„A MĚLA JSI TAKÉ POCIT, JAKO BYS LIDI NENÁVIDĚLA?“ EMOCIONÁLNÍ GRAMOTNOST ZPROSTŘEDKOVANÁ LITERATUROU

Maria Nikolajevová

Narativní fikce představuje jedinou formu a jediný žánr vyprávění, který umožňuje vylíčit nevyslovené myšlenky, pocity a vjemy jiné osoby, než je mluvčí.[1)]

Pro čtenáře, autory i literární vědce je nejpřitažlivějším aspektem prózy možnost pochopit jiné lidi způsobem, který je v reálném životě zcela nemožný. Schopnost pochopit, jak jiní lidé přemýšlejí, v kognitivní psychologii známá jako teorie mysli, patří mezi nejvýznamnější schopnosti, jimiž se lidé odlišují od jiných živých organismů. Empatie, specifická schopnost pochopit, jak se jiní lidé cítí, patří spolu s teorií mysli mezi základní sociální dovednosti. Tyto dovednosti se však neobjevují automaticky: rozvíjejí se postupně a lze se v nich dále zlepšovat a trénovat je. Empirické výzkumy ukázaly, že se teorie mysli obvykle začíná rozvíjet přibližně ve věku čtyř let, přičemž v případě autistických dětí je tento vývoj pomalejší či zcela narušený. Empatie se oproti tomu plně rozvíjí až v období dospívání.[2)]

Jako pedagogové bychom měli vědět o možných způsobech, jakými lze v mladých lidech rozvíjet empatii a schopnost čtení mysli. Jeden z těchto způsobů představuje čtení prózy, která dokáže zprostředkovat situace, jež vyvolávají emoce. Lze předpokládat, že děti mají s emocemi poměrně omezené zkušenosti, a proto zastávám názor, že je literatura může připravit na zacházení s empatií a teorií mysli v reálném životě.

1) Dorrit Cohn: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1978, s. 7.
2) Sarah-Jayne Blakemore — Uta Frith: *The Learning Brain: Lessons for Education*. London: Wiley Blackwell 2005.

Znázorňování emocí v literatuře představuje již důkladně prozkoumanou oblast, což platí i pro výzkum afektivního dopadu literatury na dospívající čtenáře. Existuje však také rychle se rozvíjející oblast výzkumu, označovaná jako kognitivní poetika, kognitivní naratologie či kognitivní literární teorie, která čerpá z kognitivní vědy za účelem zkoumání kognitivního a emocionálního střetávání se s literárními textem.[3)]

Rozdíl mezi kognitivní literární teorií a tradiční recepční teorií spočívá v tom, že recepční teorie se zaměřuje na způsoby, kterými čtenáři reagují na literaturu (respektive s ní interagují), zatímco kognitivní teorie se navíc ptá po příčinách tohoto jednání, tedy proč je tato reakce či komunikace vůbec možná. Literatura je ostatně pouhou reprezentací reálného světa, pouhou lingvistickou konstrukcí, která by neměla být schopna ovlivnit naše smysly stejnou měrou jako skutečnost.

Kognitivní teorie s podporou neurověd však ukázala, že mozek prostřednictvím zrcadlových neuronů reaguje na fikční světy (prostředí, děj, postavy), jako kdyby byly skutečné. Jinými slovy, čtení prózy vede mozek k simulaci reálných kognitivních a emocionálních reakcí. Vždy jsme podporovali čtení literatury, protože jsme věřili, že čtení je prospěšné, a kognitivní věda nám nyní poskytuje tvrdá fakta, která to dokládají.

Oblast kognitivní teorie, kterou se budu v tomto textu zabývat, nabízí způsob, jakým lze prostřednictvím pohledu na narativní strukturu textů zkoumat, proč a jak přesně se čtenáři k emocím fikčních hrdinů vztahují.[4)] Studie z této oblasti popsaly zejména způsob, jakým čtenáři uplatňují strategie přenosu zkušeností ze života do textu („life-to-text“) a z textu do života („text-to-life“) za účelem pochopení fikčních emocí a jak texty uplatňování těchto strategií

3) Peter Stockwell: *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge 2002. Patrick Colm Hogan: *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press 2003.

4) Viz např. Lisa Zunshine: *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press 2006. Patrick Colm Hogan: *What Literature Teaches Us about Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press 2011. Blackey Vermeule: *Why Do We Care about Literary Characters?* Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2010.

podporují a jak je naopak znesnadňují. Kognitivní teorie však dosud většinou přehlížela otázku mladých čtenářů, kteří nejenže postrádají reálné zkušenosti s řadou emocí, ale nemají ani zcela vyvinutou teorii mysli. Kognitivní vědci přitom často zakládají své závěry o afektivních dopadech na případech, které se týkají i lidí postižených autismem či různými druhy poruch mozku.[5] Mladí čtenáři sice ještě neovládají schopnost empatie, ale nacházejí se v procesu vývoje těchto dovedností a pro obhájce užitečnosti čtení může být přínosné zkoumat, jak může literatura tento proces podpořit, či dokonce urychlit.

Rozhodla jsem se ilustrovat tento příslib kognitivní vědy analýzou knihy Frances Hodgson Burnettové *Tajemná zahrada* (1911),[6] jež je klasickou dětskou prózou, kterou si však většinou nespojujeme s představou propracované reprezentace niterných stavů. Kniha se zaměřuje především na děj a popisy a je vyprávěna autoritativním vypravěčským hlasem. Zároveň je do značné míry založena na dialozích — i v případě, že je ústřední protagonistka o samotě, mluví sama se sebou anebo přemýšlí nahlas, čímž napodobuje egocentrickou řeč malých dětí. Vzhledem k tomu, že desetiletá Mary Lennoxová je na tuto mentální činnost již příliš stará, jde spíše o narativní postup, který umožňuje sdílet její myšlenky a především posouvá děj dopředu.

Emocionální proměna osiřelé Mary, která musí odejít z Indie do Yorkshiru a žít zde u svého lhostejného a tajemného strýce, je spojena s její tělesnou proměnou, což pochopitelně neuniklo pozornosti literárních vědců. Kognitivní věda však nadto dokáže zprostředkovat pochopení toho, jak text na proměnu ústřední postavy upozorňuje čtenáře a z jakých důvodů by nás tato postava a její proměna měly vůbec zajímat.

5) Viz Antonio Damasio: *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*. London: Vintage 2006.

6) Frances Hodgson Burnettová: *Tajemná zahrada: román malé dívky*, přel. Karel Weinfurter. Praha: A. Neubert 1920. Vycházím z prvního českého a dosud jediného úplného překladu Karla Weinfurtera. Nový překlad z roku 2009 (který vyšel pod přesnějším názvem *Tajná zahrada*) předkládá zkrácenou a upravenou verzi knihy — pozn. překl.

Jak už jsem se zmínila, literární postavy jsou utvářeny slovy a nemají žádné reálné emoce, které by stály za to, aby jim čtenář věnoval svou vlastní afektivní energii. Zároveň však jsme se jistě všichni někdy rozplakali nad útrapami určité literární postavy nebo naopak sdíleli její radost. Kognitivní věda vysvětlila, jak je to možné. V tomto textu se nemůžeme hlouběji zabývat mechanismy tohoto procesu, proto to budeme považovat za fakt podložený výše zmíněnými studiemi. Na literárních postavách nám záleží, protože jsme zvídaví, a to nejen ve vztahu k ostatním, ale i když jde o nás samé: chceme pochopit, jak ostatní lidé i my sami myslíme a cítíme, zajímají nás perspektivy, názory, motivace a rozhodování. V próze, na rozdíl od skutečnosti, tak můžeme činit v zastoupení, v bezpečí, aniž bychom riskovali drobná ztrapnění, nebo dokonce zásadnější pochybení. Můžeme se vystavit extrémnímu strachu, kterému naštěstí asi nebudeme muset čelit ve skutečnosti. Můžeme si vyzkoušet žárlivost či provinilost. Pro mladé čtenáře je taková zástupná zkušenost nedocenitelná.

„BYLA TÍM TAK ŠŤASTNA, ŽE SE SOTVA ODVAŽOVALA DÝCHATI“[7)]

Psychologie emocí většinou rozlišuje pět základních emocí: radost, smutek, strach, hněv a opovržení.[8)] Nazývají se základní, protože jsou vrozené a slouží evolučně daným účelům. Na nejnižší úrovni se jedná o reakce vytvořené systémy v našem mozku, které jsou orientované na cíle. Radost se tedy objeví, když je cíl splněn či se k němu alespoň blížíme. Smutek vzniká tehdy, když se cíl dočasně či zcela ztratí. Strach se objevuje, když je cíl ohrožen, a tak dále. V každodenním životě „čteme“ emoce ostatních lidí převážně prostřednictvím výrazu jejich obličeje, zejména podle tvaru úst, ale také pomocí řeči těla a dalších vnějších znaků.

Vizuální umění jako sochařství, film, reklama či obrázkové knížky pro děti tlumočí emoce s použitím znázornění

7) Frances Hodgson Burnettová: *Tajemná zahrada*, cit. dílo, s. 74.

8) Keith Oatley: *Best Laid Schemes. The Psychology of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press 1992.

obličejů a těl.[9] V případě beletrie však musíme spoléhat na jazyk, který má zajistit explicitní či implicitní popis emocionálních stavů: tyto popisy se nazývají emoční diskurz.

Literární věda vnímá „předvádění" (*showing*) a „vyprávění" (*telling*) jako dvě významné protikladné narativní strategie, přičemž předvádění se obecně považuje za umělecky náročnější přístup, který také více vtahuje čtenáře do děje. Kognitivní věda užívá termíny reprezentace, respektive metareprezentace.[10] Nejjednodušší příklad emočního diskurzu představuje prohlášení, že je někdo šťastný, smutný, vystrašený či rozzlobený. Tuto narativní formu lze chápat jako metareprezentaci, jež je sdělena buď hlasem vypravěče, nebo ve formě přímé řeči literární postavou. Metareprezentace se do jisté míry objevují i v *Tajemné zahradě*.

Vševědoucí vypravěč tak může tvrdit, že se Mary „zlobila",[11] že byla „mrzutá",[12] „ustrašená",[13] „zuřivá"[14] a že pociťovala „zvědavost",[15] „překvapení",[16] „potěšení,"[17] že ji něco „zajímalo více než cokoliv jiného od jejího narození"[18] a konečně že byla „tak šťastna, že se sotva odvažovala dýchati"[19] že se „radovala […] nesmírně"[20] a „po celou tu dobu byla opravdu velmi šťastná".[21] Poslední tři popisy jsou komplexnější než pouhá přídavná jména a je příznačné, že se objevují postupně s tím, jak se emoce ústřední postavy postupně stávají jemněji odstíněné. V podobně rozvinuté formě tlumočí v druhé polovině knihy své emoce sama ústřední postava: „Jsem tak šťastnou, že mohu sotva dýchati!"[22]

9) Maria Nikolajeva: „Reading Other People's Minds Through Word and Image". *Children's Literature in Education* 43, 2012, č. 3, s. 273–291.
10) Lisa Zunshine: *Why We Read Fiction*, cit. dílo.
11) Frances Hodgson Burnettová: *Tajemná zahrada*, cit. dílo, s. 8, 16.
12) Tamtéž, s. 4.
13) Tamtéž, s. 6.
14) Tamtéž, s. 31.
15) Tamtéž, s. 15.
16) Tamtéž, s. 51.
17) Tamtéž, s. 75.
18) Tamtéž, s. 82.
19) Tamtéž, s. 74.
20) Tamtéž, s. 89.
21) Tamtéž, s. 89.
22) Tamtéž, s. 174.

Ačkoliv čtenář nemusí popsané emoce prožívat do stejné míry jako postava, jedná se o snadno rozpoznatelné emocionální stavy, protože tyto emoce jsou trvale přítomny v našem mozku a nevyžadují nějaký zvláštní nácvik (výjimku představují lidé postižení různými formami autismu). Slova jako „šťastný", „rozzlobený" či „vystrašený", podobně jako rozvinutější popisy těchto emocí, spouštějí v našem mozku odezvu, jako kdybychom je sami zakoušeli. Přesněji řečeno, mozek zapříčiňuje, že věříme, že tyto emoce *skutečně* pociťujeme. Literatura má však v tomto ohledu větší potenciál, než je pouhá stimulace primitivní afektivní odezvy.

Na začátku románu je Mary vylíčena jako emocionálně nepříliš rozvinutá. Je podrážděná a rozzlobená. Je znechucená prostým jídlem, které dostává ve svém novém domově. Nepociťuje žádnou bázeň, protože je zvyklá na ochranu před nebezpečím. Stejně tak však nedokáže prožívat radost. Příčinou tohoto stavu má být skutečnost, že byla nechtěná, nemilovaná a zanedbávaná. Obdobně nepociťuje žádný smutek, když musí čelit smrti svých rodičů. Ačkoliv Mary nevykazuje příznaky autismu, nedostala příležitost rozvinout svůj emoční potenciál v plné šíři. Když se později takové příležitosti objeví, ukáže se, že Mary je velice citlivá a přizpůsobivá. Emoční diskurz na některých místech stále zůstává jednoduchý, například v podobě tvrzení, že hrdinka je šťastná nebo že má radost. Postupně se ale stává méně přímočarým a nutí čtenáře, aby odvozoval její pocity ze skutků a reakcí.

Vzhledem k tomu, že emoce jsou na rozdíl od jazyka nelineární, nestrukturované a nejednotné, nepředstavuje jazyk adekvátní médium pro jejich reprezentaci. „Vyprávění" či metareprezentace představuje prosté označování emocionálních stavů a je mnohem méně působivé než „předvádění", kterého lze dosáhnout širokým rejstříkem narativních prostředků, jež jsou pro prózu příznačné, například s pomocí obrazných pojmenování, vykreslení postav a využití vypravěčské perspektivy. Všechny tyto postupy jsou v *Tajemné zahradě* výrazně přítomné. Kognitivní teorie vždy zdůrazňovala význam metafory, či dokonce její nadřazenost běžnému

jazyku.[23] Rozvinutá věta „Jsem tak šťastnou, že mohu sotva dýchati!“ má k prožité emoci mnohem blíže než neutrální „Jsem šťastná“. Kognitivní teorie dále zdůrazňuje propojení emocí s tělesností. V *Tajemné zahradě* bývají emoce vyjádřeny spíše opisem než explicitně pojmenovány a často jsou spojeny s tělesným pohybem, zrakem a hmatovým či čichovým vjemem. Například když Mary skáče přes švihadlo, běží přes vřesoviště, dotýká se hlíny v zahradě, přivoní si ke květinám, může si čtenář na základě dřívější životní či čtenářské zkušenosti odvodit, že jí podobné chování přináší radost. Čtenář, který tyto zkušenosti nemá, si s největší pravděpodobností nebude moci učinit stejné závěry, a tedy ani pochopit, co Mary cítí. I tito čtenáři však pochopí, když se dočtou, že pokud se postava usmívá či směje, tak bude nejspíš šťastná, což je příjemné i pro čtenáře.

„ROZEDNĚNÍ ZDRAVÉHO POCITU“[24]

Na rozdíl od základních emocí nejsou sociální či vyšší kognitivní emoce vrozené, nýbrž získané, a lze se je tedy naučit. Sociální emoce se týkají dvou a více aktérů, jejichž emocionální potřeby jsou předmětem vyjednávání. Láska, nenávist, pohrdání, závist, žárlivost, soucit, překvapení, zájem a vina jsou považovány za sociální emoce.[25] Je pozoruhodné, že všechny tyto emoce jsou nějakým způsobem přítomné i v *Tajemné zahradě*. Nenávist je například společenskou formou znechucení. Znechucení představuje evolučně podmíněnou základní emoci, jejímž primárním smyslem bylo zabránit našim předkům, aby se otrávili nevhodnou potravou. Nenávist coby sociální emoce je namířena vůči lidem, jimž nevěříme a kteří by nám mohli ublížit. Jinými slovy jde o obranný mechanismus (v každodenní konverzaci však

23) George Lakoff — Mark Johnson: *Metafory, kterými žijeme*, přel. Mirek Čejka. Brno: Host 2002. Raymond W. Gibbs: *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language and Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press 1994.

24) Frances Hodgson Burnettová: *Tajemná zahrada*, cit. dílo, s. 36

25) Dylan Evans: *Emotions. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press 2001.

můžeme říct „nenávidím kapustu“, což vlastně znamená „kapusta je nechutná“). Když vypravěč či sama Mary popisují emoci jako nenávist,[26] například v podobě tvrzení „Mary se nelíbil jejich nehezký dům“,[27] „Mary ho [Bazila] nenáviděla“,[28] „nemám to [vřesoviště] ráda“,[29] „nemám také ráda černých věcí“[30] či „nenáviděla větru“,[31] je tím zkrátka implikováno, že tito lidé, místa a věci v ní vyvolávají nepříjemné pocity. Pro většinu z nás extrémní nenávist naštěstí představuje neznámou emoci, takže by se čtenáři mohli ptát, co přesně Mary pociťuje, když něco či někoho nenávidí. Nenávist se liší od strachu (tedy základní emoce), který je reakcí na hrozbu, a liší se také od hněvu, jenž je způsoben takovým jednáním, které nám brání ve štěstí. Lidé, které Mary „nenávidí“, jí neublížili. Vypravěč však podotýká, že paní Medlocková se Mary „vůbec nelíbila, ale poněvadž se jí zřídka kdo z lidí líbíval, nebylo v tom nic neobyčejného“.[32] Nenávist je tedy přehnaným výrazem nespokojenosti nebo úzkosti. Mary si myslí, že nenávidí ostatní lidi, protože si myslí, že oni nenávidí ji — z čehož je pochopitelně nešťastná.

S tím, jak Mary postupně poznává své nové prostředí — společenské i geografické —, se zároveň proměňuje emoční diskurz: „proto se o Dickona počala zajímati, a poněvadž nikdy nemyslila na jiného než na sebe, bylo to teď u ní jakýmsi jitrem a rozedněním zdravého pocitu“.[33] Zájem a zvědavost představují první, byť provizorní krůčky vedoucí k opuštění solipsismu. Netrvá to však dlouho, než Mary učiní další krok: má někoho skutečně ráda. V textu své emoce nejprve formuluje sama: „‚Mám vaši matku ráda. […] Mám ráda Dickona, […] třebaže jsem ho nikdy nespatřila‘“[34] a poté pokračuje pásmo obsahující polopřímou řeč:

26) V originálu se užívá sloveso „hate“, tedy nenávidět či nesnášet. Český překlad užívá i formu „nemít rád“ či „nelíbit se“ — pozn. překl.
27) Tamtéž, s. 11.
28) Tamtéž, s. 12.
29) Tamtéž, s. 29.
30) Tamtéž, s. 34.
31) Tamtéž, s. 51.
32) Tamtéž, s. 15.
33) Tamtéž, s. 36.
34) Tamtéž, s. 69.

> Začala míti onu zahradu právě tak ráda, jako počala míti ráda červenku, Dickona a Martinu matku. A počínala míti ráda Martu také. Zdálo se, že již má ráda dosti lidí, když byla dříve zvyklá nemilovati nikoho.[35)]

Polopřímá řeč je složitějším narativním postupem než pásmo vypravěče či přímá řeč, protože původce tvrzení není zcela zřejmý. Jedná se o Maryiny pocity (tedy o předvádění neboli reprezentaci), anebo jde o vypravěčův popis (tedy vyprávění a metareprezentaci)? Poslední věta je dvojznačná a vede čtenáře k zamyšlení nad tím, zda si je Mary vědoma své proměny, anebo zda jde o stav jednoduše potvrzený vypravěčem. Jde o narativní postup, který si vyžaduje čtenářovu pozornost. Když pak Mary potká Dickona, může již sebevědomě prohlásit: „Mám tě ráda a to jsi tedy již pátou osobou. *Nikdy jsem na to nepomyslila, že bych mohla míti pět lidí ráda*.“[36)] Klíčovou součást této nově objevené schopnosti milovat tedy představuje sebereflexe. Když se jí Marta, mladá služebná, zeptá: „No a máš sama sebe ráda?“[37)] Mary odpoví: „[…] Vůbec ne — opravdu ne, […] Ale nikdy jsem na to nepomyslela.“[38)]

Rozdíl mezi „mít rád“ a „milovat“ jako označení emoce lásky spočívá spíše v míře než v povaze citu jako takového. Láska je sociální emoce, která implikuje, že hlavní cíl, jehož chtějí dva jedinci dosáhnout, má pro oba stejnou hodnotu. Požadavkem lásky je, aby byli oba připraveni omezit, či dokonce obětovat vlastní štěstí ve prospěch štěstí toho druhého. Když se s Mary poprvé setkáme, není schopna nikoho milovat ani mít ráda, což je vysvětleno tím, že nebyla nikým milována a nikdo ji neměl rád. Pro většinu čtenářů to bude opět nejspíš neznámý stav, jenž vyvolává empatii, respektive touhu pochopit, jaká musí být neschopnost pociťovat lásku. Vzájemná láska, kterou můžeme pragmaticky popsat jako sociální pouto, jež zajišťuje reprodukci a ochranu potomstva, je v první řadě zdrojem potěšení, což vede k přebytku šťastných konců v jistých literárních žánrech včetně

35) Tamtéž, s. 73.
36) Tamtéž, s. 121, zvýraznila autorka.
37) Tamtéž, s. 70.
38) Tamtéž, s. 70.

literatury pro děti. *Tajemná zahrada* nejenže končí obnovením přátelství mezi dvěma dětmi, ale také znovushledáním a smířením mezi dítětem a rodičem. Jedná se pochopitelně o nejuspokojivější konec, jejž může dětská kniha obsahovat a který odpovídá spojení milenců v romantickém příběhu. To přináší čtenářům potěšení a mozek reaguje pozitivně na skutečnost, že postavy dosáhly svého cíle, tedy štěstí. Předpokladem tohoto všeobecného štěstí je však Maryino emocionální vyzrání. „Sama sebe nikdy nelitovala. Cítila jen časem, že jest unavena a mrzuta, poněvadž neměla lidi ráda. Ale teď se zdálo, že se tento svět proměnil a že se stává hezčím."[39] Co si však Mary neuvědomuje a co by si čtenář uvědomovat měl, je, že se mění sama Mary a stává se sympatičtější postavou.

„PROBUZENÁ OBRAZOTVORNOST"[40]

Na začátku románu je Mary vícekrát popisována jako odpudivá postava. Vypravěč hned na počátku tvrdí, že a) „o ní každý říkal, že vypadá tak nehezky, jako nejhorší dítě na světě. A byla to také pravda";[41] a že b) „když bylo Mary šest let, vyrostla v takovou urputnou a sobeckou malou dívku, jakou kdy svět viděl";[42] c) „byla dítětem, které myslilo jen na sebe";[43] a konečně, že d) byla „dítětem nepříjemným".[44] Čtenář-expert (čímž nutně nemyslím dospělého čtenáře ani čtenáře profesionální úrovně)[45] by měl být schopen vcítit se i do ohavné postavy, ale

39) Tamtéž, s. 104.
40) Tamtéž, s. 76.
41) Tamtéž, s. 3.
42) Tamtéž, s. 4.
43) Tamtéž, s. 11.
44) Tamtéž, s. 16.
45) S dvojicí pojmů „expert reader" (čtenář-expert) a „novice reader" (začínající čtenář) Nikolajevová pracuje v monografii *Reading for Learning. Cognitive Approaches to Children's Literature* (2014) jako se čtenářskými prototypy, které jsou charakterizovány například mírou socializace, vnímáním časoprostoru, množstvím získaných zkušeností apod. Některé z těchto charakteristik přitom na věku závisejí, jiné nikoliv či jen velmi nepřímo. Srov. Maria Nikolajeva: *Reading for Learning. Cognitive Approaches to Children's Literature*. Amsterdam: Benjamins 2014 — pozn. ed.

začínající čtenář může pociťovat zmatenost, pokud jde o postoj, který má zaujmout.

Kognitivní teorie se do hloubky zabývá problematikou čtenářovy emoční participace v rámci četby literatury, která v sobě zahrnuje i identifikaci s postavami a vhled do nich a také projekci zkušeností z běžného života do postav, což se také označuje jako strategie „přenosu“.[46] Všechny vztahy mezi postavami a čtenářem mohou být problematické obzvláště pro mladé čtenáře, jejichž životní zkušenosti jsou nevyhnutelně omezené a kteří nemusí být schopni přenést své dosavadní čtenářské zážitky do právě čteného textu. Hodnocení postav ve stylu „on/ona je přesně jako já“, které si často přisvojují začínající čtenáři, je omezeno jejich čtenářskou zkušeností a nijak nezvyšuje empatii. Čtenář-expert může mít postavu rád, či ji dokonce obdivovat. Můžeme mít k postavě také odpor, nebo mu může připadat až nechutná. V každém případě jsme však schopni vcítit se do postav, aniž bychom s nimi splynuli, tedy bez identifikace s nimi. Empatie proto předpokládá, že se čtenářova subjektivita nachází mimo postavu. Stejně jako v každodenním životě se naše subjektivita nemůže shodovat s nikým jiným. Zajímá nás, co si ostatní myslí a co cítí, protože to sami s jistotou nemůžeme vědět. Literatura nám umožňuje proniknout do myslí jiných lidí. K tomu by však nemělo docházet skrze projekci, což znamená, že místo využití teorie mysli se čtenář jednoduše ztotožní s jednáním postavy, jako by bylo jeho vlastní. Projekce odhaluje nezralou, solipsistickou pozici, od které bychom měli mladé čtenáře odvádět. Kognitivní naratologie zpochybňuje projekci a identifikaci coby cíle čtení: naše zájmy se nemusejí shodovat s těmi, jež má literární postava. Jinými slovy postava může dosáhnout svých cílů a prožívat štěstí, zatímco čtenář by na konci raději viděl třeba zármutek a znechucení. Jako profesionální čtenářce mi ostatně připadá konec *Tajemné zahrady* neuspokojivý, protože z hlediska strategie přenosu z textu do života naznačuje, že návrat k věčnému dětství je možný a žádoucí, což je názor, který nesdílím. Začínající čtenář, který se identifikuje

46) Susanne Keen: *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press 2008.

s postavami a využívá projekci, tedy strategii přenosu ze života do textu, bude nekriticky sdílet cíle a emoce postav. Na konci se bude cítit šťastný, protože postavy jsou šťastné. Na tomto místě má pedagog široké pole působnosti, aby mladé čtenáře vedl spíše k empatii než k identifikaci.

Existuje mnoho způsobů, jak identifikaci s postavou podrývat narativními prostředky. Když je postava ošklivá, nemocná, nepříjemná, slabá, amorální, nelidská, má kriminální sklony nebo když je doslova monstrem, strach a znechucení vedou čtenáře k odstupu. Tento prostředek se však v literatuře pro děti používá málokdy, nejspíše proto, že autoři nevěří schopnosti svých čtenářů vcítit se do postavy, jíž nemají rádi. *Tajemná zahrada* nicméně užívá prvotní odstup od postavy jako dokonalý prostředek, který má čtenáře odradit od identifikace a namísto toho v něm podporovat empatii a tvořivé čtení mysli. Literární konvence nás vedou k tomu, abychom rozpoznali Mary jako postavu, kterou bychom měli mít rádi. Nejspíš je nám jí líto, protože v textu je popsáno, jak je nechtěná a jak ji rodiče zanedbávali. Vzhledem k tomu, že musíme sdílet pozici vypravěče, si k Mary spíše vypěstujeme okamžitý odpor znemožňující empatii a ten lze překonat pouze tím, jak se Mary proměňuje a zdokonaluje. Čtenáři mají ve zvyku nechat se vést hlasem vypravěče a tento všudypřítomný, zdánlivě dospělý hlas má autoritu a schopnost vyřknout blahosklonné soudy, jako když nás informuje o tom, že „svěží vítr se vřesoviště počínal zaháněti pavučiny s jejího mladého mozku“[47] nebo že její „lenivý mozek“ byl v novém prostředí „pohnut ku práci“ a že zde byla „skutečně probuzena její obrazotvornost“.[48] Čtenáři však také nemusejí přijmout vypravěčův popis Mary jako nesympatické dívky, ale mohou se zaměřit spíše na Maryiny skutky a na informace o jejím životě, které podává tentýž vševědoucí vypravěč a jež vyvolávají, pokud jde o způsob, jakým Mary přemýšlí, zvědavost. Můžeme dojít k názoru, že způsob výchovy, kterému byla vystavena, přece sama nezavinila. Empatie nicméně nevyžaduje potvrzení

47) Frances Hodgson Burnettová: *Tajemná zahrada*, cit. dílo, s. 54.
48) Tamtéž, s. 75–76.

ani ospravedlnění. Čtenáři by měli být schopni myslet si myšlenky, jimž nevěří, a tedy pociťovat empatii i s těmi nejohavnějšími postavami. Tím, že kniha vykresluje Mary jako výrazně nesympatickou postavu, text ve výsledku podrývá identifikační postup a místo toho vede ke skutečné empatii. Když jsme se tedy osvobodili od Maryiny subjektivity, jsme odměněni možností sledovat její uspokojivý vývoj od solipsismu až k plně vyvinuté schopnosti empatie. Abychom však tento proces mohli dostatečně ocenit a užít si ho, musíme zapojit čtení mysli na poměrně vysoké úrovni.

„POZNALA, CO TO JE, KDYŽ NĚKOHO LITUJETE“[49)]

Při snaze pochopit Maryiny pocity nahlížíme do její mysli prostřednictvím vypravěče — až na několik výjimek v podobě přímé řeči (anebo myšlení nahlas ve formě přímé řeči) se totiž vždy jedná o podání Maryiných myšlenek vypravěčem. Pokud chceme pochopit, jak se Mary poprvé zajímá o ostatní postavy, jak je začne mít ráda a jak nakonec pociťuje empatii, musíme přidat další úroveň čtení mysli: to, jakým způsobem se vypravěč snaží zprostředkovat Maryiny pocity o pocitech jiných lidí. Jinak řečeno jsme vyzváni, abychom se učili empatii společně s Mary. Na rozdíl od čtenáře, který má díky vševědoucímu vypravěči přístup do mysli různých postav, je však Mary pouhou lidskou bytostí, jež nemůže vědět, co si ostatní postavy myslí a co cítí. Vzhledem k tomu, že se pohybujeme v (převážně) realistické próze, nemůžeme očekávat, že by mohla číst lidskou mysl doslova. Jako v každé interakci s rozumnými bytostmi musí nicméně Mary ve chvíli, kdy se setká s Martou, Benem Weatherstaffem, Dickonem, panem Cravenem a nakonec i s Colinem, používat svoje dovednosti teorie mysli. Kvůli tomu musí čtenáři využívat čtení mysli vyšší úrovně: „Vypravěč chce, abych si myslel (první úroveň), že si Mary myslí (druhá úroveň), že si Dickon myslí (třetí úroveň)…“ Podle všeho je průměrný čtenář schopen automaticky pracovat se třemi

49) Tamtéž, s. 56.

až čtyřmi úrovněmi, zatímco každá další úroveň vyžaduje zvláštní duševní snahu.[50] Byl by to námět na zajímavou empirickou studii, ale domnívám se, že průměrný začínající čtenář nezvládá automaticky více než dvě úrovně (v tomto případě to, co si myslí Mary), přičemž nás text vede či přímo nutí k tomu, abychom se dostali na vyšší úroveň, tedy „co si Mary myslí, že si Dickon myslí", či dokonce ještě dále „co si Mary myslí, že si Dickon myslí, že si Mary myslí…" Ačkoliv to kognitivní věda netvrdí explicitně, mohli bychom se domnívat, že kvalita literárního textu může být odvozena od úrovně potenciálního čtení mysli, kterou umožňuje. To alespoň částečně vysvětluje, proč *Tajemná zahrada* i nadále čtenáře fascinuje, ačkoliv samotná její témata a ideové pozadí mohou již působit zastarale. Román nám umožňuje procvičovat rozsah a přesnost naší schopnosti číst mysl.

Mary je popisována jako sebestředná: „Nebyla dítětem příliš příchylným a nikoho neměla doopravdy ráda."[51] Spolu s tím, jak se vyvíjí příběh, se však Maryino přežití odvíjí od schopnosti jednat s cizími lidmi. Tato změna je také záhy popsána: „V Indii jí bylo vždycky příliš horko a byla lenivá a chabá, aby si něčeho všimla, ale v tomto domě si počínala již všímati a také toužila po něčem novém."[52] Od tohoto okamžiku se očekává, že čtenáři začnou brát v úvahu empatii této postavy: nejen chápat, jak se cítí Mary, ale i to, jak vnímá pocity jiných lidí. Nejde tedy už jen o to, že by měla ráda ostatní lidi; nyní již dostatečně vyzrála natolik, aby se zajímala o jejich pocity. Začíná to jednoduchým popisem reflexe: „‚Nevím, co to je býti hladovou,' pravila Mary se lhostejností, jíž se vyznačovala její nevědomost."[53] Brzy ji zajímá, jaké to asi je být členem velké rodiny a jaké to je mít milující matku. Zajímá ji, jestli je Ben Weatherstaff nešťastný kvůli tomu, že je starý a ošklivý. Poté co se setká s panem Cravenem, uvažuje o tom, jaké to musí být, když se někdo cítí

50) Lisa Zunshine: *Why We Read Fiction,* cit. dílo. Blackey Vermeule: *Why Do We Care about Literary Characters?*, cit. dílo.
51) Frances Hodgson Burnettová: *Tajemná zahrada*, cit. dílo, s. 8.
52) Tamtéž, s. 76.
53) Tamtéž, s. 37.

bezútěšně: „Jak byl ten jeho obličej nešťastný!“[54] Ačkoliv se Mary sama cítila bezútěšně, dosud netušila, že se podobně mohou cítit i ostatní lidé. To, že projektuje své zkušenosti na někoho jiného, jí umožňuje s ním soucítit. Postupně však jde ještě dál a pokouší se sladit získané informace se svou intuicí. „Mary si myslila, že mu asi nějakým způsobem něco připomněla“,[55] což je případ poměrně pokročilého čtení mysli, a pan Craven tuto domněnku ihned potvrdí, když řekne: „Upomínáš mě na někoho, kdo miloval zemi a vše, co v ní roste.“[56] Mary se tak podařilo číst protikladné emoce skryté za nešťastným obličejem. Vzhledem k tomu, že tyto emoce nejsou přesně pojmenovány, musí si čtenář domyslet, že pocity pana Cravena musejí být směsicí zármutku nad smrtí jeho ženy a radostných vzpomínek z doby, kdy byla ještě naživu. Dalo by se říct, že pro dítě je obzvláště těžké číst mysl dospělého. Ačkoliv Mary přišla o své rodiče, nikdy po nich netruchlila, protože je nemilovala a oni nemilovali ji. Dokáže však pochopit žal pana Cravena, ačkoliv s ním nemá žádné přímé zkušenosti. Mladí čtenáři nemívají zkušenosti se ztrátou životního partnera, ale mají zkušenosti s jinými druhy ztráty — a používají tedy strategii přenosu zkušeností ze života do textu, aby pocity pana Cravena pochopili, a obráceně. Mohou si zachovat vzpomínku na tento žal, když se s ním pak setkají v běžném životě: jde pak o strategii přenosu z textu do života, která podporuje emocionální gramotnost. Díky souběhu těchto dvou strategií může emocionalita ukotvená v pasáži vyvolávat silnou afektivní odezvu.

„RADOSTNÝ POPLACH“[57]

Nejlepší příležitost procvičit své nové schopnosti empatie dostane Mary pochopitelně tehdy, když se seznámí s Colinem. Zejména různá feministická čtení opakovaně poukázala na skutečnost, že ačkoliv je v první části románu fokalizátorem Mary, postupně ji zastíní Colin.

54) Tamtéž, s. 129.
55) Tamtéž, s. 132.
56) Tamtéž, s. 132.
57) Tamtéž, s. 280.

Z kognitivní vědy však tato změna hlediska umožňuje mimořádně silné zapojení empatie. Colin není ani tak náhradou za Mary, ale spíše prostředkem, který nám nabízí Maryin emoční diskurz v zastoupení. Jinými slovy, pozdější kapitoly ukazují, jak Mary — nyní vybavena schopností empatie — využívá teorie mysli, aby pochopila, co se děje s Colinem, a tím upozorňuje čtenáře na komplexní emoční diskurz vyššího řádu.

Tento posun je předjímán v jedné z dřívějších pasáží v podobě polopřímé řeči a vyjadřuje Maryin upřímný odpor k chlapci, jenž se „domníval, že mu náleží celý svět. Byl velice zvláštní a mluvil tak chladně o tom, že nezůstane naživu“.[58] Colinův emoční diskurz opakuje ten Maryin a odráží ho: zpočátku je jeho jedinou emocí nenávist. Ta se však brzy promění v zájem a později v „radost a překvapení“.[59]

Colin je nejprve představen nepřímo: „zdálo se to skoro, jako by někde plakalo dítě“.[60] Mary je přitom představena jako emocionálně chladné a lhostejné dítě: podle všeho v životě neplakala, a to dokonce ani kvůli smrti svých rodičů. V této epizodě se tedy setkává, což je ostatně pro její nový pobyt v Yorkshiru příznačné, s emocionální odezvou, s níž nemá žádné zkušenosti. Tou dobou už se Mary naučila pociťovat radost. S tím, jak je prostřednictvím Colina do textu uvedena pozice nového subjektu, můžeme sledovat Maryinu pomalou proměnu ze sebestředného monstra v citlivou a pečující mladou dívku. Postupné přenesení pozornosti na Colina koresponduje s tím, jak Mary postupně lépe poznává sebe samu. Když tedy Colin řekne: „Já svěžího vzduchu nenávidím a nechci jít ven“,[61] odpoví nevzrušeně: „Právě tak činila jsem to i já, když jsem sem přišla.“[62] Příčinou toho, že se Mary dokáže s Colinem takto vypořádat, spočívá v reziduu její původní, nesympatické osobnosti. Na rozdíl od služebnictva, které ubohého mrzáka lituje, v něm Mary rozpozná svoje vlastní postoje a nemá sklon mu přitakávat:

58) Tamtéž, s. 144.
59) Tamtéž, s. 229.
60) Tamtéž, s. 56.
61) Tamtéž, s. 141.
62) Tamtéž, s. 141.

„Nebyla již zvyklá brát zřetel k takovým lidem, jako byl Colin. A neviděla důvodu, proč by takový mrzutý chlapec měl nějak zasahovat do věci, která se jí nejlépe líbila.“[63]

Colin oproti tomu dokáže číst mysl velice špatně. Emocionálně se pohybuje na úrovni tříletého dítěte, tedy v období, kdy si dítě myslí, že se celý svět točí kolem něj. Špatně lidem přiřazuje pocity a myslí si, že ho nenávidí, i když s ním ve skutečnosti soucítí. Tím, že sám není schopen empatie, si Colin nedokáže představit, že by ostatní lidé mohli cítit něco jiného než to, co on sám cítí vůči sobě. Věří, že ho jeho vlastní otec nenávidí, protože jeho matka zemřela při porodu, a odsuzuje také ji: „A někdy se na ni zlobím, že to učinila.“[64] Zároveň vůči svému otci pociťuje silný pocit viny, což stejně jako v případě závisti, kterou Mary pociťuje ke své matce, není napsáno explicitně a od čtenáře to vyžaduje, aby, stejně jako Mary, zapojil svou teorii mysli. Vina je sociální emoce, která vyvěrá z rozporu mezi základní emocí radosti a záměrným či nezáměrným činem, jenž tuto radost narušuje. Colin není vinen smrtí své matky ani z hlediska právního, ani etického. Přesto pociťuje vinu, protože jeho narození způsobilo její smrt a zničilo štěstí jeho otce. Ačkoliv Mary nemůže plně pochopit složitost těchto emocí, je přesvědčena, že Colinovy pocity týkající se emocí jeho otce (jde o čtení mysli čtvrté úrovně) jsou mylné. Čtenáři pak mají možnost Maryiny i Colinovy pocity i pocity jeho otce navzájem porovnávat.

Vzhledem k tomu, že si Mary tímto procesem sama prošla, může nyní vést Colina od solipsistické „nenávisti“ k radosti a lásce. Koneckonců Colin svůj názor změní již v průběhu jejich úplně prvního rozhovoru. Řekne: „Neměl bych proti tomu nic, býti na svěžím vzduchu v tajné zahradě“[65] a nechá Mary, aby ho pohladila, zpívala mu a ukolébala ho, což jsou všechno zcela zřejmé tělesné projevy náklonnosti. Stejně jako dříve Mary, i Colin se začne starat o zahradu, začne jíst a přibývá na váze a přestává se starat pouze o sebe. Brzy zjistí, že dokáže chodit a běhat jako ostatní děti.

63) Tamtéž, s. 185.
64) Tamtéž, s. 148.
65) Tamtéž, s. 147.

Nakonec se Maryiny a Colinovy explicitní emocionální diskurzy propojí, což je narativně zprostředkováno využitím přímých tvrzení, která často využívají zájmena v plurálu. Například: „a pak se oba počali smáti“,[66] „bavili se“,[67] „pak se zasmál a ona se zasmála také“,[68] „Colin se počal smáti […] a pak se smáli oba“,[69] „a poté zavládla v zahradě radost“,[70] „tomu se musili tak vesele smáti“,[71] „Colin byl velmi potěšen a Mary také“,[72] „tu nastal z velikého překvapení radostný poplach“[73] a „pak se smáli oba“.[74] Tato vzájemně nesouvisející konstatování přerůstají v průběhu toho, jak si obě děti užívají zahrady a jak se každým dnem stávají silnějšími a zdravějšími, v zásadní a obšírné projevy tělesně vyjádřených emocí.

„TAJNÁ ZAHRADA [BYLA] NAPLNĚNA VEŠKEROU RADOSTÍ ZEMĚ“[75]

Tajemná zahrada již byla literárními vědci prozkoumána v řadě teoretických rámců. Hlavním cílem této studie nebylo především nabídnout radikálně novou interpretaci, ale spíše otestovat určitou metodu. Tím, že jsem využila metody kognitivní teorie, jsem však mohla proniknout do takových aspektů *Tajemné zahrady*, které jsem dříve přehlížela a teprve nyní jsem je mohla docenit. Lze tedy doufat, že podobný přístup k dalším textům otevře nové pohledy rovněž na ně. Nejdůležitější přehodnocení, k němuž jsem dospěla, se týká mého pohledu na román jako na text, jenž se zaměřuje na vnější události. Panuje zažitá představa, že začínající čtenář preferuje narativy zaměřené na děj. Objevují se dokonce i tvrzení, že orientace na děj je

66) Tamtéž, s. 164.
67) Tamtéž, s. 164.
68) Tamtéž, s. 171.
69) Tamtéž, s. 205.
70) Tamtéž, s. 236.
71) Tamtéž, s. 237.
72) Tamtéž, s. 265.
73) Tamtéž, s. 283.
74) Tamtéž, s. 205.
75) Tamtéž, s. 176.

jedním z distinktivních rysů dětské prózy. Čtení románu optikou kognitivní teorie však odhalilo nejen explicitní a implicitní tematizaci duševních stavů postav, ale také skutečnost, že text vyžaduje schopnost pokročilého čtení mysli na vysoké úrovni i komplexní užití empatie, kterou stimuluje. Pakliže tuto metodu použijeme i na jiné texty, může se ukázat, že knihy pro děti, jimiž se dosud pohrdalo (například knihy Enid Blytonové) nejsou tak škodlivé pro myšlení, jak se donedávna soudilo.[76] Mohli bychom naopak tvrdit, že interakce mezi postavami podaná zvnějšku vyzývá čtenáře k tomu, aby zapojili svůj smysl pro empatii. V románech zaměřených na děj zpravidla nereflektujeme proces čtení mysli, protože většinou probíhá automaticky a je zastíněn zvenčí popsanými událostmi. Čtenáři-experti nemají problém dešifrovat duševní stavy postav nejen proto, že tyto stavy jsou spjaty s přímým jednáním a přímou řečí, ale také proto, že tito čtenáři mají více životních zkušeností s lidskou povahou i chováním. Jak už jsem ukázala, *Tajemná zahrada* pracuje se širokou paletou emocí, které mohou čtenáři znát z vlastních životních nebo čtenářských zkušeností. Detailním rozborem textu obvykle považovaným, pokud jde o reprezentaci mysli, za „jednoduchý", jsem demonstrovala, kolik úsilí je ve skutečnosti nutné vynaložit, abychom postavy pochopili a soucítili s nimi. V každodenním životě interpretujeme emoce lidí na základě jejich chování a explicitních projevů, což je žádoucí sociální dovednost. Možnost odvodit emoce románových postav z jejich chování a přímé řeči a chápat to, jakým způsobem ony navzájem svým emocím rozumějí, představuje vynikající trénink sociální interakce v reálném životě. Jak navíc tvrdí kognitivní teorie, kognitivní a afektivní činnosti nám přinášejí estetický požitek.

76) Například Enid Blytonová: *Správná pětka na ostrově pokladů*, přel. Zuzana Ceplová. Bratislava: Egmont ČSFR 1992.