

Články

EMPATIE A (FILMOVÁ) FIKCE

Alex Neill

I

Prastaré otázky o tom, jak a proč vlastně můžeme emočně reagovat na postavy a události, o nichž víme, že jsou fiktivní, a zda je takový přístup racionální, se v posledních letech znovu oživily a staly se jádrem debaty, jež si v ničem nezadá s jinými diskusemi probíhajícími na poli soudobé estetiky, debaty, která nepřestává zaplňovat stránky filozofických revuí, která však do této chvíle přinesla jen málo shodných závěrů, byť jen o povaze daných problémů, natož o jejich řešení.¹⁾ Důvod takové absence řešení spočívá podle mého názoru částečně v tom, že naše emoční reakce na to, o čem víme, že je to fiktivní, se povýtce pokládají za monolitní; na pocity lítosti a strachu, jež v nás mohou vyvolávat fiktivní příběhy, se tak například od prvopočátku této debaty pohlíží jako na jevy spadající do téže kategorie. Přitom ovšem naše emoční reakce – ať už na fiktivní či skutečné osoby a události – nejsou všechny homogenní. Můžeme kupříkladu rozlišovat (příjemnějším v hrubých rysech) mezi emočními reakcemi, při nichž je ohniskem zájmu *má vlastní osoba* (například při strachu o sebe samého), a takovými, při nichž je ohniskem zájmu *někdo jiný*. U emočních reakcí „zaměřených na druhého“ pak můžeme dále rozlišovat mezi reakcemi *sympatetickými* (jako jsou ty, v nichž projevují strach *o tebe*) a *empatickými* (jelikož já se také mohu bát *s tebou*). Podíváme-li se zblízka na rozmanitost našich emočních reakcí a na rozmanitost emočních reakcí, které v nás může vzbuzovat výtvar umělecké fikce, budeme mít podle mého lepší vyhlídky na pochopení rolí, jež tyto reakce sehrávají v našem rozumění a hodnocení umělecké fikce, a jejich významu s ohledem na širší spektrum problémů zkoumaných filozofií emocí a mysli, než zacházíme-li s nimi, jako by tvořily jakousi homogenní třídu.

S ohledem na takto široce vymezenou strategii se nyní chci zaměřit na oblast empatie, a to se zvláštním ohledem na možnost empatických reakcí na fikční filmy. K jedné (zjednodušující) definici postihující rozdíl mezi sympatetickými a empatickými reakcemi dojdeme následovně: U sympatetické reakce, tedy soucítění *s někým jiným (feeling for)*, nemusí naše reakce zrcadlit pocity toho druhého, ba dokonce ani není závislá na tom,

1) Prvním filozofem, jenž se touto problematikou zabýval, byl, pokud je mi známo, sofista Gorgias. Viz Jonathan Barnes, *The Presocratic Philosophers. Vol 2. Empedocles to Democritus*. London : Routledge 1979, s. 161–164. Seznam nejvýznamnějších příspěvků k této debatě z poslední doby viz bibliografie in: Bijoy H. Boruah, *Fiction and Emotion*. Oxford : Clarendon Press 1988.

zda ten druhý vůbec něco cítí. Tvé štěstí ve mně může vyvolávat pocit štěstí za tebe, může mě ale i zlobit; a stejně tak mi tě může být líto nebo o tebe můžu mít strach, a to bez ohledu na to, jak se v dané chvíli cítíš *ty*. Naproti tomu při empatické reakci vůči druhému člověku dochází k tomu, že *sdílím* jeho pocity, že cítím *společně s ním* (*feeling with*); je-li ten druhý ve stavu emočního vzruchu, pak empatizovat s ním znamená prožívat tytéž emoce, které prožívá on.

Je zajímavé, že empatie a empatické reakce přicházejí v současné debatě o povaze a racionalitě našich emočních reakcí na uměleckou fikci zkrátka. Zčásti je to nepochybně způsobeno výše zmíněnou tendencí přistupovat k našim emočním reakcím na uměleckou fikci jako k homogennímu celku. Vyskytl se ovšem také názor, že empatická reakce prostě nehraje v naší emoční účasti na dílech rozmanitých žánrů umělecké fikce nijak závažnou úlohu. Například Richard Wollheim má za to, že „empatické publikum nepředstavuje model potřebný k pochopení dramatického díla a [...] jakákoli teorie dramatu, jež staví jeho úlohu do popředí, je v tomto ohledu nesprávná.“²⁾ Dolf Zillman konstatuje, že

Panuje široce přijímaný názor, že diváci konfrontovaní s dramatem, v němž vystupují sympatičtí oblíbení hrdinové, mají tendenci k „identifikaci“ s těmito hrdiny a ke „zprostředkovanému zakoušení“ veškerých prožitků těchto hrdinů. Tento názor je všeobecně pokládán za nesporný a neoddiskutovatelný klíčový prvek našeho rozumného dramatického dílu a poučení, jež nám přináší.³⁾

Ale Zillman namítá, že tento názor – totiž, že empatické reakce mají zásadní význam pro naše prožívání umělecké fikce – ve skutečnosti ani zdaleka není „nesporný“ a „neoddiskutovatelný“. Vyzývá nás, abychom vzali v úvahu reakce dětských diváků na napínavé filmy, při nichž „mají tendenci mluvit na své hrdiny, hlasitě varovat před nebezpečím, které na hrdiny číhá (a které si sami hrdinové právě v zájmu napínavosti děje neuvědomují)“.⁴⁾ Kdyby tu reakce dětského diváka byla empatická, jistě by tedy zrcadlila hrdinovo chování nebo „se řídila jeho projevy klidu a sebedůvěry“. Fakticky však má jeho reakce ke klidu a sebejistotě daleko. Zillman dovozuje, že hypotéza o tom, že naše reakce na napínavé fikční příběhy jsou reakcemi empatickými, „nejenže nevysvětluje pocity úzkosti v diváckých reakcích na většinu scén, v nichž hrdina či hrdinka uvíznou v nějaké pasti a jsou vystaveni ohrožení“ (přitom ale zachovávají klid a sebeovládání), nýbrž navíc i chybně předpokládá „absenci úzkosti pokud (anebo dokud) divák nevidí, že hrdina sám má strach či trpí“.⁵⁾ Dochází pak k závěru, že přinejmenším u napínavých fikčních příběhů jsou naše reakce lépe definovatelné v intencích „soucítění s někým“ (tedy v mé terminologii sympatie) než v intencích „cítění společně s někým, spoluprožívání“ (tedy v mé terminologii empatie).⁶⁾

2) Richard Wollheim, *Imagination and Identification*. In: T ý ž, *On Art and the Mind*. Cambridge, MA : Harvard University Press 1973, s. 68.

3) Dolf Zillman, *Anatomy of Suspense*. In: Percy H. Tannenbaum (ed.), *The Entertainment Functions of Television*. Hillsdale, NJ : Lawrence Erlbaum 1980, s. 141 (zvýr. AN).

4) Tamtéž, s. 142.

5) Tamtéž.

6) Sám Zillman používá termín „empatie“ v obojím smyslu, tedy jak pro „soucítění s někým“, tak pro „spoluprožívání“.

S podobným názorem přišel Noël Carroll v rámci své argumentace, že pojem „identifikace s postavou“ není pro pochopení našeho emocionálního sepjetí s protagonisty fikčních příběhů přínosný.⁷⁾ Jak ještě uvidíme, Carroll přitom ponechává prostor pro vysvětlení toho, jaké místo zaujímá empatie v našem prožitku fikce. Argumentuje totiž tím, že v hororových fikčních příbězích slouží reakce postav na setkání s monstry jako „vodítka“ pro reakce diváka, a že „od diváckých emočních reakcí se očekává, že budou ve významné míře paralelní k reakcím postav“.⁸⁾ Carrollův argument proti „identifikaci s postavou“ je ovšem do značné míry podmíněn jeho tvrzením, že „v mnoha případech emoční stav diváka nereplikuje rozpoložení postav“. Například „když se hrdinka bezstarostně ráchá ve vodě, aniž by si všimla, že na ni zezadu bleskurychle útočí lidožravý žralok, máme o ni strach. Ona sama ho však necítí. Ona se cítí skvěle“.⁹⁾ A dál: „cítíme-li lítost v okamžiku, kdy Oidipus poznává, že zabil otce a souložil s vlastní matkou, není náš pocit totožný s tím, co cítí Oidipus. On má pocit viny, výčitek svědomí a odporu vůči sobě samému. Netřeba přitom zdůrazňovat, že nás nepronásleduje žádný z těchto pocitů.“¹⁰⁾ Je-li empatie definována jako „spoluprožívání“, tedy jako zrcadlení emocionálního stavu hrdiny v myslí diváka, jak jsem ji výše charakterizoval já, pak z Carrollových poznámek vyplývá, že empatické reakce v našem emočním prožitku umělecké fikce nehrají nijak důležitou úlohu.

2

Existuje nicméně řada faktorů nasvědčujících možnosti, že empatická reakce v našem prožívání umělecké fikce přece jen významnou úlohu hraje. Za prvé totiž je, jak konstatuje Zillman, značně rozšířená myšlenka, že náš emoční prožitek umělecké fikce, a zejména fikce filmové, je nějakým způsobem zakořeněn v čemsi podobném „identifikaci“ s postavami fikčního děje a empatické reakci na ně. Z vlastní zkušenosti, jakkoli je omezená, vím, že prakticky všichni, s nimiž jsem o těchto vztazích diskutoval a kteří se jimi přitom nezabývají „profesionálně“, v té či oné míře při výkladu našeho emočního prožívání filmů odkazovali na identifikaci a empatii. Carroll má jistě pravdu, když upozorňuje, že je často nejasné, co přesně v diskusi o našem prožívání umělecké fikce označuje termín „identifikace“ a že některé z významů, jež se tomuto pojmu obvykle přisuzují, mu přinejlepším ubírají na explanatorní hodnotě a přinejhorším ho zbavují smyslu. Zároveň ovšem rozšířenost představy, že naše afektivní reakce na uměleckou fikci jsou svým způsobem výsledkem identifikace s postavami daného díla, a to, že neméně běžné je i spojování „identifikace“ s empatickou reakcí, naznačuje, že bychom měli být velice opatrní, než zavrhneme myšlenku, že empatické reakce mohou v našem emočním prožívání umělecké fikce hrát důležitou roli. Značné množství lidí zkrátka tvrdí, že středobodem jejich afektivního prožívání umělecké fikce je empatický prožitek. Tito lidé mohou

7) Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York : Routledge 1990, s. 88–96.

8) Tamtéž, s. 18.

9) Tamtéž, s. 90.

10) Tamtéž, s. 91.

samozřejmě prostě jen mít nejasno co do významu pojmů „identifikace“ nebo „empatie“, anebo nakonec i co do povahy svých vlastních reakcí. Dříve než však dojdeme k jakémukoli podobnému závěru, měli bychom se zblízka podívat na to, z čeho vlastně asi empatická reakce na uměleckou fikci doopravdy sestává.

Dalším souvisejícím důvodem pro takovýto přístup může být skutečnost, že je běžné hovořit jedním dechem o empatické reakci a o identifikaci. Pojem identifikace k sobě totiž poutá i značnou pozornost profesionálních filmových teoretiků. Není nijak překvapivé, že v teorii filmu se úvahy o identifikaci zhusta pojí s odkazy k psychoanalýze. Například Anne Friedbergová píše o identifikaci jako o čemsi,

co zakrývá a oddaluje poznání nepodobnosti. *Je-li fetišismus vztahem navozeným úzkostí ze sexuální odlišnosti, pak identifikace je vztahem vyvolaným úzkostí z odlišnosti jako takové. [...] Proces identifikace spočívá v popření odlišnosti mezi vlastním já a někým jiným. Je puzením, jímž se spouští slast ze stejnosti. Je-li subjekt konstituován v průběhu řady identifikací, jež prosazují podobnost, pak identifikace je jedním dlouhým strukturním opakováním tohoto popření rozdílnosti, konstrukcí identity založené na stejnosti.*¹¹⁾

Podle analýzy tohoto typu je identifikace patologickým procesem, procesem „popření“ vyvolaný „úzkostí“. A potud, pokud jsou empatické reakce závislé na identifikaci či s ní souvisejí, z této analýzy vyplývá, že naše empatické reakce na druhé, ať už se jedná o smyšlené postavy, nebo o skutečné lidské bytosti, jsou v jádru reakcemi patologickými, příznačnými pro sebeklam. Je to skutečně tak? Pokud ano, a pokud jsou přesná tvrzení mnoha lidí o klíčovém významu identifikace a empatie pro naše prožívání umělecké fikce, pak bychom tu měli co do činění s novou verzí jedné z nejstarších kritik vznesených vůči vyprávěčství – totiž Platónovy výtky, že poezie „podněcuje vášně“ na úkor rozumu. Taková možnost nám jistě dává dobrý důvod k tomu, abychom se ještě jednou podívali na povahu empatického prožitku umělecké fikce.

Není to přitom naše jediná motivace. Náзор, že empatický prožitek ve vztahu k druhým lidem hraje klíčovou úlohu v rozumnění a explikaci, získal a stále získává čím dál širší podporu i v oblastech přesahujících rámec diskuse o našem prožívání umělecké fikce. Myšlenka, že součástí historické a společenskovední explikace je *verstehen*, že závisí na „vidění věcí z hlediska někoho jiného“ – které, jak se pokusím zdůvodnit dále, má klíčový význam pro empatický prožitek –, vyrůstá z úctyhodných a vlivných historických kořenů.¹²⁾ V oblasti morální filozofie a psychologie, od teorií Adama Smithe a Davida Humea o „mravním citění“ po generalizující feministické teorie „etiky péče“ z nedávné doby, se naše schopnost empatické reakce často vydává za zdroj morálního chování.¹³⁾

11) Anne Friedberg, A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification. In: E. Ann Kaplan (ed.), *Psychoanalysis and Cinema*. New York : Routledge 1990, s. 40.

12) Je například ústředním motivem spisů Vicových a Diltheyových.

13) Příklady lze najít v Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*. Oxford : Clarendon Press 1976 (česky: *Teorie mravních citů*. Praha : Liberální institut 2005); David Hume, *A Treatise of Human Nature*. Oxford : Clarendon Press 1978; Carol Gilligan, *In a Different Voice*. Cambridge, MA : Harvard University Press 1982.

V ještě nedávnější době pak čím dál víc filozofů a psychologů hlásá, že empatie je klíčová pro naši „každodenní“ schopnost chápat, vysvětlovat a předvídat chování lidí kolem nás – že tedy naše „folkově psychologické“¹⁴⁾ přisuzování určitých stavů myslí druhým je závislé na empatickém chápání.¹⁵⁾ Stručně řečeno v řadě teoretických kruhů dochází k čím dál výraznějšímu příklonu k uznání významu empatie pro chápání a explikaci. To ještě samozřejmě samo o sobě neznamená, že empatie hraje nějak významnou úlohu v našem prožívání a chápání umělecké fikce. Zároveň však, jestliže empatie skutečně hraje klíčovou roli v našem rozumění dějinám, společnosti i druhým lidem, nebylo by přinejmenším trochu *podivné*, kdybychom zjistili, že pro naše rozumění umělecké fikci je její role okrajová nebo nedůležitá? Celkově se tedy dá říci, že s ohledem na dosud existující a neustále sílící důraz na úlohu empatického myšlení a empatických reakcí v úsilí lidských bytostí o zařazení se do jejich světů, o jejich chápání a explikaci, je tedy jistě smysluplné pustit se i do hlubšího zkoumání potenciálních rolí, které by snad empatie mohla hrát v našem úsilí o prožívání, chápání a explikaci světů fikce.

Konečně pak jeden z občas předkládaných argumentů týkajících se *hodnoty*, kterou přisuzujeme umělecké fikci, operuje s tím, že empatické reakce zaujímají v našem citovém prožívání umělecké fikce více než jen okrajové místo. Často se objevuje názor, že hodnota umělecké fikce spočívá povýtce v tom, do jaké míry může přispívat k zušlechťování našich citů či emoční výchově (*education of emotion*). Aristotelés například v *Poetice* tvrdí, že potěšení, jež nám působí mimetická díla, má původ v učení. Dále tvrdí, že zdroj potěšení, které čerpáme z *tragédie*, spočívá v probouzení soucitu a bázně a v následné *katarzi*. Aristotelés tak spojuje „tragické potěšení“ jak s učením, tak s emoční reakcí; z toho potom plyne, že *hodnota* tragédie spočívá (alespoň zčásti) v tom, do jaké míry dokáže být přínosem k naší emoční výchově.¹⁶⁾ Obdobné názory na hodnotu uměleckého díla lze nalézt v rozmanitých přístupech expresivní teorie umění. Konečně George Eliotová, která se považovala spíše za „estetiku“ než za „doktrinární“ učitelku, spojovala hodnotu umělecké fikce s naším afektivním prožitkem – konstatovala, že jejím cílem je vzbuzovat ve svých čtenářích „ušlechtlejší city“, aby pak dokázali lépe prožívat lítost a soucit i v každodenním životě.¹⁷⁾

14) Od „folk psychology“, do češtiny překládané jako „folková“, méně často jako „lidová psychologie“ (pozn. red.).

15) Viz hojně diskutovanou stať Roberta Gordona, *Folk Psychology as Simulation*. *Mind and Language* 1, 1986, s. 158–171; a kapitolu 7 jeho knihy *The Structure of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press 1987. *Mind and Language* 7, 1992, č. 1/2 je zvláštní dvojčíslo věnované diskusi o „teorii simulace“, podle níž je empatické chápání ústřední složkou našeho každodenního preteoretického chápání druhých. V tomto ohledu jsem vděčný Alvinu Goldmanovi za nesmírně užitečný přehled některých zásadních otázek týkajících se daného tématu, podaný v jeho předsednickém referátu k Pacifické sekci Americké filozofické asociace: *Empathy, Mind, and Morals*. *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association* 66, 1992 (listopad), s. 17–41.

16) Netřeba zdůrazňovat, že otázka, co přesně měl Aristotelés v *Poetice* na mysli pod pojmem *katarze*, se na dlouhá století stala předmětem vášnivých sporů. Badatelem, jenž přispěl nejvyšší měrou ke korelaci *katarze* s pojmem učení, neboli „intelektuálního vyjasňování“ vztahujícího se k oblasti emocí, je Leon Golden. Viz jeho knihu *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*. Atlanta: Scholars 1992. Dále viz Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness*. Cambridge: Cambridge University Press 1986.

17) Cit. dle Peter Jones, *Philosophy and the Novel*. Oxford: Clarendon Press 1975, s. 66.

Jak ale může umělecká fikce konkrétně přispívat k naší emoční výchově? Částečná odpověď na tuto otázku tkví, jak naznačuje i Eliotová, určitě ve faktu, že umělecká fikce nám může zprostředkovávat nové emoční prožitky. V mnoha případech se tak můžeme poučit o povaze svých emocí právě reflexí sympatetických reakcí, jež v nás umělecká fikce může vyvolávat; uveďme například reflexi oné zvláště ambivalentní směsice obdivu a soucitu, již v nás probouzí stejnojmenný hrdina filmu Wenera Herzoga FITZCARRALDO a která může být zdrojem poučení o samotné povaze jak obdivu, tak soucitu. V kontrastu k případu tohoto typu je jediným typem emoce, o němž se snad můžeme poučit při sledování snímků jako kupříkladu TEĎ SE NEDÍVEJ Nicholase Roega, pocit zármutku. Přitom však necítíme zármutek *nad* (*grieving for*) Johnem a Laurou Baxterovými (Donald Sutherland a Julie Christieová). Je-li to, co se naučíme o zármutku sledováním tohoto filmu podloženo emocionálním prožitkem, pak je to patrně podloženo empatickou reakcí, tedy naším *spoluprožíváním* jejich zármutku (*grieving with*). Podobně film Abela Ferrary ZLÝ PORUČÍK je zčásti filmovým příběhem o osamělosti; osamělost však přece není pocit, který chováme *vůči* (*for*) druhým. Opět zde tedy platí, že pokud je to, co se z tohoto filmu naučíme o osamělosti, podloženo emočním prožitkem, pak musí být naše poučení podloženo prožitkem empatickým.

Odhlédneme-li na okamžik od oblasti umělecké fikce, platí totiž i obecně, že jedna z nejdůležitějších cest k novým emočním prožitkům vede přes empatické reakce. Je pravda, že naše sympatetické reakce na druhé lidi pro nás mohou být nové; můžeme zjistit, že jsme překvapeni tím, co cítíme, a můžeme také být překvapeni tím, co zjistíme o svém cítění. Na druhé straně ovšem tím, že něco cítíme *společně* s někým jiným (*feeling with*), tedy empaticky spíše než sympateticky, o sobě můžeme zjišťovat, že to, jak cítíme, je pro nás nejen čímsi novým, nýbrž i svým způsobem čímsi *cizím*. V našich sympatetických reakcích na druhé mohou být obsaženy typy reakcí, o nichž jsme nevěděli, že je „v sobě“ máme. Oproti tomu, jak se pokusím ukázat, v našich reakcích empatických mohou být obsaženy typy reakcí, jež *v* sobě nemáme vůbec: takové, jež zrcadlově odrážejí pocity a reakce druhých lidí, jejichž názorové a zkušenostní ustrojení může být velice odlišné od našeho. Empatický přístup k druhým tudíž může hrát důležitou roli v emoční výchově. Poskytuje-li nám umělecká fikce možnosti empatického i sympatetického emočního prožitku, pak nás to posouvá velký kus vpřed na cestě ke zdůvodnění (ale i vysvětlení) názoru, že hodnota umělecké fikce má mnoho společného s jejím přínosem k emoční výchově.

3

Z kritérií, jež jsem zde nastínil, vyplývá, že naše uvažování o tom, jak chápeme a hodnotíme díla umělecké fikce, může dostat jasnější obrysy, budeme-li hlouběji zkoumat možné cesty, jimiž do našeho prožitku fikčních děl vstupuje empatie. Do této chvíle jsem se jen velice málo zabýval konkrétním spojením empatie a *filmové* fikce. Je to zčásti proto, že věřím, že hlubší průzkum empatických reakcí může vnést světlo do pohledu na náš prožitek veškerých forem umělecké fikce. Tím ovšem nechci říci, že pokládám rozdíly mezi jednotlivými médii umělecké fikce za nedůležité. Později se také ještě právě k filmové fikci a empatickým reakcím vrátím podrobněji. V této chvíli by však mohlo být užitečné

uvést pár (nezbytně stručných) příkladů z oblasti filmové fikce pro ilustraci toho, jak mohou empatické reakce souviset s chápáním a hodnocením díla umělecké fikce.

Nejprve si vezměme dobře známou scénu z filmu Roberta Wise STRAŠENÍ. Eleanor (Julie Harrisová) a Theodoru (Claire Bloomová) probudí uprostřed noci jakési klepání či bouchání ozývající se z předsíně. Ty zvuky neustávají zdánlivě po celou věčnost, tlumenejší a pak zase hlasitě (přičemž ve chvílích ztlumení doléhají z chodby další hluky – běžící dětské nožky, rachot čehosi vláčeného po podlaze, zvířecí chroptění), až bouchání zesílí v ohlušující rámus jakoby přímo přede dveřmi ložnice. Pak najednou v mžiku ustane a vzápětí ho vystřídá zvuk ženského či dívčího smíchu. Je to skutečně děsivá scéna, vlastně snad jedna z nejděsivějších filmových scén vůbec. (A je o to pozoruhodnější, že je přitom tak prostá; krom zvukových efektů, které jsou dokonale propracované a skutečně si zaslouží přídomek „speciální“, tu děsivý účín není výsledkem kouzlení s technikou.) Přitom se ale ptáme, v čem vlastně ten úděs, který v nás tahle scéna budí, spočívá? Její sledování v nás nebudí strach o sebe samé; nepodléháme žádné iluzi o *sévém vlastním* ohrožení. Víme, že ať už je přede dveřmi té ložnice cokoli, „existuje“ to pouze ve světě tohoto filmu (pokud to tedy vůbec „existuje“ alespoň tam). Později, po skončení filmu, nás může zpětně znervóznit – snad i vyděsit – pomyšlení na příšery, které by se přece třeba mohly objevit i přede dveřmi *naší* ložnice. Při sledování té scény se však nebojíme sami o sebe. Dalo by se tedy předpokládat, že při jejím sledování se bojíme *o (for)* ty dvě ženy ve filmu a že tudíž je náš pocit hrůzy pocitem sympatetickým. A jistá část našeho pocitu hrůzy možná sympatetická skutečně je. Co tu ovšem chybí, je určení míry, do jaké se *naš* pocit hrůzy zakládá na *jejich* pocitu; kdyby nezažívali takovou hrůzu *oni*, necítili bychom ji ani *my*. V Carrollově pojetí jsou jejich reakce (které jsou nám zprostředkovávané detailními záběry jejich obličejů) „vodítky“ („*cues*“) pro naše reakce. To však samozřejmě neznamená, že naše reakce jsou pouze záležitostí nápodoby. Spíše, a podrobněji se k tomu ještě vrátím později, reagujeme tak, jak reagujeme, proto, že v této scéně sledujeme situaci, v níž se obě ženy ocitly, z *jejich perspektivy*. Budí v nás hrůzu, protože budí hrůzu *v nich*. Stručně řečeno, náš pocit hrůzy je zde přinejmenším do značné míry pocitem empatickým; a já mám za to, že bez uznání úlohy empatie v našem prožívání dané scény by byl náš pocit hrůzy stěží pochopitelný.

Empatie hraje klíčovou roli i v našich reakcích a našem rozumění ve vztahu k Roegovu filmu TEĎ SE NEDÍVEJ. Tento film začíná utonutím dcery Baxterových, a právě tato událost, nebo spíš její důsledky, jsou pak hybnou silou celého snímku. Úvodní sekvence filmu, vrcholící smrtí dítěte, jsou nesmírně působivé a vyžadují si naši emocionální reakci. *Jaká* ale vlastně je ta reakce, která se tu od nás žádá? Celkem vzato, vezmeme-li v úvahu, co se Baxterovým děje, mohli bychom je přirozeně litovat. Taková reakce by však podle mě byla neadekvátní. A byla by taková nikoli prostě proto, že lítost zkrátka bývá až příliš často neadekvátní reakcí na utrpení druhých, nýbrž spíše nebo také proto, že k plnému *pochopení* zbývajících částí filmu je zapotřebí jiného typu reakce. Když přijedou do Benátek, poznají tu Baxterovi dvojici postarších Angličanek, sester, z nichž jedna je slepá a tvrdí, že má jasnovidecké schopnosti. Prohlásí dokonce, že v Benátkách „zahlédla“ dcerku Baxterových s rodiči, a že se je děvčátko snaží přimět, aby z města odjeli. Laura tohle varování bere velice vážně. Uklidňuje ji přitom pomyšlení, že jejich dítě je jaksi stále s nimi, prosí Johna, aby se s těmi ženami ještě sešli a promluvili s nimi,

a Angličanky pak prosí, aby se pokusily s děvčátkem „spojit“. Užší souvislost s mou argumentací tady má to, že je jasné, že od nás diváků se očekává, že tohle Lauřino chování budeme brát vážně. Pokud to neučiníme, budeme-li se na ni dívat čistě jen jako na zoufale (a snad i pochopitelně) poblouzněnou osobu, k čemuž skutečně dojde, jestliže bude naše řídící reakce vůči ní založená na lítosti, pak pro nás zbývající část filmu ztratí smysl; prostě nepochopíme význam událostí, jež následují. Vtip zde spočívá v tom, že Laura má (alespoň v jisté rovině) *pravdu*, když bere celé to jasnovidectví vážně; pokud se totéž nepodaří i nám, stane se pro nás Roegův mimořádně působivý film pouhým druhohradým napínavým thrillerem. Vezměme si například Johnovo dlouhé hledání Laury poté, co ji na okamžik zahlédl ve společnosti těch dvou stařen v pohřební gondole. Redukujeme-li si jasnovidecké prvky děje na pouhé šarlatánství ze strany Angličanek, cosí, do čehož byla zmatená a zoufalá Laura čistě bezděky vtažena, pak se nám bude jevit i ono Johnovo hledání Laury samo o sobě pošetilé, stane se jakousi bizarní honbou za iluzí či záměnou osob. Tak to ovšem samozřejmě není; abychom to pochopili – a tím zároveň porozuměli celé zbývající části filmu –, musíme spolu s Laurou brát ony jasnovidecké možnosti vážně. Dokážeme-li to, to záleží, alespoň pro ty z nás, kteří nejsou nijak náchylní k tomu brát podobné záležitosti vážně, na naší připravenosti dívat se na tyto události jejím pohledem, přijmout její perspektivu za vlastní, čili stručně řečeno, na naší empatické reakci. V důsledku pohledu na věci z její perspektivy ji pak nelitujeme, nýbrž vcítujeme se zčásti do jejího pocitu hrůzy ze ztráty dítěte. Snažím se tak zkrátka naznačit, že naše řídící reakce na Johna i Lauru nemá co do činění s lítostí či soucitem, ale spíše se sdílením pocitu hrůzy z událostí, jež jim převrátily život naruby. A právě jen sdílením jejich pocitu hrůzy se můžeme dobrat úplného pochopení a plného zaujetí událostmi, jež následují.

4

Dosud jsem tedy předložil řadu důvodů k úvaze, že existuje dobrý důvod pro nový pohled na místo empatie v procesu našeho prožívání umělecké fikce. To, jak mnozí lidé trvají na tom, že jejich reakce na uměleckou fikci jsou alespoň zčásti empatické, spolu se sílícím důrazem kladeným v jiných oblastech filozofického a psychologického myšlení na roli empatie v procesech rozumění, a s potenciálními vztahy mezi empatickými reakcemi a hodnotovými ukazateli, jež přisuzujeme umělecké fikci – to vše vypovídá o tom, že si toto téma zasluhuje hlubší rozbor. Do této chvíle jsem se však věnoval jen velice málo tomu, v čem vlastně empatické reakce spočívají, mimo to, že jsem je charakterizoval jako způsob spoluprožívání s druhými nebo sdílení jejich pocitů. Je tedy nyní načase postoupit ve výkladu dál. Za prvé je důležité si všimnout, že ne všechny případy sdílených reakcí jsou projevy empatie. Tak například dostanete-li vy i já dopis oznámující nám, že jsme nebyli zařazeni do užšího seznamu uchazečů o nějaký lukrativní a prestižní výzkumný grant, můžeme z toho mít pocit zklamání, zlosti, marnosti a tak podobně. To, že jsou nám všechny tyto pocity společné, však samo o sobě neznamená, že se jedná o případ empatie. K tomu, aby mé pocity byly empatické, musí být fakt, že cítím to, co cítím, uveden do vztahu k tomu, že vy cítíte to, co cítíte. Volně řečeno tak empatie sestává z toho, že cítím to, co cítím, *protože* vy cítíte to, co cítíte. Ono „protože“ si

zjevně žádá podrobnější výklad; jaký konkrétní typ vztahu musí nastat mezi psychickými stavy dvou osob, aby se reakce jedné z nich na druhou dala spolehlivě charakterizovat jako empatie?

V rámci novějšího filozofického zkoumání empatie přišla Susan Feaginová s tvrzením, že v empatických reakcích se spoj mezi mým a tvým stavem mysli utváří prostřednictvím *přesvědčení* (*belief*). Feaginová pokládá empatii za kognitivní stav; v zásadě tu jde o případ, kdy já zastávám přesvědčení druhého řádu o tvých přesvědčeních. V rámci empatizování s druhou osobou se mě podle ní

mé přesvědčení, že se *druhé osobě* může něco přihodit, emočně dotýká stejně, jako bych byl onou druhou osobou. [...] Přesvědčení zapojená do vzniku mých empatických emocí tak budou mírně odlišná od přesvědčení zapojených do vzniku emocí, s nimiž empatizují: pocítuji-li empatický strach o svého synovce (a spolu s ním), že vyletí ze školy, je to proto, že se domnívám, že *on* se domnívá, že mu hrozí nějaké nebezpečí [...], nebo proto, že se domnívám, že *on* se domnívá, že nesloží-li zkoušku, vyletí ze školy [...], přičemž já se domnívám, že *on* si přeje ze školy nevyletět [...].¹⁸⁾

„Empatické emoce,“ tvrdí Feaginová, „vždycky zahrnují přesvědčení vyššího řádu, než jsou přesvědčení zapojená do emoce, s níž člověk empatizuje – jsou to přesvědčení o přesvědčeních někoho druhého.“

Tvrzení Feaginové, že empatie má základ v přesvědčení, umožňuje nastolení řady zdánlivě povědomých problémů vztahujících se k možnosti naší empatie s postavami, o nichž víme, že jsou vymyšlené. Feaginová totiž říká, že fiktivní postavy, jelikož reálně neexistují, samy *nemají* přesvědčení či pocity, o nichž bychom si pak my mohli vytvářet přesvědčení druhého řádu. Proto

to, zda empatizujeme s emocemi nějaké skutečné osoby, závisí na tom, jaká jsou naše přesvědčení druhého řádu. Avšak to, zda empatizujeme s nějakou fiktivní postavou, na našich přesvědčeních druhého řádu *nezávisí*. Je to proto, že tu neexistují žádná přesvědčení (či tužby nebo jiné psychické stavy) *prvního* řádu, jež by mohly sloužit za jejich základ, jelikož ve skutečnosti neexistují ani fiktivní postavy, ani jejich psychické stavy. Existence empatie [s nějakou fiktivní postavou] tudíž *nezávisí* na tom, zda „cítíme“ to, co cítí [ta která postava], a to z dobrého důvodu.¹⁹⁾

Feaginová se ovšem domnívá, že i přesto můžeme na fiktivní postavy reagovat empaticky, přičemž má za to, že v takovém případě přichází ke slovu spíše než přesvědčení *imaginace*. Tehdy si podle jejího mínění „nevytváříme přesvědčení druhého řádu o přesvědčeních prvního řádu vznikajících v mysli nějaké osoby, nýbrž spíše si *představujeme*, jaká by taková přesvědčení, tužby a další mentální stavy mohly být“. ²⁰⁾ Na jedné straně

18) Susan L. Feagin, Imagining Emotions and Appreciating Fiction. *Canadian Journal of Philosophy* 18, 1988, s. 485–500, cit. s. 489–490.

19) Tamtéž, s. 493.

20) Tamtéž, s. 494.

tak empatie s nějakou reálnou osobou „zahrnuje tvorbu přesvědčení druhého řádu o přesvědčeních dané osoby“; v takovém případě pak empatie „závisí na našich přesvědčeních o tom, co je obsahem přesvědčení (či tužeb atd.) osoby, s níž empatizujeme (nebo je jimi vysvětlitelná)“.²¹⁾ Naproti tomu empatie s fiktivní postavou závisí na našich *představách* o tom, jaká přesvědčení, tužby a podobně by tato postava mohla chovat.

Výklad podaný Feaginovou obsahuje některé cenné podněty, k nimž se ještě hodlám vrátit a dále je rozvinout v následujícím textu. Avšak její názor, že v rámci našich empatických reakcí na uměleckou fikci funguje imaginace jako *alternativa* přesvědčení, vede ke zkreslenému chápání empatie. Můžeme si toho povšimnout už ve chvíli, kdy si uvědomíme, že vytváření přesvědčení druhého řádu o přesvědčeních někoho jiného rozhodně není dostatečným předpokladem empatie. Na jedné straně mě má přesvědčení o tvých přesvědčeních mohou ponechat naprosto lhostejným. Na straně druhé mě ale tato přesvědčení také mohou pohnout k sympatetické reakci; tak například mé přesvědčení, že ty jsi přesvědčen, že ti mšice beznadějně poničily růže, mě může pohnout k soucitu (nebo třeba i k posměchu či škodolibé radosti), tedy k pocitu *vůči* tobě spíše než *spolu* s tebou.

Interpretace založená na přesvědčení totiž nepostihuje skutečnost, že empatie s někým jiným je přinejmenším zčásti otázkou *chápaní toho, jak si ten druhý stojí*. (Empatie se v tomto ohledu liší od sympatie – sympatizovat s někým nezávisí na správnosti mého chápání stavu jeho mysli, a vlastně ani čehokoli jiného, co s ním souvisí. Pokud jeho pocitům nerozumím správně, může sice má sympatie být nevhodně cílená, nicméně zůstává sympatií. Jestliže se ovšem zmýlím v názoru na stav mysli či situaci někoho jiného, ani v nejmenším s ním nedokáži empatizovat. K této otázce se ještě vrátím později.) A ať již dojdou ve svém chápání toho, jak si ona druhá osoba stojí k čemukoli, nejde tu prostě jen o zformování (pravdivých) přesvědčení druhého řádu o přesvědčeních druhé osoby. To už by se snad spíš dalo říci, že (například) empatie s depresí někoho jiného zahrnuje jisté ponětí o *charakteru* jeho přesvědčení, myšlenek, tužeb apod., nebo že zčásti souvisí s poznáváním, *jaké to asi je* mít určitá přesvědčení, tužby, naděje či pochybnosti.

5

Tyto poněkud vágní intuitivní názory hlouběji zkoumá a opodstatňuje Milan Kundera ve svém románu *Nesnesitelná lehkost bytí*. Ústředním tématem Kunderova díla (či každopádně jedním z nich) je soucit. Kundera píše:

Nic není těžšího než soucit. Ani vlastní bolest není tak těžká jako bolest soucítěná s někým, pro někoho, za někoho, zmnohonásobená představivostí, prodloužená ve sta ozvěnách.²²⁾

Vzdor souřadnému spojení předložek „s“ („with“) a „za“ („for“) je Kunderův „soucit“ tím, co jsem výše označil jako „empatii“. Spisovatel si všímá, že zatímco jazyky vycházející

21) Tamtéž, s. 496.

22) Milan Kundera, *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis 2006, s. 40.

z latiny tvoří příslušné slovo kombinací prefixu „spolu-“ (*com-*) s kořenem „utrpení“ (*passio*), v jiných jazycích je tento výraz převáděn pomocí substantiva složeného z prefixu „s-“ (*with*) a slova pro „cit“ (odtud české slovo *soucit*, polské *współczucie*, německé *Mitgefühl* či švédské *medkänsla*). Soucit je v tomto smyslu „spolu-cítění“, „cítění s“; mít soucit

znamená umět žít s druhým jeho neštěstí, ale též cítit spolu s ním kterýkoli jiný cit: radost, úzkost, štěstí, bolest. Tento soucit [...] znamená tedy maximální schopnost citové představivosti, umění emoční telepatie; je to v hierarchii citů nejvyšší cit.²³⁾

Kunderova rozprava o soucitu začleněná do jeho fikčního narativu specifikuje nejen potenciální rozpětí vztahů jeho čtenářů vůči jeho postavám, nýbrž i vztahy mezi postavami románu samotnými. Na začátku knihy se Tomášova dívka Tereza přiznává, že se mu přehrabovala v psacím stole a objevila při tom milostné dopisy od jeho milenky Sabiny. Kundera píše:

Není-li člověk obdařen ďábelským darem zvaným soucit, může jen chladně odsoudit to, co Tereza udělala, protože soukromí toho druhého je svaté a zásuvky s jeho intimní korespondencí se neotvírají. Ale protože se soucit stal Tomášovým údělem (či prokletím), zdálo se mu, že to byl on sám, kdo klečel před otevřenou zásuvkou psacího stolu a nemohl odtrhnout oči od vět, které Sabina napsala. Rozuměl jí, a nejenom že nebyl s to se na ni zlobit, ale měl ji ještě raději.²⁴⁾

Místo toho, aby Terezu vyhodil, cítí Tomáš její bolest: „chytil ji za ruku a líbal ji špičky prstů, neboť v té chvíli cítil on sám bolest pod jejími nehty, jako by nervy jejích prstů vedly přímo do jeho mozkové kůry.“²⁵⁾ Kunderovo mimořádně působivé líčení vztahu mezi Tomášem a Terezou dokládá marnost veškerých snah o vysvětlení empatie výlučně v intencích přesvědčení; Tomáš Terezu nechápe a nesdílí s ní její bolest prostě jen na základě svých *přesvědčení* o jejím psychickém stavu. Empatie s druhým člověkem se podle Kundery odehrává především na rovině *imaginace*; její součástí je „maximální schopnost citové představivosti“.

Odkazy na imaginaci však až příliš často signalizují, že v tomto bodě vysvětlování končí. Jenže o jaký *typ* imaginativní aktivity vlastně ve spojitosti s empatií jde? Zdá se, že to naznačují některé z poznatků uváděných Noëlem Carrollem. Carroll tvrdí, že součástí toho, co tvoří základ naší reakce na fiktivní postavy a co ji umožňuje, je naše „asimilace“ vůči jimi prožívaným situacím. To částečně „zahrnuje nutnost mít představu o tom, jak příslušná postava vnitřně chápe určitou situaci a co činí její vyhodnocování této situace srozumitelným“. Carroll to charakterizuje jako otázku „vnitřního“ porozumění situaci fiktivní postavy.²⁶⁾ V případě pocitu hrůzy se pak domnívá, že nabytí takového porozumění

23) Tamtéž, s. 28.

24) Tamtéž, s. 29.

25) Tamtéž.

26) N. Carroll, c. d., s. 95.

není nijak obtížné: jelikož s protagonisty hororové fikce „sdílíme totéž kulturní zázemí, dokážeme snadno identifikovat prvky určité situace, jež ji pro protagonisty činí děsivou“; vzhledem k podobnostem mezi protagonisty a námi „dokážeme bez obtíží pochopit, proč daná fiktivní postava vnímá monstrum jako nepřírozené“.²⁷⁾

Domnívám se, že Carroll správně rozpoznává stěžejní význam „vnitřního“ porozumění pro náš prožitek umělecké fikce. Má také pravdu v tom, že v (přínejmenším mnoha) případech hororové fikce je takové porozumění snadno dosažitelné: víme, jak hrdince je při setkání s monstrem, protože víme, jak bychom se v konfrontaci s podobným monstrem cítili my sami. V jiných případech ovšem na nás může dosažení takového „vnitřního porozumění“ situaci fiktivní postavy klást o dost vyšší požadavky. Vezměme si případ Laurie Baxterové ve filmu *TEĎ SE NEDÍVEJ*. Nepochybně s ní „sdílíme totéž kulturní zázemí“, avšak porozumění její reakci na tvrzení oné jasnovídky si vyžaduje víc než pouhou reflexi toho, jak by bylo nám samotným, kdybychom byli konfrontováni s podobnými tvrzeními. Jsme-li kupříkladu od přírody skeptičtí nebo pokud jsme sami nepřišli o dítě, bude naše reakce pravděpodobně krajně nespolehlivým ukazatelem toho, jak reaguje ona. V takovém případě mám za to, že dosažení „vnitřního porozumění“ někomu jinému, ať už se jedná o fiktivní postavu, či skutečnou osobu, od člověka vyžaduje, aby si představil svět anebo situaci, v níž se nachází daný jedinec, a to *z jeho zorného úhlu*. Tato osoba se stává „protagonistou“ imaginačního projektu, v jehož rámci si divák představuje její myšlenky, přesvědčení, tužby, pocity apod., *jako by byly jeho vlastní*.²⁸⁾

Vraťme se nyní ke Kunderovu románu: poté, co se Tereza vrátí do Prahy a Tomáše nechá v Curychu, on zpočátku pociťuje „zvláštní melancholické okouzlení“. Po několika dnech se jeho nálada radikálně promění:

Tereza vtrhla do jeho mysli: cítil, jak jí bylo, když mu psala na rozloučenou; cítil, jak se jí třásl ruce; viděl ji, jak vleče těžký kufr v jedné ruce, vodítko s Kareninem v druhé; představoval si, jak odmyká jejich pražský byt, a cítil ve vlastním srdci síru samoty, která jí ovanula tvář, když otevřela dveře.²⁹⁾

Tomášova nálada se tak nepromění proto, že získá nová *přesvědčení* o Tereziných přesvědčeních, nýbrž proto, že si začne *představovat* její situaci spíše z jejího zorného úhlu než ze svého vlastního. Současně s tím začíná vidět jejich svět tak, jak ho nutně musí vidět i Tereza; začíná vidět, v jaké situaci je a cítí se být *ona*. Při tom se mu nálada proměňuje nikoli směrem k sympatii – nezačne mu být Terezy *líto* –, nýbrž směrem k *přizpůsobení* její náladě; Tomáš si nejen představuje, nýbrž i fakticky *zakouší* její pocit „naprosté opuštěnosti“. Kundera líčí Tomáše jako „nemocného soucitěm“; krajním příkladem jevu, který tu s takovou působivostí popisuje, je to, co se někdy označuje jako „sympatetické“ či

27) Tamtéž, s. 96.

28) Zde čerpám z práce A. Goldmana, *Empathy, Mind, and Morals*, viz c. d. v pozn. 15; a zejména z textů o empatii od R. Wollheima, viz c. d. v pozn. 2; a kap. 3 („Iconicity, Imagination and Desire“) jeho knihy *The Thread of Life*. Cambridge: Cambridge University Press 1984. Wollheim rozlišuje mezi „centrálním“ a „acentrálním“ imaginativním představováním; toto vymezení v některých ohledech koresponduje s Carrollovou distinkcí mezi „vnitřním“ a „vnějším“ porozuměním.

29) M. Kundera, c. d., s. 40.

„falešné“ těhotenství, kdy se muž prostřednictvím imaginace natolik vžije do ženina prožitku těhotenství, že začne pociťovat některé z typických těhotenských příznaků. Z mého dřívějšího popisu rozdílu mezi sympatií a empatií vyplývá, že přesnějším označením případů tohoto typu by byl termín „empatické těhotenství“, jelikož se vyznačují právě specifícností toho, co cítí dotčený muž: *on* cítí to, co cítí jeho *žena*; *on* tedy cítí *společně* s ní, nikoli *vůči* ní. Tím, jak si sám pro sebe vytváří ve své imaginaci tělesný a psychický stav těhotné ženy, totiž může i *on* sám *skutečně* cítit to, co v jeho *představách* cítí žena. Případy tohoto typu nám připomínají, jak přirozený, ba instinktivní je typ imaginační aktivity, který je jádrem empatie. V mnoha případech, možná dokonce ve většině z nich, se nemusíme nijak cílevědomě *snažit* o empatii s někým jiným; často, byť ne vždycky, je taková imaginační aktivita spíš čímsi, co se *nám přihodí*, vůči čemuž jsme pasivní, než něčím, oč musíme aktivně *usilovat*.

6

Je-li empatie v zásadě imaginační aktivitou, dá se pak cokoli vytěžit z premisy podané Feaginovou, že totiž empatie s někým jiným „zahrnuje vytváření přesvědčení druhého řádu o přesvědčeních dotčené osoby“?³⁰⁾ Jak už jsem uvedl, žádné vysvětlení, jež se snaží o definici empatie *vylučně* v intencích přesvědčení a úsudku, nemůže objasnění tohoto pojmu nijak prospět; tím ovšem nechci tvrdit, že přesvědčení nehraje v empatii vůči druhému *žádnou* roli. Rozhodně platí, že přítomnost toho typu přesvědčení, jímž se zabývá Feaginová, je *nutným předpokladem* empatie. Konstatoval jsem, že imaginační aktivita, jež je charakteristická pro empatii, zahrnuje převzetí hlediska druhé osoby na věci a události, proces, v jehož rámci si imaginativně představujeme něčí myšlenky, přesvědčení, tužby apod., jako by byly našimi vlastními. Abychom to dokázali, musíme ovšem mít vědomosti nebo alespoň nějaké přesvědčení o myšlenkách, přesvědčeních a tužbách oné druhé osoby.³¹⁾ Čím méně zásadní jsou naše vědomosti o někom jiném, tím obtížnější bude představovat si cokoli z jeho zorného úhlu; pro většinu z nás tak bude těžké vytvářet si představu o světě kupříkladu ze zorného úhlu takového Hannibala Lectera, a naopak nejsnadnější bude si takto představit nějakou situaci, jejíž protagonista je imaginárním protějškem nás samých. Navíc naše přesvědčení o někom jiném fungují i jako soubor *omezení* imaginační aktivity tvořící jádro empatie vůči této osobě. Vezměme si scény z filmu *TEĎ SE NEDÍVEJ*, v nichž John Baxter pokaždé na okamžik zahlédne malou postavičku v červeném kabátku s kapucou. Představuji-li si tyto události z Johnova zorného úhlu, pak tu malou postavičku nemůžu vidět „neutrálně“; vzhledem k tomu, co o Johnovi vím, si nemůžu pomoci, abych postavičku neviděl stejně jako *on*, totiž jako nějaké nešťastné dítě, jako připomínku (a možná i víc než jen tu) jeho dcerky. Směry, jimiž

30) S. L. Feagin, c. d., s. 496.

31) Wollheim konstatuje, že jedním z omezujících faktorů týkajících se osoby, na niž můžeme soustředit své centrální imaginativní představy, je skutečnost, že se musí jednat o „někoho, vůči němuž mám k dispozici nebo jsem schopen si vytvořit nějaký smysluplný repertoár“. Viz R. Wollheim, *The Thread of Life*, s. 74. Onen „repertoár“, který máme k dispozici ve vztahu k osobě, s níž empatizujeme, sestává z přesvědčení, jež chováme v mysli o jejích přesvědčeních, tužbách, nadějích, obavách apod.

se mohou ubírat něčí představy (v tomto smyslu slova), a tudíž i jeho empatické vciřování, jsou *vázané* na to, co daný jedinec ví anebo co se domnívá o protagonistovi svého imaginačního projektu.

Uvědomění si role, již v empatii hrají naše znalosti a domněnky o někom jiném, nám dovoluje všimnout si některých případů, v nichž může dojít k selhání snahy o empatii s někým jiným. Za prvé se může stát, že znalosti, které máme o někom jiném, jsou tak povrchní, že nestačí ke spuštění onoho typu imaginačního projektu, který jsem tu předložil k úvaze coby zásadní předpoklad empatie; nevíme-li nic o psychickém stavu někoho jiného, pak si ho nedokážeme sami pro sebe vnitřně představit tak, jako by šlo o náš vlastní stav. Alternativou tohoto případu je situace, kdy se nám nemusí podařit empatizovat s někým jiným, pokud jsou přesvědčení, jež o dané osobě chováme, povýtece klamná. Tehdy některé z přesvědčení, tužeb apod., jež si sami pro sebe inscenujeme jako své vlastní, nebudou ve skutečnosti *jejími* přesvědčeními a tužbami, a my tudíž nedospějeme k vidění situace tak, jak ji vidí dotyčná osoba, ani nebudeme – až snad na náhodné případy³²⁾ – sdílet její pocity. Čím jsou naše přesvědčení o někom jiném přesnější, tím pravděpodobnější je, že se nám podaří navázat s ním empatický vztah. Dále pak se nám nemusí podařit s někým empatizovat, jestliže přes to, že naše přesvědčení o jeho psychickém stavu jsou naprosto správná, nedokážeme si tento stav sami pro sebe představit, jako by se jednalo o naše vlastní rozpoložení. Abychom si dokázali představit nějakou situaci ze zorného pole někoho jiného, musí být příslušná osoba do určité míry *jako my*. V některých případech nám naopak mohou být přesvědčení, tužby apod. toho druhého natolik cizí, že si je nedokážeme představit tak, aby byly jako naše vlastní. Jak jsme právě viděli, je empatie v podstatě imaginační aktivita a selhání snahy o empatii s někým jiným může být v zásadě (více či méně pochopitelným) selháním imaginace.

Úloha znalostí a přesvědčení v procesu empatizování s druhými rovněž významně přispívá k ozřejmění běžné tendence považovat filmovou fikci za médium stimulující – a možná i vyžadující – empatickou reakci ve větší míře než literární fikce. Jak jsem uvedl dříve, téměř všichni, s nimiž jsem o těchto otázkách hovořil, se při popisu svých reakcí na filmy tak či onak odvolávali na identifikaci nebo empatii; těch, kdo v podobném smyslu líčí své prožívání literární fikce, je daleko méně. Tuto tendenci přitom zrcadlí i teoretické spisy zabývající se naším prožíváním umělecké fikce, kde jsou rozborů divácké identifikace s postavami daleko běžnější v pracích pojednávajících o kinematografii než ve studiích soustřeďujících se na literární fikci. Proč je vlastně empatie pokládána za důležitější v souvislosti s naším prožitkem filmové fikce, než pro naše vnímání fikce literární? Domnívám se, že odpověď tkví částečně v tom, že u literární fikce jsme velice často detailně informováni o situaci, v níž se ta která postava nachází, a dozvídáme se i přesné údaje o jejích myšlenkách, tužbách apod. Z toho by mohlo plynout, že snaha o empatizování s literárními postavami má velkou naději na úspěch; jak jsme viděli, čím větší jsou naše vědomosti o psychickém stavu a situaci někoho jiného, tím větší máme naději na dosažení empatického vztahu vůči němu. Na druhé straně ovšem mohou být

32) Tady mám na mysli situace analogické gettierovským případům správného a odůvodněného přesvědčení, které nicméně není věděním. Viz Edmund L. Gettier, Is Justified True Belief Knowledge? In: *Analysis* 23, 1965, s. 121–123.

detailní znalosti, jež velice často získáme o psychických stavech literárních postav, také *překážkou* bránící nám v empatizování s nimi. Můžeme se toho o těchto postavách dozvědět tolik, že už s nimi *nepotřebujeme* empatizovat, abychom jim porozuměli. Motivem naší empatie vůči druhým je podle mého názoru (aniž by se muselo jednat o motivaci uvědomělou) touha pochopit jejich situaci. Přitom máme-li k dispozici dostatek informací o někom jiném, nemusíme prostě cítit potřebu empatizovat s ním, abychom ho pochopili.

Tím přirozeně nechci tvrdit, že s literárními postavami nikdy nemůžeme nebo nepotřebujeme empatizovat. Z výše uvedených úvah však vyplývá, že pokud s nimi empatizujeme, může mít naše empatie docela dobře jinou povahu, než má naše empatie se skutečnými osobami. Rozdíl, který tu mám na mysli, není totožný s rozdílem, který zdůrazňuje Feaginová, totiž s rozdílem mezi empatií založenou na přesvědčení a empatií založenou na imaginaci. Podle mě spočívá rozdíl spíše v tom, že empatizujeme-li se skutečnými osobami, a to i nám osobně velmi blízkými, jen zřídkakdy máme tak detailní vědomosti o jejich psychických stavech a situacích, jaké velmi často máme o literárních postavách. Empatie se skutečnými osobami tak může snadno být a zdát se obtížným úkolem. Nicméně je možná jedinou cestou, již máme k dispozici ve snaze o chápání svých bližních. Totéž pak platí ve vztahu k filmovým postavám. O těch toho většinou víme daleko méně než o postavách literárních; empatie vůči nim se tak jeví jako obtížnější než naše empatie s literárními postavami. Stejně jako ve vztahu ke skutečným osobám ale může být empatizování s filmovou postavou jedinou cestou k jejímu pochopení.

Ve svém vztahu k filmovým postavám se tak ocitáme v pozici, jež je daleko bližší našemu postavení ve vztahu ke skutečným osobám, než naší situaci při četbě o literárních postavách. Je jisté zjevné, že v prvních dvou případech hraje zásadní roli v našem vztahu zrak a sluch, jež jsou v případě literatury z účasti vyloučeny. Navíc ale může být v obou prvních případech empatie klíčová pro rozumění, a to ve smyslu, který v posledním případě často neplatí. Soudím, že zčásti právě toto vytváří specifickou hodnotu filmové fikce: ta nám totiž poskytuje takřikajíc praktický výcvik co do způsobu tvorby vztahů a reakcí, který má nezřídka klíčový význam pro naše úsilí o navazování reálných vztahů a chápání svých reálných bližních.

7

Toto všechno ovšem platí, je-li splněna základní podmínka, že totiž empatická reakce vůči fiktivním postavám je vůbec možná. Lze přitom namítnout, že ve světle mého předešlého výkladu empatie se jeví jakýkoli příklon k názoru, že některé z našich afektivních či emočních reakcí vůči fiktivním postavám mohou být reakcemi empatickými, jako vysoce problematický. Mohlo by se naopak zdát, že problém, na nějž bychom po vyslovení takové hypotézy nutně narazili, je naprosto totožný s problémem, jímž se, jak jsem zmínil dříve, do značné míry zabývá Feaginová. Konstatoval jsem totiž, že ačkoliv se empatie nedá nahlížet *výlučně* ve spojitosti s kategoriemi přesvědčení a úsudku, imaginární aktivita, jež tvoří jádro empatických reakcí, předpokládá naše znalosti a přesvědčení o psychických stavech jiných lidí, a zároveň je jimi omezována. Feaginová však

poznává, že ani fiktivní postavy, ani jejich psychické stavy ve skutečnosti neexistují. Jestliže pak fiktivní postavy *nemají* psychické stavy, jak si můžeme utvářet přesvědčení o jejich přesvědčeních, tužbách, nadějích a obavách? Podobně nemají-li fiktivní postavy pocity, jaký smysl by měla jakákoli tvrzení, že některé z našich afektivních reakcí vůči fiktivním postavám zahrnují *sdílení* jejich pocitů?

Jak jsme už viděli, Feaginová se s těmito obtížemi snaží vypořádat odkazem na imaginaci; zatímco empatie vůči reálným osobám zahrnuje tvorbu přesvědčení druhého řádu o jejich přesvědčeních, naznačuje Feaginová, že svými projevy empatie vůči fiktivním osobám si vlastně spíš představujeme, o jaká přesvědčení, tužby atd. by se mohlo jednat.³³⁾ Je ovšem jasné, že pojetí imaginace, jež má na mysli Feaginová, není totožné s pojetím, které jsem tu naznačil já. Zatímco totiž já tvrdím, že imaginální aktivita charakteristická pro empatii *zahrnuje* tvorbu přesvědčení, pro Feaginovou je už samo obracení se na imaginaci *alternativou* přesvědčení. Má-li tedy Feaginová pravdu, pak bude empatie vůči fiktivní postavě velice odlišná od empatie s reálnou osobou, a to jak ve smyslu jejího, tak i mého výkladu druhého z obou případů. Ještě závažnější však je, že z toho, jak Feaginová formuluje svou teorii o tom, co znamená empatizovat s fiktivní postavou, zdaleka není jasné, že tu vůbec jde o výklad *empatie*. Jak jsme viděli, může pokus o empatizování s někým jiným *ztroskotat*. Už dříve jsem přitom zmínil, že selhání snahy o empatii se dá vyložit odkazem na vědomosti či přesvědčení, jež má ten, kdo používá svou imaginaci, k dispozici o osobě, s níž se pokouší empatizovat a z jejíhož zorného úhlu si představuje danou situaci. Podle Feaginové ale *nemáme* k dispozici vědomosti či přesvědčení o psychických stavech fiktivní postavy, neboť fiktivní postavy – a tedy ani jejich psychické stavy – neexistují. Nabízí se tu otázka: co tedy omezuje či svazuje onu aktivitu v rovině imaginace, která je podle Feaginové základem pro empatizaci s nějakou fiktivní postavou, není-li tato aktivita omezována přesvědčeními? Na tuto otázku Feaginová neodpovídá, přičemž však je tu nějaké odpovědi zapotřebí. Bude-li totiž imaginální projekt charakteristický pro empatizování s fiktivní postavou *neomezený*, nebude tu ani žádný nástroj k ověření úspěšnosti takového projektu; jinými slovy, nebude jak rozhodnout o tom, zda empatie bylo dosaženo, či nikoli. Jelikož základem pro vznik empatie je typ imaginální aktivity, jež může selhat, nemůže být empatie konstituována neomezenou imaginální aktivitou.

Má-li být empatie s fiktivními postavami vysvětlitelná v intencích imaginace, pak potřebujeme nějaké vysvětlení toho, co imaginaci v tomto kontextu omezuje či svazuje. Domnívám se, že takové vysvětlení, jehož je nám zapotřebí, lze získat prostřednictvím úspěšného výkladu jazyka umělecké fikce. Stěžejním kritériem adekvátnosti, jež musí splňovat každý takový výklad, je totiž požadavek, aby dokázal explikovat, v jakém smyslu je pravda, nebo každopádně alespoň „pravda“, že (například) Baxterovi v Roegově filmu *TEĎ SE NEDÍVEJ* na tom byli prabídně; a aby dokázal explikovat, v jakém smyslu můžeme být *přesvědčeni*, že na tom byli tak bídně. Podle Kendalla Waltona by se například dalo namítnout, že to, že Baxterovi existovali, je fiktivní nebo výsledkem „předstírání“ („*make-believe*“), a tudíž také fiktivně či předstíraně platí, že měli určitá přesvědčení, tužby, naděje, pocity apod., načež pak můžeme sami nabýt *přesvědčení* o tom, co fiktivně

33) S. L. Feagin, c. d., s. 494.

či předstíraně platí o Baxterových a jejich psychických stavech.³⁴⁾ Nebudu se tu pokoušet o hodnocení této teze na pozadí nepřehledného množství rozmanitých teorií jazyka a logických principů umělecké fikce, jež se k dnešnímu dni nabízejí; nicméně se domnívám, že něco *podobného* musí být pravda. Mám také za to, že naše přesvědčení o tom, co fiktivně či předstíraně platí, mohou sloužit za základ a vymezovat onen typ imaginálního projektu, jenž jsem označil za charakteristický pro empatizování s někým jiným. Jinak řečeno, přesvědčení tohoto typu mohou zakládat a omezovat tvorbu našich představ o nějaké situaci či stavu z hlediska nějaké fiktivní postavy.³⁵⁾

Další obtíž, jejíž výskyt by se mohl dát očekávat v souvislosti s úvahami o tom, do jaké míry můžeme empaticky reagovat na uměleckou fikci, zmiňuje Richard Wollheim. Jak jsme viděli dříve, Wollheim tvrdí, že jakýkoli výklad našich afektivních reakcí na uměleckou fikci, který staví do popředí empatické reakce, musí být v tomto ohledu nesprávný. Podle Wollheima si totiž „empaticky naladěný divák vybere, čím skutky a stavy myslí si vezme za základ svých představ. [Tak například] Při sledování *Krále Leara* si přepíše Shakespearův text tak, že ten se pak odehrává tak, jak ho vidí Gloucester.“³⁶⁾ Z toho pak plyne, že takto pojímané „přepisování“ je nesprávným typem reakce na fiktivní postavy. Na toto tvrzení se dá namítnout, že Wollheimovy poznámky jsou projevem přemrštěného estetství; divadelní hra – nebo film – může přece takovým „přepisem“ získat na přitažlivosti a divácké vděčnosti. Proč si je tedy „nepřepisovat“? Za druhé však, a to je ještě důležitější, „přepisování“ nějakého díla vůbec nemusí být nezbytným předpokladem empatické reakce vůči jedné či několika postavám tohoto díla. Rozhodně si tak nemusíme „přepisovat“ film STRAŠENÍ, abychom viděli události tvořící výjev, který jsem tu už popsal, ze zorného úhlu Eleanor a Theodory. Stejně tak nezkreslíme smysl Roegova filmu, budeme-li jeho děj sledovat pohledem Laury a Johna Baxterových; v této souvislosti jsem už dokonce také uvedl, že abychom události viděli jejich očima a abychom tedy tento film pochopili, je patrně třeba, abychom s nimi empatizovali. Podobně nemusíme nijak „přepisovat“ nebo zkreslovat ani Shakespearův text, máme-li si představit svět *Krále Leara* tak, jak ho viděl Gloucester; dá se říci, že *nereagovat* právě tímto způsobem znamená přijít o jeden ze stěžejních prožitků, jež tato hra nabízí. Dalo by se tak snad oprávněně tvrdit, že míra, v jaké se divákovi poskytne možnost vidět a chápat autorův fiktivní svět z nejrůznějších perspektiv a zorných úhlů jeho postav – čímž se mu zároveň nabízí i rejstřík nejrůznějších empatických reakcí –, je jedním z kritérií úspěšnosti spisovatele či režiséra.

8

Z toho, co jsem uvedl, tedy plyne, že chceme-li dojít k jakkoli adekvátnímu výkladu empatie, musíme uznat, že empatie je *svou podstatou* záležitostí imaginace a že imaginární aktivita charakteristická pro empatii předpokládá přesvědčení a zároveň je jím

34) Viz Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge, MA : Harvard University Press 1990.

35) Touto otázkou a s ní souvisejícími úvahami o emocích, přesvědčeních a umělecké fikci se zabývám podrobněji v článku *Fiction and the Emotions*. *American Philosophical Quarterly* 30, 1993 (leden), s. 1–13.

36) R. Wollheim, *Imagination and Identification*, s. 68.

omezována. To, že na empatizování se podílí imaginace i přesvědčení, platí nejen pro empatii s reálnými osobami, ale také pro vztah k fiktivním postavám. Feaginová se tak dopouští omylu, tvrdí-li, že

na rozdíl od empatie v reálném životě empatie jakožto umělecká emoce [tj. empatie s fiktivními postavami] nezávisí na našich přesvědčeních (ani jimi není vysvětlitelná) o tom, co je obsahem přesvědčení (či tužeb apod.) osoby, s níž empatizujeme.³⁷⁾

Tady je třeba zdůraznit, že empatizování s fiktivní postavou není při vší účtě k Feaginové nijak zásadně odlišné od empatie vůči reálné osobě. Když projevujeme empatii vůči někomu jinému, ať už je skutečný, nebo fiktivní, představujeme si situaci, v níž se daná osoba či postava nachází, z jejího zorného úhlu; člověk si ve své imaginaci představuje přesvědčení, tužby, naděje, obavy dotyčné osoby tak, jako by byly jeho vlastní. V obou případech pak můžeme dospět k tomu, že *skutečně* cítíme to, co v našich *představách* cítí ona druhá osoba či fiktivní postava. Imaginace tu hraje ústřední roli nikoli snad proto, že ji potřebujeme v konkrétním smyslu k vysvětlení některých svých afektivních reakcí na fiktivní postavy, nýbrž spíše proto, že je sama o sobě konstitutivním prvkem empatie. Platí-li ale, že *můžeme* empatizovat s fiktivními postavami, *proč* to vlastně děláme? Odpověď na tuto otázku bude podle mého názoru víceméně totožná s odpovědí na otázku, proč empatizujeme s reálnými osobami; to, že se tak někdy chováme ve vztahu k těm prvním, není o nic víc, ani o nic méně mysteriózní než to, že občas tento vztah přeneseme i na ony druhé. Vůbec si ovšem nejsem jistý, zda na tyto otázky dokáží adekvátně odpovědět. Domnívám se totiž, že se do značné míry týkají toho, proč nám lidem vůbec na sobě navzájem i na výtvorech umělecké fikce *záleží*; a najít adekvátní odpověď na tuto otázku je nad mé schopnosti. Můžeme však alespoň *něco* říci o tom, proč vlastně někdy reagujeme empaticky na jiné lidi. V průběhu empatizování s jinými se totiž o nich dovídáme, jak jsou na tom, a to proto, že se díváme na svět z jejich zorného úhlu, tak, jak ho vidí oni, a že jako oni i cítíme. Stručně řečeno, učíme se jim lépe rozumět, takže pak sami dokážeme lépe chápat, proč právě zareagovali a zachovali se tak či onak, a předvídat, jak budou reagovat a chovat se v budoucnosti.³⁸⁾ Pokud tedy empatie přispívá k našemu chápání druhých lidí, má pro nás velký praktický význam. Vezmeme-li dále v úvahu, že součástí našeho prožitku umělecké fikce je přání porozumět jejím postavám a dějům a že empatizace s jinými lidmi (ať už jsou to fiktivní postavy, nebo reálné osoby) přispívá k našemu chápání těchto lidí, pak je stěží překvapivé, že do svých reakcí na díla umělecké fikce někdy zahrneme i empatické reakce vůči jejich postavám. Význam empatie však nespočívá výlučně v jejím přínosu pro naše chápání jiných lidí a jejich zkušenostních světů. Empatizace s jinými lidmi nám také otevírá cesty k emoční výchově a rozvoji *sebe samých*. Tím, že začínáme vidět svět tak, jak ho vidí jiní, a cítit tak, jak cítí oni, dostává náš vlastní pohled na svět širší perspektivu, posiluje se naše povědomí a chápání potenciálních alternativ našich reakcí na svět kolem nás. Stručně řečeno,

37) S. L. Feagin, c. d., s. 496.

38) Opět viz A. Goldman, c. d.

prostřednictvím svých empatických reakcí vůči jiným lidem můžeme dospět k novému náhledu na *naš* svět a *své* možnosti. To je cenné. A jak jsem uvedl dříve, součástí významu umělecké fikce obecně a filmové fikce zvlášť je skutečnost, že tím, jak v nás povzbuzuje a někdy od nás vyžaduje empatické reakce, otevírá nám cestu právě k takovému rozšíření obzoru.

Jak se tedy s ohledem na tato zjištění postavit k otázce úlohy identifikace v našem prožívání umělecké fikce? O něco dříve jsem poznamenal, že v určitých psychoanalyticky založených teoriích se identifikace pojímá jako patologický proces symptomatický pro tu či onu formu úzkosti a sebeklamu. Jestliže je základem empatických reakcí identifikace, jak se v odborných kruzích obecně předpokládá, pak tedy podle těchto teorií musí být i samotné empatické reakce pokládány za patologické, pramenící z úzkosti a sebeklamu. Nedomnívám se, že je tomu tak. Jednou ze stěžejních myšlenek tohoto eseje je teze, že naše empatické reakce vůči umělecké fikci mohou být nesmírně cenné pro její chápání a poučení se z ní; na rozdíl od jakýchkoli příznaků sebeklamu mohou být takové reakce naopak prostředky k hlubšímu porozumění sobě samým i jiným lidem. Je-li tomu opravdu tak, pak je snad ono obecné mínění odborných kruhů zavádějící: empatické reakce vůči jiným lidem možná *nezávisí* na identifikaci s nimi. Na druhé straně je možné i to, že empatické reakce na identifikaci skutečně *závisí*, ale identifikace není oním patologickým procesem, za nějž ji označují někteří teoretikové. Nemyslím, že stojí za to pokoušet se o vyřešení tohoto sporu. Termín „identifikace“ může odkazovat k takovému množství rozdílných typů procesů, že za stávající situace prostě není pro snahu o objasnění podstaty našeho emočního prožívání umělecké fikce nijak užitečný: jak píše D. W. Harding, „s termínem ‚identifikace‘ obětujeme jen o málo víc než falešnou odbornost“.³⁹⁾ Podle mého názoru je třeba obrátit přístup vyskytující se velice často v diskusích o těchto otázkách: spíše než začínat psychoanalyticky založeným výkladem identifikace a následně přejít k úvahám o jeho implikacích pro naše prožívání umělecké fikce, bude třeba naším prožíváním umělecké fikce *začít*. Domnívám se, že potom zjistíme, že potřebujeme nejrozmanitější deskriptivní a explanatorní nástroje, jež budou jemněji strukturované než pojem identifikace. Za jeden z takových nástrojů bych pokládal pojem empatie.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu: Alex Neill, *Empathy and (Film) Fiction*.
In: David Bordwell – Noël Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*.
Madison : The University of Wisconsin Press 1996, s. 175–194.

39) D. W. Harding, *Psychological Processes in the Reading of Fiction*. In: Harold Osborne (ed.), *Aesthetics in the Modern World*. New York : Weybright and Talley 1968, s. 309; viz též N. Carroll, c. d.

Citované filmy:

Fitzcarraldo (Werner Herzog, 1982), *Strašení* (The Haunting; Robert Wise, 1963), *Ted' se nedívej* (Don't Look Now; Nicolas Roeg, 1973), *Zlý poručík* (Bad Lieutenant; Abel Ferrara, 1992).

Poznámka o autorovi:

Alex Neill, filozof a estetik, přednáší na Southamptonské univerzitě. V současnosti se zabývá estetikou a filozofií 18. až 19. století (Humem a Schopenhauerem); připravuje monografii o Schopenhauerově estetice.