



LITERATÚRA V KOGNITÍVNYCH SÚVISLOSTIACH
Kolektívna monografia

Editorka: Jana Kuzmíková

Text: © Zuzana Fonioková, Róbert Gáfrik, Silvia Gáliková, Jana Kuzmíková,
Lukáš Procháska

Publikácia bola pripravená v rámci grantového projektu Kognitívne orientovaná
literárna veda. Teória a príkladové štúdie zo slovenskej literatúry. VEGA
2/0078/14.

Riešiteľka: PhDr. Jana Kuzmíková, CSc.

Vedeckí recenzenti: Dr. Marta Buczek, Ing. Egon Gál, CSc., PhDr. Dušan Gálik, CSc.

Obálka © Jana Kuzmíková
Jazyková redakcia: Adelaida Mezeiová

Vydal © Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava 2014

ISBN 978-80-88746-258-6

LITERATÚRA V KOGNITÍVNYCH SÚVISLOSTIACH

Editorka Jana Kuzmíková

Ústav slovenskej literatúry SAV
Bratislava
2014



OBSAH

Úvod	7
Jana Kuzmíková	
<i>Umenie a kognitívne vedy</i>	10
Silvia Gáfriková	
<i>Význam a funkcia konceptuálnej metafory z perspektívy kognitívnej vedy</i>	29
Lukáš Procháska	
<i>Konceptuálne metafory mysle a Alica v krajine zázrakov</i>	55
Zuzana Fonioková	
<i>Narativní konstrukce identity</i>	74
Zuzana Fonioková	
<i>V zemi příběhů Grahama Swifta</i>	101
Róbert Gáfrik	
<i>Emocionálne pôsobenie literatúry – znázornené na príklade Kafkovej poviedky Ortiel</i>	111
Jana Kuzmíková	
<i>Literárne dielo Františka Švantnera v kognitívnych súvislostiach</i>	127
Autorský kolektív	145
Menný register	148



Úvod

Tradícia slovenskej literárnej vedy je zásluhou česko-slovenského mezdizvojnového teoretického myslenia predovšetkým štrukturalistická. Bez analýzy literárnych štruktúr nie je možné opísať systémovú komplexnosť literárnych textov a zachytiť ich dynamiku a zmeny. Od sedemdesiatych rokov 20. storočia sa však vplyvom vedeckého obratu aj v humanitných vedách kládol dôraz na vedeckú argumentovanosť a objasňovanie literárnej komunikácie v celej jej zložitosti. Presadil sa názor, že literárnu komunikáciu, jej výsledok a zmysel zásadne ovplyvňuje recepcia umeleckého diela. Výskum dospel k zisteniam, že aj „subjektívnosť“ literatúry možno skúmať objektívnymi metódami. Objektívna realita a metafyzický subjekt sú nezávislé na skúsenosti. Subjekt–pozorovateľ realitu pozoruje, ale nie je ňou ovplyvnený. Taký je vo všeobecnosti aj predpoklad ľudskej psychológie, staval na ňom aj štrukturalizmus a prenikol dokonca aj do fenomenológie (ako predpoklad nemenných charakteristík subjektívnej skúsenosti u Husserla). Avšak od polovice 20. storočia rýchlo napredujúci neurofyziologický výskum neodhalil centrum vedomia, čiže nepotvrdil existenciu metafyzického subjektu. Najmä zásluhou formujúcej sa kognitívnej vedy nastúpilo štúdium otvorených systémov, otvorených agentov a aj produkcia i recepcia umeleckého textu sa začali považovať za aktívnu sebamodifikáciu aktérov literárnej komunikácie. Ďalší výrazný posun v chápaní literatúry a jej úlohy v ľudskom myslení a živote priniesol vedecký obrat k jazyku. Lingvisti George Lakoff a Mark Johnson navrhli teóriu vtelesneného vedeckého realizmu, ktorú vypracovali aj na literárnom materiáli. Ich koncepcia mysle človeka ako literárnej mysle sa začala presadzovať aj v literárnej vede, čo prispelo ku vzniku kognitívnej literárnej vedy.

Kognitívna literárna veda sa ako vedecká disciplína etablovala približne pred tromi desaťročiami v anglo-americkom prostredí. Kognitívni literárni vedci predpokladajú, že doteraz nezodpovedanú otázku, čo je literárnosť, možno riešiť len výskumom vzťahov, úrovní a oblastí, kde literárny jazyk súvisí s kognitívnymi vlastnosťami človeka, teda s ľudskou myslou, vedomím, nevedomím a telom. Zámerom je skúmať literárny proces so zreteľom na prirodzený svet.

Príspevkom do aktuálnej diskusie o cieľoch a výsledkoch kognitívnej literárnej vedy je aj kolektívna monografia *Literatúra v kognitívnych súvis-*

lostiach. Je prvou slovenskou publikáciou, ktorá ucelene mapuje tri hlavné problémové okruhy kognitívnych skúmaní literatúry, to znamená otázky metafory, narácie a emócií, ktoré sa riešia v interdisciplinárnom presahu.

Základné východiská kolektívnej monografie predstavuje prvá kapitola *Umenie a kognitívne vedy*. Objasňuje pozíciu literatúry a umenia v širokom rámci kognitívneho výskumu. Evolučná teória literatúry ako jedna z disciplín kognitívnej literárnej vedy poukazuje na kolektívny, spoločenský a komunikačný pôvod literatúry. Z evolučného hľadiska nie je literatúra len estetickým fenoménom, lebo je aj zdrojom informácií, presvedčovania, či nezáväznou hrou a v neposlednom rade i spôsobom porozumenia čitateľa sebe aj iným ľuďom. Na základe uvedených hľadísk môžeme tvrdiť, že výskum literatúry je aj výskumom ľudskej mysle. Chápeme ju ako v zásade literárnu, založenú na metaforických procesoch. Tejto problematike sa venuje druhá kapitola *Význam a funkcia konceptuálnej metafory z perspektívy kognitívnej vedy*. Sústreďuje sa na kognitívnu a argumentatívnu úlohu metafory a približuje jej fungovanie vo vzájomnom vzťahu jazyka a mysle. Teoretické vysvetlenia konceptuálnej metafory demonštruje na konkrétnej analýze literárneho textu kapitola *Konceptuálne metafory mysle a Alica v krajine zázrakov*. Netradičná literárna analýza románu *Alica v krajine zázrakov* zároveň objasňuje, akým spôsobom používame určité metaforické koncepty v každodennom myslení a ako sa môžu uplatniť pri pointovaní literárneho textu. Metaforické štruktúrovanie konceptu mysle a identity má ďalekosiahle dôsledky. Preto štruktúru konceptu Ja, ale z naratologického hľadiska, rozoberá aj kapitola *Naratívni konstrukcie identity*. Upozorňuje okrem iného na pôsobenie kultúrnych modelov a ľudovej teórie (ľudovej psychológie) ako ďalších súčastí literárnej komunikácie. Naratívnym konštruktom je aj história a tejto problematike spätaj s ľudskou pamäťou a konceptom identity je venovaná interpretačná kapitola *V zemi príbehů Grahama Swifta*. Rieši úlohu príbehov pri porozumení sebe, svetu aj iným ľuďom. V tomto úsilí zohrávajú nezanedbateľnú úlohu emócie. V literárnom priestore ich skúma kapitola *Emocionálne pôsobenie literatúry – znázornené na príklade Kafkovej poviedky Ortiel*. Prehodnocuje vzťah kognície a emócií a spracúva súvislosti emócií s literárnymi štruktúrami. Kódovanie emócií v literárnom texte naznačuje interpretačná časť tejto kapitoly o Kafkovej poviedke *Ortiel*.

Ak prvá kapitola *Umenie a kognitívne vedy* upozorňuje na základné zdroje literatúry a literárnosti, a ďalej nasledujú štúdie o metafore, narácii

a emóciách, v záverečnej kapitole dospieva uvažovanie o literárnej komunikácii k jej výslednej súčasťi – recepcii literárneho diela. Štúdia *Literárne dielo Františka Švantnera v kognitívnych súvislostiach* približuje okrem iného rozdiel medzi zvyčajnou literárnovednou interpretáciou a kognitívno-vedným čítaním literatúry.

Kolektívna monografia *Literatúra v kognitívnych súvislostiach* vznikala počas vzájomnej diskusie autorov, ale nie vždy sme sa úplne zhodli, čo si môže všimnúť aj čitateľ. Ostali aj nedoriešené otázky, najmä v súvislosti s literárnou (poetickou) metaforou a v oblasti literárnych emócií. Predovšetkým treba ešte skúmať a analyticky spresňovať zásadný problém literárnosti textu vo vzťahu k ľudskej mysli. To však nie sú úlohy len pre autorský kolektív tejto publikácie, zaoberá sa nimi rozširujúce sa spoločenstvo kognitívnych literárnych vedcov po celom svete.

Jana Kuzmíková
editorka

Umenie a kognitívne vedy

Jana Kuzmíková

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Ak v tejto kolektívnej monografii máme v úmysle prispieť ku kognitívne-mu skúmaniu umenia a zvlášť literatúry, pričom chceme zdôrazniť v tejto problematike nezanedbateľný aspekt ľudskej mysle, treba si v prvom rade ujasniť, akú pozíciu zaujíma umenie v bádani kognitívnych vied. Následne môžeme povedať, prečo a ako chceme umenie skúmať z kognitívnovednej perspektívy.¹

Kognitívnovedná perspektíva² zahŕňa procesy a javy ako vnímanie, cítenie, emócie, pozornosť, pamäť, jazyk, myslenie, obraznosť, vedomie a riešenie problémov.³ Vychádza z predpokladu, že človek sa v priebehu evolúcie musel kvôli svojmu prežitiu neustále rozhodovať, nachádzať rýchle a preňho pozitívne riešenia. Avšak amorfný, nerozčlenený svet je mnohoznačný. Bolo životne dôležité, aby človek smeroval k presnejšiemu výkladu svojho okolia, zrozumiteľnosti sveta, čím sa redukovali riziká a odstraňovalo neznámo a nebezpečenstvá ľudského prostredia. Neistotu potláča znalosť. Preto sa postupne sformovala veda ako zrejme najväčší uvedomelý projekt ľudstva.⁴

Okrem faktickej vedy s režimom „noësis“ (poznávania a kritického rozumenia) však ľudia už dávno predtým vytvorili aj kultúru a umenie. V súčasnosti chápeme umenie ako estetickú činnosť/oblasť odčlenenú od vedy. Umenie aktuálny ľudský svet „rozširuje“ a poukazuje na iné a viacznačné riešenia situácií. Z tohto dôvodu sa zdá, akoby paradoxne išlo proti evolučnému nastaveniu človeka, proti rýchlej a jednoduchej heuristike rozhodovania, efektívnej racionálnosti, lebo svojím spôsobom zdôrazňuje práve mnohoznačnosť jestvovania sveta a ľudských stavov a životných udalostí.⁵ Preto sa vynára zásadná otázka: čo je umeleckosť a načo sa evolučne vyvinula?

1 Pozri tiež Kuzmíková, 2011.

2 Kognitívnovedný obrat k senzomotorickým procesom a vôbec telesnému základu (tzv. embodiment, vtelesnenosť) ľudského vedomia nastal pre nespokojnosť s odpoveďami, ktoré dovtedy poskytovali ohraničené formálno-logické modely, rešpektujúce descartovský dualizmus telo versus myseľ (bližšie Damasio 1994, čes. 2000). Doris Bachmann-Medicová nastoľuje neuro-biologický obrat ako aktuálnu výzvu prepojenia humanitných a prírodných vied (2006, 389 – 401).

3 Porov. Tsur, 2008, 595.

4 Po antickom období filozofie ako prípravnej fáze vznikla v 17. storočí moderná veda, keď bádatelia začali používať experiment a overovať svoje tvrdenia. Postupne sa z filozofie vyčlenili súčasné vedné odbory.

5 Porov. Kováč, 2012, 22; Zajac, 1993, 4.

Evolúcia, umenie a literárnosť

Jedna z najoverovanejších diskutovaných hypotéz predpokladá, že umenie vzniklo ako súčasť kolektívnej sociálnej starostlivosti našich hominidných predkov. Asi pred pol miliónom rokov začali žiť hominidi až v takých veľkých skupinách, že vzájomná dotyková, fyzická starostlivosť o seba navzájom (čistenie sa a pod.) prekračovala únosný čas, ktorý bolo treba venovať iným životne dôležitým aktivitám (obžive, boju s nepriateľmi, reprodukcií). Preto okrem fyzickej starostlivosti boli hominidi nútení vynájsť aj iný spoločenský tmel skupiny. Skupinová spolupatričnosť a sociálny záujem sa začali prejavovať vokalizáciami a ich modifikáciami (rytmus, synchronizácia, melódia). Z tohto východiska sa postupne rozvinuli „telesná reč“, spev, hudba a postupne sa budoval systémový jazyk (ich spoločným neurobiologickým substrátom je neokortex, tzv. sociálny mozog) (Höschl – Španiel, 2009).⁶ Dôvodom rozvoja bezdotykových spoločenských kanálov teda bolo aj stmelovanie skupiny, napríklad len prostredníctvom debatovania či nezáväzného klebetenia, čiže komunikovania bez cieľného, zámerného odovzdávania životne dôležitých a zmysluplných informácií; prirodzený jazyk neslúžil a neslúži iba na riešenie bezprostredných problémov. Po vzniku spevu a jazyka bol len krok ku každodenným drobným príbehom, ale tiež mýtom, pričom všetky druhy príbehov opäť mali aj sociálnoskupinovú (súdržnú) funkciu, nevznikali a nefungovali len na zmysluplný prenos vedomostí a poznania.

Z dotykovej, fyzickej starostlivosti našich hominidných predkov o seba navzájom by sa nepriamo mali odvíjať aj estetické vlastnosti/kategórie umenia. Pozornosť voči druhému jednotlivcovi bola popri vzájomnom čistení sa aj upravovaním a pohľadzaním sa. Všetky uvedené činnosti prinášali zážitky radosti a slasti, neskôr krásy. Upravený vzhľad, úhľadnosť s črtami harmónie a symetrie avizovali dobré zdravie a dostatok sily a všetky tieto charakteristiky podporovali obstátie v prírodnom výbere. Sociálno-protoesteticko-selekčné činnosti a dispozície sa postupne fixovali v systémoch zrkadlových neurónov. Majú ich aj opice, ale len u človeka sa vyvinuli do takej miery, že vďaka nim dokážeme vytvárať koncepcie (intencie) toho, čo niekto iný urobí, ba dokonca máme aj predstavy toho, čo si

⁶ Hudba a jazyk majú v mozgu sčasti rovnaké a sčasti paralelné cesty a oblasti spracovania, osobitne sú spracované až na sémantickej úrovni. Pre vznik jazyka bolo podstatné aj objavenie sa génu FOXP2 (Höschl – Španiel, 2009, 122), ktorý ale je zatiaľ aj kontroverzným faktorom v odborných polemikách.



myslí. Systém zrkadlových neurónov súvisí so všestrannými spoločenskými aj motorickými procesmi, empatiou (vcítením sa do iných), odlíšením Ja od Nie-ja a aj s ľudským jazykom a umením. Zrkadlové bunky sú teda jedným z najzásadnejších systémov ľudskej mysle,⁷ ktoré zabezpečujú prežitie jednotlivca aj ľudského rodu. Od nášho narodenia sa trénujú pomocou bľabotania, riekaniek, tárania, a tiež detských hier, naháňačiek, cvičení a pod. A postupne aj pomocou príbehov, literatúry a celého umenia.

Podľa evolučných hypotéz o vzniku (proto)umenia sa môžeme domnievať, že ontológia umenia je ukotvená v intersubjektívnom komunikačnom procese, v sociálnej spolupatričnosti členov spoločenstva. Napríklad, literatúra nie je len (estetický) objekt, konštrukt, fikcia, tvorivý jazykový postup či text. Umenie okrem jeho počiatočných hudobno-„poetických“ črt (melódia, rytmus) plnilo od začiatku aj istú spoločenskú funkciu. Naplniť sa však mohla aj bez zmysluplných informácií a významov, nie vždy bolo potrebné riešiť okamžité problémy. Tak vznikol priestor aj na hry predstavivosti, rozprávania impresií a spomienok. Zároveň sa protoestetické rysy úhľadnosti (harmónia, symetria) cez formujúce sa zrkadlové neuróny prenášali do jazyka, spevu, hudby, maľovania a protoliteratúry (rytmus, synchronizácia, melódia). Na tomto základe možno teda povedať, že špekulatívna dilema, či je literatúra (umenie) estetickým javom/objektom (účelovým estetickým použitím jazyka, farieb alebo iných prostriedkov), alebo je spôsobom odovzdávania informácií a presvedčovania, alebo naopak len nezáväznou hrou (významov), prípadne či je poznávaním iných aj seba, nie je dilemou, lebo na všetky otázky možno z evolučného a kognitívneho hľadiska odpovedať: áno, aj. Ak sú však literatúra a umenie spoločným menovateľom takého rozsiahleho a nie je nepatričné povedať aj prerasteného konglomerátu potrebných činností, schopností a prejavov ľudí, môžeme ich výskum konkrétnejšie vymedziť len pracovne a dočasne. Špecializované teoretické smery – napríklad v minulom storočí štrukturalizmus, postštrukturalizmus, hermeneutika – si z kognitívneho hľadiska nemôžu nárokovať, že sú tým najplatnejším či nebudaj najsprávnejším prístupom k literatúre a umeniu.

Umenie a rôznorodé hry sa teda okrem iného bezprostredne podieľajú na rozvoji sociálnej dimenzie jazyka, citovosti a citlivosti. Keďže hra a umenie sú nápomocné pri formovaní systému zrkadlových neurónov, a to najmä vplyvom precvičovania a zlepšovania schopnosti predpovedania úmyslov

7 Skúmanie zrkadlových neurónov neprináša len jednoznačné zistenia. Pripomínam, že v tejto podkapitole operujem so zovšeobecňujúcimi koncepciami a hypotézami (porov. Gál, 2002, 38 – 44; Kelemen, 2012).





a správania sa iných ľudí, živočíchov, ale i celkového prostredia, umenie nemusí byť, ba nemalo by byť nositeľom a upevňovaním jedine „kvalitných“ riešení a výberových hodnôt. Naopak, v záujme pružnosti siete zrkadlových neurónov a v konečnom dôsledku pre ľudský reálny svet sú potrebné rôznorodé literárne príbehy a texty, prezentujúce rozličné riešenia a hodnoty, antihodnoty či dokonca sú žiadúce diela s protirečivým či (hodnotovo) neurčitým obsahom. Subverzívnu funkciu literatúry/umenia rozvíjali najmä romantizmus, modernizmus a postmodernizmus. V tejto súvislosti je však namieste položiť a riešiť špeciálnu otázku: do akej miery je prekonávanie, dekonštruovanie konvenčných, skúsenosťou overených spôsobov riešenia problémov, spoločenských rolí a vôbec naučených postojov a prístupov k iným individualitám, spoločnosti a svetu aj kultivovaním ľudskej emocionality v žiadúcej perspektíve?⁸

Literatúra a ľudská myseľ

V predloženej kognitívnej platforme je štúdium umenia aj štúdiom ľudskej mysle a človeka ako celku. Chceme lepšie porozumieť potrebe tvorby, jej recepcie a reflexie a s nimi spätými procesmi v našej myšli. Pojem myseľ (mind) má viacero významov: 1. je to súhrn a podklad poznávacích procesov; 2. ide o synonymum pojmu vedomia;⁹ 3. v širšom význame ako vedomie sa zahŕňajú pod pojem myseľ aj nevedomé procesy. Súčasný kognitívnovedný prístup uprednostňuje práve tretiu uvedenú definíciu mysle. Zdôrazňuje, že ľudské myslenie je formované v súhre s inými typmi činností organizmu (napr. telesnej, fyziologickej či jazykovej aktivity), takže neexistuje myslenie „samo o sebe“, a teda ani literárny proces ako číra abstraktná procedúra nezávislá na iných typoch procesov. Zatiaľ argumentačne najpodloženejšie koncepcie a hypotézy k tejto problematike ponúka Vilayanur S. Ramachandran, neurológ, psychofyzik a kognitívny vedec.

V knihe *Mozek a jeho tajemství* (2013) rozplieťa V. S. Ramachandran spojitosti medzi mozgom, myslou a telom. Pri riešení úlohy umenia v ľudskom

⁸ Napríklad jeden z názorov tvrdí: „Dominantné teórie elitného umenia a kritiky v 20. storočí vyrástli z militantného odmietania ľudskej prirodzenosti“ (Pinker, 2012, 117).

⁹ „Poškodenia vedomia, klinické pozorovania a neuropsychologické experimenty poukazujú na ohraničenosť viacerých filozofických charakteristik vedomia. Vedomie nemožno ‚jednoducho‘ identifikovať s bdelým stavom, artikulovanou rečou, myslením, uvedomovaním si, s pocitmi alebo s reagovaním na vstupy (podnety)“ (Gáliková, 2007, 137).



svete je preňho kľúčovou otázkou metafora. Ramachandran dáva človekovi spôsobilosť k metafore v priebehu evolúcie do súvislosti so synestéziou, resp. pokúša sa na základe výskumu synestézie načrtnúť možné evolučné cesty vzniku a fungovania metafory v ľudskej mysli. Vychádza z predpokladu, že idey a koncepty (pojmy) existujú v mozgu vo forme istých máp. Nadbytok mozgových/neurónových spojení či vzájomné presakovanie informácií medzi nimi zodpovedajú – v závislosti od toho, kde a v akom rozsahu sú (mutačne) vyjadrené/realizované – ako za synestéziu, tak aj za zvýšenú (metaforickú) schopnosť spájať zdanlivo nesúvisiace koncepty, slová, predstavy a myšlienky (Ramachandran, 2013, 135 – 136).

U dnešného človeka môžu byť nadbytočné spojenia základom umeleckého nadania. Naopak, schopnosť metaforicky uvažovať sa pri poškodení špecifických mozgových obvodov naruší (tamže, 136). Napríklad schizofrenici vedú dobre interpretovať kalambúry, ale metaforám nerozumejú. Ramachandran ponúka vysvetlenie, že kalambúr je prvoplánové spojenie zdanlivo nesúvisiacich konceptov, lenže metafora odhaľuje „hlbokú“ pravdu, ktorá ľuďom s niektorými mozgovými poruchami uniká (tamže, 138). V „hlbokých“ významoch, výstižnosti a priliehavosti spočíva podľa Ramachandrana špecifickosť vydarenej metafory. Nepochybne ju teda chápe v umeleckých súvislostiach, podobne ako literárny vedec, hoci ju skúma nie ako teoretik na abstraktnej/fenomenologickej úrovni (ktorá je neraz modifikovaná individuálnou autopsiou), ale ako vedec, ktorý trvá na uskutočňovaní experimentov a hľadaní a overovaní dôkazov. Ramachandranov výskum sa rozhodne nedá odbiť námitkou, že by len využíval umenie na potvrdzovanie kognitívnovedných teórií.

Tri kognitívnovedné prístupy a metafora

Vilayanur S. Ramachandran odhaľuje biologické a neurologické koreláty umeleckej činnosti a vnímania človeka. Svojím zameraním patrí jeho práca do prvého veľkého súboru kognitívnovedných výskumov umenia, ktoré sú založené na prírodovednej metodológii. Okrem prírodovedne/neurologicky podložených výskumov umenia sa ešte vyčleňujú minimálne dva ďalšie okruhy/plány kognitívneho skúmania umenia a literatúry. Jedným je intencionalizmus a druhým reprezentacionalizmus¹⁰ (experimenta-

¹⁰ Mentálne reprezentačné štruktúry sú napríklad logické tvrdenia, pravidlá, koncepty, obrazce, analógie (porov. Kelemen, 2009, 29).



lizmus, experiencializmus) (porov. Hogan, 2003a, 29 – 34).¹¹

Intencionalizmus ako kognitívovedný prístup sa užšie zaoberá ľudskou myslou. Jeho výskumným objektom je ľudská skúsenosť. Na jej základe sa pýta, čo je to byť osobou, individualitou, ľudskou bytosťou. Venuje sa ľudským zámerom, pocitom, vieram, túžbam a pod. To, prečo je intencionalizmus pre kognitívne skúmania dôležitý, spočíva napríklad v poznatkoch, že introspektívna informácia môže mať pri reprezentácii abstraktných pojmov centrálny význam. Výskumy naznačujú, že simulácie vnútorných stavov výrazne obohacujú abstraktné pojmy ako súčasť poznania jednotlivca (Ruisel, 2009, 52). Z dejín skúmania umenia a umeleckého procesu tu môžeme stavať na niektorých argumentoch a poznatkoch hermeneutiky a recepcnej estetiky, pričom súčasné kognitívovedné hľadisko nanovo rieši výskum čitateľskej recepcie, počnúc emóciami až po sformované významy a hodnoty. V tomto zábere sa teda exponujú hlavne kognitívni recepcní estetici (spomeňme aspoň mená Scarryová, Esrocková, Zunshineová).

Umeleckú skúsenosť možno reflektovať a aj kognitívne vedy sa jej chcú zmocniť ako predmetu na analýzu a modelovanie. Pokúša sa o to aj experimentalizmus ako súčasť reprezentacionalizmu. Experimentalizmus je pojem, ktorý použili George Lakoff a Mark Johnson v knihe *Philosophy in the Flesh* (1999). Experimentalizmus sa zaoberá bežnými, tzv. ľudovými názormi, hypotézami, dôvodmi a evidenciou každodennej skúsenosti, pomocou ktorých vysvetľuje ľudová psychológia ľudské konanie a správanie. V tejto oblasti si vydobí významné postavenie Lakoffov skúsenostný realizmus čiže experiencializmus. Experiencializmus prehodnocuje intencionalizmus v tom zmysle, že ľudskú skúsenosť sleduje nielen ako individuálne (fenomenologicky redukované) prežívanie a skúsenosť, ale v širšom situačnom kontexte metafyzického realizmu. Pre experiencializmus sú dôležité aj konštruktívne metódy, objektivizujúce modelovanie. V dôsledku toho zaujíma miesto medzi neurobiológiou a intencionalizmom.¹² Pre lepšie pochopenie experiencializmu a jeho postavenia v súbore kognitívnych vied sa pozrime, ako vysvetľuje metaforu.

Jedným z najvýznamnejších experiencialistov je George Lakoff. Jeho základná téza znie, že ľudský rozum má telesnú podstatu, teda nie je abstrakt-

11 Okrem uvedených troch metodologických plánov kognitívovedných výskumov sa rozoznávajú tri hlavné paradigmy kognitívnej vedy, resp. modelov mysle: symbolový (kognitivistický), konekcionistický a enaktívny (dynamický).

12 O vysvetlenia, ako interaguje svet fyzický s mentálnym, sa najväčšie usilujú výskumy na subneurónnej, kvantovomechanickej úrovni (Ingram, 2010, 60 – 61).



ný a transcendentný (v tom zmysle, že by presahoval fyziológiu ľudského organizmu). V knihe *Ženy, oheň a nebezpečné věci* s podtitulom *Co kategorie vypovídají o naší mysli* (1987, čes. 2006) predložil teóriu, že telesná skúsenosť a spôsoby, akými používame imaginatívne mechanizmy (metaforu, metonymiu a obrazotvornosť), zakladajú paradigmu celého nášho uvažovania a spracúvania informácií. Podľa Lakoffa závisí myslenie na tele a „jadro našich pojmových systémov je priamo ukotvené vo vnímaní, pohyboch tela a skúsenostiach fyzickej a sociálnej povahy“ (Lakoff, 2006, 14). Odtiaľto sa „tvorí“ aj imaginatívne myslenie, ktorým sa vnímaná, získaná skica vonkajšej skutočnosti už presahuje (cez metafory, metonymie a obrazy). Imaginatívna schopnosť sa rozvíja do abstraktného myslenia. Metaforické modely sú premietnutím propozičného alebo obrazovo schematickeho modelu v jednej doméne skúsenosti na podobnú štruktúru v inej doméne. To, čo sa projektuje/prenáša, je kognitívna topológia zdrojovej domény na štruktúru cieľovej domény, t. j. aktivizujú sa korešpondencie a vzťahy medzi entitami dvoch domén (Lakoff, 2006, 281, 374). Napríklad metafora *potrubia/kanálov* pre komunikáciu premieta vedomosti o prenášaní predmetov v nádobách na vedomosti o komunikácii ako prenášaní myšlienok v slovách.

Počiatočnou Lakoffovou teóriou metafory bola konceptuálna metafora, ktorú spolu s Markom Johnsonom predstavili v knihe *Metafory, ktorými žijeme* (1980, čes. 2002). Táto zakladajúca koncepcia, ktorá spájala metaforu s telom, iniciovala sériu ďalších teórií a výskumov. Dnes je už prekonaný pôvodný názor autorov, že „jedinými podobnosťami relevantnými pre metaforu sú podobnosti v tej podobe, ako sú prežívané ľuďmi v ich skúsenosti“ (Lakoff – Johnson, 2002, 171). V každom prípade však kognitívna metafora nie je ľubovoľná a čisto náhodná. Úplne najnovšie Lakoffovo poňatie metafory vychádza aj z neurálnej teórie jazyka, ktorej významným predstaviteľom je už spomenutý V. S. Ramachandran. Podľa nej je metaforická projekcia ekvivalentom súčasného aktivovania neurónových máp v mozgu (porov. kapitolu *Význam a funkcia konceptuálnej metafory z perspektívy kognitívnej vedy*, s. 38).

George Lakoff a Mark Johnson, v roku 1980 autori diela zakladajúceho významu *Metafory, ktorými žijeme*, sa vtedy ešte nezaoberali emóciami. Ale podľa Ramachandrana a Hubbarda sa už prvé povedané slová konštituovali v spojitosti s pocitmi a emóciami. V našich slovách sú podľa všetkého zakódované aj intersubjektívne emócie (Ramachandran – Hubbard, 2003, 49). Práve vďaka tomu môžeme dnes rozmýšľať na abstraktnej úrovni o in-



tencionálnych stavoch, ako sú obavy, želania, presvedčenia, a tak chápať seba aj iných ľudí. Aj tvorivo písať, čítať a rozumieť literárnemu textu.

Na základe predchádzajúcich zistení sa aj tretí uvedený smer kognitívnych skúmaní literatúry, zastrešený pod názvom intencionalizmus, zaoberá metaforou. Metaforický výraz prevažne rieši v kontexte teórií významu, pričom berie na zreteľ, že existujú metaforické významy, ktoré nie sú štandardizované a opakovateľné, lebo sú viazané len na istý (verbálny) kontext. V akomkoľvek kontexte je však nezanedbateľný fakt, že metaforizačné fungovanie mozgu je v spojení aj s emočnými oblasťami. Prostredníctvom skratky (tzv. dráha 3 do amygdaly a limbického systému) dochádza v mozgu k emočnej odpovedi na objekty a predstavy, a to ešte predtým, než mozog priradí objektom podrobnejšie údaje a celú škálu súvislostí (Ramachandran, 2013, 93). Pocity a city (emócie) sú tiež kognitívnym prejavom človeka, hoci v porovnaní s vyhranenejším racionálnym myslením organizujú dojmy menej presne.¹³ Avšak nesú isté významy, ktoré môžu byť jednak všeobecné, spoločné, ale aj špecificky individualizované. Kvalitné umenie dokáže s týmto rozsahom a často aj rozporom umne pracovať.¹⁴

Na príklade viacaspektového výskumu metafory som zjednodušene priblížila tri základné oblasti/úrovne kognitívnovedných prístupov k skúmaniu umenia a literatúry.¹⁵ Poukázala som, že na neurobiologickej úrovni sa objasňujú neurologické a fyziologické koreláty metaforických procesov, na reprezentacionalistickej úrovni dominuje skúmanie vtelesnenej metafory a na intencionálnej úrovni sa analyzujú súvislosti metafory s emóciami a vnútornými stavmi človeka. Obdobné metodologické triedenie člení kognitívnovedný výskum umenia ako celku,¹⁶ ale zároveň treba zdôrazniť, že cieľené prístupy

13 Na vzájomné prepojenie emotívnosti a racionálnosti človeka poukazuje aj evolučný vývin. Je nespochybniteľné, že základné po/city, napr. hnev, strach, hlad a smäd, plnia cez svoje fyziologické koreláty dôležité mentálne funkcie na zachovanie organizmov, čím podmieňujú základné črty racionálneho správania sa organizmov (Minsky, 2006, 4).

14 Napríklad skúsenosť hladu bohatšie spoločnosti chápu ako pocit, ale v istých sociálnych podmienkach môže byť hlad emóciou, ako to presvedčivo stvárnil Knut Hamsun v románe *Hlad*. Naopak, vzťah lásky môže byť sprostredkovaný cez (rozporuplné) pocity. (Porov. statické oddelenie pocitov od emócií v kapitole *Emocionálne pôsobenie literatúry – znázornené na príklade Kafkovej poviedky Ortieľ*, s. 112.)

15 V týchto súvislostiach nie je neoborné hovoriť o kognitívne orientovanej literárnej vede, kognitívne zameranej literárnej vede alebo kognitívnej literárnej vede. Nezjednotená terminológia je sprievodným javom relatívne mladej, ale rýchlo sa rozvíjajúcej vedeckej disciplíny, ktorá dynamicky formuje svoju teoretickú bázu pod vplyvom vnútornej aj vonkajšej kritiky. V tejto štúdií síce rešpektujem zaužívaný výraz kognitívna či kognitívne zameraná literárna veda, ale výraz kognitívny pripisujem skôr konkrétnym položkám a procesom ľudskej mysle, kým v inštitucionálnom zmysle používam výraz kognitívnovedný.

16 Ako sa tri základné prístupy kognitívnovedných skúmaní literatúry uplatňujú v oblasti emócií pozri v kapitole *Emocionálne pôsobenie literatúry – znázornené na príklade Kafkovej poviedky Ortieľ*.



a skúmania sa neraz prelínajú, čo vyplýva z toho, že v konečnom dôsledku sú orientované na ľudskú myseľ a už z povahy vecí sú interdisciplinárne.

Kognitívne (užšie konceptuálne) chápanie metafory teda vychádza z bežného myslenia človeka v jeho tele. Metafora predstavuje mentálny vzorec, základný spôsob kategorizácie, konceptualizácie, aj poznania skutočnosti. Kognitívna metafora je vysoko pravdepodobným predpokladom, východiskom pri vytváraní objavných (umeleckých) svetov ako ukážok, scén iných riešení a nových možností a zameraní človeka. Keď umelecký proces vysvetľujeme cez kognitívnu metaforu, hovoríme zároveň, prečo a akým spôsobom možné/fikčné svety vždy súvisia s našim aktuálnym svetom. Práve v tom spočíva nezastupiteľná úloha a prínos kognitívne orientovanej literárnej vedy – prinášať k interpretáciám aj vysvetlenia. Len na tomto základe sa môžeme dopracovať k všeobecne prijateľnému určeniu literárnosti a literatúry (ako kognitívnej aktivity človeka). Úlohou kognitívne orientovanej literárnej vedy, jej *programom* je stanoviť a vysvetliť spoločné princípy textu, fikcie a myslenia. Jedným z takých princíпов – a možno tým najzásadnejším – je spomínaný metaforický prenos ako konceptuálny vzorec, ktorý produkuje nielen metaforu, ale aj metonymiu, iróniu, alegóriu, symbol, leitmotív a má vplyv na kompozíciu. Ďalším je napríklad koncept emergencie, s ktorým pracuje aj kognitívna rétorika i výskum metafory (teória konceptuálnej integrácie Gillesa Fauconniera a Marka Turnera) a ktorý sa uplatňuje pri vysvetľovaní tvorivosti a originality.

Z dejín výskumu literárnosti

Z dejín literárnej teórie vieme, že aj v minulosti sa o objasnenie fenoménu literárnosti a umeleckosti pokúšali viaceré teoretické školy a smery. Po období antiky sa zásadným dielom stala *Kritika čistého rozumu* (1781) Immanuela Kanta. Dielo oddelilo objasňovanie, vysvetlenie objektu (noësis) od porozumenia subjektu, zohľadnenia povahy poznávaného aj poznávajúceho. Už predtým to prízvukovala novozaložená estetika (Alexander G. Baumgarten, 1739) ako spôsob špecifického estetického, vkusového (zmyslového a hodnotového) porozumenia veciam a javom (nešlo jej o ich faktické objasňovanie). Čiže v 18. storočí došlo k staronovému oddeleniu noësis (kritického rozumu) od aisthéta (vhladu, celistvého dojmu), epistémé (pravého, pravdivého poznania) od doxa (mienky, zmyslového poznania).

s. 112, 115.



Na uvedenom delení ešte budoval svoju teóriu aj modernistický Henri Bergson (statickosť, neživosť klasifikácií versus intuícia, ktorá objekt záujmu uchopuje naraz, v okamihu a holisticky). V 20. storočí však v literárnej teórii celkovo prevládala formalizácia umeleckého textu (dôraz na štruktúry a ich hierarchiu, na symbolický charakter poznania), ktorá odsunula rôznorodé kontexty diela i vlastných nositeľov literárneho procesu. Čoraz abstraktnejšie a formalizovanejšie analýzy textov ignorovali telesnú „ukotvenosť“ tvorcu a situačnú podmienenosť umenia. Akoby to, čo určuje dielo/text, bol výpočtový postup ako amodálny univerzálny princíp, ako idealizovaná, inherentná logika nezávislá na fyzickej štruktúre systému (funkcionalizmus) a na čase a priestore.¹⁷ Tento postoj v istom zmysle zodpovedá logickým princípom vedy, ale ide proti sústrednej a zároveň rozbiehavej povahe umenia, ktoré sa vyznačuje aj časovým a priestorovým „vciténím sa“ (ako som to naznačila v úvode tejto štúdie). Východiskom z kritického problému bola napr. kultúrna semiotika (Ivanov, Toporov, Lotman). Na sémantiku obrátila pozornosť aj fenomenologická a hermeneutická interpretácia textov. Kognitívna literárna veda, ktorá sa vzťahuje k ľudskej mysli ako vedecky vysvetliteľnej, čo je výsledok vedeckého obratu v minulom storočí, ide ďalej v tom zmysle, že sa pýta aj na konkrétne neurobiologické substráty umeleckej tvorivosti, umeleckých príbehov a ich formálnych spracovaní. V rámci reprezentacionalizmu zosúlaďuje skúsenosť, situácie a stavy (fenomenologické prežívanie) so štrukturálnymi „vzorcami“ a modelmi, pričom trvá na previazaní sveta, človeka a jazyka/textu. Robí tak preto, že na takéto súvzťažnosti poukazuje (obsahuje ich) naša jazyková kompetencia, napríklad cez motivovanosť významu (porovnaj kognitívnu motivovanosť znaku versus štrukturalistickú arbitrárnosť znaku).¹⁸ Oproti štrukturalizmu v jeho základnom chápaní ako dôrazu na syntax (vzájomné vzťahy znakov medzi sebou) dáva kognitívna literárna veda podobne ako kognitívna lingvistika do pozornosti aj pragmatické záležitosti (vzťah znakov/textu k situácii komunikácie, ku komunikantom, ich stratégiám a cieľom) a venuje pozornosť i sémantike (vzťahy textu/znakov/diela, resp. konceptov a pojmov k označovaným ve-

17 V slovenskej literárnej vede naposledy práca Milana Šútovca *O epickom diele* (1999): „Môj anorganický, či do určitej miery priam aj mechanistický model epickej prózy (...) bol nepochybne akýmsi dozvukom, individuálnym variantom a skromným derivátom modernistickej, konštruktivistickej a funkcionalistickej estetiky a scientistických literárnoteoretických konštruktov“ (10).

18 Arbitrárnosť znaku znamená, že medzi označujúcim (slovom) a označovaným nie je prirodzená podmienenosť, vec môže byť označená ľubovoľným výrazom. Naopak, kognitívna lingvistika skúma motivovanosť procesu označovania (napríklad prečo majú slová svet a svetlo rovnaký koreň?).





ciam, ich obrazom a korelátom utvoreným a existujúcim jednak v ľudskej mysli a jednak v kultúre určitého spoločenstva) (Vaňková, 2009, 244). Takže kognitívna literárna veda a umenoveda zosúladujú tradične a principiálne oddelované režimy noésis a aisthéta a oddelujú ich len pracovne. Veď v ľudskom svete nejestvuje absolútne objektívne poznanie, keďže poznanie je vždy späté s ľudským pojmovým aparátom, postaveným na metaforických procesoch, čo vyargumentoval v teoretickom uvažovaní 20. storočia obrat k jazyku. S týmto vedomím analyzuje súčasný expertný „kritický rozum“ mentálne procesy tzv. vhladu, celistvých dojmov, ľúbivosti (vkusu), expresie a tvorivých postupov, pričom sa zároveň vyjavuje, ako najmä emočné zložky myslenia podmieňujú a ovplyvňujú rozhodovanie a formovanie racionálne „nespochybniteľných“ úsudkov (Kahneman, 2012). Keďže racionálne poznanie je nerozlučne prepletené s emočnými procesmi, súčasný kognitívno-vedný výskum zahŕňa nielen racionálne procedúry, ale v rovnakej miere aj oblasť emócií, afektov a všetky ďalšie zložky ľudskej mysle ako percepciu, pozornosť, pamäť, jazyk, obraznosť, tvorivosť, intuíciu, riešenie problémov, vedomie, nevedomie a pod.

Inšpiratívnymi predchodcami kognitívne orientovaných literárnych vedcov boli (aj v polemickom zmysle) hlavne angloamerickí analytickí filozofi a pragmatisti, ďalej Ludwig Wittgenstein,¹⁹ ruskí formalisti, pražskí štrukturalisti, Lev S. Vygotskij, psychoanalytici, Alexander R. Lurija, Tzvetan Todorov, Northrop Frye, Maurice Merleau-Ponty, Roman Ingarden a recepční estetici a i. Pokiaľ ide o cieľavedomejší výskum literatúry ako prejavu ľudského myslenia, takýto prístup bol charakteristický pre dielo Alexandra A. Potebňu, Jurija M. Lotmana a moskovsko-tartuských semiotikov a i. Rôzne teoretické koncepcie narážali vo vzájomnej konfrontácii na viaceré terminologické a metodologické problémy.

Už Jurij Tyňanov a Roman Jakobson upozornili, že odhalenie imanentných zákonitostí organizujúceho sa systému literatúry nevysvetlí ich načasovanie a voľbu z rôznych vývojových ciest; tu fungujú mimoliterár-

¹⁹ Na Wittgensteina sa odvoláva Silvia Gáliková v kapitole *Význam a funkcia konceptuálnej metafory z perspektívy kognitívnej vedy*, s. 47 - 48, keď sa vyjadruje ku konceptu literárnosti. Navrhuje podľa Wittgensteinovho numerického príkladu, v ktorom sa koncept čísla chápe vo vzťahu k spoločnej číselnej „rodinnej príbuznosti“, aby sme takto „rodinne“ chápali aj jednotlivé prípady literárnosti. Problém je však v tom, že numerická intuícia je už zakódovaná v ľudskej DNA, zatiaľ čo pojem literárnosti evidentne nie je. Analogické uvažovanie S. Gálikovej na interpretačnej úrovni (čiže narábanie so štruktúrami na nižšej úrovni v termínoch štruktúr na vyššej úrovni – porov. Kuzmíková, 2011, 21) však možno doplniť práve evolučným hľadiskom z tejto kapitoly, ktoré je síce aj hypotetické, ale zdá sa, že nás v chápaní kategórií umeleckosti (literárnosti) posúva empiricky opodstatneným smerom (s. 11 – 13).





ne činitele. V tomto zmysle sú mimoliterárnymi činiteľmi medzi inými aj pôvodca²⁰ a tiež recipient literárneho diela. Preto ich nikdy nemožno dost dobre vylúčiť z textového procesu (ako sa o to svojím spôsobom usilovali napríklad postštrukturalizmus a dekonštrukcionizmus). Čiže okrem literárnovednej formalizácie a interpretácie (reprezentácie či „prekladu“ významov) literárneho textu sa zásadným ukázalo aj štúdium kompetencií v široko chápanom literárnokomunikačnom procese, kde okrem systému literárnych vedomostí, faktov a zručností sú dôležité aj procedurálne kompetencie ako pamäť, pozornosť, emócie a podobne, nehovoriac už o procesoch tvorivosti a originality.

Vo formalizme došlo k nezvratnému kognitívnemu nastaveniu v šesťdesiatych rokoch 20. storočia, keď sa razila požiadavka podávať vysvetlenia štruktúrnych zákonitostí v spätosti diela s ľudským myslením a realitou. Tu vykonal záslužnú prácu najmä Jurij Lotman. Pripomenul, že vďaka Romanovi Jakobsonovi bola „konceptia textu ako uzavretého a sebestačného sveta, formulovaná ruskými formalistami, doplnená o predstavu kódujúcich a dekodujúcich mechanizmov nachádzajúcich sa mimo textu“ (Lotman, 1994, 8).

Formalizmus pracoval v umení s predpokladom, že materiál diela sa estetizuje (ozvlášťňuje, prípadne dokonca „skrášľuje“) cez novosť, inakosť formy. Lenže neraz sa diela kriticky aj čitateľsky posudzujú ako „formálne“ v tom zmysle, akoby neprinášali nič nepoznané, neotvárali nič „nové“. Vyplyva to aj z toho, že nedosahujú potrebnú mieru voľnej (metaforickej) kombinácie, pri ich vnímaní pracuje predovšetkým pamäť a poznanie, ale podstatne menej empatia, či napätie a objavovanie. Tu opäť vystupuje problém ukotvenia celého komunikačného procesu. Značnú úlohu v ňom zohrávajú vlastné priority a hodnotová škála členov komunikačného aktu. To, že sa niekomu isté dielo (nielen umelecky) ne/páči, zároveň vytvára predpoklad na intersubjektívnu hodnotovú zhodu producentov i recipientov. Človek sa však nemôže v intersubjektívite rozplynúť, pretože je závislý na svojom tele, ako subjekt je stelesnený, a len prostredníctvom tela umiestnený a orientovaný vo svete. Proces sémantizácie umeleckého výrazu/textu vždy nesie informáciu o komunikantoch, okrem toho že vypovedá aj o pozorovanom objekte a výraze/texte v rozličnom kontexte. Zároveň majú konceptualizácie, schémy, konštrukty a scenáre prenosné dispozície, prepájajú individuálnu myseľ so spoločenstvom, s kolektívnou myslou, ktorá má svoju pamäť

20 Pôvodca znamená nielen autor/i, ale i akýkoľvek iný zdroj textu, napríklad počítač.



a kultúru. Archív skúseností, zvykov, tradícií a hodnôt spoločnosti vytvára intersubjektívny obraz sveta.

Disciplíny kognitívnej literárnej vedy

Kognitívna literárna veda pozostáva z niekoľkých relatívne vyčleniteľných disciplín: kognitívnej rétoriky, kognitívnej poetiky, kognitívnej naratológie, kognitívnej recepčnej estetiky, kognitívnej histórie literatúry a evolučnej literárnej teórie (Lozinskaja, 2007, 8). V rámci jednotlivých disciplín sú možné všetky tri spomenuté úrovne kognitívnovedných skúmaní (prírodovedný, reprezentacionálny/experienciálny, intencionálny). Ďalej v krátkosti uvediem jednotlivé disciplíny a ich hlavných predstaviteľov.²¹

Integrujúcou osobnosťou *kognitívnej rétoriky* je Mark Turner, ktorý ako jeden z prvých presadzoval v literárnej teórii kognitívnu perspektívu. Turner, pôvodne lingvista, prepojil v práci *Literárna myseľ* konceptuálnu a jazykovú činnosť človeka so senzomotorickou bázou (tzv. embodiment, vtelesnenie) (1987, čes. 2005). Jeho argument, že ľudská myseľ je v zásade literárna, paradoxne nebol doteraz v nekognitívnej literárnej vede docenený. Kognitívna rétorika sa zaoberá rétorickými figúrami. Patria sem aj zakladateľské práce Georgea Lakoffa a Marka Johnsona ako osnovateľov teórie konceptuálnej metafory (1980, čes. 2002; Lakoff, 1987, čes. 2006). Špecifickú literárnosť metafory rieši z kognitívneho pohľadu napríklad Gerard Steen. Dôležitou časťou kognitívnej rétoriky je aj teória konceptuálnej integrácie Gillesa Fauconniera a Marka Turnera.

V *kognitívnej poetike* je vedúcou osobnosťou Reuven Tsur. Východiskami jeho literárnych výskumov sú neurobiológia, ruský formalizmus a pražský štrukturalizmus. Venuje sa okrem výrazových a štruktúrnych aj afektívnym aspektom ľudského myslenia, ich prejavom v literárnom procese (2008). Do oblasti kognitívnej poetiky patria tiež výskumy Petra Stockwella (2006). Práce Patricka Hogana o naratívnych univerzáliách, citových prototypoch a prototypových príbehoch v rôznych kultúrach (2003a, b) spadajú aj do naratológie.

Kognitívna naratológia sa sformovala najmä pod vplyvom prác Marie-Laury Ryanovej, Moniky Fludernikovej, Marka Turnera, Davida Hermana, Manfreda Jahna. Rozpracovala termíny rámec, scenár, skript (pri-

21 Bližšie k tomu Kuzmíková, 2011.



behu), zaujímajú ju mentálne reprezentácie a kognitívne procesy, vďaka ktorým chápeme naratívne texty (Emmott, 1999). Pozornosti kognitívnej naratológie neunikajú ani formálnologické koncepcie tzv. možných svetov či textových svetov. Popri nich vznikla kognitívna koncepcia mentálnych priestorov a mapovania Gillesa Fauconniera (1997). Ďalším známym kognitívnym naratológom je Uri Margolin (2008).

Kognitívna recepcná estetika sa zaoberá mentálnymi procesmi pri čítaní literatúry a jej uznávanými predstaviteľkami sú Elaine Scarryová, Ellen Esrocková, Lisa Zunshineová a tiež Reuven Tsur a David Miall (2006), ktorí sa sústreďujú na otázku špecifického vnímania literárnosti textu.

Kognitívny literárny historizmus skúma tvorbu a poetiku autorov v súvislosti s biologickými procesmi v ľudskom mozgu (Spolsky, 1993). Do tejto oblasti zasahujú aj niektoré výskumy Reuvena Tsuru a Normana Hollanda (1988).²² Nejde teda o re-produkciu literárnych dejín podľa tradičných koncepcií literárnej histórie.

Evolučná teória literatúry študuje literatúru z hľadiska adaptačných mechanizmov človeka v procese evolúcie. Pýta sa, prečo ľudstvo vytvorilo taký spôsob činnosti, akým je literatúra (Paul Hernadi). Zrod a účel literatúry sú však dôležitým východiskom uvažovania všetkých kognitívne orientovaných literárnych vedcov.

Podľa svojich špecifických úloh zakotvujú jednotlivé odbory kognitívnej literárnej vedy pevnejšie buď v oblasti ľudskej mysle, prípadne až v prostredí mozgových a ďalších telesných procesov. Zároveň im nič nebráni vypomáhať si ďalšími kognitívnymi vedami a teóriami, neurobiológiou i skúmaniami prirodzeného sveta, kultúry a jazykového obrazu sveta.

Perspektívy kognitívnej literárnej vedy

Považovanie kognitívnej literárnej vedy za nový spôsob výskumu literatúry sa opiera hlavne o argument, že až na základe nebývalého rozmachu kognitívneho skúmania človeka a jeho aktivít, ktoré začalo približne v polovici 20. storočia, môže literárna veda prejsť od opisovania literatúry, jej štruktúry, prostriedkov, recepcie i vývinu, k širokospektrálnemu vysvetľovaniu celého literárneho života, a to nielen v kultúrnom kontexte, ale až na úrovni (prírodo)vednej, expertnej kategorizácie. Takýto posun

²² Príklad tohto prístupu sčasti poskytuje kapitola *Literárne dielo Františka Švantnera v kognitívnych súvislostiach*.



na platforme kognitívneho vysvetľovania literárnej komunikácie a literárneho procesu nikdy nemohol vzniknúť v rozmedziach „autonómnej“ literárnej vedy, lebo na to jednoducho nemá prostriedky, metodologický aparát. Potrebnými metódami a argumentmi však disponujú rôzne oblasti kognitívnych vied. I keď sa pri riešení problémov niekedy zmiešavajú rôzne koncepty, deje sa tak v záujme veci, pretože kognitívna literárna veda sleduje predovšetkým to, ako možno literárnovedné problémy objasniť na základe súčasných teórií, poznatkov a perspektív, v kontexte aktuálnych problémových situácií a hodnotových predpokladov. Je v silách kognitívnej literárnej vedy priniesť nové riešenia/vysvetlenia literárneho diela ako esteticky zameraného celku a zároveň ako autorskej intencionálnej výpovede, ktorá sa nemôže stotožňovať s horizontmi očakávania jeho čitateľov.²³ Kognitívna literárna veda sa nepotrebuje sporiť, či iniciátorom procesu literárnej komunikácie je autor s jeho vedomou aktivitou alebo je to implicitný autor, prípadne či namiesto autora určuje proces literárnej komunikácie historická kontextuálnosť a sociálne procesy. Uvedené komunikačné náležitosti prisudzuje (vtelesnenej) ľudskej mysli a vedomiu ako dominantám výskumov súboru kognitívnych vied. Netreba hádam dokazovať, že bez ľudského myslenia a vedomia by nebolo ani umenia a literatúry. Zároveň kognitívna literárna veda preveruje principiálny predpoklad, či to, že človek/kolektív/ľudský rod niečo pozná, rovnako ako to, že sa mu niečo páči, vždy smeruje k potrebnému zhodnému zjednoznačeniu sveta a orientovania sa v ňom, ako sme o tom hovorili z evolučného pohľadu v úvode tejto štúdie.

23 O očividnej mnohoznačnosti literárneho textu a nesúrodých interpretáciách už netreba špekulovať, keďže neurofyziologické výskumy odhalili v mozgových procesoch *principiálnu danosť*, že vzájomné pre-pájanie reprezentácií vonkajších podnetov, informácií sa úplne neprekrýva, ba nemusí sa podariť, respektíve obsahuje rôzne posuny, rozpory, je nesúmerné, nestabilné. Preto je nestabilná aj im adekvátna konceptuálna štruktúra, resp. význam. Vzniknuté medzery, brázdy sa premostujú buď konvenčnými, alebo inovačnými spôsobmi; inovačné sú fakticky nevyčerpatelné.

Literatúra:

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns – Neuorientierungen in der Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt's Enzyklopädie, 2006.

Damasio, Antonio: *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*, 1994 [=Descartesův omyl. Emoce, rozum a lidský mozek. Praha : Mladá fronta, 2000].

Emmott, Catherine: *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective*. Oxford – New York : Oxford Univ. Press – Clarendon Press, 1999.

Esrock, Ellen: *The Reader's Eye. Visual Mapping as Reader's Response*. Baltimore : Johns Hopkins Univ. Press, 1994.

Fauconnier, Gilles: *Mapping in Thought and Language*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.

Fauconnier, Gilles; Turner, Mark: *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Basic Books, 2002.

Fludernik, Monika: *Towards a "Natural" Narratology*. London : Routledge, 1996.

Gál, Egon: *Filozofia mysle a kognitívne vedy*. In *Kognitívne vedy*. Bratislava : Kalligram, 2002, s. 21 – 46.

Gáliková, Silvia: *Psyché*. Veda : Bratislava, 2007.

Herman, David: *Stories as a Tool for Thinking*. In *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Ed. Herman D. Stanford (CA) : Center for the Study of Language and Information, 2003, s. 163 – 192.

Hernadi, Paul: *Literature and Evolution*. In *SubStance*, vol. 30, 2001, č. 1 – 2, s. 55 – 71.

Hogan, Patrick: *Cognitive Science, Literature and the Arts*. New York, London : Routledge, 2003a.

Hogan, Patrick: *The Mind and its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003b.

Holland, Norman N.: *The Brain of Robert Frost*. New York : Routledge, 1988.

Höschl, Cyril; Španiel, Filip: *Umění a (neuro)věda*. In *Kognitivní věda dnes a zítra*. Liberec : Bor, 2009, s. 113 – 125.

Ingram, Jay: *Divadlo myslí*. Praha : dybbuk, 2010.

Jahn, Manfred: „Awake! Open your Eyes!“ *The Cognitive Logic of External and Internal Stories*. In *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Ed.

Herman D. Stanford (CA) : Center for the Study of Language and Information, 2003, s. 163 – 192.

Johnson, Mark: *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago : Univ. of Chicago Press, 1987.

Kahneman, Daniel: *Myšlení rychlé a pomalé*. Brno : Jan Melvil, 2012.

Kelemen, Jozef: Emoce a kognitivní věda. In *Kognitivní věda dnes a zítra*. Liberec : Bor, 2009, s. 27 – 41.

Kelemen, Jozef: *Umenie - dôvod, prečo (ešte) nie sme (ako) stroje*. In *Kritika & Kontext*, roč. XVI., 2012, č. 44, s. 32 – 33.

Kováč, Ladislav: *Umenie v ultimátnej dobe*. In *Kritika & Kontext*, roč. XVI, 2012, č. 44, s. 22 – 24.

Kuzmíková, Jana: Kognitívne súvislosti literárneho procesu (Krátky prehľad kognitívne orientovanej literárnej vedy). In *World Literature Studies*, roč. 3 (20), 2011, č. 3, s. 15 – 27. ISSN 1337-9275 (tlačené vydanie) a ISSN 1337-9690 (online).

Lakoff, George: *Ženy, oheň a nebezpečné věci. Co kategorie vypovídají o naší mysli*. Praha : Triáda, 2006.

Lakoff, George; Johnson, Mark: *Philosophy in the Flesh*. New York : Basic Books, 1999.

Lakoff, George; Johnson, Mark: *Metafory, kterými žijeme*. Brno : Host, 2002.

Lotman, Jurij M.: *Text a kultura*. Bratislava : Archa, 1994.

Lozinskaja, E. V.: *Literatura kak myšlenie: Kognitivnoje literaturovedenie na rubeže XX – XXI vekov*. Moskva : RAN. INION, 2007.

Margolin, Uri: *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Brno, Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.

Miall, David S.: *Literary Reading: Empirical and Theoretical Studies*. New York : Peter Lang, 2006.

Minsky, Marvin: *The Emotion Machine*. New York : Simon and Schuster, 2006.

Pinker, Steven: *Nepopísaná tabuľa*. In *Kritika & Kontext*, roč. XVI, 2012, č. 44, s. 112 – 117.

Ramachandran, Vilayanur S.: *Mozek a jeho tajemství*. Praha : dybbuk, 2013.

Ramachandran, Vilayanur S.; Hubbard, Edward M.: Hearing Colors, Tasting Shapes. In *Scientific American*, vol. 288, 2003, no. 5, p. 42 – 49.

Ruisel, Imrich: O podstate zakotvených kognícií. In *Kognitívni vĕda dnes a zítbra*. Liberec : Bor, 2009, s. 43 – 54.

Ryan, Maria-Laura: *Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington – Indianapolis : Indiana University Press, 1991.

Scarry, Elaine: *Dreaming by the Book*. New York : Farrar, Strauss, and Giroux, 1999.

Spolsky, Ellen: *Gaps in Nature: Literary Interpretation and the Modular Mind*. Albany : State Univ. of New York Press, 1993.

Stockwell, Peter: *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*. Kraków : Universitas, 2006.

Šútovec, Milan: *O epickom diele*. Levice : L. C. A., 1999.

Tsur, Reuven: *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Eastbourne (GB) – Portland (USA) : Sussex Academic Press, 2008.

Turner, Mark: *Death is the Mother of Beauty: Mind, Metaphors, and Criticism*. Chicago : Univ. of Chicago Press, 1987.

Turner, Mark: *Literární mysl*. Brno : Host, 2005.

Vaňková, Irena: Kognitívni lingvistika v kulturních souvislostech. In *Kognitívni vĕda dnes a zítbra*. Liberec : Bor, 2009, s. 243 – 256.

Zajac, Peter: *Pulzovanie literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993.

Zunshine, Lisa: *Why we Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus : Ohio State Univ. Press, 2006.

Resumé

Arts and Cognitive Sciences

Key words: literature, cognitive sciences, cognitive literary theory, evolution, mind, metaphor, literary communication

The aim of the study is to explain the positions of literature and arts in research of cognitive sciences. The evolutionary point of view stresses the collective, social, and communicative origin of arts. Cognitive approach argue that literature is aesthetic phenomenon/object, as well as it is means of convincing and handing information over, a free play (of meanings) and, last but not least, a way of understanding of a reader by himself/herself as well as of the other people. According to this platform, the research of

literature is the research of human mind, too. The author works with arguments and methods of Höschl, Ramachandran, Lakoff, Johnson, etc. She distinguishes 3 levels of the research in cognitive literary science: 1. natural scientific (for example neurobiological), 2. representationalistic, 3. intentionalistic; and as an example of the defined 3 levels she shows how they are implemented in the research of a metaphor. The author also explains why literary theory should study not only literary text, but literary communication as a whole. The parts and phenomena of literary processes and literary life are studied by cognitive literary disciplines, described in the paper, too. The conclusion argues that cognitive literary science is a progressive scientific field with new/better methods and results as to literariness thanks to the dynamic development of cognitive science in general.

Štúdiá vznikla v rámci grantových projektov Kognitívne skúmanie literatúry, umenia a ľudskej mysle VEGA 2/0032/12 a Kognitívne orientovaná literárna veda. Teória a príkladové štúdie zo slovenskej literatúry VEGA 2/0078/14.

Význam a funkcia konceptuálnej metafory z perspektívy kognitívnej vedy

Silvia Gáliková

Filozofický ústav SAV, Bratislava

„Mozog nemyslí. Ja myslím.“

Paul Ricoeur

„Literárni mysl není zvláštním druhem myšlení, je to naše myšlení, literárni mysl je základní myšlení.“

Mark Turner

Úvod

Myšlienky Paula Ricoeura o vzťahu mozgu človeka a jeho Ja vyjadrujú pomyselnú schizmu mentálneho a fyzikálneho typickú pre západné filozofovanie o povahe ľudskej mysle. Je zaujímavé, že francúzsky mysliteľ, sám autor významnej práce o metafore *La Métaphore Vive* (1975), akoby podľahol „počarenosti jazykom“, na ktorú opakovane upozorňoval Ludwig Wittgenstein (1953).²⁴

Je ľudská myseľ prirodzený jav podobne ako život? Aké je to byť netopierom? Aký je zmysel života človeka? Máme slobodnú vôľu? Môže zobrazovanie aktivity mozgu odhaliť v mozgu vedomie? Od ktorej fázy ontogenézy je schopné embryo vnímať, cítiť bolesť? Aký je rozdiel medzi liečbou poškodeného mozgu a stimuláciou zdravého mozgu? Je duša metafora? Zodpovedať tieto staronové otázky sa od druhej polovice 20. storočia podujali prívrženci kognitívnej vedy a novovznikajúcich experimentálnych a klinických disciplín. Myšlienky, predstavy, vedomie, jazyk a reč sa stali predmetom intenzívneho skúmania v kognitívnej psychológii, neurovede, psycholingvistiky, neuropsychológii, psychopatológii, umelej inteligencii, antropológii, filozofii mysle atď. Úsilie odhaliť povahu a funkcie kognitív-

²⁴ Zavádzajúcu povahu jazyka Wittgenstein ilustruje napríklad takto: „Co se dalo za jeho čelem, zatímco jsem mluvil, jsem nevěдел. Přitom se nemyslí na pochody v mozgu, nýbrž na myšlenkové pochody. Tento obraz je třeba brát vážně. Skutečně bychom rádi nahlédli za toto čelo. A přece míníme jen to, co i jinak míníme slovy: rádi bychom věděli, co si myslí. Chci říci: máme živý obraz – a takový způsob použití, který se zdá tomuto obrazu odporovat a při němž jde o vyjádření psychična“ (Wittgenstein, 1953, §427).



ných stavov podporili tradičné a najmä inovatívne metódy a stratégie, ako napríklad pozorovanie správania jedincov v kontrolovaných laboratórnych podmienkach, počítačová simulácia, výskum poškodení mozgu, kazuistiky, etnometodológia, funkcionálna a štrukturálna analýza, neurozobrazovacie technológie atď. (Sternberg, 2002). Teoretizovanie o vzťahu ľudskej mysle, jazyka a sveta v 20. storočí významne ovplyvnili dva obraty, ktoré možno označiť „obrat k jazyku“ a „obrat k vede“. Jadro obratu k jazyku spočívalo v zmene optiky na skúmanie filozofických a vedeckých problémov. Predmetom skúmania sa na jednej strane stal pôvod, vývin a funkcie jazyka samého. Na druhej strane sa skúmanie problému povahy mysle, vzťahu jazyka a myslenia a pod. premietlo v analýze jazyka, prostredníctvom ktorého o týchto problémoch vypovedali jednotlivé teórie. Obrat k vede, spočívajúci v odhaľovaní prirodzenej povahy stavov a mechanizmov fungovania mysle, zavŕšil naturalistickú líniu, ktorej korene siahali do starogréckej filozofie. Z domnelo tajomných javov mysle a vedomia sa stali zmysluplné vedecké explanandá vysvetliteľné objektívnymi stratégiami vedy.

Začleňovanie škály poznatkov z neurovedeckého, psychologického a klinického výskumu kulminovalo v druhej etape²⁵ vývinu kognitívnej vedy. Obdobie od polovice sedemdesiatych rokov 20. storočia, nazývané aj druhá generácia kognitívnej vedy, sa nieslo v znamení kritiky angloamerického *kognitivismu* vychádzajúceho z chápania mysle ako netelesnej alebo abstraktnej „entity“. V teoretickej rovine dochádza k postupnému ústupu od pripodobňovania mysle k softvéru počítača. Kognitívni vedci čoraz väčšmi zdôrazňujú determinovanosť stavov mysle neurónovou aktivitou a vonkajším prostredím. Z oblasti kognitívnej lingvistiky a vedy sa do povedomia dostávajú práce a výskum Marka Turnera, Eleanor Roschovej, Gillesa Fauconniera, Ricka Grusha a ďalších.

Za prelomovú v lingvistickom, ale aj literárnovednom uvažovaní o povahe vzťahu mysle a jazyka možno nepochybné pokladať koncepciu *vtelesneného vedeckého realizmu* (embodied scientific realism) Georgea Lakoffa a Marka Johnsona. Východiskom analýzy komplexného vzťahu me-

25 V prvej etape vývinu kognitívnej vedy dominovalo chápanie kognície založené na analogickom vzťahu fungovania mysle a digitálneho počítača. Výskum sa koncentroval predovšetkým na oblasť informatiky, počítačovej vedy a umelej inteligencie. Spomedzi teórií získala popularitu *výpočtovo-reprezentačná teória mysle*, v rámci ktorej mentálny svet a obsahy mysle tvorili *autonómny* reprezentačný systém. Reprezentácie (myšlienky, viery, predstavy) predstavovali zhluky informácií fungujúce ponad kognitívne procesy. Tieto procesy (napríklad vnímanie) sa mali podieľať na dekódovaní informácií zo sveta, t. j. na spolutváraní a premenách reprezentácií. Predpoklad o počítačnej povahe kognitívnych procesov išiel ruka v ruku s postulovaním vnútorných reprezentácií ako nutného média komputácie.





dzi myslou a jazykom, povahou kognitívnych a neurónových procesov sa stali tri základné poznatky, a to: a) vtelesnenosť mysle, b) realita kognitívne nevedomého, c) metaforickosť myslenia. Vo svojej argumentácii autori poukazujú na iluzórnosť filozofického predpokladu o existencii špeciálneho prístupu k čisto objektívnemu alebo transcendentálnemu rozumu. Vzhľadom na fakt, že prevažná časť myslenia človeka sa odohráva na nevedomej úrovni, apriórne filozofovanie neprináša so sebou, podľa Lakoffa a Johnsona, predpokladaný priamy prístup k poznávaniu mysle a skúsenosti. Z metaforickej povahy myslenia človeka potom vyplýva metaforická povaha väčšiny filozofických otázok. Hypotéza o existencii kognitívne nevedomého, vtelesnenosti mysle a metaforického myslenia sa stala výzvou pre novú optiku nazerania na rozum a povahu mysle človeka. To viedlo následne k znovupremysleniu starých a nastoleniu nových filozofických otázok, ako napríklad: V čom spočíva prínos kognitívnevedného výskumu ľudskej mysle, jazyka a skúsenosti? Čo možno pokladať za jestvujúce, reálne? Čo môžeme poznať? Čo je literatúra? Čo je literárnosť? Čo rozumieme pod umeleckým dielom?

V nasledujúcom texte sa budem venovať charakteristike predpokladov, argumentov a dôsledkov vyplývajúcich z kognitívnevedného prístupu k metaforickosti bežného a filozofického jazyka.

I

Metafora (nielen) v jazyku bežnej skúsenosti

Ako konceptualizujeme v každodennom živote? Aký jazyk používame? Ako vnímame, myslíme a ako si pamätáme? Aký je vzťah medzi jazykom a myslením?

Človek zväčša nešpekuluje o existencii vonkajšieho sveta, realitu okolitých objektov, ľudí a ich myslí pokladá za samozrejmu. Z tohto dôvodu možno ľudí vo všeobecnosti pokladať za „naivných realistov“. V bežnej skúsenosti prežívame stavy radosti bolesti, hnevu, plánujeme, želáme si, premýšľame. Každý z nás disponuje vlastným vnútorným svetom, s ktorým sa dokáže podeliť aj s druhými. Ľudová slovesnosť odкрýva vzťah stavov mysle k telu mnohorakým spôsobom, ako napríklad: „chodí ako telo bez duše“, „škoda tej duše v tom mizernom tele“, „duša nezhyne, hoc i telo pominie“. Obraz človeka ako jednoty mysle a tela, duše a mozgu, vnútorného a vonkajšieho, psychického a telesného máme pred očami dennodenne.





Na pozadí tejto optiky žijeme a konáme vcelku neproblematicky (mimo metafyzického kontextu).

Myšlienky, želania, strach, nenávisť, lásku, pamäť, radosť a pod. teoretici zastrešili pojmom *ľudová psychológia* (folk psychology), čím označili predvedecký konceptuálny rámec, ktorý reprezentuje vnútorný svet každého človeka. Odvolávaním sa na vnútorné mentálne stavy ľudia vyjadrujú svoju túžbu porozumieť, vysvetliť a predvídať vlastné správanie a správanie druhých.

V dôsledku spomínaného obratu k jazyku vo filozofii 20. storočia sa v súvislosti so skúmaním povahy ľudskej mysle pozornosť filozofov koncentrovala na jazyk, v ktorom sa vypovedá o jednotlivých stavoch mysle. Predmetom diskusií sa stala otázka zmysluplnosti a pravdivosti výrokov o myslí, t. j. výpovedí *ľudovej psychológie* ako spoločného konceptuálneho rámca. Rozmanitosť až protichodnosť interpretácií povahy a funkcie bežného jazyka vyústila do sformulovania *problému ľudovej psychológie*, ktorý sa týka: a) statusu každodenných výpovedí o želaniach, presvedčeniach, predstavách atď., b) funkcie týchto výpovedí v explanácii správania a konania, c) roly, ktorú zohráva jazyk bežnej skúsenosti v psychologickú teóriu, d) vzťahu psychologickéj teórie k filozofickej a vedeckej teórii.

Problém *teoretickej* povahy ľudovej psychológie sa formuloval napríklad v otázkach: Možno výpovede bežnej skúsenosti pokladať za teóriu? Ak áno, ide o pravdivú/prijateľnú teóriu? Aký to má dopad na status jej „objektov“ (myšlienok, presvedčení, rozhodnutí)? Akú podobu majú zákony, princípy alebo pravidlá ľudovej psychológie? Možno preložiť tzv. mentalistický jazyk do fyzikalistického jazyka? atď. Prívrženci konceptu ľudovej teórie v zmysle hodnovernej teórie (Fodor) sa dostali do opozície voči kritikom zo strany zástancov (Wittgenstein, Dennett) ako aj odporcov zmysluplnosti prirodzeného jazyka (Churchland) (bližšie pozri Gáliková, 2007).

Ako som už naznačila, obrat k jazyku sa úzko prelínal s obratom k vede. V dôsledku intenzívneho experimentálneho a teoretického výskumu v neurovedách, psychológii a kognitívnej vede dochádza aj k zmene chápania statusu metafory a metaforického jazyka. Jednotlivé teórie metafory, napríklad „interakcionistická“ a „relačná“, akcentujú popri figuratívnej aj kognitívne, argumentatívne a tvorivé funkcie metafory.

Vo filozofii mysle sa metaforická povaha výpovedí bežného jazyka o vnútorných mentálnych stavoch vyhrtila do závažného teoretického problému. Z každodennej skúsenosti vieme, že vo vnútri našich tiel (moz-





gu) sa nič také ako mentálne a kognitívne stavy v zmysle „náprotivkov“ fyzikálnych stavov nenachádza. Mentálne stavy (myšlienky, pocity, predstavy) sú metafory, pomocou ktorých vypovedáme o svete vlastnej psychiky. Ak nazveme malé dieťa anjelom, nepredpokladáme, že doslova rozprestrie krídla a odletí. Dieťa k anjelovi pripodobňujeme preto, lebo sme si zvykli spájať detskú nevinnosť s rozprávkovou čistotou a dobrotou anjelov. Na rozdiel od bežnej skúsenosti, filozofi neraz zamieňali metaforický jazyk za doslovný, čo vyústilo do postulovania diametrálne odlišných *obrazov* vzťahu sveta, objektov a jazyka. Metaforickosť výpovedí o subjektívnych pocitoch a predstavách nadobudla napríklad podobu výpovedí o mentálnych stavoch, objektoch a procesoch.

S metaforami sa nestretávame len v bežnom jazyku, literárnych dielach alebo filozofických koncepciách. Svoje miesto majú aj v testovateľných hypotézach a vedeckých teóriách. Pre významného amerického neurovedca Antonia Damasia aktivitu automatického nervového systému stelesňuje rozvetvený strom. V metafore vysokého hustého stromu Damasio vidí zapísané celé dejiny evolúcie, pretože stále rastúce vetvy stromu si uchovávajú obojsmernú komunikáciu so svojimi koreňmi. Základným cieľom vrodenej a automatizovanej výbavy stromu (mozgu) je dosiahnutie homeostázy, čo možno najlepšieho prispôsobenia sa vnútornému a vonkajšiemu prostrediu. Strom reprezentujúci homeostatický systém tvorí celý rad úrovní od tých najjednoduchších po zložitejšie. Na najnižších vetvách sa nachádzajú metabolické procesy (kontrola srdcových sťahov a krvný tlak), základné reflexy (reakcia na hluk alebo dotyk), imunitný systém (likvidácia baktérií, parazitov). Na stredných vetvách prebieha správanie späté s bolesťou (pri popálení vysielajú zasiahnuté bunky chemické signály) a slasťou (tvorba endorfínov). Na vyššej úrovni prežívame hlad, smäd, hru, sexualitu a najvyššie sú emócie, „korunný šperk automatizovanej regulácie života“ (Damasio, 1999, 44).²⁶

26 O významnej heuristickej role metafor napovedajú nasledovné teórie a hypotézy – P. Churchland (1995) pracuje vo svojom neurokomputačnom modeli vedomia s metaforou rekurentnej siete, ktorá „prináša informácie o skorších stavoch tej istej vrstvy“, čím systém nadobúda typ krátkodobej pamäti. S. Greenfieldová (1995) pripodobňuje vedomie ku *kontinuu* vyvíjajúcemu sa v ontogenéze a vo fylogénéze. Vedomie vysvetľuje prostredníctvom metafory kameňa hodeného do vody. Tak ako závisí veľkosť, šírka vlniek vo vode od veľkosti kameňa a od sily, ktorou ho do vody vhodíme, podobne aj veľkosť podnetu (silná, mierna bolesť) mení stupeň vedomia (hlboké, plytké). Špecifické vlastnosti prefrontálnej kôry inšpirovali E. Goldberga (2004) k používaniu metafory mozgu ako orchestra s dirigentom. Obojsmerná prepojenosť prefrontálnej kôry s mnohými štruktúrami mozgu jej umožňuje koordinovať a integrovať činnosť, inými slovami, stáva sa dirigentom zložitého a premenlivého súboru hráčov.



Filozofi, neurovedci, psychológovia a kognitívni vedci zdôvodňujú používanie metaforického jazyka rôzne: existenciou viacerých úrovní vysvetľovania mysle, absenciou detailného poznania fungovania mozgu, komunikovaním významov novým spôsobom alebo opisom ťažko uchopiteľných javov. Frekventovaným sa stal argument, ktorý vnímame ako fakt aj v bežnej skúsenosti, a tým je prístup nositeľa mysle k vlastnej vnútornej skúsenosti. V dôsledku svojej biologickej výbavy človek nedisponuje vedomým ani priamym prístupom k mechanizmom a procesom zabezpečujúcim „chod“ reprezentácií alebo predstáv. Navyše, ako dokladá experimentálny výskum, pri vysvetľovaní vnútorných pohnutí, stavov a následného konania ľudská myseľ podlieha celému radu kognitívnych ilúzií a omylov (Kahneman, 2011).

II

Konceptuálna metafora – súčasť kognitívne nevedomého

Kategórie tvoria neoddeliteľnú súčasť každodennej skúsenosti, kategorizácia neprebíha „až po“ skúsenosti, ako sa domnievali napríklad racionalisticky orientovaní filozofi. Učenie sa slovám, používanie pojmov je úzko previazané s telesnosťou, so senzomotorickým systémom, zabezpečujúcim vnímanie, a špecifickými štruktúrami mozgu spoluutváranými evolúciou a skúsenosťou. Na týchto predpokladoch je založený teoretický, empirický a experimentálny výskum povahy ľudskej mysle a jazyka. V dôsledku intenzívne sa rozvíjajúceho kognitívneho výskumu sa do centra pozornosti dostávajú dve tézy: a) zásadná spätosť pojmov a rozumu s telom a telesnosťou a b) zdôrazňovanie významu imaginatívnych procesov, metafory, metonymie, prototypov, mentálnych priestorov pre konceptualizáciu a rozum. Uvedené tézy vyústili do nasledovných predpokladov:

- konceptuálne štruktúry sú ukotvené v senzomotorickej skúsenosti a v neurálnych štruktúrach,
- mentálne štruktúry nadobúdajú význam vďaka svojmu spojeniu s telom a vtelesnenou skúsenosťou,
- ľudský mozog je štruktúrovaný tak, aby vytváral aktiváciu vzoriek zo senzomotorických oblastí k vyšším kortikálnym oblastiam, ktoré vytvárajú primárne metafory,
- štruktúra pojmov zahŕňa prototypy rozmanitých typov, ako sú na-



príklad ideálne prípady, sociálne stereotypy, kognitívne referenčné body atď., pričom každý typ prototypu využíva odlišné formy uvažovania,

- vtelesnenosť rozumu je daná tým, že základné podoby inferencie vznikajú zo senzomotorických a iných telesných foriem,
- konceptuálne systémy sú pluralistické (napríklad abstraktné pojmy sa vymedzujú viacerými konceptuálnymi metaforami).

Charakteristika mysle ako vtelesnenej sa následne stala východiskom hypotézy o vtelesnenej povahe štruktúry, významu a obsahu myslenia. Subjektívny mentálny život každého človeka sa vyznačuje nesmiernou rozmanitosťou a komplexnosťou. Vytvárame subjektívne súdy o abstraktných konceptoch, ako napríklad význam, podobnosť, ťažkosť, morálnosť a pod. Už v práci *Metafory, ktorými žijeme* George Lakoff a Mark Johnson (1980) poukázali na významnú rolu konceptuálnych metafor pri štruktúrovaní uvažovania, skúsenosti a každodenného jazyka. Existenciu skúsenostne ukotvených mapovaní doložili množstvom príkladov (napríklad použitie metafory „hore je viac“ vo výrazoch „ceny stúpajú“ alebo „zásoby sa vyčerpali“).

Konceptualizáciu prostredníctvom iných oblastí skúsenosti možno ilustrovať na príklade konvenčnej mentálnej predstavivosti. V prípade, ak niečomu nerozumieme, si môžeme vytvoriť, napríklad, obraz niečoho prechádzajúceho popri nás alebo ponad naše hlavy (senzomotorická skúsenosť). Gesto poukazujúce na niečo, čo nás presahuje, našu hlavu alebo telo, naznačuje aj neschopnosť porozumieť. Pri porozumení myšlienkam postupujeme podobne, vyjadrujeme sa v pojmoch uchopovania objektov, ako napríklad „mám to“, „vypadlo mi to“ atď. V teórii dochádza, analogicky, ku konceptualizácii nefyzikálnych javov na základe fyzikálnych javov, ktoré sa pokladajú za jasnejšie vyhranené (Lakoff – Johnson, 1980; Lakoff, 1993). Z predpokladu, podľa ktorého úloha metaforických pojmov spočíva v štruktúrovaní jednej skúsenosti na základe inej, sa vynára otázka – akým spôsobom? Za fundamentálny kognitívny mechanizmus pre dané konceptualizácie autori pokladajú *konceptuálnu metaforu*, ktorá umožňuje používať „logiku fyzikálneho“ pre uvažovanie o porozumení svetu vrátane seba samých. Povedané inak, konceptuálna metafora je tým prostriedkom, na základe ktorého dochádza k mapovaniu naprieč konceptuálnymi doménami.

Metaforické sú do značnej miery aj procesy nášho myslenia. Ľudská aktivita zvyčajne prebieha podľa určitých schém zodpovedajúcich metafo-



rá, ktoré si bežne neuvedomujeme. Poznatky plynúce zo skúmania jazykových výrazov prispeli k odhaleniu povahy metaforických pojmov a tiež k pochopeniu metaforického charakteru našich činov. Odhalenie tejto systematickosti preukázalo jednu z funkcií metafory, a to zvýrazňovanie určitých aspektov zameranej veci a zakrývanie iných. To vyplýva z podstaty metafory spočívajúcej v „chápaní a prožívaní jedného druhu veci z hľadiska inej veci. Pojem je štrukturovaný metaforicky, činnosť je štrukturovaná metaforicky, a teda i jazyk je štrukturovaný metaforicky“ (Lakoff – Johnson, 2002, 17). Metafora v konečnom dôsledku umožňuje pochopiť povahu pojmu, domény alebo medzidoménového mapovania prostredníctvom iného pojmu.

Takto postavený kognitívnovedný projekt skúmania vzťahov mysle a jazyka nie je možný bez akceptovania významu súčasného vedeckého bádania a najnovších poznatkov o povahe stavov mysle človeka. Nečudo preto, že Lakoff, Johnson ako aj ďalší predstavitelia kognitívnej lingvistiky sa dožadujú empiricky zodpovednej filozofie. Vedecké poznatky a výskum podľa nich predstavujú výzvu pre tradične poňatú epistemológiu a metafyziku. Hypostazovanie autonómnosti filozofickej perspektívy v dejinách filozofie, ktoré neraz prerástlo do striktného oddeľovania filozofie od cieľov a postupov vedeckého skúmania, v súčasnosti neobstojí.

Na tomto mieste sa odкрýva priestor pre začlenenie konceptu *kognitívne nevedomé*, t. j. celku nevedomých mentálnych operácií súvisiacich s konceptuálnymi systémami, významom, inferenciou a jazykom. Štúdium kognitívne nevedomého poskytuje radikálne nové pohľady na spôsob, akým konceptualizujeme skúsenosť a zároveň ako myslíme. Zhodnotiť existenciu kognitívne nevedomého predpokladá porozumieť tomu, ako nevedomé procesy dotvárajú myslenie, morálne sudy, rozhodnutia a celkové správanie človeka.²⁷ A to znamená vziať na zreteľ konceptuálnu štruktúrovanosť kognitívne nevedomého na viacerých úrovniach: intencionálnej, reprezentatívnej, propozícnej, pravdivostnej a inferenčnej (Lakoff – Johnson, 1999, 117).

Rozpracovaniu systematickej teórie konceptuálnej metafory (Lakoff – Johnson, 1999) predchádzali úvahy autorov o povahe metafory v práci *Metafory, ktorými žijeme* (1980). Predchodcami alebo súčasťami konceptuálnej metafory sa stali tri typy metafor: a) orientačná metafora, b) ontologická metafora, c) štruktúrálna metafora.

27 Pozri kap. *Literárne dielo Františka Švantnera v kognitívnych súvislostiach*.



Orientačné metafory sa charakterizovali ako také, ktoré zahŕňajú priestorovú orientáciu (napríklad hore-dolu, vnútri-vonku, vpredu-vzadu). Na ilustráciu orientačnej metafory uvediem pojmy s orientáciou nahor a ich protajšky s orientáciou nadol:

Viac je Hore; Menej je Dolu: Rozprávaj *hlasnejšie*, prosím. *Stíš* svoj hlas, prosím. Zdravie je Hore; Choroba je Dolu: Lazarus *vstal* z mŕtvych. *Upadol* do choroby (ochorel). Vedomý je Hore; Nevedomý je Dolu: *Vstaň* (hore, zobuď sa). *Upadol* do kómy. Kontrola je Hore; Nedostatok kontroly je Dolu: Som *nad* tým (napríklad situáciou). *Podlieha* mojej kontrole. Šťastný je Hore; Smutný je Dolu: Cítil som sa ako *v nebi*. Dnes sa cíti skutočne *na dne*.

Orientácia nahor sa zvyčajne spája s pozitívnym hodnotením, zatiaľ čo orientácia nadol s negatívnym. Orientačné metafory vytvárajú konzistentný súbor s metaforami vznikajúcimi priamo z fyzickej skúsenosti. Orientačná metafora hore-dolu sa môže vzťahovať na situácie, ktoré obsahujú fyzické aj kultúrne prvky: Dosiahol svoj vrchol (napríklad zdravia). Skosil ju zápal pľúc.

Iné orientačné metafory majú výsostne kultúrny pôvod: Títo ľudia majú veľmi vysoké nároky. Pokúsil som sa zvýšiť úroveň diskusie.

Nezávisle od toho, či metafory vychádzajú priamo z fyzickej, kultúrnej alebo sociálnej oblasti, vo všetkých prípadoch je metaforický rámec rovnaký. Existuje len jeden pojem zvislosti – „hore“, ktorý uplatňujeme v závislosti na type skúsenosti tvoriacej základ metafory.

Ontologická metafora, rozšírená najmä vo filozofických textoch, nazera na udalosti, aktivity, emócie, idey ako na entity alebo substancie. Ontologické metafory umožňujú ostrejšie rozpoznať ukotvenie štruktúry tam, kde sú hranice nejasné alebo žiadne. Jednou z podôb ontologickej metafory je personifikácia, t. j. pripisovanie ľudských vlastností iným než ľudským entitám. S personifikáciou sa môžeme stretnúť tak v literatúre, ako aj v bežnom jazyku, napríklad:

Jeho teória mi *objasnila* správanie kurčiat chovaných v továrňach. Život ma *oklamal*. Rakovina ho napokon *dostihla*. Teória, život a rakovina nie sú ľudia, ale pripisujú sa im ľudské kvality, ako vysvetľovanie, klamanie a zomieranie.

Tretí typ predstavuje *štruktúrna* metafora, pomocou ktorej sa abstraktný pojem prezentuje v pojmoch iného, zväčša konkrétnejšieho pojmu, ako napríklad „argument je vojna“. Podľa Lakoffa a Johnsona sa





v prípade štruktúrálnych metafor jeden pojem štruktúruje metaforicky v atribútoch druhého pojmu. Domény zdroja vytvárajú rámec pre domény cieľa, t. j. premýšľame a rozprávame o entitách a aktivitách vzťahujúcich sa na doménu cieľa. Metafora Vojny sa odzrkadľuje v schémach „útok – obrana“ ako príčina a „výhra – prehra“ ako výsledok: úspešný útok a obrana končia víťazstvom, neúspešný útok a obrana končia prehrou. Štruktúrne metafory zohrávajú v bežnom živote významnú úlohu, napríklad: Práca je Zdroj a Čas je Zdroj. Obe metafory sú kultúrne ukotvené v našej skúsenosti, súvisia s materiálnymi zdrojmi, surovinami alebo zdrojmi paliva. Suroviny a zdroje paliva sa využívajú na zmysluplné účely. Palivo sa môže použiť na ohrev, prepravu alebo energiu potrebnú pri výrobe finálneho výrobku. Suroviny sa zväčša využívajú v samotných výrobkoch. V oboch prípadoch možno materiálne zdroje kvantifikovať a prideliť im istú hodnotu. Je zaujímavé, že v bežnej skúsenosti metafory Práca je Zdroj a Čas je Zdroj za metafory nepokladáme. Napriek tomu, obe reprezentujú základné štruktúrne metafory charakteristické pre západné industriálne spoločnosti.

III

Realita primárnej metafor

Prečo existuje taká obrovská spleť konvenčnej konceptuálnej metafor? Aký je mechanizmus nášho metaforického uvažovania? Ktoré metafory sú univerzálne a prečo? Odpovede na tieto otázky si nesporne vyžadujú podrobnú analýzu vzniku a štruktúry metafor. V nasledujúcej časti v skratke uvediem základné stupne vo vývine konceptuálnej metafor.

S metaforickosťou sa stretávame pri základných pojmoch, akými sú čas, kvantita, stav, príčina, kategória atď. Pri vytváraní pojmov často pracujeme s bohatými konceptuálnymi štruktúrami, ktoré sa následne odzrkadľujú v našej bežnej skúsenosti. Ako zdôrazňujú Lakoff a Johnson, konceptuálne štruktúry sú v skutočnosti neurálnymi štruktúrami mozgu. Ako som už uviedla, *vtelesnosť* predstavuje podstatnú črtu pojmov. To, čo však robí pojmy pojmy, je ich schopnosť spájať sa tak, aby viedli k inferenciám. V silnom slova zmysle to znamená, že „vtelesnený pojem je neuronálnou štruktúrou, ktorá využíva senzomotorický systém našich mozgov. Veľká časť konceptuálnej inferencie je teda senzomotorickou



inferenciou“ (Lakoff, 1999, 20). Pre kategorizáciu, vznik pojmov, pries-
torových vzťahových pojmov a pojmov základnej úrovne (basic level con-
cepts) je primárne skúmanie úlohy zmyslových a motorických systémov.

Na stupni *kategoriií základnej úrovne* sa vtelesnosť prejavuje už tým,
že ako telesné bytosti sme schopní adaptovať sa vo vonkajšom prostredí.
Vďaka zmyslovému a motorickému systému sa dokážeme orientovať v pro-
stredí, rozlišovať množstvo predmetov, situácií, činností, emócií (kone,
stromy, stoličky, plávanie, rodina, šťastie) atď.

George Lakoff a Mark Johnson sa hlásia k *integrovanej teórii primár-
nej metafory*, ktorú tvoria nasledovné štyri komponenty: a) Johnsonova
teória spájania v priebehu učenia, b) Gradyho teória primárnej metafory, c)
Narayananova neurálna teória metafory a d) Fauconnier-Turnerova teória
konceptuálneho miešania.

Johnson (1997) zistil, že malé deti zväčša nerozlišujú medzi subjektív-
nymi (nesenzomotorickými) skúsenosťami a súdmi na jednej strane a sub-
jektívnymi senzomotorickými skúsenosťami za predpokladu, že sa odohrá-
vajú súčasne. Napríklad, dieťa vníma subjektívnu skúsenosť náklonnosti
ako zmyslovú skúsenosť tepla v náručí alebo objatí. Počas spájania sú aso-
ciácie medzi oboma doménami zabudované automaticky. Neskôr, v období
diferenciácie sú deti schopné obe oblasti od seba oddeliť, pričom asociá-
cie naprieč doménami pretrvávajú. Tieto pretrvávajúce asociácie predsta-
vujú mapovania konceptuálnej metafory, ktoré budú dieťa neskôr v živote
viest k tomu, aby hovorilo o „vrelom úsmev“, „veľkom probléme“, alebo
„blízkom priateľovi“. V dôsledku uvedeného sú podľa Johnsona pre vznik
konceptuálnej metafory vysoko relevantné dve štádiá: 1) štádium spájania,
počas ktorého sa vytvárajú spojenia medzi vzájomne aktívnymi doménami
a 2) štádium rozlišovania, keď sa koaktívne oblasti rozdelia na metaforické
zdroje a metaforické ciele.

Na Johnsonovu koncepciu nadviazal Grady (Grady, 1999), podľa
ktorého sa všetky komplexné metafory skladajú z „atomárnych“ metafo-
rických súčastí nazývaných primárne metafory. Každá primárna metafora
má minimálnu štruktúru a v rámci každodennej skúsenosti vzniká auto-
maticky, prirodzene a nevedome na základe spájania, v priebehu ktorého sa
formujú asociácie naprieč doménami. Komplexné metafory vznikajú kon-
ceptuálnym miešaním (blending). Napríklad, v metafore Viac je Hore sa
subjektívny úsudok kvantity konceptualizuje v pojmoch senzomotorickej
skúsenosti zvislosti. Korešpondencia medzi kvantitou a zvislosťou vzniká

z ich korelácie v bežnej skúsenosti, napríklad vtedy, keď nalievame vodu do pohára a vidíme, že voda stúpa nahor. Po období spájania vytvárajú asociácie medzi metaforami *Viac je Hore* a *Menej je Dolu* mapovanie naprieč doménami zdroja (senzomotorickým konceptom zvislosti) a cieľa (subjektívnym úsudkom kvantity). Konvenčné lingvistické metafory, ako napríklad „ceny sa znížili“, sú druhotnými prejavmi primárneho mapovania naprieč doménami. Narayananova (Narayanan, 2000) neurálna teória metafory predpokladá, že asociácie vytvorené v priebehu spájania sa realizujú neurálne v simultánnej aktivite ústiacej do permanentných neurálnych spojení naprieč neurálnymi sieťami, ktoré definujú konceptuálne domény. Uvedené spojenia vytvárajú anatomický základ aktivácií zdroj-cieľ konštitujúcich metaforické úpravy (entailments).

Fauconnierova a Turnerova teória (1996) konceptuálneho miešania (blending) analyzuje spôsoby, akými rozličné konceptuálne domény vzájomne interagujú. Za špecifických podmienok môžu utvárať také spojenia naprieč doménami, ktoré vedú k originálnym záverom. Ako vyplýva z naznačenej integrovanej teórie, primárne metafory si osvojujeme prevažne automaticky a nevedome. V prípade primárnych metafor dochádza k primárnemu metaforickému mapovaniu, v rámci ktorého sa rozlíši senzomotorický a subjektívny komponent a opíšu sa primárne skúsenosti zo spájania domén, na základe ktorých vzniknú. Na ilustráciu opäť uvediem metaforu *Viac je Hore* – opakované prežívanie vzťahu *Viac je Hore* by malo viesť k vytvoreniu spojení medzi neurálnou sieťou mozgu, ktorá charakterizuje *Viac* v doméne kvantity, a druhou neurálnou sieťou, ktorá charakterizuje *Hore* v doméne zvislosti. Predložený model potom zachytáva neurálne spojenia realizujúce funkciu konceptuálneho mapovania medzi *Viac* a *Hore* a umožňujúce, aby sa slová pre zvislosť, ako napríklad vzostup, pád, klesanie, vysoký, nízky a pod., používali konvenčne na označenie kvantity. Primárne metafory si napokon môžeme predstaviť ako atómy, ktoré sa spájajú a vytvárajú molekuly. Ako dokladá história používania metafor, veľká časť komplexných molekulárnych metafor sa konvencionalizuje a svoju stabilitu si udržiava na pomerne dlhý čas.

IV

K štruktúre komplexnej metafory

Z primárnych metafor a rozmanitých podôb bežného poznania, t. j. kultúrnych modelov, ľudových teórií a presvedčení akceptovaných v danej



kultúre, vznikajú komplexné každodenné metafory. V každodennej skúsenosti vychádzame z predpokladu, podľa ktorého ľudia hľadajú zmysel života, a ak sa o to neusilujú, niečo nie je v poriadku. Ak váš život nemá zmysel, „ste stratený“, „neviete, na ktorú stranu sa obrátiť“. Základom komplexnej metafory „Zmysluplný život je cesta“ sa stávajú tieto primárne metafory:

Zmysel je cieľ.

Činy sú pohyby.

Ak uvedené budeme pokladať za metaforickú verziu kultúrneho predpokladu, dostaneme sa k nasledovnej úvahe: ľudia vo svojom živote majú ciele, niekam smerujú, a na to, aby tieto ciele dosiahli, musia byť v pohybe. V kombinácii s faktom – cesta je dlhý výlet s viacerými cieľmi – prechádzame ku komplexnému metaforickému mapovaniu:

Zmysluplný život je cesta.

Osoba prežívajúca život je cestovateľ.

Životné ciele sú smerovania.

Životný plán je trasa.

Ukazuje sa, že túto komplexnú metaforu vytvárajú tieto súčasť: kultúrny predpoklad o hľadaní zmyslu v ľudskom živote, primárne metafory Zmysel je cieľ a Činy sú pohyby a fakt, že dlhý výlet s viacerými smerovaniami je cesta. Metafora sa odкрýva prostredníctvom naznačených súčastí ako dôsledkov bežného kultúrneho povedomia o cestách:

Cesta vyžaduje plánovanie a trasu smerovaní na dosiahnutie cieľa.

Na ceste sa môžu vyskytnúť prekážky, ktoré by sa mali brať na zreteľ.

Na cestu by malo byť pripravené všetko potrebné.

Prezieravý cestovateľ by mal poznať trasu, ktorá bude vyznačovať, kedy sa kde nachádza a kam smeruje.

Uvedené mapovania metafory Zmysluplný život je cesta premieňajú toto poznanie na návod pre život:

– Zmysluplný život vyžaduje naplánovanie spôsobov na dosiahnutie cieľov.

– V zmysluplnom živote sa môžu vyskytnúť ťažkosti, ktoré je potrebné brať na zreteľ.

– Človek by si mal zadovážiť všetko, čo potrebuje k zmysluplnému životu.

Ako upozorňuje Lakoff, logika prezentovaných mapovaní je lineárna. To môže v istom zmysle zavádzať, nakoľko z neurálnej perspektívy lineár-



nosť vyrastá z paralelných prepojení a aktivity. A preto aj vnútorná logika je aktivovaná paralelne.

Heuristická a argumentatívna funkcia metafory sa najvýraznejšie odкрýva pri skúmaní pôvodne filozofického problému povahy mysle, osobitne pri riešení otázky statusu subjektívnej skúsenosti človeka. Čo je myslenie, myšlienky? Ako súvisia prežívané pocity s rozumom? Kto je nositeľom skúsenosti? Prečo neurónovú aktivitu sprevádza subjektívna skúsenosť? To je len zlomok otázok, ktoré sa stali predmetom intenzívneho teoretického a experimentálneho výskumu stavov mysle. Ako som uviedla v II. časti textu, štúdium mysle zahŕňa analýzu štruktúry vnútorného sveta individua a súvislosti medzi jednotlivými stavmi skúsenosti s každodenným životom. Pod vnútorným svetom teoretici uvádzajú prinajmenej päť typov skúsenosti: 1) spôsoby, na základe ktorých sa usilujeme kontrolovať svoje telo, 2) prípady, pri ktorých sa naše vedomé hodnoty dostávajú do konfliktu s hodnotami implicitne prítomnými v správaní, 3) nezrovnalosti medzi tým, čo si o sebe myslíme sami a čo si o nás myslia druhí, 4) skúsenosti, keď sa pokúšame osvojiť si názor zvonka, imitujeme to, ako vidia svet druhí, 5) rôzne typy vnútorného dialógu a monitorovania.

Faktom je, že ani v súčasnosti nemáme k dispozícii jednu monolitnú konzistentnú konceptualizáciu našich vnútorných životov. Namiesto toho používame systém rozličných metaforických koncepcií o štruktúre vnútornej skúsenosti. Prekvapivou je možno skutočnosť, že rovnaký systém metafor sa vyskytuje v celkom odlišných kultúrach (Lakoff – Johnson, 1999, 284).

Základnú štruktúru metaforického systému vnútornej skúsenosti odhalili Andy Lakoff a Miles Becker (1992). Poukázali na dva základné komponenty danej štruktúry a to na existenciu Subjektu a jedného alebo viacerých Ja. Subjekt predstavoval jadro vedomia, subjektívnej skúsenosti, rozumu a vôle, takpovediac reprezentoval „podstatu“ toho, čo utvára jedinečnosť každého individua. Mnohotvárna existencia Ja odráža vzťahy individua so sociálnymi rolami, minulosťou a pod. Významné je, že neexistuje jedna dištinkcia Subjekt – Ja, ale viacero rozmanitých metaforických dištinkcií, ktoré nemožno redukovat' na žiadnu konzistentnú doslovnú koncepciu Subjektu a Ja.

Metaforické koncepcie o vnútornom živote vykazujú špecifickú hierarchickú štruktúru. Najvyššie sa nachádza metafora Subjekt-Ja, na nižšej úrovni



sa objavuje päť špeciálnych prípadov základnej metafory Subjekt-Ja ukotvených v štyroch typoch každodennej skúsenosti, ku ktorým sa radí: a) manipulácia s objektmi, b) lokalizovateľnosť v priestore, c) vytváranie sociálnych vzťahov, d) empatická projekcia, v rámci ktorej konceptuálne projektujeme seba samých do druhých (napríklad dieťa napodobňuje rodiča a naopak). Piaty, špecifický prípad vychádza z ľudovopsychologickej teórie podstát, podľa ktorej každý človek má podstatu tvoriacu súčasť Subjektu. Osoba môže disponovať viac než len jedným Ja, ale len jedno z nich je kompatibilné s jeho skutočnou „podstatou“, so skutočným Ja. Každá metafora vypovedajúca o našich vnútorných svetoch vykazuje spoločnú metaforickú schému a svedčí o skutočnosti, že seba samých prežívame ako rozštiepených – s existenciou viacerých Ja.

Subjekt – zdroj metafory sa vždy konceptualizuje ako osoba. Ja je súčasťou osoby zahrňajúcej telo, sociálne roly, minulé stavy, činy vo svete.²⁸

Už od útleho veku sme schopní manipulovať s objektmi, a preto neprekvapuje, že objekt kontroly je jednou z najzákladnejších metafor súvisiacich s vnútorným životom. Na to, aby sme mohli kontrolovať objekty, musíme sa najprv naučiť kontrolovať svoje telá. Seba-kontrola a kontrola objektu predstavujú neoddeliteľné skúsenosti. Primárna metafora môže nadobudnúť podobu „seba-kontrola je kontrola objektu“. Najbežnejší spôsob získavania kontroly nad objektom spočíva v schopnosti pohybovať ním na základe vynaloženia sily. V prípade metafory „seba-kontrola je kontrola objektu“ sa prostredníctvom špeciálneho prípadu kontroly objektu v zmysle vynúteného pohybu objektu dostávame ku komplexnej metafore „seba-kontrola je nanútený pohyb Ja zo strany Subjektu“:

Osoba – Subjekt,

Fyzický objekt – Ja,

Vynútený pohyb – Kontrola Ja subjektom,

Absencia vynúteného pohybu – absencia kontroly Ja subjektom.

Tu môžeme uvažovať o dvoch prípadoch. Po prvé, telo sa chápe ako relevantný aspekt Ja. Kontrola tela sa tak stáva vynúteným pohybom fyzického objektu, napríklad „zdvihol som ruku“. Ak si pravou rukou zdvihnem svoju ľavú ruku, tak ľavá ruka zohráva doslovne rolu objektu, podobne ako pri zdvihnutí akéhokoľvek iného objektu. Metaforický zmysel výroku „zdvihol som ruku“ spočíva v tom, že som precvičoval kontrolu tela, a tá zapríčinila

28 Porov. kap. *Konceptuálne metafory mysle a Alica v krajine zázrakov a Naratívni konstrukce identity*.



zdvihnutie pravej ruky. V tomto prípade však ide o metaforickú konceptualizáciu v podobe metaforických pojmov vynúteného pohybu objektu.

V nadväznosti na myšlienky Jany Kuzmíkovej z prvej kapitoly *Umenie a kognitívne vedy* o funkcii zrkadlových neurónov sa pozastavím pri metafore projekcie subjektu. Od raného detstva napodobňujeme druhých – usmievame sa, mávame rukou alebo tleskame. Napodobňovanie je založené na schopnosti projektovať a konceptualizovať sa takým spôsobom, akoby sme obývali telo druhého. Táto schopnosť tvorí základ metafory v systéme Subjekt-Ja. Napríklad ak poviem „*keby som bol tebou...*“, metaforicky konceptualizujem svoj Subjekt, subjektívne vedomie hypoteticky obývajúce Ja druhého, mapovanie potom vyzerá nasledovne:

Skutočná situácia – Hypotetická situácia;

Subjekt 1 – Subjekt 2.

V rámci danej projekcie môže dôjsť k dvom prípadom. Po prvé, projektujem svoje hodnoty do druhého, takže prežívam život druhého na základe vlastných hodnôt: *Keby som bol tebou, povedal by som mu, čo si zaslúži.*

V druhom prípade, ak prežívam život druhého na základe projektovania hodnôt druhého na vlastnú subjektívnu skúsenosť, hovoríme o empatickej projekcii, ako napríklad *Cítim tvoju bolesť.*

To, kým v skutočnosti sme, za koho sa pokladáme vo svojej podstate, sa spája s myslením, usudzovaním a v neposlednom rade s rozhodnutím konať. Napriek zdaniu z bežnej skúsenosti, to, za koho sa v skutočnosti pokladáme, neraz protirečí tomu, čo robíme, ako konáme. Nekompatibilitu medzi našou Podstatou a tým, ako sa v skutočnosti správame, vyjadruje metafora Podstatného Ja, v rámci ktorej možno rozlíšiť dve Ja. Prvé, „skutočné“ Ja, je kompatibilné s Podstatou individua a konceptualizované ako osoba. Druhé, nie „skutočné“ Ja, je nekompatibilné s Podstatou individua a konceptualizuje sa buď ako osoba, alebo nádoba, v ktorej sa ukrýva prvé Ja. Uvediem tri prípady metafory Ja ako Podstaty. Pre prvé, Vnútorne Ja, je typická inklinácia k tomu, aby sa na verejnosti prejavilo ako milý človek. Ak človek svoje vnútorné pocity potláča – ide o Vonkajšie Ja. Analogicky, ľudia sa obvykle správajú v súkromí inak než na verejnosti. Metaforicky povedané, svoje Vnútorne Ja ukrývajú vo vnútri Vonkajšieho Ja. V tomto druhom prípade hovoríme o Vonkajšom Skutočnom Ja. Ja, ktoré sa prejavuje na verejnosti ako príjemné, odzrkadľuje Podstatu Ja, vo vnútri však môže prebývať ďalšie Ja, ktoré tejto Podstate protirečí: *Moje horšie Ja*



vyšlo na povrch. To je tretí prípad, keď Subjekt obýva Ja, ktoré je nekompatibilné so skutočnou podstatou individua.

Metaforu Ja ako Podstaty teda vytvára:

Osoba 1 – Subjekt s Podstatou;

Osoba 2 – Ja 1, skutočné Ja;

Osoba 3 – Ja 2, nie skutočné Ja.

Vnútorne Ja: Ja 1 je ukryté v Ja 2, t. j. vo vnútri vonkajšieho Ja, nakoľko Skutočné Ja sa hanbí, nechce, aby druhí vedeli, že sa tam nachádza, alebo že ide o obe naraz, napríklad *Cudzincom neukáže svoju pravú tvár. Ukryl sa do svojej ulity, aby sa uchránil.*

Vonkajšie Skutočné Ja: Ja 2, ktoré je nepríjemné, sa ukrýva v navonok príjemnom Ja 1: *Včera, to som nebol ja.*

Skutočné Ja: Počas svojho života Subjekt obýval Ja 2, ktoré je nekompatibilné s Podstatou Subjektu, Ja 1 nik nepozná a Subjekt sám sa usiluje nájsť svoje „skutočné“ Ja, ako napríklad: *Usilujem sa porozumieť sebe samému.*

Z naznačeného možno konštatovať, že pre opísanie svojho vnútorného života disponujeme neprebernou paletou metaforických pojmov. Ako ukazuje výskum, mnohotvárne metafory vyrastajú z piatich základných metafor. Jedna vychádza z ľudovopsychologickej teórie Podstát a ďalšie štyri sú založené na vzájomných vzťahoch z bežnej skúsenosti, a to koreláciách medzi: a) kontrolou tela a kontrolou fyzických objektov, b) nachádzaním sa v normálnom prostredí a prežívaním zmyslu kontroly, c) tým, ako druhí hodnotia naše činy a činy druhých a ako ich hodnotíme my sami, d) vlastnou skúsenosťou a tým, ako si predstavujeme seba pri projektovaní sa do druhých. Otázne je, nakoľko je tento systém metafory univerzálny a či sa môžeme pomocou analýzy konceptuálnej metafory vnútorného života dozvedieť o tom, aký je náš vnútorný život v skutočnosti. Ako sa totiž zdá, uvedené metafory vypovedajú o reálne prežívaných vnútorných skúsenostiach ľudí. Treba si však zároveň uvedomiť, že konceptualizovanie subjektívnej skúsenosti subjektu neznamená, že štruktúry, ktoré dané metafory vyjadrujú, sú *ontologicky* reálne, t. j. že osobu tvorí Subjekt v zmysle Podstaty a jedno alebo viac Ja.

V ďalšej časti textu naznačím niektoré dôsledky výskumu konceptuálnej metafory pre porozumenie literárnej metafory a literárnosti.



Od konceptuálnej k literárnej metafore a vice versa

Predložená štúdia zďaleka nevyčerpáva problematiku povahy a funkcie metafory, metaforického jazyka. Už z predchádzajúceho textu je však, ako sa domnievam, zrejmé, že význam konceptuálnej metafory je pre kognitívnu vedu, filozofiu a literatúru nespochybniteľný. Používanie metaforického jazyka navyše dokladá úzku prepojenosť, až prekryvanie jednotlivých disciplín a oblastí skúmania. Zjednodušene môžeme hovoriť o recipročnej inšpirácii vedeckých modelov, filozofickej reflexie a literárnovedného skúmania pri premýšľaní otázok vzťahu jazyka, myslenia a sprevádzajúcich mechanizmov.

Základné oblasti prínosu kognitívnej vedy pre filozofiu a literárnu vedu vidím:

1) v konceptuálnej analýze – základné filozofické otázky, ako napríklad „Čo je bytie?“, „Čo je pravda?“, vychádzajú z teórie ľudovej psychológie, idealizovaných kognitívnych modelov a metaforicky vymedzených pojmov. Filozofické teórie, vrátane literárnych, sú previazané s vlastným špecifickým kultúrnym a jazykovým prostredím; pričom význam vtelesnenej kognitívnej vedy sa preukazuje pri opätovnom porozumení takých tradičných pojmov, ako je napríklad kauzalita, udalosť, ja, myseľ, vedomie atď.,

2) v zaujatí kritického postoja, t. j. schopnosti kritizovať a hodnotiť jednotlivé teórie, napríklad tzv. klasickú teóriu kategorizácie, ktorá sa spája so spomínanou prvou generáciou kognitívnej vedy,

3) v konštruktívnom filozofickom teoretizovaní – okrem analýzy špeciálnych teoretických filozofických problémov, empiricky zodpovedná filozofia (literárna veda) prináša novú perspektívu, lebo siaha až k riešeniu praktických problémov každodenného života. Tězy o vtelesnenosti mysle, prevahe nevedomého v myslení a metaforickej povahe abstraktných pojmov znovuotvárajú základné filozofické otázky. Apriórnu filozofickú špekuláciu nahrádzajú a dopĺňajú empirickými poznatkami o povahe ľudskej mysle a tela. Tradičný model človeka ako racionálneho aktéra konajúceho uvedomele a zodpovedne sa dostáva do úzadia na základe kritiky rozumu ako: 1) oddeleného od tela a telesnosti (lebo neurálne a kognitívne mechanizmy sprevádzajúce vnímanie vytvárajú konceptuálne systémy a podoby myslenia), 2) transcendentálnej črty vesmíru alebo netelesnej mysle,

3) výlučne vedomej kvality (schopnosti), 4) nemetaforického, 5) zbaveného imaginácie a emocionality. Uvedomenie si radikálnosti tohto prístupu predznamenáva zásadnú zmenu v porozumení povahy mysle a ľudskej bytosti. Vo vzťahu k historicko-filozofickej tradícii to podľa Lakoffa a Johnsona spochybňuje existenciu: a) karteziánskej dualisticky poňatej osoby, b) kantovskej radikálne autonómnej osoby, disponujúcej absolútnou slobodou a transcendentálnym rozumom, c) utilitaristicky vymedzenej osoby, ktorá disponuje tzv. ekonomickou racionalitou, d) fenomenologickej osoby založenej na fenomenologickej reflexii a štruktúre bez potreby odvolávať sa na empirický výskum, e) výpočtovej osoby, ktorej myseľ pracuje podobne ako softvér počítača. Vzhľadom na uvedené neprekvapuje, že transformácia obrazu osoby „obdarenej“ vtelesnenou myslou vyúsťuje do premyslenia vzťahu človeka – tvorcu či recipienta umeleckého a literárneho diela.

V záverečnej časti sa preto pozastavím pri vybraných, podľa môjho názoru závažných dôsledkoch kognitívnovedného pohľadu na funkciu (konceptuálnej) metafory.

Priradiť filozofiu Ludwiga Wittgensteina do oblasti kognitívnej vedy môže na prvý pohľad vyznieť zvláštne, ja sa však domnievam, že práve Wittgensteinove názory na problém významu (pojmov, jazyka) a zmysluplnosti hľadania „všeobecného“ predstavujú významný posun pri objasňovaní metaforického jazyka a používania metafor. V úsilí zodpovedať otázky V čom spočíva literárnosť? Čo je literatúra? Čo možno pokladať za umelecký artefakt? alebo Aká je povaha filozofických problémov? prichádza Wittgenstein s metaforou „jazykovej hry“ a konceptom rodinných príbuzností (family resemblances). Cieľ filozofického skúmania vo vzťahu k jazyku vidí v koncentrácii pozornosti na používanie jazyka, a nie na formulovanie definícií či vytváranie nových teórií. Význam výrazu spočíva podľa Wittgensteina v jeho použití v príslušnom kontexte. Ak sa pýtame napríklad na význam pojmu literárnosť, sotva nájdeme jednu spoločnú vlastnosť, črtu, ktorá by platila pre všetky použitia tohto pojmu. Skôr môžeme nájsť podobnosti alebo vzťahy medzi jednotlivými pojmami literárnosti – analogicky k rodine, ktorej členovia vykazujú isté rodinné podobnosti. Nič nám nebráni hovoriť zmysluplne o jednotlivých prípadoch literárnosti podobne, ako je to v rodinách.²⁹

29 *Filozofické skúmania*, par. 67: „Nemohu tyto podobnosti charakterizovat lépe než slovem rodové podobnosti; neboť takto se překrývají a kříží různé podobnosti vyskytující se u členů nějaké rodiny: vzrůst, rysy obličeje, barva očí, chůze, temperament atd. atd. – A fěknu: Hry tvoří určitou rodinu. A zrovna tak tvoří



Druhý dôsledok zakomponovania kognitívnej vedy do filozofickej a literárnej teórie sa premieta v uvedomení si nutnej previazanosti s kognitívno-vednými poznatkami o povahe ľudskej mysle. V osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch 20. storočia predstavitelia kognitívnej vedy a zvlášť kognitívnej lingvistiky znovu akcentovali význam vedeckého skúmania mysle pre porozumenie ľudského konania vrátane lingvistickej a literárnej aktivity. Ako však upozorňuje Mark Turner (1987), literárna teória pomerne dlho odmietala relevantnosť telesnej ukotvenosti mysle pre literárnovedné skúmania. To sa premietlo v nedoceňovaní faktov vyplývajúcich z experimentálneho výskumu jednotlivých stavov mysle tak tvorcu, ako aj recipienta literárneho diela. V oboch prípadoch sa odhliadalo od skutočnosti, že ide o skúmanie ľudských individuí, mysle ktorých sú významne determinované vnútornými, telesnými mechanizmami (neurónovou aktivitou mozgu) a vonkajším prostredím. Existencia styčných plôch medzi kognitívnu vedou a literárnou teóriou je teda primárne daná prirodzenou ukotvenosťou mysle, jazyka a ich produktov. Úsilie Turnera o prepojenie lingvistických, literárnovedných a kognitívnovedných metód vychádzalo z predpokladu existencie spoločného základu jazyka bežnej skúsenosti a literárneho jazyka. Literárny jazyk, podobne ako každodenný jazyk, nie je len záležitosťou slov, ale aj komplexných kognitívnych štruktúr mysle človeka. Prehlbovanie teoretických väzieb medzi literárnou teóriou a kognitívnymi vedami by malo, za ideálnych podmienok, prebiehať ruka v ruke. Ľudská myseľ je totiž vo svojej podstate *literárna*, metafora podobne ako rozprávanie a príbeh predstavujú kognitívne artefakty (Turner, 2005). Prínos kognitívnej vedy vo vzťahu ku štúdiu literatúry (umenia) možno vidieť: a) v nazeraní tradičných prostriedkov poetiky ako dvojdielných štruktúr, a to v zmysle jazykových a textových prostriedkov výstavby významu a kognitívnych, mentálnych rámcov, ktoré dané prostriedky umožňujú, b) v skúmaní recipročného vzťahu literárneho (umeleckého) diela a recipienta, c) v zdôrazňovaní spoločných črt medzi literatúrou a každodennými modelmi správania, d) v uplatňovaní novej optiky na známe fenomény, ako napríklad význam, metafora, príbeh. Z metodologického hla-

určitou rodinu např. druhy čísel. Proč označujeme něco jako „číslo“? Inu, snad proto, že to má nějakou – přímou – příbuznost s lečtím, co se jako číslo označovalo dopsud; a tím to vstupuje, dá se říci, do nepřímého příbuzenství s jinými věcmi, které nazýváme rovněž takto. A náš pojem čísla rozšiřujeme tak, jako se při sprádání provazu navíjí jedno vlákno na druhé. A pevnost provazu nespočívá v tom, že nějaké vlákno probíhá po celé jeho délce, nýbrž v tom, že se mnohá vlákna navzájem překrývají. Kdyby však někdo chtěl říci: „Všechny tyto úvahy mají tedy něco společného – totiž disjunkci všech těchto společných rysů“ – tak bych odpověděl: tady si jen hraješ se slovem. Zrovna tak by bylo možno říci: něco probíhá celým provazem – totiž bezmezerovitě vzájemně přesahování těchto vláken.“



diska nejde o vytváranie nových dichotómií či presadzovanie konkrétneho „izmu“, interdisciplinárna povaha skúmania metafory takýto prístup vopred diskvalifikuje. Posun na osi autor – text – čitateľ je predovšetkým posunom ku koncentrácii pozornosti na čitateľa, na procesy späté s recepciou, čítaním diela, s tým ako organizuje významy a na základe čoho rozumie textu.

Tretí dôsledok skúmania funkcie (konceptuálnej) metafory sa týka problematickosti vzťahu doslovné – metaforické. Jadro nedorozumenia sa odzrkadlilo v iluzórnosti tradične chápaného významu slova „doslovný“, a to v nasledovnom zmysle:

bežný jazyk je vo všeobecnosti doslovný a nie metaforický,
predmetu skúmania možno porozumieť výlučne doslovné, bez metafory,
jedine doslovný jazyk môže byť pravdivý alebo nepravdivý,
pojmy, ktoré používa gramatika jazyka, sú doslovné, a nie metaforické.

Lakoff spolu s Johnsonom a ďalšími kognitívnymi vedcami presvedčivo ukázali, že metaforická interpretácia vety alebo výrazu nevyrastá z doslovného významu alebo z aplikácie algoritmických procesov. Odmietnutie tradične chápanej dištinkcie doslovné – metaforické však podľa autorov zďaleka neimplikuje zavrhnutie zmysluplnosti tejto dištinkcie samej.

Významnú úlohu pri poznávaní sveta plní metafora aj v koncepcii lingvistky Evy Kittayovej (Kittay, 1987). Hypotézy a modely vo vede, napríklad, predstavujú podľa nej rozšírené metafory vytvárajúce užitočné reprezentácie javov sveta. Kognitívna účinnosť metafory sa prejavuje v tom, že porozumenie jazyku zohráva zásadný význam pre porozumenie povahy myslenia. Objasňovanie tvorivej roly mysle a jazyka pri poznávaní, skúmanie metafory nabáda k znovupremysleniu základných postojov k povahe jazyka a myslenia. Svoju teóriu metafory nazýva Kittayová perspektivistickou (perspectival), nakoľko funkcia metafory spočíva podľa nej vo „vytvorení perspektívy, na základe ktorej dochádza k porozumeniu toho, čo sa vykreslí metaforicky“ (Kittay, 1987, 14). Perspektíva zahŕňa subjekt, ktorý pozoruje, poznáva seba a okolitý svet z istého uhla pohľadu, čím zároveň vyjadruje svoj postoj. E. Kittayová síce pristupuje k analýze metafory ako k lingvistického fenoménu, metaforu však nepokladá výlučne za lingvistický jav. Nadväzujúc na Lakoffa a Johnsona navyše tvrdí, že lingvistické vyjadrenie metafory sa vzťahuje k štruktúre jazyka, ktorá jednak odráža a zároveň pomáha tvarovať konceptuálny systém. Jedine cez vyjadrenie

metafory prostredníctvom reprezentačného systému môžeme uchopiť štruktúru metafory a práve jazyk predstavuje jeden z najprepracovanejších reprezentačných systémov. Kontinuálnosť a odlišnosť metaforického a doslovného jazyka Kittayová ilustruje na rozdiely medzi doslovnou a metaforickou podobnosťou. Príkladom doslovného vyjadrenia sú napríklad výrazy „vlk je ako pes“ alebo „mať procesor je ako mať súkromnú sekretárku“.

V rámci podobnosti (simile) sa slovo „ako“ stáva metaforizačným, paradigmatickým prostriedkom na zvýraznenie podobností, ktoré prekračujú hranice bežného používania pojmov a kategórií. Metaforické vyjadrenie má inú podobu, napríklad „človek je ako vlk“, „procesor je ako blízky priateľ“. Výraz teda nie je metaforický v *absolútnom* zmysle slova, metaforickosť je vždy relatívna voči danej konceptuálnej organizácii, v rámci ktorej špecifické kategorizácie zachytávajú podobnosti a rozdiely typické pre danú jazykovú komunitu. Pre súčasného čitateľa homérsky výraz „ružovkastoprstý úsvit“ vyznieva metaforicky, v starovekom Grécku sa však úsvit spájal s predstavou človeku podobnej bohyně, a preto sa výraz chápal doslovne (Kittay, 1987, 19).

Analýza povahy a funkcie metafory v koncepciách Lakoffa, Kittayovej, Turnera vnáša nové svetlo do tradične chápaného vzťahu doslovné – metaforické. Kognitívnu účinnosť doslovného nemožno odtrhnúť od metaforického aj preto, lebo reprezentujú takpovediac dve strany jednej mince. Pripomínať metaforický pôvod doslovného môže napomôcť napríklad aj pochopenie významu pojmov. Kittayová výstižne ilustruje tento vzťah metaforicky (ako inak!) pomocou metafory mesta. Súčasťou každého mesta je staré mesto, miesto často dobyté, prestavané, dobudované a jednotlivé premeny mesta možno nazvať jeho archeologickými vrstvami. Podobne uvažuje Kittayová aj o jazyku. To, či budeme pojem pokladať za doslovný alebo metaforický, často záleží na postoji, ktorý k nemu zaujmeme (diachronický alebo synchronický). Jazyk, ktorý dnes považujeme za doslovný, nesie v sebe metaforické zvyšky z minulosti, pretrváva v novom zmysle podobne ako ruiny starého mesta v základoch nového mesta. Metaforický pôvod slova utvára pomyselnú ozvenu, pomocou ktorej sme schopní vypozerovať prvok synchronicity v jazyku príslušnej komunity. To nám zároveň umožní vypozerovať dynamickosť jazyka – fakt, že metaforické sa môže stať doslovným ako v prípade zvukové „vlny“ a doslovné metaforickým ako „ružovkasté prsty“ úsvitu.

Na záver by som chcela zdôrazniť zmysluplnosť uchovania odlišnosti doslovné – metaforické, pretože odmietnutím doslovného v jazyku akoby sme súčasne odmietali možnosť metafory samej. Pochopiť dištingciu doslovné – metaforické v relatívnom zmysle slova nijako nebráni vnímať významnú rolu metafory pri poznávaní a konaní človeka vo svete. Navyše, môže nám to napomôcť prekonať predsudok o nekonzistentnosti medzi spôsobom, akým konceptualizujeme svoju vnútornú skúsenosť, a tým, čo sa dozvedáme z vedeckého skúmania povahy mysle.

Napriek tomu, že v predložennom texte som sa primárne venovala konceptuálnej metafore, naznačené dôsledky skúmania sa týkajú statusu metafory ako takej. Základná štruktúra metaforického mapovania (miešania, prekryvania) sa v jednotlivých typoch metafory zachováva. Či už ide o konceptuálnu, lingvistickú, literárnu (poetickú) alebo inovatívnu metaforu, reprezentujú spolu podobne ako farby na maliarskej palete mnohotvárne spektrum so špecifickým použitím (závislosť od kontextu, zámeru tvorcu atď.). Východiskom a následne stratégiou pre dosiahnutie naznačených posunov skúmania (konceptuálnej) metafory sa stala, ako zdôrazňuje aj Jana Kuzmíková v predchádzajúcej kapitole, *interdisciplinárna*.³⁰ Prínos špecifických metód jednotlivých vedných disciplín pri skúmaní povahy ľudskej mysle a jazyka je viac než očividný. Teória Lakoffa a Johnsona, Fauconniera a Turnera, Narayanana, Kittayovej dokladajú vzájomnú previazanosť kognitívnej lingvistiky, neurovedy, psychológie, filozofie, literárnej vedy atď.

Zo schopnosti človeka dávať zmysel svojej každodennej skúsenosti vyplýva filozofická povaha ľudského života. Každá myšlienka, každé rozhodnutie a každý čin je zakotvený v množstve filozofických predpokladov týkajúcich sa chápania toho, čo existuje, čo znamená reálne existovať, čo je poznanie, kto sme a ako konáme. Z tohto dôvodu nie je zložité porozumieť myšlienke, podľa ktorej „či si to uvedomujeme alebo nie, každý z nás je metafyzikom“ (Lakoff – Johnson, 1999, 10). Metafyzika každodennosti je doslovne vtelesnená do konceptuálnych systémov tvoriacich súčasť humanitnej, prírodovednej, literárnej vedy a teórie. Porozumieť rozmanitým funkciám metafory a metaforického jazyka predpokladá ponoriť sa čoraz hlbšie do subtílnych prienikov vzťahu poznanie – jazyk – myseľ – konanie.

30 Pozri aj Kuzmíková, 2011.

Literatúra:

Arendtová, Hanah: Řeč a metafora. In Petříček, M. (ed.): *Myšlení o divadle II*. Praha : Hermann, 1993, s. 51 – 78.

Aristoteles: *Poetika*. Praha : Svoboda, 1996.

Bechtel, William; Graham, George: *A Companion to Cognitive Science*. Oxford : Blackwell, 1999.

Black, Max: More about metaphor. In Ortony, Antony (ed.): *Metaphor and thought*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996, s. 19 – 41.

Damasio, Antonio: *The Feeling of What Happens*. London : William Heineman, 1999.

Davidson, David: What metaphors mean. In Horwich, Paul: *Theories of truth*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994, s. 245 – 256.

Eysenck, John; Keane, Michael: *Kognitivní psychologie*. Praha : Academia, 2008.

Fauconnier, Gilles: „Methods and Generalizations.“ In Janssen, Theo; Redeker, Gisela (eds.): *Cognitive Linguistics: Foundations, Scope, and Methodology*. The Hague : Mouton de Gruyter, 2000, s. 95 – 127.

Gáliková, Silvia: *Psyché: od animálnych duchov k neurotransmitterom*. Bratislava : Veda, 2007.

Gardner, Howard: *The Mind's New Science: A History of the Cognitive Revolution*. New York : Basic Books, 1985.

Goldberg, Ekhnnon: *Jak nás mozek civilizuje*. Praha : Karolinum, 2004.

Grady, Joseph; Oakley, Todd; Coulson, Sean: „Conceptual Blending and Metaphor.“ In Stee, G. George; Gibbs, Robert (eds.): *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins, 1999.

Greenfield, Susan: *Journey to the Centers of the Mind*. New York : W. H. Freeman, 1995.

Churchland, Paul: *The Engine of Reason, the Seat of the Soul: A Philosophical Journey into the Brain*. Cambridge : MIT Press, 1995.

Johnson, Carl: The Acquisition of the „What's X Doing Y?“ Construction. In Hughes, Edward; Hughes, Mike; Greenhill, Simon (eds.): *Proceedings of the Twenty-First Annual Boston University Conference on Language Development 2*. Somerville, Mass. : Cascadilla Press, 1997, s. 343 – 353.

Kahneman, David: *Thinking Fast and Slow*. New York : Farrar, Straus, Giroux, 2011.

Kittay, Eva: *Metaphor*. Oxford : Oxford University Press, 1987.

Kuzmíková, Jana: Kognitívne súvislosti literárneho procesu (Krátky prehľad kognitívne orientovanej literárnej vedy). In *World Literature Studies*, vol. 3 (20), 2011, no. 3, p. 15 – 27. ISSN 1337-9275 (tlačené vydanie) a ISSN 1337-9690 (online).

Lakoff, Andy; Becker, Miles: *Me, Myself and I*. Manuscript. University of California : Berkeley, 1992.

Lakoff, George; Johnson, Mark: *Metaphors we live by*. Chicago : Chicago University Press, 1980.

Lakoff, George; Johnson, Mark: *Metafory, ktorými žijeme*. Brno : Host, 2002.

Lakoff, George; Johnson, Mark: *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York : Basic Books, 1999.

Leary, David (ed.): *Metaphors in the History of Psychology*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

Mišíková, Katarína: *Mysl a příběh – ve filmové fikci*. Praha : Akademie muzických umění, 2009.

Narayanan, Shrikanth: „Mappings in Art and Language: Conceptual Mappings in Neil Gaiman's *Sandman*.“ Honors thesis, University of California Berkeley, 2000.

Ortony, Andrew (ed.): *Metaphor and thought*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

Petrů, Marek: *Fyziologie mysli – Úvod do kognitivní vědy*. Olomouc : Triton, 2008.

Rybár, Ján; Kvasnička, Vladimír; Farkaš, Igor: *Jazyk a kognícia*. Bratislava : Kalligram, 2005.

Sternberg, Robert: *Kognitivní psychologie*. Praha : Portál, 2002.

Turner, Mark: *Literární mysl*. Brno : Host, 2005.

Turner, Mark; Fauconnier, Gilles: „Metaphor, Metonymy, and Binding.“ In Barcelona, Antonio (ed.): *Metonymy and Metaphor at the Crossroads*. Berlin/New York : Mouton de Gruyter, 2000, s. 264 – 286.

Turner, Mark: *Death Is the Mother of Beauty: Mind, Metaphor, Criticism*. Chicago : University of Chicago Press, 1987.

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophical Investigations*. Oxford : Basil Blackwell, 1953.

Resumé
**On the Significance and Function of Conceptual Methaphor from
the Perspective of Cognitive Science**

Key words: cognition, embodied mind, conceptual metaphor, cognitive unconscious, metaphorical thinking, mapping, meaning

The paper aims at reconsidering the role of metaphor in contemporary philosophy and cognitive linguistics. The main objective is to analyse nature and functions of conceptual metaphor (Lakoff, Johnson) in studying the role of language in philosophical, scientific and literary discourse. Author concentrates on unfolding argumentative and cognitive role of metaphors in explaining the nature and relationship between mind and language. Study has shown that the use of metaphoric language reveals new ways in understanding everyday but also philosophical and scientific language. Author emphasizes the interdisciplinary nature of metaphor research and indicates deep theoretical implications of this study for the problem of the status of literary theory and science.

Štúdia vznikla v rámci grantových projektov Kognitívne skúmanie literatúry, umenia a ľudskej mysle VEGA 2/0032/12 a Jazyk a determinácia významu v komunikácii VEGA 2/0019/12, Oddelenie analytickej filozofie, Filozofický ústav SAV.

Konceptuálne metafory mysle a Alica v krajine zázrakov

Lukáš Procháska

Katedra filozofie, Filozofická fakulta,
Trnavská univerzita v Trnave

V predchádzajúcej kapitole sa čitateľ mohol oboznámiť so základnými východiskami vtešeného vedeckého realizmu a porozumieť tomu, akú úlohu zohráva metafora pri tvorení a používaní abstraktných konceptov. Vo svojom texte budem pracovať s vyššie vysvetleným chápaním konceptuálnej metafory a použijem v tejto súvislosti aj teoretické pojmy, ktoré priniesli do danej problematiky G. Lakoff a M. Johnson. Tieto poznatky sa pokúsím aplikovať pri analýze literárneho textu, aby som tak mohol demonštrovať na konkrétnych príkladoch, ako funguje konceptuálna metafora, aké široké je jej pole pôsobnosti a napokon načrtnem ďalšie filozofické dôsledky, ktoré toto skúmanie prináša.

Alica v krajine zázrakov od Lewisa Carrolla je dielo, ktoré som si na analýzu nezvolil náhodou. Alicin príbeh, ktorý sa v literatúre považuje za klasický, sa dočkal množstva interpretácií, no zatiaľ ešte nikto neskúmal jeho metafory v zmysle, v akom im rozumie kognitívna veda. Mojm cieľom je pomocou vybraných príkladov ukázať, ako fungujú určité koncepty, ktoré patria predovšetkým do oblasti každodenného myslenia, no ako sa ukáže, zasahujú i do filozofie a estetiky.

Carrollova kniha je bohatá predovšetkým na sekundárne (komplexné) metafory (v zmysle delenia metafor, ktoré je objasnené v kapitole *Význam a funkcia konceptuálnej metafory z perspektívy kognitívnej vedy*). Primárne metafory sú súčasťou každého jazyka a myslenia. Umožňujú akékoľvek ďalšie uvažovanie a nevedome ich využívame pri štruktúrovaní ostatných úrovní myslenia. Nevenoval som im preto špeciálnu pozornosť, pretože ich možno skúmať v akomkoľvek diele ako evidencii myslenia. Napriek tomu ich budem často analyzovať v rámci objasňovania funkcií komplexných metafor, pretože tie vznikajú na ich základe. Vysvetliť, ako pracuje komplexná metafora, je možné iba pomocou primárnych metafor. Lewis Carroll často naráža na množstvo konceptov, ktoré si štruktúrujeme



pomocou komplexných metafor. Čitatelia bežne chápu tieto zmienky iba ako hru so slovami, dvojsmysly alebo paradoxy. Rád by som však ukázal, že bohatá zbierka metafor, s ktorými autor pracuje, je čosi viac, než len množstvo hraničných prípadov používania nášho jazyka. Myslím si, že nám odhaľuje myslenie vo svojej podstate metaforické. Pokúsim sa totiž ukázať, že metafora nepatrí len do oblasti literatúry a umenia, ktorú často chápeme ako akýsi protipól k vedeckému prístupu smerujúceho k pravde a poznaniu. Metafora má obrovský potenciál. Používame ju na všetkých úrovniach myslenia. Ba dokonca sa zdá, že by sme bez nej ťažko mohli vôbec o niečom uvažovať. Preto je potrebné i neustále prehodnocovanie statusu literatúry, a to najmä vo vzťahu k poznaniu. Ukážky, s ktorými budem pracovať, nepredstavujú extrémny, alebo akési protipríklady, poukazujúce na slabé miesta nášho jazyka a umožňujúce umelecké hry s viacvýznamovosťou. Odmietam dichotómiu doslovného a metaforického v tom zmysle, že doslovnosť sa môže javiť skôr ako ilúzia, a naopak metaforickosť sa vyjavuje ako základná vlastnosť myslenia, ktoré je vo veľkej miere umožnené práve konceptuálnym miešaním a prenášaním z jednej domény do inej.

Zvolil som si niekoľko tém, ktoré budem dopĺňať vybranými úryvkami z knihy. Pracoval som s originálom, aj s českým a slovenským prekladom, lebo v niektorých prípadoch bolo zaujímavé porovnávanie preložených textov. Odhalilo, ako sa kultúrne líšia naše koncepty v detailoch. Úryvky budem preto vyberať hlavne z originálu, no niekedy i z prekladu. Každá téma súvisí s nejakým konceptom, a ukážky zase predstavujú príklady fungovania metafor v (literárnej) komunikácii.

1.

Ja a druhé Ja

„*‘Come, there’s no use in crying like that!’ said Alice **to herself**, rather sharply; ‘I advise you to leave off this minute!’ She generally **gave herself** very good advice, (though she very seldom followed it), and sometimes she scolded herself so severely as to bring tears into her eyes; and once she remembered trying to box her own ears for having cheated herself in a game of croquet she was playing against herself, for this curious child was very fond of pretending to be **two people**. ‘But it’s no use now,’ thought poor*





*Alice, 'to pretend to be two people! Why, there's hardly enough of me left to make one respectable person!'*³¹ (Carroll, 1994, 19)³¹

Koncept Ja (Self) je vždy úzko spätý s identitou a konceptom osoby. V celom diele je táto téma spomenutá niekoľkokrát v rôznych variáciách. V úvodnej ukážke sa píše o tom, ako sa Alica najprv zmenšila, a potom bedákala nad tým, že už nedokáže dočiahnuť na kľúč od dverí, ktorý zostal vysoko na stole.

Všimnime si, ako autor píše o tom, že si Alica dávala rady, hovorila k sebe, akoby bola dvomi osobami. Ako je to možné? Tento fenomén sa možno na prvý pohľad nejaví ako výnimočný, pretože prinajmenšom s vnútorným rozhovorom má skúsenosť väčšina ľudí. Na túto otázku môžu nájsť odpoveď kognitívna psychológia a naratológia, ktorých perspektívy sú objasnené v kapitole *Naratívna konštrukcia identity*. Zameriam sa teraz však na to, ako uvažujeme vo vzťahu k sebe, svojmu Ja. Zaujímavý je aj fakt, že náš jazyk neumožňuje vytvoriť v prítomnom čase príkaz v prvej osobe. K sebe vždy hovoríme ako k druhej osobe. Nazdávam sa, že by sme ťažko mohli tento vzťah vyvodzovať z jazyka. Skôr to bude naopak, a teda toto gramatické pravidlo vyplýva z povahy nášho myslenia.

Komplexný koncept Ja je zložený z niekoľkých primárnych metafor. Jednu oblasť tvoria priestorové (lokačné) metafory, ktoré vychádzajú zo základnej ľudskej skúsenosti vnímania priestoru. Zakladajú sa najmä na tom, že človek je neustále obklopený svojím okolím a zvyčajne sa cíti dobre v známom prostredí, pretože má takpovediac „veci pod kontrolou“, zatiaľ čo v cudzom alebo nepriateľskom prostredí sa môže cítiť nepríjemne. Táto jednoduchá skúsenosť založená na priestorovom vnímaní sa pretavila aj do konceptu Ja. Výsledkom môžu byť vyjadrenia o tom, ako „je niekto mimo“, inak povedané, nie je sám sebou, nenachádza sa v lokácii Ja, kde všetko zvykne fungovať tak ako inokedy. Existuje však aj iný koncept Ja založený na podobných primárnych metaforách, avšak rozdielnych základných skúsenostiach, z ktorých vychádzajú. Niekedy totiž hovoríme o tom, že musíme získať inú perspektívu a „vystúpiť zo seba“, alebo inokedy zase možno niekomu povedať, aby „sa na seba pozrel“. Zdá sa, akoby sme hovorili o niečom, čo súvi-

31 „Tak už dosť, plačom si nepomôžeš,“ oborila sa Alica na seba. „Radím ti, aby si s tým hneď a zaraz prestala!“ Alica si zväčša dávala veľmi dobré rady (no iba zriedka sa podľa nich aj správala) a niekedy sa vyhrešila tak prisne, až jej slzy vyhŕkli. Raz sa dokonca skoro vyzauškovala za švindľovanie pri krokete, keď hrala sama so sebou. Toto zvláštne dieťa si totiž veľmi rado predstavovalo, že je v dvoch osobách. „V dvoch osobách...“ pomyslela si nešťastná Alica, „teraz to už nemá zmysel! Veď zo mňa neostalo ani na jednu poriadnu osobu!“ (Carroll, 1984, 16).





sí iba so senzomotorickou doménou, no celý koncept sa spája aj s niečím iným. Naše subjektívne skúsenosti zvyčajne vnímame ako bezprostredne dané. Ak sme uzavretí v nejakom priestore, nevieme, ako sa veci javia mimo tohto priestoru, a preto je potrebné vystúpiť von a pozrieť sa. Preto ak sme v tomto vnútornom priestore Ja, sme subjektívni, a všetko poznanie, ktoré z tejto pozície získame, sa zvyklo pokladať za subjektívne poznanie. Na druhej strane sa zvyklo považovať poznanie zvonku tohto priestoru Ja za objektívne. Na tento koncept nadväzujú aj viaceré filozofie. Dobrým príkladom je Kantovo chápanie čistého rozumu ako prekračujúceho túto sféru subjektivity zaťaženú telesnosťou, emóciami či pudmi. Jeho teória poznania sa zakladá skôr na poznani doslova otelesnenom, teda okrem iného na niečom, čo je v priamom rozpore s konceptom vtelesnenej mysle.

Pri tejto príležitosti môžeme ešte pouvažovať nad tým, ako si konceptualizujeme empatické stavy. Hovoríme, že na to, aby sme súcitili s druhými, musíme dokázať vystúpiť zo svojho Ja, ale zároveň tvrdíme, že musíme byť sami sebou. Ak chceme totiž dobre porozumieť niekoho situácii, hovoríme, že musíme získať jeho perspektívu, a teda dostať sa mimo svoj uzavretý priestor Ja. Zároveň však môžeme pri apelovaní na empatiu niekomu kázať, aby zaujal vlastnú perspektívu (a teda priestor vnútri), a pokúsil sa „subjektívne“ vžiť do danej situácie. Na jednej strane máme koncept uzavretého priestoru Ja, z ktorého sa nechceme dostať von („byť mimo“), a na druhej strane máme koncept vonkajšieho priestoru, do ktorého sa občas chceme dostať, aby sme nezostali „zaťažení subjektivitou“. Máme tu teda dva zdanlivo protichodné koncepty. Treba ich však chápať ako variácie, možnosti, ako pristupovať k porozumeniu konceptu Ja. Tieto metaforické siete sú totiž komplexné, ale nie vždy musia byť aj konzistentné.

Možno práve táto konceptualizácia súvisí s naším vnútorným rozhovom s Ja. Subjektívne hodnotenie si nevyžaduje zmenu perspektívy. Je spontánne a autentické. Niekedy sa však snažíme k sebe samým prehovoriť, prikázať si niečo, a to zvyčajne v situáciách, keď táto subjektivita nestačí. Vtedy pristupujeme k sebe akoby z pozície objektívnosti.

Metafory doteraz spomínané sa dajú kombinovať aj s konceptom spoločenského Ja. Vychádza z primárnej skúsenosti socializácie s inými. Tento koncept nám umožňuje vzťahovať sa k Ja z pozície nejakej inej osoby mimo nás samých. Zvyčajne to býva z pozície rodiča či priateľa. Alebo pána, ktorý prikazuje Ja, či opatrovateľa, ktorý sa stará o Ja. Toto sú totiž jedny zo základných spoločenských funkcií, s ktorými máme skúsenosti. V prípade





Alice sa deje to, že získala perspektívu mimo svojho Ja, ktorú si konceptualizuje ako inú osobu (pravdepodobne rodiča). To jej umožňuje samej sebe dohovárať, dávať si rady alebo si aj vynadať. Toto všetko sa deje za pomoci dvoch osôb v rámci rozhovoru jedného Ja. Na to autor nadväzuje zmienkou, ako Alicia obľubuje hovoriť, akoby bola dvomi osobami. To nie je síce nezvyčajná ľudská vlastnosť, ale tento kontext pomáha Alici urobiť na záver úryvku vtipnú poznámku o tom, že jej nie je nič platné správať sa, akoby bola dvomi osobami, pretože jej zvýšilo ledva na jednu slušnú osobu. To je však následkom zmenšenia jej postavy.

„*You ought to be ashamed of yourself,* said Alice, *‘a great girl like you, (she might well say this), to go on crying in this way! Stop this moment, I tell you!’ But she went on all the same, shedding gallons of tears, until there was a large pool all round her, about four inches deep and reaching half down the hall.*“ (Carroll, 1994, 22)³²

V tomto prípade sa Alicia zase zväčšila a opäť si dohovárala. Slová „*také veľké dievča*“ mohla o sebe naozaj povedať, ale narážala tým samozrejme na niečo iné. Dospelý človek je zvyčajne urastený, väčší než dieťa. Existuje teda korelácia medzi vzrastom a dospelosťou. Nemusí však nutne ísť o kauzálny vzťah, ako je to aj v tomto prípade, keď sa síce Alicia zväčšila, avšak stále nedospela do štádia, v ktorom by sa v podobnej situácii nerozplakala. Mohli by sme povedať, že nedospela do takého veku. Tým by sme však zase mohli naznačiť kauzalitu medzi vekom a dospelosťou, ktorá sa však tiež môže javiť problematická. Napríklad, v prípade niektorých vývojových porúch u človeka nezaručí ani vysoký vek správanie, aké by sme prisúdili dospelému.

„*There ought to be a book written about me, that there ought! And when I grow up, I’ll write one – but I’m grown up now,* she added in a sorrowful tone; *‘at least there’s no room to grow up any more here.’*

‘But then,’ thought Alice, ‘shall I never get any older than I am now? That’ll be a comfort, one way – never to be an old woman – but then – always to have lessons to learn! Oh, I shouldn’t like that!’

32 „Hanbi sa,“ povedala si Alicia, „také veľké dievča,“ (to teda bola) „a takto revať! Vravím ti prestaň!“ Ale plakala ďalej a vyronila za celé vedrá sĺz, takže naplakala okolo seba veľikánsku, zo desať centimetrov hlbokú mláku, čo sa rozlievala do polovice siene (Carroll, 1984, 19).





‘Oh, you foolish Alice!’ she answered herself. ‘How can you learn lessons in here? Why, there’s hardly room for you, and no room at all for any lesson-books!’³³ (Carroll, 1994, 43)³³

Toto je ukážka z neskoršej časti knihy, kde sa už pracuje aj s konceptom dospelosti ako vyššieho veku. Najskôr si Alica uvedomuje, že už dostatočne vyrástla, a ak s veľkosťou prichádza aj dospelosť, nemôže písanie knihy o sebe nechať na neskôr. Horšie však pre ňu je uvedomenie, že už nemá ďalej kam rásť. A ak je vek takisto nerozlučne spätý s dospelosťou a vzrastom, zdá sa, že už nebude nikdy staršia.

Máme viacero metaforických konceptov, pomocou ktorých chápeme dospelosť, a každý má, ako sa ukázalo, aj kontexty, v ktorých nefungujú ideálne. Toto je však základnou vlastnosťou každého pojmu. Carrollove narážky nemusíme chápať len ako hru s viacvýznamovosťou slov. Domnievam sa, že neexistuje nič také, ako doslovný význam.³⁴ Aspoň nie v zmysle tradičnej predstavy doslovnosti ako niečoho nemenného vzhľadom na časový vývoj či kontextuálne zmeny. Každý pojem má viacero významov, ktoré sú dané hlavne štruktúrou metaforických sietí, z ktorých vychádzajú. Niektoré významy v prehovore možno iba štatisticky dominujú, ale preto ešte nemožno ostatné odsunúť ako zavádzajúce obrazné pomenovania. Autor knihy nám neustále ukazuje paradoxné prípady nášho bežného uvažovania o pojmoch. Pri dôkladnej analýze by sme však podobnú metaforickú štruktúrovanosť jazyka mohli nájsť aj vo filozofických a vedeckých textoch, ktoré sa často stavajú do pozície exaktného a doslovného uvažovania.³⁵

Vráťme sa ku konkrétnym spomínaným konceptom. Koncept osoby sa tu teda najprv použil v súvislosti s Ja, a neskôr v spojení s jej postavou,

33 „Nieкто by o mne mal napísať knihu, to by teda mal! Keď narastiem, napíšem ju sama – ale veď som už narástla,“ dodala zarmútená. „Aspoň v tejto izbe už ďalej rásť nemôžem.“

„Ale to znamená,“ rozmýšľala Alica, „že ani roky mi nebudú pribúdať! Keby zo mňa nikdy nebola starena, to by bolo ohromné. Ale zasa – večne sa len učiť! Och, to by sa mi nechcelo!“

„Ty hlúpa Alica,“ odpovedala si. „Ako sa tu chceš učiť? Veď tu niet miesta ani pre teba, ako by sa sem zmestili učebnice?“ (Carroll, 1984, s. 34).

34 Chápanie vzťahu doslovného a metaforického významu predstavuje osobitý problém, ktorý by si zaslužil hlbšie skúmanie. Vzhľadom na dynamické premeny významu slov, ktoré sú nezlučiteľné s princípom doslovnosti, môžeme doslovnosť chápať skôr ako metaforu. Vytvára nám predstavu jazykového systému, v ktorom má každý pojem svoj dominantný význam, a tomu rozumieme ako nemennému. Takýto systém je nereálny. Pojem doslovného je však užitočný, a to napríklad pri vysvetľovaní fungovania metafory.

35 George Lakoff tvrdí vo svojej knihe *Philosophy in the Flesh*, že bez metafor by bolo celé naše uvažovanie veľmi chudobné a pri väčšine filozofických konceptov dokonca nemožné. Vzniká tak nový priestor pre spomínanú analýzu filozofických textov, ktorá však nie je úlohou tejto state.





veľkosťou tela. Autor nám tak opäť ukazuje, ako sú prepojené koncepty osoby a Ja, síce komplexne, ale nie vždy konzistentne, pretože zvyčajne svoje Ja stotožňujeme aj s materiálnym telom, no nie vždy. Mnohí myslitelia sa pokúšali hľadať akúsi esenciu človeka mimo jeho tela, rovnako ako možno nájsť aj takých, ktorí by celkovú kvalitu Ja zredukovali na telo a jeho funkcie.

„*Dear, dear! How queer everything is to-day! And yesterday things went on just as usual. I wonder if I've been changed in the night? Let me think: was I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is, Who in the world am I? Ah, THAT'S the great puzzle!*” And she began thinking over all the children she knew that were of the same age as herself, to see if she could have been **changed** for any of them.“ (Carroll, 1994, 24)³⁶

V tomto úryvku vstupuje do hry aj problém identity. Ten je taktiež úzko spätý s chápaním Ja a osoby. Alica už niekoľkokrát zmenila rozmery svojho tela. Najskôr vypila nápoj a zmenšila sa, potom zjedla koláč a zväčšila sa. Túto zmenu telesného rozmeru však reflektuje tak, akoby mala dopad aj na identitu. Uvažuje nad tým, či už predtým, než sa ráno zobudila, bola tou istou ako včera. V českom preklade sa píše, že sa „*nečítala ve své kůži*“. Alica sa však nazdáva, že keď niekoľkokrát zmenila svoju veľkosť, nie je tou istou osobou, a teda nemá tú istú identitu. V jej prehovore v originálnom texte to z logického hľadiska dáva zmysel, pretože o svojej premene neuvažuje len ako o zmene veľkosti, ale uvažuje o zmene Ja. Keď sa zmenil rozmer jej tela, zmenila sa. V tomto prípade splyva koncept Ja ako tela a zároveň Ja ako identity. Avšak napriek tomu, že sú Ja, identita, osoba a telo úzko prepojené, nemožno o nich uvažovať, ako keby boli totožné. Tak o nich uvažuje Alica, a preto sa nemožno čudovať jej myšlienkovým pochodom. Premýšľa totiž takto: Zmenila som sa, nie som taká istá ako predtým. Kto som, ak už nie som ja? Ak chce porozumieť tejto zmene, musí pracovať s tým, čo pozná. A odlišné identity pozná z interakcií s inými osobami. Preto skúma, či sa nezmenila na niektorú z nich, a túto hypotézu sa pokúša verifikovať porovnávaním.

36 „Bože, bože!“ vzdychla si. „Aké je dnes všetko čudné! Ešte včera to bolo ako inokedy. Vari som sa v noci nejako zmenila? Porozmýšľajme: Keď som ráno vstávala, bola som tá istá ako včera? Veru sa mi zdá, že som sa cítila akosi inakšie. Ale ak už nie som tá čo včera, otázka je: Kto vlastne som? To je tá záhada!“ A prebrala rad-radom všetky rovesníčky, či sa nebudaj nepremenila na niektorú z nich (Carroll, 1984, 19).





„No, I've made up my mind about it; if I'm Mabel, I'll stay down here! It'll be no use their putting their heads down and saying – Come up again dear! – I shall only look up and say --- **Who am I then?** Tell me that first, and then, if I like being that **person**, I'll come up: if not, I'll stay down here till I'm **somebody else**...-“³⁷ (Carroll, 1994, 25)³⁷

Alica sa pokúša rozpomenúť si na básničky a zisťuje, že si ich nepamätá správne. Z toho vyvodzuje, že sa musela zmeniť na svoju hlúpu kamarátku, a toto zistenie sa jej nepáči. Radšej by očakávala ďalšie zmeny, až kým nebude niekým iným. Autor tu už pracuje s niečím viac, než len s telesnými premenami Alice. Zdá sa, že sa nejako zmenila aj jej pamäť. Nie je mojím cieľom teraz interpretovať tento autorský postup. Rád by som však poukázal na fakt, že Carroll postupne pracoval s niekoľkými konceptmi Ja a obmieňal ich, aby tak dosiahol v prehovore paradoxné situácie.

„**Who are YOU?**” said the Caterpillar.

*This was not an encouraging opening for a conversation. Alice replied, rather shyly, hardly know, sir, just at present– at least I know **who I WAS** when I got up this morning, but I think I must have been **changed** several times since then.*

‘What do you mean by that?’ said the Caterpillar sternly. ‘**Explain yourself!**’

‘I can’t **explain MYSELF**, I’m afraid, sir’ said Alice, ‘because **I’m not myself**, you see.’

‘I don’t see,’ said the Caterpillar.

‘I’m afraid I can’t put it more clearly,’ Alice replied very politely, ‘for I can’t understand it myself to begin with; and being so **many different sizes** in a day is very confusing.’

‘It isn’t,’ said the Caterpillar.

‘Well, perhaps you haven’t found it so yet,’ said Alice; ‘but when you have to turn into a chrysalis–you will some day, you know–and then after that into a butterfly, I should think you’ll feel it a little queer, won’t you?’

‘Not a bit,’ said the Caterpillar.

37 Nie, už to mám: Ak som Mabel, tak radšej ostanem tu! Môžu sem pchať hlavu a vyvolávať: „Pod von, dušička!“ Iba zodvihnem hlavu a poviem: „Tak kto som? Najprv mi to povedzte, a ak sa mi bude chcieť byť tým človekom, vyjdem; a ak nie, zostanem tu, kým sa nestanem niekým iným (Carroll, 1984, 20).





'Well, perhaps your feelings may be different,' said Alice; 'all I know is, it would feel very queer to ME.'

*'You!' said the Caterpillar contemptuously. 'Who are YOU?'*³⁸ (Carroll, 1994, 53)³⁸

V tejto ukážke sa kríza identity ešte viac prehlbuje. Alica vedie rozhovor s Húseničiakom, ktorý sa jej pýta, kto je. Ona má však po predchádzajúcich skúsenostiach a úvahách problém nájsť uspokojivú odpoveď. Obzvlášť vtedy, keď jej Húseničiak hovorí: „*Vyjadri sa!*“ V českom preklade nájdeme výraz: „*Vysvětlete to svými slovy!*“ Najlepšie problém vyznieva v originálnom „*Explain yourself!*“, pretože sa priamo poukazuje na Self – Ja. No i v preklade ide o rovnaký problém. Ak Alica nie je sama sebou, potom sa nemôže vyjadriť a nemôže to vysvetliť svojimi slovami. Porovnajme tento text s ďalším úryvkom:

„Serpent!’ screamed the Pigeon.

‘I’m not a serpent!’ said Alice indignantly. ‘Let me alone!’

‘Serpent, I say again!’ repeated the Pigeon, but in a more subdued tone, and added with a kind of sob, ‘I’ve tried every way, and nothing seems to suit them!’

‘I haven’t the least idea what you’re talking about,’ said Alice.

‘I’ve tried the roots of trees, and I’ve tried banks, and I’ve tried hedges,’ the Pigeon went on, without attending to her; ‘but those serpents! There’s no pleasing them!’

Alice was more and more puzzled, but she thought there was no use in saying anything more till the Pigeon had finished.

38 „A ty si kto?“

Takýto začiatok veru nepovzbudzoval do rozhovoru. Alica odpovedala zarazene: „Ani – ani neviem, pane, teraz naozaj neviem – viem iba to, kto som bola dnes ráno, keď som vstala, ale odvtedy som sa už iste niekoľkokrát premenila.“

„Ako to myslíš?“ spýtal sa Húseničiak strmo. „Vyjadri sa!“

„Lutujem, pane, ale vyjadriť sa nemôžem,“ povedala Alica, „lebo ja nie som ja – rozumiete?“

„Nerozumiem,“ odpovedal Húseničiak.

„Lutujem, ale zrozumiteľnejšie vám to neviem povedať,“ zdvorilo odpovedala Alica, „neviem, ako by som začala, viete, ja tomu sama nerozumiem; mať za jeden jediný deň také premenlivé rozmery, to človeka celkom popletie.“

„Vôbec nie,“ povedal Húseničiak.

„No, možno ste to ešte neskúsili,“ povedala Alica, „ale keď sa zakuklíte – a jedného dňa sa tomu nevyhnete – a potom sa zmeníte na motýľa, iste nebudete celkom vo svojej koži, nemyslíte?“

„Ani trochu,“ Húseničiak na to.

„Zdá sa, že vy to prijímate inakšie,“ povedala Alica, „no keby šlo o mňa, ja by som sa určite cítila nesvoja.“

„Ty, ty,“ povedal opovržlivo Húseničiak. „A kto vlastne si?“ (Carroll, 1984, 40).





‘As if it wasn’t trouble enough hatching the eggs,’ said the Pigeon; ‘but I must be on the look-out for serpents night and day! Why, I haven’t had a wink of sleep these three weeks!’

‘I’m very sorry you’ve been annoyed,’ said Alice, who was beginning to see its meaning.

‘And just as I’d taken the highest tree in the wood,’ continued the Pigeon, raising its voice to a shriek, ‘and just as I was thinking I should be free of them at last, they must needs come wriggling down from the sky! Ugh, Serpent!’

‘But I’m not a serpent, I tell you!’ said Alice. ‘I’m a – I’m a –’

‘Well! what are you?’ said the Pigeon. ‘I can see you’re trying to invent something!’

‘I – I’m a little girl,’ said Alice, rather doubtfully, as she remembered the number of changes she had gone through that day.

‘A likely story indeed!’ said the Pigeon in a tone of the deepest contempt. ‘I’ve seen a good many little girls in my time, but never one with such a neck as that! No, no! You’re a serpent; and there’s no use denying it. I suppose you’ll be telling me next that you never tasted an egg!’

‘I have tasted eggs, certainly,’ said Alice, who was a very truthful child; ‘but little girls eat eggs quite as much as serpents do, you know.’

‘I don’t believe it,’ said the Pigeon; ‘but if they do, why then they’re a kind of serpent, that’s all I can say.’

This was such a new idea to Alice, that she was quite silent for a minute or two, which gave the Pigeon the opportunity of adding, ‘You’re looking for eggs, I know that well enough; and what does it matter to me whether you’re a little girl or a serpent?’

‘It matters a good deal to me,’ said Alice hastily...“ (Carroll, 1994, 63)³⁹

39 „Had!“ zvríeskla.

„Nie som nijaký had!“ odpovedala Alice nahnevane. „Dajte mi pokoj!“

„Had si, keď ti vravím,“ opakovala Holubica miernejšie a zavzlykala: „Skúšala som už všeličo, ale tým, ako vidieť, v ničom nevyhovievam.“

„Nemám poňatia o čom hovoríte,“ povedala Alice.

„Skúšala som to v koreňoch stromov, skúšala som to na brehoch rieky, skúšala som to v živých plotoch,“ vykladala Holubica a ani ju nepočúvala, „ale tie hady! V ničom im neulahodíš!“

Alicu jej reči čoraz väčšími miatli, no usúdila, že nemá zmysel sa miešať do toho, kým Holubica neskončí.

„Nie dosť, že znášam vajíčka,“ povedala Holubica, „ešte aby som ich vo dne v noci chránila pred hadmi. Tri týždne som ani oka nezažmúrlala!“

„Mrzí ma, že ste sa tak vyplašili,“ povedala Alice, ktorej pomaly začalo svitať.

„A keď som si napokon našla najvyšší strom v lese,“ pokračovala Holubica a celkom sa rozkričala „a myslela si, že konečne budem mať od nich pokoj, priplazia sa ku mne rovno z neba! Fuj, hadisko akési!“

„Ale veď vám vravím, že nie som had!“ povedala Alice. „Ja som – ja som –“

„Tak čo si teda?“ spýtala sa Holubica. „Čo si napochytro vymyslíš?“





V predchádzajúcom prípade sa Húseničiak pýtal Alice, kto je. V tomto prípade sa čitateľ stretáva s Holubicou, ktorá má vlastnú odpoveď na túto otázku. Obáva sa o svoje hniezdo a vidí podlhovastú bytosť pohybovať sa v korunách stromov. Napadá jej teda jedine had. Takémuto označeniu sa Alica bráni, avšak i tu má vzhľadom na zmätenosť súvisiacu s Ja a identitou problém povedať Holubici, kto je. Holubicu to ale napokon ani veľmi nezaujíma. Veci, ktoré pozná, sú obmedzené, a rovnako aj jej kategórie. Preto je jej jedno, ako sa Alica pomenuje. Ohrozuje jej hniezdo, a preto je to had. Je to podobná situácia ako v skoršej časti knihy, keď Alica uvažovala nad tým, kto vlastne je, ak už nie je sama sebou. Overovala hypotézu, že by mohla byť niektorou zo svojich priateľiek, pretože to sú ďalšie osoby, ktoré pozná. Holubica pozná hadov. Nezáleží jej na tom, že medzi nich Alicu zaradila i proti jej vôli. Alici však na tom veľmi záleží. Ani vyjadriť sa predsa nemožno bez Ja.

2.

Mysel nádoba

„*Ahem!*’ said the Mouse with an important air; ‘are you all ready? This is the **driest thing** I know. Silence all round, if you please!’ “William the Conqueror, whose cause was favoured by the pope, was soon submitted to by the English, who wanted leaders, and had been of late much accustomed to usurpation and conquest. Edwin and Morcar, the earls of Mercia and Northumbria –”“

‘Ugh!’ said the Lory, with a shiver.

‘I beg your pardon!’ said the Mouse, frowning, but very politely: ‘Did you speak?’

‘Not I!’ said the Lory hastily.

‘I thought you did,’ said the Mouse. ‘ – I proceed. “Edwin and Morcar, the

„Ja... ja som dievčatko,“ povedala Alica neistým hlasom, lebo si spomenula, koľko ráz sa za ten deň už premenila.

„Povedačky!“ zasmiala sa Holubica opovrzhivo. „Videla som už veľa dievčatiek, ale ani jedno nemalo taký krk! Nie, nie. Si had, a nemá zmysel zapierať to. Ešte mi nakoniec povieš, že si nemala v ústach vajce!“

„Mala som, čoby nie,“ povedala Alica, navyknutá vravieť vždy pravdu, „veď dievčatká majú rady vajčeka tak isto ako hady.“

„To teda neverím,“ povedala Holubica, „ale ak áno, tak aj ony patria medzi hady a hotovo!“

Tento záver Alicu tak prekvapil, že na chvíľu celkom stratila reč. Holubica to využila a dodala: „Je mi jasné, že sledíš za vajčkami, a nezáleží mi na tom, či si dievča alebo had.“

„Ale mne na tom záleží,“ vyhrkla Alica (Carroll, 1984, 45).





earls of Mercia and Northumbria, declared for him: and even Stigand, the patriotic archbishop of Canterbury, **found it advisable**—”

‘Found what?’ said the Duck.

‘Found it,’ the Mouse replied rather crossly: ‘of course you know what “it” means.’

‘I know what “it” means well enough, **when I find a thing**,’ said the Duck: ‘**it’s generally a frog or a worm**. The question is, what did the archbishop find?’

The Mouse did not notice this question, but hurriedly went on, “ – **found it advisable** to go with Edgar Atheling to meet William and offer him the crown. William’s conduct at first was moderate. But the insolence of his Normans –”

‘How are you getting on now, my dear?’ it continued, turning to Alice as it spoke.

‘As wet as ever,’ said Alice in a melancholy tone: ‘it doesn’t seem to **dry me** at all.’” (Carroll, 1994, 31)⁴⁰

Na začiatku tejto podkapitoly objasním svoj pôvodný prístup k textu, ktorý priniesol zaujímavú úvahu aj k problematike metafory v preklade a kultúrnych odlišnosti v konceptoch. Najprv som totiž čítal český preklad, ktorý som porovnával s originálom, a až neskôr som sa dostal k slovenskej verzii. Mohol som teda uvažovať nad tým, ako sa prekladajú jednotlivé metaforické výrazy, ktoré nie sú v našom jazyku bežné. Vhodným príkladom je české vyjadrenie o tom, čomu sa Kačica tak čuduje – a teda o tom, čo kráľ „*nalezl nutným*“. Domnievam sa, že máme v tomto prípade dočine-

40 „Hm, hm!“ odkašlala si Myš významne. „Dávame všetci pozor? Toto je najsuchšia vec, akú poznám. Ticho prosím! Viliam Dobyvateľ, ktorému pápež žičil, si čoskoro podrobil Angličanov, ktorým chýbali vodcovia a v poslednom čase iba lúpežili a zabíjali. Edwin a Morcar, grófovia z Mercie a Northumbrie –“

„Brrr!“ otriasol sa Lory.

„Prosím?“ spýtala sa Myš zamračene, ale zdvorilo. „Povedal si niečo?“

„Ja? Ale nie!“ chytro odpovedal Lory.

„Zdalo sa mi, že hej,“ na to Myš. „Tak pokračujem. Edwin a Morcar, grófovia z Mercie a Northumbrie, sa pridali k nemu, a dokonca Stigand, vlastenecký arcibiskup canterburský, si v tom našiel dôvod –“

„Našiel si? Kde?“ spýtala sa Kačica.

„No predsa v tom,“ odpovedala Myš namrzene, „vari nevieš, kde si možno nájsť?“

„Viem to veľmi dobre,“ odpovedala Kačica. „Keď ja hľadám žaby alebo červíky, viem, kde si ich nájdem. Otázka je, kde si ich našiel ten váš arcibiskup?“

Myš si otázku nevšímala a náhlivo pokračovala: „ – našiel si v tom dôvod, aby sa vybral s Edgarom Ateľingom Viliamovi v ústrety a ponúkol mu korunu. Viliam sa spočiatku správal mierumilovne. Na bezočivosť jeho Normanov – ako sa cítiš, moja milá?“ obrátila sa zrazu k Alici.

„Taká mokrá ako predtým,“ smutno odpovedala Alice. „Tie tvoje reči ma akosi nesušia“ (Carroll, 1984, 25).





nia s demonštráciou konceptu vtelesnenej mysle. Kačka v príbehu rozumie hľadaniu a nachádzaniu inak ako Myš. Zdá sa, že Myš si dokáže pomocou pojmu hľadania konceptualizovať aj niektoré aspekty mysle, zatiaľ čo Kačica nie je schopná takejto metafory. U nej nenastáva presun zo senzomotorickej domény do inej. Ak by som neodmietal pojem doslovnosti, dalo by sa povedať, že sa vyjadrovanie Kačice javí ako doslovné. Tá však pracuje len so svojimi primárnymi skúsenosťami. Nachádza len žabky a červy. Čo však znamená, ak povieme, že kráľ niečo „nalezl nutným“? Podobné vyjadrenia najlepšie vysvetlíme pomocou metafory nádoby, ktorá je implicitne prítomná pri úvahách o mysli. Nádoba je niečo, čo má svoje vnútro (obsah), má svoju stenu (hranica) a vonkajšok. Metafora nádoby vychádza zo základnej ľudskej skúsenosti manipulácie s predmetmi. Objekty môžeme presúvať, vkladať do nádoby či vyťahovať z nej. Táto skúsenosť spadajúca pod senzomotorickú doménu umožňuje pomocou metafory uvažovať o mysli ako o nádobe, i keď nezvykneme takúto metaforu explicitne vyjadrovať. Náš prehovor a uvažovanie však zjavne dokazuje implicitnú prítomnosť tejto metafory, ktorá štruktúruje koncept mysle. Spomeňme si na tvrdenia empirických filozofov o tom, že v mysli nie je nič, čo by nepochádzalo zo zmyslov. Už fakt, že vnímame myseľ ako niečo, v čom niečo môže byť, nám dokazuje, ako pracuje táto metafora. Myseľ môžeme chápať ako nádobu, do ktorej postupne vkladáme rôzne idey a ktoré z nej neskôr môžeme pri myslení a rozpamätávaní znovu vytiahnuť a použiť ako predmety uložené v nádobe. Preto môže aj kráľ „nájsť nevyhnutnú“ ideu vyhlásenia kľiatby.

V tomto prípade stojí za povšimnutie aj porovnanie prekladov s originálom. Autor pôvodne napísal „*found it advisable*“. Toto vyjadrenie funguje pomocou metafory nádoby rovnako dobre ako aj český preklad. Uvažoval som nad tým, ako sa slovenský prekladateľ vysporiada s týmto vyjadrením. V slovenčine totiž nezvykneme hovoriť, že niekto niečo „našiel nevyhnutným“. Skôr by sme povedali, že niečo považuje za nevyhnutné. Takýto preklad by však stratil metaforu nádoby a celý koncept mysle aj s pointou príbehu by bol stratený. Aby sa zachovala pointa a zároveň by sme pracovali s metaforickým výrazom „pokladá za nevyhnutné“, museli by sme prispôbiť aj reakciu Kačky. Tento koncept tiež vychádza zo skúsenosti manipulácie s objektom, avšak nejde o manipuláciu pomocou nádoby. Predstavme si, že máme určité prídavné slovesá, pričom každý reprezentuje nejakú kategóriu. Podobne, ako môžeme triediť hrach a fazuľu do dvoch odlišných misiek, i idey môžeme metaforicky manipulovať a presúvať do určitých kategórií. V tomto prípade kráľ nesiah





do svojej mysle ako nádoby, aby v nej našiel určitú ideu. Siahla po nej, aby ju položila za priečinok pod kategóriu „nevyhnutné“. Kačica by teda na takéto slová mohla reagovať narážkou na to, že ak ona niečo kladie, sú to väčšinou vajíčka. Slovenský prekladateľ si však ne zvolil tento postup. Zostal pri metafore mysle ako nádoby, ale pozmenil Myšine slová na „našiel si dôvod“. Takéto vyjadrenie je v našom jazyku bežné, a zároveň zachováva formuláciu, ktorá je dôsledkom tejto metafory. Zachováva tak aj pointu príbehu.

Na tomto príklade jasne vidíme i to, akú zložitú prácu má prekladateľ. Ten by s konceptom doslovného pravdepodobne ďaleko nezašiel, pretože taký preklad by bol nezrozumiteľný. Každý dobrý prekladateľ musí brať do úvahy prirodzenú metaforickosť jazyka. Pri dôslednejšej úvahe by sme možno dospeli k tomu, že od prekladateľa sa svojou prácou vo svojej podstate až tak veľmi nelíši interpretátor, a napokon aj každý účastník komunikácie, pretože pracuje s informáciou, ktorá je primárne cudzia, a musí nájsť vhodné koncepty na to, aby jej dobre porozumel. Dôležitý je teda kontext. Ale úloha metafory je kľúčová.

V súvislosti s metaforami, ktoré sa zakladajú na primárnej skúsenosti manipulácie s objektmi, by som chcel upriamiť čitateľovu pozornosť späť k úvodnému úryvku podkapitoly *Ja a druhé Ja*. Autor píše, že si Alica „zvyčajne dávala veľmi dobré rady“. Je zjavné, že rada (ako idea) je konceptualizovaná metaforicky ako objekt, s ktorým možno fyzicky manipulovať, presúvať ho a dokonca niekomu dať. V kombinácii s už spomínaným konceptom spoločenského Ja, keď Alica uvažuje a rozpráva o sebe ako o druhej osobe, autorovi umožňuje napísať, že si Alica zvyčajne dáva veľmi dobré rady, ako keby išlo o dve osoby, pričom jedna dáva druhej fyzický objekt. Podobným spôsobom si metaforickým presunom zo senzomotorickej domény konceptualizujeme väčšinu abstraktných pojmov.

Zatiaľ som uviedol príklady na fungovanie metafory mysle chápanej v pojmoch fyzickej manipulácie s objektmi. Zvyčajne však používame naraz viacero metafor, a často dosť odlišných. V predchádzajúcom úryvku je stručná zmienka jednej z nich. Všimnime si, ako v úvode Myš pripravuje ostatné zvieratá a Alicu na najsuchšiu vec, ktorú pozná. Nasleduje rozprávanie príbehu založeného na historických údajoch, od čoho Myš očakáva usušenie zmoknutých prítomných. To sa jej samozrejme nepodarí dosiahnuť, no v tomto prípade je zaujímavé uvažovať nad tým, čo mienime, keď hovoríme o príbehu ako o suchom. A ďalej nad tým, ako táto metafora vzniká. Podobné slovné spojenia nie sú v našom jazyku nič nezvyčajné.



Suchý môže byť aj film alebo akýkoľvek komentár. Takýmto označením sa snažíme vyjadriť akúsi nezaujímavosť. Domnievam sa, že to súvisí s ďalšou metaforickou sieťou (Lakoff, 1999, 242), ktorá vychádza z primárnej skúsenosti s vlastným telom. Zdravé telo potrebuje výživu. Musíme jesť, aby sme prežili, ale musíme jesť chutnú, výživnú a zdravú stravu, aby sme mali zdravé telo. Tieto skúsenosti nám umožňujú podobne uvažovať aj o myšli ako o tele a vtedy získavanie nových ideí konceptualizujeme ako jedenie. Keďže telo potrebuje správnu stravu, aj myseľ potrebuje vhodné idey. Vyhladávame, pokiaľ je to možné, tie pravdivé, užitočné a zaujímavé. Naopak, nepravdivé idey sú ako strava, ktorá nám môže uškodiť, neužitočné sú ako nevýživná strava a tie nezaujímavé sú ako strava, ktorá nechutí. Dôsledkom tejto metaforickej siete existuje v bežnom prehovore množstvo vyjadrení. Zvykneme hovoriť, že niektoré idey nemôžeme dobre stráviť alebo niektoré tvrdenia nemôžeme prehltnúť – schváliť ich. Prípadne, môžeme získať až priveľa informácií, a tak je potrebné mať viac času na ich strávenie. Podobných príkladov je veľa, vráťme sa však k suchému príbehu. Príbeh sa dá chápať tiež ako mentálny obsah, ktorý môže, ale nemusí byť zaujímavý. Myslím si, že práve suchý príbeh je metafora, ktorá súvisí s konceptom mysle ako zdravého tela. Dalo by sa síce namietat, že poznáme aj chutnú suchú stravu, ale s chutnosťou si asi zväčša spájame niečo šťavnaté. Keď niečo uschne, tak skôr stráca na chuti, ako napríklad ovocie. Práve preto môžeme uvažovať o suchom príbehu ako o niečom, čo nás nezaujme, nemusíme ho ani dobre prijať či zapamätať si (zhltnúť a stráviť). Metafora mysle ako zdravého tela je jednou z alternatív pre metaforu mysle-nádoby. Obe sú súčasťou konceptov typických pre našu kultúru. Sú kvalitatívne odlišné, pretože každý koncept nám umožňuje uvažovať o trochu iných veciach, a zároveň nedokáže sám reflektovať iné problémy súvisiace s myslou. Metafory mysle sa historicky menili. Nepochybne i v budúcnosti vytvoríme nové, ktoré nám umožnia reflektovať nové problémy prostredníctvom niečoho, čo je nám známe alebo vlastné.

3.

Zamotané koncepty

„You promised to tell me your history, you know,” said Alice, “and why it is you hate – C and D,” she added in a whisper, half afraid that it would be offended again.



'Mine is a long and a sad tale!' said the Mouse, turning to Alice, and sighing.

'It is a long tail, certainly,' said Alice, looking down with wonder at the Mouse's tail; 'but why do you call it sad?' And she kept on puzzling about it while the Mouse was speaking, so that her idea of the tale was something like this:

[...]

*'You are not attending!' said the Mouse to Alice severely. 'What are you thinking of?'*⁴¹ (Carroll, 1994, 36)⁴¹

Existuje určitý rozdiel medzi originálom a prekladmi tohto úryvku. V Carrollovom diele hovorí Myš o dlhom a smutnom príbehu („*Mine is a long and sad tale.*“), zatiaľ čo Alica na základe podobnosti slov *tale* a *tail* uvažuje o dlhom a smutnom chvoste. V preklade by sa táto podobnosť slov stratila. Vhodne však bolo použité v oboch prípadoch slovo *koniec*, ktoré jednak odkazuje na záver príbehu, a jednak na chvost, ktorým sa končí myšie telo. Zaujímavé je však sledovať, ako bolo docielené vypoointovanie tejto ukážky.

Alica a Myš majú na mysli každá niečo iné, keď sa hovorí o smutnom a zamotanom konci. Zamotanosť je vlastnosť, ktorú primárne poznáme pomocou zmyslov, a bežne ju používame na opis konkrétnych vecí, ako napríklad kľbka špagátu. Podobne ako aj iné, už opisované koncepty, vzniká i koncept zamotaného príbehu metaforickým presunom z domény senzomotorických údajov. Pokiaľ by teda Myš hovorila len o zamotanom konci, Alica by nemala problém, i keď by uvažovala nad niečím iným, než nad rozprávaným príbehom. Aspoň by si to pravdepodobne sama myslela. Keď sa však hovorí aj o smutnom konci, nastáva problém. Toto slovné spojenie jej v kontexte úvahy nad myším chvostom nedáva zmysel.

Tento úryvok možno interpretovať ako niečo viac, než len vtípné nedorozumenie. Tematizuje sa tu myslenie a porozumenie v komunikácii. Treba však opäť podotknúť, že kľúčovú úlohu stále zohráva metaforický koncept.

41 „Sľúbila si mi, že mi porozprávaš niečo zo svojho života,“ povedala Alica, „a prečo nemáš rada M a P,“ dodala pošepky, lebo sa bála, že ju zasa urazí.

„Je to príbeh o myši s dlhočizným a smutným koncom,“ povedala Myš Alici a povzdychla si.

Alica nepočula dobre, čo Myš vraví, a začudovane sa zahľadela na jej chvost. „Naozaj je dlhočizný,“ pripustila, „ale prečo vravíš, že je smutný?“ A rozmýšľala nad tým po celý čas, čo Myš rozprávala, takže sa jej príbeh začal meniť pred očami na takýto zvlnený chvost:

[...]

„Ved ty ma nepočúvaš!“ hrešila Myš Alicu. „Na čo myslíš?“ (Carroll, 1984, 30).





Ak by sme sa na chvíľu prestali zaoberať myšlienkou porozumenia v komunikácii, mohli by sme sa zamerať na iný cieľ. Bez ohľadu na pôvodný zámer, Myš ponúka Alici určité koncepty, ktoré sa ona pokúša aplikovať metaforicky na pojem chvosta. Niektoré metafory však nefungujú. Smutný chvost jej nedáva zmysel. Na to, aby metafora fungovala, je potrebná aj istá podobnosť atribútov (podobne ako aj istá rozdielnosť). Iba vhodne zvolená metafora má svoju dynamiku a dokáže obohatiť naše myslenie. Abstraktný atribút smútku v spojení s chvostom pre Alicu nefunguje, zatiaľ čo napríklad zamotanosť v spojení s príbehom Myši zmysel dáva a bežne môže podobné vyjadrenia používať. Príbeh má totiž svoje trvanie a čas si zvykneme konceptualizovať pomocou priestoru. Cesta je typický objekt vyskytujúci sa v priestore. Má svoju dĺžku a môže mať prekážky, akými sú napríklad aj časté odbočky a záhyby (zamotanosť), pretože zvyčajne sa jednoduchšie a rýchlejšie dostaneme niekam po priamej ceste. Keď uvažujeme o zamotanom príbehu, dáva nám to zmysel, pretože pri dosahovaní svojich cieľov tiež môžeme naraziť na prekážky, ktoré nám bránia v jednoduchšom a rýchlejšom dosiahnutí zámerov. V tomto úryvku teda vidíme príklad konceptuálneho miešania, v ktorom niektoré jeho výsledky fungujú správne, ale miešanie, ktoré vzniklo náhodným nedorozumením, nefunguje. Netvrdím, že takto vytvorený nový koncept nie je možný. Pokúšam sa poukázať na to, že konceptuálne miešanie neprebíha zvyčajne ako náhodný či ľubovoľný jav. Potrebný je prinajmenšom určitý potenciál v podobnosti vlastností, a zároveň vhodný kontext, v ktorom metafora dáva zmysel. Hovoríme o takzvanej vhodnosti alebo výstižnosti metafory (the aptness of metaphor): „Ide o to, že nemožno ignorovať konceptuálne metafory. Musia byť starostlivo preštudované. Treba sa naučiť, kedy je metafora užitočná pre myslenie, kedy je rozhodujúca pre myslenie a kedy je zavádzajúca. Konceptuálna metafora môže byť všetkými tromi prípadmi“ (Lakoff, 1999, 72).⁴² Práve v pozornom štúdiu metafor vidím priestor pre prácu, ktorá má veľký potenciál, keďže metafora ako nástroj myslenia zohráva pri utváraní konceptov zásadnú úlohu. Prináša so sebou totiž množstvo dôsledkov, ktoré pre jej implicitnú povahu nemusia byť zjavné. Odhalením jej štruktúry a mechanizmov môžeme poukázať na momenty, keď sú koncepty zavádzajúce, a ich prehodnotenie môže priniesť lepšie porozumenie širokej škály problémov. Od tých, ktoré súvisia s každodenným myslením, až po veľké filozofické témy.

42 „The point here is that one cannot ignore conceptual metaphors. They must be studied carefully. One must learn where metaphor is useful to thought, where it is crucial to thought, and where it is misleading. Conceptual metaphor can be all three“ (Lakoff, 1999, 72).



Pramene:

Carroll, Lewis: *Alica v krajine zázrakov*. Prekl. Vojtek, Juraj – Vojtková, Viera. Bratislava : Mladé letá, 1984.

Carroll, Lewis: *Alice's Adventures in Wonderland*. London : Penguin Books, 1994.

Carroll, Lewis: *Alenčina dobrodružství v říši divů a za zrcadlem*. Prekl. Císař, Jaroslav. Praha : Argo, 2013.

Literatúra:

Kant, Immanuel: *Kritika čistého rozumu*. Praha : OIKOYMENH, 2001.

Lakoff, George; Johnson, Mark: *Philosophy in the Flesh*. New York : Basic Books, 1999.

Lakoff, George; Johnson, Mark: *Metafory, kterými žijeme*. Brno : Host, 2002.

Ortony, Andrew: *Metaphor and Thought*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

Turner, Mark: *Literární mysl*. Brno : Host, 2005.

Resumé

Conceptual Metaphors of Mind and *Alice's Adventures in Wonderland*

Key words: Conceptual metaphor, embodied mind, self, abstract concept

My objective is to point out how we use certain metaphorical concepts from the domain of everyday thinking, philosophy and aesthetics. My approach is based on recent findings of cognitive science, especially contribution of cognitive linguistics by George Lakoff and Mark Johnson. I provide demonstration of metaphorical analysis and interpretation on Carroll's book *Alice's Adventures in Wonderland*. On several examples from this source book I explain how we metaphorically structure the concepts of mind and self. I also show how these metaphors allow the author to create literary point in the text. The structure of these abstract concepts

has philosophical consequences based on our understanding of conceptual metaphor. By attentive studying of metaphor, we can reveal these consequences which are usually hidden because of their implicit character. We can understand better the work of our mind, we can reevaluate usage of some concepts and point out moments, when they do not work properly.

Narativní konstrukce identity

Zuzana Fonioková

Ústav české literatury a knihovnictví, Filozofická fakulta,
Masarykova univerzita

Jak bylo podrobněji ukázáno v předchozí kapitole, kognitivní teorie metafory přinesla mnoho nových podnětů pro zkoumání problematiky konceptu Já. Otázka po identitě nicméně zasahuje daleko širší pole přístupů a je často diskutovaným problémem i v dalších vědách, zejména ve filozofii, psychologii i sociologii. Relativně nedávným příspěvkem jsou pak právě výsledky bádání kognitivních vědců, na něž se zaměří i naše studie. Neklademe si za cíl toto velmi široké téma zcela vyčerpat; spíše chceme prezentovat více úhlů pohledu na tento problém. Příspěvek je tedy pojat interdisciplinárně, s důrazem na poznatky kognitivní psychologie a kognitivní naratologie. Styčným bodem probíraných přístupů bude vyprávění, konkrétně vyprávění jako prostředek, pomocí něhož vysvětlujeme svět a přisuzujeme jeho částem význam. Z různých teoretických pozic vyplyne, že rozumíme sami sobě, druhým lidem i světu prostřednictvím příběhů.

Nejprve objasníme důležité pojmy spojené s identitou a nastíníme význam vyprávění pro lidskou identitu. Poté se podíváme na autobiografické vyprávění, u kterého rozlišujeme několik typů podle míry veřejnosti příběhu. Další sekce je věnována problematice vzpomínek, které tvoří základ našich příběhů o sobě samých. Tyto příběhy, tedy zdroje naší identity, jsou však formovány dalšími faktory a další část studie se zaměří na jeden z nich – vliv kultury, v níž žijeme. Nakonec téma propojíme s vybranými naratologickými kategoriemi (vyprávějící vs. vyprávěné Já, nespolehlivý vypravěč) a s otázkami, jimiž se zabývá kognitivní naratologie, zejména s problémem čtení fikčních myslí a tématem dominantních příběhů ve společnosti, které je úzce spjata s problematikou narativní konstrukce reality.

Identita jako příběh

Jedním ze styčných bodů mezi současnou kognitivní psychologií a naratologií je zkoumání významu narativu pro naše definování sebe sama.



Jedním z problémů, které budeme sledovat, je tedy i pojetí lidské identity jako příběhu. Začneme však vymezením několika důležitých pojmů. Pro účely této studie převezmeme rozdělení psychologa Dana P. McAdamse, který v návaznosti na Erika Eriksona rozlišuje mezi *self* (Já) a identitou. *Self* se podle něj skládá z *I* a *me* (toto rozdělení McAdams přejímá od Williama Jamese), přičemž *I* je subjektivní pojetí *Já*, tedy *Já* jako subjekt, a *me* objektivní, tedy *Já* jako objekt, kterému *I* připisuje vlastnosti, jména, záliby, vzpomínky na minulost apod. Zatímco *Já* se vyvíjí již v raném dětství, identita podle Eriksona a McAdamse vzniká až v období adolescence a rané dospělosti, kdy je jedinec poprvé konfrontován s nutností sloučit své rozmanité role a najít si místo ve společnosti dospělých (McAdams, 2003, 188). Identita je tedy způsob, jakým *I* připisuje atributy *me*, je to „*konfigurace* myšlení a aktivity, která dává životu jisté zdání psychosociální *jednoty a smyslu*“, do níž se lidé snaží „začlenit své rozličné role, talenty, sklony a společenské zapojení“ (McAdams, 2003, 188). Pomocí identity se vyrovnáváme s rozmanitostí různých aspektů našeho života tím, že je integrujeme do pro nás smysluplného a relativně jednotného celku, čímž si zároveň vyjasníme své místo ve společnosti.

Jelikož usilujeme jednak o „konzistentnost (jednotnost v různých situacích)“, jednak o „stálost (jednotnost napříč časem)“⁴³ představy o sobě samém (Glomb, 1997, 12 – 13), identita integruje naše životy jak synchronně, tak diachronně (McAdams, 2003, 188). Synchronní integrace propůjčuje dojem ucelenosti četným a různorodým manifestacím našeho *Já* (dá se říci našim různým *Já*) v rozličných sociálních kontextech a rolích; diachronní integrace nám zase pomáhá překonat nesourodost verzí *Já* v průběhu života.⁴⁴ Tato integrační aktivita probíhá pomocí příběhů, kterými lidé definují sami sebe – svých životních narativů. Podle některých badatelů, z nichž jedním z nejvýznamnějších je kognitivní psycholog Jerome Bruner, je *Já* samotné výsledkem tohoto narativu, nikoli jeho referentem, jenž by existoval mimo tento narativ a předcházel mu: „*Já* je produktem našeho vyprávění a ne jakousi esencí, po níž bychom pátrali v zákoutích subjektivity“ (Bruner, 2003, 222).⁴⁵ Jako důkaz uvádí Bruner

43 Konsistenz (Einheitlichkeit in verschiedenen Situationen) und Konstanz (Einheitlichkeit über die Zeit hinweg).

44 Jak shrnuje Michael Bamberg, subjekt se musí vypořádat s trojicí protichůdných požadavků na své *Já*: jsou to neměnnost a zároveň změna v čase (Ricoeurovo *idem a ipse*), jedinečnost a zároveň stejnost s ostatními, *Já* jako aktivní agent a zároveň jako objekt podléhající vnějším vlivům (Bamberg, 2 – 6).

45 Pro další přístupy, které označují *Já* (*self*) za produkt narativu, viz Bruner, 1990, 112 – 113. Toto téma





případ neurologické poruchy dysnarrativa, při které je silně narušena schopnost jedince vyprávět příběhy i příběhům rozumět. Bruner cituje Olivera Sackse, jenž popsal případ pacienta trpícího touto poruchou, který podle něj spolu se svým příběhem přišel i o svou identitu.

Jiný pohled přináší teoretik autobiografie Paul John Eakin, který poukázal na to, že ačkoli je narativ zásadní součástí našeho Já, je jen jedním z mnoha „módů Já a sebezkušenosti“⁴⁶ (Eakin, 2008, 2 – 3). Eakin vychází z Neisserovy klasifikace druhů sebezkušenosti, která zahrnuje ekologické, interpersonální, rozprostřené, soukromé a konceptuální Já (*self*) (Eakin, 1999, 22 – 23; 2008, xii – xiii). Podle Eakina je to „rozprostřené“ Já (*extended self*), tedy „Já vzpomínky a očekávání“⁴⁷, neboli Já mimo přítomnost, které konstruujeme narativně (Eakin, 2008, 3). Důvodem je časovost tohoto typu sebezkušenosti, pro niž je narativ vhodným médiem. To, že považujeme své rozprostřené Já za svou identitu, je podle Eakina způsobeno tím, že nás v dětství dospělí podporovali v tom, abychom takovému druhu sebezkušenosti věnovali obzvlášť velkou pozornost (Eakin, 2008, 3). I v dospělosti se od nás očekává, že budeme schopní prezentovat svůj sebenarativ; tímto sebenarativem, neboli narativní identitou, se prezentujeme ostatním lidem. Ve společenském kontextu nás tedy opravdu definuje naše narativní identita; pokud o ni přijdeme (jako Sacksův pacient), jevíme se ostatním jako jedinci bez vlastního Já. Eakin ovšem zdůrazňuje, že mimo naše sociální Já existují i další módy sebezkušenosti, které nejsou provázeny sebereflexí a nejsou narativní povahy (Eakin, 2008, 30). Vědci se tedy liší v názorech na to, do jaké míry jsou naše Já tvořena narativy;⁴⁸ vyjdeme však z toho, v čem se mnozí shodují⁴⁹ – minimálně jedna podstatná část našeho sebe-vědomí, a tedy naší identity, má formu příběhu; vyprávění je zároveň naším hlavním zdrojem sebepoznání. V dalších odstavcích ukážeme, jak tyto příběhy vznikají a jak fungují v našich životech i ve společnosti.

je spjato i s obecnějším pojetím „narrativu jako formy nejen znázorňování, ale i utváření reality“ [narrative as a form not only of representing but of constituting reality] (Bruner, 1991, 5). Realita podle toho přístupu není něco, co by existovalo objektivně a nezávisle na lidech, ale je utvářena pomocí příběhů, které se řídí konvencemi, jež jsou určovány danou kulturou a jazykem.

46 modes of self and self-experience

47 the self of memory and anticipation

48 V kontrastu k tomu, jak jeho kategorizaci sebezkušenosti využívá Eakin, považuje Neisser sebenarativ pouze za způsob sebedefinování: Já podle něj existuje mimo tento narativ. Odlišuje „historické Já“ od „vnímaného Já“ a „vzpomínajícího Já“ (Neisser, 1994, 2).

49 Známým protestem proti přisuzování zásadní role při utváření identity příběhům je článek „Against Narrativity“ Galena Strawsona.



Typy autobiografických příběhů

Budeme rozlišovat mezi několika typy příběhů, které o sobě vyprávíme; použitým kritériem pro toto rozdělení je míra veřejnosti příběhu. Jednotlivé kategorie však není možné ostře ohraničit, spíše se prolínají a jednotlivé příběhy se navzájem významně ovlivňují. Prvním typem je „vnitřní životní příběh“ (*inner life story*) (Linde, 1993) neboli „sebenarativ“ (*self-narrative*) (Neisser, 1994; Bruner, 1994) či „příběh identity“ (*identity story*) (Polkinghorne, 1996).⁵⁰ Je to příběh, který vyprávíme sami sobě, v podobě, v jaké jej nikdy nesdělíme nikomu jinému; někteří kognitivní vědci ztotožňují právě tento příběh naší identitou. Vnitřní příběh je tedy druhým lidem nedostupný; to však není způsobeno jen tím, že vědomě vybíráme, co jiným lidem sdělíme. Jak upozorňuje Donald E. Polkinghorne, formování identity se převážně děje, aniž by si je jedinec uvědomoval, a část příběhů identity je pociťována neverbálně a „nemůže být transparentně přeložena do jazyka. Při vyřknutí nebo napsání prochází zakoušený význam příběhu identity proměnou“⁵¹ (Polkinghorne, 1996, 365). Nedostupnost vnitřního příběhu je tedy zčásti důsledkem toho, že jsme při sdílení zkušeností do značné míry odkázáni na jazyk.⁵²

Dalším typem je mluvený příběh, který vzniká v sociální interakci – v rozhovorech s jinými lidmi. Touto kategorií příběhů se zabývá například Charlotte Lindeová, jež mluví o „životním příběhu“. Jelikož však často v rozhovorech s různými lidmi prezentujeme jinou verzi příběhu (například poskytnu jiné vysvětlení své volby povolání matce a jiné kolegyni, přičemž věřím oběma těmto vysvětlením), není životní příběh jedním uceleným narativem – jde spíše o shluk příběhů a vztahů mezi nimi (Linde, 1993, 25). V tomto typu příběhu je důležitým faktorem partner v rozhovoru. Bruner říká, že „příběh života“ vyprávěný určité osobě je [...] společným produktem vyprávějící osoby a adresáta“⁵³ (Bruner, 1990, 124). Lindeová zase upozorňuje, že „adresáti kladou na povahu vyprávěčova příběhu velké

50 McAdams však pro tento typ narativu používá výraz „životní příběh“, který je v této studii používán ve významu ústně sdíleného životního příběhu: „A life story is an internalized and evolving narrative of the self“ (McAdams, 1996, 307).

51 cannot be translated transparently into language. In their telling or writing, the experienced meaning of an identity story undergoes a transformation

52 O klíčovém významu jazyka pro definování sebe sama pojednává např. Eakin ve své knize *Fictions in Autobiography*.

53 'the-story-of-a-life' as told to a particular person is [...] a joint product of the teller and the told



množství požadavků⁵⁴ (Linde, 1993, 7).⁵⁵ Nejde však jen o to, že bychom se schválně stylizovali do různých rolí podle toho, s kým zrovna mluvíme: spíše se s různými osobami i cítíme být různými lidmi (Bruner, 1994, 43). Dá se tedy mluvit vlastně o *identitách* v množném čísle (Fludernik, 2003, 260).⁵⁶ Rozličné role, které hrajeme, jsou součástí našeho sebepojetí, i když v nich nemůžeme vystupovat najednou.

Třetím typem příběhu je psaná forma autobiografie, která se liší od vnitřního příběhu i od životního příběhu svou textovou manifestací. To ovlivňuje i další faktory, jako jsou konvence autobiografického žánru nebo potenciální publikum. Konvence žánru zahrnují mimo jiné to, že autobiografie jsou často zaměřené na konkrétní téma, spíše než aby pojednávaly o všech složkách pisatelova života (srov. Linde, 1993, 42); vliv publika pak spočívá v tom, že autor psané autobiografie si představuje své budoucí čtenáře, což jej ovlivňuje při výběru i stylizaci vzpomínek a v dalších prvcích autobiografického vyprávění (to platí jak u autobiografických knih vydávaných z komerčních důvodů, tak u těch, kde je podnětem k psaní spíše potřeba rekapitulace vlastního života). Podstatným rozdílem je také, že se od každého člověka očekává, že bude mít svůj životní příběh a bude jej sdílet s ostatními lidmi: na rozdíl od psané autobiografie je životní příběh znakem „normálnosti“ člověka a podmínkou sociální interakce (srov. Linde, 1993, 39; Eakin, 2008, 30). Navíc u autobiografie psané pro publikaci většinou dochází k opakovaným a pečlivým úpravám již napsaného, které jsou mnohem vědomější než revize nepsaných životních příběhů.

Za jakési mezistupně těchto základních typů by se dalo považovat jednak mluvené autobiografické vyprávění za speciálních podmínek, jednak psané vyprávění o sobě samém, které buď není určeno pro jiné osoby (zejména deníky), nebo je zveřejňováno průběžně a zpravidla pro menší publikum než autobiografie určené pro knižní publikaci (internetové blogy, statusy na sociálních sítích, osobní dopisy apod.). Mluveným autobiografickým vyprávěním za speciálních podmínek míníme hlavně příběhy sdělené v rámci psychologických výzkumů – jakkoli může jít o tzv. „spontánní autobiografii“ (Bruner, 1990, 123), není toto vyprávění vyvoláno zcela

54 Addressees make a number of types of social demands on the nature of the teller's story.

55 Mezi tyto nároky patří mimo jiné přiměřenost sdílených informací vzhledem k míře důvěrnosti mezi mluvčím a adresátem, požadavek časového ukotvení životních událostí nebo potřeba vyhnout se konfliktu mezi životními příběhy mluvčího a adresáta (Linde, 1993, 7 - 11).

56 Srov. Mead: „Mnohonásobná osobnost je v určitém smyslu normální“ [A multiple personality is in a certain sense normal] (Mead, 1967, 142).





přirozeným podnětem: subjekt ví, že jeho příběh je předmětem výzkumu, což jej zřejmě ovlivňuje při vyprávění (např. se může více snažit o ucelenost příběhu, než když o sobě mluví třeba s přáteli). Tazatel navíc mluvčího vybízí k vyprávění svými otázkami, jejichž volba a formulace rovněž ovlivňuje výsledný příběh (srov. Bruner, 1990, 170). U deníků, které často obsahují úvahy o vlastním sebepojetí, nelze jednoznačně říct, do jaké míry reflektují vnitřní příběh pisatele a do jaké míry jsou ovlivněné stylizací danou písemným projevem i vlivem případných imaginárních (a v některých případech reálných) čtenářů. Relativně novým prostředkem prezentace vlastního sebepojetí je internet, který ve vyspělých zemích poskytuje téměř komukoli možnost publikovat své autobiografické psaní; takové psaní však zároveň často vzniká v interakci s jinými lidmi, a to nejen z pisatelova okolí, ale někdy také s osobami, s nimiž se pisatel jinde než ve virtuálním světě nesetkal.⁵⁷ Tyto příběhy stojí tedy někde mezi mluvenými životními příběhy, sdělovanými druhým lidem v přímé interakci, a psanou autobiografií.⁵⁸

Měli bychom ovšem zdůraznit, že jednotlivé typy autobiografického vyprávění nejsou přesně ani neproniknutelně ohraničené. Vnitřní příběh jedince se samozřejmě do značné míry promítá do jeho mluvených životních příběhů i do případné psané autobiografie, naopak, naše vnitřní příběhy jsou také závislé na lidech, se kterými jsme v kontaktu, a společnosti, ve které žijeme. Jelikož mluvené příběhy vznikající v sociální interakci jsou vždy ovlivněny konkrétními adresáty vyprávění, objevuje se často několik verzí vysvětlení stejných životních událostí, které si mohou i protiřečit. Většina lidí je schopna tyto verze začlenit do koherentního životního příběhu a nevadí jim „žít s protichůdnými vysvětleními, jež [mohou] používat podle toho, jak se hodí pro danou příležitost“⁵⁹ (Linde, 1993, 7). Mohou mít dokonce radost, že našli další vysvětlení stejné události a mají tedy pro

57 Zajímavým tématem, které však přesahuje záběr této studie, by mohl být vliv internetu na vytváření identity v posledních deseti až patnácti letech (v naší kultuře). Velké procento aktivních uživatelů blogů, Facebooku, Twitteru a jiných forem komunikace po internetu jsou mladí lidé, z nichž čím dál tím více s těmito možnostmi vyrůstá a dospívá. Vzhledem k tomu, že podle psychologů je právě období adolescence a rané dospělosti (Eriksonovo páté stádium života) obdobím, během něhož si jedinec poprvé utváří svou identitu, čili zkouší různé role a usiluje o jejich integraci do koherentního celku (McAdams, 2003, 188), může u dnešní mladé generace v tomto procesu hrát internet se svými bohatými možnostmi sebeprezentace, sdílení a experimentování s vlastní identitou významnou úlohu.

58 Musíme však také vzít v potaz, že u internetové sebeprezentace mnohem méně než u tištěných autobiografií funguje kontrola referenčnosti takového psaní, což může svádět k experimentům s fiktivní identitou. O požadavku referenčnosti v oficiálních autobiografiích viz např. Lejeune, 1989, nebo Eakin, 2008, 17 – 22.

59 to live with contradictory accounts that [they] may bring them out on their appropriate occasions



své jednání více důvodů (Linde, 1993, 6). Tyto verze, vzniklé na základě interakce s jinou osobou, mohou tedy obohatit i vnitřní příběh. Dalším faktorem je to, že jedním z cílů sebenarativu je podat svůj život sám sobě tak, aby byl pro nás přijatelný. Kritéria této přijatelnosti se však nutně formují v kultuře, ve které žijeme, a v interakci s lidmi, s nimiž přicházíme do styku. To, jak těmto kritériím uzpůsobujeme mluvený životní příběh, působí i na vnitřní příběh: „Naše vlastní sebe-utvářející narativy začnou brzy odrážet naši představu o očekáváních, jež mají druzí lidé o tom, jací bychom měli být“⁶⁰ (Bruner, 2003, 211). Rozdíl mezi vnitřním a mluveným příběhem (nebo spíše sumou mluvených příběhů) tudíž zřejmě není tak velký, jak by se mohlo zdát; Brunerovými slovy, „z Jáství se stává *res publica*, dokonce i když mluvíme sami se sebou“⁶¹ (Bruner, 2003, 211). I psané autobiografie mají vliv na sebenarativ a na mluvený životní příběh, jelikož autobiografické psaní je nejen zdrojem sebezpoznání, ale v procesu formulování vlastního příběhu se často mění autorovo sebepojetí. Snahou vytvořit z mnoha životních příběhů a neustále se vyvíjejícího sebenarativu ucelené, v psaní zafixované Já, může být narušena automaticnost konstruování identity. K autobiografickému psaní jako tvorbě vlastního Já, stejně jako k dialogičnosti a kulturní podmíněnosti identity se ještě vrátíme v dalších částech této studie.

Jedním z atributů sebenarativu je jeho neustálý vývoj. Jak říká McAdams, Já není něco daného a stabilního, ale „projekt, na kterém jedinec ‚pracuje‘“ (McAdams, 1996, 297). V průběhu života do svého příběhu zapracováváme nové skutečnosti, přičemž ale stále usilujeme o konzistenci a koherenci – nové informace si tedy na jednu stranu interpretujeme tak, aby zapadaly do našeho sebepojetí, na druhou stranu však tyto nové přírůstky do příběhu mohou změnit náš pohled na stávající součásti příběhu. Základními kameny sebenarativu jsou vzpomínky na minulost, o kterých pojednává další sekce. Sebenarativ však obsahuje také očekávanou budoucnost, zejména cíle (McAdams, 2003, 195).⁶² Vyhledky do budoucnosti, současné sebepojetí a naše verze vlastní minulosti jsou v sebenarativech propojeny a navzájem se ovlivňují. O velmi zajímavém propojení vzpomínek a vyhlídek do budoucnosti pojednává Eakin ve své analýze autobiografické úvahy André Acimana. Aciman popisuje, jak si již při prožitku představuje,

60 Our own self-making narratives soon come to reflect what we think others expect us to be like.

61 selfhood becomes *res publica*, even when talking to ourselves

62 project that the individual ‚works on‘



jakým způsobem na tuto zkušenost bude vzpomínat později – „vykresluje svou budoucnost jako opakování současného vědomí“⁶³ (Eakin, 2008, 169). Sebenarativ tedy někdy vzniká už při zkušenosti samotné, není to jen retrospektivní vyprávění, (re)konstrukce minulosti, ale také konstrukce vlastního Já v budoucnosti.

Využití vzpomínek při formování identity

Poznatky kognitivních vědců (např. Daniela L. Schacter) poukazují na to, že vzpomínky nejsou trvale uložená data ani přesné otisky událostí. Nepřesnost vzpomínek je dána hned několika aspekty procesů ukládání, uchovávání a vybavování vzpomínek. Jednak jsou zkušenosti modifikovány už v momentě, kdy jsou do paměti ukládány, protože „vzpomínky jsou záznamy toho, jak jsme události prožívali, nikoli přesné kopie událostí samotných“⁶⁴ (Schacter, 1996, 6). Toto zkreslení při ukládání se samozřejmě projeví i později při vybavování.⁶⁵ Ještě ve fázi ukládání jsou pak vzpomínky ovlivňovány schémata, která si jedinec vytvořil na základě předchozích zkušeností a stávajících vědomostí (srov. Bartlett, 1967). Tato schémata určují, co a v jaké podobě si z konkrétního prožitku uložíme do paměti (Schacter, 1995, 9). Pro otázku identity je zvláště významné, že nám tato schémata napomáhají udržovat „kontinuitu mezi minulostí a přítomností“, neboť umožňují zpracovávat nová data s využitím starších informací (Birke, 2008, 34). Znamená to však také, že při vytváření nových vzpomínek hrají důležitou roli dřívější vzpomínky a uložené informace spolu s přesvědčeními běžnými v kultuře, ve které žijeme. Znovu se tak potvrzuje, že vzpomínky nejsou přesnými záznamy o událostech.

Další možnosti zkreslení uložených dat skýtá proces vybavování si vzpomínky, protože vybavené vzpomínky jsou do paměti uloženy znovu, přičemž „se můžeme soustředit nebo myslet jen na určité aspekty vybavené zkušenosti,“⁶⁶ čímž se změní podoba vzpomínky (Schacter, 1995, 6). To, jak minulou zkušenost vnímáme v momentě, kdy si ji vybavujeme, má tudíž

63 Srov. Bruner, 2003: „we constantly construct and reconstruct a self to meet the needs of the situations we encounter, and do so with the guidance of our memories of the past and our hopes and fears for the future“ (210).

64 projects his future as a repetition of present consciousness

65 “memories are records of how we have experienced events, not replicas of the events themselves”

66 Srov. „If the input to the memory system is not an accurate reflection of reality, then the output will necessarily be distorted“ (Schacter, 1995, 6).





vliv i na podobu již dříve uložené vzpomínky. Dostáváme se tak k dalšímu významnému tématu ve vztahu k sebepojetí, kterým je vliv přítomné situace vzpomínajícího na vzpomínky. Vzpomínání je proces, při kterém kombinujeme informace z minulosti s těmi z přítomnosti: vzpomínku spoluvytváří náš současný stav mysli, vědomosti, názory i cíle (srov. např. Schacter, 1996, 22 – 28). Jinými slovy, přizpůsobujeme si vzpomínky tak, aby odpovídaly naší současné představě: „minulost je neustále přetvářena v zájmu přítomnosti“⁶⁷ (Bartlett, 1967, 309). V rámci tohoto přetváření se mohou vyskytnout dokonce falešné vzpomínky, o jejichž přesnosti jsme však často pevně přesvědčeni (Neisser, 1994, 6; Ross – Buehler, 1994, 229).

Jak shrnují Michael Ross a Roger Buehler, naše současná perspektiva spoluurčuje zejména to, které vzpomínky si vybavíme a jak je budeme interpretovat, ale také jakým způsobem vyplníme mezery ve vzpomínkách (Ross – Buehler, 1994, 207). Motivace pozměnit vzpomínky podle nich může být dvojitá: touha vyprávět zajímavý příběh, přizpůsobený současnému publiku (při sdílení vzpomínek), a touha věřit, že mohu předvídat a ovlivnit svou budoucnost. Druhý typ motivace nás vede k přetváření minulosti tak, abychom jí lépe porozuměli a aby se nám zpětně zdála předvídatelná, což nám dá pocit, že můžeme mít kontrolu nad budoucností (Ross – Buehler, 1994, 217). V souvislosti se sebepojetím však na vzpomínky působí i další cíle, jako např. přání ospravedlnit své chování v minulosti⁶⁸ nebo dostat určitému pozitivnímu obrazu sebe sama.

Vzpomínky a sebepojetí se totiž ovlivňují vzájemně: na jednu stranu jsou vzpomínky důležitými stavebními bloky našeho Já, na druhou stranu však mají naše současné představy o sobě samých vliv na to, jak vzpomínáme na minulost. S ohledem na sebenarativy pak hraje obzvláště významnou roli selektivnost paměti a interpretace vzpomínek. McAdams tvrdí, že „do určité míry [...] je identita výsledkem volby“⁶⁹ protože své vzpomínky třídíme na ty, které zařadíme do svých sebenarativů, a ty, které budeme považovat ve vztahu k našemu Já za bezvýznamné: „Lidé vybírají a interpretují určité vzpomínky jako sebedefinující, čímž jim připisují privilegovaný status v životním příběhu“⁷⁰ (McAdams, 2003, 196). Selektivnost paměti se tedy zdá být dvojitá: jednak si některé události vůbec nevybavíme, jednak

67 we may focus on or think about only certain aspects of the retrieved experience

68 the past is continually being re-made in the interests of the present

69 Lindeová i Bruner zmiňují, že autobiografické vyprávění má do značné míry podobu apologie (Linde, 1993, 5; Bruner, 1994, 49).

70 To a certain degree [...] identity is a product of choice.





si mezi vybavenými vzpomínkami vybíráme ty, které budou spoluvytvářet naše sebepojetí.

Bruner zmiňuje několik kritérií, jež určují, které vzpomínky si vybavíme a použijeme při konstrukci Já. Jedním z nich je důraz na vlastní aktivitu, na sebe jako hybnou sílu (*agency*), díky čemuž si vybavujeme vzpomínky na „relativně autonomní činy řízené našimi intencemi – našimi přáními, touhami, přesvědčeními a očekáváními“⁷¹ (Bruner, 1994, 41). Pokud není možné své sebepojetí vystavět takto, můžeme si připsat roli oběti a postavit se tak do role rebela, někoho, kdo opět aktivně reaguje na podmínky, které na nás byly uvaleny (Bruner, 1994, 41). Obecněji pak lze říci, že výběr vzpomínek ovlivňuje to, jací chceme být, tedy naše ideální Já (srov. Albright, 1994, 32). A jelikož se naše představa o ideálním Já v čase mění, přispívá i ona k neustálým úpravám naší narativní identity. Jinými slovy: vzhledem k tomu, že cílem každého vyprávění o sobě samém je ukázat, že jeho vypravěč je dobrý člověk, „všechna tato vyprávění musí být změněna nebo nahrazena s tím, jak se mění představa mluvčího o tom, co to je dobrý člověk“⁷² (Linde, 1993, 31). Ačkoli tedy vzpomínky z velké části tvoří naše sebepojetí, nelze je brát jako spolehlivé ukazatele toho, co se v minulosti událo. Kromě zkrácení plynoucích ze samotného procesu ukládání a vybavování na ně působí také to, jak chceme vypadat před světem i sami před sebou, a co v danou chvíli považujeme za správné. Protože však nežijeme ve vakuu, jsou tato naše přesvědčení do značné míry určována sociálně a kulturně. Právě o vlivu kultury na narativní identitu pojednává následující sekce.

Vliv kultury na identitu

Již jsme zmínili, že příběhy identity vznikají ve společenském kontextu, tedy v interakci s druhými lidmi. Zásadní vliv na sebenarativy má také kulturní prostředí, ve kterém se jedinec vyskytuje a ve kterém vyrostl. Vyprávět příběhy o sobě samých se učíme už v dětství – první příběhy o tom, co se nám stalo, vznikají pod vedením dospělých osob, které u událostí byly s námi (tzv. *memory talk*). V těchto prvních příbězích se učíme „konvencio-

71 People select and interpret certain memories as self-defining, providing them with privileged status in the life story.

72 relatively autonomous acts governed by our intentional states – our wishes, desires, beliefs, and expectancies





nalizované narativní formy, které nám nakonec poskytnou strukturu pro vnitřně zpodobněné vzpomínky⁷³ (Fivush – Reese, cit. podle Eakin, 2008, 25). Cvičíme se také v tom, co je v naší společnosti bráno jako přijatelný či dobrý příběh. Naše sebenarativy pak podléhají „implicitnímu povědomí ve společnosti o tom, co je považováno za vypravovatelný příběh, vypravovatelný život“⁷⁴ (McAdams, 2003, 200).⁷⁵ Už tedy samotná forma vyprávění má svá kulturně daná pravidla, jež kladou omezení na narativně konstruovanou identitu. Kromě toho jsou také v každé kultuře přítomny jakési vzory, podle kterých svá Já vytváříme – „nevyřčené, implicitní kulturní modely toho, čím by Jáství mělo být a čím by mohlo být – a samozřejmě čím by nemělo být“⁷⁶ (Bruner, 2003, 210 – 11). Naše narativní konstrukce identity tedy rozhodně není zcela nezávislou činností. Ostatně už existence sebenarativů je podmíněna kulturně: podmínkou pro sebenarativy je koncept individuality, který není univerzální, ale spjatý s určitými kulturami a obdobími (viz např. Eakin, 1985, 199; Luckmann, 1979, 293 – 294; Bamberg, 10). Moderní industriální společnost pak klade na své členy obzvlášť velké požadavky s ohledem na identitu: na jedné straně je kladen obrovský důraz na individualitu, na druhé straně velká rozrůzněnost rolí způsobuje, že lidé obtížně integrují různé verze svého Já do jednotné identity. V moderní kultuře mají tudíž sebenarativy, sjednocující jinak neslučitelné stránky našich životů, obzvlášť velký význam (srov. McAdams, 2003, 201).

Kulturní modely usměřující konstrukci sebepojetí jsou úzce spjatý s tzv. lidovou psychologií (*folk psychology*), tedy systémem předpokladů o tom, co je lidská mysl a jak funguje (Bruner, 1990, 35). Každá kultura má takový sdílený interpretační systém, o němž se většinou předpokládá obecná platnost – je to sada tvrzení, která se považují za „zdravý rozum“. Lidové psychologie využíváme při interpretaci jednání a chování ostatních lidí: ona určuje, jaký záměr připíšeme tomu kterému činu, jaké cíle, názory a přání vidíme za jednáním jiných lidí a jakým způsobem lidé přemýšlejí v různých situacích. Lidová psychologie má přitom „kanonický status“: „shrnuje nejen, jak se věci mají, ale také (často implicitně), jak by se měly

73 the conventionalized narrative forms that eventually provide a structure for internally represented memories

74 a society's implicit understandings of what counts as a tellable story, a tellable life

75 Vypravovatelnost je termín hojně používaný v naratologii, viz např. Ryan, 2005, 589 – 591.

76 implicit cultural models of what selfhood should be and what it might be – and, of course, what it should not be





mít⁷⁷ (Bruner, 1990, 38 – 39). Zaměřuje se tedy na „obvyklé“ a „očekávatelné“; pokud se takovým očekáváním něco vymyká, je potřeba sáhnout k vysvětlení, které danému jevu dodá smysl. Lidová psychologie dokáže převést „výjimečné a neobvyklé do srozumitelné formy“⁷⁸ a činí tak pomocí vyprávění, které je dobře uzpůsobeno právě k tomu, aby propojovalo obvyklé s výjimečným⁷⁹ (Bruner, 1990, 47). Když se setkáme s chováním, které neodpovídá našemu pojetí obvyklosti a normálnosti (tj. odporuje nepsaným pravidlům toho, jak se má člověk chovat v určité situaci), přijdeme s příběhem, který poskytne možné vysvětlení. Například nedávno jsme při posezení s přáteli v kavárně v parku pozorovali ženu oblečenou jako čarodějnice. Každý z nás přišel s příběhem, kterým by se tento neobvyklý zjev dal vysvětlit: jde z maškarního plesu, věří, že ovládá magii, chystá se zúčastnit akce pro děti ve stylu sletu čarodějnic. Neobvyklé a na první pohled nesrozumitelné chování si tedy vysvětlíme tím, že mu připíšeme určitý záměr, který je zároveň v souladu s naší kulturou: „Funkcí příběhu je najít intencionální stav, který odklonění od kanonického kulturního vzorce zmírňuje nebo alespoň činí srozumitelným“⁸⁰ (Bruner, 1990, 48 – 49). Literární ilustrací této potřeby uchopení reality skrz příběh je např. Čapková povídka *Povětroň*, v níž se několik různých vypravěčů snaží nalézt vysvětlení jedné události (zřícení letadla, následkem kterého v nemocnici leží muž). Činí tak pomocí příběhů, které si vytváří na základě dostupných (avšak pro pochopení situace nedostačujících) indicií. Zde se tedy naplno projevuje síla vyprávění dodávat skutečnosti význam.

Lidovou psychologii ovšem nepoužíváme pouze k porozumění činům druhých lidí, ale rovněž svému vlastnímu chování (viz např. Herman, 2011, 18; Palmer, 2010, 188). Proto i při interpretaci vlastního chování nebo vzpomínky si připisujeme záměry, jež lze sloučit s kanonickým pojetím lidského myšlení a konání. Vyprávíme svůj sebenarativ tak, aby nám náš život připadal smysluplný a srozumitelný – přičemž to, co považujeme za smysluplné a srozumitelné, je určováno modely zavedenými v naší kultuře, zejména právě lidovou psychologií. Jak jsme již uvedli, jedním z cílů

77 it summarizes not simply how things are but (often implicitly) how they should be

78 the exceptional and the unusual into comprehensible form

79 Podle kognitivního naratologa Davida Hermana je jakési vybočení z normy, „narušení kanonického nebo očekávaného“ [disruption of the canonical or expected], jedním ze základních prvků vyprávění (Herman, 2009, 20).

80 The function of the story is to find an intentional state that mitigates or at least makes comprehensible a deviation from a canonical cultural pattern.





sebenarativů je vidět sami sebe v pozitivním světle – za tímto účelem selektujeme a interpretujeme své vzpomínky a neustále upravujeme své sebepojetí. Tyto interpretace a úpravy jsou do určité míry přizpůsobováním svého sebepojetí kanonické představě o tom, co je přijatelné a normální. Lidová psychologie, která se liší kulturou od kultury, tedy spoluurčuje, jakým způsobem konstruujeme své Já.⁸¹

Eakin v tomto kontextu mluví o „systému narativní identity“, tedy systému pravidel, která určují, jakým způsobem o sobě a svých zkušenostech máme a můžeme mluvit (Eakin, 2008, 22 – 31). Výsledkem je, že naše sebenarativy vznikají pod vlivem „společenských konvencí a omezení“⁸² (Eakin, 2008, 30). Porušení těchto pravidel má za následek, že nás ostatní přestanou vnímat jako normální. Při vytváření své narativní identity jsme tedy usměrňováni normativními modely osobnosti, které jsou dané kulturně (Eakin, 2008, 32 – 33). Zároveň je však to, co se od nás očekává, vždy spojeno s naší rolí ve společnosti, která závisí na faktorech, jako jsou gender, rasa, etnikum nebo společenská třída – kulturní modely neurčují jen, co to znamená být osobou, nýbrž i co to znamená být např. ženou nebo Romem.

Zde se dostáváme k otázce dominantní koncepce osobnosti. Normativní modely osobnosti jsou většinou založeny na příbězích dominantní skupiny: společnost tak privilejuje určité typy sebenarativů a marginalizuje jiné (McAdams, 2003, 201; Bruner, 1990, 114 – 115). Příkladem z naší společnosti je dominance bílých heterosexuálních mužů, která může způsobit, že lidé jiné rasy, pohlaví nebo sexuální orientace mohou své Já pociťovat jako méněcenné vzhledem k normativnímu modelu Já. Rovněž mohou mít problém definovat sami sebe jako individualitu, protože se nemohou vymanit z kategorie, která je určena kulturně: např. žena „si je vždy vědoma toho, jak je definována jako žena, jako členka skupiny, jejíž identita je definována dominantní mužskou kulturou“⁸³ (Friedman, cit. podle Linde, 1993, 103). Susan Friedmanová argumentuje, že individualita je vždy iluzí, ale jen člen privilegované skupiny (v západních společnostech bílý muž) může této iluzi podlehnout: je mu dopřán luxus toho, že na svou kategorii

81 Trochu jiný pohled na totéž téma nabízí Lindeová, když mluví o vytváření koherence v životních příbězích. Ta je podle ní založena nejen na osobní potřebě koherence a na interpersonálním požadavku (lidé, se kterými vedu hovory, očekávají, že můj příběh bude koherentní), ale také na kulturním základě, na tzv. systémech koherence. Lindeová rozlišuje dva základní typy těchto systémů – zásady zdravého rozumu a populární verze odborných teorií (např. psychoanalýza, behaviorismus nebo feminismus) (Linde, 1993, 18).

82 social convention and constraint

83 is always aware of how she is being defined as a woman, as a member of a group whose identity has been defined by the dominant male culture





(pohlaví a rasu) může zapomenout a definovat sám sebe jako jedinečnou individualitu (Friedman, cit. podle Linde, 1993, 103).⁸⁴ Sebenarativy jsou tedy ovlivněny také vztahy mezi různými společenskými skupinami a „odrážejí [...] převládající vzorce hegemonie v ekonomických, politických a kulturních kontextech, v nichž jsou situovány lidské životy“ (McAdams, 2003, 201). K problému dominantních konceptů Já se ještě vrátíme v části věnované dominantním příběhům.

Dalším aspektem působení kultury na sebenarativy je vliv jazyka.⁸⁵ To však není univerzální všem jazykům a tedy všem způsobům nazírání na svět. Různé jazyky strukturují realitu odlišně a poskytují rozdílné možnosti vyjádření myšlenek. Kategorie, které jsou v našem jazyce povinné, udávají, jak vnímáme skutečnost: např. díky nutnosti rozlišit jednotné a množné číslo nám připadá přirozené dělit věci podle kategorií jeden nebo více (Linde, 1993, 108). Jazyk, kterým své příběhy vyprávíme, tedy při narativní konstrukci identity rovněž hraje důležitou roli. Jak však upozorňuje Bruner, sebenarativy jsou ovlivněny také vlastnostmi samotné formy vyprávění. Bruner tvrdí, že stejně jako každý jiný příběh i autobiografické narativy podléhají konvencím, jimiž se řídí utváření příběhů. Důležitým faktorem je „lhostejnost příběhu k mimojazykové skutečnosti“:⁸⁶ aby byl příběh příběhem, musí dodržet návaznost vět a provázanost jednotlivých komponentů příběhu s celkovou fabulí, ale nemusí být nutně pravdivý (Bruner, 1990, 44). Příběhy se nás nesnaží přesvědčit o tom, že jsou pravdivé, ale o tom, že jsou přesvědčivé (*verisimilar*) (Bruner, 1986, 11). Také v sebenarativěch usilujeme o návaznost a koherenci; své životy organizujeme do zápletky, „která v reakci na hrozbu nesouvislého a zdánlivě nesmyslného života dodává lidskému konání řád souborem možných spojitostí“⁸⁷ (Bamberg, 13). Sebenarativ navíc využívá literárních žánrů, které dále strukturují naše nahlížení na realitu – pozoruhodné jsou mimo jiné tzv. „body zvratu“ (*turning points*), pomocí nichž vysvětlujeme nesourodost jednotlivých částí autobiografického příběhu (Bruner, 1990, 121).⁸⁸ Mož-

84 Tímto tématem se zabývají i feministické přístupy k autobiografii, viz např. Smith – Watson, 1998.

85 O roli, kterou jazyk hraje ve vysvětlování mentálních stavů a v lidové psychologii, podrobněji pojednává kapitola *Význam a funkcia konceptuálnej metafory z perspektívy kognitívnej vedy*. Vzájemným vztahem jazyka, vnitřního monologu a konceptu Já se zabývá kapitola *Konceptuálne metafory mysle a Alica v krajine zázrakov*.

86 The story's indifference to extralinguistic reality.

87 that lends order to human action in response to the threat of a discontinuous and seemingly meaningless life by a set of possible continuities

88 To se často odráží i v životopisech a autobiografiích. Příkladem může být vidění lidského života jako



nosti samotného vyprávění tedy rovněž tvarují narativní identitu. V následujícím oddíle se proto pokusíme obohatit pohled na problém narativní identity využitím kategorií teorie vyprávění a propojením s tématy kognitivní naratologie.

Vypravěč vs. postava

Významným rysem vyprávění je oddělení vypravěče od postavy. Teorie vyprávění toto rozlišení sleduje zejména ve fikčních textech využívajících tzv. autodiegetického vyprávění, tedy vyprávění v první osobě, kdy je vypravěč zároveň hlavním hrdinou. Ačkoli je vypravěč a protagonista fyzicky jednou osobou, v případě retrospektivního vyprávění (tj. ve většině případů, neboť jiné typy vyprávění, jako např. simultánní narace, jsou spíše výjimkou) rozlišujeme mezi vyprávějícím Já a vyprávěným Já, popř. mezi vyprávějícím a prožívajícím Já. Tato dichotomie reflektuje skutečnost, že naše současné Já není identické s Já z naší minulosti: současné Já, z jehož pozice formulujeme svůj příběh, je jiné než Já v některém bodě příběhu. V literatuře, zejména v próze 2. poloviny 20. a 21. století, je často akcentován rozpor mezi perspektivou vyprávějího a vyprávěného Já; fikce tak zobrazuje vliv současné situace vypravěče na rekonstrukci minulosti, o němž jsme hovořili v souvislosti se vztahem vzpomínek k sebenarativu. Typickými příklady jsou romány *Vědomí konce* Juliana Barnesse nebo *Soumrak dne* Kazua Ishigura, v nichž stárnoucí vypravěči vzpomínají na svůj život, přičemž jsou vedeni přáním ospravedlnit svůj život, ale zároveň jsou nuceni své vzpomínky upravovat ve světle nově získaných informací. Některá autobiografická a autofikční⁸⁹ díla rovněž zdůrazňují oddělení vyprávějího a vyprávěného Já a upozorňují tak na distanci mezi minulým a současným Já. Příkladem je kniha Maxe Frische *Montauk*, v níž vypravěč osciluje mezi první a třetí osobou,⁹⁰ nebo *Vzory dětství* Christy Wolfové, která používá vyprávění v druhé osobě pro své současné Já a vyprávění ve třetí osobě v kombinaci s fiktivním jménem pro své Já minulosti.

I v sebenarativu, prototypu autodiegetického vyprávění, je oddělen vypravěč od protagonisty, což hraje roli v různých aspektech sebepojetí.

dvou etap, mezi nimiž existuje výjimečný okamžik „prozření“ či „obrácení“: s touto časovou strukturou se můžeme setkat např. ve *Vyznáních* Augustina Aurelia či v legendách (např. Život svatě Kateřiny).

89 Autofikce je psaní o sobě samém, které kombinuje referenčnost vyprávění s fikčními prvky.

90 O narativní perspektivě v knize *Montauk* pojednává Fonioková, 2013.



Tento atribut vyprávění umožňuje reflexivitu, tedy „schopnost nahlížet na sebe sama zvnějšku jako na objekt nebo na druhého“⁹¹ (Linde, 1993, 120; srov. Bamberg, 3). Díky tomu se můžeme na své Já v minulosti podívat s odstupem, který nám také usnadní nahlížet na sebe jako na dobrého člověka. I když přiznáme chyby, jichž jsme se v minulosti dopustili, prezentujeme se v pozitivním světle, protože si tyto chyby uvědomujeme: negativní hodnocení se nevztahuje na vypravěče, tedy nás, ale na protagonistu, jímž jsme byli, ale už nejsme (Linde, 1993, 123 – 124; Bruner, 1990, 95 – 96). Opět zde navíc hraje roli explikační síla vyprávění: pomocí příběhu, ve kterém figurujeme jako postava, vysvětlíme své činy a jiné události v našem životě. Příběh ukáže, jaký měly smysl, případně proč byly nezbytné, a tím je ospravedlní (srov. Bruner, 1990, 121).

Zajímavý pohled na rozdíl mezi vyprávějším Já a vyprávěným Já skýtá teorie autobiografického psaní. Současné teorie tíhnou k přesvědčení, že samotné psaní autobiografie je aktem konstrukce identity: např. Eakin vidí autobiografické psaní „nikoli pouze jako pasivní, transparentní záznam již dokončeného Já, ale spíše jako integrální a často rozhodující fázi dramatu sebe-definice“⁹² (Eakin, 1985, 226). Autobiografické psaní není pouze zobrazením již dříve prožité konstrukce identity, nýbrž jejím pokračováním, její další fází. V souladu s kognitivními teoriemi identity připomínají Sidonie Smithová a Julia Watsonová, že „autobiografické vyprávění je performativní,“ neboť skrz ně vzniká ono Já naší minulosti, o kterém se většinou domníváme, že je zdrojem našeho současného Já (Smith – Watson, 1998, 357). Martin Löschnigg, přistupující k autobiografii z pozice postklasické naratologie, pak navrhuje nahradit dichotomii vyprávěcího Já a vyprávěného Já „kontinuem ‚psaní experimentálního‘“⁹³ jelikož akt autobiografického psaní vytváří nejen Já minulosti, ale rovněž současné Já (Löschnigg, 2010, 257 – 259). Naratologické kategorie vyprávěcího a vyprávěného Já tedy mohou obohatit náš pohled na životní příběhy, zároveň však výzkum autobiografie na tyto kategorie vrhá nové světlo.

Za zmínku stojí také to, že v próze bývá rozpor mezi perspektivou vyprávěcího a vyprávěného Já někdy spojen s použitím nespolehlivého vypravěče: celková struktura díla vede čtenáře k tomu, že pozná odchylky

91 the ability to relate to oneself externally, as an object or as an other

92 not merely as the passive, transparent record of an already completed self but rather as an integral and often decisive phase of the drama of self-definition

93 [by] a continuum of ‚writing the experimental‘





vypravěčovy verze příběhu od fikční reality, tedy od toho, co čtenář interpretuje jako pravdivou verzi příběhu, „jak to doopravdy bylo“. Například v současné britské literatuře se objevuje významný proud děl (Graham Swift, Kazuo Ishiguro, Penelope Lively, Julian Barnes a další), v nichž autodiegetičtí vypravěči prezentují své vzpomínky na vlastní život – tedy vlastně svůj životní příběh. Při vybavování vzpomínek jsou však ovlivňováni svou současnou perspektivou, která zkresluje jejich verzi minulosti. Motivací vyprávění je často touha vyrovnat se s něčím, co je trápí, např. s pocitem viny nebo nespokojenosti s vlastním životem. Tyto romány tedy tematizují nespolehlivost lidské paměti a proměnlivost sebenarativů, které využíváme k ospravedlnění vlastní minulosti.

Mohlo by se zdát, že nespolehlivost paměti a subjektivita sebenarativů zpochybňuje kategorii nespolehlivého vyprávění ve fikci – minimálně v případech, jež pracují se zkreslením paměti – protože poukazují na nemožnost spolehlivé výpovědi homodiegetického vypravěče (srov. Wall, 1994, 39; Basseler – Birke, 2005, 141). Podle našeho pojetí však fakt, že výpovědi mnoha nespolehlivých vypravěčů odpovídají způsobu, jakým lidé vzpomínají na svou minulost, nehraje velkou roli při posuzování nespolehlivosti. Jak říká Birkeová, „literární i vně-literární rámce určující naše očekávání ohledně homodiegetických vypravěčů mají [...] mnohem blíže k [...] populárním domněnkám [o fungování paměti], než k názorům vyjadřovaným současnými psychology“,⁹⁴ tzn. jsou založeny spíše na přesvědčení, že si při vzpomínání z paměti vybavujeme poměrně přesné informace (Birke, 2008, 83). Mimo to je u nespolehlivého vyprávění důležité, že je vnímáme jako způsob konstrukce textu, estetický efekt vytvořený autorem a autorem sdílený se čtenáři: „Nejsme vedeni jen k prostému nesouhlasu s tím, co vypravěč říká [...], ale také k tomu, abychom tento nesouhlas považovali za strategicky naplánovaný autorem“⁹⁵ (Fludernik, 2001, 100). Relevantní je zde také poměrně nový kognitivně naratologický přístup Davida Hermana, podle něhož při interpretaci děl připisujeme autorovi důvody ke komunikativnímu aktu a k určitému způsobu vyprávění. Při čtení textů s nespolehlivým vypravěčem pak sice přisuzujeme pohnutky ke komunikativnímu aktu vypravěči, ale nad těmito pohnutkami stojí důvody, jež při-

94 The literary and extra-literary frames guiding our expectations of homodiegetic narrators are [...] much closer to [...] popular beliefs than to views voiced by contemporary psychologists.

95 We are led not simply to disagree with what the narrator says [...], but to see this disagreement as strategically planned by the author.





čítáme autorovi, protože vypravěčovy důvody k vyprávění jsou vytvořeny autorem za nějakým účelem (Phelan – Herman – Warhol – Richardson, 2012, 45 – 48). Proto je také kategorie nespolehlivého vyprávění problematická ve vztahu k autobiografickým textům, kde až na výjimky (např. *Andělín popel* Franka McCourta) nejsou případné nesrovnalosti a nepřesnosti ve vypravěčově výpovědi naplánovány autorem, nýbrž jsou přirozeným důsledkem procesu vytváření identity.

Čtení myslí

Kognitivní naratologové, zejména David Herman, Lisa Zunshineová nebo Alan Palmer, věnují velkou pozornost způsobu, jakým fungují příběhy a jak je čteme. Podle Hermana při čtení fikce konstruujeme na základě vodítek obsažených v textu příběhový svět, skládající se z určitého časoprostoru, situací, událostí a postav (Phelan – Herman – Warhol – Richardson, 2012, 17). Součástí této konstrukce jsou projekce postav a jejich subjektivních stavů – při čtení fikčních příběhů se snažíme proniknout do myslí postav. Herman nesouhlasí s tvrzením Dorrit Cohnové, že možnost vidět do hlavy postavám je to, co odlišuje fikci od reálného světa a literární postavy od reálných lidí. Svou kritiku této „teze výjimečnosti“ (exceptionality thesis), jak tento předpoklad nazývá, podkládá dvěma základními argumenty: že při čtení fikčních myslí postupujeme stejně jako v interakci s reálnými lidmi a že myslí druhých lidí nám nejsou nedostupné (Herman, 2011, 18). Jak už jsme si ukázali, stavy myslí a záměry lidem připisujeme na základě jejich chování a jiných projevů pomocí lidové psychologie (Zunshineová pracuje s podobným konceptem „teorie myslí“), a to nejen druhým lidem, ale i sami sobě: „naše soukromé myšlenky nám často nejsou bezprostředně přístupné a k dispozici. *Musíme vyvozovat, co si sami myslíme, v podstatě stejným způsobem jako vyvozujeme, co si myslí druzí lidé*“⁹⁶ (Palmer, 2010, 188). Základem čtení jak fikčních, tak reálných myslí je tedy vyvození stavu myslí z viditelného chování v kontextu – chování připisujeme záměr. Podle Zunshineové při recepci literárních děl aktivujeme stejné mechanismy, založené na naší teorii myslí, tedy představě o tom, jak funguje lidská mysl, jako když se setkáváme s lidmi, i když si zároveň uchováваме vědomí, že postavy nejsou reálnými lidmi (Zunshine, 2010,

96 our private thought is often not immediately accessible and available to us. We have to infer what we ourselves are thinking in much the same way as we infer what other people are thinking.





198).⁹⁷ Lidová psychologie tedy do značné míry určuje, jak interpretujeme také fikční příběhy.

Součástí heuristiky, již používáme pro čtení fikčních myslí, je také „emocionologie“, tedy „kolektivní emocionální standardy určité kultury“⁹⁸ (Herman, 2010a, 152). Tento systém nám propůjčuje koncepty, pomocí nichž připsujeme sobě i druhým lidem různé druhy emocí; pomáhá nám spojovat emoce s jejich projevy a s jejich příčinami. Podobně jako v případě lidové psychologie využíváme i emocionologii jak při porozumění lidem v aktuálním světě, tak při interpretaci fikčních textů. Emocionologie napomáhá čtenářům „chápat *chování* postav jako *jednání*“ a tím dodává textu koherentní význam (Herman, 2010b, 170). Například román *Emma* Jane Austenové by bez zapojení modelů emocí byl jen sledem konverzací, které nedávají žádný smysl jako celek. Až když čteme výroky jako manifestace určitých emocí (zamilovanost, žárlivost, závist apod.), jsme schopni vystavět koherentní příběh. K problematice reprezentace emocí v literatuře se podrobněji vyjadřuje kapitola *Emocionálne pôsobenie literatúry*.

Tyto interpretační mechanismy vystoupí do popředí ve chvíli, kdy text čtenáři neumožňuje odhalit motivaci v jednání postav a snaha o porozumění selhává. Skrze negaci se tak potvrzuje antropologické založení čtení fikčních myslí, které je ukotveno v lidové psychologii. Extrémním případem nemožnosti připsat jednání postavy záměr nebo stav myslí jsou některé prózy Franze Kafky. O jiné formě negace uvažuje Zunshineová v souvislosti s hypotézou teorie myslí a jejím využití při čtení fikčních textů, když zmiňuje problémy lidí s poruchami autistického spektra rozumět literatuře: pokud jim porucha znemožňuje vyvozovat závěry o myslích reálných lidí z jejich činů, nejsou této operace schopni ani v případě fikčních postav, což jim brání v pochopení literárních děl (2010, 197).

Významnou součástí interpretace fikčních postav jsou také modely osob, které jsou v oběhu v dané kultuře (Phelan – Herman – Warhol – Richardson, 2012, 126 – 127). Pokud čtenář postavu kategorizuje jako osobu, připsuje jí automaticky určité atributy. Tento proces je výrazně ovlivněn čtenářovou představou o tom, co to znamená být osobou a co lze od osoby

97 Nabízí se zde paralela k pojetí čtení fikce filozofa Kendalla Waltona, podle nějž je čtení hrou na jako (*game of make-believe*) (srov. Walton, 1978a a Walton, 1978b). Podobně jako děti při hře čtenáři předstírají, že jsou součástí fikčního světa a že tedy fikční příběh je záznamem skutečných událostí a že fikční postavy jsou reální lidé, což jim umožňuje ponořit se do příběhu, sympatizovat s postavami a prožívat napětí. Na jiné rovině vědomí si však čtenáři uvědomují svou existenci v reálném světě a fikčnost světa, o kterém čtou

98 collective emotional standards of a culture.





očekávat v konkrétní situaci. Taková představa je určována právě koncepcemi osob rozšířenými ve čtenářově kultuře. Vliv však není jednostranný, protože postavy jako „modelové osoby“ mohou rovněž ovlivnit kulturní modely osob (Phelan – Herman – Warhol – Richardson, 2012, 127). Různé kulturní modely tedy spoluurčují, jakým způsobem vnímáme fikční postavy, druhé lidi i sami sebe. Příběhy, ať už v literatuře nebo v životě, však zároveň ovlivňují tyto modely, tudíž nepřímou i narativní konstrukci identity.

Dominantní příběhy

Posledním faktorem, který do velké míry určuje, jak čteme fikci i jak konstruujeme svá Já, jsou dominantní vyprávění v naší kultuře, tzv. *master narratives* nebo „*masterplots*“ (Abbott, 2008). Tyto příběhy mají performativní sílu formovat naše přesvědčení, ideje, hodnoty, názory, a tedy i vytvářet určitou koncepci (představu) světa. *Masterplots* v nejširším slova smyslu se tak podílejí na samotné konstrukci reality. Uspadňují legitimizaci obecně sdílených kulturních norem, např. v souvislosti s náboženským přesvědčením, politickou ideologií, rasou, věkem, genderem apod.

Tyto příběhy mají dlouhou tradici, která sahá až k příběhům mýtů, prostřednictvím nichž člověk rozuměl (či rozumí) svému postavení ve světě a sám sobě. Nepřímou na tento aspekt mytických vyprávění poukázal již C. G. Jung, a to v souvislosti s teorií archetypů. Pro Junga nicméně archetyp nepředstavuje kulturní konstrukt, ale zrcadlí kolektivní zkušenost a základní podoby lidského prožívání. Archetyp (např. animus, anima, stín apod.) je sám o sobě beztvary, prostřednictvím mýtů či dalších literárních textů pak nabývá konkrétní podoby. Jungova teorie sice poukázala na kognitivní rozměr příběhů, samotné zdůvodnění procesu sebeporozumění je však postaveno na velmi vratkém základě a bylo mnohokrát kritizováno.

Při dalším srovnání mýtu s *masternativem* vystoupí do popředí ještě jeden důležitý rys: obojí spojuje nereflektovaný přístup k realitě; jak mýtus, tak *masternativ* se vyznačují nedostatkem odstupu. Literatura tyto příběhy odráží, ale zároveň podvrací: kupříkladu romány Jane Austenové reflektují, až podporují některé dominantní narativy své doby (např. přirozenost třídního rozdělení), ale jsou subverzivní vůči jiným (jako jsou normy chování mužů a žen, např. ženská pasivita; srov. Phelan – Herman – Warhol – Richardson, 2012, 67 – 70). V současné době je taková subverze obzvláště dobře viditelná na feministické nebo postkoloniální literatuře.





Jako příklad lze uvést povídku Angely Carterové *Společenství vlků*, která je feministickým přepisem pohádky O Červené Karkulce, nebo román *Velmi modré oči* Toni Morrisonové, jež přináší čerstvý pohled na problémy černošských žen amerického Jihu s pocity méněcennosti založenými na jejich rase a pohlaví.⁹⁹

Herman ukazuje, jak literatura může vést ke zpochybňování master-narativu na příkladu fokalizace v Hemmingwayově krátké povídce *Kopce jako bílí sloni*. Povídka zobrazuje dialog mezi mužem a ženou. Fokalizátorem je ve většině povídky muž, takže čtenář se dívá na fikční svět jakoby jeho očima, ale na druhou stranu mužův náhled na příběh je zpochybněn a jako správnější pohled na věc se ukazuje stanovisko ženské postavy. Čtenář je tedy textem manipulován současně do pozice, v níž přejímá mužovu perspektivu (protože skrz tuto postavu vidí fikční svět), a do pozice nesohlasu s touto perspektivou (protože je vyvrácena perspektivou ženy). Podle Hermana tak povídka podvrací „sexistické masternarativy, v nichž jsou muži zdroji autoritativního vědění a rozumných úsudků, zatímco ženy tyto atributy postrádají a jsou tedy nespolehlivé“¹⁰⁰ (Herman, 2010b, 164). Takové masternarativy mají samozřejmě vliv i na konstrukci identity, protože spoluurčují dostupné a přijatelné modely osobnosti pro určitou skupinu lidí (zde např. ženy a muže). Literatura tak svým implicitním postojem k dominantním narativům ve společnosti nepřímo působí i na způsob, jakým lidé vytvářejí své Já.

Jak upozorňuje H. Porter Abbott, některé masterploty mají podobu kanonických příběhů, jako je příběh Popelky nebo amerického snu (Abbott, 2008, 46 – 47). V našem nazírání na život nás vědomě či nevědomě ovlivňuje celá řada takových příběhů. Tyto příběhy mohou být propojeny také s žánry – Abbott uvádí příklad masterplotu „hledání“, který je zároveň literárním žánrem (Abbott, 2008, 47). Vzhledem k tomu, že i sebenarativy svým způsobem kopírují literární žánry (např. Bildungsroman, romance), kanonické formy ovlivňují i způsob, jakým chápeme sami sebe. Zde je tedy viditelný další vliv literatury – literární díla formují a pozměňují příběhy,

99 Subverze skrz literaturu je podtypem snahy o proměnu kulturně zakotveného dominantního vnímání reality. Jak připomíná Abbott, existují zastánci šíření tzv. kontrarnarativů, tj. příběhů lidí ze sociálních skupin, jež jsou v dané kultuře znevýhodněné zakořeněnými masterploty, což někdy vede až k nespravedlnosti při soudních procesech (Abbott, 2008, 188). Podle jedné teorie se dokonce nelze vymanit z vlivu masterplotů, v nichž od dětství žijeme, jinak než skrz jiné příběhy – masterploty jsou tak silné, že použití rozumu nezabírá (Abbott, 2008, 189).

100 sexist master narratives in which men are the repository of authoritative knowledge and sound judgments while women lack these attributes and are therefore unreliable





které jsou v konkrétní společnosti považovány za kanonické a kolují tak jako vzory vyprávění o vlastním životě.

Zajímavé hledisko přináší též práce Patricka Colma Hogana, jenž spojuje prototypické narativy s prototypy emocí, zejména štěstí a smutku. Hogan identifikuje dvě základní a nejčastější struktury příběhu, romantickou tragikomedii a hrdinskou tragikomedii, které jsou založeny na dvou hlavních prototypických podmínkách vyvolávajících štěstí, jimiž jsou romantické spojení s milovanou osobou a dosažení společenského či politického úspěchu a moci (Hogan, 2003, 98 – 101).¹⁰¹ Tyto dva typy příběhů jsou literárními univerzáliemi, neboť se vyskytují ve všech, nebo skoro všech kulturách, navíc v těchto kulturách tvoří velký podíl literárního kánonu (Hogan, 2003, 100). Standardní typy vyprávění tedy vycházejí z emocí a našeho způsobu kognitivního vnímání emocí. Na druhou stranu ovšem prototypické příběhy také do určité míry formují naše emoce a představy o emocích; mimoto nám tato vyprávění pomáhají internalizovat emoční prototypy v nich obsažené (Hogan, 2003, 250). Znovu se tak vyjevuje síla narativních struktur – a to jak kulturně specifických, tak univerzálních – ovlivňovat naše sebeporozumění a sebepojetí.

Závěr

Propojenost identity a vyprávění je komplexní téma, na něž lze pohlížet z celé řady různých perspektiv. Nedávné výzkumy potvrzují význam narativu pro lidské chápání sebe sama i druhých lidí. I proto mohou být poznatky psychologie vhodně doplněny o podněty teorie vyprávění. Kombinace těchto dvou disciplín nám navíc poskytuje nový pohled na literaturu, a to dvojným způsobem. Jednak psychologické poznatky umožňují vysvětlení způsobů, jakými při čtení konstruujeme fikční světy, chápeme postavy a interpretujeme příběhy. Také vrhají nové světlo na základy, na nichž literatura stojí – kulturní modely a lidové teorie, jichž využívá. Na druhou stranu literatura a bádání o ní může pomoci objasnit fungování lidské mysli.

Podrobná analýza procesu utváření narativní identity poukázala na významnou roli několika faktorů. Při utváření obrazů sebe sama hrají důležitou roli psychologické dispozice, zejména v oblasti fungování lidské paměti, stejně tak se ale významně zapojuje tzv. lidová psychologie,

¹⁰¹ Srov. též Kuzmíková, 2011, 43.



kteřá umoŹňuje pŕipisovat sobě samým i druhým záměry, motivace, pŕesvědčení, stavy mysli apod. Dalším významným činitelem jsou sdílená kulturní paradigmatata, která se podílejí na utváření obrazu sebe samých i druhých. V neposlední řadě to jsou samotné vlastnosti narativu, které do tohoto procesu vnáší další aspekty, jeŹ podrobně prozkoumala naratologie: na každé vyprávění lze nahlížet z hlediska jeho časovosti, vyprávěcí perspektivy, vztahu vypravěče a postavy, lze tematizovat otázku tzv. vypravěčské nespolehlivosti apod. Literatura tak představuje velké množství modelů utváření narativní identity, zvláště pak Źánry autobiografického vyprávění a biografii.

Současné poznatky kognitivní naratologie dávají úvahám o narativní identitě mnoho nových impulzů, avšak vzhledem k dynamickému vývoji této disciplíny lze očekávat, Źe i výzkum narativní identity se bude dále prohlubovat.

Literatura:

Abbott, Porter: *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008.

Albright, Daniel: Literary and Psychological Models of the Self. In Neisser, Ulric; Fivush, Robyn (eds.): *The Remembering Self: Construction and Accuracy in the Self-Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994, s. 19 – 40.

Bamberg, Michael: Identity and Narration. In Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg : Hamburg University Press. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/identity-and-narration> [view date:5 Jul 2013].

Bartlett, Frederic C: *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge : Cambridge University Press, 1967.

Basseler, Michael; Birke, Dorothee: Mimesis des Erinnerns. In Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (eds.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin : de Gruyter, 2005, s. 123 – 147.

Birke, Dorothee: *Memory's Fragile Power: Crises of Memory, Identity and Narrative in Contemporary British Novels*. Trier : WVT, 2008.

Bruner, Jerome: *Acts of Meaning: Four Lectures on Mind and Culture*. London : Harvard University Press, 1990.

Bruner, Jerome: *Actual Minds, Possible Worlds*. London : Harvard University Press, 1986.

Bruner, Jerome: Self-Making Narratives. In Fivush, Robyn; Haden, Catherine A. (eds.): *Autobiographical memory and the construction of a narrative self: developmental and cultural perspectives*. London : Lawrence Erlbaum, 2003, s. 209 – 225

Bruner, Jerome: The Narrative Construction of Reality. In *Critical Inquiry*, 1991, č. 18, s. 1 – 21.

Bruner, Jerome: The 'Remembered' Self. In Neisser, Ulric; Fivush, Robyn (eds.): *The Remembering Self: Construction and Accuracy in the Self-Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994, s. 41 – 54.

Eakin, Paul John: *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton : Princeton University Press, 1985.

Eakin, Paul John: *How Our Lives Become Stories. Making Selves*. London : Cornell University Press, 1999.

Eakin, Paul John: *Living Autobiographically. How We Create Identity in Narrative*. London : Cornell University Press, 2008.

Fludernik, Monika: Fiction vs. Non-Fiction: Narratological Differentiations. In Helbig, Jörg (ed.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger*. Heidelberg : Winter, 2001, s. 85 – 103.

Fludernik, Monika: Identity/alterity. In Herman, David: *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007, s. 260 – 273.

Fonioková, Zuzana: Nespolehlivý autor: Otázka vypravěčské nespolehlivosti v autobiografických textech na příkladu knihy Montauk. In *World Literature Studies*, roč. 5, 2013, č. 1, s. 124 – 132.

Glomb, Stefan: *Erinnerung und Identität im britischen Gegenwartsdrama*. Tübingen : Narr, 1997.

Herman, David: *Basic Elements of Narrative*. Chichester : Wiley-Blackwell, 2009.

Herman, David: Directions in Cognitive Narratology. Triangulating Stories, Media and the Mind. In Alber, Jan; Fludernik, Monika (eds.): *Postclassical Narratology*. Columbus : Ohio University Press, 2010, s. 137 – 162.

Herman, David: Narrative Theory after the Second Cognitive Revolution. In Zunshine, Lisa (ed.): *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2010, s. 155 – 175.

Herman, David (ed): *The Emergence of Mind. Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. London: U of Nebraska P, 2011.

Hogan, Patrick Colm: *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

Kuzmíková, Jana: Pokus o kognitívne čítanie Vilikovského románu Posledný kôň Pompejí. In *Svět literatury*, roč. XXI, 2011, č. 44, s. 37 – 58.

Lejeune, Philippe: *On Autobiography*. Přel. K. Leary. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989.

Linde, Charlotte: *Life Stories. The Creation of Coherence*. Oxford : Oxford University Press, 1993.

Löschnigg, Martin: Postclassical Narratology and the Theory of Autobiography. Postclassical Narratology. In Alber, Jan; Fludernik, Monika (eds.): *Postclassical Narratology*. Columbus : Ohio University Press, 2010, s. 255 – 274.

Luckmann, Thomas: Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollendistanz. In Marquard, Odo; Stierle, Karlheinz (eds.): *Identität. Poetik und Hermeneutik 8*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1979, s. 293 – 313.

McAdams, Dan P: Identity and the Life Story. In Fivush, Robyn; Haden, Catherine A. (eds.): *Autobiographical memory and the construction of a narrative self: developmental and cultural perspectives*. London : Lawrence Erlbaum, 2003, s. 187 – 208.

McAdams, Dan: Personality, Modernity, and the Storied Self: A Contemporary Framework for Studying Persons. In *Psychological Inquiry*, roč. 7, 1996, č. 4, s. 295 – 321.

Mead, George Herbert: *Mind, Self and Society*. London : University of Chicago Press, 1967.

Neisser, Ulric: Self-Narratives: True and False. In Neisser, Ulric; Fivush, Robyn (eds.): *The Remembering Self: Construction and Accuracy in the Self-Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994, s. 1 – 18.

Palmer, Alan: Storyworlds and Groups. In Zunshine, Lisa (ed.): *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2010, s. 176 – 192.

Phelan, James; Herman, David; Warhol, Robyn R.; Richardson, Brian; Rabinowitz, Peter J.: *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. Columbus : Ohio State University Press, 2012.

Polkinghorne, Donald E.: Explorations of Narrative Identity. In *Psy-*

chological Inquiry, roč. 7, 1996, č. 4, s. 363 – 367.

Ross, Michael; Roger Buehler: Creative Remembering. In Neisser, Ulric; Fivush, Robyn (eds.): *The Remembering Self: Construction and Accuracy in the Self-Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994, s. 205 – 235.

Ryan, Marie-Laure: Tellability. In Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie-Laure (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative*, London : Routledge, 2005, s. 589 – 591.

Schacter, Daniel L.: Memory Distortion: History and Current Status. In Schacter, Daniel L. (ed.): *Memory Distortion. How Minds, Brains, and Societies Reconstruct the Past*. London : Harvard University Press, 1995, s. 1 – 43.

Schacter, Daniel L.: *Searching for Memory. The Brain, the Mind, and the Past*. New York : Basic, 1996.

Smith, Sidonie; Watson, Julia: The Trouble with Autobiography: Cautionary Notes for Narrative Theorists. In Phelan, James; Rabinowitz, Peter J. (eds.): *A Companion to Narrative Theory*. Oxford : Blackwell, 2005, s. 356 – 371.

Smith, Sidonie; Watson, Julia (eds.): *Women, Autobiography, Theory. A Reader*. London : University of Wisconsin Press, 1998.

Strawson, Galen: Against Narrativity. In *Ratio*, 2004, č. 16, s. 428 – 452.

Wall, Kathleen: *The Remains of the Day* and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration. In *Journal of Narrative Technique*, roč. 24, 1994, č. 1, s. 18 – 42.

Walton, Kendall L: Fearing Fictions. In *The Journal of Philosophy*, roč. 75, 1978, č. 1, s. 5 – 27.

Walton, Kendall L: How Remote Are Fictional Worlds from the Real World? In *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1978, č. 37, s. 11 – 23.

Zunshine, Lisa: Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness. In Zunshine, Lisa (ed.): *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2010, s. 193 – 213.

Resumé

Narrative Construction of Identity

Key words: identity, narrative, cognitive approach, life story

The text discusses different approaches to the question of identity, in particular those that emphasize the role of narratives and stories in people's self-concepts. It focuses especially on concepts of cognitive psychology (McAdams, Bruner), such as the notion of identity as a life story (self-narrative) and the role of folk psychology in creating one's identity. These theories are then related to relevant ideas in cognitive narratology, such as reading fictional minds and master narratives. The combination of the fields of psychology and narratology proves fruitful when studying the significance of narrative in people's understanding of oneself as well as of other people. Furthermore, it provides a new perspective on literature in two basic ways. First, psychological research helps explain ways in which readers construct fictional worlds, understand fictional characters, and interpret stories. Second, it illuminates the foundations of literature, i.e. cultural models and folk theories. On the other hand, literature and literary studies can enhance our knowledge of the human mind and its workings.

A detailed analysis of the process of identity creation in this chapter has highlighted the importance of several factors, such as psychological dispositions, especially those related to the workings of memory, or folk psychology, which enables one to assign oneself and others intentions, motivation, beliefs, mental states, etc. Shared cultural paradigms also influence the formation of one's self-image as well as the image we have of other people. Last but not least, properties of narrative as such are of great significance: every narration can be analysed in terms of its temporality, narrative perspective, relation between the narrator and the character, (un)reliability, etc. These features have been thoroughly examined by narrative theorists. Combining the findings of (cognitive) psychology and narratology thus brings new insights into the question of identity.

V zemi příběhů Grahama Swifta

Zuzana Fonioková

Ústav české literatury a knihovnictví, Filozofická fakulta,
Masarykova univerzita

V kapitole *Narativní konstrukce identity* jsme se zabývali tématem lidské identity a rolí příběhů při jejím vytváření. Podrobně jsme pojednali o výzkumech kognitivní naratologie a psychologie, zejména o koncepci identity jako životního příběhu v pracích McAdamse, Brunera, Eakina a Lindeové, o vzájemném ovlivňování vzpomínek a sebepojetí či o vlivu kultury na formování identity. Role narativu v sebepojetí člověka i v jeho uchopování reality je reflektována i ve fikci. Zejména v moderní a postmoderní literatuře můžeme najít četné příklady děl, která zobrazují vytváření identity skrz životní příběhy a vzájemné ovlivňování přítomnosti a minulosti či zdůrazňují význam příběhu jako nástroje, pomocí něhož přisuzujeme událostem a situacím význam, jenž nám je pomáhá chápat.

V této kapitole se zaměříme na román současného britského spisovatele Grahama Swifta *Země vod*. Swiftovo dílo je reprezentativním zástupcem podžánru postmoderní literatury nazývaného historiografická metafikce (viz Hutcheon, 1998, 105 – 123; Nünning, 2004). Historiografické metafikce zpracovávají epistemologické otázky ohledně možnosti poznání minulosti a často se zabývají i historií jako disciplínou. Kapitola nabízí analýzu Swiftova románu zaměřenou na téma všudypřítomnosti a nezbytnosti příběhů. První část pojedná o způsobu, jakým román zpochybňuje tradiční předěl mezi historií a fikcí, druhá část přinese rozbor prostředků, jimiž román komentuje i inscenuje nepostradatelnost příběhů v lidském životě.

Historie vs. fikce

Vyprávění a příběhy hrají v románu *Země vod* významnou úlohu, a to na několika rovinách. Vypravěčův diskurs jednak ilustruje potřebu lidí vyprávět příběhy a vysvětlovat si pomocí nich skutečnosti vlastního života,

jednak explicitně tematizuje tuto potřebu a dává ji do vztahu k historiografii. Už úvodní motto signalizuje zásadní rys románu, tj. problematizování tradičního oddělení historie od fikce:

Historia, ae, f.

1. zkoumání, bádání, zjišťování;
2. a) vyprávění o minulých událostech, dějepis, dějiny;
b) jakékoli vyprávění, popis děje, pověst, příběh.

Slovníkové heslo latinského slova „historia“, připomínající etymologii anglického výrazu *history*, upozorňuje na možné skryté či zapomenuté aspekty konceptu historie.

Mísení příběhů a dějin pak pokračuje na rovině děje: hlavní hrdina, Tom Crick, přijde o práci středoškolského učitele dějepisu, mimo jiné proto, že se poslední dobou ve svých hodinách nedrží osnov a místo o francouzské revoluci žákům vypráví o dějinách oblasti Fens („země vod“), odkud pochází. Dále Crick vypráví o historii dvou rodů svých předků, Cricků a Atkinsonů, a také o vlastním mládí, zejména o událostech jednoho léta, jež poznamenaly celý jeho život. Crick je zároveň vypravěčem a jeho promluvy k žákům tvoří značnou část románu. Jeho posun od „velké“ k „malé“, osobní historii poukazuje na neostrost hranice mezi dějepisectvím a běžným vyprávěním příběhů.

Smývání této hranice je v románu dále spojeno se zpochybňováním pojetí historie jako pravdivého záznamu minulosti, jenž stojí v protikladu k vymyšleným příběhům. Vypravěč sabotuje tradiční rozdělení historických zdrojů na spolehlivé a nespolehlivé, na obecnější rovině namítá proti striktnímu rozlišování mezi historickými fakty a fikcemi nebo fantasiemi. Crick ve svém vyprávění používá jak prameny, jež jsou tradičně považovány za historické a spolehlivé (např. kroniky), tak zdroje konvencí neuznávané, jako jsou vesnické povídačky, pomluvy a duchařské historiky. Vypravěčova poznámka k jednomu případu vlastního porušení historiografických zásad odhaluje jeho odmítání tradičních metod historie, která některé zdroje informací přijímá až příliš nekriticky a, naopak, některé zcela vyřazuje: „*Povídačky jsou povídačky. Ale několik zvěstí podobného rázu a z různých zdrojů se nedá brát na lehkou váhu*“ (Swift, 1993, 103 – 104). Vypravěč se leckdy nevyhýbá ani příměsí nadpřirozena; jak si ukážeme později, Crick vztahuje toto mísení skutečnosti, vyprávěných příběhů a pohádek k oblasti Fens a k celému rodu Cricků.



Země vod zároveň upozorňuje na otázku, do jaké míry je možné poznat minulost. Vypravěč často nabízí několik rozdílných verzí stejné události, opírá se o svědectví různých svědků a připomíná nám tak, že stejně jako naše vzpomínky nejsou ani historické záznamy bezchybnými otisky proběhnutých událostí, ale jsou filtrovány skrz něčí vědomí. Jak říká Christina Kotteová, taková juxtaopozice několika variant téže události upozorňuje, že „historická pravda tkví v oku pozorovatele“ (Kotte, 2001, 116).¹⁰² Román rovněž vyzdvihuje roli narativu v historiografii a myšlenku, že jak historie, tak fikce jsou narativní konstrukty a mají tudíž mnoho společného. Tento předpoklad potvrzuje i kognitivní psycholog Jerome Bruner, když píše o narativní konstrukci reality. Bruner zdůrazňuje, že narativní konstrukty nejsou verifikovatelné (ani falzifikovatelné). Nekladou si za cíl pravdu, ale přesvědčivost, a řídí se konvencí a vlastnostmi narativu (Bruner, 1991, 4). Narativita tak historiografii přibližuje vyprávění fikčních příběhů: dějepisci nejsou pouhými zapisovateli faktů, mají aktivnější úlohu. Podobně jako vypravěči příběhů i historikové vybírají, které události mají být zaznamenány a jakým způsobem mají být podány. Navíc také usilují o to, aby vytvořili dobrý příběh, jak tvrdí Hayden White ve své studii o významu narativity v moderní historiografii: „Hodnota připisovaná narativitě při zobrazování skutečných událostí pramení z touhy, aby skutečné události vykazovaly takovou koherenci, integritu, podrobnost a uzavřenost obrazu života, jaká je a může být pouze imaginární“ (White, 1980, 27).¹⁰³ Rozdíly mezi fikčními příběhy a dějinami jsou tedy stírány už tím, že obojí využívá narativní formy; odlišnost fikce a historie netkví tolik v jejich podstatě, ale spíše v jejicharámování (srov. Hutcheon, 1988, 109).

Crickovo vyprávění ilustruje i podvrací konvence, jimiž se historiografie řídí. Prvnímu případu odpovídá např. rozpor, který se objevuje v popisu pohřbu Crickova předka Thomase Atkinsona na dvou různých místech v příběhu. Poprvé vypravěč říká, že „[v] *historických záznamech nestojí, zda ten den, kdy Thomase pochovávali, byl jeden z těch zářivých dnů uprostřed zimy, typických pro Fens, kdy obloha jako by očišťovala každý obrys*“ (84). Ale už zhruba o patnáct stran dále tato nejistota mizí, když vypravěč své posluchače vyzývá: „*jen si vzpomeňte, jak nemístně svítilo slunce,*

102 historical truth is in the eye of the beholder

103 [the] value attached to narrativity in the representation of real events arises out of a desire to have real events display the coherence, integrity, fullness, and closure of an image of life that is and can only be imaginary





když pochovávali starého Toma“ (99 – 100). Crick zde napodobuje historiky, jejichž prameny nepodávají úplné informace, kteří ale chtějí vytvořit koherentní a podrobný příběh, takže dostupné informace příkrášlují a doplňují o vlastní domněnky. Naopak, subverze historiografických konvencí se objevuje mj. v závěru, jenž zůstává otevřený a nesplňuje tak požadavek uzavřenosti příběhu. Závěr románu navíc neodpovídá konci příběhu, protože události zprostředkované na konci románu se udály brzy po začátku celého příběhu.

Zde se explicitní problematizování dějepiscectví na rovině obsahu propojuje s implicitním na rovině formy. Nelineárnost vyprávění a závěr, jenž je vlastně také začátkem, můžeme vztáhnout k vypravěčově otevřenému odmítání konceptu historie jako pokroku: „*Můj skromný model pokroku je odvodňování půdy. Což je ustavičné, nekonečné zachraňování toho, o co se přišlo. [...] Odvodňování půdy si ovšem nesmíte plést s budováním říše*“ (316). Podle Cricka je historie cyklická, čemuž odpovídá i způsob, jakým prezentuje své vyprávění. Nicméně, jak si všimá Alison Leeová, historie se v Crickově podání zdá být cyklická právě díky metodě, kterou si pro své vyprávění vybral – samotné události se nepohybují ani dopředu, ani v kruzích (Lee, 1990, 42). Až pomocí vyprávění připisují lidé událostem významy a umisťují je do určitého rámce nebo master narativu, jakým může být např. idea pokroku nebo naopak cykličnosti. Román tímto způsobem čtenáři odhaluje, že součástí psaní dějin je narativní vytváření reality a že nelze klást rovnítko mezi oficiální historií a samotnou minulostí – dějiny jsou verzi skutečnosti vzniklou v souladu s určitými pravidly a konvencemi.

Historie jako pouze jedna z více možných verzí reality hraje roli i v Crickově neporozumění své ženě Mary poté, co unesla cizí dítě v přesvědčení, že ji k tomu pověřil bůh. Když Crick veze Mary i s dítětem zpět na místo činu a ona mu věcně popisuje, jak únos provedla, připadá mu: „*Jako bychom nebyli ve stejném prostoru. Jako by mezi námi byla skleněná tabule*“ (292). Tento pocit odcizení symbolizuje odklon Mary od sdílené verze skutečnosti. Historik Crick zde přitom funguje jako protiklad Maryiny nové reality; Mary ví, že ji nepochopí, a nesnaží se mu tedy sdělit verzi události, kterou ve svém novém systému reality považuje za pravdivou: „*Je-
dině svému manželovi – jakémusi úřednímu historikovi – svěří neskutečná,
historická fakta*“ (292). Crick ví, že ačkoli mu Mary říká, co se stalo, vlastně pravdomluvnost jen předstírá, protože v jejím chápání jde o „*vymyšlenou*





historiku“ (292).¹⁰⁴ Tento rozpor má paralelu v dřívější neshodě mezi budoucími manželi – v době po nálezů mrtvého těla Crickova kamaráda, jenž byl pravděpodobně zavražděn Crickovým bratrem Dickem. Zatímco Crick bez váhání přijímá rozhodnutí soudu, že smrt Freddieho Parra byla pouze nešťastná náhoda, a podléhá tak oficiální, konvencí uznávané realitě, Mary tento institucionálně vyprodukovaný fakt odmítá. Crick na toto odmítnutí reaguje záchvatem zuřivosti, neboť se brání vytržení ze své pohodlné reality: „Právě když už podléhal iluzi, že všechno je v pořádku, jako to bylo předtím [...] A ona to musela takhle pokazit“ (131). Tyto epizody dokreslují nahlížení na historii jako narativní konstrukt zpochybněním objektivnosti toho, co považujeme za skutečnost.

Rozostřením hranice mezi příběhem a dějinami chce však román také zdůraznit, že historie se z příběhů lidí skládá. I Crick sám a jeho osobní příběh, ačkoli není ve školních osnovách pro dějepis, je součástí dějin: „starý Cricky se pokouší začlenit do dějin sám sebe; starý Cricky se vám snaží ukázat, že je sám jenom nepatrným zlomkem látky, kterou učí“ (15). Vyprávění dává větší prostor „malým“ příběhům jednotlivých lidí než „velkým“ dějinám: události roku 1943 (Freddieho smrt, co jí předcházelo a co ji následovalo), od nichž se odvíjí zbylá zápleтка, mají v příběhu mnohem prominentnější postavení než souběžně probíhající světová válka, i když se na rozdíl od ní do oficiální historie nezapíší. Historie, zde v podobě války, se dostává na úroveň ptačího zpěvu: „Nad poli, na mléčně modravém nebi, švitořili skřiváci. Po celé zeměkouli se v tu hodinu válčilo. [...] Ale až na ty lancastery a B čtyřiadvacítky [...] nic z toho celosvětového zápolení do našeho bažinatého zapadáková nedoléhalo“ (35). Bombardéry létající nad hlavami protagonistů podobně jako švitořící skřiváci jen dokreslují atmosféru, fungují jako pozadí pro hlavní příběh. Tato technika je dalším způsobem, jakým vyprávění připomíná, že důležitost událostí je relativní a že dějiny nejsou vždy jen to, o čem se píše v knihách a učí ve škole.

Nezbytnost příběhů

Nelineárnost vyprávění, které ilustruje Crickovo odmítání pokroku jako velkého příběhu, jímž lze vysvětlit vše, zároveň koresponduje s fungováním lidské paměti. Vzpomínky nepřicházejí v pořadí, v jakém se dané

¹⁰⁴ Pro podrobnou analýzu Maryina přechodu do jiného typu reality s inspirativním použitím Lyotardových konceptů jazykových her a rozepří (*différends*) viz Kotte, 2001, 107 – 137.





příhody udály, nýbrž v závislosti na podnětech v současné situaci vzpomínajícího. Až pak následují kognitivní procesy, jež vzpomínky řadí chronologicky a vybírají z nich ty, které budou zařazeny do výsledného narativu, tedy životního příběhu subjektu. Crickovy pohnutky v přítomnosti se odrážejí v samotné motivaci celého vyprávění i v jeho vyprávěcích postupech, jež také korelují s jeho myšlenkami o významu příběhů pro člověka. Příběhy jsou podle vypravěče definující vlastností člověka („*živočich, který vypráví příběhy*“) – zatímco zvířata žijí pouze v přítomnosti, lidský „[ž]ivot je z jedné desetiny Tady a Ted, z devíti desetin hodina dějepisu“ (65). Jinými slovy, pokud k ní nejsou dovedeni intenzitou přítomného prožitku, jsou lidé od bezprostřední reality odděleni příběhy, které vyprávějí druhým i sami sobě.

Jedním z významů příběhů pro člověka je právě útěk od nezprostředkované reality, od mnohdy hrozivého „Tady a Ted“. Zabalíme-li realitu do příběhu, zbavíme ji ostnu přímého prožívání. Toto pojetí příběhu můžeme pozorovat např. ve scéně, kdy se Crickův otec Henry, neochoten přiznat si pravdu, snaží křísit nesporně mrtvého Freddieho. Vypravěč tuto scénu staví do kontrastu s předpovědí, že za nějaký čas bude možná Henry o této události vyprávět příběh: „*Neboť pravá skutečnost, děti, a budme za to vděční, trvá jenom chvíli*“ (40). Jen krátce jsme naplno zasaženi právě probíhajícími událostmi, brzy je skutečnost proměněna v příběh, který nám umožní realitu zpracovat a přijmout. O tom svědčí i Henryho rekonvalescence z traumatu války. Dokud Henry odmítá na válečné zážitky vzpomínat, jako by je chtěl ze svého života vymazat, nemůže se vymanit z psychických problémů; jakmile však začne prožité transformovat do příběhů, je zachráněn.

Únik od nepříjemné či nesnesitelně intenzivní skutečnosti skrz příběhy pramení z toho, že nám narativy umožňují událostem dodat význam a pochopit je. Na počátku příběhů i historie podle Cricka stojí otázka „proč“, kterou si lidé kladou v momentě, kdy něco není v pořádku. Lidé touží najít vysvětlení pro současnou situaci a hledají je pomocí rekonstrukce událostí, které k dané situaci vedly, tedy pomocí vyprávění o minulosti. Příběhy jsou přirozenou reakcí na něco neobvyklého či nevysvětlitelného v současnosti (viz část *Vliv kultury na identitu* v kapitole *Narativní konstrukce identity*), jak ukazují i historiky kolem Crickovy předkyně Sáry Atkinsonové: nedostatek informací o její existenci poté, co kvůli úderu do hlavy přišla o rozum, vede lidi z okolí ke spřádání různých možností.





Tak jako byl počátek Crickova zájmu o dějiny motivován přáním utéct od znepokojivého „tady a teď“, i jeho nynější rekonstrukce minulosti má za cíl zmírnit dopad neradostné přítomnosti. Celé Crickovo vyprávění lze rovněž chápat jako pokus najít vysvětlení nepochopitelné aktuální situace, tedy odklonu jeho ženy od jemu známé reality, v jehož důsledku Mary unesla dítě. Crick si však zároveň uvědomuje, že mu příběh vysvětlení nepřinese, jelikož „už dospěl k mezím svých schopností vysvětlovat“ (110). Stejně ale podléhá přirozenému instinktu ptát se proč a hledat odpověď v narativu. Ačkoli si je vědom, že zkoumání minulosti nemusí k ničemu vést a může být jen únikem, jeho promluva je současně i chválou zvědavosti a ptaní se po příčinách aktuálního stavu: „*Děti, buďte zvědavé. Nic není horšího [...], než když člověk přestane být zvědavý. [...] Když zvědavost zmizí, lidé umírají. Lidé musejí zjišťovat, lidé musejí poznávat*“ (197). Příkladem je Mary, kterou zvědavost opustila po tragických událostech roku 1943: „*Její život jaksi skončil, když jí bylo teprve šestnáct, třebaže musela žít dál*“ (122). Crickovo vyprávění je tedy mimo jiné obhajobou lidského otáčení se do minulosti, jež je poháněno zvědavostí.

I když Crickovi jeho příběh nepomůže vysvětlit, co se stalo s jeho ženou, odpovědi na mnohé otázky přináší, minimálně čtenáři. Ilustruje přesvědčení, že nejasnosti týkající se současnosti lze objasnit pouze pomocí minulosti. Tím také Crick argumentuje v polemice se studentem Pricem, jenž zpochybňuje význam historie a chce se soustředit pouze na přítomnost. Přítomnost však nelze oddělit od minulosti, jak se v Crickově vyprávění ukazuje hned několikrát: Maryin čin má kořeny v jejím nepovedeném potratu v mládí, Dickovo postižení bylo výsledkem incestního vztahu. Tak jako podle Cricka všechny řeky tečou zpátky k sobě a cokoli do řeky hodíte, se jednou vrátí, doběhne nás jednou také minulost – nepomůže utajení rodinné historie ani Maryino dlouhotrvající, avšak jen zdánlivé vyrovnání se s tragédií. Proto je každá otázka týkající se přítomnosti též otázkou po minulosti. Jakkoli tedy můžeme historii vyčítat, že je to jen báchorka, jak to činí Price, pokud trváme na otázce proč, nezbyvá nám, než se zpytování minulosti věnovat.

Jak již bylo zmíněno, vyprávěčovu (re)konstrukci vlastní minulosti řídí pohnutky v čase vyprávění. Touha po pochopení nutí Cricka vyprávět, nicméně zároveň jako by se vysvětlení bál. Jeho snaha vyhnout se určitým skutečnostem je vyjádřena použitou narativní strategií – projevuje se mj. nelineární chronologií nebo použitím třetí osoby ve vyprávě-





ní o sobě samém, zvláště ve chvílích, kdy se vypravěč chce distancovat od svého minulého Já. Obzvláště výmluvné jsou časté elipsy v textu – vypravěč mnohokrát nechává nedořečené věty, kde je pro něj těžké si něco přiznat. Hojně se tyto vynechávky objevují v pasážích popisujících Maryino sexuální zasvěcování Dicka, kde jejich použití signalizuje Crickovu nejistotu ohledně Maryiny motivace a hlavně ohledně otcovství počatého dítěte. Vypravěč zde odmítá zaplnit mezery ve svém příběhu a odvolává se na to, že „[j]e to Maryin příběh“ (235). Přesto jej zařazuje do svého narativu, neboť součástí našich životních příběhů jsou i příběhy druhých.

Crickův příběh získává i širší souvislosti. Vypravěč jej zasazuje do historie celé oblasti Fens a zvláště pak dvou místních rodů, z nichž Crick pochází – Cricků a Atkinsonů. Crick konstruuje svou identitu nejen vyprávěním o své vlastní minulosti, ale také přihlášením se k oblasti, kde, jak říká, je nutné nějakým způsobem zaplňovat prázdnotu, a k rodu Cricků, kteří odjakživa tuto prázdnotu vyplňovali pomocí vyprávění příběhů: „zatímco Atkinsonové tvořili dějiny, Crickové si vymýšleli povídačky“ (26).¹⁰⁵ Kořeny Crickova zájmu o příběhy, potažmo dějiny, tudíž sahají ještě daleko před jeho narození. Opět se tedy dostáváme k nutnosti obrátit se do historie, pokud chceme porozumět současnosti.

Jak jsme ukázali výše, Swiftův román se zabývá otázkou významu historie, jejího vztahu k fikci a k mluveným příběhům a vybízí k pohledu na dějiny jako narativní konstrukt. Tato problematika je v knize propojena s tématem role, kterou příběhy hrají v lidské snaze porozumět světu, druhým lidem i sami sobě. Román tyto otázky přitom zpracovává jak explicitně na rovině obsahu, tak implicitně na rovině formy, zejména ve způsobu, jakým je vyprávění zprostředkováno. Stejně jako v dalších Swiftových dílech (např. *Shuttlecock*, *Až navěky*, *Mimo tento svět*) usiluje vypravěč o rekonstrukci minulosti a naráží na existenci více verzí či na nemožnost dobrat se jediné a objektivní pravdy.

Téma důležitosti příběhů, narativní povahy identity i reality a neexistence jediné objektivní pravdy se objevuje i v mnoha dalších dílech světové literatury. V britské literatuře se těmto otázkám opakovaně věnuje např. Julian Barnes (*Flaubertův papoušek*, *Vědomí konce*, *Historie světa*

105 Na rozdíl od Cricka, jenž unikl k dějepisu, se Mary nepokusila vypořádat se skutečností pomocí příběhů, ale zdánlivě se obešla „s prázdnými rukama“ a klidně snášela „prázdnotou, pustou realitu“ (126). Nakonec však ani ona prázdnotu nevydrží a zaplní ji vztahem k Bohu a později přesvědčením o zázračně zrozeném dítěti.





v *10 a půl kapitolách*), Kazuo Ishiguro (*Soumrak dne, Malíř pomíjivého světa*) nebo Penelope Livelyová (*Měsíční tygr*). Stejně tak současný román reflektuje i otázky ohledně pravdivosti historického poznání a významu vyprávění historie (např. Ecoovy romány *Baudolino* a *Pražský hřbitov*). Z české literatury zmiňme Jiřího Kratochvila, který roli příběhů v lidském životě reflektuje takřka ve všech svých románech, např. v *Truchlivém bohu*.

Prameny:

Swift, Graham: *Země vod*. Přel. Alena Jindrová-Špilarová. Praha : Dita, 1993.

Literatura:

Bruner, Jerome: The Narrative Construction of Reality. In *Critical Inquiry*, 1991, č. 18, s. 1 – 21.

Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London : Routledge, 1988.

Kotte, Christina: *Ethical Dimensions in British Historiographic Metafiction. Julian Barnes, Graham Swift, Penelope Lively*. Trier : WVT, 2001.

Lee, Alison: *Realism and Power. Postmodern British Fiction*. London : Routledge, 1990.

Nünning, Ansgar: Where Historiographic Metafiction and Narratology Meet: Towards an Applied Cultural Narratology. In *Style*, roč. 38, 2004, č. 3, s. 352 – 375.

White, Hayden. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. In *Critical Inquiry*, roč. 7, 1980, č. 1, s. 5 – 27.

Resumé

In Graham Swift's Storyland

Key words: *Waterland*, Graham Swift, history, stories



The text examines the way in which *Waterland* by Graham Swift works with the question of the significance of history, its relation to fiction and to oral stories. The novel challenges the traditional view of history as an objective representation of what happened by blurring the boundary between history and story, fact and fiction. It views history as a narrative construct, which means that like any other narrative, it is influenced by its author and his/her intentions, and by the properties of narrative, its possibilities and restrictions. The novel also links this topic to the role stories play in people's endeavour to grasp the world around them, other people, and themselves. The chapter demonstrates that the novel deals with these issues both explicitly on the level of content and implicitly on the level of form, in particular in its narrative strategy. The narrator strives to understand his present circumstances by telling the story of his past but he is not able to arrive at an objective reconstruction of events. Still, he acknowledges the crucial role of stories in people's coping with reality and making sense of the world. The analysis of the novel illustrates the theoretical concepts related to narrative and identity presented in the preceding chapter.

Emocionálne pôsobenie literatúry
– znázornené na príklade Kafkovej poviedky
Ortiel

Róbert Gáfrik

Ústav svetovej literatúry SAV, Trnavská univerzita v Trnave

Vzťah emócií ku kognícii

Už Platón sa v *Štáte* sťažoval, že poézia má zlý vplyv na ľudí, lebo pôsobí na ich emócie, a nie na ich rozum, ktorý je „najvyššou“ časťou duše. Aristoteles nadviazal na Platónovu myšlienku, že umenie je spojené s emóciami, toto spojenie však hodnotil pozitívnejšie. Odvtedy na Západe vládne presvedčenie, že medzi literatúrou a emóciami existuje nejaké zvláštne spojenie. Avšak až donedávna tento vzťah nebol predmetom systematických úvah literárnych vedcov. Keď sa v literárnej vede hovorilo o emóciách, tvrdenia o nich sa zakladali na predstave spoločného skúsenostného základu, ktorý čitateľom umožňoval pochopiť náladu alebo pocit načrtnutý v literárnom diele. Išlo o určitý druh vcítania. Západoeurópska a severoamerická literárna veda prešla v sedemdesiatych rokoch 20. storočia vlnou scientizmu, v ktorom podobné intuície či impresie už nemali miesto. Emócie sa začali považovať za subjektívne javy, ktoré sa nedajú objektivizovať alebo aspoň intersubjektívne uchopiť. Štrukturalisti a postštrukturalisti napokon emócie úplne vylúčili zo svojich analýz. Radšej sa zameriavali na význam a štruktúru literárnych diel a procesov, zatiaľ čo ťažko definovateľným emóciám, ako aj ich vágnemu spojeniu s literatúrou nevenovali pozornosť. Za posledných štyridsať rokov sa však výskum emócií rozvinul v rôznych disciplínach ako experimentálna a klinická psychológia, neurobiológia, antropológia, sociológia či filozofia a situácia sa postupne začala meniť aj v literárnej vede. Dá sa teda povedať, že v súčasnosti máme lepšiu predstavu o tom, čo sú emócie. A to napriek tomu, že nemáme jednu teóriu emócií, ale najmenej desiatky, ak nie stovky teórií.

Emócie boli donedávna videné ako protiklad rozumu; boli považované za iracionálne, rozumovo – a tým aj vedecky – neuchopiteľné. To je na jednej strane pochopiteľné. Možno však nie je nevhodné prirovnať situáciu k pochopeniu jazyka. Vety chápeme pomocou gramatiky, hoci nemusíme byť schopní formulovať gramatické pravidlá. Napríklad, v slovenčine tvoríme množné číslo podstatných mien podľa toho, či sú podstatné mená životné alebo neživotné, ako aj podľa toho, ku ktorému vzoru patria. Obyčajní používatelia jazyka nevedia povedať, ako tvoria množné číslo podstatných mien. Aby sme to vedeli povedať, musíme analyzovať slová vety pomocou určitého poznania, ktoré nie je súčasťou spontánneho porozumenia. Ľudia si teda nemusia byť vedomí, čo riadi ich emócie alebo emocionálnu reakciu na literárne texty. Spomenutá analógia naznačuje, že ako sa dá analyzovať jazyk pomocou gramatiky, tak by mohla existovať aj možnosť analyzovať emócie.

Pre mnohých ľudí je odpoveď na otázku, čo sú emócie, jednoduchá. Emócie pokladajú za pocity. Môžeme sa cítiť nazlostení, nostalgickí alebo naradostení. Avšak hoci zažívanie emócií zahrnuje pocity, nemôžeme emócie stotožniť s pocitmi. Existuje veľa pocitov, ktoré nie sú emóciami. Môžeme pociťovať hlad, svrbenie alebo teplo. Na druhej strane je nepredstaviteľné redukovať vznešené city, ako napríklad lásku, na pocity. Stuchlíková (2002) rozoznáva tri hlavné tradičné prístupy k emóciám. Prístup zameraný na emocionálne prežívanie zahrnuje psychodynamické teórie, vrátane klasickej psychoanalýzy. V druhej polovici 20. storočia sa tento prístup viac zamerával na kognitívnu stránku prežívania, t. j. na to, ako emócie interpretujeme a ako ich „konštruujeme“. Prístupy zamerané na fyziologický aspekt emócií venovali pozornosť fyziologickým zmenám a mozgovým procesom pri prežívaní emócií a, nakoniec, prístupy zamerané na emočný výraz sa pokúšali určiť úlohu emócií pri evolučnej adaptácii, pričom niektoré z nich sa usilovali určiť obmedzený počet vrodených emócií, na základe ktorých vznikajú zložitejšie emocionálne reakcie. V súčasnosti najviac akceptovanou teóriou emócií je kognitívna teória emócií, ktorá chápe emócie ako formu zhodnotenia (ang. appraisal). Inými slovami, emócie sú výsledkom určitého druhu hodnotenia implikácií nejakej situácie voči sebe samému. Človek nepriamo, často bez toho, aby si to uvedomoval, zvažuje, či dôsledky danej situácie budú pozitívne alebo negatívne. Teória zhodnotenia nám tak napríklad umožňuje vysvetliť rozdiel medzi tým, keď sa cítime roztrašení preto, že sa bojíme, alebo preto, že sme vybehli rýchlo po schodoch.



Tiež nám umožňuje vysvetliť, prečo rovnaké správanie alebo tendencia správať sa určitým spôsobom niekedy vyvolajú emóciu a inokedy nie. Napríklad, keď niekomu otvoríme dvere, môžeme tak činiť z lásky alebo čisto automaticky, bez emócií, zo spoločenskej povinnosti.

V tejto súvislosti treba dodať, že samotný pojem „emócia“ je problematický. Napríklad podľa jazykovedkyne Anny Wierzbickej (1999) ide o klasifikačný pojem, ktorý prešiel do akademického diskurzu z bežného jazyka a používa sa v rôznych nešpecifikovaných významoch. Tvrdí tiež, že sa nehodí na medzikultúrne porovnávanie a na diskusiu o „ľudskej povahe“ či „ľudskej psychike“ vo všeobecnosti. Jednako je natoľko zakorenený v akademickej literatúre, že vzdať sa ho, sa javí nerealistické. Na opis jednotlivých emócií Wierzbicka navrhuje používať prirodzený sémantický metajazyk (*natural semantic metalanguage*), t. j. skúsenostné a univerzálne pojmy ako „cítiť“, „myslieť“, „chcieť“, „telo“, „robiť“ atď. Prostredníctvom takýchto lexikálnych univerzálií sa následne usiluje opísať kognitívne scenáre, definujúce rôzne emočné pojmy (bližšie o vzťahu emócií a jazyka pozri Bašnáková, 2013).

Každodenné a literárne emócie

Každá teória by mala poskytnúť presvedčivé zhrnutie nejakého aspektu sveta. Čo však očakávame od teórie emócií? Lazarus (1991, 35 – 36) tvrdí, že teória emócií by mala zodpovedať na dvanásť otázok: 1) Ako definovať emócie a čo by teória emócií mala robiť? 2) Čo je a čo nie je emócia? 3) Sú emócie oddelené kategórie alebo „prekrývajúce sa dimenzie“? 4) Aká je úloha fyziológie a tendencií konať? 5) Ako sú emócie funkčne navzájom závislé? 6) Ako funkčne súvisia emócie s kogníciou a motiváciou? 7) Aký je vzťah medzi biologickou a spoločensko-kultúrnou základňou emócií? 8) Aký je vzťah kognitívneho zhodnotenia k hlbinej psychológii a k nevedomej mentálnej činnosti? 9) Ako vznikajú emócie? 10) Ako chápať emocionálny vývin? 11) Aký vplyv majú emócie na všeobecné fungovanie a zdravie? 12) Ako možno ovplyvniť emocionálny proces, napríklad v psychoterapii?

Odpovede na tieto otázky sú nepochybne dôležité napríklad pre psychológiu. Je však na mieste pýtať sa, či sú až také relevantné aj pre literárnu vedu. Literárna veda v tejto otázke určite nemôže ignorovať neurobiologický, antropologický či psychologický výskum emócií. Existuje však mno-





ho teórií emócií. Literárna veda tak stojí pred problémom, ako sa postaviť voči tejto pluralite názorov z rôznych disciplín, a možno aj pred otázkou, ako sama môže prispieť do tejto diskusie. Jedným možným spôsobom, ako sa postaviť k problematike emócií v literatúre, je prijať niektorú ucelenú teóriu emócií a aplikovať ju na literárne texty. Literárna veda by však tiež mala využiť poznatky neliterárneho výskumu emócií a usilovať sa vytvoriť teóriu emócií, ktorá by bola relevantná pre výskum literatúry a jej recepcie. Aj keď môžeme mať teóriu emócií, ktorá nám vysvetlí, prečo sa bojíme, keď vidíme dravca, alebo prečo sme zhnusení pri pohľade na výkaly a pod., nemusí nám táto teória ešte nič hovoriť o tom, prečo existuje slovesné umenie, prečo a ako na nás toto umenie pôsobí až tak, že je jedným z pilierov kultúry. Naša emocionálna reakcia na literatúru sa líši od emocionálnych reakcií v skutočnom živote. Napríklad, keď zahliadneme nejakú veľkú šelmu v lese, dostaneme strach a ihneď sa budeme snažiť od nej vzdialiť alebo pred ňou ukryť. Podobné „stretnutie“ so šelmou v literárnom diele alebo na filmovom plátne v nás môže vyvolať strach, ten nás však nedonúti ihneď zavrieť knihu alebo odísť z kina, či prepnúť televízny kanál. Ba čo viac, aj takéto negatívne emócie vnímame ako príjemné. Literatúra, a umenie všeobecne, okrem toho nevyvoláva emócie, ktoré normálne v bežnom živote vyžadujú konanie. Literárne emócie sa skôr podobajú na emócie, ktoré máme, keď nám niekto rozpráva o svojom šťastí alebo utrpení a my tomuto človeku nemôžeme ani pomôcť ani uškodiť. Toto všetko však neznamená, že všetky neliterárne teórie emócií sú chybné. Treba mať ale na pamäti, že literárne emócie sú špecifické emócie, ktoré nezdediajú všetky charakteristiky emócií v bežnom živote.

Z uvedeného hľadiska si možno napríklad položiť otázku, nakoľko je uvažovanie o emóciách v literatúre závislé od teórie základných emócií. Literárnu vedu nemusí primárne zaujímať, či emócie opisované v literatúre alebo prežívané pri čítaní sú základné alebo nie. Otázka základných emócií je vo výskume emócií dodnes horúco diskutovanou témou, hoci myšlienka o malom počte „základných emócií“ sa objavuje v úvodoch do psychológie a mnohí odborníci z iných oblastí ju považujú za určitý konsenzus vo výskume emócií. Už Aristoteles v *Etike Nikomachovej* rozoznával jedenásť *pathé*: žiadostivosť, hnev, strach, smelosť, závišť, radosť, lásku, nenávisť, túžbu, žiarlivosť a súcit. V *Rétorike* ponúka detailné vysvetlenie týchto emócií. Takisto stoici významne prispeli k teórii emócií. Pseudo-Andronikova klasifikácia emócií (smútok, strach, žiadostivosť a radosť) ovplyvnila mnohých





ďalších antických a stredovekých autorov (Knuuttila, 2004). Otázke emócií sa detailne venoval vo svojich *Vášňach duše* (*Passions de l'ame*, 1649) René Descartes. Rozoznával šesť primitívnych emócií (*passions primitives*): obdiv, láska, nenávisť, túžba, radosť a smútok. Rozmach v oblasti klasifikácie emócií nastal po druhej svetovej vojne. Populárnymi sa stali klasifikácie Paula Ekmana (šťastie, smútok, strach, hnev, znechutenie, pohrdanie, prekvapenie a záujem) či Keitha Oatleyho a Philipa Johnsona-Lairda (prvých päť z Ekmanovho zoznamu). Významné klasifikácie navrhol aj Robert Plutchik a Carroll E. Izard. Lazarus rozoznáva negatívne emócie ako hnev, strach/úzkosť, vina/stud, smútok, závisť/žiarlivosť, znechutenie a pozitívne emócie ako šťastie/radosť, pýcha, láska/náklonnosť a úľava. Medzi pozitívne emócie radí aj estetické emócie, ktoré však považuje za problematické, a tvrdí, že „týmto extrémne zaujímavým otázkam vedci zatiaľ nevenovali dostatok pozornosti, hoci majú obrovský teoretický a praktický význam pre naše životy“ (1991, 293). Estetické emócie nie sú podľa neho nijaké osobitné emócie. Tvrdí, že hocijaká z emócií, ktoré opísal, sa môže stať estetickou emóciou. Dochádza k nej na základe identifikácie s postavou.

Za posledných tridsať rokov sa teória základných emócií stala predmetom ostrej kritiky. Najmä Ortony a Turner (1990) analyzovali a zamietli rôzne významy, v ktorých môžu byť emócie „základné“. Rozlíšili tri hlavné významy slova „základný“: 1) slovo „základný“ sa vzťahuje na základné emočné pojmy, ako ich môže odhaliť kognitívna lingvistika (kategórie základnej úrovne, teória prototypov); 2) slovo „základný“ sa chápe ako biologicky primitívny, t. j. základné emócie sú zvlášť významné z evolučného hľadiska a vyznačujú sa osobitnými biologickými ukazovateľmi; a 3) slovo „základný“ označuje psychologicky primitívne emócie, t. j. emócie, ktoré neobsahujú ako svoju súčasť nijaké ďalšie emócie (sú teda psychologicky neredukovateľné). Ortony a Turner síce kritizujú pojem základných emócií, nestávajú sa však proti úsiliu klasifikovať emócie určitými spôsobmi. Podobne ako Ortony a Turner aj konštruktivistka Lisa Feldman Barretová (2006) argumentuje, že emócie nie sú „prirodzené druhy“, t. j. javy, ktoré existujú nezávisle od nášho vnímania, a nie sú vytvorené ľudskou myslou. Barret tvrdí, že chápanie emócií ako prirodzených druhov nútilo vedcov hľadať pozorovateľné, koordinované prejavy tváre, hlasu a tela, ktoré by dokázali existenciu týchto emočných kategórií. Napríklad, ak sa niekto hnevá, zvýši sa mu krvný tlak, mračí sa a pociťuje potrebu udierať a kričať. Tieto prejavy môžeme merať a poskytujú nám dôkaz o existencii hnevu.



Výskum emócií v rámci kognitívnej poetiky

Reuven Tsur (2008), ktorý je otcom kognitívnej poetiky, vychádza z predpokladu, že literárnu vedu 20. storočia charakterizuje buď impresionistický, alebo štrukturalistický prístup k literatúre. Impresionistický prístup sa zaoberá účinkami literárnych textov, ale má problém usúvzťažniť ich s literárnymi štruktúrami. Štrukturalistický prístup zas vyniká v odkrývaní štruktúr literárnych textov, ale nedokáže sa vyrovnat' s ich emocionálnym zážitkom. Kognitívna poetika má teda skúmať, ako kognitívne vedy – zvlášť poznanie toho, ako ľudia spracúvajú informácie – môžu prispieť k poetike. Podľa Tsura predstavuje poézia „organizované násilie“ voči kognitívnym štruktúram a procesom. Estetický účinok vzniká, keď sa proces prijímania informácií spomalí. Niektoré informácie tak vypúšťame a niektoré vnímame v predkategorickej, neartikulovanej podobe. Následne rozlišuje dva estetické módy: poéziu orientácie a poéziu dezorientácie. Poézia orientácie sa vzťahuje na to, čo nazýva „literárnou tradíciou rozumu“ a poézia dezorientácie na „tradíciu seriózných emócií“. Pre Tsura sú však emócie nejasné či rozmazané. Podobne chápe emócie aj David Miall (2006) či Michael Burke (2010), ktorých hlavným záujmom je literárne čítanie.

Hogan (2011b) argumentuje, že zažívanie emócií samo o sebe nevytvára predstavu o emóciách. Táto skúsenosť musí byť objektivizovaná pomocou nejakej predstavy. Keď hovoríme o emóciách, nezažívame ich priamo, ale uvažujeme prostredníctvom nejakej reprezentácie emócií. Tieto reprezentácie sú očividne retrospektívne, t. j. ide o spomienky na emocionálny zážitok. Existuje niekoľko spôsobov, ako dospieť k takýmto opisným reprezentáciám emócií: možno skúmať perceptuálne reakcie (napríklad na obrázky hadov v rôznych situáciách), osobné spomienky (prostredníctvom interview alebo dotazníka) a pod. Literatúra však predstavuje jedinečný súbor takýchto opisných reprezentácií emocionálnej skúsenosti. Reprezentácie emócií v literatúre sú vlastne inštrukciami na simuláciu zážitkov, ktoré, ak sú úspešné, vytvárajú v čitateľovi empatický emocionálny zážitok. Nemajú význam len pre dokumentovanie explanačných teórií emócií, ale sú tiež zdrojom informácií o emóciách, ktoré môžu prispieť k vytváraniu hypotéz, výskumných oblastí vo výskume emócií. Hoganovi ide o odpoveď na otázku, čo nás literatúra môže naučiť o emóciách. Vidí tri úrovne, na ktorých literatúra môže obohatiť výskum emócií: úroveň konkrétneho diela, žánrová úroveň (ktorá zahŕňa vzorce vlastné skupine diel,



najmä medzikultúrne) a úroveň literatúry. Posledná menovaná úroveň je najvšeobecnejšou úrovňou, obsahujúcou potešenie, ktoré zažívame, aj keď vo svojej myšli simulujeme emocionálne negatívne situácie.

Emócie a literárne štruktúry

Emócie sú s literárnymi žánrami spojené zásadným spôsobom. Už Aristoteles v *Poetike* tvrdil, že tragédia má vyvolať súcit a strach. Lyrika sa tradične považuje za literárny druh najviac spojený so subjektivitou a emóciami. Burkhard Meyer-Sickendiek (2005) chápe literárne žánre ako médiá, v ktorých sa vyjadrujú emócie, t. j. žánre sú formované emóciami a dajú sa chápať na základe emócií. Vychádzajú z klasifikácií základných emócií podľa Paula Ekmana a Wallacea V. Friesena, nachádza nasledujúce korešpondencie medzi literárnymi žánrami a emóciami:

Lyrické formy	Dramatické formy	Prozaické formy	Estetické deformácie
smútok / elégia	vina / tragédia	strach / rozprávka	agresia / satira
nadšenie / hymnus	hanblivosť / pastorála	prekvapenie / novela	trápnosť / paródia
pýcha / romanca	rozveselenie / fraška	nádej / utópia	odpor / groteska
	túžba / melodráma	šťastie / idyla	bolesť / denník

Meyer-Sickendiek však nevidí hlavné emócie literárnych žánrov ako konštantné, ale ako premenlivé. Dejiny jednotlivých žánrov totiž ukazujú, že dochádza k adaptáciám a reinterpretáciám týchto hlavných emócií. Podľa psychológov Jamesa R. Averilla a Elmy P. Nunleyovej emocionálna kreativita prechádza tromi fázami: akvizíciou, zjemnením a transformáciou. Meyer-Sickendiek vidí tieto tri fázy aj ako generatívny princíp literárnych žánrov. Argumentuje však, že mnohé literárne žánre majú tendenciu k „totalizácii emocionálnych štandardov“. Jeho prístup nie je recepcno-estetický, ale produkčno-estetický. Nezaujíma ho teda, či pri čítaní napríklad idýl Vergília alebo Geßnera pociťuje šťastie, alebo či sme smutní pri čítaní Ovídia alebo Rilkeho *Duinských elégií*.

Podobne Patrick Colm Hogan (2003) argumentuje, že v literatúre existujú univerzálie, ktoré sú spojené s univerzálnymi emóciami.¹⁰⁶ Tvrdí, že väčšina príbehov, ktoré ľudia obdivujú v rôznych kultúrach, sa dajú zdeliť do troch naratívnych štruktúr: romantická, hrdinská a obeťná tragiko-

¹⁰⁶ Porov. kap. *Narativní konstrukce identity*, s. 95.



média. Emočné pojmy sa podľa Hogana zakladajú na prototypoch. Tak ako význam slova „vták“ sa skôr zakladá na podobnosti s prototypom vtáka než na jeho presnej definícii, aj emócie sa zakladajú na prototypických situáciách. To znamená, že keď si myslíme, že niekto prežíva určitú emóciu, myslíme si to na základe porovnania jeho situácie s prototypickými situáciami a jeho reakcie s prototypickými reakciami. Prototypické príbehy, vrátane literárnych príbehov, sa zakladajú na takýchto prototypických emóciách. Romantické spojenie a moc sú prototypmi šťastia a základom pre prototypické príbehy; sú to ciele, ktoré sa prototypickí hrdinovia snažia dosiahnuť. Smrť milovanej osoby a strata moci sú prototypmi smútku. Tak vznikajú aj dva najprominentnejšie literárne príbehy, romantická a hrdinská tragikomédia. Hogan tiež identifikuje tretí prototyp šťastia, ktorý nazýva fyzickým prototypom, a myslí ním dostatok jedla, ako aj zodpovedajúci prototyp smútku, t. j. hladomor. Aj tento prototyp vytvára univerzálny príbeh, obetnú tragikomédiu, v ktorej ľudská chamtivosť alebo arogancia, týkajúca sa často jedla, zneuctí svätosť prírody alebo nejakého božstva, následkom čoho ľudia trpia hladomorom, ktorý sa skončí vtedy, keď ľudia prinesú obeť, často ľudskú. Tento naratív, ktorý nastoľuje etické otázky, existuje nezávisle alebo v spojení s romantickou alebo hrdinskou zápletkou. Vzťah emócií a naratívu tvorí významnú časť Hoganovho myslenia, ktoré kulminovalo vo vytvorení afektívnej naratológie (pozri 2011a).

Kódovanie emócií v literárnom texte

Jednou z črt literárnych textov je jazykovo sprostredkovať emócie. Nemecká literárna teoretička Simone Winkoová (2003) navrhla metódu rekonštrukcie emócií, ktorá disponuje vhodnými opisnými kategóriami, ktoré dokážu uchopiť tento proces sprostredkovania. Emócie chápe ako mentálne javy, ktoré majú fyziologický základ. Sú zažívané bezprostredne, ale nie sú identické so subjektívnou skúsenosťou, ktorú zažíva subjekt pri prežívaní nejakého emočného vzťahu. Emócie sú kultúrne podmienené. K poznaniu kultúry patrí teda aj poznanie „emocionálnych pravidiel“, ktoré určujú, aké emócie má jednotlivec pociťovať v akých situáciách a aké formy vyjadrenia emócií sú adekvátne. Emócie sú teda aj kultúrne kódované. Jedným z médií tohto kódovania je jazyk. Tieto kódy spúšťajú kultúrne poznanie o genéze, priebehu a formách vyjadrenia emócií. Okrem toho jestvujú špecifické literárne kódy na vyjadrenie emócií, ktoré



sa v každodennej komunikácii považujú za nevhodné. To však neznamená, že obsahy alebo emócie sa prenášajú v pomere jedna k jednej. Winkoová hovorí o kódoch skôr metaforicky. Táto metafora nemá poukázat na výsledok interakcie, ale na procesnú štruktúru.

Pri analýze emocionálnych kódov treba rozlišovať dva typy ich jazykovej podoby: tematizáciu a prezentáciu. Tematizácia znamená, že emócia je v texte pomenovaná alebo opísaná. Pri analýze ide o to, čo a ako sa o emóciách hovorí. Prezentáciou myslí Winkoovej jazykové stvárnenie (*Gestaltung*) emócií, ktorých výskyt netvorí len propozície, ale sa v texte nachádzajú implicitne alebo sú v jeho štruktúre.

Základom každej analýzy emocionálneho potenciálu musí byť podrobný opis textu. Musí zdokumentovať všetky miesta, kde sa vyskytujú emócie. Na začiatku takejto analýzy si podľa Winkoovej treba položiť päť otázok: 1) Ako sú emócie sprostredkované na úrovni fikčného sveta? 2) Akými jazykovými prostriedkami sa môžu emócie prejavovať na povrchu textu? 3) Ktorým vnútrotextovým inštanciam sú priradené emócie? 4) Aké stratégie existujú na vytvorenie vnútrotextovej hierarchie? 5) Za akým účelom možno vytvárať emócie?

Emócie vo fikčnom svete. Na fikčnej rovine môžu emócie tvoriť dominantné elementy deja. Môžu motivovať konanie postáv, opis situácie alebo scenérie alebo môžu byť personifikované a konať ako postavy. V každom prípade sú však súčasťou fikčného sveta. Často ide o prototypické deje (napr. sebaobetovanie, boj, návrat domov, opustenie osoby alebo miesta, bozk) alebo situácie (napr. narodenie a smrť, nájdenie alebo strata partnera, príchod jari, búrka, západ slnka), t. j. ide o také situácie a deje, ktoré v danej kultúre vyvolávajú určité emócie bez toho, aby bolo treba tematizovať ich emočné vlastnosti. S emóciami sú spojené priestory (napr. sivé mesto, hrob, domov, les, more), ako aj predmety (napr. prsteň, rakva).

Jazykové prostriedky. Winkoová rozlišuje medzi explicitnými a implicitnými emóciami. Explicitné emócie sú v texte lexikálne spomenuté, a to buď v substantívnej („strach“), adjektívnej („ustráchaný“), adverbálnej („bojazlivo“) alebo slovesnej podobe („báť sa“). Implicitné alebo konotované emócie nie sú menované v texte. Poukazujú na ne rôzne jazykové prostriedky na rôznych úrovniach textu: zvukovej, rytmicko-metrickej, gramaticko-syntactickej, lexikálnej, obraznej a rétorickej. Winkoová pripúšťa, že k analýze tematizácie emócií stačia dve jazykové formy:



explicitné pomenovanie a obrazný typ implicitného sprostredkovania emócií. Pri rekonštrukcii lyrickej prezentácie treba však brať do úvahy všetky formy.

Vnútrotextové priradenie emócií. Emócie môžu byť v texte pripisované rozprávačovi alebo postave, t. j. sú prezentované ako emócie rozprávača alebo postavy. Môžu však byť spojené aj s obrazmi alebo jazykovými výrazmi bez prítomného fikčného subjektu. Na opis stratégií vnútrotextového priradenia emócií Winkoová používa naratologické inštrumentárium, ktoré vyvinul Gérard Genette: modus (dištancia, fokalizácia), rozprávač (heterodiegetický, homodiegetický a autodiegetický).

Vnútrotextová výstavba a hierarchia emócií. Formálne aspekty textu ponúkajú informácie, pomocou ktorých možno identifikované emócie vzájomne usúvzťažniť. Zohľadniť možno rôzne typy opozičných, paralelných a kauzálnych vzťahov, ako aj rôzne obsahové vzťahy, ktoré sú sprostredkované pomocou izotopii, opisu deja a situácií atď. Dôležitou otázkou je aj problematika dominantnej emócie. Môže sa stať, že v texte prevládajú obrazy spojené so šťastím alebo láskou, ale v skutočnosti dominantnou emóciou sprostredkovanou textom je smútok. Rovnako treba kriticky pristupovať k hodnoteniu emócií. Napríklad hnev môže byť vo všeobecnosti považovaný za negatívnu emóciu, ale v texte môže byť vykreslený ako spravodlivý; na druhej strane sa môže láska chápať ako škodlivá, a tým ako negatívna emócia.

Ciele emocionálneho stvárnenia. Cieľom tematizácie alebo prezentácie emócií môže byť ich pochopenie, precítenie alebo osvojenie. Pre pochopenie emócií je dôležité mať poznanie kódov. Autori a čitatelia zdieľajú poznanie o vzniku, priebehu a vyjadrení emócií, na základe ktorého funguje kódovanie a dekodovanie aj nepriamych foriem literárneho stvárňovania emócií. Čitatelia nedokážu emócie len identifikovať a pochopiť, ale aj precítiť. Tento cieľ je naznačený naratívne – napríklad chýbajúcou dištanciou alebo fokalizáciou, ako aj prostredníctvom rozprávača. K osvojeniu dochádza prostredníctvom silne sugestívneho jazyka.

Emócie v Kafkovej poviedke *Ortief*

Pražský nemecký spisovateľ Franz Kafka nepochybne patrí k najvplyvnejším autorom 20. storočia. Jeho dielo neustále podnecuje nové interpretácie z rôznych teoretických pozícií. V jeho textoch totiž stále možno



nájsť miesta, ktoré sa vzpierajú interpretácii, odhalia nejakú skrytú štruktúru alebo spôsobia, že sa pri hľadaní ich významu stratíme. Susan Sontagová (1961) sa vo svojej známej eseji *Against Interpretation* už pred viac než polstoročím pohoršovala nad tým, že Kafkovo dielo sa stalo obeťou „masového znásilnenia [...] armádou interpretátorov“. Kafkova poviedka *Ortief* (*Das Urteil*) predstavuje medzi Kafkovými textami výnimočnú interpretačnú výzvu. Kafka samotný skomplikoval interpretáciu tohto textu listom z 2. júna 1913 svojej snúbenici Felice Bauerovej, v ktorom sa vyslovil, že v poviedke nevidí „žaden priamy, súvislý, sledovateľný význam“. O niekoľko dní neskôr, v liste z 10. júna 1913, opäť tvrdil, že „*Ortief* sa nedá vysvetliť“. Kafka však zároveň poukázal na niektoré paralely medzi Gregorom Bendemannom a Friedou Brandenfeldovou z poviedky na jednej strane a sebou a Felice Bauerovou na druhej strane (Gregor má toľko písmen ako Franz; Bendemann sa skladá z Bende a Mann, pričom Bende má opäť toľko písmen ako Kafka a samohlásky sú na tom istom mieste a pod.). Tieto a ďalšie indície, ako aj mnohé podobnosti medzi hlavným protagonistom poviedky a okolnosťami z osobného života autora (je známy najmä jeho komplikovaný vzťah s otcom) priam vnucujú hľadať nejakú biografickú či dokonca psychoanalytickú interpretáciu.

Okolnosti vzniku tohto textu sú tiež veľmi zaujímavé. Kafka ho napísal v takmer nekontrolovateľnom vytržení počas jednej noci z 22. na 23. septembra 1912. Reflexia tejto skúsenosti ho nejaký čas zamestnávala v listoch Felice Bauerovej a v denníku. Poviedka znamenala prelom v jeho písaní. Nepodarilo sa mu už síce písať s podobnou ľahkosťou, táto skúsenosť v ňom však upevnila vedomie a túžbu byť spisovateľom.

Nielen vznik tohto textu je spojený so silnými emóciami. Thomas Anz (2002, 148 – 149) poznamenáva, že podľa Kafku literárne dielo na nás musí zapôsobiť ako „nešťastie, ktoré nás veľmi bolí“, alebo ako „sekera na zamrznuté jazero v nás“. Dodáva však, že tieto Kafkove vyhlásenia „boli kafkologmi opätovne citované, ale sotva osvojené ako upozornenie na to, aby sa analyzovalo emocionálne pôsobenie Kafkových textov“.

Samotný text poviedky tematizuje a prezentuje emócie na mnohých miestach. Čitateľ sa dozvedá najmä o Gregorových emóciách. Správanie otca ostáva prakticky nevysvetlené a emocionálne nekomentované. Keď Gregor dopísal list svojmu priateľovi v Rusku, ostal sedieť pri písacom stole a premýšľal nad tým, ako bol jeho priateľ „*nespokojný so svojou situáciou doma*“. Bol to človek, ktorého možno „*ľutovať*“. Bol „*rozčarovaný*“ (v orig.





verbittert) radami svojich priateľov a bol im „*odcudzený*“. Keby sa vrátil, trpel by „*hanbou*“. Gregor k nemu nemohol pristupovať „*bez ostychu*“, preto mu veľa vecí zamlčoval, vrátane svojich obchodných úspechov, o ktorých mu „*nemal chuť*“ písať. V rozhovore so svojou snúbenicou o tomto zvláštnom priateľovi hovorí, že keby prišiel na ich svadbu, „*cítil by sa nesvoj a ukrivdene, azda by mi závidel a určite by sa vracal späť sám, nespokojný a neschopný vyrovnat sa s touto nespokojnosťou*“. Gregor mu v liste píše, že je „*šťastný*“, že jeho priateľ v Rusku bude mať v Gregorovi „*priateľa šťastného*“.

S listom priateľovi prichádza Gregor za svojim otcom. Gregor „*žasol, aká tmavá je otcova izba v toto slnečné predpoludnie*“. Táto tma je preňho „*neznesiteľná*“, ale otec nechce otvoriť okno, aby vošlo dnu nejaké svetlo, lebo to má tak „*radšej*“. Gregor si pomyslel, že „*otec je ešte vždy obor*“, čím Kafka vytvára zaujímavý obraz, ktorý naznačuje vnímanie otca ako niekoho, z koho má strach ešte predtým, ako sa rozvinie ich rozhovor. Po krátkej výmene názorov o tom, či má vôbec Gregor v Petrohrade spomínaného priateľa, Gregor otca ukladá do postele. Keď si všimol, že otec sa pritom hrá s retiazkou od hodínok na jeho hrudi, „*mal strašný pocit*“. Otec mu povie, že jeho priateľ v Rusku je syn, ktorého by chcel mať, a vyčíta mu, že sa ide ženiť. Gregor pozerá na „*zlovestný príznak svojho otca*“ (v orig. Schreckbild seines Vaters). Otec v posteli „*kričal*“ a „*kvílivým hlasom*“ (v orig. flöten) napádal Gregora, že sa ide ženiť len preto, že jeho nastávajúca si „*vyhrnula sukne*“, čo aj začal názorne ukazovať tak, že si vyhrnul nočnú košeľu. Gregor sa najprv „*roztržitý*“ rozbehol k posteli, „*no na pol ceste sa zháčil*“, potom už len „*stál v kúte, čo najďalej od otca*“, aby „*sa nedal zaskočiť nejakou fintou, odzadu či zhora*“. Gregor očividne nevie, ako reagovať na otcovo správanie. Nazýva ho „*komediantom*“ alebo odpovedá „*grimasou*“. Ako je známe, posunúť negatívnu skúsenosť na rovinu humoru, pomáha vysporiadať sa s ňou a povzniesť sa nad ňu. To sa ale Gregorovi zjavne nepodarilo. Keď ho otec odsúdil na smrť utopením, „*cítil, ako ho čosi ženie z izby*“. Do rieky skočil so slovami: „*Rodičia drahí, veď som Vás vždy miloval*“.

Ortieľ sa považuje za poviedku, ale rovnako často sa o ňom hovorí ako o novele. Práve v nemecký hovoriacom prostredí má toto žánrové priradenie špecifický význam. Samozrejme, na definíciu novely malo vplyv základné dielo renesančnej novely, Boccacciova zbierka *Dekameron*, ale už v 18. storočí nemeckí literáti ako Christoph Martin Wieland a Johann Wolfgang von Goethe začali teoreticky uvažovať o tomto žánri tak, ako nikde





inde v Európe. V jednom rozhovore s Eckermannom Goethe označil novelu za „neslýchanú príhodu“. Pod novelou nemecká literárna teória chápe fikčný príbeh strednej dĺžky (od niekoľkých strán po stovku strán), ktorý sa obmedzuje na jednu napínavú udalosť alebo konflikt vedúci k nečakanému zvratu (*Wendepunkt*) a prekvapujúcemu koncu. Novela by tiež mala obsahovať nejaký symbol, okolo ktorého sa dej sústreďuje. Kafkov príbeh o Gregorovi Bendemannovi, ktorý sa po odsúdení otcom na utopenie nakoniec aj utopí, potom čo ho informuje, že napísal list o svojom zasnúbení priateľovi žijúcemu v Rusku, sa vyznačuje všetkými znakmi novely.

Burkhard Meyer-Sickendiek (2005) v nadväznosti na nemeckú literárno-vednú tradíciu argumentuje, že novela obsahuje prvok prekvapujúceho, neočakávaného zvratu. Vychádza z Plutchikovej teórie emócií, podľa ktorej sa primárne emócie vzťahujú na špecifické reakčné sekvencie a zakladajú sa na zdedených mechanizmoch, resp. dispozíciách. Nečakaný objekt ako spúšťacia udalosť vedie ku kognitívnemu zhodnoteniu typu „Čo je to?“ a k pocitu prekvapenia. Emócie sú spojené s impulzom konať. Prekvapenie spôsobuje zastavenie sa. Jeho biologickou funkciou je získanie času na zorientovanie sa (Plutchik, 2001, 348). Meyer-Sickendiek ďalej kombinuje Plutchikovu teóriu s výsledkami výskumu Richarda Lazarusa (1991), ktorý presnejšie osvetľuje, ako sa základné kognície pre vznik emócií dajú vysvetliť pomocou tzv. kľúčových relačných tém (*core relational themes*). Ako už bolo povedané vyššie, novelu na základe nemeckej literárno-teoretickej tradície spája s prekvapením. Kľúčový scenár definuje ako náhle prelomenie očakávaných súvislostí. Ako kľúčovú relačnú tému identifikuje – opäť v súlade s výskumami nemeckých teoretikov novely ako Hans Blumenberg – dominanciu kontingencie oproti stredovekej predstave poriadku (*ordo*). Na základe uvedeného možno argumentovať, že v Kafkovej poviedke *Ortieľ* samotné prekvapenie, spôsobené nečakaným rozsudkom otca, aby sa Gregor utopil – čo aj nakoniec urobí –, vysvetľuje, prečo je táto poviedka čitateľsky taká fascinujúca.

Je zaujímavé, že koniec novely je v priamom kontraste k idylickému začiatku, keď Gregora nachádzame v jedno prekrásne jarné nedelne predpoludnie v jeho izbe v dome pri rieke. Opis času a miesta evokuje príjemnú pokojnú atmosféru. Keď Gregor dopísal list, „*pomaličky, ako keby sa hral, ho poskladal, a potom, opierajúc sa lakťom o písací stôl, hľadel z obloka na riek, na most i zelenavé návršia na druhom brehu*“. Kafka veľmi šikovne narúša tento idylický obraz šťastného dňa. Postupne pridáva jeden obraz



spôsobujúci prekvapenie za druhým, pričom stupňuje aj ich kvalitu. Gregorova snúbenica Frieda (a s ňou aj čitateľ) je prekvapená, že jeho priateľ nepríde na svadbu, ako aj dôvodmi, prečo nemôže prísť. Samotný Gregor prejavuje opakovane známky prekvapenia v rozhovore s otcom. Gregor „žasol“, len čo vstúpil do otcovej izby; mal „strašný pocit“, keď sa otec hral s jeho retiazkou od hodiniiek; neskôr stál v kúte, aby sa nedal „zaskočiť nejakou fintou“. Avšak paradoxne, keď ho otec odsúdi na smrť utopením, Gregor nedáva najavo svoje prekvapenie. Už ho len „čosi ženie z izby“. Prekvapený je však čitateľ – nečakaným a strach naháňajúcim rozsudkom otca, ako aj jeho okamžitým vykonaním. Kafka v poviedke dômyselne pracuje s Gregorovým pocitom strachu (či už z priateľa v Rusku alebo z otca) a nevysvetliteľnými, neočakávanými momentmi, ktoré sa navzájom dopĺňajú, a tak vytvára síce ťažko interpretovateľný, ale čitateľsky príťažlivý text.

Literatúra:

Anz, Thomas: Praktiken und Probleme psychoanalytischer Literaturinterpretation – am Beispiel von Kafkas Erzählung *Das Urteil*. In Jahraus, Oliver; Stefan Neuhaus (eds.): *Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie*. Zehn Modellanalysen. Stuttgart : Reclam, 2002, s. 126 – 151.

Aristoteles: *Etika Nikomachova*. Bratislava : Pravda, 1979.

Aristoteles: *Poetika, Rétorika, Politika*. Bratislava : Tatran, 1981.

Barret, Lisa Feldman: Emotions as Natural Kinds? In *Perspectives on Psychological Science*, roč. 1, 2006, s. 28 – 58.

Bašnáková, Jana: Jazyk v emóciách, emócie v jazyku. In *Psychologika emócií*. Bratislava : VEDA, 2013, s. 49 – 76.

Burke, Michael: *Literary Reading, Cognition and Emotion: An Exploration of the Oceanic Mind*. New York, London : Routledge, 2010.

Descartes, René: *Vášně duše*. Prel. Ondřej Švec. Praha : Mladá fronta, 2002.

Ekman, Paul: *Emotions Revealed. Understanding Faces and Feelings*. London : Phoenix, 2004.

Hogan, Patrick Colm: *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

Hogan, Patrick Colm: *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories*. Lincoln, London : University of Nebraska Press, 2011.

Hogan, Patrick Colm: *What Literature Teaches Us about Emotion*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011.

Kafka, Franz: Ortiel. In: *Povedky*. Prel. Milan Žitný. Bratislava : Kaligram, 2005, s. 121–132.

Knuuttila, Simo: *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy*. Oxford : Clarendon, 2004.

Lazarus, Richard S.: *Emotion and Adaptation*. New York, Oxford : Oxford University Press, 1991.

Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2005.

Miall, David S.: *Literary Reading. Empirical and Theoretical Studies*. New York : Peter Lang, 2006.

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

Ortony, Andrew; Turner, Terence J.: What's Basic About Basic Emotions? In *Psychological Review*, roč. 97, 1990, č. 3, s. 315 – 331.

Plutchik, Robert: The Nature of Emotions. In *American Scientist*, roč. 89, 2001, č. 4, s. 344 – 350.

Sontag, Susan: *Against Interpretation and Other Essays*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1961.

Stuchlíková, Iva: *Základy psychologie emocií*. Praha : Portál, 2002.

Tsur, Reuven: *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. 2. dopl. vydanie. Brighton, Portland : Sussex Academic Press, 2008.

Wierzbicka, Anna: *Emotions across Languages and Cultures. Diversity and Universals*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

Winko, Simone: *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin : Erich Schmidt, 2003.

Resumé

The Emotional Effect of Literature – Represented on the Example of Kafka's Short Story *The Judgement*

Key words: Emotion, Cognition, Literary Theory, Literary Structure, Emotional Coding, Franz Kafka

Art is bound up with emotion. However, until recently this relation has not been explored systematically by literary scholars. Previously it was supposed that there is a common experience base which enables the reader to grasp the mood or the feeling suggested by the text. However, in the last forty years emotion research has developed in many fields such as experimental and clinical psychology, neurology, anthropology, sociology, and philosophy. The situation has started to change also in literary studies. The research on emotion in literature has gained ground in cognitive literary studies which re-evaluated the relation between cognition and emotion. The paper offers an appraisal of the research of the main representatives of the study of emotion in literature in the English- and German-speaking world. It elaborates on the relation between emotion and literary structures as well as on coding of emotions in a literary text. The paper also attempts an analysis of emotions in Franz Kafka's short story *The Judgement* (1913), exemplifying some of the approaches described in the theoretical part.

Literárne dielo Františka Švantnera v kognitívnych súvislostiach

Jana Kuzmíková

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

V interpretačnom závere predchádzajúcej kapitoly sme v Kafkovej poviedke sledovali opis emocionálnych stavov, ktoré sa podieľajú na prekvapujúcich momentoch diania. Z kognitívneho hľadiska vieme argumentovať, že afektívne postoje (mám či nemám rád?, páči alebo nepáči sa mi?, aký silný mám z toho pocit?) podnecujú rýchle závery, bez čakania na argumenty a celkovú analýzu. Racionálny, kontrolný a sebakritický systém ľudskej mysle, ktorý v cieľných a nesúrodých záležitostiach preberá vedenie od automatických systémov, aby spomalil úsudky a vykonal logické prehodnotenie, robí práve a len pri afektívnych postojoch výnimku. Je skôr zástancom vyvolaných emócií ako ich kritikom. Obmedzuje sa do značnej miery na informácie, ktoré sú konzistentné s existujúcimi názormi, nie na také, ktorých cieľom je tieto názory preskúmať (Kahneman, 2012, 114). Mohli sme to postrehnúť aj v poviedke *Ortieľ*, kde sú afektívne stavy určujúce a prvoplánovo súvisia s konaním hrdinu.

Náladové situácie, širokú škálu emócií a afektov, ako i dôraz na prekvapujúce momenty témy a deja hojne nachádzame aj v tvorbe slovenského spisovateľa Františka Švantnera. Čo je tu iné, je spochybňovanie týchto emócií a afektov ako nevedomých zvodidiel konania človeka. Usudzovanie a konanie pod vplyvom toho, aký má človek z niečoho pocit, môže byť jednoduchou náhradou zložitejšej otázky: Čo si o tom myslím? Cieľom tejto kapitoly je použiť teoretické poznatky kognitívnej vedy pri rozbere Švantnerovej tvorby a reflexii jej recepcie. Zvlášť charakteristickú črtu Švantnerovho diela – nerozhodnuteľnosť riešení a otvorenosť príbehov a nastoľovaných problémov nemožno objasniť len interpretovaním textov. Avšak zapojenie kognitívneho evolučného hľadiska dáva isté odpovede na otázku, prečo je viacvýznamovosť Švantnerových prác taká nápadná a kde možno hľadať jej základ a význam. Nadviazem teda na poznatky a tézy evolučnej kognitívnej vedy, ako som ich už uviedla v prvej kapitole *Umenie a kognitívne vedy*.



Dielo slovenského spisovateľa Františka Švantnera (1912 – 1950) patrí do poprevratovej literatúry po roku 1918 a formovalo sa v kontexte európskeho modernistického diania prvej polovice 20. storočia. Švantner je považovaný za najvýznamnejšieho predstaviteľa slovenského literárneho naturizmu (približne 1930 – 1950). Napísal dve zbierky kratších próz *Mal-ka* (1942) a *Dáma* (1966) a dva romány *Nevesta hôľ* (1946) a *Život bez konca* (1956).

Pre ďalší výklad je potrebné uviesť základné črty literárneho smeru naturizmu, ktorý je osobitou slovenskou verziou severského novoromantizmu či románskeho regionalizmu a populizmu. Termín naturizmus sa vzťahuje k latinskému slovu *nātūra*, ktoré označuje viacero fenoménov: prírodu; prirodzenosť; vesmír, svet; živel, podstatu; prírodný zákon, prirodzenú povahu, ráz, charakter; temperament (Tvrdý, 1923, 180). V slovenčine hovorové slovo *nátura* znamená prirodzené či povahové vlastnosti človeka, dalo by sa povedať, že ľudovo označuje reprezentatívnu podstatu človeka.

Významným dátumom slovenského naturizmu je rok 1937, keď vyšli nezávisle od seba tri práce v naturistickom štýle, spájajúcom „realizmus dediny s fantastikou ľudových povestí“ (Chrobák, 1926). Boli to knihy *Kamarát Jašek* Dobroslava Chrobáka (1907 – 1951), *Zbojnícka mladosť* Luda Ondrejova (1901 – 1962) a *Pokušenie* Margity Figuli (1909 – 1995). Tieto diela museli Františka Švantnera zaujať, lebo významným spôsobom pozmenil svoju dovtedajšiu, skôr expresionistickú poetiku i témy. Začal viac pracovať s postavou a myslením tzv. prírodného človeka a jeho vierou v tajomné, nadprirodzené, nadmyslové sily prírodného i vesmírneho pôvodu. Vďaka tomu sa v autorových príbehoch mohol prepojiť bežný svet ľudí so sférou neznámych tajuplných síl a konaním rôznych bohov, prírodných božstiev a nadľudských bytostí. Výsledkom autorovho úsilia bol knižný debut próz s naturistickým ladením *Mal-ka* (1942). Hoci v ďalších Švantnerových dielach podliehali plán prostredia, postáv i deja istým modifikáciám, autorovo pôvodné zameranie na vedomie, nevedomie a vnímanie človeka sa nezmenilo, len rozvíjalo.

Podľa Oskára Čepana (1977) sú konštantami slovenského literárneho naturizmu: 1. archaicko-mýtický iracionalizmus, 2. novoromantický polypsychizmus, 3. rozprávkový antropomorfizmus.

Archaicko-mýtický iracionalizmus je základom plánu prostredia, situovaného prevažne do prírodného a vidieckeho kraja s jeho ľudovou





kultúrou. Zvyk, tradícia, fatalizmus, ako aj iracionálne vnímanie, fantázie a poverčivosť človeka sú zložkami každodennej dedinskej skutočnosti. Túto skutočnosť ovplyvňujú až deformujú. „Oživený“ časopriestor vzniká vďaka antropomorfizácii, zoomorfizácii, personifikácii, symbolizácii a mýtizácii.

Novoromantický polypsychizmus je charakteristickou črtou plánu postáv. Umožňuje odhaľovanie dobra a zla v ľudskom ne/vedomí a konaní. Autori vychádzajú z iracionálneho myslenia, pudových reakcií človeka, jeho dedičných základov a osudových vášní. Predstavujú sa ľudské prírodné „prasily“ a „besy“. Polypsychizmus postáv podporujú ich vízie, predstavy, sny, ilúzie, viery, ako aj rozličné iracionálne javy (premenlivá identita, rôzne formy spodobnenia, ale aj nesformovanosť, nejednota postavy).

Rozprávkový antropomorfizmus ovplyvňuje dejovú, príbehovú stránku naturalistických diel. K jeho pôvodným zdrojom patria folklór, jarmočné príbehy, balady, legendy, rozprávky, povesti, mýty rôzneho pôvodu, Biblia. Je v nich osudovosť a tiež tajomné, nevyjasnené dianie, a tieto prvky rezonujú aj v naturalizme. Z uvedených zdrojov sa výrazne preberala aj personifikácia a celková metaforika žánrov ľudovej slovesnosti.

Literárnohistorické a štrukturálne hľadiská naturalistickej/Švantnerovej tvorby však nevypovedajú dostatočne o tom, prečo sa azda každý interpret Švantnerových textov špeciálne vyrovnával s ich zvlášť charakteristickou črtou – nerozhodnuteľnosťou riešení a otvorenosťou príbehov a nastoľovaných problémov. Táto črta sa zásadným spôsobom podieľa na tom, že autorove prózy sú „tajomné“. Napriek doterajším štúdiám Švantnerovho diela treba konštatovať, že hoci bola uvedená problematika rozoberaná z viacerých hľadísk, doteraz nebola uspokojivo objasnená.¹⁰⁷ Autori analýz a interpretácií síce poukazovali na viaceré možnosti výkladu textových zložiek a ich implikácií a aj ich pomenovali, ale problém ako taký pretrval. Prečo je Švantnerova próza aj napriek mnohým interpretáciám neobvykle významovo iritujúca? Veď modernistická literárna neurčitosť, otvorenosť a nerozhodnuteľnosť neboli len Švantnerovou výsadou, sú to predsa určujúce vlastnosti umenia vtedajšieho obdobia...

Modernistické umenie – v protireakcii na koncept realizmu a zistenia pozitívizmu – skutočnosť rozbíjalo, deformovalo, inovovalo. Nechcelo byť realisticky pravdepodobné, skôr vytváralo možné, ale sugestívne, uveriteľné svety predstáv. V tejto chaotickej spleti však hľadajú umenovedci i recipienti aj konvergujúce zámery a príznaky, jednotiace hľadiská, hoci si

¹⁰⁷ Naposledy napríklad Součková, 2012; Horváth, 2012.





uvedomujú viaceré možnosti výkladov či nejednoznačnosť významov diel a umeleckých hnutí a smerov.¹⁰⁸

Napríklad je zjavné, že neurčitosť, otvorenosť a nejednoznačnosť modernistického umenia boli okrem iného motivované iracionalizmom. Iracionalizmus naberal na intenzite od začiatku 20. storočia, čo zaznamenávali už vtedajší humanitní a spoločenski učenci.¹⁰⁹ Pod vplyvom viacerých, aj protichodných dobových myšlienkových prúdení napísal v roku 1930 naturista Dobroslav Chrobák esej *O funkcii umenia*.¹¹⁰ Podľa autora „umenie je tvárou života“, pričom „tvár je symbolom, skratkou“ (Chrobák, 1930, 5). Chrobák sa domnieval, že tvár prezentuje to, čo sa odohráva v mozgu: „Mimické svalstvo spojené je nervami s mozgovým centrom. To isté zduchovnené spojenie existuje medzi umením a životom. Umelecký výraz, umelecký čin dáva nám tušiť iracionálnu pulzáciu života“ (tamže). Život charakterizujú tri aspekty Hyppolita Taina: doba, rasa a prostredie, pričom ich preniká bergsonovská vitálna a tvorivá energia, ktorá „hýbe a naplňuje čas, priestor i ducha (dobu, prostredie i rasu) a spôsobuje zrodenie, vývoj i smrť vo svete hmoty, rovnako ako vo svete ducha. (...) A všetky dnešné -izmy sú len nervóznym škubaním mimických svalov, reagujúcich na popudy precitlivených, vojnou vydráždených a zgníavených nervov“ (tamže).

Dobroslav Chrobák prišiel s akýmsi fyziognomicko-kognitívnym podobenstvom dobového umenia a tvorby, ale založeným na „iracionálnej pulzácii života“. Nebolo totiž napríklad jasné (a treba povedať, že nie je presne objasnené doteraz), akým spôsobom je spojená myseľ s mozgom. Ako sa teda udeje, že vplyvom našich úmyslov, predstáv a myšlienok sa môžu spustiť¹¹¹ fyziologické pochody v mozgu, ktoré dokážu pohnúť aj našou tvárou či telom. Iracionálna pulzácia života bola nielen magickou verziou či náhradou vysvetlenia dynamiky životných procesov, ale priamo presvedčením, že skutočný spôsob existencie a pravdivé objasnenie prírod-

108 To isté platí aj pre interpretácie súčasného postmodernistického umenia.

109 Oskár Čepan píše: „Podobnú koordinačnú a sprostredkujúcu úlohu, akú mali v čase vrcholiaceho realizmu pozitivistické doktríny, prevzal iracionálny vitalizmus a intuitivistický indeterminizmus, najvýraznejšie sformulovaný v rozporuplnom diele H. Bergsona“ (Čepan, 1977, 69).

110 Chrobák vo svojej stati menuje symptómy moderného umenia, reagujúceho na hrôzu pred tmou a ničotou dobového katastrofického sveta, ako ich v knihe *Tvář století* (1929) zistil František Götze: 1. Rozbitie individuality, deštrukcia a labilita ľudskej osobnosti, 2. Kríza skutočnosti, 3. Rozklad systému hodnôt (relativizmus), 4. Mystika sna a mystika nevedomia (surrealizmus), 5. Odpor k tragike, 6. Odpor ku konfliktu, 7. Rozbitie formy, 8. Mystika rýchlosti, 9. Boj o individualitu a nové formy individualizmu (Chrobák, 1930, 4).

111 To je v súčasnosti už diskutabilné, pretože existujú pokusy naznačujúce, že najprv sa odohrajú isté elektrochemické pochody v mozgu a až následne prichádza vedomá myšlienka (Ingram, 2010).





ných, spoločenských a kozmických síl, ich prejavov a zákonitostí sú človeku nedostupné, neznáme, nepochopiteľné. Časti psychiky ako vôľa, inštinkt, intuícia, nevedomie boli vo filozofii transcendované, stali sa neuchopiteľnými zdrojmi života.

Lenže popri iracionalizme života uvažoval Chrobák o reálnom prepojení tváre a mozgu analogicky k prepoineniu umenia a života. Na jeho metaforickej predstave je cenné, že predpokladá v oblasti umenia mechanizmy a procesy telesné, psychologické a sociálno-kultúrne, ktoré zakladajú či presahujú umelcovu schopnosť vnútorného „vľadu“. Pre slovenských naturistov je typické paradoxné spájanie logickej argumentácie s metafyzickými predstavami.¹¹² Moderná mýtotorba naturistov a predovšetkým Švantnera totiž vychádzala aj z dobového rámca racionálneho prístupu k skúmaniu človeka a jeho vedomia. Nepochybne rezonoval ešte pozitivizmus a darwinizmus; a Freud svojím spôsobom pozitívne nadväzoval na antropologickú orientáciu Lessinga alebo Herdera. Herder vychádzal vo svojej filozofii z fyziologického predpokladu, neobvyklého v jeho dobe, že ľudská kognícia pozostáva z komplexných aktivít, šíriacich sa medzi telom, zmyslovými vnemami, nervami, pocitmi a mozgom. Dnes hovoríme o samoposilujúcom sa modeli poznávacích, citových a fyzických reakcií (Kahneman, 2012, 59). František Švantner študoval Herderovu knihu *Vývoj ľudskosti* (1793 – 1797) a komentoval jej české vydanie z roku 1941. Inšpirovaný Herderom vyjadril myšlienku, že ľudské telo je hostinec a jeho dušou sú cestujúci:

„Všetci tu prežívajú niečo, niekto sa narodí, niekto umrie, niekto sa zamiluje, niekto zjednáva obchod – svet v malom – svet, ktorý sám v sebe žije, vzniká a zaniká, umiera, obrodzuje sa, sám trvá, cestujúci iba prechádzajú, prichádzajú a odchádzajú, a predsa sú jeho dušou“ (Švantner, 2001, 50).

Telo, biologické procesy, fyziológia a ich spojenie s ľudským vedomím i nevedomím podmieňovali umelecké zámery slovenských naturistov, mali významné miesto v ich koncepciách. Ak sa sústreďíme na dielo Františka Švantnera, počnúc jeho ranými prácami, cez debut *Malka* (1942), román *Nevesta hôľ* (1946) až po povojnové prózy a román *Život bez konca* (1956), vždy sú v popredí elementárne, pudové a konvenčné zložky ľudského nevedomia, vedomia a konania. V prózach napísaných do roku 1945 dominuje tzv. primitívnosť, v povojnových dielach sebeckosť človeka.

112 Viac k tomu Čepan (1997, 69 – 72).



Švantnerove postavy podliehajú pocitom a túžbam „prirodzeným“ spôsobom. K ľudskej prirodzenosti patria základné emočné stavy/vlastnosti človeka, zvyčajne sa tu zaraďujú *po/city* hladu, strachu, hnev, zaľúbenosť a slasť.¹¹³ Práve základné ľudské citové prežívania, ktoré majú určité fyziologické koreláty a zároveň plnia dôležité mentálne funkcie na zachovanie života, riadia správanie sa postáv. Postavy ich zvládajú jednoducho tak, že spontánne reagujú na aktuálne okolnosti. Čitateľ pozoruje, že afektívne postoje postáv zjednodušujú ich problémové situácie takým spôsobom, že postavy si vytvárajú svoj svet, ktorý im dovoľuje, ba prikazuje konať v akomsi bezprostrednom režime. Je pre ne prijateľnejší a zrozumiteľnejší než ostatná fikčná skutočnosť.

Postoje (túžby, chcenia, pohnútky, vnuknutia, morálne a ekonomické názory, estetické princípy, sociálne konvencie a predsudky, súkromné a kolektívne ciele a hodnoty) a presvedčenia (potreba, žiadúcosť istého činu) sú záležitosťou vtelesnenej ľudskej mysle, a to buď v jej automatickom, intuitívnom fungovaní alebo v zámernom režime. Predstavujú sa ako dôvody, ktoré racionalizujú konanie. Ak poznáme dôvody istého konania, môžeme poukázať na to, z akej perspektívy bolo úmyselné a opodstatnené. V Švantnerovej tvorbe od prvej poviedky nastupuje motív prekročenia určitého zákona, pravidla a z toho plynúcich dôsledkov. Ibaže interpretácia činu v istej perspektíve nemusí byť jeho oprávnením z iného hľadiska. U Švantnera sa individuálna tragédia konfrontuje s kolektivistickým (normatívnym) chápaním skutočnosti v dedinskom prostredí, aby výpoveď autora ostala napokon otvorená, lebo vzájomný nesúlad vedomia (rozprávača) a nevedomia (postavy) ústi do relativizácie racionálneho iracionálnym a naopak. Nielen správanie sa postáv, ale aj celkové vyznenie príbehov a ich významové vyústenie sa neraz javí ako zvláštne, nelogické až nadprirodzené. Čitateľ je mobilizovaný, aby sa pýtal na dôvody zločinu a trestu, lenže tie sú také, že sa treba zapodievať aj ich súvislosťami v rámci istých sociálnych a kultúrnych hodnôt, pravidiel, predpokladov, konvencií a symbolov. Čitateľ teda utvára vo svojej mysli viaceré paralelné modely príčin, konania a účinkov. Tieto modely nie sú diferencované len na základe faktov a zmien v prostredí postáv, lebo v dôvodoch (postojoch a presvedčeniach) postáv a rozprávačov sa ukrývajú aj motívy ako pocity, city, afekty a nálady, ktoré výrazne ovplyvňujú celkové dianie v Švantnerových príbehoch a potom aj ich recepciu. Mentálne udalosti ale nie sú vždy uvedomované a pozorova-

113 Porov. dynamický prístup v pozn. 14 v kap. *Umenie a kognitívne vedy*, s. 17.

teľné pocity a zážitky. Aj ľudské činy a emócie reálne môžu byť aktivované udalosťami, ktorých si nie sme vedomí (Kahneman, 2012, 61). Tieto záležitosti hojne využíval aj František Švantner vo svojich ambivalentných prózach. Zamlčiava motívy konania, neuvádza dôvody. A dokonca vyzdvihuje prípady, keď konanie bolo úmyselné, ale nedá sa mentálne objasniť, prečo postava/rozprávač konala práve tak, ako sa to čitateľovi javí. Následkom toho je, že fikčná aj čitateľská psychologická „skutočnosť“ nepostačuje na hodnoverné vysvetlenia udalostí a konania postáv, hoci sa čitateľova racionálna myseľ, „detektívne“ zaangažovaná v autorových kriminálnych príbehoch, toho dožaduje. Kultúrne naučeným (hermeneutickým) riešením je presmerovanie recepcnej pozornosti na symbolické stránky sujetu, jeho systém a na spôsob, ako je dianie vyrozprávané.

Ďalšie riešenia a vysvetlenia, ako chápať Švantnerove práce, ponúka kognitívna literárna veda. Súčasné kognitívne výskumy predvádzajú a testujú veľkú úlohu nevedomých¹¹⁴ procesov a vplyvov na naše vedomé rozhodnutia a konanie (Ingram, 2010). Medzi inými experimentmi bolo empiricky potvrdené, že človek vždy rád prenecháva autorstvo za udalosti okolo seba na niekoho iného alebo niečo iné (tamže, 140). Len ak *bezprostredne* pred danou udalosťou vykonal človek niečo, čo k nej viedlo, je ochotný vziať zodpovednosť za ňu na seba.

V Švantnerovom románe *Nevesta hôľ* (1946) má hrdina Libor veľký pocit viny za smrť svojho koňa Eguša, ktorý je symbolom jeho vlastného (psychoanalytického) Ega. Z psychologického hľadiska dopustenie sa chyby, vina spúšťa pocit úzkosti. Jej zdrojom je časť mozgu nazvaná gyrus cinguli. Gyrus cinguli má účasť na pocitoch hrozivej úzkosti, že sa stane niečo zlé, ak nedôjde k náprave nesprávneho konania. Vysiela signály do našich útrob aj srdca, čím vznikajú fyzické pocity hrôzy. Pociť úzkosti a hrôzy sa dá odstrániť až nápravou chyby.

Týmto procesom viny a fyzickej hrôzy prechádzal aj Libor po Egušovej smrti. Hrdinova skúsenosť z regresu k inštinktívnym stavom bola zároveň „*hrôzou poznania*“; inými slovami, úzkosť hrdinu bola vlastným názorom jeho mozgu a tela na hrdinov duševný stav. Čiže úzkosť bola, okrem iného, psychologickým uvedomením si potreby napraviť chyby. Ak pod Egušom treba chápať Ego Libora, nápravou mohol byť len

114 Nevedomie v kognitívnom zmysle sa vzťahuje na deje, ktoré sa odohrávajú v našom mozgu a tele bez toho, aby sme si ich uvedomovali; nejde o freudovskú sféru potlačených myšlienok alebo latentne nevedomého.



návrat Libora k vlastnému komplexnému, koherentnému vedomiu,¹¹⁵ čo sa v závere románu aj stalo. Libora opustila úzkosť a jeho normálne vnímanie sa obnovilo. Ale bolo to už kvalitatívne „vyššie“ vedomie. Liborovi už nestačili vysvetlenia uhliarov, intuície ľudovej psychológie a kolektívnej kultúry: nesmrteľnej ľudskej fantázie, mýtov, povier, legiend, povestí, dlhovekých tradícií, obradov, stereotypných postojov a pod. Hoci ľudové vysvetlenia napokon musel prijať, zároveň sa z daného prostredia rozhodol odísť, lebo „celým telom“ (!) pocítil, že medzi rozprávkovými skalnými obrami už nemá čo hľadať, ale otvorili sa mu nepoznané „široké výhlady s dlhými cestami“ (Švantner, 2007, 293).

Počas práce na románe *Nevesta hôľ*, v roku 1943 publikoval Švantner v časopise *Slovenské pohľady* novelu *Božia hra*. Novela je tematicky z obdobia prvej svetovej vojny, ale sujetovo ide o „hru vyšších síl“ s človekom. Ako v *Neveste hôľ*, aj tu sa predostiera iracionálne ovládanie ľudského života. V *Neveste hôľ* sa iracionálne pulzovanie života odohrávalo v mysli a tele jednotlivca a jeho doménou bola ľudská sexualita. V *Božej hre* ide o iracionálne ovládanie osudu celého ľudského druhu, lebo počas vojny človek „stratil vedomie vlastného jestvovania“ (Švantner, 2007, 297). Doménou iracionálnej pulzácie života je agresivita vojaka v zápase o vlastné prežitie. Vo vojne je vojakovo vraždenie akoby nedobrovoľné, určené nejakou mocou „zhora“. Všetky dôsledky vojny a boja o prežitie smerujú od nízkych, zvieracích inštinktov ľudí k vyšším, božím inštanciam. Pohanskí bohovia sa nad inštinktívnym agresívnym správaním, ludožrúctvom človeka nepohoršujú, ale kresťanský Boh to odmieta. Tu sa však čiastočná významová paralela medzi *Nevestou hôľ* a *Božou hrou* končí. Libor z *Nevesty hôľ* sa cítil byť zodpovedný za svoje konanie, ba úporne sa o to usiloval. Naopak, hrdina *Božej hry* jednoznačne podlieha osudu. Práve preto, že on sám bezprostredne nevykonal niečo, čo by spustilo vojnové barbarstvo, kolos vojny nepatrí do okruhu jeho zodpovednosti. Vo vypätých existenciálnych situáciách sa odvoláva na okolnosti, vyššie sily, božiu hru. Neustále, v dobrom aj v zlom, je iracionálna Prozreteľnosť s ním, lepšie povedané, je jeho riadiacou silou.

Je zaujímavé pozorovať myslenie vojnových vrahov (*Božia hra*, *Sedliak*) v porovnaní s „dobrovoľnými“ vrahmi, ktorí vystupujú vo väčšine ostatných Švantnerových próz. „Dobrovoľný“ vrah koná, aby ochránil

115 Výklad tejto značne komplikovanej problematiky pozri v Kuzmíková, 2000, 84, 90, 99 – 105, 183 – 184.





niečo preňho dôležité, napríklad majetok, povest' rodiny, lásku, slobodu, prípadne vlastný život. V týchto okolnostiach nielen zodpovednosť je dôležitá. Významnejším motívom vraždy je možná strata. Automatický, intuitívny systém ľudskej mysle je citlivejší na straty ako na zisky a navyše uprednostňuje a analyzuje predovšetkým negatívne podnety, pretože tie sú v záujme prežitia, evolučne prvoradá (Kahneman, 2012, 323). Dokonca aj v prípadoch, keď Švantnerove postavy zvažujú a plánujú svoje ďalšie činy, ich aktivitu riadi intuitívny spôsob myslenia podriadený negatívnym emóciám. Negatívne cítenie sa stáva agresívnym konaním. Naproti tomu v *Božej hre* zohráva veľkú úlohu aj hrdinovo svedomie. Protagonista chce zachraňovať ranených vojakov. Vďaka tomuto kladnému postojú je jeho emočná hladina odlišná, pozitívnejšia v porovnaní s „dobrovoľnými“ vrahmi. Pozitívnejší referenčný bod postavy dynamicky mení hranicu medzi dobrom a zlom vo fikčnom svete *Božej hry*.

Problém nevedomia a vedomia v Švantnerovom naturizme je teda aj problémom dobra a zla. Táto paralela otvára aj morálne otázky. Pre nekognitívnu literárnu vedu je to zložitá situácia, pretože podľa tradičného názoru sa v literatúre/literárnej vede nepatrí moralizovať. K morálnym otázkam sa tradičná literárna veda vyjadruje len s ťažkosťami a pritom vždy niečomu stráni. Na rozdiel od nej sa kognitívna literárna veda nepotrebuje dohadovať o morálnych aspektoch literatúry. Bez moralizovania, na základe interdisciplinárnych nástrojov a poznatkov o ľudskej myšli vysvetľuje prepojenie literárnej fikcie s ľudským myslením a nevedomím.

Takisto vďaka interdisciplinárnemu presahu môže uspieť kognitívna literárna veda aj pri poskytovaní psychologických odpovedí. Správanie sa postavy či prejav rozprávača, alebo celkové nastavenie autorskej výpovede osvetľuje aj tam, kde nekognitívna literárna veda ponúka konvenčné syntetické vysvetlenia v smerových/štýlových/modelových/typologických vlastnostiach uvedených literárnych diel, konkrétne napríklad v nachádzaní expresionistických prvkov *Božej hry*.¹¹⁶ Lenže pre Švantnerove práce má prinajmenšom rovnakú výpovednú hodnotu kognitívnovedné vysvetlenie, že „když se lidem připomíná jejich smrtelnost, zvyšuje to u nich přitažlivost autoritářských idejí, které se mohou v prostředí teroru smrti zdát uklidňující“ (Kahneman, 2012, 64). Kognitívna literárna veda teda vie pod-

116 Goszczyńska, 2006.





ložiť tvrdenia, že literatúra (umenie) nie je iba estetickým/štyľovým javom/ objektom alebo nezáväznou hrou (významov). Rovnako nie je len spôsobom preberania a odovzdávania informácií a nástrojom presvedčovania, podobne ako nie je iba poznávaním iných a seba. Literatúra je – ako som argumentovala v úvodnej kapitole – spoločným výstupom všetkých uvedených schopností, činností a prejavov človeka.

Tiež som už poukázala na to, že v evolučnom priebehu podliehajú ľudia úsiliu odstraňovať neznámo a nebezpečenstvá svojho prostredia. Kvôli svojmu prežitiu sa intuitívne aj vedome nemôžu zaoberať bez istej jednoznačnosti a zrozumiteľnosti sveta i svojho života.

Ak sa v rámci tohto prirodzene stanoveného účinkovania ľudského rodu objaví umelec, ktorý koncipuje svoje dielo v inom režime v tom zmysle, že jeho tvorba ide proti evolučnému nastaveniu človeka, proti jeho racionálnemu zameraniu na vlastné prežitie a z toho vyplývajúcej osvedčenej (rýchlej a jednoduchej) heuristike rozhodovania, takýto umelec môže zapôsobiť už len tým, že jeho tvorba aktuálny ľudský svet „rozšíri“ a poukáže na iné a viacznačné riešenia situácií. Moderné aj súčasné umenie vo všeobecnosti uprednostňuje práve mnohoznačnosť existencie sveta a ľudských stavov a situácií.

Spisovateľ František Švantner cieľavedome išiel proti evolučne podmienenému racionalizmu človeka (v pozícii čitateľa) takým spôsobom, že vecnú, ontologickú realitu otvoril iracionálnym vplyvom rôzneho pôvodu a pôsobiacich na rôznych úrovniach. Týmto spôsobom vniesol do štruktúry svojej prózy principiálnu otvorenosť a nerozhodnuteľnosť riešenia situácií, nejednoznačnosť toho, čo sa stalo a ako sa to stalo. V Švantnerových prózach majú rovnocennú úlohu a moc ako racionálne, tak aj iracionálne sily. Zároveň však Švantner urobil ešte jeden úkon: svoje postavy obnažil do polôh ich „nevedomia“. Nešiel do zákutí ich zmýšľania, psychiky. Kvôli tomu by musela byť myseľ postáv utváraná komplikovanejšie. Do popredia vysunul autor ľudské „vnútro“ chcenia a túžob, plné inštinktov, intuícii a prototypov, ako očividný, ale nespoznávaný, až tajomný spôsob ľudskej existencie. Redukovanie mnohých konkurujúcich si dôvodov konania na automatizované, generalizované, až „slepé“ nevedomé postoje sa premietlo do menej detailnej štruktúrovanosti charaktérov, ale zároveň sa tak zabezpečil väčší rozptyl možných príčin a následkov a tiež alternatívnych interpretácií. Autor podnecuje interpretovanie úmyslov postáv ako v mnohom nevedomých organizmov, hoci nadaných





vedomím, čím smeruje až k otázkam o ľudskej existencii. Raz je za ňou *Božia hra*, inokedy *Ľudská hra* (to sú názvy Švantnerových noviel), ale pre čitateľa je dôležité, že Švantnerovo umenie nikdy nie je vymedzene esteticky účelové. Popri tom, že je aj odpútanou hrou, vždy je tiež obohacujúcim poznávaním. Čitateľ je vystavený nielen vnemom, postrehom, úsudkom, rozhodnutiam a činom aktérov a rozprávačov literárneho univerza a kalkuláciám autora, ale aj pádnym zmenám v oblasti vlastných presvedčení o dianí v (literárnom) svete. Práve na základe netušených zmien vlastných presvedčení čitateľa sa otvára otázka o určujúcich predpokladoch, podnetoch a faktoroch mentálnych udalostí v procese čítania Švantnerových diel.

Je nepochybné, že propozičné postoje ako presvedčenie, zamýšľanie, dúfanie, vedenie, vnímanie, všímanie si, spomínanie a pod. fungujú v rámci holistických mentálnych štruktúr človeka, ktoré máme tendenciu chápať ako koherentné. Inak by sme nemohli poukazovať na chybné uvažovania a konania a nemohli by sme ani určovať prípady/sféry iracionálnosti. Človek ako slobodný činiteľ by mal byť zjednotený so svojím prírodným základom a nervovým mechanizmom (ktorý *neustále* monitoruje a hodnotí možné nebezpečenstvo a ohrozenie) a v súzvu s nimi sa spoliehať na svoje intuície. To znamená, že prírodné rysy či priam bytostné základy človekovho vnútra, jeho skrytého, nevedomého života, by mali súhlasiť so „zdravým rozumom“ ľudskeho rodu, ako sa sformoval v evolúcii: pudy, inštinky a tradície by mali zabezpečovať človekovo prežitie, nachádzať rýchle a preňho pozitívne riešenia.

Také je aj prirodzené očakávanie bežnej čitateľskej populácie, lebo každý čitateľ, každý z nás je produktom evolúcie ľudskeho rodu. Poznávame celým telom, nielen mozgom. Súvisiaca skúsenosť očakáva zreteľné, pravdepodobné a istým spôsobom známe predstavy a kreácie.

Švantnerove postavy teda zdanlivo konajú v súlade s evolučným nastavením človeka, prírodnými zákonmi, keď podvádzajú, nechávajú voľný priechod svojmu hnevu, znásilňujú svoje okolie (ľudí i zvieratá) či dokonca vraždia. Napriek tomu však spontánne konanie postáv nie je odmenené, ako by sa podľa zásad prírodnej evolúcie očakávalo. Demonštruje sa konanie, ktoré je zároveň žiaduce i nežiaduce. Švantner väčšinou zvráti zisky postáv v ich neprospech. Drvivo zaúraduje akási vyššia moc, osud, iné iracionálne vplyvy a neraz aj smrť a spoločenský trest. Individuálne konanie postáv podľa tzv. prirodzených zákonov (evolučne zakotve-



ných) sa až provokačne nezhoduje s určitými „vyššími“ vesmírnymi pravidlami alebo s kolektívnou „mysľou“, ktorá má svoju pamäť a kultúru.

Nejde tu však o prvoplánovo nastavený rozpor ducha a tela. Dôraz kladie Švantner na to, že človek sa nemôže v intersubjektívite rozplynúť, pretože je závislý na svojom tele, ako subjekt je vtelesnený, a len prostredníctvom tela umiestnený, zasadený vo svete. Autor v dielach do roku 1946 väčšinou predostiera príbehy, v ktorých postavy konajú s kladným úmyslom na základe svojich túžob a presvedčení. V povojnových prácach sa však kriminálny či dramatický dej modifikuje pomocou problémových situácií postáv. Tie sú okolnosťami nútené k voľbe, hoci ani jedno z možných riešení nie je z takých alebo onakých dôvodov vyhovujúce. Pudovo-spontánne konanie postavy dokresľuje jej existenciálna problematizácia: po zločine neprichádza „osudový“ trest od Boha či mýtických nadprirodzených síl, ale ne/určuje si ho ne/svedomie každého previnilca. Autor svoj prvotný náhľad na nezámerné procesy ľudskej mysle rozširuje o zámerné systémy, ktorých úlohou je uvažovať a klásť otázky. To je už formovanie postavy v nových súvislostiach, ktoré sú v mnohom kontroverzné. Preto zásadným problémom Švantnerovej tvorby ostáva nevyspytateľnosť človeka, jeho sveta i života ako takého. Evolučne oprávnené činy sú zrazu v istom smere nežiadúce, ale Švantnerov človek nepozná všetky dôvody a okolnosti, ktoré by bolo treba zväžiť a najmä tie, ktoré predchádzali jeho voľbe. Je nastavený na bezvýhradné konanie, ktoré zväčša neprevážia iné dôvody. Jeho dojmy, intuície, úmysly a pocity sú zároveň jeho názormi s povolením konať. Skepsa voči vlastným intuíciám a nutkaniám je autorom zväčša minimalizovaná. Postava napríklad reaguje, resp. je nútená reagovať v istej situácii pod časovým tlakom ešte predtým, ako rozpozná skutočné zdroje svojho ohrozenia. Vzápätí sa impulzívne konanie väčšinou a nečakane ukáže byť „nerozumné“, nekonzistentné s ďalšími meradlami, ktoré však tiež nie sú jednoznačné a prehľadné. Dôsledkom je, že činy a správanie sa postáv sa javia ako iracionálne, dokonca tajomné, nepreniknuteľné, čo súvisí aj s tým, že bezprostredné pochody v mysli postáv nie sú čitateľovi ozrejmene. Javy selektívneho vyvolania (priming) istého konania a správania sa sú záležitosťou nezámernej, intuítiívnej mysle, ku ktorej nejestvuje vedomý prístup. Z kognitívneho hľadiska však dnes môžeme poukázať napríklad na súvislosť medzi schopnosťou kontrolovať svoje emócie a úrovňou kontroly pozornosti. Tréovanie pozornosti zlepšuje citovú sebakontrolu (Kahneman, 2012, 55). Citová výbušnosť Švantnerových postáv je tesne spojená s ich malou schopnosťou prerozdeľovať svoju pozornosť.



Príčiny vnútorných i vonkajších udalostí sa u Švantnera objektívne neozrejmuju ani vtedy, keď sa postava z nejakých dôvodov dostáva dokonca mimo svojho tela. Práve naopak, aj vtedy sa v pocitoch postáv, ktoré sú pre ne zároveň aj ich presvedčeniami, otvárajú nezrovnalosti. Sebaregulácia je v konflikte so sebakontrolou. Čitateľ vníma, že prirodzenosť človeka sa vymyká jeho racionálnym presvedčeniam a ďalším normám pravdy. Tak sú evolučné, vrodené pohnutky človeka, ktoré všetci navzájom zdieľame, paradoxne stvárnované ako nenáležité a nerozumné. Nie je isté, kedy sa človek mylí a kedy má pravdu. Priming (vyvolanie) istých asociácií v takých smeroch, ktoré poskytujú kompatibilné dôkazy, pri recepcii Švantnerových textov nefunguje, čitateľ sa nemá čoho zachytiť, lebo jednoducho nemá skúsenosť a spomienky spojené s nevyspytateľným svetom v Švantnerovom sugestívnom podaní. Intuitívne a kognitívne ľahké riešenia nie sú v Švantnerovej literatúre prepojené s dobrými pocitmi,¹¹⁷ ako sa to deje v našom bežnom živote. Reálny svet (postáv) je autorsky konfrontovaný z rozličných nesúmerateľných stanovísk a zároveň sa prelína so svetmi, od neho výrazne odlišnými, neurčitými a imaginárnymi. Vďaka tomu sa však aktívuje čitateľov zámerný systém myslenia, ktorý ho núti k obozretnosti voči významom Švantnerových textov. Čitateľ sa svojím spôsobom ocitá v neznámej situácii, takpovediac v evolučne neznámom prostredí. V tej chvíli už nepostačuje jeho intuitívna myseľ, situácia si vyžaduje kognitívne zložitejšie riešenia. Aj takýmto spôsobom sa trénuje čitateľova myseľ v jeho biologickom záujme zvládania neznámych situácií a ohrozujúcich podnetov.

Pri recepcii Švantnerových prác teda nepostačuje asociatívne, metaforické a kauzálne uvažovanie čitateľa, aby vedel dať Švantnerovým príbehom zmysel. Čitateľ je mobilizovaný, aby musel použiť svoj zámerný, racionálny a logický systém myslenia, ale i tak môže dospieť len k tomu, k čomu dospievajú aj literárnovedné, akokoľvek detailné švantnerologické interpretácie: k odčleneniu a porovnaniu rôznych tematických línií a motivických indícií podľa im vlastných pravidiel, pričom sa medzi nimi nevyhnutne robí zámerná systematická voľba, resp. preferencia. V individuálnom posu-

117 Čítanie Švantnerových prác nepodporuje jednoznačné tvrdenia z kapitoly *Emocionálne pôsobenie literatúry – znázornené na príklade Kafkovej poviedky Ortel*, že pri zažívaní či simulovaní emocionálne negatívnych situácií má čitateľ potešenie (s. 114, 117). Individuálny čitateľ ho môže mať, modelový čitateľ môže mať príjemné pocity pri istých žánroch, ale problematika estetických emócií si vyžaduje ďalšie objasnenia. Napríklad aj časových faktorov, čiže odpoveď na otázku, kedy počas recepcie nastupuje po negatívnom pociť pozitívnejší pocit. Príťažlivosť diania, zaujatie čitateľa nemusí byť potešením. Ako je to napríklad s „potešením“ čitateľa, ktorý súcíti s hrdinom trpiacim vo vojne alebo s hrdinkou zomierajúcou na rakovinu? Tu už vstupujú do hry aj okolnosti tzv. katarzie z umenia.





dzovaní dochádza aj k významovým skresleniam. Výsledkom je prinajlepšom uvedomenie si, že pre Švantnera je smerodajný zákon dynamiky života (nadpríbehový hodnotový systém), v ktorom sa kríži rozprávkový princíp víťazstva dobra nad zlom (folklórno-mýtické východiská) s postupmi kriminálnej novely (žánrové východiská) a autorovým úsilím harmonizovať dobro a zlo v umení (estetické východiská). Tieto zásadné smernice sa v rôznych pomeroch prejavujú naprieč celým Švantnerovým dielom. Napríklad román *Nevesta hól'* (1946) vrcholí pochovaním „nahého človeka“ ako súčasti protagonistu. Nahota odkazuje na archaicko-živelný a naivný mýticko-fideistický prazáklad človeka, ale zároveň hlboká spriaznenosť protagonistu Libora s Tavom, predstaviteľom primitívno-mýtického sveta, sa neruší radikálne: „A nakoniec po pohrebe bol kar (...), aby mal nebohý pokoj na večnosť od tých tamhore, i od tých tamdolu, aby mal každý svoje, Boh i Lucifer, ja i Tavo, amen“ (Švantner, 2007, 293).

Ak sa od významových a štruktúrnych interpretácií a analýz sujetov neprepracujeme ďalej k interdisciplinárnemu objasňovaniu toho, čo a prečo Švantnerove diela v priebehu ich recepcie vyvolávajú, ako človeka zasahujú a tiež čo pre neho znamenajú, upierame si odborne aj čitateľsky komplexnejšie pochopenie autorovej literatúry. Podprahové vplyvy a nevedomé procesy sú v recepcii Švantnerových prác výnimočne špecifické a dôležité. Dokonca aj po dočítaní väčšiny autorových prác je intuitívna náklonnosť uveriť príbehom v neustálom napätí s ich pravdepodobnosťou. Dá sa zovšeobecniť, že to platí v celom rozsahu autorovej tvorby, k istej zmene došlo až v záverečnom románe *Život bez konca*. Tu je okrem umeleckej príťažlivosti a estetickej prijateľnosti fikčného sveta položený väčší dôraz aj na jeho pravdepodobnosť. Na rozdiel od *Malky* a *Nevesty hól'*, kde bol „hybnou silou“ sujetov regres, návrat k podstatám človeka, previerka ľudských základov, ba prazákladov, všetkého nemenného a večného, ako to zaznamenala psychológia ľudskej kultúry, v románe *Život bez konca* je organizačným princípom sujetu evolučný vývin. Podľa darwinistickej koncepcie, zjednodušene povedané, podoba života samovoľne vyplýva priamo zo živých bytostí. Táto podoba nie je nikým a ničím stanovená, ale je „spôsobom vzájomného pri-spôsobenia“ živých organizmov (Markoš, 2010, 291). Podoba života sa mení a život ako celok sa vyvíja. Zákonitosť je tu záležitosťou tradície, pamäti.

Evolúcia je v *Živote bez konca* prítomná predovšetkým v tom zmysle, že pokrvná príbuznosť matky Hermíny a dcéry Paulínky má aj historické „vedomie“. Autor cez osudy matky a dcéry nesleduje len etapy, škálu generačnej





výmene rodu po praslici, ale zachytáva aj evolúciu kultúrnej (filozofickej) pamäti a tradície od Schopenhauera k Bergsonovi. Na Paulínkinom živote sa predvádza zmena ľudskej roly v evolúcii: od viac-menej pasívneho objektu prírody sa človek mení na aktívny subjekt (vdaka poctivej práci, lebo podľa Bergsona dala príroda človeku „rozum výrobcu“): „*Keď robota prejde do krvi, spieva a tancuje. Je to, akoby sme sa premenili, dorástli (...)* Paulínka s potešením sleduje túto zmenu v sebe. Konečne sa dostáva na pevnú pôdu, konečne stúpa svojou cestou“ (Švantner, 1974, 705 – 706).

Rozprávač hovorí o práci ako kreatívnej činnosti, metaforicky podobnej umeniu, spevu a tancu. Zvýšené a navujúce pracovné úsilie je neprítomné. Z kognitívneho hľadiska ide opäť o vyzdvihnutie nezámerneho systému ľudskej mysle, v ktorom sa navzájom podporujú intuícia, kreativita, dobrá nálada a pocit istoty (Kahneman, 2012, 79). Takže význam Paulínkinho príbehu ako dospenia k práci, ktorý je jedným z finálnych významov románu, neprotirečí predchádzajúcej autorovej orientácii na nezámerne a nevedomované procesy v ľudskej mysli. Táto autorova orientácia odhaľovala, že ľudský intuitívny systém má sklon vytvárať priveľmi suverénne úsudky na základe svojich vlastných koherentných príbehov, ale stvorených na obmedzených dôkazoch. Švantnerov naturizmus teda rozhodne nebol akýmsi idylickým návratom k prírode, mýtickému zlatému veku ľudstva a neproblematickému prírodnému človeku. Aj autorovi rozprávači naznačujú, že primeranejšie je sledovať predstavenie komplikovaného človeka, jeho „náturey“ v celom rozsahu ľudskej vedomej i nevedomej mysle.

Nevedomé procesy majú automatický prístup k jazyku, kategóriám a ich normám. Normy sú nositeľmi pravdepodobných, možných a uveriteľných hodnôt, typických príkladov a sociálnych stereotypov. Ako som ukázala, František Švantner tieto normatívne i recepčne dané prvky výrazne porušoval, hoci najmenej práve v románe *Život bez konca*. Dosahoval tak efekty prekvapenia, ktoré sú citlivým výrazom toho, že došlo k porušeniu našich očakávaní. Prekvapenia naznačujú, ako rozumieme nášmu svetu. Ukotvení vo „svojej skutočnosti“ objavujeme neznámu rozmanitosť univerza a príležitostne sme aj šokovaní jeho absurdnosťami. Treba však dodať, že akokoľvek absurdné udalosti a názory, ktoré sa podporujú v istom spoločenstve, strácajú príznaky absurdnosti pre jednotlivcov ovplyvnených rovnako zmýšľajúcim kolektívom.

Nateraz uzatvaram, že nevyjasnenosť, nerozhodnuteľnosť a otvorenosť Švantnerových príbehov je zásadne podmienená dvoma faktormi:





1. evolučne a zo skúsenosti odvodené myslenie a konanie postáv nie je ziskové, ale je potrestané (čo isto zasahuje čitateľovo ne/vedomie, tiež určitým spôsobom evolučne nastavené);

2. poznaný, skúsenosťou overený reálny a racionálny model skutočnosti je u Švantnera dezorganizovaný iracionálnymi silami.

Prvý bod je kognitívnovedným vysvetlením, druhý bod vyplýva z rozboru koncepcie textov.

Uvedené dve konštanty Švantnerovho umenia nesúhlasia so základným, intuitívnym systémom ľudskej mysle a jej skresľujúcim úsilím, aby všetko dávalo zmysel. Ilúzia, že chápeme svoju minulosť, ústi do ilúzie, že môžeme určovať svoju budúcnosť. Švantnerova tvorba oponuje evolučnému nastaveniu a vnímaniu sveta bežným človekom v *nezvyčajne vysokej miere*, a to, domnievam sa, má za následok, prečo sa vari každý, kto sa do Švantnerovho diela začítal, pozastavil nad otvorenosťou, rozumovou nerozhodnuteľnosťou, ba až znepokojujúcou nejasnosťou autorových príbehov.

Pramene:

Švantner, František: *Život bez konca*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1974.

Švantner, František: *Integrálny denník*. Pezinok : Formát, 2001.

Švantner, František: *Nevesta hôľ a iné prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2007.

Literatúra:

Čepan, Oskár: *Kontúry naturizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977.

Goszczyńska Joanna: Podoby expresionizmu v slovenskej próze štyridsiatych rokov (F. Švantner: Božia hra). In *Štyridsiate roky 20. storočia v slovenskej literatúre*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2006, s. 7 – 14.

Horváth, Tomáš: Švantner, horor, fantastika: žánrové parametre. In *Slovenská literatúra*, roč. 59, 2012, č. 2, s. 122 – 138.

Chrobák, Dobroslav: O funkcii umenia. In *Elán*, roč. 1, sept. 1930, s. 3 – 5.



- Ingram, Jay: *Divadlo mysli*. Praha : dybbuk, 2010.
- Kahneman, Daniel: *Myšlení rychlé a pomalé*. Brno : Jan Melvil Publishing, 2012.
- Kuzmíková, Jana: *František Švantner (V zákulisí naturizmu)*. Bratislava : Veda, 2000.
- Kuzmíková, Jana: K problematike vedomia v tvorbe Františka Švantnera. In *František Švantner. Život a dielo*. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2012, s. 23 – 41.
- Markoš, Anton: *Jazyková metafora živého*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2010.
- Součková, Marta: K ambivalencii dobra a zla v tvorbe Františka Švantnera. In *František Švantner. Život a dielo*. Kuzmíková, Jana (ed.). Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2012, s. 12 – 22.
- Tvrдый, Peter: *Slovník latinsko-slovenský*. Ružomberok : LEV, 1923.

Resumé

Literary Work of František Švantner in Cognitive Relations

Keywords: Slovak literary naturism; František Švantner; unconsciousness; affects; literary reception

František Švantner, the most prominent author of Slovak literary naturism (around 1930-1950), in his stories applied elementary, instinctive, and prototypical elements of human un/consciousness and activity. The aim of the study is to analyse his conception from the point of view of evolutionary literary theory as well as to reveal reception of Švantner's prose. Kuzmíková works with interdisciplinary arguments and methods of Ingram, Kahneman, etc., and she applies also her own experience of Švantner's texts. She proposes explanations, why Švantner's work is so striking into reader's mind. Irrational impetus implicated in characters' world, together with character's instincts, affects, habits, and manners, as formed in evolution, do not function in behalf of their surviving and prosperity, instead of it, the characters are punished. Reader's basic, intuitive thinking, which is also a result of the human evolution and all the time is trying to make sense of everything in the world, is very strongly opposed to Švantner's specific literary conception. The problem of cognition and action in

Švantner's fiction is the problem of the good and the evil, too. This consequence opens difficult moral questions in non-cognitive literary studies. On the other hand, cognitive literary science does not need to argue for or against morality, because it has better instruments and notions about human mind to connect literary fiction with human thinking and unconsciousness.

Štúdiá vznikla v rámci grantového projektu Kognitívne orientovaná literárna veda. Teória a príkladové štúdie zo slovenskej literatúry VEGA 2/0078/14.

Autorský kolektív

Fonioková Zuzana

zuzana.foniokova@gmail.com

earned a Ph.D. in Comparative Literature from the Faculty of Arts, Masaryk University, Brno in 2010; during her doctoral studies, she was a research fellow at the University of Freiburg (under the guidance of Monika Fludernik) and at ETH Zurich (under the guidance of Michael Gamper). Her Ph.D. thesis deals with unreliable and unnatural narration in Kazuo Ishiguro's and Max Frisch's novels. Currently she works as an assistant professor at the Department of Czech Literature and Library Studies and as a specialist at the Teiresias Centre for Students with Special Needs at Masaryk University. She is a member of the Centre for Literary and Intercultural Studies at Masaryk University. Her research interests include narratology, fictionalization in autobiographical writing, cognitive approaches in humanities, and the questions of memory and identity; she is particularly interested in contemporary British literature and literature written in German. She has published mostly narratological studies in scholarly journals, and given papers at conferences both in the Czech Republic and abroad.

Gáfrík Róbert

rgafrik@yahoo.com

is a senior research fellow at the Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences, Bratislava, Slovakia. His research interest is in German literature, literary theory, comparative literary studies, East–West cultural encounters, and emotion in literature. He has published monographs on Indian themes and motives in German literature (*Hra s cudzou kultúrou. K recepcii staroindických látok a motívov v nemeckej literatúre*, 2009) and on comparative poetics (*Od významu k emóciám. Úvaha o prínose sanskritskej literárnej teórie do diskurzu západnej literárnej vedy*, 2012). With Libuša Vajdová, he co-edited *New Imagined Communities: Identity Making in Eastern and South-Eastern Europe* (2010) and regularly edits or co-edits thematic issues of *World Literature Studies*, the journal of Institute of World Literature SAS.

Gáliková Silvia
silvia@libris.sk

is a senior fellow at the Institute of Philosophy, Slovak Academy of Sciences, Bratislava and a tutor, lecturer at the Department of Philosophy, University of Trnava, Trnava, Slovakia. Her professional research and teaching orientation is Philosophy of Mind, Theories of Consciousness and Cognitive Science. She has published books *Introduction to the Philosophy of Mind* (2001), *Psyché: from Animal Spirits to Neurotransmitters* (2007), textbooks *Introduction to Cognitive Science*, *Philosophy of Consciousness*, *Mind in Science*, *Introduction to the Philosophy of Mind*, *Foundations of Cognitive Neuroscience* (2013). She is the co-editor of *Anthology of Philosophy of Mind* (2003), *Human nature: reason, will and feeling* (2013), the editor of *Person and Identity* (2013).

Kuzmíková Jana
jana.kuzmikova@gmail.com

is a senior fellow in the Institute of Slovak Literature, Slovak Academy of Sciences, Bratislava, Slovakia. Her research interests include twentieth century Slovak and European literatures and cognitive literary studies. She has published the monographs *František Švantner. V zákulisí naturizmu* (*František Švantner. Behind the Scenes of Naturism*, 2000), and *Modernizmus v tvorbe Ivana Horvátha* (*Modernism in Ivan Horváth's Work*, 2006). She is the editor of the works of Fr. Švantner (2007) and I. Horváth (2010). She is the editor and co-author of the cognitively oriented issue of the current contents journal *World Literature Studies* (No. 3, 2011) and of the collective monograph *František Švantner: Život a dielo* (*František Švantner: Life and Work*, 2012). She has published her articles and gave lectures also in Russia, Slovenia, Poland, Czech Republic, Spain, Japan, Austria, Serbia, China, Macedonia.



Procháska Lukáš

lukas.prochaska.filozofia@gmail.com

is a PhD. student in Department of Philosophy, Trnava University in Trnava, Slovakia. His research specialization is in philosophy of mind, metaphorical thinking and the role of metaphor in explanation of the nature of human mind.



Menný register

A

Abbott, Porter 93, 94, 96
Albright, Daniel 83, 96
Anz, Thomas 121, 124
Arendtová, Hanah 52
Aristoteles 52, 111, 114, 117,
124

B

Bachmann-Medick, Doris 10,
25
Bamberg, Michael 75, 84, 87,
89, 96
Barcelona, Antonio 53
Barret, Lisa Feldman 115, 124
Bartlett, Frederic C. 81, 82, 96
Bašňáková, Jana 113, 124
Basseler, Michael 90, 96
Bechtel, William 52
Birke, Dorothee 81, 90, 96
Black, Max 52
Bruner, Jerome 75 – 87, 89, 96,
97, 100, 101, 103, 109
Burke, Michael 116, 124

C

Carroll, Lewis 55 – 73
Chrobák, Dobroslav 128, 130,
131, 142
Churchland, Paul 32, 33, 52

Č

Čepan, Oskár 128, 130, 131,
142

D

Damasio, Antonio 10, 25, 33,
52
Davidson, David 52
Descartes, René 25, 115, 124

E

Eakin, Paul John 76 – 81, 84,
86, 89, 97, 101
Ekman, Paul 115, 117, 124
Emmott, Catherine 22, 25
Esrock, Ellen 15, 23, 25
Eysenck, John 52

F

Farkaš, Igor 53
Fauconnier, Gilles 18, 22, 23,
25, 30, 39, 40, 51 – 53
Fivush, Robyn 84, 96 – 99
Fludernik, Monika 22, 25, 78,
90, 97, 98, 145
Fonioková, Zuzana 5, 74, 88,
97, 101, 145, 152

G

Gáfrík, Róbert 5, 111, 145, 152
Gál, Egon 12, 25
Gáliková, Silvia 5, 13, 20,
25, 29, 32, 52, 146, 152

Gardner, Howard 52
Gibbs, Robert 52
Glomb, Stefan 75, 97
Goldberg, Ekhnnon 33, 52
Goszczyńska Joanna 135, 142
Grady, Joseph 39, 52
Graham, George 52
Greenfield, Susan 33, 52

H

Herman, David 22, 25, 85,
90 – 94, 97 – 99
Hernadi, Paul 23, 25
Hogan, Patrick 14, 22, 25, 95,
98, 116 – 118, 124, 125
Holland, Norman N. 23, 25
Horváth, Tomáš 129, 142
Höschl, Cyril 11, 25, 27
Hubbard, Edward M. 16, 26
Hutcheon, Linda 101, 103, 109

I

Ingram, Jay 15, 25, 130, 133,
143

J

Jahn, Manfred 22, 26, 99
Johnson, Carl 39
Johnson, Mark 7, 15, 16, 22,
26, 27, 30, 31, 35 – 39, 42,
47, 49, 51, 53 – 55, 72

K

Kafka, Franz 120 – 126
Kahneman, Daniel 20, 26, 34,
52, 127, 131, 133, 135, 138,
141, 143
Kant, Immanuel 18, 47, 58, 72
Keane, Michael 52
Kelemen, Jozef 12, 14, 26
Kittay, Eva 49 – 52
Knuuttila, Simo 115, 125
Kotte, Christina 103, 105, 109
Kováč, Ladislav 10, 26
Kuzmíková, Jana 5, 9, 10, 20,
22, 26, 44, 51, 53, 95, 98,
127, 134, 143, 146, 152
Kvasnička, Vladimír 53

L

Lakoff, Andy 42
Lakoff, George 7, 15, 16, 22, 26,
27, 30, 31, 35 – 39, 41, 42,
47, 49, 50, 51, 53 – 55, 60,
69, 71, 72
Lazarus, Richard S. 113, 115,
123, 125
Leary, David 53
Lee, Alison 104, 109
Lejeune, Philippe 79, 98
Linde, Charlotte 77 – 80, 82,
83, 86, 87, 89, 98, 101
Löschnigg, Martin 89, 98
Lotman, Jurij M. 19 – 21, 26
Lozinskaja, E. V. 22, 26
Luckmann, Thomas 84, 98

M

Margolin, Uri 23, 26
Markoš, Anton 140, 143
McAdams, Dan P. 75, 77, 79, 80,
82, 84, 86, 87, 98, 100, 101
Mead, George Herbert 78, 98
Meyer-Sickendiek, Burkhard
117, 123, 125
Miall, David S. 23, 26, 116, 125
Minsky, Marvin 17, 26
Mišíková, Katarína 53

N

Narayanan, Shrikanth 40, 51,
53
Neisser, Ulric 76, 77, 82,
96 – 98
Neuhaus, Stefan 124
Nünning, Ansgar 96, 101, 109

O

Oakley, Todd 52
Oatley, Keith 115, 125
Ortony, Andrew 52, 53, 72,
115, 125

P

Palmer, Alan 85, 91, 98
Petrů, Marek 53
Phelan, James 90 – 93, 98, 99
Pinker, Steven 13, 26
Plutchik, Robert 115, 123, 125

Polkinghorne, Donald E. 77,
98
Procháska, Lukáš 5, 55, 147,
152

R

Rabinowitz, Peter J. 98, 99
Ramachandran, Vilayanur S.
13, 14, 16, 17, 26, 27
Richardson, Brian 90 – 93, 98
Ross, Michael 82, 98
Ruisel, Imrich 15, 27
Ryan, Marie-Laure 22, 27, 84,
99
Rybár, Ján 53

S

Scarry, Elaine 15, 23, 27
Schacter, Daniel L. 81, 82, 99
Smith, Sidonie 87, 89, 99
Sontag, Susan 121, 125
Součková, Marta 129, 143
Spolsky, Ellen 23, 27
Sternberg, Robert 30, 53
Stierle, Karlheinz 98
Stockwell, Peter 22, 87
Strawson, Galen 76, 99
Stuchlíková, Iva 112, 125
Swift, Graham 5, 8, 90,
101 – 102, 108 – 110

Š

- Španiel, Filip 11, 25
Šútovec, Milan 19, 27
Švantner, František 5, 9, 23, 36,
127 – 129, 131 – 143, 146

T

- Tsur, Reuven 10, 22, 23, 27,
116, 125
Turner, Mark 18, 22, 25, 27, 29,
30, 39, 40, 48, 50, 51, 53, 72
Turner, Terence J. 115, 125

V

- Vaňková, Irena 19, 27

W

- Wall, Kathleen 90, 99
Walton, Kendall L. 92, 99
Warhol, Robyn R. 90 – 93, 98
Watson, Julia 87, 89, 99
White, Hayden 103, 109
Wierzbicka, Anna 113, 125
Winko, Simone 118 – 120, 125
Wittgenstein, Ludwig 20, 29,
32, 47, 53

Z

- Zajac, Peter 10, 27
Zunshine, Lisa 15, 23, 27, 91,
97 – 99

LITERATÚRA V KOGNITÍVNYCH SÚVISLOSTIACH
Kolektívna monografia

Zostavila a na vydanie pripravila Jana Kuzmíková

Autorský kolektív: Zuzana Fonioková [2,21 AH: 1,62 + 0,59 AH]
Róbert Gáfrik [1,02 AH]
Silvia Gáliková [1,58 AH]
Jana Kuzmíková [2,61 AH: 0,17 + 1,25 + 1,19 AH]
Lukáš Procháska [1,02 AH]

Vedeckí recenzenti: Dr. Marta Buczek
Ing. Egon Gál, CSc.
PhDr. Dušan Gálik, CSc.

Obálka © Jana Kuzmíková
Jazyková redakcia: Adelaida Mezeiová
Technická redakcia: Jana Kuzmíková, Adelaida Mezeiová

Vydal © Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava
Rok vydania: 2014

ISBN 978-80-88746-258-6