

## Čepice Charlese Bovaryho a jiné obrazy Nad monografií Anežky Kuzmičové o čtenářských představách a situaci českého kognitivního bádání

ALICE JEDLIČKOVÁ

---

Záměr editorů tohoto čísla *World Literature Studies* vede na prvním místě k podstatné sebereflexi: můžeme v českém prostředí už mluvit o kognitivní literární vědě? Podobně zaměřené práce z angloamerické oblasti jsou u nás dlouhodobě uctivě registrovány, ale jejich aktivní využití je dosud poměrně omezené. Leckdy se zdá, že spíše než o aplikaci jde o afirmativní přihlášení k progresivní metodologii nebo o zahrnutí vlastního alternativního přístupu do této množiny (například kognitivní interpretace lyriky v pracích Pavla Jiráčka). Činorodější a hlavně zkušenější se jeví česká kognitivní lingvistika, a to jak v popisu obecných principů, jimiž jazyk reflektuje mechanismy osvojování světa (práce Ireny Vaňkové, Jasni Pacovské), tak i ve specifických projektech, například zkoumání vztahu kognice a textových typů, podložené i metodami empirickými (Jana Holšánová).

Asi proto příliš nepřekvapí, že příspěvek, kterému zde věnujeme pozornost, je český vlastně jen osobou a výchozím vzděláním autorky. Monografie Anežky Kuzmičové *Mental Imagery in the Experience of Literary Narrative: Views from Embodied Cognition* (Smyslová imaginace v literárním narativu. Čtení pohledem vtělené mysli, 2013) byla vydána na stockholmské univerzitě (na níž autorka působí s aktuálním zaměřením na vliv technologizace textu na procesy čtení) a vznikla v návaznosti na předchozí zahraniční projekty, zvláště pak na spolupráci s Peterem Dixonem a Marissou Bortolussi (University of Alberta), kteří už od poloviny 90. let rozpracovávali *psynetologii* jako výzkum čtenářských reakcí v procesu recepce narativu. Vyznačuje se mezioborovým přesahem, jaký je pro českou literární vědu nejen dosud netypický, ale vzhledem k povaze její tradice pro některé její reprezentanty i dosti obtížně přijatelný.

Lze sice říci, že literární věda se v průběhu 90. let minulého století postupně zbavila tlaku jedné ideologie ve prospěch plurality ideologických či přinejmenším symptomatických čtení (například opožděný nástup feminismu, rodových a *queer studií*), pod vlivem kulturologických konceptů se proměnil nejen přístup k literatuře jako k jednomu z mnoha jevů určité koncepce kultury (zájem se obrátil zvláště k 50. a 70. letům minulého století), ale i její rozpětí a členění – tradiční preferenci *vyššího* před *nížším* nahradilo zkoumání jednotlivých oblastí kulturní komunikace i s jejími specifickými publiky (populární četba, komiks) a obecně lze pozorovat proporcionální posun pozornosti od literárního díla k *literárnímu provozu*, tedy jakousi „sociologizací“ literární vědy. Všechny tyto proměny jistě napomohly tomu, aby se

česká literární věda poněkud vyvázala z *textocentrismu*, posilovaného trvalým působením tradice strukturalistické. Na druhé straně: nic horšího než pouhá cirkulace hesel módních vědeckých diskurzů za nedostatečného respektu k literárnímu textu, kterou v poslední době často pozorujeme v dikci oborových studií, literární vědu a hlavně její předmět, totiž literaturu samou, postihnout nemůže.

V poslední době také česká literární věda – ovšem za zcela nových podmínek digitálních technologií – křísí Levého myšlenku literární vědy jako exaktní, a to využitím počítačických metod zvláště v projektech versologických. Tento trend však stěžuje kompenzuje dojem, že česká literární věda projevuje exaktním vědám svůj vlastní ekvivalent nedůvěry, jakou ji většinou častují ony: zatímco jejich zástupci mívají leckdy pochybnosti o její společenské užitnosti, mnozí literární vědci zase pochybují o tom, že by exaktní výzkumy mohly přinést něco podstatného pro poznání něčeho tak specifického, jako je verbální umělecké dílo. V tomto přesvědčení hrají nepochybně roli dva strukturální koncepty: *básnický jazyk* a *znak poukazující k sobě samému*. Spojovat jakkoli tato funkční specifika uměleckého textu s poznáním obecných aspektů zkušenosti člověka jako tělesné bytosti se jejich stoupencům snadno může jevit ne-li jako protimluv, pak přinejmenším jako přístup nivelizující a trivializující. Zajímavé je, že toto stanovisko je ještě typičtější pro zástupce dalších humanitních oborů, snad proto, že máme tendenci tvořit si o druhém oboru zjednodušenou představu na základě hypostazování a z něj plynoucího přecenění jedné metodologie či koncepce. (Obavu z tohoto úskalí je ostatně třeba vyjádřit i zde, a to ve vztahu k poznatkům neurověd.)

Možná, že dojem nedostatečné rozpracovanosti kognitivních přístupů v českém prostředí neplatí pro kontext slovenský (a pokud jej další příspěvky v tomto čísle odhalí jako mylný, tím lépe). Přesto se domnívám, že je třeba věnovat hlubší analýzu nejen závěrům monografie Kuzmičové, ale i jejím východiskům, a to právě ve vztahu k prostředí, do něž vstupuje. To zaprvé; zadruhé se pokusím posoudit, jaké posuny může přinést zkoumání narativu, a to v oblasti, která je mi blízká, totiž v teorii vyprávění a fikce, v poetice vyprávění a popisu, jakož i v otázkách procesů vnímání a účinku díla. Spíše než recenzentská kritika je proto na místě dialogická struktura pojednání.

Vyvstávání smyslových představ v průběhu četby považuje autorka za jev frekventovaný (byť ne nutný či zákonitý) a vysvětlitelný nejen na základě textových podmínek popsatečných z pozic teorie literatury, ale také z obecných předpokladů psychofyziologických, zvláště pak práce lidské mysli na bázi vtělenosti. Příklání se tak k těm badatelům, kteří představy vysvětlují jako určitou analogii k naší smyslové zkušenosti, tedy jako smyslově specifické reprezentace takového druhu, jaké vyvstávají během počátečních fází vnímání, aniž by však byly závislé na přítomnosti skutečného podnětu (srov. Kosslyn et al. 2006, 3 – 4); mohou být proto zcela nezávisle na něm záměrně a opakovaně vyvolávány. Smyslovou specifičností se míní vztah reprezentací k různým smyslům: taková představa proto může zahrnovat smyslové vlastnosti stimulu a vyvolávat tak popřípadě subjektivní „zážitek vnímání“. Toto vymezení smyslových představ můžeme chápat jako stanovisko „piktorální větve“ výzkumu představ a s ní spojené diskuse o *formátu mentálních reprezentací*. Ta má své počátky už v 70. letech a vyhranila se v ní dvě základní stanoviska, která lze chápat jednak jako vývojové fáze, jednak jako dvě paralelně fungující alternativy. Podle prvního jsou představy spíše *symbolické deskripce* založené na pojmech a propozicích. Tento

postoj je podložen chápáním lidské mysli jako systému zpracování dat uložených v symbolickém jazyce, mentální funkce lze pak spíše připodobnit k počítačovému programu. Druhé pojetí chápe představy jako zobrazivé reprezentace a procesy lidské mysli vysvětluje v návaznosti na tělesnost člověka. Tuto názorovou opozici lze synekdochicky zjednodušeně vyjádřit jako „popis“ versus „obrázek“, či jako diskusi mezi „propozicionalisty“ a „piktorialisty“. Zobrazivost či piktorialita jsou ovšem spíše metaforické pojmy, neznamenají ani omezení na vizuální představy, ani to, že naše paměť je „složkou hotových obrázků“, které si v mysli prohlížíme; pojem obraz vyjadřuje podobnost reprezentací objektům, a to nikoli nutně doslovnou, ale třeba jen relační a proporcionální. Experimenty například naznačují, že prostorové reprezentace mají svůj prostorový (proporcionální) ekvivalent v aktivaci částí mozku (odkazy in Kosslyn et al. 2006, 14 – 18); laicky bychom mohli říci, že šedá kůra mozková se stává jakousi průmětnou prostorových vztahů. Domněnku, že plně aktivní mozek vytváří virtuální mapu prostoru, kterou pak užíváme při orientaci, potvrzují také výzkumy poruch vnímání a osvojování okolního světa vzniklých v důsledku ložiskových změn (poškození) některých částí mozku (aniž by přitom byly funkčně postiženy smyslové orgány zapojované v těchto procesech). Příkladem může být *syndrom opomíjení (neglect syndrome, hemineglect)* při němž si takto postižená osoba neuvědomuje, resp. „opomíjí“ jednu polovinu okolního prostoru nebo svého vlastního těla.

Přihlášení k „piktorialismu“ také neznamená, že by jeho zástupci propozicionální reprezentace vůbec neuznávali, naopak přisuzují jim důležitou roli v interpretaci reprezentací zobrazivých a v některých specifických procesech: například uložené popisy mohou být podle nich použity pro komponování reprezentací objektů do scén (srov. Kosslyn et al. 2006, 19). Posledně citovaný názor si zapamatujme – jeví se jako klíčový právě pro objasnění podílu některých literárních popisů na utváření komplexnějších představ.

Pro naše zamyšlení nad záměrem Kuzmičové je podstatné také jedno z klíčových dotazování kognitivních vědců, a sice otázka, zda zobrazivá povaha představ „odráží funkční charakteristiky reprezentací zapojených do zpracování informací“ (Kosslyn et al. 2006, 6) a není pouze průvodním jevem tohoto procesu. Tato poněkud krkolomná parafráze odráží dobře intenci kognitivního zkoumání – totiž k čemu jsou mentální reprezentace dobré v procesech vizuálního osvojování skutečnosti, učení, uchování informací v paměti a jejich vybavování, řešení úkolů a podobně. Současně se ale domníváme, že tento funkční aspekt dobře postihuje i jeden z důležitých momentů literárněvědné práce Kuzmičové: snahu ukázat, že odlišné textové typy jako složky narativu (tj. vyprávění samo a popis) produkují v procesu jeho recepce odlišné typy mentálních reprezentací – experienciální a řekněme čistě piktoriální. Ty jsou zase nevyhnutelně produkty odlišných způsobů zpracování jednotlivých textových podnětů (byť je z pohledu našeho oboru nedovedeme přesně popsat). Mentální reprezentace jako produkty zpracování některých specifických textových typů (konkrétně *prototypního popisu*, jak je Kuzmičová označuje) se podle autorky svou povahou více blíží produktům jiných kognitivních procesů, než je rozumění čtenému textu, totiž představám na základě „záměrné vizualizace“ (voluntary visualization, 2013: 90nn) . Účelnosti tohoto rozlišení pro analýzu narativu se budeme podrobně věnovat později.

Hned na počátku výkladu Kuzmičová identifikuje úskalí, která mohou vyplynout ze zázemí kognitivního bádání: jednak upozorňuje, že ve většině dosavadních výzkumů nebyly smyslové představy vlastním předmětem bádání, nýbrž pouhým *explanans* dalších jevů kognice (Kuzmičová 2013, 17; srov. výše odkazy na Kosslyn et al. 2006). Druhý problém představuje otázka, nakolik výstupy technologicky jistě nesmírně pokročilého výzkumu mozkové činnosti (funkční zobrazování mozku, fMRI) mohou opravdu osvětlit povahu mentálních funkcí a nakolik lze tyto poznatky vztahovat k procesům indukovaným literárním dílem. K dispozici je už řada výzkumů podporujících domněnku, že způsoby, jimiž se mysl člověka vztahuje ke světu, mají úzkou spojitost s jeho existencí jako tělesné bytosti. Naše interakce s vnějším prostředím, včetně procesů jako je smyslové vnímání, se laicky řečeno „promítají do prostředí mozku“. Tyto průřezy mají podobu tzv. *somatotopické aktivace mozkové kůry*, tj. aktivace jejích oblastí odpovídajících částem těla zapojených do úkonu. K aktivaci příslušných oblastí dochází i ve chvíli, kdy člověk danou akci či aktivitu přímo neprovádí, ale například se jí učí, a to zprvu pozorováním. K jejímu postupnému osvojení pak dochází mj. právě na základě vtělení (embodied cognition), tj. její *neurální reprezentace* v odpovídající oblasti mozkové kůry. Předpokládá se, že aktivace neuronů, resp. soustav neuronů v oblastech, které by byly aktivní při daném úkonu, je výrazem porozumění úkonu pozorovanému a z toho lze usuzovat, že tyto soustavy hrají podstatnou roli v učení (například osvojování jazyka), uchovávání informací v paměti a jejich vybavování, předvídání dalšího vývoje situace, reakce na něj či řešení problémů, projevech empatie a podobně. Výzkumy ukazují, že podněty vyvolávající aktivaci nemusí být jen zrakové povahy, ale může jít o podněty sluchové (například zvuk typicky doprovázející danou akci) a že podobné účinky může mít také slovní popis pohybové akce. Objevují se i první průzkumy mentálního zpracování větších verbálních celků, jako je vyprávění (Kuzmičová odkazuje zvl. k Aziz-Zadeh et al. 2006 a Speer et al. 2009), jejichž výsledky naznačují, že zobrazení akcí fikčních postav vyvolává u testovaných vnímatelů projevy vtělenosti (tj. simulaci v prostředí mozku). Je tedy zřejmé, že působení různých druhů stimulů (včetně verbálních) vztahujících se k pohybu, resp. určité aktivitě, vyvolává obdobné psychofyzické mechanismy. Dovoluje formulovat hypotézu, že také představy vyvolané literárním textem, které přes jejich prchavost zaznamenáváme a reflektujeme jako estetický prožitek podobný vnímání či jako (kvazi)smyslový zážitek, lze objasňovat nejen samotnou povahou verbálního stimulu, ale také jako výsledek zapojení principu vtělení.

Zdá se tedy, že existují mimotextové podmínky, které lidskou bytost v její tělesnosti určují jako predisponovanou i k takovým projevům rezonance s literárním textem, které se nevyčerpávají ve sféře myšlení vyššího řádu. Kuzmičová upozorňuje, že je ovšem třeba důsledně rozlišovat mezi dosavadním mapováním nevědomých procesů vyvolaných spíše jednoduchými verbálními stimuly, například větou, a zkoumáním účinků vyvolaných tak komplexním stimulem, jako je literární text, jež je teprve na počátku. Vědomě reflektované projevy smyslové představitivosti vyvolané literárním textem jsou tak dosud hlavně předmětem badatelské introspekce. To je – na rozdíl od věd exaktních – v literární vědě metoda nadále legitimní; za předpokladu, že jejím bezpečným korektivem zůstává text sám. Rozhodně tedy nemá být řečeno, že by snad tento psychofyzilogický předpoklad nějak předjímal či dokonce přejímal fungování

podnětu literárního – ten musí být důsledně zkoumán z hlediska textových podmínek, které nabízí.

Kuzmičová vychází z hypotézy, že narativ je ve svých základních charakteristikách predisponován k tomu, aby vyvolával projevy smyslové imaginace. Vymezuje ho v souladu s Davidem Hermanem jako modus reprezentace postavený na časově strukturovaném chodu jedinečných událostí, a to takových, které do světa příběhu vnášejí určitou nerovnováhu, a její působení na nějaké vědomí je podáváno jako specifická zkušenost (srov. Kuzmičová 2013, 46, v odkazu na Herman 2009). V ukázce z Hemingwayovy prózy pak autorka shledává splnění většiny nastavených parametrů, s důrazem na *sekvencialitu*. Problém, který se vrací i v dalším výkladu a nastoluje řadu doplňujících otázek, spočívá podle mého názoru v tom, že scéna s náznakem události (která zde není přímo zmíněna a jejíž povaze můžeme porozumět jen ze širšího kontextu) je interpretována jako *mikroforma narativity*. Jde ovšem mnohem spíše o mikroformu dějovosti, primárně o *akci* (resp. fyzickou aktivitu) fikční postavy. A přestože má autorka pravdu, že smyslové představy jsou ve vztahu k textu lokální, diskrétní, vynořují se a zase mizí, nemůžeme souhlasit s tvrzením, že se tak děje bez ohledu na čtenářovu recepci celku. Jistě existují představy generované v zásadě lokálními textovými podněty. Obecně však nelze opomíjet skutečnost, že i relativně autonomní složka uměleckého textu může být podstatně ovlivňována bezprostředním i širším kontextem – a že tedy i na generování smyslových představ vykonává byť skrytý vliv veškeré vnímatelovo dosavadní čtení daného literárního díla.

Jednotlivé projevy smyslové imaginace Kuzmičová dělí podle toho, zda se vztahují k *referenční oblasti narativu* (jeho věcným obsahům) nebo k jeho *verbální složce*, dále podle umístění čtenářova centra vnímání na *perspektivu vnitřní* (možná lépe internalizovanou, experienciální, snad bychom také mohli říci aktivní proživatelskou) a *perspektivu vnější, pasivní*. Dalším parametrem je *smyslová modalita*, tedy dominantní, byť ne výhradní uplatnění jednoho ze smyslů v představě. V tom je práce vpravdě záslužná, protože překračuje obvyklý literárněvědný limit ztotožnění smyslové imaginace s vizualizací. Podle těchto kritérií pak autorka rozlišuje imaginaci *enaktivní* (enactment-imagery), *popisnou* (description-imagery), *řečovou* (speech-imagery) a *imaginaci-promluvu* (rehearsal-imagery); překlad původně anglických termínů poskytla sama autorka. Větší pozornost budeme dále věnovat oběma referenčním představám; formy verbální – a možná přesněji obecně „řečové“ imaginaci (protože v obou případech jde o realizaci textu formou mluvené řeči) – proto vyčleníme předem: První z nich, autorkou označená právě jako *řečová* (speech-imagery), vychází z fungování narativu jako inscenované komunikace: v závislosti na jejích konkrétních podobách v řeči vypravěče a postav se text mění v řeč mluvenou, naše čtení podle ní nabývá povahy „naslouchání“. Z našeho pohledu je pro recepci vyprávění spíše než tento auditivní modus imaginace podstatnější vztah instance vypravěče k adresátovi. *Imaginace-promluva* (rehearsal-imagery) nastává tehdy, kdy text svou povahou (autorka uvádí takové vlastnosti, jako je složitá syntax, specifická volba výrazů či pro prózu netypický rytmus, jevy z jejího pohledu spíše exkluzivní, artistní) vede čtenáře k tichému, avšak motoricky podloženému čtení, kdy přinejmenším napětí mluvidel odpovídá přípravě na artikulaci (laicky bychom to asi formulovali tak, že text si pro sebe přeříkáváme). Tady ovšem vyvstává otázka, jaký je vztah výjimečného prozaic-



kého rytmu k rytmu básnickému, který je nositelem zásadního motorického impulsu pro vnímatele? A otázka druhá: jestliže autorka argumentuje tím, že motorická aktivace mluvidel je dána potřebou zpřehlednit si text jeho přeříkáním po úsecích, pak se zdá, že to není jev specifický jen pro recepci literárního díla, resp. spojený s jeho literárností. Ostatně autorkou navržený originální termín pro tuto formu imaginace (rehearsal-imagery) konotuje nacvičování, opakování – tedy situace, které snadno mohou nastat ve chvíli, kdy se snažíme porozumět nezvykle a neprůhledně formulovanému textu (například právnímu předpisu) a dobrat se jeho logiky motorickým důrazem na členění celku, nebo když si přeříkáváme náročnou definici, jíž se před zkouškou pro jistotu chceme naučit z paměti, avšak s porozuměním.

*Enaktivní imaginace* se vzhledem ke své povaze nejvíc jeví jako analogie vtělení. Jde vlastně o prožitek, který laicky označujeme metaforou „v kůži hrdiny“. Obsahovým předpokladem takové představy je podle autorky reprezentace záměrné tělesné interakce člověka (postavy příběhu) s objektem v hmotném prostředí, podaná na základě rovnoměrné distribuce sloves a s nízkou mírou popisnosti. Představu konfrontace s vnější skutečností fikčního světa usnadňuje tematizace postavy pozorovatele v příběhu. Příklad z Hemingwayovy příznačně nepopisné, k vnější akci soustředěné prózy sice odpovídá stanoveným podmínkám, ale právě kromě obecného principu reprezentace akce v něm autorka neidentifikuje žádné specifické vlastnosti, které by nás k enaktivní představě měly vést. Závěr by pak zněl, že vlastně každá reprezentace akce může být takto čtena, v závislosti na dalších náhodných okolnostech (autorka uvádí individuální čtenářské sklony, okolnosti a průběh jedinečného čtení a podobně). Práh textové podmíněnosti (narativní kontext, pojmenování akce slovesem) je tedy velmi nízký a pro poetiku vyprávění i poetiku jeho čtení se proto zdá málo efektivní. Toto privilegování narativní struktury můžeme zpochybnit poukazem na „předtechnologické“ zkoumání úlohy smyslového vnímání a tělesnosti v umělecké tvorbě a estetickém zážitku v české tradici, jaké nabízí studie Otakara Zicha *O typech básnických* (1937). Východiskem typologizace je pro autora obecná psychologická (mj. v dnešním žargonu právě kognitivní) preference jednotlivých smyslů při osvojování vnější skutečnosti, jakou lze pozorovat u celých skupin lidí: někdo dává přednost zrakovým podnětům a vizualizaci vědění, jiný si dobře zapamatuje melodii, další je nadaný pohybově. Zich soudí, že mezi těmito preferencemi a způsobem utváření a spojování představ je určitá souvislost, pro niž ovšem zatím nemá objektivní zdůvodnění. Co však (na četných příkladech) doložit dovede, je tíhnutí k určitému typu imaginace, čitelné v poetice jednotlivých básníků. Například Nerudovo dílo se podle Zicha vyznačuje imaginací zrakově pohybovou (příznačná jsou pro něj slovesa pojmenovávající senzomotorické reakce spojené s citovým hnutím jako například zachvět se, trnout atp.). Pokud je lyrický mluvčí prostřednictvím aktivit a postojů dostatečně konkretizován jako psychofyzická entita a lyrická situace má silný experienciální potenciál, pak může být k vyvolání senzomotorické představy (enaktivní imaginace) velmi dobře disponována i lyrická báseň. Zich to předvádí na ukázce vybrané z Nerudových *Prostých motivů*: v ní se různé formy tematizace pohybové činnosti lyrického hrdiny (pomocí konkrétních sloves pohybu i protichůdné nominalizace vět), jež jsou výrazem proměny jeho postoje a citových hnutí, dostávají do interakce se strukturací veršů a rytmem. Právě tyto kvality se také vyznačují *experi-*

*enciální ikonicitou* (k tomu srov. Wolf 2001), tj. izomorfii jazykového materiálu a jeho uspořádání ve vztahu k časovému průběhu, akci/stázi a dalším aspektům zobrazení zkušenosti. Troufám si proto tvrdit, že i lyrická poezie se může vyznačovat potenciálem enaktivní imaginace přinejmenším srovnatelným, možná i vyšším než leckteré akční pasáže vybrané z narativního kontextu.

Právě s ohledem na potenciální vztah senzomotorické imaginace a konkrétnost vyjádření pohybu lze možná autorce nabídnout další metodologickou alternativu. Protože v centru pozornosti je u Kuzmičové – přes její výchozí důraz na sekvencialitu jako konstitutivní vlastnost narativu – spíše než událost či děj *akce* a její *pojmenování slovesem*, možná by do budoucna stálo za to zaměřit pozornost na tuto nižší či lépe podrobnější rovinu zkoumání a hledat oporu v lingvistice. Nadějný se v tomto smyslu jeví koncept *granularity* („zrnitosti“) slovesa, který v 90. letech zavedla lingvistka Doris Marszk (1996) a pro naratologické potřeby jej v následujícím desetiletí využil Matthias Aumüller (2007). V této koncepci jsou velmi zjednodušeně řečeno slovesa tříděna podle toho, jak složité jsou děje či jednání jimi označené: *jemnozrnné sloveso* „škytnout“ jednoznačně pojmenovává bezděčnou jednorázovou motorickou akci, zatímco *hrubozrnné* „bádat“ zahrnuje celý komplex vzájemně provázaných záměrných aktivit převážně psychického charakteru. Zdá se tedy, že ve slovesech je v různé míře usazena bezprostřední *kinestetická, senzomotorická zkušenost*: hrubozrnná slovesa se často vztahují k neosobním procesům, zatímco jemnozrnná k přímé aktivitě jedince a figurují tedy často právě v dějových strukturách narativu. Ani tady sice nelze generalizovat nebo přisuzovat nějakému žánru výhradní nároky. Zdá se však, že pro zkoumání enaktivní imaginace se tu rýsuje zdroj poetologicky důležitějších (nejen jazykově subtilnějších, ale hlavně stylisticky individuálnějších) argumentů, které by možná dovolily lépe rozlišit projev textové podmíněnosti enaktivní imaginace.

Další forma imaginace, již Kuzmičová označuje jako popisnou (*description-imagery*), se s imaginací enaktivní shoduje pouze v tom, že i ona se vztahuje na referenci vyprávění, jeho věcné obsahy. Ve všech ostatních parametrech je jejím opakem: centrum vnímání se nachází mimo svět příběhu a vnímatelova perspektiva je tedy vnější. Zatímco enaktivní imaginaci provázejí akce, které jsou součástí děje, deskriptivní imaginace se váže na procesy konstrukce vnějšího světa příběhu. Zatímco textovým typem generujícím enaktivní představu je typicky *vyprávění*, zde je zdrojovým textovým typem *popis*, ovšem velmi rigidně vymezený. Autorka o něm mluví jako o popisu prototypním. Protože je pro mě tato oblast vzhledem k zájmu o to, co bychom souhrnně mohli nazvat „čtenářskou psychologií popisu“ zvláště podnětná, zastavím se u ní nejpodrobněji.

Kuzmičová nejprve oprávněně oponuje v literární vědě rozšířenému či možná povrchně opakovanému názoru, že mezi množstvím vizuálních detailů a imaginativním potenciálem textu je přímá souvislost. Konstatuje, že řada teoretiků poněkud mechanicky spojuje vizuální popis s vizualizací jako způsobem jeho recepce. *Vizuální popis* definuje jako aditivní, převážně parataktickou textovou strukturu založenou na atribuci vizuálních vlastností (tvar, barva) v očekávatelné převaze nad kvalitami nevizuálními (materiál, původ, cena či citová hodnota pro uživatele atd.) na počátku označenému (nejčastěji neživému) objektu, který je představen ve stázi a jeho vlastnosti jsou uváděny do vzájemného vztahu pomocí prostorových markerů (srov.

Kuzmičová 2013, 94). Sféra literární popisnosti se tak nakonec dosti zužuje nejen z hlediska uspořádání a vlastností textu (nepřipouští se zde popis rozptýlený), ale hlavně předmětu popisu. Ze sféry předmětu zobrazení jsou vyloučeny krajiny a jiné prostorové konfigurace, u nichž, podobně jako u popisů postav, je podle Kuzmičové vyšší pravděpodobnost, že mohou vyvolat i jiné formy imaginace spíše experienciální povahy. U krajiny se nám samozřejmě nabízí vysvětlení, že vedle explicitního vymezení postavy pozorovatele nám mohou už vzájemné vztahy v zobrazení jednotlivých krajinných prvků a jejich posloupnost sugerovat „experienciální“ trajektorii pozorování (například postupné obzírání horizontu). To implikuje subjektivně ukotvenou aktivitu spolu s možností, že povede k enaktivní imaginaci; k této alternativě se ještě vrátíme v závěru stati. Vyloučení popisu postavy, které Kuzmičová zdůvodňuje tím, že podobně jako u krajiny se tu pro čtenáře otvírá možnost promítnout do něj svoje tělo (tamtéž, 91), je ovšem poněkud zjednodušující. I postava totiž často bývá – přinejmenším v literatuře předmodernistické, ale i později –, předmětem *paradigmatického*, aditivního, převážně na vizuálních kvalitách založeného popisu, který rozhodně nevede k enaktivní imaginaci a často nejspíš ani k vizualizaci popisovaného objektu. Dá se však předpokládat, že patří právě k těm složkám narativu, které dohromady tvoří „vědění o světě příběhu“. To znamená, že se ukládají ve čtenářově paměti, aby byly popřípadě aktivovány v situaci, kdy je čtenářská představivost podnícena k reprezentaci dynamické konfigurace postav. Právě tady jde o případ funkčního prolnutí propozicionálních a zobrazivých představ, jaký v modelové podobě zmiňují Kosslyn et al. citovaní výše. Jako exemplifikaci můžeme uvést – pravda, nejen vizuální, ale často i behaviorální – popisy vedlejších postav v románech kronikového typu, jako je *Rok na vsi bratří Mrštíků* (1903 – 1904) či *Jiráskovo U nás* (1897 – 1904). Tyto postavy se vyznačují jen omezeným repertoárem neměnných rysů (jde tedy o forsterovský typ postavy „ploché“): například v *Jiráskově U nás* chodí radní Koniček opásán jen povříslm a věren svému jménu řehtá se hlasitě s hlavou zakloněnou. Takový popis nejspíše nevede čtenáře k prvotní a už vůbec ne opakované vizualizaci při každé zmínce o postavě, ale uplatní se až ve chvíli, kdy vypravěč umně nastoluje atmosféru rozjařené stolní společnosti prostřednictvím její virtuální obchůzky. Totéž možná platí pro tvrzení čtenářů, že takové postavy „mají před očima“ – domníváme se, že toto tvrzení spíše znamená připravenost kdykoli si danou postavu představit.

Kromě omezení předmětu se *prototypní vizuální popis* v pojetí Kuzmičové vyznačuje také maximální autonomií ve vztahu k okolnímu textu i makrostruktuře. Tento parametr se mnohem více než o povahu popisu opírá o jeho tradiční naratologické chápání jako opozice vůči temporálnímu vyprávění (srov. “description as ‘the other’ of narration”, Ronen 1997, 283), která nutně zpomaluje, ne-li přerušuje jeho tok. Z této inkoherece pak Kuzmičová vyvozuje, že identifikace vizuálního popisu nutně vede k vyloučení okolního příběhu mimo působnost čtenářova vědomí ve prospěch specifického modu zpracování popisu, na nějž se čtenář musí přeorientovat (srov. 2013, 98). – Pokud bychom tato tvrzení brali doslovně, pak by popis v rámci narativu získal zhruba tak významotvorný a důstojný statut jako televizní reklama přerušující televizní vysílání filmu. Předpokládaný modus jeho čtení na bázi úplného vynětí z kontextu považujeme za netypický a bytostné provázanosti umělecky zpracovaného textu cizí. Přijatelný by byl jen v tom případě, kdyby popis byl skutečně plně



významově autonomní – ale pak by zase vlastně byl zcela redundantní textovou výplní a nestálo by za to ho číst, respektive bylo by zcela oprávněné přečíst ho jen kurzoricky, tedy přeskočit ho, jak o tom mluvíme ze čtenářské zkušenosti. – Výše uvedené vlastnosti činí podle Kuzmičové vizuální deskripci v podstatě neslučitelnou s představou *perceptuální zkušenosti* rozpjaté v čase a vytvářejí předpoklady pro to, aby byla zpracována způsobem velmi odlišným od enaktivní imaginace vyvolané vyprávěním. Tento způsob se podle ní nejvíce blíží tzv. *záměrným vizuálním představám* (voluntary visual imagery). Ty nemají experienciální povahu a zakládají se na naší paměti nebo určitém povědomí o aktuálně nepřítomném předmětu: například když se snažíme představit si, jak vypadá určitý konkrétní model kola. Jde tedy vlastně o takový proces, jaký zajímá právě kognitivní vědce, tj. o vizualizaci jako vybavování vědění z paměti, například jako reakce na nějaký úkol usnadňující jeho řešení. Hlavní rozdíl je podle Kuzmičové v tom, že zatímco mimoliterární záměrnou vizualizaci řídí naše mysl, v případě vizuálního literárního popisu jde o řízení zvenčí (103). Právě proto ovšem poněkud překvapuje, že zde autorka uvádí jen vědění vnímatele (které může mít propozicionální podobu), ale neuvádí jmenovitě mimoliterární popis, který může fungovat izolovaně právě jako soubor verbálních instrukcí k vizualizaci (například verbální popis nového modelu kola, u něhož nemáme k dispozici fotografii). Snad je to proto, že tato konfrontace zase příliš zavání opozicí odborného a uměleckého stylu. Nebo možná proto, že hlavní autorčinou ambicí je zvýraznit rozdíl mezi účinkem vyprávění (enaktivní imaginace) oproti potenciálnímu účinku vizuálního popisu, který vizuální, natož živou vizuální představu nemusí indukovat vůbec. Anebo, pokud se pro ni čtenář rozhodne, realizuje se jako akt srovnatelný se záměrnou vizualizací.

Problém si můžeme dobře ukázat právě na autorčině příkladu *prototypní vizuální deskripce* (srov. 93 – 94). Jestliže tu uvádí popis čepice Charlese Bovaryho, má sice pravdu v tom, že centrální část tohoto popisu splňuje nutné parametry, jako je atribuce vlastností statickému předmětu, koexistujících simultánně a organizovaných prostorově („Byla oválná a vycpaná kosticemi; začínala třemi kulatými jelítky, potom se střídaly kosočtverce ze sametu a z králičích chlupů...“ atd.; Flaubert 2008, 10). Ulpěním na rovině příběhu (respektive rovině reference) ovšem jeho fungování limituje. Zprvce tvrzení, že statický (zvláště člověkem vytvořený) předmět nemívá vliv na vývoj příběhu, je sporné. Objekt sám o sobě (například diamant) jistě ne – jenže akce, jejíž součástí či vlastním předmětem je (například krádež diamantu) bez něj nemá smysl, a předmět je tak například nutnou podmínkou žánrově typické (detektivka) zápletky. Zadruhé citovaný popis čepice jako takový (tedy izolovaný, vyňatý z kontextu) sice může mít objektivizující povahu a blížit se takovým možnostem mentálního zpracování, jaké aplikujeme u mimoliterárního popisu, kdy si buď činíme úsudek pouze na základě tvrzení, nebo do něj zahrneme také účelovou vizualizaci. Čtenář se sice může pozastavit (a odsunout děj na okraj zájmu nebo jej uzávorkovat) a pokusit se o vizualizaci bizarní pokrývky hlavy. Domníváme se však, že čtenář s určitou zkušeností (tj. osvojivší si intuitivně alespoň základní konvence narativu) takový popis nemůže nevnímat nejen v bezprostředním kontextu, ale nemůže ani zůstat neovlivněn dosavadní textovou zkušeností. Ta je vzhledem k postavení popisu v expozici *Paní Bovaryové* dosud malá, ale naprosto dostačující na to, aby čtenář usoudil, že podrobný popis čepice ji nejen v její složitosti činí tak obtížně představitelnou, že

za takové úsilí ani nestojí, ale hlavně proto, že je stejně jako další dříve jmenované vlastnosti Charlesova zevnějšku znakem jeho nechtěné výlučnosti a podivnosti. Nad nepatrnou, situační rolí předmětu v příběhu (vzbudí smích Bovaryových spolužáků nejen svou výstředností, ale i bezradným způsobem, jímž s ní nakládá její majitel, třídní nováček, který netuší, že při příchodu do třídy je zvykem odhodit čapku různým gestem už u dveří) záhy vítězí jeho významotvorná role ve vyprávění. Vodičko k tomuto vyhodnocení čtenáři poskytuje vypravěč, který nemilosrdným komentářem „němé ošklivosti“ čepice a psychologizujícími příklady jako „tvář blázna“ (srov. Flaubert 2008, 10) nejen zcela zjevně překračuje prvoplánově opovržlivý postoj někdejších pozorovatelů, Charlesových spolužáků, ale hlavně předjímá a poznačuje některé aspekty jeho postavení a jeho vztahu ke světu. Řada okolností tu nasvědčuje tomu, že *popis* čepice se mnohem podstatněji než na tvorbě světa příběhu podílí na generování významů ve *vyprávění*, a to nejen ve vztahu k postavě, ale také k instanci vypravěče. Ten se totiž v expozici zprvu stylizuje jako svědek Bovaryova spektakulárního nástupu do třídy, jako jeden z jeho spolužáků, v jejichž zastoupení v plurálu promlouvá. Nastává tu však rozpor mezi množstvím detailních informací, které podá o nešťastné čepici, a jeho postojem ke statutu vzpomínek sdílených někdejšími spolužáky: „dnes by bylo pro kohokoli z nás nemožné něco bližšího si o něm vybavit“ (14). Ukazuje se, že už v samotné expozici je působnost vypravěče-pamětníka jen dočasná, protože vládu nad stěží uvěřitelným popisem má pro daný moment zcela zřejmě vypravěč disponující jiným druhem vědění. Popis čepice je tedy svým způsobem místem *transformace vypravěčské instance* z neindividualizované personální v neosobní, tedy rozhodně ne autonomní složkou, která sama není určována narativní makrostrukturou, natož aby do ní nějak zasahovala. Otázka vizualizace popisovaného předmětu se v tomto světle tak jeví takřka irelevantní, a potvrzuje se to, co Kuzmičová připouští v závěru kapitoly o deskriptivní imaginaci (srov. 120): vizualizační potenciál popisu a představitelnost (imageability) popsáného objektu jsou významně ovlivněny dalšími, nadřazenými charakteristikami diskurzu. Nakládat s popisem jako samostatnou textovou jednotkou v tomto případě umožňuje jeho textová koherence. Tato možnost však neznamená zachování koherence významové: vyčleněním z kontextu z popisu činíme pouhý vzorek pro experiment, který má k jeho reálnému působení poměrně daleko. Tím samozřejmě nemá být řečeno, že takový experiment není možný: vypoovídá však o působení určitého ustrojení textového typu obecně, nikoli o působení jedinečného popisu jako součásti literárního narativu. Autorka například provedla za spolupráce s Marissou Bortolussi a Peterem Dixonem zajímavý experiment na téma představitelnosti objektu na základě popisu. Respondenti (studenti psychologie, tedy řekněme predisponovaní k sebereflexi) dostali ke čtení soubor různých variant popisného podání předmětu: s akcentem na popis vlastností, s akcentem na zapojení předmětu do jednání postavy a jejího vztahování se k druhé postavě, se stručným a rozvinutým popisem. Jako nejsilnější stimul k živé představě působilo zapojení předmětu do akce – tak jej ovšem vnímali hlavně vášniví čtenáři; čtenáři vlažnější (obě skupiny byly takto klasifikovány na základě předchozího testu) naopak tíhli spíše k popisům detailnějším. Je nutno podotknout, že zatímco náznak konfliktu v situaci z Hemingwayovy povídky byl velmi slabý a bez širšího kontextu nesrozumitelný, v rámci experimentu byla mj. z románu Iana McEwana šťastně vybrána pasáž ukazu-

jící potenciální podíl popisu na vzniku narativního napětí: hrdina postupuje směrem k druhému (který vystoupí ze stínu) s rukou v kapse, v níž je uložen nůž; popis nože následuje po tom, co jej postava vytáhne, a naprosto není nějakým přerušením děje, naopak se podílí na stupňování napětí a vyžaduje si pozornost jako možná vražedná zbraň. Čtenářský zájem o popis předmětu se tu však podle našeho názoru nerealizuje ani tak enaktivní imaginací, ba ani vizualizací, ale mnohem spíše právě *propozicionálně*, totiž jako sběr a uchování informací o potenciálním předmětu doličném pro potřeby usuzování na další průběh děje.

Zdá se tedy, že i přes naplnění obecných textových podmínek k indukování té či oné formy smyslové imaginace může dojít k podstatné modifikaci výsledku pod vlivem kontextové funkce popisu. Můžeme mluvit alespoň o stabilní podobě vizualizací na základě určitých podnětů? Kuzmičová je toho názoru, že ano: jestliže představa objektu v naší mysli vyvstává jako produkt záměrné vizualizace, lze ji nejtypičtěji znázornit právě jako jakýsi prototypní „obrázek“ (jak bychom mohli říci s „piktorialisty“), tedy dvourozměrné, celkové frontální zobrazení, jaké najdeme třeba v dětské encyklopedii či obrázkovém slovníku. Oproti tomu podoba objektu v představě enaktivní by musela být podle autorky perspektivně zkreslena v závislosti na jeho fungování v představované akci (srov. 108). V návaznosti na stručný citát o koštěti, v němž atribuci vlastností podrobuje různým textovým transformacím a popisuje jejich potenciální účinek, znázorňuje autorka tento rozdíl prototypním obrázkem koštěte a jeho zobrazením při pohledu shora, při zametání. Druhý obrázek se však spíše než běžné zkušenosti podobá záběru kamery, jež perspektivní zkreslení zvýrazňuje, a ukazuje tak věc jako jinou či dokonce divnou. Inspirována častým zametáním verandy rýžovým koštětem pokusila jsem se využít předpokladů pro záměrnou a enaktivní vizualizaci. Snaha o záměrnou „piktoriální“ představu ovšem naprosto selhala – ze samého snažení jsem si nedokázala představit už vůbec nic. Empirické ověření pohledu při zametání zase odhalilo, že koště přitom sice nelze nevidět, ale samozřejmost jeho praktického užití odsouvá uvědomění jeho vidění na okraj, perspektivní obraz koštěte nefunguje v operační paměti. Při zametání se totiž nikdy nedívám na koště samé, ale na plochu kolem něj, abych zkontrolovala, zda je dobře očištěná. Obdobný divný pohled, který si naopak jako součást experienciální představy vybavit dovedu, ovšem mohu potvrdit ze zkušenosti cyklistky (ke které ostatně i Kuzmičová ráda příležitostně poukazuje). Když se mi zdá, že přehazovačka nefungovala, jak měla, a podívám se letmo na postavení řetězu na zadních kolečkách, pak perspektiva případného znázornění řetězu a koleček v tomto pohledu zhruba odpovídá zobrazení užívaného a tudíž aktivně zakoušeného koštěte. Tato zkušenost poukazuje na to, že způsob našeho vidění je evidentně dán také účelovými, praktickými prioritami akce, nejen vzájemným postavením vnímajícího subjektu a objektu v akci v prostoru. Ale to je zase mimoliterární téma pro kognitivní bádání, zatímco literárněvědná vyčleňovatelnost této úvahy je takřka nulová: sebeusilovnější pátrání v paměti ani ve výpiscích mi nenabídlo text, který by u mne dokázal takovou experienciální představu předmětu vyvolat.

Jako mnohem zajímavější se mi jeví oblast, kterou Kuzmičová do svých pozorování nezařadila: totiž imaginativní účinky popisné i narativní reprezentace prostoru. Pro názornou ukázkou produktivity tohoto zaměření můžeme sáhnout třeba do díla bratří Mrštíků, v níž se kombinuje popis okolností (vizuální, ba multisensoriální,

podaný jako sled detailních záběrů v pohybu), s prostorovou perspektivou pozorovatele: „Hle, tu voda začvachtala v kaluži, tam bláto vystříklo v oblouku a zkrivené přepláchno zem, jinde půda se zaleskla ještě zamrzlá, v stínu shrnutá jako četnými záhyby na jednu stranu sevřená kůže. A nad hlavou větve zavíraly se jako ruce sepjaté k sobě, a koně klusali pod řídkým jejich příkrovem, náruční posud tak hryže svoji hnědku, a stíny po nich běhají a trhají se jako síť náhlými prorvami korun. Slunce pojednou sklouzlo ze hřbetů koní a v náhlém obratu vozu převalilo se na protější mez.“ (2011, II, 78) Přestože tato pasáž nabývá dalšího významu se znalostí kontextu (dcera zámeckého správce vyjíždí v kočáře poprvé po dlouhé nemoci a raduje se z pobytu venku), pro nějž jsme plédovali v předchozí argumentaci, i bez něj si zachovává vysoký experienciální potenciál. Byť tu chybí záměrná interakce člověka s objekty vnějšího prostředí vyjádřená slovesem, může tato pasáž podnítit enaktivní imaginaci, založenou na pocitu komplexní senzomotorické konfrontace s vnějším fyzickým prostředím. Tento účinek je dán jednak „zčasováním“ vlastností vnějšího prostředí zobrazených jako prchavé fenomény, jednak přenesením pohybu na světelné efekty, které jsou ve skutečnosti jeho důsledkem, a to díky perspektivizovanému trojrozměrnému zobrazení optických jevů jejich promítnutím na pohybuující se koně. – Je třeba přiznat, že popis této představy je výsledkem mé introspekce a přesvědčení, že text pro tento efekt sice vytváří předpoklady, ty se však nemusí nutně realizovat v recepci: další podmínkou naplnění těchto předpokladů je vedle experienciálních kvalit textu také trpělivé čtení bez stížností na jeho dnes již lehce archaický sloh. Čtení, které čtenáře dovádí k docenění skutečnosti, že médium se zde nestává zcela transparentním (jak po tom toužil už Lessing a ještě více touží tvůrci virtuální reality), nýbrž zůstává opakní, a přes clonu slov nám zjevuje povahu smyslové zkušenosti, kterou – možná intenzivněji než při reálném vnímání – inscenuje naše omámená mysl. A to je možná ten nejpodstatnější důvod, proč by se literární věda měla zabývat psychofyzickými předpoklady a textovými podmínkami smyslové imaginace.

Otvírá se nám tu mimo jiné možnost rozvrátit nebo naopak věcnou argumentací podložit školský schematismus „literatura rozvíjí naši představivost“, precizovat příčiny vágních čtenářských vyjádření i literárněkritických klišé typu „sugestivní text“, „pocit, že mám vše přímo před očima“, „jako bych to zažíval na vlastní kůži“ atd. První z těchto formulací si může dovolit kritika, která ji používá spíše jako výraz hodnotící než popisující účinek. Druhé dvě jsou přijatelné pro stoupence vyprávění jako tvorby „virtuální reality“, a tedy imerzivního čtení, leckterý tradičněji založený literární vědec je však nejspíše smete se stolu jako pouhé projevy naivní čtenářské identifikace s fikční postavou. Přes to právě smyslové představy provázející proces četby mohou být jednou z (opomíjených) příčin čtenářské úspěšnosti děl, která je vyvolávají. A ukazuje se tu i šance pro pěstování literární četby v plurimediálním prostoru, v němž se zdá, že budoucnost náleží virtuální realitě. Zatímco úspěšnost imerzivní hry spočívá v přesvědčivosti virtuálního prostředí a dosažení úplné transparence média, je možná na místě začít ukazovat literaturu jako mediální alternativu, která má právě při zachování vysoké míry zprostředkovanosti (tedy netransparenčnosti média) schopnost dodávat podněty k živým smyslovým představám. Ale to už jsou perspektivy daleko přesahující vstupní záměr práce, která naši úvahu podnítila.

## LITERATURA

- Aumüller, Matthias. 2007. "Narratif, descriptif". In *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*, edited by John Pier, 227 – 244. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- Aziz-Zadeh, Lisa, et al. 2006. "Congruent Embodied Representations for Visually Represented Actions and Linguistic Phrases Describing Actions". *Current Biology* 16, 18: 1818 – 1823.
- Flaubert, Gustave. 2008. *Paní Bovaryová*. Praha: Academia.
- Herman, David. 2009. *Basic Elements of Narrative*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Kosslyn, Stephen M., et al. 2006. *The Case for Mental Imagery*. Oxford et al.: Oxford University Press.
- Kuzmičová, Anežka. 2013. *Mental Imagery in the Experience of Literary Narrative*. Stockholm: Stockholm University.
- Marszk, Doris. 1996. *Russische Verben und Granularität*. München: Sagner
- Mrštíkové, Alois a Vilém. 2011. *Rok na vsi II*. Brno: Host.
- Ronen, Ruth. 1997. "Description, Narrative and Representation". *Narrative* 5, 3: 274 – 286.
- Speer, Nicole K., et al. 2009. "Reading Stories Activates Neural Representations of Visual and Motor Experiences". *Psychological Science*, 20 (8): 989 – 999.
- Wolf, Werner. 2001. "The Emergence of Experiential Iconicity". In *The Motivated Sign*, edited by Olga Fischer – Max Näanny, 323 – 350. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Zich, Otakar. 1937. *O typech básnických*. Praha: Orbis.

### Charles Bovary's cap and other pictures. On Anežka Kuzmičová's monograph dealing with readers' imagination and Czech cognitive research

---

Anežka Kuzmičová. Mental imagery. Cognitive sciences. Literary theory. Literary narrative. Embodied cognition.

The work is of a discursive character and primarily dialogical structure. Jedličková not only analyses Kuzmičová's monograph but also focuses on the resources and contexts of the academic area the monograph broaches. Along with background on the research situation, the author ponders upon the possible contribution of the monograph to the research of narration in the scope of narrative and fiction theory, with respect to the peculiarities of reception processes and the effect of a literary work.

---

doc. PhDr. Alice Jedličková, CSc.  
Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.  
Na Florenci 3/1420  
110 00 Praha 1  
Česká republika  
jedlickova@ucl.cas.cz