jsou jím přijímány jako cizí těla, jež mohou být „nosieli“ Já jedinců. Zážitky lokalizované v těle nejsou „Já“ chápány pouze v čase (nyní, předtím, poté), ale i při změně své tělesné polohy v prostoru (tady, tam, vpředu, vzadu, vpravo, vlevo atd.) Tato zkušenost vyvolává „ideální možnost“ si vyměnit místa nikoliv reálně-tělesným způsobem („Já na místo Jiného, tam, kde se nyní nachází“), ale reálně v mysli („Promítám se na to místo, kde se nachází Jiný, i do těch pocitů, které jsou vyjádřeny tělesně, že je prožívá Jiný“). Když vnímané „něco“ získává význam „jako já“, pak tedy vlastně probíhá i vcítění.

V Karteziánských meditacích Husserl zkoumá empatii jako takový akt, bez kterého nelze pochopit to, co není dáno jako smyslově-nepřímý prožitek jiného (například, svého těla), a proto není dáno něco, co zažil druhý člověk. Podmínkou stejného empatického chápání mimo mého existujícího zážitku, který patří jinému, slouží v primordinální sféře objevovaná možnost čistých jiných, kteří ještě nemají světský smysl. Tato možnost je dána samotnou noeticko-noematickou strukturou vědomí času, kde jako různé čisté jiné vystupují do jediné složené „architektury“ zkušenosti významové konfigurace noematických okamžiků. Tím má na mysli harmonii monád.²³ Zdá se zřejmým, že pro Husserla je vnímaná harmonie/harmonické chování důležité pro přenos významu živého těla. Ale jak bychom měli chápat harmonii tady? Mark Pokropsky odpovídá následujícím způsobem: „*zdá se, že v této pasáži Husserl chápe harmonii jako posloupnost a kontinuitu pohybů od fáze k fázi, tj. jak časovou strukturu, která překonává postupná gesta a pohyby a spojuje je. Po Alexandrovi Lurijovi můžeme tento jev nazvat ‚kinetickou melodií‘, která vyjadřuje pohybovou jednotu těla, synchronizaci různých částí těla, pohybů a rytmy. Taková ještě neempatická struktura, kterou Husserl nazývá ‚imanentní transcendence‘, je konstitutivně primární ve srovnání s konstitutivně druhotnou transcendencí skutečného světa, který opouští hranice primordinální zkušenosti Já. Právě tato struktura vcítění přechází do světa, ve kterém jsou rozpoznány ty konfigurace, které byly při vnímání zachyceny v mysli a usadily se již ve formě významových konfigurací zkušeností.*“²⁴

²³ Husserl, E., Karteziánské meditace, s. 104. „Podle toho patří ke konstituci objektivního světa podstatně harmonie monád, totiž právě tato harmonická jednotlivá konstituce v jednotlivých monádách, a tudíž i geneze probíhající harmonicky v jednotlivých monádách.“

²⁴ Mark Pokropsky, *Timing together, acting together. Phenomenology of intersubjective temporality and social cognition.*

Vcíťování ve fenomenologii je možné chápat pouze jako „analogický přenos“ (aprezentaci) mých vlastních zážitků na Jiného, který je založený na podobnosti forem a struktur našich organismů. První rozeznávaná konfigurace skutečného světa vnášené předreflexivním tokem vědomí a usazované jako zkušenost v roli imanentně-transcendentní. Je to konfigurace prostorově-časové možnosti a skutečnosti vlastního živého (Leib) těla. Jedná se o první významovou konfiguraci – kostra budoucího vnitřního zážitku – transcendentálního ega. Tato první konfigurace přímo skutečného zážitku koreluje s konfiguracemi bezprostředně skutečných pohybů živého těla. A podle Husserla taková korelace představuje pasivní syntézu identifikace. A poté na základě spojení tohoto korelativního páru přicházejícího s proudem vědomí vnímaných konfigurací Jiného, patřících skutečnému světu, a na základě spojení předformy pasivní syntézy asociací (spojení), úplného nebo částečného uzavření významových konfigurací probíhá akt empatie (co by bylo, kdybych byl tam).

Takže alter ego je již v monádickém egu samotném. Při abstrahování od celé vrstvy fenoménu světa „Já“ nachází síly „jednat jako živé tělo“: *„Mezi těly této přírody, chápanými v rámci toho, co je mi vlastní, nacházím pak v jedinečné význačnosti své tělo, totiž jediné, které není pouhým hmotným tělesem, nýbrž právě tělem, jediným objektem v mé abstraktivní vrstvě světa, jemuž na základě zkušenosti přisuzuji počítková pole (pole hmatových, pole teplého, pole studeného atd.).“*²⁵

„Dejme tomu, píše Husserl, že do okruhu našeho vnímání vstupuje jiný člověk, pak to primordinálně redukováno značí: v okruhu vnímání mé primordinální přírody se ukazuje hmotné tělo, jež je jako primordinální přirozené pouze jako kus určení mne samotného (imanentní transcendence). Protože v této přírodě a na tomto světě je mé tělo jediným hmotným tělem, jež je a může být původně konstituováno jako tělo (fungující orgán), musí tamto hmotné tělo, jež je přece chápáno jako tělo, čerpat tento smysl aperceptivním přenesením od mého těla.“ To znamená, že „tělo nacházející se TAM je s mým tělem spojeno analogicky,“ přesněji pomocí „analogizující apercepce“.²⁶

Proces „analogizujícího přenesení“ bychom mohli vysvětlit tak: v mém primordinálním světě objevuji jeden specifický předmět, který zprostředkovává všechny mé vztahy vůči ostatním předmětům – to je moje tělo. Má motorickou aktivitu, to je např. motorika rukou, očí, svalové úsilí a tak dále, a zprostředkovává moji orientaci v prostoru – je nulovým orientačním bodem.

²⁵ Tamtéž, s. 94.

²⁶ Tamtéž, s. 106.

Zaznamenávám určitou korelaci mezi mými zkušenostmi a pohyby mého těla – gesty/mimikou. Pak objevuji určitou podobnost mezi mým tělem a nějakým jiným předmětem – podoba ve tvaru, pohybech atd. Tento akt Husserl nazývá „syntézou kombinace“ mého těla a tohoto předmětu. A nakonec doplňuji syntézu kombinace aktem „vcit'ování“, který spočívá v tom, že „za“ vlastnostmi a pohyby tohoto vnějšího předmětu jsem já na základě korelace vlastností a pohybů mého těla a mých zkušeností – předpokládám duševní život, který je analogický mému: „jak by to vypadalo, pokud bych tam byl já, jak by to vypadalo, pokud by tento předmět byl mým tělem a jeho pohyby by byly projevem mých zážitků“.

Ve skutečnosti podmínkou vcitění je „intencionální modifikace“ primordiálního světa: zaprvé vyvolána minulostí, transcendence vnitřního fázo-časového alter ega, a zadruhé je vyvolána kinestetickou schopností přesunu živého těla Já z „tady“ do „tam“, přeměny „tam“ na „tady“, to znamená imanentní transcendence vnějšího, vitálně-tělesného alter ega. Pokud v prvním případě jde o časovou „retenci-nyní-protenci“, tak ve druhém případě jde o prostorovou projekce „tam“, kde projekce odpovídá módu jevu: „jak by vypadalo mé tělo, pokud bych se nacházel tam“. Proto bylo pro nás podstatné začít v této bakalářské práci temporalitou a přijít k empatii ve druhé části: bylo důležité ukázat, jak s časovostí „retence-nyní-protence“ „nakládá“ prostorový fenomén „tady“, a z toho vzniká plný pojem „Einfühlung“ jako analogická apercepce. Díky analogické apercepci se Husserl domnívá, že *„vnější tělo, nacházející se tam analogicky získává smysl živého těla od mého vlastního, a proto smysl živého těla patřícího jinému světu analogicky mému prvořadému (primordinálnímu) světu.“*²⁷ Tady za zmínku stojí zajímavý rozdíl jeho následovníka Emmanuela Levinase, který se zase domnívá, že sám sebe cítím jako živého díky jinému.

Motivační základ empatie představuje modifikaci noematických momentů – intertemporalitu a kinestézi – apercepci. Empatický transfer lze chápat jako rozšíření sféry životnosti na Druhého právě proto, že není chápán jako neživý objekt mezi jinými objekty, ale jako oživené tělo.

Výsledek vcitění je možné nazvat samoodcizením. Opravdu v tomto aktu já přenáším, „odcizuji“ můj duševní život (ne v celé jeho konkrétní různorodosti, ale pouze v podstatných rysech, ke kterým je možné doplnit kinestetický charakter zážitků) v nějakou vnější věc. Tomu

²⁷ Tamtéž, s. 114.

však vždy předchází samoodcizení jiného druhu – intencionální modifikace, která umožňuje apercepci mého těla jako vyjádření z vnějšku mých zážitků.

Když čtete Karteziánské meditace, všimnete si, že od 43. do 50. paragrafu jde o intencionální analýzu, která popisuje pouze primordinální podmínky vcítění, což je dostatečné k tomu, aby bylo možné odůvodnit vcítění se do věci. Zatímco od padesátého paragrafu již intencionální analýza nepopisuje primordinální podmínky, a proto je nutné, aby bylo odůvodněno vcítění v člověka. To znamená, že nejprve se jedná o individuální intersubjektivitu jako fantazijní primordinální modifikaci Já, jejíž popis je nutný a dostatečný k odůvodnění vcítění se jako celku, ale nedostatečný k odůvodnění poziční zkušenosti Jiného, poté jde o tu poziční (sociální) intersubjektivitu, která měla být odůvodněna na začátku.

Nejdříve, tedy do 50. paragrafu, u Husserla jde o intersubjektivitu transcendentálního ega, kde „Já“ je centrace na vlastním „Ty“, těle, a poté o intersubjektivitu skutečného světa, kde je „Já“ osobnosti centrováno přítomností „jiného“ a zkušeností vztahu s ním. V prvním případě jde o takovou úroveň apercepce jako analogický přenos (identifikace jako forma pasivní syntézy), ve druhém případě jde o přirovnávající zdvojnásobení (asociace jako forma pasivní syntézy). V prvním je věc prezentována jako typické jiné fyzické tělo, které je následně obdarováno smyslem života, ve druhém je člověk prezentován jako „podobný mému“ (citát, kapitola 51) jiné fyzické tělo, a to znamená, že živé tělo stejně jako moje je schopné se řídit fyzickým. Ve druhém případě, řečeno slovy Husserla, máme „novou významovou úroveň“ stejné analogické apercepce. Na této úrovni „Já“ a „Jiný“ tvoří „jednotu podobnosti“ – pár (paragraf 51, citát). Tady není pouze „ty“, ale i „my“.

Hlavní závěr ze studií empatie Husserla v souvislosti s teorií ontologie intersubjektivního světa spočívá v tom, že empatie s její charakteristickou aktivitou nepředstavuje ani alter ego, ani ego, neboť představuje přenos, projekci zážitků a pocitů do něčeho objektivizovaného.

Poté, co jsme rozebrali empatie v pojetí Husserle, na tomto místě bych krátce zmínila E. Stein, Husserlovu žákyni, která rozvíjela jeho myšlenky, jež se týkají empatie. Empatie podle Edith Stein již není tak originálně a ojediněle důvěryhodnou „myslím na“ nebo „bytím směřujícím k“ (primordinální akt), nakoř je vcítěním v něco, co je již vnímáno nebo stále vnímáno. Empatie je akt porozumění, který je primordinální formou, ale není primordinálním obsahem a který nepředstavuje „já“ a „jiný“ natolik, nakoř reprodukuje „já“ v „jiném“. Jak paměť reprodukuje strukturu počáteční zkušenosti, imprese, tak empatie reprodukuje zážitek jiného. Když „já“ prožívá v paměti někdejší vnímání, stejně jako ve fantazii ho upravuje tak, že je prožíván již na

základě principu „kdyby“. To znamená, že vzpomínané nebo fantazijní vnímání je modifikací vzpomínané zkušenosti. Je neprimordiální. Když si sám sebe představuji nešťastným, jako bych byl nešťastný. Projektuji se do imaginární vady, na pomyslné místo jako subjekt představovaného neštěstí. V empatii se projektuji na místo jiného, jako bych byl dílčím předmětem jeho zkušenosti. Struktura mého vcítění do smutku Jiného je určitou modifikací struktury jeho prožívání.

Dále při analýze takového intencionálního aktu jako „vcítit se do něčeho“ je nutné kromě vcítění se jako takového věnovat pozornost i na samotné „něco“, které podle Husserla je pro všechny možné intencionální akty nějakým „noetickým korelátem“, „noetickým polem“, „smyslem“, který záleží na částečné známosti/neznámosti s „něco“ objektem. A v tomto momentu je třeba přijít k další části této práce, a to právě k úvahám T. Lippse a W. Worringera a ke vcítění do organických a abstraktních forem, kde jde o úvahu o možnosti, že se lze vcítit i do jiného, abstraktního – v umění. Jak již bylo zmíněno, problém primordality a neprimordality je pro fenomenologii důležitou otázkou, v jakém vztahu se nachází empatie vůči jednoduchému vnímání. A konkrétně – jestli se při běžném vnímání předmět ukáže ve statusu jednoduchého objektu, je jednoduše rozpoznatelný, tak při empatickém vnímání probíhá „dvojité perceptivní chápání“ a předmět je již jako „objekt obrazu“, kde „příběhem obrazu“ je něco známého a biograficky smysluplné.

Pokud v jednoduchém vnímání „já“ objevuje objekty životního světa v jejich sebezpřítomnosti (selbsgegenwart), to znamená, že vnímání „představuje objekt v praoriginálnosti, v původní originálnosti“, to znamená, že v představě (empatické) představované „nemá charakter vlastně přítomného, přítomného v těle podobně přítomného ve vnímání“. Vnímání má tedy charakter primordality, zatímco jeho imaginární modifikace ne. Empatie stejně jako na představivosti založené „*prožívání cizího vědomí může být pouze neprimodální zkušeností, která anoncuje primordinální.*“²⁸

²⁸ Stein, E., On the problem of empathy, s. 14.

3 EMPATIE V UMĚNÍ A ČASOVOST

Třetí část naší práce je věnována podrobnějšímu odhalení vztahu mezi pojmem empatie v umění a jeho časovostí, a to za pomoci děl těchto protagonistů: T. Lippse a W. Worringera. To, že závěrečnou část končíme úvahami nechronologickým, že začali jsme prací E. Husserlovými (1929, 1931) a pokročili jsme ve třetí části *Estetickými úvahami* Lippse (1903), je určitou logikou: potřebovali jsme od primárně filosofických úvah přijít k teorii umění. V. Zuska ve své knize *Čas v možných světech obrazu* na začátku třetí kapitoly píše o tom, že typickým příkladem zaostávání vědeckých disciplín na téma času nehomogenního, nelineárního a vícedimenzionálního je estetika a teorie umění, na rozdíl např. od fyziky nebo filozofie.²⁹ Prozkoumáme to analýzou *Estetiky* Lippse a navazující disertací W. Worringera.

3.1 Theodor Lipps

Za prvé – představíme Lippsovu koncepci. Jde o postromantickou teorii o emocionálním charakteru krásna a expresivním charakteru umění vycházející z představy, že věci jsou oživovány naším citem a jen takto jsou schopny vyjadřovat naše duševní stavy.³⁰ Estetický prožitek je objektivovaný sebeprožitek, esteticky zakoušet znamená zakoušet sebe sama v jiném smyslovém předmětu, vcítovat se do něj. To píše W. Worringer, který odkazuje na Lippsovu teorii. „*To, co do něj vnáším [einfuhle],³¹ je zcela obecně život. A život je síla, vnitřní konání, snažení a naplnění. Život je jedním slovem činnost. Činnost je však to, v čem zažívám uplatnění energie. Tato činnost je ze své podstaty volní činností. Je snažením či chtěním v pohybu.*“³² Tato objektivizace může probíhat různými způsoby a může naplnit předmět různým obsahem, ale její zdroj je vždy stejný – mé vlastní emocionální zážitky. Výraz „Einführung“ znamená, že díky estetickému aktu propůjčujeme předmětům život, a to hlavně tím, že přenášíme na předmět své organické pocity kinetické povahy. Tím vnášíme do předmětu něco, co mu nenaleží. Vcítění je sebeobjektivací, zrcadlením vlastního já v okolním světě, přičemž jak metaforicky, tak i fyziologicky (viz. *Průzkum o zrcadlových neuronech*, Giacomo

²⁹ V. Zuska, *Čas v možných světech obrazu*, Praha 1994, s. 27.

³⁰ Z. Pospíšil, *Kaleidoskop estetiky*, Olomouc 2006, s. 190.

³¹ M. Espagne, ve svém článku *Theodor Lipps: from aesthetics to art history* poznamenává, že pojem Einführung je špatně překládán jako „intuice“ a jako „empatie“. První pojem přikládá příliš velký význam vzhledu, druhý naznačuje pasivitu, která je cizí Einführungu. A proto se snaží ponechat německý pojem, což také má spojitost s naším tématem empatie jako procesem konstitučním. In *Revue de metaphysique et de morale* 2017/4 (No. 96).

³² W. Worringer, *Abstrakce a vcítění*, TRIÁDA, 2001, s. 25.

Rizzolatti)³³. Lipps věří, že „každý požitek z krásy je dojmem života a možností života obsažen v předmětu; a každá ošklivost je ve své podstatě popřením života, nepřítomností života, zábranou, chřadnutím, destrukcí, smrtí.“³⁴

Estetická libost vzniká ze schody předmětu s podmínkami jeho vnímání, s ustrojením naší bytosti. Všude, kde je emotivní představa a cit, je také estetická zkušenost. Každá zkušenost je vlastně víceméně estetická, říká Lipps. Není ku podivu, že s těmi tezi T. Lipps na začátku své *Estetiky* zmiňuje, že estetiku je třeba řadit mezi psychologické disciplíny.

Jak již bylo popsáno ve druhé části této práce, Husserl se v Meditaci zabýval otázkou intersubjektivity, přechodem od transcendentálního, „čistého“ Já k Druhému a fenomenologickou interpretací „Einfühlung“ neboli empatií – jako důležitého modu v tomto procesu. Logicky se nám vyskytne sledující otázka, proč „anti-psychologist“?³⁵ Proč Husserl používá ten pojem, kterému právě T. Lipps dal významný rozsah a vývoj estetický, filozofický a především psychologický?³⁶ Husserl používá ten pojem, i když byl dobře obeznámený s Lippsovým psychologickým pojetím.³⁷ Ale Iso Kern správně poukázal na to, že ačkoli Husserl nadále mluví o „empatii“ (Einfühlung), on právě nepoužil koncept empatie Theodora Lippse. V textu z roku 1913 Husserl staví do kontrastu své zaujetí empatií s Lippsem. Na rozdíl od Lippse neměl v té době zájem porozumět projevům duševního života jiného člověka;³⁸ více ho zajímala vrstva prožitku druhého, která takovému pochopení předchází. Ptal se, jak jsme dospěli k tomu, že vnímáme tělo druhého jako pole pocitů, jako živé tělo. To je to, co Husserl

³³ Je vědoucím vědeckým pracovníkem výzkumného týmu, který objevil zrcadlové neurony ve frontálním aparietálním kortexu makaka a napsal mnoho vědeckých článků na toto téma, např. *Mirrors In The Brain: How Our Minds Share Actions and Emotions*.

³⁴ Espagne, Michel, T. Lipps: from aesthetics to art history.

³⁵ Antipsychologické zaměření Husserle je všeobecně známým faktem.

³⁶ Důležitou poznámkou je, i když T. Lipps dal největší vývoj pojmu Einfühlung, prvním, kdo používal tento pojem, je Robert Fischer – v roce 1873 ve své disertační práci.

³⁷ Husserlova obeznámenost Lippsovým pojetím pojmu Einfühlung velice detailně probírá Natalie Depraz ve článku *Lipps et Husserl: l'Einfühlung*, Presses Universitaires de France. Píše, že I. Kern, německý redaktor textů na téma intersubjektivit, rekonstruuje kritickou diskuzi mezi Husserlem a Lippsem a odhaluje tři body nesouhlasu mezi autory: 1. rozdíl se týká empirického základu pojmu Einfühlung. 2. rozdíl patří k modalitě vztahů s druhým; pro Lippse je vztah mezi Já a Druhým nastaven jako instinktivní napodobování (Nachahmung) a projekce (Hineinfühlen), pro Husserla jak už víme, je analogická apercepce. 3. rozdíl je složitější, spočívá v tom, že oba autoři kritizují „uvažování podle analogie“ (Analogeeschluß) jako metodu přístupu k ostatním. Tuto pozici hájí zejména Benno Erdmann. Ale každý z nich vidí problém v něčem jiném.

³⁸ Tu samou myšlenku nalezneme i u D. Zahaviho v knize *Já a Druhý: subjektivita, empatie a stydlivost*, ve které dokonce cituje studenta E. Husserla R. Ingardena, který psal, že Husserlovo pojetí empatie se liší od Lippsových. D. Zahavi: V době, kdy bylo toto pojednání sepsáno, probíhaly rozsáhlé diskuse týkající se tzv. „empatie“, což je pojem, který navrhli psychologizující němečtí esteti, jako např. T. Lipps. Řada fenomenologů jako M. Geiger, Max Scheler, Edith Stein a později i Husserl se této diskuse účastnili a stalo se jasnější, že klasickou teorií „empatie“, která ji považovala za druh projekce z vlastních psychických stavů do cizích těl bylo nutné opustit a nahradit je teorií zvláštního druhu vnímání psychických stavů, jak se projevují v tělesném projevu. S. 111.

nazývá „estéziologickou vrstvou“ druhého já. Již v roce 1909 si byl vědom myšlenky empatie jako součásti jiného ega. Přednášky z let 1910–1911, které nesly název *Základní problémy fenomenologie*, obsahovaly část, kterou Husserl později nazval *Über Intersubjektivität*. „*Tam Husserl říká, že i když zůstávám ve svém fenomenologickém poli zkušenosti, toto pole sahá prostřednictvím empatie do oblasti mnohosti uzavřených proudů vědomí, které jsou s mým propojeny prostřednictvím, motivačních struktur*“ – nikoli prostřednictvím skutečného spojení, ale prostřednictvím nejzvláštnějšího spojení, které se stalo možným prostřednictvím empatie. *Vědomí, která jsou oddělena, zůstávají v možnosti komunikace a komunikace závisí na vnímání živého těla druhého a také na motivech z něj vycházejících,*“ píše J. M. Monahy ve článku *The development of Husserl's thought*.³⁹ Vidíme, že i když se dozvíme o motivačním základu empatie v páté Karteziánské meditaci, Husserl už měl tak zamyšleno o skoro dvacet let před jejím napsáním.

Lipps ve své *Estetice* popisuje, že se můžeme vcítit i do jiného předmětu: linie, barvy, zvuku. Vykládá, že např. barva se obrací do středu nálady. Že tato nálada je mou náladou, ale je spojenou s barvou. Je jí evokována a zdá se, že k ní odkazuje. To, jak píše Lipps, vysvětluje, proč pro mě barva není jen barva – žlutá, červená nebo modrá, ale zároveň něco vážného, nebo veselého, klidného, nebo živého, srdečného, nebo chladného, zkrátka jí přisuzujeme predikáty osobnosti. Lipps pokračuje, že výtvarné umění například přenáší podoby lidského těla a zároveň lidského života na neživý kámen nebo bronz; malba přenáší tělo v barevných pigmentech na plátno; hudba propojuje vnitřní zážitky se zvuky; poezie přenáší spojení skutků a činů do světa, který by měl být na první pohled rozpoznán jako svět fantazie; divadlo konečně žene svět na jeviště, které by se mu mělo rovnat, ale od kterého se zároveň dost výrazně liší. V této extrakci toho, co je zobrazeno ze světa reality a v tomto přenesení do roviny, která je jakékoli realitě absolutně cizí, rovina čisté estetické kontemplanace, spočívá podstata každé umělecké reprezentace. Lipps poukazuje na toto spojení umění a nás samých, ale jen velice akademicky a teoreticky. Na několika místech Lipps zdůrazňuje prostorový mód umění, ale neklade otázku časovosti vůbec.

A na tom místě bych krátce zmínila to, k čemu jsme dospěli ve druhé části naší analýzy. Ve své Karteziánské meditaci Husserl za pomoci dvou základních analogií dokazuje, že individuální subjekt je po primordiální redukci schopen rozpoznat existenci jiného vědomí. Pomocí

³⁹ The Cambridge Companion to Husserl, edited by B. and D. Woodruff Smith, Cambridge University Press, 1995, s. 71.

primordiální redukce k omezení sféry „vlastního“, jakož i k označení toho, co je této sféře cizí, Husserl tvrdí, že druhý se subjekt po primární redukci přede mnou objeví pouze jako tělo počaté mým vědomím, stejným způsobem jako jakýkoli předmět – jako tam pro mě. Z hlediska vzhledu těla té druhé analyzuje, jak jsem ji mohl z fenomenologického hlediska rozpoznat jako další subjekt. První analogie použitá Husserlem je založena na srovnání mého těla s tělem jiného subjektu. Moje vlastní zkušenost s mým tělem zahrnuje spojení s mým vědomím, a to je nezbytné pro mou živoucí tělesnou zkušenost. Jinými slovy, všechny mé prožitky vlastního těla jako součást této zkušenosti, jsou spojeny s účastí mého vědomí. Když se setkám s tělem jiného člověka, všímám si podobnosti mezi tímto tělem tam a mým tělem zde. Vzhledem k našim prostorovým potřebám, když jsem tady, nemohu tam být, a naopak chápu, že tamní tělo nemůže být součástí mého těla zde. Také si uvědomuji, že nemohu ovládat toto tělo tak, jako ovládám své vlastní. Toto tělo se mi však zdá svým chováním a gesty natolik podobné, že chápu, že musí existovat jako moje tělo, tedy ve spojení s vědomím. Když to pochopím, dávám tomuto tělu vědomí podobné mému vědomí, ale je odlišné od něj. Pak vidím toto druhé tělo jako tělo jiné osoby nebo subjektu. Jednoduše řečeno, moje spojení mezi mým vlastním tělem a mým vědomím je aprezentováno na tělo jiného, takže představuji vědomí jako součást existence tohoto těla, a to na základě své činnosti reprezentace a naší podobnosti navzájem v našem obecném tělesném chování. A teď rozebereme příklad, pro který jsme uvedli pasáže před tím. Lipps prohlašoval, že se právě vcitujeme do objektu, do věci; ovšem, neseme si s sebou tu naši základní zkušenost, se vcitování do Druhého, to znamená, že například si představíme pilíř antického chrámu a my se vcitujeme do toho pilíře, jako kdyby to byl člověk, který nese tu váhu toho těžkého stropu. A tady si můžeme právě všimnout té spojnice, fenomenologie časovosti, intersubjektivit, empatie, teorie umění a estetiky – ta schopnost a rozvinutá zkušenost empatie konkrétního člověka se přináší i do recepce uměleckých děl právě zejména v té časovosti, kterou si osvojujeme při tom empatickém spojení.

Podstatný rozdíl mezi těmito způsoby prohlížení na téma *Einfühlung* mezi Husserlem a Lippsem je, že Husserl popisuje proces, zdůrazňuje temporální charakter empatie – na rozdíl od Lippse, který se nesoustředil na prožitek času při recepci buď uměleckého díla, nebo jiné zkušenosti vyvolávající cit a emoci (což se podle jeho názoru již stává estetickým). Pro něj je na prvním místě sám prožitek, v běžném jazyce řekneme, že se vcítím a tečka. Takže v estetice a teorii umění Lippse máme pojem vcítění do jiného a v Husserlově fenomenologicky zaměřené filosofii máme pojetí vcitování do Druhého – temporálně chápánou empatii.

3.2 W. Worringer. Abstrakce a vcítění

Klíčovou prací *Abstrakce a vcítění* (1908) Worringer vystoupil proti organismu teorie vcítění T. Lippse. Ve své disertační práci odmítá myšlenku kopírování ze života jako základní charakteristiku západního výtvarného umění. Jednostranný, naturalistický přístup podle něj neumožňuje ocenit nejen současné umění, ale ani výtvarné a plastické umění celých epoch a kontinentů, protože byly postaveny na zcela jiných „anorganických“ principech. Prezenci svých názorů na vztah pojmů abstrakce a empatie začíná filozof poznámkou, že moderní estetika, založená na konceptu empatie, učinila rozhodující kroky od estetického „objektivismu“ k estetickému „subjektivismu“, vychází nejen od formy estetického objektu, ale také od postoje, chování subjektu. Podle jeho názoru se estetika může proměnit v jiný estetický systém, pokud se spojí se závěry, které vyplývají z teorie, která zastává opačný názor. Za tuto opozici považuje estetiku, která na rozdíl od lidské touhy po empatii vychází z lidské touhy po abstrakci a klade si za úkol ustavení významu, který abstraktní tendence nabývá ve světových dějinách umění. Principem empatie se Worringer staví proti touze po abstrakci, kterému přisuzuje pojem „styl“. Pro tímto pojmem Worringer píše: „*mají být shrnuty všechny prvky uměleckého díla, které své psychické vysvětlení nacházejí v lidské potřebě abstrakce.*“⁴⁰ Zatímco vcítění přisuzuje pojem naturalismus, tento pojem „zahrnuje všechny ty prvky uměleckého díla, které vycházejí z touhy po vcítění“.⁴¹ Vlivem pojmu *Kunstwollen*⁴² neboli uměleckého chtění zavedeným A. Rigelem Worringer tvrdí, že umělecké chtění primitivních národů, všech primitivních epoch umění a konečně umělecké chtění dobře rozvinutých východních národů má tuto abstraktní tendenci. Touha po abstrakci je tedy u zrodu veškerého umění a postupně mizí, aby ustoupila místo vcítění. Worringerova myšlenka opozice pojetí vcítění je velice zajímavá ve smyslu opozice vůči empatii, přitom, říká o opačném zážitku, že je to stále stejný pól lidského vnímání.⁴³ Celé dějiny umění představují „neustálý svár obou tendencí“.⁴⁴ Srovnáme-li, poznamenává Worringer, dvě formy estetického postoje – abstrakci a vcítění – jako „objektivizovaný vlastní sebeprožitek“, pak okamžitě pochopíme jejich opak.

⁴⁰ W. Worringer, *Abstrakce a vcítění*, s. 59.

⁴¹ Tamtéž, s. 59.

⁴² Pod absolutním uměleckým chtěním rozumíme skrytou vnitřní potřebu, která je sama pro sebe, nezávislá na objektu a módu tvorby a projevuje se jako vůle k formě. Ona potřeba je primárním momentem každé umělecké tvorby a každé umělecké dílo je ve své podstatě objektivací tohoto a priori daného absolutního uměleckého chtění.

⁴³ W. Worringer, *Abstrakce a vcítění*, Triáda 2001, s. 56.

⁴⁴ Tamtéž, s. 56.

Na jedné straně moje subjektivní „já“ jako překážka štěstí,⁴⁵ kterou lze nalézt v uměleckých dílech, a na druhé straně empatie, upřímné spojení mezi mnou a uměleckým dílem, které přijímá svůj život pouze od „já“. Ale tato dualita estetického zážitku není konečná. Obě tyto formy jsou pouze odlišným vyjádřením jediné potřeby, která se nám odhaluje jako nejhlubší a nejvyšší podstata každého estetického zážitku, tím je potřeba sebeodcizení.⁴⁶ A na tomto místě zmíníme E. Husserla, který říká, že výsledek vcítění je možné nazývat samoodcizením, které, jak jsme to prozkoumali, fenomenologicky má temporální strukturu.

Vidíme, že Husserl a Worringer mají více společný pohled na problematiku jiného, v případě Worringera, a Druhého, v případě Husserla. Dokonce Worringer na několika místech uvádí „proces vcítování“, což nám poukazuje na pochopení Worringera, že vcítění je procesem: „*spojili jsme pojem naturalismus s procesem vcítění*.“⁴⁷ Na rozdíl od Lippse, i když neklade na to velký důraz. Na několika místech najdeme potvrzení toho, že Worringer předpokládal ne *vcítění*, ale *vcítování*.

*„...proces vcítění, jehož samozřejmé objekty se vždy vyznačují příbuznou organičností, znamená, že se uvnitř uměleckého díla odehrávají formální děje, které odpovídají přirozeným organickým tendencím uvnitř člověka a umožňují mu v estetickém nazírání bez zábran **vplynout se svým vitálním pocitem** ...“*⁴⁸

V další citaci vidíme, jak Worringer rozuměl abstrakci jako tomu, co má konstituci na úrovni psychosomatiky.

*„Tato touha musela své prvotní uspokojení nalézt v čisté geometrické abstrakci, která je oproštěna od veškeré vnější souvislosti se světem, představovala blaho, jehož tajemné vysvětlení se nachází v **nejhlubších kořenech jeho psychosomatické konstituce***.“⁴⁹

Worringerův systém estetiky, sumarizace jeho myšlenek v knize v následující tabulce:⁵⁰

⁴⁵ Lippsovo vcítění a Worringerova abstrakce napomíná vcítění v roli v divadle K. S. Stanislavského a teorie odcizení B. Brechta v jeho „epickém divadle“, přičemž on vycházel ze skutečnosti, že tato technika je ve větší či menší míře obecně inherentní povaze veškerého umění.

⁴⁶ W. Worringer, Abstrakce a vcítění, s. 56.

⁴⁷ Tamtéž, s. 48.

⁴⁸ Tamtéž, s. 47.

⁴⁹ Tamtéž, s. 49.

⁵⁰ Tamtéž, s. 136.

Tabulka 1: Worringerův systém estetiky

	STYL	NATURALISMUS	TOUHA PO ABSTRAKCI	TOUHA PO VCÍTĚNÍ
Geometrická přírodní předloha		X		X
Organická přírodní předloha	X		X	
Geometrická umělecká forma		X		X
Organická umělecká forma	X		X	

ZÁVĚR

V této práci jsme stavili za cíl rozvíjet téma temporálně chápané empatie pro účely estetiky a teorie umění. Temporalitu neboli časovost jsme prozkoumali v první části, dozvěděli jsme se, že temporalita hraje klíčovou roli nejenom ve fenomenologii jako jedna z možností pohlížení na filozofii, ale je důležitá i pro konstituování našeho vědomí. Do dnešního dne stále nikdo ve filosofii neodhalil ani jiný terminologický aparát pohlížení na temporalitu, ani jiné významné vysvětlení, jak je to možné, že např. při poslechu samotného tónu vnímám několik tónů najednou, ale v různých „kvalitách“. To nám Husserl vysvětluje následujícím způsobem. Pokud jsem schopen zažít harmonii minulých tónů se současným tónem a mohu ocenit harmonii a řád tónů, proto, uzavírá Husserl, přítomná aktivita vědomí je ve skutečnosti „fáze“ (nikoli „nyní bod“, jinak by měli amnézie – co bylo poslouchané před tím), která zahrnuje zkušenosti vjemů, které právě prošly, a očekávání těch, které možná přijdou. Aby k tomu došlo, vědomí zahrnuje to, čemu se říká retenci právě prožitých zážitků a protence vůči zážitkům, které právě přicházejí. Ve „středu“ těchto aktivit je vědomí bezprostřední, původní přítomnosti, nazývané německy „Urimpression“ neboli prvotní/primordiální dojem neboli imprese.

Ve druhé části jsme se snažili rekonstruovat a analyzovat intersubjektivní zkušenost, která hraje podle Husserla zásadní roli v naší konstrukci jak nás samých jako objektivně existujících subjektů a jiných prožívajících subjektů, tak i objektivního časoprostorového světa. Odhalili jsme empatii neboli vcítování jako analogickou apercepci, ve které nacházíme temporální složku retence-imprese/nyní-protence a ke které se navíc „přikládá“ prostorový fenomén „tady“ – „jako kdyby v tom nyní bych byl tady já“. Prozkoumali jsme, že empatie ukazuje: zaprvé to, složitost našeho vztahu k jiným subjektům, a zadruhé to, že tento vztah na každé úrovni je založen na temporalizaci vědomí.

Ve třetí části jsme se snažili ukázat, jak ty předešlé dvě části mohou mít něco společného s oblastmi estetiky a teorie umění a proč je zapotřebí řešit tuto problematiku: v estetice a v teorii umění stále uvažují o lineárním času, když ve filozofii a v jiných disciplínách je explicitně vidět pokrok v pojetí času jako nelineárního, a stále nedávají důslednou pozornost na proces vnímání umění a konkrétního vcítování v procesu recepcie uměleckých děl. Začali jsme s teorií vcítění T. Lippse jakožto prvního teoretika umění, který hodně se snažil rozvíjet téma vnímání umění ve spojení s Einfühlung, i když to dělal s explicitní odbočkou do psychologického směru: prožitek z umění je procesem objektivizovaného sebeprožitku. A tady bych zmínila, že i tímto směrem řešení otázky byl inspirací nejenom pro dalšího teoretika umění

a estetika W. Worringer a nebo filozofy jako E. Husserla, ale také i S. Freuda. Freud musel přeložit tento vzorec do „jazyka“ psychoanalýzy. Ale důležité je, že byl prvním, kdo to pojetí aplikoval na různé druhy umění. V další podkapitole jsme provedli rekonstrukci navazující na Lippsovu, na teorii vcítění myšlenek W. Worringer a jeho teorii vcit'ování a abstrakce jako dvou antagonických tendencí. Pro Worringer v kontrastu „empatie“ a „abstrakce“ šlo o protiklad různých kultur, antické (řecké), od které se odvíjelo evropské umění, a umění starověku (egyptské). U Worringer, i když přímo nepoukazoval na důležitost času při vnímání umění, je na několika místech ukázáno na vcítění ne jako na proces, nýbrž jako na vcit'ování. Kdybychom měli srovnat Lippsovu teorii a Worringerovu z pohledu našeho tématu, je pro nás evidentní pokrok v představování problematiky vcit'ování v procesu recepce, i když jen náznakem, ale nepřímým rozvíjením tohoto problému.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. DEPRAZ, Natalie. *Lipps et Husserl: l'Einführung*. Presses Universitaires de France. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/44986913>.
2. ESPAGNE, Michel. *Theodor Lipps: from aesthetics to art history*. In *Revue de metaphysique et de morale* 2017/4 (No. 96), pages 495 to 512.
3. RODEMEYER, Lanei M. *Intersubjective Temporality: It's about time*. The Netherlands: Springer, 2006. ISBN 1-4020-4214-0.
4. HUSSERL, Edmund. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Praha: JEŽEK, 1996. ISBN 80-901625-9-2.
5. HUSSERL, Edmund. *Karteziánské meditace*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1968. ISBN: 25-060-68 02/6.
6. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of perception*. London and New York: Routledge, 2012. ISBN: 978-0-415-55869-3.
7. POKROPSKI, Mark. *Timing together, acting together. Phenomenology of intersubjective temporality and social cognition*. *Phenom Cogn Sci* **14**, 897–909 (2015). <https://doi.org/10.1007/s11097-014-9386-7>.
8. Edited by SMITH, Barry and David Woodruff. *The Cambridge Companion to Husserl*. Cambridge University Press, 1995. ISBN 0-521-43616-8.
9. STEIN, Edith. *On the problem of empathy, the Collected Works*. Washington D.C.: ICS Publications, 1989. ISBN 0-935216-11-1.
10. WORRINGER, Wilhelm. *Abstrakce a vcítění*. TRIÁDA, 2001. ISBN 80-86138-35-6.
11. ZAHAVI, Dan. *Husserl's Phenomenology*. California: Stanford University Press, 2003. ISBN: 0-8047-4546-3.
12. ZUSKA, Vlastimil. *Čas v možných světech obrazu: příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepcce*. Praha: Univerzita Karlova, 1994. ISBN 80-7066-856-3.
13. ZUSKA, Vlastimil. *Kruté světlo, krásný stín: Estetika a film*. Praha: Univerzita Karlova, 2010. ISBN 978-80-7308-329-8.

14. ZUSKA, Vlastimil. *Proces abstrakce jako faktor v umění a estetický princip*. Praha: Karolinum, 2017. ISBN.
15. ZUSKA, Vlastimil a kolektiv. *Estetika na křižovatce humanitních disciplín*, Praha: Karolinum, 1997. ISBN: 80-7184-379-2.
16. ZUSKA, Vlastimil. *Studia Aesthetica 1/2017: Proces abstrakce jako faktor v umění a estetický princip*. Karolinum, 2016. ISBN 0567-8293.

SEZNAM TABULEK

Tabulka 1: Worringerův systém estetiky	29
---	-----------

PŘÍLOHA

Slovník fenomenologických významů, ke kterému jsem se moc často obracela a kterým bych se chtěla podílet se čtenáři. Veškeré informace o těchto pojmech jsou z různých pramenů, od ruských e-stránek po anglické, od akademických vysvětlení vyučujícího a webových stránek po amatérské – ale i ty někdy byly zapotřebí pro porozumění.

Cílem této přílohy je ukázat, v jakém smyslu jsou použity ty či jiné pojmy, které nejsou moc užívané v běžném jazyce, abychom neutráceli čas na vysvětlení v samotném hlavním textu.

Apercepce (novolat. adpercipere – k doplnění vnímání) – vědomé vnímání, vnímat vědomě. E. Husserl použil tento pojem pro charakterizaci zvláštní činnosti vědomí potřebné k pochopení významu. Tato činnost se projevuje v těch aktech vědomí, díky nimž je v jedinci „uchopeno“ všeobecné, např. pojem v empirické reprezentaci.

Percepce – ještě nedochází do vědomému vnímání, např. slyšíme hudbu – to je procesem percepce, jakmile se začneme do toho soustředit (jaká slovy, co to je za hudbu), to je procesem apercepce.

Apodiktický znamená bez výjimky platný, logicky zdůvodněný, „dokázaný“. U Husserla apodiktická evidence značí takovou evidenci, o níž se absolutně nijak nedá pochybovat. Apodiktických pravd dosahuje fenomenologickou metodou.

Aprezentace (lat. appraesentatio) je nepřímé percepční znázornění neviditelných stran předmětu na základě vnímání jeho viditelných stran (např. znázornění zadní strany domu na základě vnímání jeho fasády nebo „jiného“ subjektu na základě vnímání svého těla). Druhého poznávám pomocí vcítění (Einfühlung). Tělo druhého, jiného člověka, vnímám ihned jako tělo druhého, „ego“ cestou asimilativní analogie s mým vlastním „já“. Moje vnímající ego je s vnímaným egem spřaženo v pár (Paarung).

Epoché – nabývá jiný význam ve fenomenologii Husserla, kde působí jako prostředek, kterým objekt nebo pozice prostřednictvím fenomenologické redukce jsou vyloučeny z obvyklých, empirických spojení („jsou uzavřeny v závorkách“). Epoché spočívá v odstranění všech soudů o časoprostorovém světě, zdržení se jejich teoretické aplikace. V důsledku toho se objekt dostává jako eidos, esence, do sféry „čistého vědomí“, díky čemuž je vědomím odhalen samotný „smysl“ objektu.

Intence – zaměřenost vědomí na jakýkoli předmět.

Intersubjektivita – vztahy, které vznikají mezi subjekty v důsledku konstitutivní činnosti vědomí (probíhající převážně anonymně).

Imanentní – poprvé se tento význam objevil v evropské filozofii (actio immanens) a znamenal jednání, které je uzavřeno do sebe sama a neovlivňuje okolní svět, například myšlení. Pak se tento pojem vyvinul v teologii: Bůh je neoddělitelný od světa, který stvořil, a je jeho součástí (v křesťanství: v lidské inkarnaci), tedy *imanentní* VS Bůh je oddělený od světa a zásadně nepoznatelný, tedy *transcendentní*. Kant: vše, co můžeme vnímat svými smysly, je imanentní (například gravitace, čas a prostor).

Noema, noesis – noema značí předmět myšlení, noesis pak akt myšlení. Poněvadž vědomí má podle Husserla intencionální charakter, plyne z toho, že každá noema má svou noezi (např. každý vjem předpokládá vnímání) a každá noeze odkazuje na možnost noematu. Noetický se týká noesu, noematický se zase vztahuje k noemě.

Apercepce I

Já – noesis – noema – objekt

Zkušenost obsah

Zaměření vědomí – intencionalita vědomí

Vědomí směřuje na fenomen

Fenomén předpokládá akt vědomí – noesis

Předmět, na který je zaměřeno vědomí – noema

Primordiální (lat. primordialis – počáteční) – primordiální svět je subjektivní svět člověka (svět jeho okolí); v protikladu k intersubjektivnímu světu.

Intence – zaměřenost vědomí na jakýkoli předmět.

Intersubjektivita – vztahy, které vznikají mezi subjekty v důsledku konstitutivní činnosti vědomí (probíhající převážně anonymně).

Imanentní – poprvé se tento význam objevil v evropské filozofii (actio immanens) a znamenal jednání, které je uzavřeno do sebe sama a neovlivňuje okolní svět, například myšlení. Pak se tento pojem vyvinul v teologii: Bůh je neoddělitelný od světa, který stvořil, a je jeho součástí (v křesťanství: v lidské inkarnaci), tedy *imanentní* VS Bůh je oddělený od světa a zásadně nepoznatelný, tedy *transcendentní*. Kant: vše, co můžeme vnímat svými smysly, je imanentní (například gravitace, čas a prostor).

Noema, noesis – noema značí předmět myšlení, noesis pak akt myšlení. Poněvadž vědomí má podle Husserla intencionální charakter, plyne z toho, že každá noema má svou noezi (např. každý vjem předpokládá vnímání) a každá noeze odkazuje na možnost noematu. Noetický se týká noesu, noematický se zase vztahuje k noemě.

Apercepce I

Já – noesis – noema – objekt

Zkušenost obsah

Zaměření vědomí – intencionalita vědomí

Vědomí směřuje na fenomen

Fenomén předpokládá akt vědomí – noesis

Předmět, na který je zaměřeno vědomí – noema

Primordiální (lat. primordialis – počáteční) – primordiální svět je subjektivní svět člověka (svět jeho okolí); v protikladu k intersubjektivnímu světu.