

Politika, umenie, emócie....

Politics, arts, emotions...

Michael Walzer

Politika a vášeň

(str. 62-77)

#

František Novosád

Fenomén nenávisti

(str. 78-85)

#

Steven Pinker a Rebecca Goldstein

Hľadanie objektívneho poznania mi pripadá
ako istá forma hrdinstva

(str. 86-99)

#

Oliver Sacks

Sila hudby

(str. 100-107)

#

Ondrej Mészáros

Vznik moderného chápania lásky
(v zrkadle francúzskych románov 17. – 18. storočia)

(str. 108--117)

#

Vlastimil Zuska

Možnosť reálnych emócií v možných (fikčných) svetoch

(str. 118--123)

#

Katarína Mišíková

Príbehy mentálneho kina

(str. 124--133)



Politika a vášeň

Michael Walzer

In: Politics and passion. Toward a More Egalitarian Liberalism, Yale University Press, 2004. (pp. 110 - 130)

Vjadre súčasných diskusií o nacionalizme, o politike identity a o náboženskom fundamentalizme sa niečo skrýva. Je to vášeň. Odporcovia týchto fenoménov sa obávajú búrlivej rétoriky, bezmyšlienkovitej angažovanosti či zúrivosti voči oponentom, ktoré spájajú so vstupom vášnivých mužov a žien do politickej arény. Vásneň spájajú so stotožnením s kolektívom či s náboženskou vierou, pričom oba tieto javy vedú ľudí k tomu, aby konali spôsobmi, ktoré nemožno predvídať na základe žiadneho racionálneho vysvetlenia ich záujmov, a ktoré nevyplývajú zo žiadneho racionálne obhájitelného súboru princípov.

O záujmoch je možné rokovať, o princípoch je možné diskutovať. Rokovania i diskusie sú pritom politickými procesmi, ktoré prakticky i teoreticky obmedzujú konanie ich účastníkov. Vásneň však z tohto uhla pohľadu nepozná žiadne obmedzenia a zmetie všetko, čo sa jej postaví do cesty. Keď sa stretne s nesúhlasom alebo sa ocitne v konfliktnnej situácii, neúprosne tlačí k násilným riešeniam. Správne chápaná politika, rozumná a liberálna verzia politiky, je vecou pokojného rozvažovania

– alebo, ak argument z poslednej kapitoly prijmem aspoň sčasti, vecou organizovanej súťaže, vypočítavých kompromisov a tvrdého vyjednávania. Vásneň je naproti tomu impulzívna, bezprostredná, berie všetko alebo nič.

A predsa sa v mnohých častiach sveta, vrátane našich, množstvo ľudí vášnivo politicky angažuje. Tento výjav často naháňa strach. Nechcem tento strach popierať (ani to, že ho mám). Problém nie je iba v častých článkoch o zmrazených vyjednávaniach, prerušených diskusiách či rozhnevaných lídroch, opúšťajúcich zasadania výborov. Nie je iba v tom, že množstvo ľudí pochoduje pod heslami identity a viery (a nie pod heslami ekonomických záujmov či politických princípov). Vásneň sa často spája s vražednými etnickými a náboženskými konfliktmi, kde vedie k príšerným krutostiam: teroristickým útokom, „etnickým čistkám“, znásilneniam a masovým vraždám. Vásneň vedie k vojnám, nie však všetkých proti všetkým, vojnám každej osoby proti všetkým ostatným (pretože vojna, ktorú opisoval Thomas Hobbes, je racionálnou aktivitou, dôsledkom všeobecnej nedôve-

ry), ale k vojnám niektorých proti niektorým, skupiny proti skupine, kde hybnou silou je čistá nenávisť.

Ako tomu všetkému máme rozumieť? Začnem tým, ako tomu rozumieme. Aké sú naše predstavy o mieste vášne v politickom živote? Najpopulárnejší názor medzi súčasnými liberálnymi intelektuálmi, novinármi a komentátormi (sledujúcimi povedzme Bosnu či Rwandu), pekne naznačujú tieto slávne verše z básne Williama Butlera Yeatsa *Druhý príchod*.

**Veci se rozpadajú a stred už nedrží;
iba anarchia sa tiahne svetom,
bije krvilačný príliv a všade
sa utápa obrad nevinnosti;
najlepši sú celkom nepresvedčiví,
kým najhorši sú plní vášnivej
náruživosti.¹**

Prvý raz som tieto verše počul v raných päťdesiatych rokoch, za čias McCarthyho, a pokým ma nezorientovali, myslel som si, že Yeats je súčasný americký básnik: zdalo sa, že píše o mojej vlastnej dobe, ktorú som pokladal aj za jeho dobu. Myslím si, že táto báseň takto pôsobí často (do nemčiny ju v Princetone, New Jersey, preložil Erich Kahler, utečenec pred nacizmom, a som presvedčený, že naňho pôsobila rovnako), a tak ju použijem ako svoj text.² Pokúsím sa pochopiť vášeň v politike na základe významu a dosahu Yeatsových veršov. Budem však pamätať aj na skutočnú podobu ľudí, ktorých Yeats nazýva „najlepšími“ a „najhoršími“.

Navrhuje vysvetlenie týchto podôb, ktoré je, alebo – presnejšie povedané – tí z nás, ktorí sa pokladajú za najlepších, prichádzajú z vysvetlením, ktoré je, príznačne sebakritické. My sami sme dôvodom, pre-

čo stred nedrží, chyba je v našej vlastnej morálnej a intelektuálnej slabosti. Stratili sme presvedčenie o našich vlastných záujmoch a princípoch, takže nemôžeme čeliť vášnivej náruživosti iných, a prekonať ju. Rozdiel medzi nami a nimi je evidentný. My sme vzdelaní, inteligentní, liberálni a rozumní ľudia, a keď sú silné naše presvedčenia, tak je silná aj spoločnosť ako celok. Keď svet dáva zmysel, keď chápeme poriadok a bránime spravodlivosť, keď prevláda slušnosť, tak tvoríme stred a všetku svojvoľu držíme na uzde. Vášeň sa spája s inými, s krvilačným prílivom, ktorý sa priženie, keď sa stred rozpadne. V každom okamihu je jednoduché túto vlnu identifikovať – alebo aspoň ukázať na ňu, spoločenská analýza je vždy trochu viac diskutabilná – zdá sa, že báseň naznačuje, že by sme mali nájsť v sebe presvedčenie, nevyhnutné na to, aby sme tento príliv mohli odvrátiť, ale nevieme to.

Yeats sám pravdepodobne tieto verše nemyslel tak, ako som ich práve interpretoval. Podľa presvedčivej interpretácie Ývor Winters, ktorá báseň umiestňuje do kontextu írskej politiky a Yeatsovej osobnej svetovo-historickej mytológie, sú dublinskí politici tí najlepší, o ktorých hovoril Yeats. Tí sa krátko po Easter Uprising v roku 1916 pokúsili založiť v Írsku demokratický štát a seba dosadiť do jeho čela (báseň bola napísaná v roku 1919 alebo 1920). Slovo „najlepší“ potom odkazuje na starú anglo-írsku aristokraciu, ktorej členom v týchto ťažkých časoch chýbala vôľa prevziať moc.³ Pointou básne však nie je kritika ich slabosti; víťazstvo najhorších je nevyhnutné na ceste k zmene – jednej z veľkých cyklických zmien, ktoré podľa Yeatsa formujú ľudské dejiny. „Príšera zakrádajúca sa smerom k Betlehemu“

v posledných veršoch básne, ktoré vysvetľujú jej názov, naznačuje nový vek a nové barbarstvo, z ktorého sa zrodí nová aristrokracia. Tento proces usmerňuje vášnivá náruživosť, nie však dopredu (Yeats iste nebol whig či progresívny mytológ), ale smerom k deštrukcii a znovuzrodeniu.

Opis zámeru básne môže byť správny či nesprávny, čitatelia však nikdy neboli

viazaní autorovým zámerom, a ani ja sa ním nebudem viazať. Nie v tom spočíva pre nás význam básne. My jej dávame moralizujúci a politizujúci zmysel, ktorý slúži predovšetkým na odsúdenie vášnivej náruživosti, a potom na kritiku či iba oplakávanie zlyhania presvedčenia. Práve tento zmysel či toto použitie Yeatsovej básne chcem skúmať a kritizovať.



Všimnime si najprv, že tieto termíny nie sú reverzibilné. Báseň pri tomto čítaní nenaznačuje, že by bolo dobré, keby najhorším chýbalo presvedčenie a najlepší by boli plní vášnivej náruživosti. Spájanie dobra s presvedčením a zla s vášňou v básni vyplýva z bežného polarizovaného významu týchto termínov. Nechcem tvrdiť, že byť najlepší a mať presvedčenia ide ruka v ruke. Dá sa tiež byť najlepšími a nemať presvedčenia. Skepticizmus, irónia, pochybnosti, kritická nátura – to všetko sú tiež črty najlepších ľudí (aj keď je pravdepodobné, že Yeats ich pokladal za črty aristokratickej dekadencie). Je obdivuhodné mať presvedčenia, no je tiež obdivuhodné nebyť si nimi tak istý. Najlepší ľudia nie sú pravoverní, nie sú členmi ortodoxných skupín či ideologicky správnymi sektármi, pretože toto všetko vedie k vášnivej náruživosti. Do presvedčenia je zabudovaná určitá politická slabosť, pretože – pri tomto čítaní básne – presvedčenie spočíva na rozume, a je teda prístupné kritike a vyvráteniu. Morálne presvedčenia sú pre aristokratov možno prirodzené, no známkou ich vznešenosti sú tiež ich nekonečné pochybnosti o tom, či by mali konať v súlade so svojimi presvedčeniami, keď je ich rozhodovanie „nakazené bledou náturou“ [“sicklied o’er with the pale cast of thought“]. A potom sa obávame o ich schopnosť vládnuť.

Na druhej strane, najhorší ľudia, najmä keď sú to intelektuáli, čo obvykle sú, nemajú presvedčenia, ale vieru, náuky, dogmy a ideológie. Všetky súvisia s istotou, a istota, keď je militantná, je tiež vášnivá a náruživá. Vášnivá náruživosť najhorších sa zrejme častejšie prejavuje neintelektuálne a antiintelektuálne, vo forme bigotnosti a predsudkov. Obe sú však

následkami náuky. Členovia jednej skupiny nebudú nenávidieť členov inej skupiny relevantným spôsobom, teda spôsobom, ktorý rozbije stred a uvoľní krvilačný príliv, pokiaľ túto druhú skupinu nezavrhnú na základe náuky, povedzme pomocou nejakého genetického či genealogického vysvetlenia jej podradnosti, alebo nejakého historického opisu jej zločinov. Spájať vášnivú náruživosť s nevedomosťou je bežnou chybou. Najhorší sú v skutočnosti vždy aspoň spolovice vzdelaní; mohli by sme povedať, že tvoria bezvýznamnú buržoáziu intelektuálneho života. Naučili sa viere, no nie skepticizmu. Prípadne im chýba prirodzená zdržanlivosť najlepších, ktorých najvnútornejšou myšlienkou je, že sa môžu myliť, a ktorí dlhým premýšľaním o tejto možnosti získali cnosti neistoty a tolerance.

Nie je teda pravda, že najhorším chýba rozum. Ich rozum je skôr zdeformovaný vierou a dogmami, zatiaľ čo rozum najlepších je skrotený pochybnosťami či skôr skromnosťou. Yeats opisuje politický dôsledok. Najhorší majú odvahu svojej istoty, najlepší majú prinajlepšom odvahu svojej neistoty. Politický boj medzi nimi musí byť nerovný.

Nebol však nerovný vždy. Báseň opisuje súčasnú chvíľu, naše tu a teraz, a naznačuje, že žijeme v neskorých dňoch nejakého historického procesu (nie nevyhnutne yeatsovského cyklu). Nárek, že stred už nedrží, je smútením nad nedostatkom času. Stred bol niekedy pevný – inak by sme nevedeli, že to je stred. Nevieť presne, ako toto skoršie obdobie opísať, no jeho štandardné opisy nie sú úplne vymyslené. Najhorší boli vtedy nevedomí a kvôli svojej nevedomosti pasívne podradení, a preto boli lepší, než sú dnes: poznali

svoje miesto. Presvedčenia najlepších ešte neboli skrotené pochybnosťami; nie kvôli viere v Boha či v prírodu, alebo históriu, ale kvôli viere v samých seba. (Takže v yeatsovskej mytológii, ktorá spája pevný stred s mladou, no zavedenou aristokraciou, je možno trochu pravdy.) Najhorší boli pokorní a najlepší boli sebavedomí.

Yeatsova báseň vyvoláva takýto obraz, alebo môže byť použitá tak, aby ho vyvolávala. Spájať ju s liberálnou politickou teóriou sa môže zdať zvláštne, najmä keď Yeats mal tak blízko k pravici, no práve to chcem urobiť. (K štandardnejšiemu liberálnemu pohľadu prístupím neskôr.) Aj keď liberalizmus hľadí dopredu na dobu, keď budú všetci muži a ženy spolupracovať v demokratickom procese rozhodovania, jeho pohrdanie a nespokojnosť s vášňou ho viažu k staršej filozoficko-politickej tradícii, v ktorej hústka osvietených úzkostlivo kontrolovala bublajúce iracionálne masy, a snívala o starých časoch, keď boli tieto masy pasívne, nesmelé a politicky apatické. Yeatsov výraz „vášnivá náruživosť“ pripomína napríklad Humovu kritiku „entuziazmu“, ktorý v *Dejinách Anglicka* spájal s rôznymi frakciami protestantskej cirkvi v 17. storočí.⁴ Hume veril, že rozum je otrokom vášní, no dúfal, že náboženské zaniehanie je vášňou, ktorej ľudia odolávajú. Podľa tejto tradície (Hume je užitočný, pretože naznačuje jej whigovskú verziu) je akékoľvek silné emocionálne odovzdanie sa niečomu nebezpečné, je hrozbou pre spoločenskú stabilitu a politický poriadok, ktorý umožňuje duševnú kultiváciu, umelecké úspechy, a to, čo môžeme nazvať morálnym pôvabom – cnosťami gentlemana a učenca. Tieto cnosti majú nepochybne svoju vlastnú históriu, do toho sa tu ale nepustím. Namiesto toho

sa sústredím na argument, v ktorom hrajú dôležitú úlohu, argument, ktorý podľa mňa odpovedá na vznik populistického náboženstva a politického radikalizmu.

Yeatsov silný verš „veci se rozpadajú a stred už nedrží“ naráža na staršie verše Johna Donna:

**‘Všetko v troskách, je po súvislosti;
Všetko je iba náhrada, a všetká
príbuznosť;
vladár, poddaný, otec, syn,
je zabudnuté.’⁵**

Toto sa stane, keď „Nová filozofia všetko spochybní“. Argument je intelektuálnejší, než v Yeatsovi, aj keď zabúdanie na spoločenskú hierarchiu nie je narážkou na vedeckú revolúciu, ale na protestantský radikalizmus. Tieto boli pre Donna pravdepodobne spojené, pretože neskôr, vo svojom „Prvom výročí“ píše „a Hectique feaver hath got hold / Of the whole substance [of the world]“. Donne nežil dosť dlho nato, aby videl krvilačný príliv zaplaviť ulice Londýna, no obe tieto básne vyvolávajú špecifické zážitky rozpadu vecí a sveta rozbitého na kúsky alebo môžu byť použité tak, aby takéto zážitky vyvolávali. Hektický zápal, entuziazmus a vášnivá náruživosť sú znakmi plebejských druhých (a tiež ich „zjednocujúcich intelektuálov“). Týmto básňam sa bežne rozumie tak, že odkazujú na nižšie stavy, no pozornosť môžeme jednoducho presunúť na odstránené národy, zotročené rasy a dobyté krajiny. Keď takéto skupiny rebelujú (či už za nezávislosť, uznanie či posilnenie), uvoľní sa krvilačný príliv, a „obrad nevinnosti“ – všetky bežné mravy, sviatky a rituály, ktoré udržiavajú spoločenskú celistvosť – sa utopí v potope.

Tento argument je očividne príťažlivý, pretože ponúka zrejmu pravdu. Môže niekto spochybniť to, že puritánske represie, francúzsky revolučný teror, stalinské čistky a nedávne nacionalistické masakry a deportácie boli dielom vášnivo naruživých mužov a žien – a ich najhorších vášní: dogmatickej istoty, hnevu, závisťi, zatrpknutosti, bigotnosti a nenávisťi? Môže ďalej niekto pochybovať o tom, že zlyhanie umiernených, obrancov parlamentnej demokracie, občianskej slobody a politického pluralizmu, je vo všetkých spomenutých prípadoch spojené s ich liberálnym presvedčením či nedostatkom presvedčenia (čo je vlastne to isté) a s pochybnosťami o sebe samých? Nevyplyva z toho, že je potrebné hľadať spôsob, ako odstrániť vášeň, a z lepších vlastností mysle a ducha – z rozumnosti, skepticizmu, irónie a tolerancie – urobiť niečo, čo v politickej aréne zvíťazí?

Bolo by dobré nahradiť páľavu svetlom, ak by to bolo možné. Možné to však nie je. Aby sme pochopili prečo, pozrieme sa aká je politika v skutočnosti. Motiváciou vrahov a teroristov, nech je ich vášnivá naruživosť akákoľvek, sú tiež presvedčenia, čiže silné idey, týkajúce sa sveta. Tieto sú nepochybne odvodené skôr z náboženských a politických presvedčení než z filozofickej reflexie; intelektuálne štandardy teroristov a vrahov sú nepochybne zvyčajne nízke, nechávajú sa však viesť smotánkou intelektuálneho života. Calvin, Rousseau, Marx a Nietzsche boli hojne citovaní ľuďmi, ktorých by svojimi žiakmi nazvali len neradi.

Vášnivá naruživosť teroristov a vrahov je pritom aspoň niekedy vyvážená vášnivou naruživosťou ich najodvážnejších a najúspešnejších protivníkov. Keby nebo-

lo čomu príšernému oponovať, neexistovala by potreba takéhoto emocionálneho zapojenia sa. No odpor a konflikty, nesúhlas a boj, kde sú stávky vysoké – to je politika. Nechcem tvrdiť, že to je pre politiku podstatné. Nikdy som nemal sklon k esencialistickým definíciám čohokoľvek. Predstaviť si bezkonfliktnú politiku je však ťažké, dokonca aj keď centristickí politici predstierajú, že s nikým žiadne nezhody nemajú. Samozrejme je možné stávky znížiť – čo je často dobrý krok – no ľahké to nie je. V Engelsovom „riadení vecí“ veci nestavili na svoje riadenie nič, to je však iba ďalšia antipolitická ilúzia.⁶ Organizátori robia iste dobre, keď nasledujú svoje racionálne presvedčenia, a ich výkony by trochu irónie a pochybností o sebe iba zvýšilo. Politickí aktivisti sa však musia do veci vložiť vášnivejšie, inak by prehrali každý boj o politickú moc.

Toto platí o politike všeobecne, no ešte intenzívnejšie v dobe, keď je napádaná stará spoločenská hierarchia, súdržnosť je podkopávaná, a svet je na kúsky. Napáda totiž vášnivá naruživosť davu, a keď už k napadnutiu došlo, obrady nevinnosti, všetky vzťahy a neskazená rozumnosť, majú iba obmedzenú hodnotu. Nevedú k novému poriadku, nedonútia ľudí prijať disciplínu, potrebnú pre zlepšenie a obnovu. Ralph Waldo Emerson napísal, že „nič veľké sa nikdy nedosiahlo bez entuziazmu“.⁷ Toto tvrdenie je empiricky overiteľné, a evidencia v prospech jeho pravdivosti je obrovská. Nanešťastie je rovnako pravdou to, že bez entuziazmu sa nikdy nedosiahlo ani nič hrozné, a evidencia je rovnako obrovská.

Táto dvojité pravda vyjadruje vnútorné riziká politiky ako účelnej aktivity. Tieto riziká v skutočnosti odrážajú aj iné zdvojenie: nielen vášeň, ale i rozum hrá svo-

ju úlohu pri veľkých i hrozných činoch. Každý politický a sociálny pokrok si vyžaduje racionálne presviedčanie (nech už si vyžaduje čokoľvek iné). Prehnané úsilie vybudovať racionálny poriadok, bez ohľadu na cenu, ktorú zaň zaplatia masy, viedlo k vlastným podobám terorizmu a vraždenia. Presne tak, ako vášniví aktivisti citujú filozofiu, sú filozofi vedení vášňou. Členovia oboch skupín niekedy slúžia v armáde dobra, a niekedy na druhej strane. Riziká politiky môžeme ľahkomyseľne zvyšovať, alebo opatrne znižovať; nemôžeme sa im však úplne vyhnúť, pokiaľ chceme vykonať veľké činy. A práve toto sa podľa mňa deje, keď sa presvedčenie a vášeň, rozum a entuziazmus, radikálne oddeľujú, a keď sa táto dichotómia našije na dichotómiu pretrvávajúceho streda a chaosu rozpadu. Výsledkom je ideológia nerisikovania, ktorá je chtiac-nechtiac obranou

status quo pred všetkými politickými nárokmi zdola. Je to zvláštna ideológia a nezvyčajná obrana, pretože nemôže, takmer z definície, poskytovať žiadnu inšpiráciu. Nemôže ľudí motivovať k činom – to by totiž vyžadovalo vášnivý vzťah k súčasnému stavu vecí, a nielen smutné premýšľanie o tom, ako sa mali. Táto reflexia je skôr ospravedlnením zlyhania než programom pre úspech, čo zároveň vysvetľuje, prečo sú citované básne napísané (alebo čítané) ako nárek. Status quo sa bráni iba retrospektívne, potom, čo zmizla všetka súdržnosť a veci sa rozpadli na kúsky – akoby sme chceli povedať: Pozri aké strašné následky má vášnivá náruživosť. Lepšie by bolo krvavú vlnu nikdy nespustiť!

„Krvavá vlna“ – túto frázu som zopakoval, pretože je kľúčom, nie k básni – netvrdím, že tento kľúč mám – ale k svetonázoru, ktorý táto báseň reprezentuje. Nevieam



povedať, ako si túto vlnu predstavoval Yeats, ale viem, ako si ju predstavujeme my. Vlnou je dav a krv jeho členov nie je zakalená, ale kalí. Ich krv je hore, nie dolu; sú vzrušení, vášniví a hodľajú preliať krv svojich nepriateľov. Dav si predstavujeme opitý entuziazmom; zúriví, nahnevani a závistliví plebejci; alebo náboženski fanatici; alebo nacionalisti krvi a zeme. Najhorší z nich sú demagógovia v čele davu, na ktorých sa nedívame ako na cynických manipulátorov, machiavelliovských vládarov, ale ako na mužov a ženy, ktorí naplno zdieľajú vaše tých, ktorých vedú. To znamená vášnivá náruživosť: emócie sú nefalšované, a preto naháňajú strach.

Toto je však nepriaznivá verzia príbehu; je pravdivá, no jednostranná, empaticky zameraná na riziká politiky (a vôbec nie na riziká rozumu). Pomyslime si na ľudí, ktorí napadli zavedený spoločenský poriadok: robotníci 19. storočia, demonštrujúci za právo organizovať sa, feministické agitátorky prvých desaťročí 20. storočia, pripútavajúce sa k stĺpom verejného osvetlenia a napádajúce políciu v Anglicku, čierni i bieli demonštranti za ľudské práva z juhu Ameriky v šesťdesiatych rokoch, ich severoírské verzie zo sedemdesiatych rokov, „nežní“ revolucionári v uliciach Prahy v roku 1989. Tento zoznam má byť presvedčivý. Museli však existovať ľudia, ktorí si mysleli, že to, na čo sa pozerajú – robotníci, agitátori, demonštranti – je onou krvavou vlnou. Zdá sa mi správne povedať, že sa mýlili, a že dichotómia vášne a presvedčenia v týchto prípadoch nedáva zmysel. V týchto prípadoch vidíme presvedčenie posilnené vášňou a vašeň skrotenu presvedčením. Nie je to však pravdepodobnejší príbeh – nemám na

mysli jeho atraktivnosť, ale jeho popieranie uvedenej dichotómie? To isté môžeme povedať o vodcoch a nasledovníkoch, omnoho menej príťažlivých, než boli muži a ženy práce, feministických hnutí, hnutí za občianske práva, a revolúcií roku 1989. Toto je skutočný príbeh. Ironickí, nerozhodní a hamletovskí umiernení a vášnivé, krvilačné davy sa v historických záznamoch síce objavujú, no organizované strany a hnutia mnohých druhov, dobré i zlé, sú bežnejšie. V politike sa väčšinou objavujú ľudia, ktorým nechýba presvedčenie ani vášeň, rozum ani entuziazmus, vždy v nestabilnej kombinácii. Ako ich delíme, aké čiary kreslíme, akú stranu si zvolíme, to všetko nie je určené yeatsovskými dichotómiami, ale rôznymi cieľmi, ktoré sa títo ľudia pokúšajú dosiahnuť, rôznymi prostriedkami, ktoré pri tom používajú, a vzťahmi, ktoré medzi nimi sú. Keď sme sa už rozhodli, prečo by sme nemali dúfať v svet, kde budú našich súperov mátať ich stratené presvedčenia, zatiaľ čo my budeme naplnení vášnivou náruživosťou?

Teraz uvediem iný príbeh o vášni v politike. Jeho súvislosť s liberalizmom je jasnejšia a smeruje k morálnemu a psychologickému kompromisu, ktorý uzavreli teoretici liberalizmu s aspoň niekoľkými vášňami. Autorom druhého príbehu je Albert Hirschman v *The Passions and the Interests* a vychádza z teórie imperialismu Josepha Schumpetera, na ktorú sa Hirschman odvoláva na konci svojej knihy.⁸ Aj keď sú jeho pojmy stále radikálne dichotomické, sociológovi (a možno aj triedny záujem) reflektujú iným spôsobom než argument, ktorý som vysvetlil na Yeatsovej básni.

Yeatsovský argument opisuje sociálny svet súborom protikladov:

presvedčenie – vášeň
aristokrati – plebs
hrstka osvietených – krvilačná masa

Alternatívny argument začína spojením vášne s vojnou a vojenskou aktivitou a potom s aristokraciou, ktorej historická legitimita je koniec koncov postavená na úspechu v bitke. Ideálny aristokrat oddane dokazuje odvahu a usiluje sa o česť a slávu, čo sa najlepšie dosahuje vojenským úspechom. V ideálnej situácii teda aristokrati bojujú iba s drakmi, zachraňujú nevinných z nebezpečenstva a obraňujú vlasť. V skutočnosti však ich hrdinské nadšenie prerastá do agresívnych vojen a dobývania (preto Schumpeter tvrdí, že aristokratické hodnoty sú jedným zo zdrojov imperialistickej politiky). Tak ako Platónovi strážci, aj aristokrati musia byť srdnatí, čo znamená, že musia byť vášniví, a v bitke vášnivo náruživí. Táto náruživosť sa neobmedzuje na zahraničné výpravy, aj keď Platón dúfal, že jeho strážcovia budú v zahraničí nelútoštní a doma vládni. Aristokratická vášnivosť sa vzťahuje aj na občiansku vojnu, no aristokrati sú aj v mierových časoch náchylní rozpútať nepokoje, bojovať v súbojoch, mať návrh pred poddanými.⁹ Takýto obraz aristokracie našiel Hirschman prevažne v textoch z 18. storočia, no objavuje sa už v mestách renesančného Talianska. „Keď porovnáme ciele šľachticov a ľudu,“ píše Machiavelli v *Rozhovoroch*, „musíme vidieť, že prví silno túžia vládnuť, kým druhí si želajú iba nebyť ovládaní... žiť v radoostiach slobody.“¹⁰

Aristokrati sú nebezpeční ľudia. Možno by som mal povedať, že nebezpeční sú aristokratickí muži. Navzdory bežnému spojeniu vášne so ženskosťou v náboženskom aj sekulárnom diskurze, ženy sú

tak radikálne vylúčené z politickej sféry, že stelesnenie vášnivej náruživosti v politických činnostiach a sporoch je spravidla mužské. Muži často priradujú ženám istú pred-politickú sentimentálnosť, rovnako ako antipolitickú rušivú sexualitu, no nie politickú náruživosť. Naproti tomu aristokratova vášeň po sláve, aspoň z pohľadu jeho nepriateľov obchodníkov a remeselníkov, je opísaná ako (mužská) túžba po vláde a krvi.

Protichodnou postavou je dobrý mešťan, ktorý rozvážne sleduje svoj zisk, kalkuluje výhody na trhu, zarába a mŕňa, užíva si slobodu. Mešťan vie, že aj jeho obchod aj jeho radosti potrebujú mier. Jeho inštrumentálna racionalita produkuje mestskú civilizovanosť a to, čo spisovatelia 18. storočia nazvali *doux commerce*. Samozrejme aj jeho poháňa vášeň, no vášeň po zisku (a pôžitku) vedie ľudí k tomu, aby konali väčšinou v medziach zákona a poriadku. V literatúre, ktorú skúma Hirschman, je táto vášeň prehodnotená ako „záujem,“ kým vášeň po sláve si zachováva svoje pôvodné meno a svoj pôvodný význam neskrotiteľného entuziazmu, náruživosti a násilia. Výrok Samuela Johnsona, podľa ktorého „existuje len málo spôsobov ako sa môže človek nevinnejšie zamestnať ako získavaním peňazí“ možno, ako hovorí Hirschman, podceňuje spoločenské dôsledky kapitalizmu,¹¹ no dokonale zachytáva ducha môjho druhého príbehu a stanovuje jeho alternatívne dichotómie:

vojna – obchod
vášeň – záujem
aristokracia – buržoázia

Najdôležitejšie je tu nahradenie presvedčenia (alebo princípu či morálnej

príčiny) záujmom. Presvedčenie je istým spôsobom vznešené, čo obmedzuje jeho spoločenský rozsah. Bežne sa spája s tými najlepšimi, s osvietenou hŕstkou, ktorá sa považuje za aristokraciu alebo intelektuálnu elitu. Záujmy sú však oveľa širšie, dokonca univerzálne. Všetci máme záujmy, a všetci sme zamestnatní získavaním peňazí (alebo myslením na získavanie peňazí), preto všetci podliehame inštrumentálnej racionalite *doux commerce*. Je ťažké predstaviť si politiku, v ktorej vládne iba presvedčenie, je ľahké predstaviť si politiku, v ktorej vládne záujem.¹² V tejto podobe sa prejavuje liberalizmus v skutočnom svete, rozpoznaním záujmov vyhovie vášňam, a súčasne naďalej vylučuje kruté podoby vzťahov a bojov. Politika ľudí so záujmami a protichodných záujmových skupín počíta s konfliktom, no tesne pred občianskou vojnou sa zastaví. Explicitne zavádza vojenské vášne, a implicitne vášne súdržnosti. Liberálni autori túto politiku racionalizujú tým, že ju volajú racionálna, čo aj naozaj často je, a vždy by aj mala byť. Tocquevillova obrana „správne pochopeného vlastného záujmu“ iba obnovuje dichotómiu rozumu a vášne, so všetkými starými väzbami.¹³

Positívne hodnotenie záujmu bolo štandardnou vlastnosťou liberalizmu od 18. storočia, i keď sa zdá, že niektorí súčasní obhajcovia ideálneho jazyka a deliberatívnej demokracie uprednostňujú presvedčenie. Podľa môjho názoru si myslia, že záujem je stále príliš úzko spojený s vášnivou náruživosťou. Naopak, spojenie aristokracie s vášňou, predovšetkým s agresívnou vášňou malo oveľa kratšiu históriu. Slúžilo svojmu účelu v triednych bojoch v dobe medzi stredovekom a industriálnou revolúciou, no víťazstvo bur-

žoázneho liberalizmu, kdekoľvek k nemu došlo, rýchlo viedlo k aristokratickému prispôsobeniu sa. Aristokrati sa namiesto bojovníkov stali diplomatmi, čím prevzali kontrolu nad diplomatickými službami mnohých z nových konštitučných alebo republikánskych režimov. Doma diktovali spoločenský štýl ako patróni vyššej kultúry a arbitri dobrého vkusu. Prípadne sa objavili v populárnej literatúre, a niekedy aj v skutočnom svete ako dekadentní, príživníci a cynickí *playboys* (*playgirls* pochádzali vždy z nižších spoločenských vrstiev), hnaní túžbou, no vždy s odporom ku krvi. Nebezpečné vášne tak musia prejsť do inej sociálnej oblasti.

Pôvodná plebská oblasť je teraz oblasťou sporu, pretože jedným z hlavných úspechov marxizmu je potvrdenie jednoduchej pravdy, že robotnícka trieda má racionálne záujmy, a tak sa vášnivá náruživosť potrebuje umiestniť niekam inam.¹⁴ Aj keď Marx očividne dúfal, že robotníci budú nebezpeční pre kapitalistických utláčateľov, neboli spoločenski nebezpeční. V princípe a v skutočnosti, nezačali by vo svete nespútanú anarchiu, vytvorili by svoje vlastné formy spoločenskej súdržnosti, ich vlastný spôsob ako udržať spojitost'. Triedne uvedomenie bolo a je racionálnou disciplínou, marxisti, ľavičari a všeobecne liberalisti tvrdili, že by bolo dôkazom proti formám bezdôvodnej vášne, ktorú stotožnili s náboženstvom a nacionalizmom. Podľa marxistického príbehu, hoci nie vždy podľa skutočnosti, si náboženstvo a nacionalizmus nenájdu najvážnejších zástancov medzi robotníckou triedou ale medzi bezvýznamnou buržoáziou a neohrabaným proletariátom.

Táto argumentácia ožila v posledných rokoch vďaka kritikom politiky identity a posilnenia. Tvrdia, že trieda sa správa politicky racionálne preto, lebo spája ľudí na základe ich spoločných ekonomických záujmov, sledujúc tak emancipáciu jednotlivca, zatiaľ čo etnicita spočíva v pôvode a krvi, až potom v kolektívnych a iracionálnych vášniach, ktoré tieto dve tvoria – preto relatívne obmedzenie triedneho boja v porovnaní s etnickou vojnou. Záujmy, ktoré sú v stávke pri prvej skupine môžu vždy skončiť kompromisom, no záujmy druhých sú ako samotná vášeň: všetko alebo nič.¹⁵ Pravdepodobne je niečo pravdy na porovnaní, ktoré toto rozdelenie umožňuje, no nie veľa. Každý, kto istý čas žil v 20. storočí videl triednu vojnu, hnanú závišťou, nenávišťou a paranojou, ktoré mali ospravedlniť čistky a masakry, justičný teror a svojvoľné väznenie, koncentračné tábory a nútené práce. Hnutia za národné oslobodenie a rasovú a rodovú spravodlivosť sa zároveň racionálne domáhali širšieho sveta a na svojich vlastných aktivistov kládli morálne obmedzenia.¹⁶ Preto úsudok nie je správny. Musíme vypracovať lepšie rozdelenia medzi formami triednej politiky a rasovej / etnickej / rodovej politiky, ktoré máme radi a ktorých sa bojíme. V tomto je dichotómia záujmu a vášne pravdepodobne ešte menej užitočná než dichotómia dobra a zla. Naše súdy naozaj určuje náš zmysel pre dobro a zlo.

Pokiaľ však rozpoznáme dobré a zlé vášne pozorovaním prípadov, v ktorých sú obsiahnuté, a pokiaľ ich budeme súdiť racionálne, neobnovili sme znova pôvodnú dichotómiu s najvyšším postavením rozumu? Možno jediné čo som tu dokázal, je vpustiť viac nášho vášnivého života do

legitímneho sveta. Ako sa povýšila vášeň po zisku do sféry rešpektu, tak som teraz povýšil vášeň po súdržnosti a po zápase do rovnakej sféry: prvá z nich, chamtivosť, ako sa zvykla nazývať, robí trhové správanie pochopiteľným, druhé dve, solidarita a nepriateľstvo vysvetľujú veľkú časť politického správania.¹⁷ Všetky však musia byť racionalizované – to je, ako povedal Tocqueville, musia byť správne pochopené a dobre vedené. Samy od seba však neposkytujú žiadnu pomoc ako im porozumiieť alebo nájsť smer.

Zatiaľ môj argument znie takto: vášnivá náruživosť má v sociálnom svete svoje oprávnené miesto, a to nielen keď zarábame peniaze, ale aj keď si vyberáme spojencov a podmaňujeme protivníkov. Toto rozšírenie oprávnenosti racionality k politickým vášňam je podľa môjho názoru užitočná úprava teórie liberalizmu, ktorá sa v posledných rokoch až priveľmi zaoberala konštrukciou vedomých procedúr zbavených vášne. Otvára cestu pre lepšie vysvetlenie sociálneho spojenectva a konfliktu a pre otvorenejšie a uvedomejšie odpovede na otázku, ktorej sa nedá vyhnúť: Na ktorej strane si ty?

Myslím si, že pôvodná dichotómia vyzýva k ešte radikálnejšiemu odmietnutiu. Neznamená to, že rozum a vášeň sa nedajú pojmovo odlíšiť, urobil som tak v tejto kapitole. V praxi sú však vždy prepletené – a táto prepletenosť vyžaduje pojmový prístup. Preto je mojím cieľom rozmazať čiaru medzi rozumom a vášňou: racionalizovať (niektoré) vášne a dodať vášeň rozumu. Zdá sa mi, že naše pocity sú zapletené v praktickom uvažovaní ako aj v politickej obrane dobrého a možno aj správneho. Chystám sa obhajovať toto jednoduché tvrdenie bez toho, aby som

siahol po niečom, ako je teoretická psychológia. K záveru sa dá dôjsť pomocou odvolávky na bežné chápanie našich pocitov.

Uvážme prípad vojenskej agresie, ktorá sa často spája (napríklad u Schumpetera) so zlými vášňami (užitočný príklad psychológie zdravého rozumu). No náš odpor k agresivite je rovnako vášnivý ako sama agresia. Verím, že za týmto odporom stojí mentálny obraz ľudí, ktorí

žijú ticho a pokojne na svojich miestach, vo svojich domoch a vo svojej krajine, tak ako my. Nieкто na nich bez oprávneného dôvodu zaútočí (to je definícia agresivity) a ich rodinám a priateľom, ich mestám a spôsobu života hrozí skaza, ktorej možno podľahnú. Naše racionálne odsúdenie útoku určite nemožno pochopiť bez odvolávky sa na tento mentálny obraz. V skutočnosti z tohto obrazu pochádza a stojí na našom emočnom stotožnení



sa s týmito ľuďmi, ktorí sú projekciami mužov a žien s ktorými my sami žijeme, doma a v pokoji. Stotožnenia tohto druhu sú mechanizmom na pozadí vášní spojenectva, a to, že oni určujú našu reakciu na agresivitu je rovnako isté ako to, že vášeň po víťazstve a ovládnutí určuje agresivitu. Vášnivá náruživosť je očividná v cieľoch a činoch oboch strán. Očividné je aj racionálne presvedčenie, pre agresorov pravdepodobne viera – aspoň ich politickí kamaráti im tak zvyknú hovoriť a potom aj oni sami sebe – že majú oprávnený nárok na územie, na ktoré útočia. „Môžem to tvrdiť oprávnene a vedome?“ pýta sa Shakespeareov Henrich V. arcibiskupa z Cantenbury pred jeho inváziou do Francúzska, a ten mu samozrejme odpovie, že áno. My racionálni pozorovatelia sme pevne presvedčení, že prekročiť hranicu tak násilne ako Henrich predstavuje univerzálnu hrozbu. V skutočnosti je to takto: sú „dobré“ a „zlé“ kombinácie rozumu a vášne, a rozdiel medzi nimi znova určujeme pomocou rozumu a vášne.

Z dostatočného odstupu vyzerajú agresori asi ako krvilačný príliv. Možno je to záškodnícka skupina nečestných vojakov ochotných znásilňovať a drancovať. Rovnako to však môže byť, a častejšie aj naozaj je, disciplinovaná armáda, ktorej vojenský alebo politický vodcovia sa vášnivo zamerali na akt dobytia (môžu sa naň zamerať aj racionálne). Vášnivá náruživosť nemá v praxi ustálenú spoločenskú podobu. Môže ju zosobniť lúpežník rovnako dobre ako armáda, dav alebo hnutie. Nemá ani pevnú spoločenskú základňu. Konkrétny súbor vášní (alebo racionálnych dôvodov) môže v konkrétnom čase a priestore súvisieť s ekonomickou triedou alebo etnickou skupinou. Všetky takéto

spojenia sú ale nestále, a mnohé z nich sú do veľkej miery iba domnelé. Historické argumenty, ktoré spájajú vášnivú náruživosť s plebsom alebo aristokraciou, alebo racionálny záujem s buržoáziou či robotníckou triedou, sú samy osebe vášnivé a zaujaté – ideologické v pôvodnom zmysle slova. Tak ako neexistuje žiadna psychologická mapa, tak neexistuje žiadna sociologická mapa, ktorá by zaručene poradila pri našich politických rozhodnutiach.

Stále si musíme vyberať medzi dobrom a zlom. Čo tieto pojmy znamenajú v politickom svete? Na túto otázku som už odpovedal najlepšie, ako som vedel, no pokúsím sa ešte o zhrnutie. To, čo politológovia nazývajú tvorbou rozhodnutí, nie je najväčšou starosťou politiky. Politickí vodcovia, samozrejme, musia robiť rozhodnutia, a predpokladám že by ich mali robiť racionálne a bez vášni. Ani to však nie je isté, veľa zločinov spáchali vodcovia, ktorí potlačili svoje sympatie a konali v mene čistej racionálnej realpolitiky. Než sa vodcovia môžu rozhodovať v dôležitých veciach, musia sa dostať k moci, musia si zorganizovať prívržencov, založiť stranu, vypracovať program, viesť volebný boj za širšiu priazeň a proti ostatným stranám a programom, a vyhrať miesto vo vláde. Toto súperenie o moc je prvoradou podobou politického života, ktorý sa dá najlepšie chápať ako súperenie medzi organizovanými a viac či menej odlišnými skupinami. Opísal som demokratickú podobu takéhoto súperenia (ktorá sa Yeatsovi podľa všetkého nepáčila), no môže vyzeráť aj inak. Základná myšlienka je, že bez skupín, ktoré sú v konflikte, by nebola žiadna politika, alebo nič, čo by sa dalo uznať za politiku.

Preto kritický záver, ktorý musíme sprá-

viť nie je ktoré rozhodnutie uprednostniť ale ku ktorej skupine sa pridať (alebo pri ktorej zostať alebo ktorú opustiť). Kritický záver je to, čo taliansky spisovateľ Ignazio Silone nazval „vybrať si *comrades*.“¹⁸. Podľa mňa si vyberáme prihliadajúc na komplikovaný a zložito poprepájaný súbor kritérií. Slovo *comrade* je užitočné, aj keď práve nie je v móde, pretože silné citové väzby v skupine vyžadujú, aby sme zahrnuli ich kvalitu medzi dôležité kritériá. Zostať v skupine *comrades* alebo sa k nej pridať je čosi iné ako stať v rade pred stánkom, neznamená to pridať sa k Sartrovým *series*. Neznamená to ani podpísať vyhlásenie o podpore kandidáta alebo postoja, kde pripíšeme svoje meno do zoznamu pre nás zväčša neznámych mien. Vybrať si *comrades* zahŕňa emotívne ako aj morálne a materiálne záväzky – preto býva výber často iba potvrdením už existujúcich väzieb. Nepochybne ho určuje viera, že s ľuďmi, ktorým slubujeme solidárnosť, máme rovnaké presvedčenia a záujmy. Kto sa však aktívne zaoberal politikou, nebude veriť, že racionálna dohoda alebo kalkulácie záujmov vyčerpávajú myšlienku politickej oddanosti.

Keď povieme, že takáto skupina je hodná výberu, keď ju nazveme dobrou, toto vyhlásenie sa dá analyzovať pomocou pojmov, ktoré som tu používal. Po prvé tým myslíme, že presvedčenia obsiahnuté v jej programe sú racionálne obhájiteľné; po druhé, že záujmy, ktoré háji, treba hájiť; a po tretie, že sympatie a pocity, ktoré jej členovia vyjadrujú, sú atraktívne – sú to aj naše pocity. Samozrejme, že v skutočnosti to vždy nie je také jasné. Program skupiny je zmesou viacerých zložiek, z ktorých sú niektoré ľahšie a niektoré ťažšie obhájiteľné. Záujmy, ktoré obhajujú, aj keď

správne pochopené, sú často v konflikte s ostatnými záujmami, ktoré by mali byť tiež obhájiteľné. Pocity členov môžu zahŕňať hroznú roztrpčenosť alebo nenávisť namierenú proti politickým nepriateľom, ku ktorým sa nechceme pridať. Musíme uvážiť celok, všetko spolu, na čo asi nebudeme používať vysoko umelú analýzu, o akej som hovoril, ktorá nevidí nevyhnutnú spleť presvedčenia a vášne, ktorá formuje všetky naše súdy. Určite nebudeme hľadať skupiny, ktorých členovia majú iba presvedčenia alebo záujmy ale žiadne vášne. Veď aj tak neexistujú.

Toto všetko sa mi zdá samozrejmé, že pri písaní tejto kapitoly som na mnohých miestach zostal zaskočený, nevedel som ako v závere povedať niečo vzrušujúco nové alebo aspoň mierne provokatívne. Politické myslenie je tak preniknuté dichotómiami, ktoré stavajú vášnivú náruživosť do protikladu k nejakému druhu zaujatej alebo zásadovej racionality, žiar proti svetlu, že možno stačí povedať, že sú zbytočné, že v praxi politickej angažovanosti nezodpovedajú ničomu. To nie je argument proti rozumu, v skutočnosti som sa proti takému argumentu snažil nájsť protiargumenty. To je silná a dôležitá korekcia liberálneho racionalizmu.

Je tu ešte ďalší záver, ďalšia oprava, ktorú som niekedy otvorene obhajoval, inokedy iba navrhol alebo naznačil: Žiadna politická strana, ktorá samu seba stavia proti zavedenej hierarchii moci a bohatstva, ani žiadne hnutie za rovnosť, národné oslobodenie alebo za emancipáciu alebo posilnenie nikdy neuspje, pokiaľ nepodnieta združujúce a bojové vášne ľudí na nižšom konci hierarchie. Medzi vášne, ktoré podnecuje, určite patrí závisť, odpor a nenávisť, keďže to sú bežné dôsledky hierar-

chickej nadvlády. Sú to zároveň emoční démoni politického života, vyvolávajúci úzkosti, o ktorých hovorí poézia Donna a Yeatsa – úzkosti, o ktorých predpokladám, že ich všetci zdieľame a máme dobrý dôvod zdieľať. No hnev nad nespravodlivosťou a zmysel pre solidaritu patria tiež k vášňam, ktoré podnecuje anti-hierarchická politika, teda skutočne nemusíme podlahnúť úzkosti. Možno sa nič neroz-

padne, možno stred vydrží, možno vznikne nový. Zatiaľ sa však nedá inak pridať k stranám alebo hnutiam, ktoré zápasia za väčšiu rovnosť, a uprednostniť dobré vášne a presvedčenia pred zlými. Treba to spraviť . . . vášnivo.

*z anglického originálu preložil
Igor Sedlár a Ondrej Gajdoš*

1. [Voľný preklad Yeatsovej básne podľa originálu (pozn. prekl.)].
2. Preklad sa nachádza vo William Butler Yeats, *Ausgewahlte Werke* (Zürich: Coron-Verlag, 1971), str. 135. Za tento odkaz ďakujem Martine Kessel.
3. Yvor Winters, *Forms of Discovery: Critical and Historical Essays on the Forms of the Short Poem in English*, str. 213 – 214.
4. Kritika entuziazmu (náboženského zápalu, fanatizmu a podobne) vystupuje v celom diele Davida Huma, *Dejiny Anglicka*, približne od 50. kapitoly. Pozri analýzu v David Miller, *Philosophy and Ideology in Hume's Political Thought* (Oxford: Clarendon Press, 1981), str. 57, 103, 116 – 117, 151.
5. [Voľný preklad Donneho básne podľa originálu (pozn. prekl.)].
6. Friedrich Engels, *Anti-Duhring* (Chicago: Charles Kerr, 1935), str. 292.
7. Ralph Waldo Emerson, „Kruhy“ IN: *Essays: First Series*, IN: Emerson, *The Complete Essays and Other Writings*, ed. Brooks Atkinson (New York: Modern Library, 1940), str. 290.
8. Alber O. Hirschman, *The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism Before Its Triumph* (Princeton: Princeton University Press, 1977); Joseph A. Schumpeter, *Imperialism and Social Classes* (New York: Kelley, 1951).
9. K Platónovmu argumentu pozri *Ústavu* II. 375.
10. Preklad podľa Niccolo Machiavelli, „*The Prince*“ a „*The Discourses*“, preklad Christian E. Detmold (New York: Modern Library, 1940), str. 121-122.
11. Hirschman, *The Passions and the Interests*, str. 57-59. Citát pochádza z James Boswell, *Boswell's Life of Johnson* (New York: Oxford University Press, 1933), vol. I, str. 567.
12. David Hume, medzi inými mysliteľmi 18. storočia, uznáva a schvaľuje inú vášeň, „zhovievavosť k cudzincom,“ no tvrdí, že je „príliš slabá“ aby „vyvážila lásku k zisku.“ Tú možno usmerniť, no nie nahradiť; poháňa ekonomický a politický život. Pozri Hume, *Moral and Political Philosophy*, ed. Henry D. Aiken (New York: Hafner, 1948), str. 61.
13. Pozri Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, ed. J.P. Mayer a Max Lerner, preklad George Lawrence (New York: Harper a Row, 1966), vol. 2, časť II, str. 497-501.
14. Pozri Jon Elster, *Making Sense of Marx* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), nachádza sa tu argument, ktorý zdôrazňuje práve tento aspekt marxizmu.
15. Ako príklad, pozri Bogdan Denitch, *Ethnic Nationalism: The Tragic Death of Yugoslavia*, rev. Ed. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).
16. Pozri esej Iris Marion Young, „Social Difference as a Political Resource,“ IN: *Inclusion and Democracy* (Oxford: Oxford University Press, 2000), kap. 3., najmä str. 109 – 110.
17. Pozri Diane Rothbard Margolis, *The Fabric of Self: A Theory of Ethics and Emotions* (New Heaven: Yale University Press, 1998), kap. 5, k tomu, ako sa emócie náklonnosti a odporu nachádzajú v tom, čo nazýva „povinné ja“ a „občinaske ja“.
18. Ignazio Silone, *Emergency Exit* (New York: Harper and Row, 1968), 7. kapitola.



Fenomén nenávisti

František Novosád

Písané pre K&K

Filozofické uvažovanie, pokiaľ sa zaoberalo konkrétnou obsahovou podobou osobných vzťahov medzi ľuďmi, venovalo pozornosť predovšetkým vzťahom, ktoré by sme mohli nazvať „pozitívne“, teda vzťahom, ktoré ľudí spájajú, ktoré vyjadrujú akceptáciu „iného“, ktoré vlastne vytvárajú spoločenstvo ako spoločenstvo alebo aspoň prispievajú k zvyšovaniu jeho súdržnosti a koherencie. Takto sa stávajú preferovanými témami filozofických analýz fenomény ako priateľstvo, láska, dôvera, rešpekt, uznanie. Od Aristotela cez Kanta a Hegela až po Derridu či Rawlsa

nájdeme texty, v ktorých sa zdôrazňuje význam týchto pozitívnych vzťahov medzi ľuďmi pre zdravo fungujúcu spoločnosť. Filozofi s mimoriadnou záľubou analyzujú vzťahy symetrie a reciprocity, vzťahy založené na rovnosti a rovnoprávnosti. Tieto vzťahy považujú za základ, za konštitutívne jadro každej fungujúcej spoločnosti. Faktickosť spoločenského života je však naplnená množstvom asymetrických vzťahov, vzťahov bez reciprocity. Ľudia sa nielen milujú, ale aj nenávidia, nielen vzájomne uznávajú, ale aj vzájomne sebou opovrhujú, neznášajú sa. „Negatívnym“

fenoménum, ako je nepriateľstvo, zneužívanie, nenávisť, nedôvera, opovrhovanie, filozofi venovali oveľa menej pozornosti ako pozitívnym fenoménom, ktoré prispievajú k udržaniu a posilneniu integrity spoločnosti. Pokiaľ sa tieto fenomény stávajú predmetmi filozofickej analýzy, tak len akoby mimochodom, ako „psychologický“ sprievod „reálnych“ konfliktov, ako ich „nadvstavba“.

Dôvody prehliadania fenoménov negatívnosti

Táto marginalizácia „negatívnych“ fenoménov zrejme súvisí s tým, že moderná západná spoločnosť sa usiluje intersubjektívne aj sociálne konflikty zbaviť ich psychologických dimenzií, snaží sa z nich „odfiltrovať“ emócie, a tak umožniť, alebo aspoň uľahčiť ich riešenie. Liberálno-demokratické inštitúcie fungujú aj ako „filtre“, ktoré zbavujú konflikty ich emocionálnych komponentov. Pri teoretickej interpretácii tejto tendencie zašiel najďalej nemecký právnik Carl Schmitt, keď ukazuje, že sféru politického síce určuje vzťah „priateľ – nepriateľ“, tento vzťah však zbavuje akýchkoľvek psychologických komponentov. V práci Pojem politického Carl Schmitt píše: „Z psychologického hľadiska ľahko zaobchádzame s nepriateľom ako so zlým a škaredým, pretože každý, najviac prirodzene politický protiklad ako najsilnejšie a najintenzívnejšie rozlíšenie a zoskupovanie, priťahuje ako svoju podporu všetky v konflikte využiteľné rozlíšenia. To však nič nemení na samostatnosti takýchto protikladov. V dôsledku toho platí aj opačný prípad: čo je morálne zlé, esteticky škaredé alebo

ekonomicky škodlivé, nepotrebuje preto byť ešte nepriateľom, čo je morálne dobré, esteticky pekné a ekonomicky užitočné, sa nestáva ešte priateľom v špecifickom, t.j. politickom zmysle slova. Existenčná vecnosť a samostatnosť politického je štruktúrnou záležitosťou, vyplýva zo základnej systémovej konfigurácie kapitalistických spoločností. Preto aj Marx konflikty neanalyzuje v perspektíve konkrétnych osôb, ale na rovine „charakterových masiek“, pozícií v štruktúre vzťahov.

Zostáva otvorenou otázkou, do akej miery sa moderným, predovšetkým liberálno-demokratickým politickým systémom naozaj darí z konfliktov „odfiltrovať“ ich negatívny emocionálny komponent. Stáva sa však, že spolu s negatívnymi sú odfiltrované aj pozitívne emócie, a to je aj jeden z dôvodov, prečo sa najmä liberálne demokracie zdajú byť „chladnými“ systémami a prečo sa v reakcii na tento „chlad“ objavujú rôzne druhy fundamentalizmov.

Iným spôsobom videnia týchto „negatívnych“ fenoménov je ich chápanie ako redukcie, absencie alebo transformácie či sublimácie pozitívnych vzťahov. Zrejme aj tu sa prejavil vplyv tej tradície, ktorá zlo nechápe ako samostatnú silu, ale ako nedostatok dobra. Teda zlo, nenávisť, nepriateľstvo sa neanalyzuje ako konštitutívne zložky sociálnej skutočnosti, ako súčasť jej ontologickej infraštruktúry, ale skôr ako dočasné a odstrániteľné prekážky formovania sa spoločenstva či spoločenstiev.

Výzva teológie a umenia

Teda pre filozofov sú tieto „negatívne fenomény“ skôr okrajovým fenoménom. To je pochopiteľné: filozofia chce urobiť konflikty zrozumiteľnými, a preto má sklon „odfiltrovať“ z nich emocionálne zložky ako faktor iracionalizácie, teda odfiltruje aj fenomén nenávisti. Možno jedinou výnimkou je Friedrich Nietzsche, ktorý identifikoval resentment, túto špecifickú formu nenávisti, nenávisti z bezmoci ako psychologické podložie kresťanstva, a teda aj ako jednu zo základných síl, ktorá určuje dejiny západnej civilizácie. Nietzscheho analýza resentimentu ako základu kresťanstva iste prispela k lepšiemu pochopeniu foriem prejavu nenávisti, pochybujem však, či prispela aj k lepšiemu pochopeniu kresťanstva.

Teda filozofi boli, až na výnimky, akoby slepí k týmto fenoménom. V celkom inom vzťahu k fenoménom zla a ich priemetu do roviny osobných vzťahov je teológia. Ba dá sa povedať, že práve tematizácia zápasu dobra a zla je – ak nie ústrednou – tak určite jednou z ústredných tém náboženstiev. Vlastne niet náboženstiev, kde by dobrí bohovia alebo dobrý Boh nemali protihráčov v podobe zlých bohov alebo diabla. Ide o rozsiahlu a nie veľmi priehladnú problematiku. Dobrým úvodom do teologického chápania problému zla je práca Geralda Messadieho Všeobecné dejiny diabla. Najmä náboženstvá, ktoré sa dostali do konfrontácie s dedičstvom osvietenstva sa za svoje tematizácie diabla akoby hanbili a neradi o ňom debatujú na verejnosti.

Myslím, že najmä pokiaľ ide o identifikáciu a prvotnú tematizáciu fenoménov zla, tak filozofia je ešte stále v postavení

nie veľmi poctivej „služky teológie“, teda služky, ktorá svoju paniu oberá o drobné. V tejto tematickej oblasti je proces „sekularizácie“ teologických tém len na začiatku. Feuerbach začína svoje Zásady filozofie budúcnosti tézou: „Úlohou novšej doby bolo uskutočnenie a zľudštenie Boha – premena a zrušenie teológie na antropológiu“. Pripusťme, že Feuerbach zachytil aspoň jednu z línií vývoja modernej filozofie, že moderná antropológia sa formuje naozaj aj ako „premena“, teda ako sekularizácia teologických tém. Myslím si však, že pokiaľ ide o tematizáciu fenoménov zla, táto premena teológie na antropológiu je ešte v začiatkoch.

Mimoriadne podnetným môže byť pre filozofickú reflexiu fenoménu nenávisti umenie. Predovšetkým v slovesných umeniach je fenomén nepriateľstva, nenávisti, opovrhnutia tematizovaný, a to možno rovnako často ako fenomén lásky. W. Shakespeare vo svojich tragédiách a historických hrách „preskúmal“ vari celú varietu možných podôb nenávisti. Iným spôsobom je fenomén nenávisti spracovaný v románoch F. M. Dostojevského. Mám na mysli predovšetkým romány Bratia Karamazovovci a Diablom posadnutí.

Podoby nenávisti

Začnime deskripciou fenoménu, rozborom jeho vnútornej štruktúry. Predovšetkým treba povedať, že nenávisť je zároveň emóciou a vzťahom. Je emóciou, pretože je to niečo „v nás“ a je vzťahom, pretože nenávisť sa intencionalizuje, vzťahuje sa vždy k „niekomu“. V tejto dvojitosti vidí fenomén nenávisti aj morálna teológia, ktorá nenávisť definuje ako hriech

proti láske voči Bohu a voči láske k blížnemu. Katolícka morálna teológia odlišuje dva druhy nenávisti k Bohu a blížnemu: *odium abominationis seu aversionis* a *odium inimicitiae seu malevolentiae*. V prvom prípade nenávidiaci považuje Boha za svoje zlo a v druhom praje Bohu zlo. Analogicky i vo vzťahu k blížnemu: *odium inimicitiae*, kde ide o odvrát od blížneho s priáním zla a *odium abominationis*, kde duchovné dobro blížneho je považované za vlastné zlo. Obidve skupiny nenávisti a považujú za ťažký hriech, za *peccatum grave ex toto genere suo*. Morálna teológia zachytáva fenomén nenávisti ako istý intersubjektívny vzťah, ale v statickom priemete, ako produkt, nie ako proces.

Georg Simmel v eseji Človek ako nepriateľ sa pýtal, či duši nie je vlastná akási autonómna potreba nenávidieť a bojovať, ktorá do osôb, ktoré nenávidí často až do-
datočne, premietne vlastnosti, vzbudzujúce nenávisť. Akoby nenávisť bola jedným zo základným aktov, ktorými stvrdzujeme svoju identitu, odlišnosť.

Vo svojej prvotnej podobe je nenávisť jednou zo série možných a viac menej banálnych reakcií na neodstrániteľnú nespravodlivosť, ktorej sme vystavení proti svojej vôli. Táto neodstrániteľná nespravodlivosť je vpísaná do samotného bytia, do prítomnosti toho druhého alebo seba samého. Nenávisť je teda reakciou na vrhnutosť človeka do sveta, reakciou na obmedzenia, ktorými sme vystavení a kto-



ré nemôžeme odstrániť. Sebanenávisť je zrejme rovnako častý fenomén ako nenávisť k niekomu inému. Nenávisť je výrazom vyrovnávania sa s neznesiteľnosťou a neakceptovateľnosťou bytia, či už svojho vlastného alebo bytia iného alebo iných. Nenávidieť teda znamená „nezničiť seba samého, iného alebo iných. Voči bytiu sme však bezmocný. A práve toto vedomie bezmocnosti je zdrojom expanzívnej nenávisť. Ešte raz, ide o banálnu reakciu a banálny postoj. Nič zvláštneho, nič, čo každý z nás, okrem neznesiteľných svätcov, pozná z vlastnej každodennosti. Každý z nás používa termín nenávisť a nemusí si vysvetlenia jeho významu pýtať od filozofov.

Odpútanie sa od dôvodov

Zvláštnosťou fenoménu nenávisť je však to, že sa mimoriadne ľahko odpútava od svojich príčin a dôvodov, že nenávisť ako reakcia sa mimoriadne ľahko stáva samostatnou aktivitou: nenadarmo hovoríme, že nenávisť nás ovládla. Inými slovami, dozretá nenávisť nepotrebuje dôvody, je to emócia, ktorá je schopná byť sama sebe príčinou a hybnou silou. Tak ako existuje bezdôvodná láska, tak existuje aj bezdôvodná nenávisť. Zrejme táto schopnosť odpútať sa od dôvodov vedie k tomu, prečo sa láska a nenávisť môžu zliať, prečo je možné to, čo sa v nemčine nazýva *Hassliebe*. Práve na fenoméne nenávisť sa dá demonštrovať, ako ľahko „strácame moc nad sebou samým“, ako ľahko sa subjekt ako suverén mení na otroka poddaného vlastnej vášni.

Odpútavanie sa od dôvodov a zotročenie suveréna, ktoré sú charakteristické pre fenomén nenávisť ilustrujú, prečo môže byť taká banálna záležitosť ako je nená-

visť medzi konkrétnymi osobami, medzi Janom a Mišom, Janou a Janom, zaujímavá aj pre filozofiu. Analýza fenoménu nenávisť ukazuje na obmedzenia novovekej koncepcie subjektu, tej koncepcie, kde subjekt definuje sám seba gnozeologickou suverenitou a začlenením do siete dôvodov. Nenávidiaci subjekt nepotrebuje svoju nenávisť zdôvodňovať, nechce sa dostať pred verejný súd rozumu.

Nenávisť ako sociálny fenomén

Vo všeobecnosti môžeme povedať, že prvým zdrojom nenávisť je reakcia na neodstrániteľnú nespravodlivosť. Druhým zdrojom nenávisť je zrejme konflikt, respektíve istá jeho interpretácia, a to až do takej miery, že môžeme povedať, že fenomén nenávisť je koextenzívny s konfliktom: nenávisť nájdeme len tam, kde máme do činenia s konfliktom. Ide o mimoriadne ambivalentný vzťah: nevieme, čo bolo skôr, nenávisť alebo konflikt: nenávisť, nenávidiaci alebo nenávidené. Je zrejme, že nie každý konflikt plodí nenávisť alebo je sprevádzaný nenávisťou, ale niet nenávisť, ktorá by nebola viazaná na nejaký konflikt. Niet jednotného vzorca, ktorý by nám určil, ako sa nenávisť viaže na konflikt. Nenávisť však môže byť psychologickým „sprievodom“ nielen intersubjektívneho, ale aj sociálneho konfliktu, a po jeho riešení ustúpiť, môže do konfliktu aj aktívne vstupovať a stupňovať ho a nakoniec nenávisť môže tak povediac konflikt aj „prevziať“, „ovládnúť ho“, a tak sa zo sprievodcu stane vodca, ktorý začne určovať logiku konfliktu. Myslím, že mnohé konflikty súčasného sveta majú túto povahu: z nenávisť ako sprievodného javu sa stala hybná sila. Zastávam názor, že tie konflikty, ktoré dnes nazývame „et-

nické konflikty“, majú z veľkej časti práve túto povahu.

Nenávisť sa pôvodne orientuje na konkrétnu osobu. Základnou bunkou nenávisť je zrejme radikálne odmietavý vzťah k existencii konkrétnej osoby. Teda nie ku konkrétnym vlastnostiam alebo činom, ale k existencii samotnej. Nenávidieť znamená mať výhrady k samotnej „existencii“ toho iného. Práve preto sa nenávisť tak ľahko „zovšeobecňuje“, teda zbavuje viazanosti na konkrétneho človeka a prenáša na celú skupinu. Nenávideného človeka temer okamžite beriem ako predstaviteľa celej skupiny. Tým sa aj nenávisť odlišuje od „obyčajného“ nepriateľstva, ktoré sa vzťahuje na činy alebo vlastnosti „iného“, nie na samotnú jeho existenciu. Nenávisť sa ľahko prenáša na iné osoby podobného druhu, a to spôsobuje, že nenávisť ľahko stráca konkrétnosť. Strata konkrétnosti však neznamená jej redukciu, ale naopak, jej stupňovanie. Čím je nenávisť abstraktnejšia, tým je intenzívnejšia. A naopak.

Nakoľko sa nenávisť zovšeobecňuje, nakoľko sa stáva jej predmetom skupina, natoľko sa zároveň stáva politickým fenoménom. Vlastne až takáto, zovšeobecnená, politická nenávisť je témou pre sociálnu filozofiu. Nenávisť ako emócia a vzťah jednotlivca k inému jednotlivcovi môže byť zaujímavá pre antropológiu, resp. existenciálnu analytiku.

Z prenesenej a zovšeobecnenej nenávisťi sa stáva politikum. Politické nenávisťi, tak ako všetky nenávisťi, existujú v niekoľkých modalitách. Sú nenávisťi, ktoré sa stali priamou súčasťou inštinktívnej, spontánnej interpretácie skutočnosti. Každá nenávisť začína „dole“ na rovine inštinktívnej reakcie, potom sa postupne dostáva na vyššie poschodia našich in-

terpretácií skutočnosti. Existujú však aj sekundárne, naučené, indukované nenávisťi. A samozrejme, vždy je tu aj pragmatická a účelová nenávisť, teda nenávisť, ktorá vynáša. Za istých situácií dochádza k prekrytiu všetkých druhov nenávisťi: inštinktívna nenávisť je posilňovaná učením a zároveň je výhodné nenávidieť, dávať najavo svoje antipatie. A treba vidieť i to, že nenávisť je mimoriadnej účinným zdrojom interpretácie skutočnosti. Nenávisť robí nenávidiaceho „všvedúcim“. Znovu príklad falošnej suverenity: nenávidiaci „vie“ všetko o nenávidenom z číreho faktu jeho existencie. Znovu paradox: nenávisť nás de facto zbavuje suverenity a zároveň nám sugeruje pocit suverenity. Sugeruje nám, že z číreho faktu existencie dokážem vyvodiť všetky vlastnosti.

Zdroje konfliktov

Teoreticky máme k dispozícii niekoľko možností, ako vysvetľovať osobné a sociálne konflikty: môžeme ich interpretovať ekonomicky ako zápas o nedostatočné zdroje, môžeme ich interpretovať politicky ako dôsledok zápasu o moc, môžeme ich interpretovať ako nezámerný výsledok aspoň čiastočne cieľavedomého konania (aj veľké konflikty môžu byť výsledkom „nedorozumenia“, nedostatku komunikácie, aspoň takto ich interpretujeme na základe možných výsledkov dilemy väznov) a konflikty môžeme interpretovať aj v horizonte kultúry ako jednu z foriem boja o uznanie. Každý reálny konflikt je „zmesou“ a nájdeme v ňom všetky spomínané momenty. Aj boj o zdroje je bojom o uznanie a naopak. Pri interpretácii konfliktov súčasného sveta možno použiť všetky tieto postupy v rozličných ich

kombináciách. Aj v dnešných konfliktoch ide o materiálne zdroje, o moc, o uznanie a o neschopnosť predvídať dôsledky vlastného konania.

Keď si však pripomenieme konflikty, ktoré boli charakteristické pre toto a minulé storočie, zrejme prideme k záveru, že nie všetky, alebo dokonca len máloktoré z nich sa dajú vysvetliť klasickými postupmi alebo ich kombináciou: teda predstavením konfliktu ako istou formou vyrovnávania sa s nedostatkom zdrojov, či už materiálnych alebo ideálnych. Dnes máme do činenia s konfliktmi, ktoré akoby živili sami seba, sami seba reprodukovali, nadobúdali autonómiu, odpútať sa od svojich príčin, a tým nadobúdali nevládnuteľnú, iracionálnu podobu. Práve nenávisť funguje ako faktor autonomizácie konfliktov, ich iracionalizácie, ich odpútania sa od dôvodov. Predpokladáme totiž, že médiom autonomizácie, a teda aj iracionalizácie konfliktov je práve nenávisť.

Prvým cieľom, ktorý si kladie sociálna reflexia, je „urobiť konflikt zrozumiteľným“, teda ukázať, o čo v ňom vlastne ide, ktoré faktory a ako určujú jeho logiku a zmysel. Myslím, že väčšina filozofov zastáva názor, že len pochopený konflikt možno aj riešiť, nielen „zmraziť“ alebo „ututlať“. Sú však aj konflikty, ktoré sa nedajú riešiť a jediným rozumným postojom je „zvyknúť si na ne“. Hegel s predstavou, že každý konflikt vyúsťuje do istej syntézy, bol príliš optimistom. Dnes máme viac dôvodov myslieť si, že syntéza je skôr výnimkou ako pravidlom.

No práve Hegelova analýza „dialektiky raba a pána“, ako ju podáva vo Fenomenológii ducha je jednou z ciest k pochopeniu zdroja nenávisti, jej koreňov. Hegel a jeho nasledovníci, dokonca

aj oponenti, vychádzajú z toho, že príbeh raba a pána sa vždy odohrá do konca, ich vzťah sa vždy dostane do polohy, v ktorej sa „sebavedomia uznajú ako uznávajúce sa“. I keď sa budeme pridŕžiavať osvieteniského optimizmu a predpokladať, že proces emancipácie, vyrovnávania sa sebauvedomením prebieha, musíme pripustiť, že v každom reálnom okamžiku zostáva nezavŕšený. Ako konkrétne osoby vždy žijeme situáciách mocenských, sociálnych a kultúrnych asymetrií, nie v situáciách reciprocít a symetrií. Zdrojom, živnou pôdou nenávisti sú „zaseknuté“, znehybnené asymetrie. Nenávisť je primárne reakciou na neodstrániteľnú nespravodlivosť, výrazom bezmocnosti voči pomerom, ktoré nemôžeme zmeniť. Zdrojom nenávisti je odopretie uznania, na ktoré cítíme nárok. Na túto primárnu nenávisť sa potom napája celý rad fenoménov, ktoré vznikajú transferom primárnej nenávisti na iné sociálne vzťahy.

Vrátiť sa do sveta dôvodov

Rozum akoby bol bezmocný voči fenomenému nenávisti. Dôvod tejto bezmocnosti spočíva v tom, že nenávisť sa odpútala od dôvodov, „nepotrebuje ich“. Odpútanie sa od dôvodov sugeruje pocit suverenity, schopnosti vedieť bez toho, že by sme poznávali. Vyrovnáť sa s nenávisťou je možné len tak, že sa vrátíme do sveta limitovanej, ale reálnej suverenity, do sveta dôvodov a do sveta, kde sa zvažuje pomer nákladov a výnosov. Reálne riešenie konfliktov, v ktorých sa nenávisť stala faktorom ich iracionalizácie, je však možné len odstránením zdrojov znehybnenia a fixácie sociálnych a kultúrnych asymetrií.



Hľadanie objektívneho poznania mi pripadá ako istá forma hrdinstva

Steven Pinker* a Rebecca Goldstein**

in: http://pinker.wjh.harvard.edu/articles/media/2004_08_salon.pdf

V kultúre cítiť prevratné zmeny. Vraciame sa k zásadným otázkam a umelcov fascinujú myslitelia, ktorí si kladú zásadné otázky, romantika poznania. Sme tiež svedkami toho, ako čoraz väčšmi tolerujeme veci zahalené tajomstvom a dokážeme uznať, že niekedy stojíme pred otázkami, ktoré nás – a aj vedcov – presahujú. Dovoľíme si užasnúť nad ich nesmiernosťou a nad našou kognitívnou nemohúcnosťou.

* <http://pinker.wjh.harvard.edu/>

** www.rebeccagoldstein.com

Rebecca Goldstein: Je milé, že sa teraz môžeme porozprávať. Som vašim dlhoročným fanúšikom. Vaša kniha Ako funguje myseľ (*How The Mind Works*) ma celkom dostala. Vysvetlenie toľkých kognitívnych schopností takým uspokojivým spôsobom: spojením počítačnej teórie mysle s evolučnou psychológiou. Je to elegantná a vplyvná teória.

Steven Pinker: Ďakujem. Rád vám ten kompliment oplatím. Váš prvý román Problém mysle a tela (*The Mind-Body Problem*) považujeme v mojom odbore za klasiku a veľmi sa mi páčili aj všetky vaše ďalšie romány. Naučil som sa veľa z filozofie a fyziky a sú aj nesmierne príjemným literárnym zážitkom. Myslím si, že začlenením vedeckých tém do krásnej literatúry ste predbehli svoju dobu. Teraz tu toho máme určite viac: spisovatelia vkladajú do svojich príbehov vedecké myšlienky – a tiež myšlienky z analytickej filozofie, ktorú takisto považujem za vedu. A vedci hľadajú inšpiráciu v literatúre a iných kultúrnych médiách.

Možno je to tým, že mnohé z myšlienok, nad ktorými si lámú hlavu vedci a filozofi, trápia aj bežných všímavých ľudí. Ako môžeme spoznať pravdu? V akom vzájomnom vzťahu sú myseľ a telo? Čo znamená konať dobro či páchať zlo? Je morálka výsledkom našich myslí a vkusu? Alebo azda existuje mimo nás samotných?

RG: Tieto otázky jednoducho nemôžete ignorovať, ak máte aspoň minimálny stupeň introspekcie, aj keď kultúra sa im niekoľko desaťročí snažila vyhnúť. Vedci mali tendenciu nazývať tieto veľké otázky bezvýznamnými a filozofi to robili ešte častejšie.

SP: Jedna z otázok, nad ktorou sme sa obaja zamýšľali, sa týka realizmu — idey,

že veci tam vonku naozaj existujú a nie sú len spoločenským konštruktom alebo výplodom našej fantázie. Vaše postavy sú posadnuté realizmom. Vo Vlastnostiach svetla (*Properties of Light*) máme zatrpknutého fyzika, ktorý nenávidí štandardné interpretácie kvantovej mechaniky, podľa ktorých vlastne častice nemajú fyzikálne vlastnosti až dovedy, kým ich niekto nepozoruje. A matematik Noam Himmel z Problému mysle a tela tvrdohlavo veril, že objavuje aspekty reality.

RG: Áno. Noamova verzia matematického realizmu sa laikom môže zdať výstredná, ale ja som vlastne len tlmočila myšlienky známych matematikov, konkrétne G. H. Hardyho z jeho knihy *A Mathematician's Apology*¹. Povedzte, že sa matematika spýtate: „Čo myslíte, že robíte, keď robíte matematiku? Je to ako šach, kde si vymyslíte zopár pravidiel a uvidíte, čo sa s nimi dá alebo nedá robiť? Je matematika len hromadou prázdnych tautológií? Alebo objavujú matematici iba implikácie určitých črt myslenia, takže v skutočnosti sa pletú do remesla psychológom? Alebo ste vy matematici skôr ako fyzici odhaľujúci fakty – nie tie o časopriestore, ale fakty o nevyhnutných pravdách o objektívnych matematických štruktúrach?“ Väčšina matematikov by si pravdepodobne vybrala niečo podobné tej poslednej možnosti.

SP: Kognitívnych vedcov zaujíma táto otázka preto, lebo sú zvedaví, či je matematika len precvičovaním určitých schopností vyvinutej mysle – číselného zmyslu, priestorovej kognície, odhadovania. Samozrejme, toto nemusí byť nutne nezlučiteľné s matematickým realizmom.

1 Voľne preložené ako Matematikovo ospravedlnenie [pozn. prekl.]

Keď si zoberieme bytosť, ktorá má z dobrých evolučných dôvodov myseľ, čo chápe koncepty ako dva, tri a sčítanie, potom jej povaha matematickej reality nenecháva inú možnosť než prísť k záveru, že dva plus tri rovná sa päť. Ale prečo by sa mal autor románov tak veľmi zaujímať o realizmus?

RG: Hľadanie objektívneho poznania mi pripadá ako istá forma hrdinstva. Samozrejme, môže to byť hrdinstvo skombinované so samolúbosťou, a veľkí myslitelia rozhodne nie sú vždy svätí. Ale aj tak je podriadenie sa objektívnej pravde pokorujúcim zážitkom. A život mysle je plný vášne, čím sa stáva dobrou témou pre umenie – prichádza na to čoraz viac románopiscov, dramatikov a režisérov. Dramatizácia vášnivého hľadania poznania je dobrou náplastou na postmoderný cynizmus.

SP: Jedna z vašich postáv, Raizel Kaidish, vášnivo obhajovala ideu, že morálka je objektívnou realitou. Mnohí tí, čo veria v realnosť kameňov a párnych čísel, nie sú veľmi ochotní prijať myšlienku morálneho realizmu.

RG: Áno aj nie. Ľudia často zastávajú postoj morálneho realizmu bez toho, aby si to uvedomovali. Moji študenti neraz obhajujú morálny relativizmus na základe argumentu, že čokoľvek iné by bolo netolerantné k iným uhlom pohľadu. Nie sú ochotní pozeráť sa na toleranciu ako na relatívnu. Tolerancia je morálnou hodnotou, na základe ktorej obhajujú protirečivý postoj, že morálne hodnoty neexistujú.

SP: V otázke vlastných presvedčení sú ľudia vždy realistami.

RG: Jeden z argumentov v prospech realizmu – a teraz mám na mysli argument, ktorý podľa mňa používate vy, keď hovo-

ríte o našom realizme vo vzťahu k vonkajšiemu svetu trojrozmerných objektov – je ukázať, že tieto presvedčenia sú štruktúrnymi črtami nášho myslenia a že bez nich sa jednoducho nezaobídeme. Ak ich popierame, protirečíme tým sami sebe, a keďže konzistentne pochybovať sa nedá, máme dôkaz v ich prospech. Tento hlboko zakorenený inštinktívny realizmus – či už v otázke fyzických objektov alebo morálnych hodnôt – sa možno vyvinul práve preto, lebo oni sú v skutočnosti reálne, takže je užitočné veriť, že sú reálne.

SP: Biologický argument proti kultúrnemu realizmu hovorí, že morálka nie je len množinou spoločenských konvencií, ako napríklad šoférovanie na pravej alebo na ľavej strane cesty, ktoré sa líšia od jednej kultúry k druhej, ale že je zakorenená v ľudskej podstate.

Mnohých však znervózňuje aj *táto* možnosť, pretože sa boja, že to zredukuje morálku len na výplod anatómie našich mozgov a v podstate to bude stále podfuk.

Ale vďaka Raizel som začal premýšľať o tom, že morálka skutočne má určitú logiku, ktorá existuje mimo nás, a že náš morálny zmysel sa možno vyvinul na to, aby túto morálnu realitu uchopil – presne tak isto, ako sa naša schopnosť hĺbkového vnímania vyvinula na to, aby sme sa dokázali vyznať vo svete, ktorý je naozaj trojrozmerný.

RG: Ak ide o pochopenie druhých, o pochopenie ich komplikovanej individuality, vyžaduje si to ešte inú doménu faktov – faktov o právach a povinnostiach. Sú spôsoby, ako sa môžete a ako sa nesmiete morálne zachovať voči subjektu skúsenosti, hlavne ak je ten subjekt osobou. Takže ak sme realistami vo vzťahu k druhým,

možno nás to núti byť zároveň aj morálnymi realistami. To je v podstate kantovský argument.

SP: Pokiaľ vaše blaho závisí od konania druhých – teda ak nie ste absolútny vládca galaxie – nemôžete od nich vyžadovať, aby dodržiavali zásady správania, ktoré vy sami nie ste ochotní dodržiavať. Logicky nemôžete tvrdiť, že máte privilegované záujmy, ktoré druhí ľudia nemajú – že vy máte vo vesmíre akési jedinečné postavenie.

RG: V príbehu, ktorý ste spomenuli, takto argumentuje Raizelina matka, ktorá prežila holokaust: hovorí, že nemorálna osoba robí akúsi logickú chybu, lebo odmieta zovšeobecniť aj na iné osoby skutočnosť, že na nej ako na osobe záleží. Niekedy, napríklad aj v prípade holokaustu, je príčinou tej chyby neochota uznať, že určitá skupina ľudí má vlastnú subjektivitu.

SP: Podstatou morálky je presvedčenie, že moja perspektíva nie je lepšia ako iné perspektívy – že jediné logické zásady konania sú také, ktorých perspektíva je nestranná, platná rovnako pre mňa aj pre druhých.

RG: Jedna z vecí, ktorú som sa naučila z vašich textov je, že takéto argumenty pramenia v našej intuitívnej psychológii. Súčasťou vrodenej štruktúry našich myslí je aj presvedčenie, že druhí ľudia sú ľuďmi rovnako ako my sami. Toto presvedčenie potrebujeme na to, aby sme sa vyznali v konaní druhých a aby sme dokázali dať toto konanie do vzťahu s ich túžbami, presvedčeniami, nádejami, obavami, celou štruktúrou ich vnútorného života. Ale ak uznáme, že druhí majú všetky tie aspekty subjektivity, ktoré máme aj my, je v tom aj istý morálny prvok.

SP: Schopnosť zaujať perspektívu druhého-

ho pravdepodobne súvisí s morálnym zmyslom a tlakmi, ktoré viedli k jeho vývinu – konkrétne s logikou reciprocity. Keď žijeme vo svete, v ktorom bude každý z nás skôr či neskôr v situácií, keď bude môcť preukázať druhému láskavosť – alebo si aspoň budeme môcť prestať vzájomne robiť zle – a obom z nás väčšmi prospeje, ak si pomôžeme, je pravdepodobné, že sa u nás vyvinú určité morálne emócie. Napríklad súcit, v rámci ktorého poskytneme pomoc niekomu, kto ju podľa nás potrebuje, alebo vďačnosť, pri ktorej máme pocit vrúcnosti voči človeku, ktorý nám poskytol pomoc, alebo spravodlivý hnev, keď chceme potrestať toho, kto nám nepomohol alebo uškodil. Tak nejako mohol istý aspekt reality – teda výhody obiahnuté v schopnosti meniť perspektívy – utvárať istý aspekt našej mysle, konkrétne náš morálny zmysel.

RG: Toto vysvetlenie morálneho usudzovania mi je sympatické a do istej miery s ním súhlasím. Ale nemyslím si, že je to vyčerpávajúce vysvetlenie toho, čo znamená uvažovať morálne, alebo úplná odpoveď na otázku, prečo my všetci viac-menej prirodzene uvažujeme morálne, takže sa dokonca ani morálni relativisti spomedia mojich študentov nedokážu ubrániť tomu, aby neskĺzli do polohy morálneho realizmu. Keď si sami seba predstavíme v role druhej osoby, je v tom niečo veľmi bezprostredné, ale aj veľmi zložité – niečo, na čo neprídeme pomocou výpočtov v teórii hier. Myslím, že zvyšok toho príbehu o morálke súvisí s veľmi odlišným spôsobom myslenia, a to naratívny myslením.

SP: A to nás privádza naspäť k literárnej fikcii. Problém, ktorý trápi ľudí, ako som ja, ľudí, ktorí veria v nemennú ľudskú

prírodnosť vrátane fixného morálneho zmyslu, je vysvetliť, ako sa počas stáročí či tisícročí mohlo ľudské konanie tak radikálne zmeniť. Takmer na celom svete sme boli svedkami konca otroctva, zrušenia genocíd z pohodlnosti, mučenia ako normálnej formy trestania, trestu smrti za majetkové prečiny, obetovania ľudí, zná-

silňovania ako odmeny pre vojakov, vlastníctva žien. Zdá sa, že ľudstvo sa mení k lepšiemu.

RG: Ale určite sú na Zemi miesta, kde práve teraz kráčame presne opačným smerom...

SP: No ak porovnáme tisícročie za tisícročím, 20. storočie môže...



RG: ...vyzeráť ako obrovsky krvavý kúpeľ, hoci v skutočnosti štatisticky ...

SP: Máme oveľa nižšie percento ľudí zabitých v boji, než mali spoločnosti lovcov a zberačov v dobe pred vznikom štátov.

RG: Takže sme čoraz menej krutí.

SP: Sme čoraz menej krutí a otázka znie, ako k tomu došlo. Na stopu nás navedie filozof Peter Singer, ktorý poznamenal, že ľudstvo má pravdepodobne naozaj univerzálnu schopnosť empatie, ale že ju spravidla uplatňujeme len v úzkom kruhu svojej rodiny alebo dediny či klanu. Počas tisícročí sa morálny okruh rozšíril na iné klany, iné kmene a iné rasy. Otázka je, prečo sa to stalo? Čo prehĺbilo našu vrodenu schopnosť empatie? A jedna z odpovedí mohla znieť, že to boli práve médiá, ktoré nás prinútili žiť sa do perspektívy iných: napríklad žurnalizmus, história a realistická literárna fikcia.

RG: Rozprávanie príbehov.

SP: Fikcia nám umožňuje preniesť sa do životov ľudí žijúcich v rôznych dobách na rôznych miestach, ľudí rôznych rás, a to spôsobom, na aký by sme sami spontánne neprišli. Tým nám dokáže vnútiť perspektívu osoby, ktorá je iná ako my a ktorú by sme možno ináč ani nepovažovali za ľudskú bytosť.

RG: Rozprávanie príbehov zohráva v morálnom živote vždy zásadnú úlohu. Byť morálnou osobou znamená okrem iného pokúsiť sa vnímať niekoho tak, ako sa vidí on sám, skúsiť pochopiť jeho svet, rozpovedať príbeh jeho života tak, ako by ho rozpovedal on. Takže v našich reálnych životoch sa zúčastňujeme na rozprávaní príbehov už len tým, že sa snažíme pochopiť konanie druhých a pokúšame sa ich vidieť v morálnom svetle.

SP: Čiže súhlasíte s tým, že príbehy môžu

rozšíriť morálny okruh človeka?

RG: Myslím si, že rozprávanie príbehov má vo všeobecnosti morálny účel. Keď ste v zápale príbehu, keď sú vaše emócie vybičované príbehom niekoho iného, nie je to síce ešte celkom etika, ale je to čosi, čo je v etike prítomné. Deti vychovávame rozprávaním príbehov. Pokúšame sa ich priviesť k tomu, aby sa vcítili do iných životov, a to už samo osebe niečo znamená. Keby sme na to neboli vybavení, bolo by to beznádejné. Mali by sme len pravidlá, ktoré by sme dodržiavali zo strachu pred trestom. A to je čosi celkom iné ako konať morálne.

Rozprávanie príbehov však navyše dokáže napraviť aj ten druhý typ morálnych omylov, teda neuznanie subjektivity určitých skupín mimo vybranej sféry. A to je presne to, o čom hovoríte, keď uvažujete o rozšírení morálneho okruhu človeka a o úlohe, ktorú pri tom môže zohrávať literárna fikcia.

SP: Myslím, že jedným zo slávnych príkladov tohto je Chalúпка strýčka Toma.

RG: Keď sa Lincoln stretol s Harriet Beecher Stowe, povedal jej: „Takže vy ste tá malá žena, ktorá napísala knihu, čo rozpútala túto veľkú vojnu!“ Chcel tým povedať, že ona ako spisovateľka donútila ľudí vnímať otrokov ako ľudské bytosti. A keď ich už raz tak vnímate, nemôžete viac robiť niektoré veci. Môžem k tomu prispieť osobným príbehom. Moja sestra učila angličtinu na čisto dievčenskej strednej škole, ktorá bola dosť rasistická. Priniesla teda svojim žiačkam jednu poviedku, ktorú si spolu čítali nahlas. Bol to príbeh o černochovi, a keďže v týchto otázkach neboli dievčatá veľmi citlivé, dlho nechápali náznaky o protagonistovej identite. Došlo im to, až keď ich to „chytilo“. Sestra mi

povedala, že vtedy mala pocit, ako keby videla morálne precitnutie. Jej žiačky plakali nad príbehom tohto muža, vžili sa do perspektívy niekoho, kto by bol pre nich v skutočnom živote celkom nepochopiteľný. A teraz, keď si už osvojili tento uhol pohľadu, budú sa ešte niekedy cítiť také isté ako predtým?

SP: To je nádherný príklad odpovede na otázku „Ako sa dá časť mysle, ktorá tu bola odjakživa – v tomto prípade schopnosť empatie – odrazu rozšíriť na nový cieľ, ktorý možno nebol evolučne prirodzený?“ Príbehy tu môžu fungovať ako nejaká morálna technológia.

RG: Rozprávanie príbehov dokáže vzbudiť pozornosť, angažovanosť a empatiu k životu niekoho iného. A byť pozorný, angažovaný, empatický: to je morálne.

SP: Samozrejme, morálny zmysel si prehľubujeme aj inak než len počúvaním príbehov. Mňa zaujíma otázka, prečo majú ľudia vo všeobecnosti taký pôžitok z vymyslených rozprávání. Rozprávanie príbehov je univerzálna činnosť, nájdeme ju v každej kultúre. A vynára sa už v ranom veku, o čom svedčí to, s akou radosťou deti počúvajú rozprávky. Ale prečo venujú ľudia toľko mozgovej kapacity na vytváranie a hodnotenie príbehov o veciach, ktorú nie sú pravdivé? Literatúra je kôpka lží. Hamlet nikdy nežil. Eliza Doolittle nikdy nejestvovala. Ale aj tak sa toho nemôžeme nabažiť. A zároveň máme pocit, že rozprávanie príbehov má svoju hodnotu. Vychutnať si dobrú literárnu fikciu nepovažujeme za stratu času.

RG: Položím si teda takú otázku, čo som si naučila klásť pri študovaní vašich textov: Ako môže mať všetko toto rozprávanie príbehov adaptačnú hodnotu? Čo dobré plynie pre ľudstvo z toho, že posedáva

a necháva sa očariť výmyslami? A ono je to skutočne akési očarenie. Spisovateľ to cíti obzvlášť intenzívne, pretože fascinácia písaním je dokonca ešte intenzívnejší pocit ako očarenie čítaním. Platón povedal, že je to druh šialenstva, a práve preto si o spisovateľoch nemyslel nič dobré. Vyhostil ich zo svojej utópie.

SP: Trpíte preludmi.

RG: Ste počarovaný. Počujete hlasy. Obývate iný svet. Je to také intenzívne, také hlboké, také prenikavé, že to môže vyzerať, ako keby ste boli už len krôčik od šialenstva. Akurát, že to máte pod kontrolou, a keď dokončíte knihu, hlasy odídu, čo je vždy upokojujúci pocit.

Potom je tu ešte tá mäťuca skutočnosť, že keď ste v tom hlbokom očarení, tak ďaleko od reality, ste oveľa múdrejší. Len si pomyslite na to, čo vedel o ľudskej povahe Shakespeare – sú to veci, ktoré sa vám vedcom podarilo vysvetliť len oveľa neskôr. A veľkí spisovatelia vždy vedia o ľudskej povahe viac než vy vedci. Ten stav očarenia fikciou má v sebe niečo, čo priam ponúka poblúznenému spisovateľovi veľmi veľké pravdy. A to je moment, ktorý je pre mňa veľkou záhadou. A bola by som rada, keby ste ju vysvetlili.

SP: (*smiech*) Nevie, či sa mi to podarí, ale je isté, že aj mňa tá záhada znepokojuje. Prečo sú príbehy také podmanivé? Jednou z odpovedí môže byť to, že takto stláčame vlastné gombíky slasti. Existujú dobré adaptívne dôvody na to, prečo ľudia radi klebetia: klebetenie im poskytuje kompromitujúce informácie o druhých, čo im umožňuje robiť čosi ako *insider trading*². Fikcia je svojím spôsobom si-

2 Výraz *Insider trading* označuje obchodovanie pomocou informácií, ktoré poznajú len zainteresovaní obchodníci [pozn. prekl.].

muláciou klebetenia. Stávate sa svedkom tajných slabôstok druhých. Akurát, že tí druhí nejestvujú.

RG: A platí, že najlepšie témy klebiet – sex a násilie – sú aj najlepšími témami príbehov.

SP: Obhajoval som stanovisko, že teória o gombíku slasti nám pomáha vysvetliť mnohé formy umenia, napríklad maliarstvo a hudbu. Podľa tejto teórie by neboli adaptáciami, ale vedľajšími produktmi evolúcie. Čo sa však týka vymyslených príbehov, domnievam sa, že tu je aj adaptačná výhoda. Jeden problém, ktorému všetci čelíme, je prísť na to, ako sa správať vo svete, ktorý je – hlavne čo sa týka druhých ľudí – nekonečným kombinačným priestorom možností. Mohol by som spraviť jednu z desiatich vecí, a vy by ste na každú z tých desiatich vecí mohli zareagovať desiatimi spôsobmi, a ja zas môžem reagovať desiatimi spôsobmi na vašu reakciu, a tak ďalej. Je tu také obrovské pole možností, že žiaden smrteľník ich nemôže dopredu odvodiť. A zmysel literárnej fikcie je možno práve v tom, že umožňuje ľuďom premietnuť si v mysli hypotetické spôsoby konania za hypotetických okolností, ktoré im potom dovoľia predvídať, čo by sa stalo, keby sa niekedy s týmito situáciami skutočne stretli.

RG: Čo sa stane, keď ako unudená mladá manželka provinčného lekára zažijem sériu lúboštných pletiek s vyššie postavenými mužmi a veľmi sa zadĺžim, čo však musím pred svojím manželom utajiť? Flaubert za nás popremýšľal o dôsledkoch, takže už nemusíme ísť a na vlastnej koži prežiť zlé rozhodnutia Emmy Bovaryovej.

SP: Presne tak. On odpovedal na otázku „Čo je to najhoršie, čo by sa mohlo stať?“. Ak máme adaptačnú hypotézu brať váž-

ne, musíme mať nejaký nezávislý dôvod na domnienku, že daná črta je naozaj dobrým inžinierskym riešením tohto problému. Bolo by nerozumné vymyslieť si evolučný príbeh o tom, prečo je určitá časť mysle užitočná len preto, že vieme, že v našich myšliach sa táto časť nachádza. Myslím si, že v našom prípade máme aj to nezávislé zdôvodnenie. Pochádza z prúdu v umelej inteligencii, ktorý sa nazýva udalostné usudzovanie (*case-based reasoning*), pri ktorom sa za najlepší spôsob riešenia určitého problému považuje analógia k podobnému problému riešenému v minulosti, a nie chrlenie série dedukcií založených na logických pravidlách. Systém si v pamäti vyrába archív prípadov z minulosti a pri riešení podobných problémov sa na ne odvoláva. Fikcia je možno tiež jeden typ udalostného usudzovania. Znásobuje počet scenárov, ktoré ste si odložili v mysli a ktoré môžete v budúcnosti použiť ako pomôcku. Samozrejme, ak to má fungovať, nemôžu byť vymyslené svety celkom bez obmedzení. Nemôže sa v nich stať čokoľvek, pretože inak by z toho, čo sa odohráva vo vymyslenom svete, neplynulo žiadne ponaučenie pre reálny život. A toto nás privádza naspäť k vášmu postrehu, že spisovatelia sú najinteligentnejší vtedy, keď vymýšľajú príbehy. Podľa mňa je to preto, že pri vymýšľaní príbehu musíte mať v mysli model celej reality, aby ste svoju fiktívnu postavu mohli umiestniť do vierohodného sveta. V skutočnom živote si môžete dovoliť byť oveľa hlúpejší. Keď žijeme svoje životy, môžeme o tom, čo sa stane, nechať rozhodovať realitu. Nemusíme si pamätať, že keď vyjdeme hore schodmi, už nie sme dole, alebo že keď sa ľudia nahnevajú, zvyčajne sa to prejaví na ich výraze tváre. Ak na to za-

budnete, svet vám to pripomenie. Ale spisovateľka si musí v mysli uchovať celý tento svet.

RG: Čitateľa si neuvedomujú, aké obrovské množstvo informácií si musí spisovateľ držať v hlave. Je to čosi podobné ako rovnovážny zmysel. Viete, kde sa nachádza vaše telo, nemusíte sa pozrieť, kde sú práve teraz vaše nohy. Čitateľ sa prechádza po tejto realite a nemusí vedome premýšľať o všetkých tých veciach, ktoré v nej musia byť. Ale ak spisovateľ poruší tento zmysel, ak je tam nejaká nezrovnalosť, čitateľ si to hneď všimne.

SP: Zruší to kúzlo.

RG: Takže ako spisovateľ toho musíte mať v hlave veľmi veľa. Ale mne pripadá zvláštne to, že som objavila všetky tie veci, ktoré som predtým nevedela a ktoré by som podľa mňa ani nikdy neobjavila, keby som polovicou mysle nebola v stave očarenia literárnou fikciou. Napríklad „záležiacu“ mapu.

SP: A to je čo?

RG: No, s tým nápadom prišla jedna z mojich fiktívnych postáv, Renee Feuer, v knihe *Problém mysle a tela*. Druhej osobe môžete porozumieť aj tak, že pochopíte, na čom jej naozaj záleží, v akej zóne sa nachádza v „záležiacej“ mape.

SP: Takže v „záležiacej“ mape typického vedca oblečenie nezaváži. Jediné, na čom záleží, je inteligencia.

RG: Ak mi niekto povie: „Takto sa nikto neobliekal od roku 1983,“ čo ma po tom? To nie je moja zóna „záležiacej“ mapy. Renee Feuer vymyslela detailnú teóriu „záležiacich“ máp, a ja som sa dozvedela, že tento nápad sa teraz využíva v niektorých odvetviach psychológie. Mohla by som povedať, že ja som s ním prišla ako prvá, ale to by bolo podľa mňa trochu nečest-

né. Moja postava ju sformulovala – teda spravila som to ja, keď som sa snažila premýšľať ako ona, alebo keď som bola ňou. Tento stav očarenia literárnou fikciou je niekedy uvedie do veľmi zvláštneho vzťahu s vlastnou identitou, je to ako keby ste sa vznášali mimo seba. Niečo podobné sa, samozrejme, stáva, aj keď ste celkom pohrúžený do čítania nejakej knihy. Ale keď píšete, je to intenzívnejšie. A ten zvláštny stav vás postaví pred veľké pravdy. To je môj dojem, moje nevedecké vysvetlenie, prečo sú spisovatelia múdrejší, keď píšu fikciu, než keď ju nepíšu.

SP: A čo *science fiction* alebo žáner *fantasy* alebo magický realizmus?

RG: Aj tam je milión faktov, v ktorých musíte mať jasno.

SP: Hej, a myslím, že sa tam explicitne porušuje len malá množina vymedzených aspektov reality. Čitateľ sa domnieva, že zvyšok reality funguje, tak ako vždy. Inak by sa mohlo stať čokoľvek a myslím, že v takom prípade by ľuďom fikcia nespôsobovala žiaden pôžitok.

RG: Predstavivosť je kognitívna schopnosť, ktorá sa vo všeobecnosti dosť podceňuje. Aj vo vede je predstavivosť nesmierne dôležitá. Jeden z mojich obľúbených Einsteinových citátov znie asi takto: „Keď sa pozriem na seba a na svoje metódy myslenia, musím vysloviť záver, že môj dar fantázie znamenal pre mňa viac než môj talent absorbovať fakty.“ Takže aj Einstein bol fantasta. Špeciálna teória relativity vznikla z jeho slávneho myšlienkového experimentu, pri ktorom sa pokúšal predstaviť si sám seba, ako cestuje na svetelnom lúči. Tá rigorózná teória pôvodne vznikla ako výplod fantázie.

SP: Môj bývalý kolega Roger Shepard tvrdil, že všetky dôležité objavy v deji-

nách vznikli najprv vo fantázii, alebo že to tak prinajmenšom mohlo byť. To, že predmety padajú rovnakou rýchlosťou bez ohľadu na svoju váhu, objavil Galileo možno tak, že si najprv predstavil, ako dve polkilové závažia padajú vedľa seba, a potom si primyslel kvapku lepidla spájajúcu ich do jedného predmetu vážiaceho kilo. Samozrejme, tá kvapka lepidla nemohla urýchliť ich pád! A Roger ukázal aj to, že mnohí veľkí vedci boli ako Einstein. Napríklad Maxwell so svojimi slávnymi rovnicami začal tak, že si predstavil elektromagnetické polia ako dômyselný systém plôch a kvapalín.

RG: Aj analytíckí filozofi si vždy vymýšľajú príbehy.

SP a RG: *Myšlienkový experiment.*

RG: Tie príbehy sú niekedy veľmi dômyselné. Môžete nechať vybuchnúť tlstého chlapíka, ktorý blokuje východ z jaskyne, v ktorej by ináč zahynulo dvadsať ľudí? Alebo – ak by sa dalo cestovať v čase, mohli by ste sa vrátiť do minulosti a zabiť svoju prababičku ešte pred tým, než ste sa narodili?

SP: Čo by sa stalo, keby do močiara udrel blesk a kvapôčky močiarnej brečky by sa zrazili do presnej repliky mňa?

RG: Množstvo veľmi nápaditých príbehov. Ale neočaria vás tak, ako vás očarí fikcia. Sú to príbehy, ktoré boli vymyslené presne na to, aby sa na niečo prišlo, a práve preto nikdy nepodľahnete ich čaru, nedostanete sa kvôli nim mimo vlastnú identitu. Je jedno, aké nápadité sú tieto myšlienkové pokusy, prežívate ich len ako jeden typ argumentácie. Aj dobré myslenie nám poskytuje pôžitok, aspoň keď je skutočne dobré, ale nie je to ten osobitý pôžitok, aký nám poskytnú fiktívne príbehy.

SP: Jestvuje zopár prípadov, keď sa myš-

lienkové experimenty stali súčasťou priemerných *science fiction*. Napríklad film *Back to the Future* je založený na vašom myšlienkovom experimente o cestovaní v čase a tvorcovia *Matrixu* vzkriesili Descartovho zlého démona. Mnohé epizódy seriálov *The Twilight Zone* a *Star Trek* sú pôvodne myšlienkovými pokusmi filozofov upravenými pre kameru. Čo je teda tá špeciálna prísada, ktorou prispieva dobrý spisovateľ? Je to nejaká kombinácia tých dvoch častí literárnej fikcie, o ktorých sme sa rozprávali – kognitívnych výhod plynúcich z toho, že môžeme vidieť, ako dopadnú hypotetické scenáre, a emocionálneho potešenie z vcítenia sa do postavy, ktorej sa stane niečo dobré?

RG: Myslím, že máte pravdu v tom, že ani jeden z týchto faktorov nemôžeme ignorovať – hoci podľa mňa väčšiu rolu zohráva potešenie z toho, že sa emocionálne zúčastňujeme na cudzom živote, a nemusí to byť len sprostredkovaná účasť na jeho šťastí. Tragédie poskytujú jeden z najväčších estetických pôžitkov. Ďalší faktor, ktorý pravdepodobne prispieva k intenzívnemu pôžitku z rozprávania príbehov je, že z nich vyplýva dôležitosť. Príbehy majú na rozdiel od života pointu. Radi by sme si mysleli, že aj naše životy majú pointu, hoci často šípime opak. Ale príbehy sú vybudované okolo point, ešte aj vtedy, ak je pointou príbehu bezpointovosť našich životov.

SP: To sa možno týka našej pôvodnej otázky, konkrétne prečo až teraz dochádza k zblížovaniu vedy a kultúry? Možno je to preto, lebo samotná veda a filozofia sa za posledných tridsať rokov zmenili. Čoraz častejšie sa vyjadrujú k témam, ktoré zaujímajú obyčajných zvedavých ľudí. Spomínam si, že Renee Feuer frustrovalo

v jej filozofickej kariére aj to, že filozofia sa vzdala všetkých zaujímavých otázok a radšej sa rozhodla odkrývať omyly v usudzovaní spôsobené používaním nejednoznačného jazyka.

RG: Filozofia proste zoskromnela. Snaha o jasnosť a presnosť je chválitebná, ale vo filozofii musíte riskovať malé nepresnosti, inak napokon nepoviete nič.

SP: Teraz sme svedkami toho, ako filozofii zápasia s podstatnejšími problémami života, ktoré kedysi zavrhlí ako bezvýznamné: napríklad problém *self*, morálky, vedomia.

RG: Filozofia je podriadená ostatným vedám. Často sa snaží vysvetliť filozofické implikácie vied, vyjasniť, poupratovať. Práve sa mi v hlave vynorila taká hrozná predstava, ako tí chlapíci v cirkuse chodia za slonmi a snažia sa po nich poupratovať.

SP: (*Smiech*) V období, keď vo filozofii dominoval logický pozitivizmus, psychológiu ovládol behaviorizmus, ktorý okrem iného poprel význam konceptov ako emócie, predstavy, morálka, vôľa a vedomie. Len nedávno začala veda o mysli znovu považovať tieto témy za seriózne. Takže je asi prirodzené, že fikcia, ktorá sa týmito problémami zaoberala, môže až teraz čerpať inšpiráciu z vied.

RG: Myslím si, že predovšetkým vaša oblasť výskumu a hlavne vaše práce mali radikálne filozofické implikácie ohľadne vedomia, *self*, inteligencie a morálneho zmyslu. Ľudia ako vy pomohli priviesť filozofov späť k filozofii.

SP: Dokonca aj kognitívna veda sa dlhé roky venovala len tým najsuchším otázkam našich myslí, napríklad rozpoznávaní tvarov a zoraďovaniu slov do gramatických sekvencií. Jeden z dôvodov,

prečo si evolučná psychológia získala takú popularitu, nie je ten, že hovorí o evolúcii. Evolučná psychológia sa jednoducho zaoberá problémami, ktoré laická verejnosť považuje za ústredné problémy svojej skúsenosti, ale ktoré psychológia na dlhé roky vyčiarkla zo svojej agendy. Láska. Sex. Rodina. Spoločenské postavenie. Nadradenosť. Materstvo. Klebety. Náboženstvo. Hra. Jedlo. Krása. Žiarlivosť. Znechutenie. Človek by si myslel, že toto budú základné témy akejkolvek vedy o ľudskej mysli. Ale neskúšajte ich hľadať v učebniciach psychológie. Evolučná psychológia sa pokúša vydobýť im späť miesto, ktoré im patrí.

RG: Vďaka teórii o mysli, ktorú ste nám priniesli, sme prístupní rigoróznym vysvetleniam. Myslím, že výborná predajnosť vašich kníh je veľmi dobrým signálom pre našu kultúru. Táto teória je nielen intelektuálne vzrušujúca, ako býva dobrá veda, ale zároveň aj celkovo mení spôsob, ako nazeráme na mnohé aspekty ľudského života. Má veľký transformačný účinok.

SP: A práve preto sa možno evolučná psychológia a kognitívna veda dostali do kníh ľudí ako Ian McEwan a David Lodge.

RG: V kultúre cítiť prevratné zmeny. Vraciame sa k zásadným otázkam, a umelcov fascinujú myslitelia, ktorí si kladú zásadné otázky, romantika poznania. Sme tiež svedkami toho, ako čoraz väčšmi tolerujeme veci zahalené tajomstvom a dokážeme uznať, že niekedy stojíme pred otázkami, ktoré nás – a aj vedcov – presahujú. Dovoľme si užasnúť nad ich nesmiernosťou a nad našou kognitívnou nemohúcnosťou.

SP: Jedným z ironických dôsledkov nazerania na myseľ ako na súčasť nášho prí-

rodného sveta, ako na evolučný produkt, je to, že očakávame existenciu problémov, ktoré myseľ nebude schopná pochopiť – jednoducho preto, že je skonštruovaná určitým spôsobom. Neočakávali by ste napríklad, že potkan sa naučí orientovať v bludisku, v ktorom je jedlo umiestnené v chodbách označených prvočíslami – nie preto, že by mali prvočísla nejaké mystické vlastnosti, ale preto, že potkaní mozog jednoducho takto nefunguje. Z rovnakého dôvodu existujú hranice fungovania ľudského mozgu, čo zároveň znamená, že niektoré problémy pre nás navždy zostanú paradoxom. Jedným z takých problémov je ten, ktorý filozofi nazvali „ťažký problém vedomia“.

RG: Ten „ľahký“ problém vedomia ste už vyriešili. Alebo aspoň v zásade viete, aký typ vysvetlenia hľadať. To sú problémy, na ktoré sa zameriavate v Ako funguje myseľ, na ktoré ste nasadili výkonnú explanatórnu mašineriu modulárnej a komputačnej teórie a darvinizmu.

SP: Výraz „ľahký problém“ sa zvyčajne používa so zlomyseľným úškrnom, pretože na tom probléme nie je z vedeckého hľadiska nič ľahké. Ale ľahké problémy sú aspoň poddajné. Sú to otázky typu „V čom je rozdiel medzi vedomým a nevedomým spracovaním informácií a kde v mozgu ich možno nájsť? Prečo sa mozog vyvinul tak, že o niektorých typoch informácií sa môžeme vedome rozhodovať a vyjadriť ich slovami, ale k iným, špecializovaným, procesom, nemáme prístup?“ Na tieto otázky zatiaľ nemáme odpovede, ale myslím, že ich budeme mať. Ale ten ťažký problém...

RG: To je ten tradičný problém, ten problém mysle a tela, ktorý sme ešte nevyriešili.

SP: Áno, prečo vôbec existuje vedomie ako subjektívny zážitok z perspektívy prvej osoby. Prečo by to, že sme zhlukom páliacich neurónov, mal sprevádzať určitý špecifický pocit.

RG: Na situácii, v ktorej sa momentálne nachádzame, je niečo dojemné a zároveň ironické. Obývame tie mysle a v určitom zmysle ich veľmi intímne poznáme.

Zároveň sa o nich dozvedáme čoraz viac a viac z vedeckých disciplín, ako je tá vaša, ktoré nám vysvetľujú, ako je možné, že tak veľa inteligencie, tak veľa našich kognitívnych schopností, má komputačný základ. Ale potom je tu ešte jeden dodatočný fakt o našich myšliach: byť vlastníkom mysle, podstupovať tie komputačné procesy, vedie k určitému pocitu. A prečo je to tak, o tom stále nemáme ani poňatia. Táto otázka nie je komputačná.

SP: Čo je zároveň, nanešťastie, tá najnespochybniteľnejšia vec, ktorú vieme. Konkrétne to, že máme vedomie, ako na to skvele poukázal Descartes. Takže Descartes sa napokon predsa bude smiať naposledy, aj napriek tomu, že sa stal medzi vedcami terčom posmechu, o čom svedčia názvy kníh ako Descartov omyl alebo Zbohom Descartes.

RG: Vo filozofii a vo vede je univerzálnym obetným baránkom.

SP: Kvôli svojmu dualizmu.

RG: Identifikoval ťažký problém vedomia, čo je dobre, ale potom išiel ďalej a dostal sa až k ontologickému záveru, ktorému sa mnohí posmievajú. Vidiac prekážky, ktoré bránia vedeckému vysvetleniu vedomia, usúdil, že vedomie sídli mimo nášho tela. Podľa neho nie je subjekt zážitku identický s naším telom, a tu sa dostávame k tomu starému „duch v stroji“, ako to bodro nazval filozof Gilbert Ryle.

SP: Dnes by sme povedali, že vedomie je nepopierateľne prejavom fyziológie nervového tkaniva. Nepotrebujeme ten extra dodatok o duchu. Ale nevieme vysvetliť, prečo by byť tým tkanivom malo ústíť do nejakého pocitu – možno to nevieme preto, lebo naše mysle jednoducho nefungujú tak, aby to vysvetlenie mohli pochopiť. Mimozemšťan s mozgom, ktorý by fungoval trochu inak ako náš, by to azda dokázal.

RG: Je úžasné, že sme dokázali tak veľmi porozumieť svetu.

SP: Keď je myseľ biologický prístroj.

RG: Keď je myseľ biologický prístroj, ktorý sa vyvinul v prostredí, kde sme sa v podstate snažili riešiť problémy lovu a zberu, vyhýbania sa dravcom...

SP: Prosperovania v sociálnom prostredí.

RG: To, že myseľ sa vyvinula tak, aby sa úspešne vyrovnala s týmito konkrétnymi situáciami, a že aplikovala svoje kognitívne schopnosti na vymyslenie teórie strún a rozmýšľanie o tom, ako funguje myseľ, je naozaj úžasné. Čiže to, že nedokáže pochopiť všetko, hlavne veci o sebe, ani neprekvapuje, však?

SP: Vlastne by to malo byť nevyhnutné, ak sme naozaj evolučné bytosti, a nie anjeli. Len anjeli rozumejú všetkému o všetkom.

RG: A my teda nie sme anjeli. *(Smiech)* Než skončíme, chcela by som vedieť, na akej novej knihe pracujete a ako dlho na ňu ešte musíme čakať.

SP: Práve som dokončil redigovanie zborníka *Best American Science and Nature*

Writing 2004, ktorý vyjde v septembri. Dúfajme, že za pár rokov dokončím knihu *The Stuff of Thought: Language as a Window onto the Mind*³ o elementárnych spôsoboch myslenia a cítenia, z ktorých sa skladajú naše myšlienky, a o tom, ako sa prejavujú v štruktúre jazyka. A čo pripravujete vy?

RG: Ja si teraz dávam malú prestávku od literárnej fikcie. Práve som dokončila knihu o matematikovi a logikovi Kurtovi Gödelovi a jeho teorémach neúplnosti do edície vydavateľstva Norton nazvanej „Veľké objavy“. Polovica knihy sa zaoberá dôkazom teorém a jeho dôsledkami a druhá polovica sa pokúša prísť na koreň tomuto záhadnému človeku. Aj on bol v otázke matematickej pravdy horlivým realitom.

SP: Nie je to len hra.

RG: Pre Gödela nie. Jeho slávne teorémy inšpiroval práve jeho matematický realizmus.

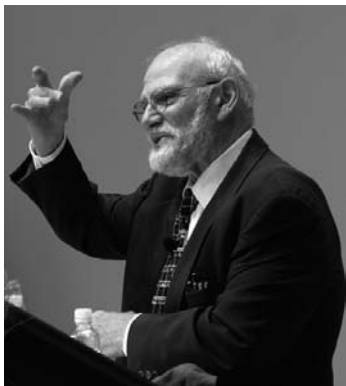
On je presne ten typ postavy, o akých veľmi rada píšem: nadšený ideami a nepochopený. Akurát že nie je jednou z mojich postáv.

SP: Pretože existoval.

RG: Ale aj tak je dokonalý.

z anglického originálu preložila Jana Hanulová

3 Volne preložené ako Materiál myslenia: jazyk ako okno do mysle [pozn. prekl.]



Sila hudby

Oliver Sacks

In: Brain, October, 2006; 129: 2528 – 2532

Aké zvláštne vidieť celý jeden druh – miliónoch ľudí – ako vytvárajú a počúvajú nezmyselné štruktúry tónov, a ako trávajú čas a hlbajú nad tým, čo nazývajú „hudba“. Takto sa čudovali Overlordi, vysoko inteligentní mimozemšťania z románu Arthura C. Clarka Koniec detstva. Zvedavosť ich priviedla až na zemský povrch, aby navštívili koncert. Počúvajúc zdvorilo a trpezlivo, a na konci zablahoželajú skladateľovi k jeho „velkej vynaliezavosti“ – aj keď fenoménu neporozumeli. Nevedia pochopiť, čo sa odohráva v ľudských bytostiach, keď komponujú alebo počúvajú hudbu, pretože v nich sa neodohráva nič. Im ako druhu zmysel pre hudbu chýba.

Clarke vo fikciách rád kladie otázky, a keď človek číta o úžase Overlordov, pýta sa, prečo je hudba nad nami taká silná. Väčšinou je očarujúca a blahodarná, no súčasne je schopná nekontrolovateľnej, ba niekedy ničiacej sily.

Môžeme si predstaviť, ako Overlordi po návrate do svojich vesmírnych lodí uvažujú ďalej. Táto takzvaná „hudba,“ museli by uznať, na ľudí nejakú pôsobí. Pritom

nemá pojmy, ani nič netvrdí, chýbajú jej obrazy, symboly, vlastnosti jazyka. Nijako nesúvisí so svetom. Presne tieto otázky si kladie Schopenhauer v diele Svet ako vôľa a predstava. Hudba bola pre neho vášňou a stelesnením čistej „vôle“ – tento pojem sa však v svete neurofyziky nepoužíva často.

Nietzsche, ďalší filozof s vášnivým vzťahom k hudbe, povedal: „Hudbu počúvame svalmi.“ To je už niečo, čo môžeme aspoň vidieť. Je to v každom z nás – podupávame si nohou, držíme rytmus, pomrnkávame si, pospevujeme si alebo hudbu „dirigujeme,“ naša mimika vyjadruje stúpanie a klesanie, obrysy melódie a pocity z toho, čo počúvame. A to všetko môže prebiehať bez nášho vedomia alebo rozhodnutia.

To všetko je normálne, a môžeme to nazvať polovedomou rezonanciou na hudbu, mimovoľným osobným vyjadrením počas pôsobenia hudby. No tieto účinky – prienik hudby do motorického systému – môžu ľahko zájsť príďaleko a stať sa nutkavými, ba až donucujúcimi.

Anthony Storr vo svojej vynikajúcej

knihe Hudba a myseľ zdôrazňuje, že vo všetkých spoločnostiach je primárna funkcia hudby kolektívna a komunálna, priviesť ľudí k sebe a spojiť ich. V každej kultúre ľudia spolu spievajú, tancujú, a vieme si ich takto predstaviť okolo prvých ohnísk pred státisícimi rokmi. Táto primárna funkcia hudby sa dnes do istej miery stratila, máme predsa špeciálnu triedu skladateľov a umelcov, a my ostatní sa musíme obmedziť na pasívne počúvanie. Aby človek znovu pocítil kolektívne vzrušenie a zblížujúcu moc hudby, musí ísť na koncert, hudobný festival alebo do kostola. Zdá sa, že na takýchto miestach existuje skutočná spätosť nerových systémov, zjednotenie publika pravou „neurogamiou“ (ak mám použiť obľúbený výraz raných mesmeristov).

Či je to dobré alebo zlé, hudba človeka ľahko pohltí, keď je v spoločnosti iných. Jedným z najdramatickejších účinkov hudby a jej sily je navodenie tranzu, ktorý popísali etnomuzikológovia takmer v každej kultúre. Tranz, extatické spievanie a tancovanie, divoké pohyby a výkriky, či rytmické kolísanie sa, katatonické stuhnutie alebo nehybnosť – zahŕňajú motorické aj silné emotívne, psychické a samovoľné efekty, ktoré vrcholila v hlboko pozmenených stavoch vedomia. Aj keď ich dokáže dosiahnuť jednotlivec, zdá sa, že väčšinou sú späté so širšou skupinou. Počas klinickej praxe som sa nestretol s tranzom navodeným hudbou, no je zdokumentovaný množstvom filmov, prežili ho tisíce ľudí, či už na koncertoch, bubnovačkách, či pri meditácii a tisíročia ho používajú rôzne náboženstvá. Gilbert Rouet podrobne rozpráva o týchto fenoménoch vo svojej úžasnej knihe Hudba a tranz.

Donucovacia sila hudby sa prejaví, keď

je hlasná alebo má ohromujúci rytmus ako na rockových koncertoch, kde sú tisíce ľudí ako jeden človek, pohltení hudbou. Je to ako keď rytmus vojnových bubnov vzbudí extrémne bojové vzrušenie a solidaritu. (Dnes dokonca existuje celý žáner modernej tanečnej hudby nazvanej *trance* s takýmto účinkom.) Mickey Hart a iní výstižne opísali moc bubnovania v kultúrach na celom svete; dominuje v nich predovšetkým dynamická sila rytmu.

Vplyv rytmu môže byť obzvlášť silný pri rôznych poškodeniach motoriky a pohybových reakcií, a tu môže byť hudba dokonca liečivá. Preto pacienti s Parkinsonovou chorobou, ktorých pohyby sú buď nekontrolovateľne zrýchlené alebo spomalé, inokedy úplne stuhnuté, dokážu pri kontakte s pravidelným tempom a rytmom hudby tieto poruchy premôcť. Napríklad Lukas Foss, známy skladateľ (dnes trpiaci Parkinsonovou chorobou), ktorého som nedávno stretol, prichádza ku klavíru ako slimák a inokedy ako raketa, no keď už pri ňom je, zahrá Chopinove nocturno bravúrne, rytmicky a elegantne. Keď však dohrá, pohybuje sa ako predtým.

Hudba je veľmi dôležitá pre ľudí trpiacich poruchami motoriky, aj keď to musí byť tá „správna“ hudba – sugestívna, no nie naliehavá, inak sa všetko môže pokaziť. Pre moju pacientku trpiacu silným parkinsonizmom po zápale mozgu, Francescu D., bola hudba silná ako hociktorý liek. Raz som ju videl utiahnutú, zovretú a zablokovanú, inokedy sa mykala, trhala ňou a bľabotala – ako nejaká ľudská časovaná bomba. Ale keď som jej pustil hudbu, všetky tieto explozívno-obštrukčné fenomény zmizli a vystriedal ich blažený pokoj a voľnosť pohybu. Pani D.

sa zrazu uvoľnila zo svojich automatizmov, s úsmevom „dirigovala“ hudbu alebo vstala a začala na ňu tancovať. Hudba však musela byť v legato, pretože staccato, perkusívna hudba mohla mať bizarný protiúčink; začala pri nej skákať a bezmocne sa trhať v rytme ako bábika na kľúčik alebo bábka na špagáte.

Medzi ľuďmi s Tourettovým syndrómom poznám veľa profesionálnych hudobníkov. Počúvaním alebo hraním hudby môžu nadobudnúť pokoj a zbaviť sa svojich tikov. Niektoré druhy hudby ich však môžu doviesť k nekontrolovateľným tikom, ktoré ovládne rytmus.

Strhujúca alebo oživujúca moc hudby znamená rovnako emočné ako motorické vzrušenie. K hudbe sa obraciam, potrebujeme ju, pretože s nami vie pohnúť, vyvolať pocity a náladu, stavy mysle. V terapii dokáže silno zapôsobiť na ľudí s autizmom alebo so syndrómom ušného lalôčka, ktorí majú inak len malý prístup k silným emotívnym stavom. Vzrušenie z hudby má nesmiernu hodnotu pre ľudí s Alzheimerovou chorobou a inými demenciami, ktorí strácajú schopnosť chápať a reagovať na jazyk, no stále sa dokážu hlboko dojať – a zároveň často znovu získať svoju kognitívnu pozornosť – pri počúvaní hudby. Hudba, ktorú už poznajú, v nich môže vzbudiť spomienky na predchádzajúce udalosti, skúsenosti alebo stavy mysle, na ktoré by sa iným spôsobom nerozpamätali. Hudba ich dokáže vrátiť do doby, keď bol pre nich svet oveľa bohatší.

Hudba dokáže silno strhnúť a zarezonovať, aj keď je neznáma a nevyvoláva konkrétne spomienky. Všetci sme zažili, ako nás ovládla čistá krása hudby – zrazu plačeme a nevieme, či od radosti alebo

smútku, cítime sa vznešene alebo cítime vnútorný pokoj. Nevieť, ako popísať tieto transcendentálne emócie, no pokiaľ to viem posúdiť, objavujú sa aj pri ťažko dementných (niekedy nervózných alebo utrápených) pacientoch. Hudba im dokáže dať, aj keď len nakrátko, pocit pochope-
nia, radosti a pohody.

Napriek tomu, že poznáme rôzne druhy hudobnej hluchoty, ktorá vzniká kortikálnym poškodením, a môžeme očakávať, že ľudia s rozsiahlymi kortikálnymi poškodeniami stratia schopnosť rozlišovať alebo reagovať na hudbu, ľudia v pokročilom štádiu Alzheimerovej choroby predsa dokážu reagovať na podmaňujúcu silu hudby. Upozornila na to Isabella Peretz a iní, a zdôraznila potrebu tieto reakcie preskúmať.

Škála citlivosti na emotívne pôsobenie hudby je široká, počnúc ľahostajnosťou na jednom konci (o Freudovi sa hovorilo, že bol k hudbe ľahostajný a nikdy o nej nepísal), po citlivosť, ktorá sa dá iba ťažko ovládnuť. Napríklad ľudia s Williamsovým syndrómom, hoci majú viaceré vizuálne a kognitívne defekty, sú často hudobne nadaní a výnimočne vnímaví k vplyvu hudby na emócie. Nevidel som nič pozoruhodnejšie než skupinu 40 mladých ľudí s Williamsovým syndrómom, ktorá sa nekontrolovateľne rozplače nad jemnou či smutnou hudbou alebo nekontrolovateľne rozruší pri svižnej hudbe.

Je jasné, že hudba a obzvlášť melódia veľa vyvoláva. Čo ale vyvoláva? Anthony Storr v tejto súvislosti cituje Suzanne Langer a Marcela Prousta. Proust hovorí: „Hudba... mi pomohla zostúpiť k sebe, objaviť nové veci; pestrosť, ktorú som márne hľadal v živote, cestovaní, zatúžil som po nej znova vďaka tejto hlasnej vlne.“ Podľa

operného dirigenta Jonathana Millera skutočnou úlohou hudby nie je vytiahnuť človeka zo seba samého, ale doviest ho k sebe samému. Suzanne Langer ide ďalej, keď píše, že hudba má nielen silu obnoviť bývalé emócie, ale aj vzbudiť „emócie a náladu, ktorú sme predtým nepoznali, vášne, o ktorých sme predtým netušili.“

Táto krásna povznášajúca sila môže byť však veľmi znepokojujúca pre tých, ktorí potrebujú mať svoje emócie a predstavy pod prísnu kontrolou – či už obsesívne alebo umelecky. Tolstoj mal preto výrazne protichodný názor na hudbu – cítil, že v ňom dokáže vzbudiť „fiktívne“ stavy mysle, emócie a predstavy, ktoré mu neboli vlastné, a ktoré nedokázal kontrolovať. Zbožňoval Čajkovského hudbu, no často ju odmietal počúvať. V Kreutzerovej sonáte opísal ako ženu rozprávača zväzda huslista a jeho hudba – spoločne hrajú Beethovenovu *Kreutzerovu sonátu*, ktorá je taká silná, že podľa rozprávača dokáže zmeniť city ženy a priviesť ju k nevere. Na konci príbehu rozzúrený manžel vraždí svoju manželku – aj keď cíti, že skutočného nepriateľa nemôže zabiť, pretože je to hudba sama.

Pre mnohých z nás môžu byť emócie, ktoré vzbudzuje hudba, zdrvivúce. Robert Zatorre v tejto súvislosti rozpráva o svojich „zdeseniach“, ktoré zdôvodňuje na neurobiologickom základe. Mój známy, významný psychológ, ktorý je prudko citlivý na hudbu, ju nemôže počúvať počas práce. Musí sa jej buď úplne oddať, alebo ju vypnúť, pretože je priveľmi silná a nedovolí mu sústrediť sa na žiadnu inú mentálnu aktivitu. Pokiaľ sa oddáme hudbe, môžu nás čakať stavy extázy a vytrženia, a tieto samozrejme zo seba nesú riziko presýtenia. V päťdesiatych

rokoch bolo bežne vidieť, ako celé obecenstvo omdlieva pri Frankovi Sinatroví alebo Elvisovi Presleym. Bolo uchvátené emočným a možno aj erotickým vzrušením, ktoré bolo také silné, že spôsobilo stratu vedomia. Aj Richard Wagner bol majstrom emočnej manipulácie hudbou, a to je možno dôvod, prečo je jeho hudba pre niektorých taká opojná, kým iní sa jej vyhýbajú.

Motorické a emotívne účinky hudby sa dajú do veľkej miery pozorovať, kým vnímanie alebo predstavovanie si hudby je vnútorné. Naše poznanie sa tu opiera o opisy poslucháčov (aj keď dnes už začíname vizualizovať nervovú podstatu ich skúsenosti). Keď Francis Galton písal v osemdesiatych rokoch o „mentálnej predstavivosti“, zaujímal sa iba o vizuálnu predstavivosť, nie o hudobnú. No opisy našich priateľov dostatočne dokážu, že hudobná predstavivosť má nemenej rozmanitú škálu ako vizuálna. Existujú ľudia, ktorí si sotva dokážu zapamätať jeden tón, kým iní v myslí počujú celé symfónie, takmer tak detailne a živo ako pri skutočnom vnímaní.

Hudobná predstavivosť (a hudobná pamäť) má niekoľko výnimočných vlastností, ktorým nezodpovedá nič podobné vo vizuálnej oblasti, a ktoré môžu vysvetliť, ako mozog zaobchádza s hudbou. Výnimočnosť hudby sčasti pochádza z faktu, že vizuálny svet si musíme vybudovať, a preto majú vizuálne spomienky selektívny a subjektívny charakter – kým v prípade hudby sa k nám dostávajú už vybudované fragmenty, hudobné objekty, ktoré ak sa zachovávajú, tak s takmer fonografickou presnosťou. Vizuálna alebo sociálna situácia sa dá znázorniť na sto rozdielnych spôsobov, no spomienka na

hudobné dielo musí byť čo najvernejšia. Počúvame samozrejme selektívne, s rozdielnymi interpretáciami a emóciami, ale základné hudobné vlastnosti diela – jeho tempo, rytmus, obrysy melódie, dokonca jeho poloha – sa zvyknú zachovať pozoruhodne presne. Táto presnosť, tento odtlačok hudby v mozgu môže hrať dôležitú úlohu v našom predurčení k istým excesom alebo poruchám hudobnej predstavivosti a pamäti, ktoré sa môžu objaviť aj u pomerne „nemuzikálnych“ ľudí.

Všetci sme zažili nedobrovoľné, bezradné opakovanie pesničiek, melódií alebo útržkov hudby v mysli; hudby, ktorú sme práve počuli, a to len náhodou, niekedy možno „nevedome“. Takéto melódie voláme „chytľavé“ – niekedy sa im hovorí „ušné červíky“ (*earworm*), pretože sa do nás zaryjú, usadia sa a potom sa ozvú stokrát za deň. O deň alebo dva sa vytratia a nahradia ich ďalšie červíky. Toto absurdné opakovanie sa nepodobá vedomej hudobnej predstavivosti, ktorú môže vzbudiť pohľad, zvuk, slovo s významnou, možno netušenou asociáciou (aj keď sa neskôr môže stať ušným červíkom). Opakujúca sa hudba má skôr charakter mozgovej automatiky, podnet pre mozgové siete, možno kortikálne aj subkortikálne, zachytený v obvode vzájomného dráždenia. Nemyslím si, že existuje porovnateľný fenomén medzi inými druhmi vnímania – určite nie vo vizuálnej skúsenosti. Ja sám som napríklad verbálny tvor, a hoci sa mi vety často v mysli navzájom obmieňajú a zrazu sa objavajú počas toho, ako píšem, nikdy nemávam verbálne „ušné červíky“.

Na rozdiel od červíkov sú ozajstné hudobné halucinácie neobvyklé a hlboko znepokojujúce. Lekári o nich nevedia veľa, čiastočne aj preto, lebo pacienti sa zdrá-

hajú o nich hovoriť. Boja sa, že ich odmietnu alebo nazvú „bláznami“. Hudobné halucinácie sú ale nečakane bežné, postihujú prinajmenšom 2% pacientov, ktorí strácajú sluch a prejavujú sa aj pri iných príznakoch. Tým, že pracujem najmä so staršími pacientmi (hoci som tento jav pozoroval aj medzi mladými ľuďmi), často mám k dispozícii presné opisy hudobných halucinácií, a podľa môjho názoru je to zatiaľ najbežnejšia forma nepsychotickej halucinácie. Vo svojej knihe z roku 1985 Muž, ktorý si zmýlil svoju ženu s klobúkom, som spomenul dva prípady hudobnej halucinácie a odvtedy ku mne prichádzajú stovky ľudí s podobnými ťažkosťami. Pri hudobných halucináciách človek bežne počuje naraz viacero hlasov alebo hudobných nástrojov. Príčina sa vždy najskôr hľadá vo vonkajšom zdroji. V roku 1995 som dostal list od June M., očarujúcej a kreatívnej sedemdesiatničky, v ktorom mi opísala svoje hudobné halucinácie:

„Väčšina hudby, ktorú počujem, pochádza z mojej minulosti – mnohé z týchto piesní sú hymny, trocha ľudovej hudby, niečo z popu štyridsiatych a päťdesiatych rokov, zopár klasických melódií a zvuky z programov. Vždy ich spieva zbor – nikdy nezaznie sólo alebo orchestrálna úprava. Prvýkrát sa mi to stalo, keď som bola raz večer na návšteve u švagra v Cape Hatteras, NC. Keď sme vypli televízor a zberali sa na odpočinok, začula som *Amazing Grace*. Spieval ju zbor, stále dookola. Skontrolovala som, či sestra nemá zapnutý nejaký náboženský program, no bežal pondelkový futbal alebo niečo podobné. Vyšla som teda na poschodie, ale hudba ma sprevádzala. Pozrela som sa dole na tiché pobrežie a niekoľko osvetlených domov a uvedomila som si, že od-

tiaľ hudba nemôže pochádzať. Musela byť v mojej hlave.“

Nevedno, prečo začala mať June M. hudobné halucinácie alebo prečo ich po jedenástich rokoch stále má. Má vynikajúci sluch, nemá epilepsiu ani žiadne iné zdravotné problémy, a je duševne veľmi svieža. Pri nej, tak ako pri mnohých iných pacientoch väčšina prehládok nedokáže zistiť pôvod hudobných halucinácií, i keď si myslím, že PET skener by ukázal rozšírenú aktiváciu kortikálnych a subkortikálnych sietí, ktoré objavil T. D. Griffiths pri viacerých prípadoch hudobnej halucinácie. K podobnej aktivácii dochádza pri počúvaní hudby.

Niekedy hudobné halucinácie prichádzajú zákerne, kúsok po kúsok, no vo väčšine prípadov zaznejú v plnej sile, a bez jasného „dôvodu.“ Väčšinou „prehrávajú“ hudbu z detstva, na ktorú si nemusel človek vedome spomenúť po desaťročia. Hudobné halucinácie zvyknú byť vysoko repetitívne, niekedy sa opakuje jedna melódia alebo notová sekvencia, znova a znova. Jedna z mojich pacientiek, ktorá bola už unavená nekonečným megafonickým prednesom *O Come, All Ye Faithfull*, sa ho pokúsila zastaviť tak, že si zahrála Chopinovú etudu. Štyri Chopinove takty sa potom opakovali v jej hlave nasledujúcich 24 hodín. Podobné skúsenosti sú bežné medzi ľuďmi trpiacimi hudobnými halucináciami – nielen opakovanie raných hudobných zážitkov, ale aj tendencia okamžitého „prehratia“ práve vypočutej hudby. Hudobné halucinácie sa nedajú zastaviť vôľou, dajú sa niekedy zmeniť, predovšetkým na hudbu s podobnou melódiou alebo rytmom. Ďalší korešpondent v tejto súvislosti písal o „vnútrolebečnom jukeboxe.“ Hudobné halucinácie môžu byť

veľmi hlasné a prekážať vo vnímaní alebo konverzácii, čo sa nikdy nenastane pri obvyčajnej hudobnej predstavivosti.

Termín „uvoľnená halucinácia“ bol zavedený začiatkom sedemdesiatych rokov na označenie vizuálnych a zvukových halucinácií spojených s oslabeným zrakom alebo sluchom. Koncept „uvoľnenia“ však siaha o storočie ďalej k názorom Hughlinga Jacksona na nervové funkcie alebo fenomény. Tie strážia zábrany, ktoré sa „uvoľnia“, keď je zábrana dostatočne oslabená. Existujú bohaté obojstrané spojenia medzi našimi zmyslovými orgánmi a mozgom, ktoré sú nevyhnutné na pochopenie základnej zmeny vnímania. Predpokladá sa, že bežná zmyslová aktivita v nich slúži na utlmenie prílišnej retrográdnej činnosti. Pokiaľ je však toto utlmenie kriticky zoslabené, vďaka poškodeným zmyslom alebo nedostatku podnetov, dôjde k refluxu v podobe halucinácií. (Dalo by sa predpokladať, že obnova sluchu pomocou načúvacích pomôcok alebo ušných implantátov reflux zastavia, no deje sa tak len výnimočne; moja hluchá pacientka s hudobnými halucináciami dostala ušný implantát, čo jej síce otvorilo jeden nový svet, no len málo ovplyvnilo jej hudobné halucinácie.) Hluchota len zriedka vedie k hlasovým halucináciám, vždy iba k halucinácii hudby (hlasy sa môžu objaviť v texte piesní, no nie v podobe mrmlania alebo rozprávania). Priorita hudobných halucinácií pred všetkými ostatnými sluchovými halucináciami znova dokazuje výnimočný a vplyvný charakter nervového spracovania hudby.

Aj keď muzikogenická epilepsia pravdepodobne existuje tak dlho ako epilepsia sama, ochorenie formálne uznal a pomenoval Macdonald Critchley začiatkom

tridsiatych rokov (on sám uprednostňoval ľubozvučnejší termín „muzikolepsia“). Muzikogenická epilepsia sa všeobecne považuje za veľmi vzácnu, no Critchley skúmal, či nie je bežnejšia, než sa predpokladá. Pre mnohých ľudí môže začať čudným pocitom – rušivým, možno desivým – keď počujú istú hudbu, následne však pred ňou utečú, vypnú ju, zapchajú si uši, takže nedospejú k plne rozvinutému záchvatu. Uvažoval preto, či *formes frustes* hudobnej epilepsie nemôžu byť pomerne bežné. (S tým jednoznačne súhlasím a myslím si, že rovnako môžu existovať *formes frustes* fotickej epilepsie, keď blikajúce alebo fluorescenčné svetlo môže spôsobiť nezvyčajný nepokoj, bez toho aby prerástol do plne rozvinutého záchvatu.)

Ako pracovník epileptickej kliniky som videl množstvo pacientov so záchvatmi vyvolanými hudbou, a pacientov, ktorým záchvat asociuje istú hudobnú atmosféru – príležitostne oboje naraz. Oba typy pacientov trpia záchvatmi spánkových lalokov, a vo väčšine prípadov ich poruchou. Medzi nedávnymi pacientami bol aj G. G., mladík v plnom zdraví až do júna 2005, keď ho postihol ťažký herpes encephalitis, ktorý začal veľkou horúčkou a rozšírenými záchvatmi a po nich nasledovala kóma a silná amnézia. O rok neskôr sa jeho amnetické problémy pozoruhodne vyriešili (ale encephalitis zasiahol oba spánkové laloky). Ostal však vysoko náchylný k záchvatom, s občasnými väčšími záchvatmi a oveľa častejšie čiastočnými komplexnými. Zo začiatku boli vždy „spontánne,“ no po pár týždňoch sa začali objavovať takmer výhradne ako reakcia na zvuky – „náhle, hlučné zvuky, ako siréna záchranky“ – a predovšetkým hudba. Okrem toho sa u G. G. rozvinula zvýšená

citlivosť sluchu a dokáže postrehnúť veľmi jemné alebo vzdialené zvuky, ktoré ostatní nepočujú. Mal z toho radosť, a zdalo sa mu, že jeho svet zvukov bol teraz „živší, sviežejší,“ zároveň však uvažoval, akú rolu hrá v jeho epileptickej citlivosti.

Na rozdiel od pacientky pani N., ktorá dostávala záchvaty, iba keď počula neapolské pesničky, záchvaty G. G. vyvolávala široká škála hudby, od rocku po klasiku (keď som ho videl po prvýkrát, pustil na svojom telefóne Verdiho áriu a asi o polminúty ho chytil čiastočný komplexný záchvat.) Podľa jeho slov je najnebezpečnejšia „romantická“ hudba, predovšetkým piesne Franka Sinatru („Vie brnknuť na moju strunu“). Hudba musí byť podľa neho „plná emócií, asociácií, nostalgie“ – skoro vždy je to hudba, ktorú poznal z detstva alebo obdobia dospievania. Nemusí byť hlasná, aby vyvolala záchvat, tlmená hudba vie byť rovnako efektívna. Jeho záchvatom predchádza zvláštny stav intenzívnej, nedobrovoľnej, takmer nanútenej pozornosti alebo počúvania. V tomto už pozmenenom stave sa hudba akoby vyostří, zosilnie, ovládne ho, a v tomto bode už proces nedokáže zastaviť, nevie hudbu vypnúť alebo od nej odkráčať. Za týmto bodom stráca vedomie aj pamäť, aj keď nasledujú viaceré iktické automatizmy a automatické správanie. Pre pána G. hudba nie je iba iba spúšťač záchvatu, zdá sa, že tvorí jeho hlavnú časť – prechádza (môžeme si predstaviť) z počiatočného centra vnímania do iných systémov spánkových lalokov, keďže tieto sú aktívované pri záchvatoch, a príležitostne pri všeobecných záchvatoch zasahuje motorický kortex.

Dostal som podrobné správy od pacientov, ktorých záchvaty nevyvoláva

hudba, no obsahujú halucinačnú hudbu ako významný prvok. [Možno to nie je nič prekvapujúce, pretože ako poznamenal Penfield: „Lokalizácia produkcie (epileptickej) hudby je v hornom spánkovom záhybe ... a ako taká blízko k bodu spájanim s takzvanou muzikogenickou epilepsiou“.] Jeden takýto pacient, Eric M., ktorý trpí nádorom hviezdicových buniek a záchvatmi spánkových lalokov, počuje počas záchvatov hudbu, ktorú nedokáže identifikovať, a to napriek tomu, že je hudobník. Pokladá ju ale za strašidelne povedomú: „Len čo si uvedomím toto zvláštne, no známe zmätenie,“ hovorí, „a uvedomím si, že je to v skutočnosti záchvat, snažím sa nezisťovať, čo je to za hudbu Bojím sa, že keď jej budem venovať príliš veľa pozornosti, nedokážem pred ňou utiecť – je ako pohyblivý piesok alebo hypnóza.“ Vŕha ju do hlbšie a hlbšie, až kým si neuvedomí, že sa mu vymkla spod kontroly.

Naše sluchové ústrojenstvo a náš nervový systém sú naladené na hudbu. Možno sme rovnako hudobné bytosti ako jazykové. Zdá sa však, že sme príznačne citliví na hudbu, a táto citlivosť sa nám veľmi ľahko vymkne spod kontroly, stane sa neúnosnou a zmení sa v náchylnosť alebo zraniteľnosť. Presýtenie na nás stále čaká, či už vo forme „ušných červíkov,“ hudobných halucinácií, mdlôb a tranzov ale-

bo hudbou navodených záchvatov. Toto je druhá strana inak úžasnej sily hudby. Ako to súvisí s vnútornými vlastnosťami hudby samej – s jej zložitými zvukovými štruktúrami prebiehajúcimi v čase, s jej logikou, spádom, jej nerozdeliteľnými sekvenciami, jej naliehavým rytmom a opakovaním, záhadou, ako môže obsahovať emócie a „vôľu“ – a ako to súvisí so špeciálnou rezonanciou, synchronizáciou, osciláciou, vzájomnou excitáciou, spätnou väzbou a podobne, v obrovsky zložitom viacúrovňovom nervovom obvode, ktorý slúži na vnímanie hudby a jej prehrávanie, nevieme. Nevieme napríklad ani prečo jednoduché stroboskopické svetlo dokáže navodiť halucinácie, myoklonus a záchvaty, a pritom to je nekonečne jednoduchší prípad než sila hudby.

Keď v roku 1977 vyšla Hudba a mozog Critchleyho a Hensona, funkčné snímanie mozgu bolo vzdialenou budúcnosťou, neuroveda musela ešte postúpiť k nervovým korelátom hudobnej percepcie, predstavivosti a pamäti a ich porúch. V posledných dvadsiatich rokoch tu došlo k veľkým posunom, no dodnes nevieme odpovedať na otázku, prečo má hudba takú silu, či už dobrú alebo zlú. Je to otázka, ktorá smeruje k ľudskej podstate.

z anglického originálu preložil Ondrej Gajdoš



Vznik moderného chápania lásky

(v zrkadle francúzskych románov 17.–18. storočia)

Ondrej Mészáros

Písané pre K&K

„...učiť skôr morálke z rozkoše ako vzbudzovať rozkoš z moralizovania.“

(H. de Balzac)

Predmetom tejto úvahy je vzťah rozvážnosti a vášne v niektorých francúzskych románoch 17.–18. storočia. Vtedy sa totiž v umeleckom stvárnení lásky uskutočnil zvláštny proces, vo vnútri ktorého spočiatku iracionalita vášne relativizovala určujúcu úlohu ideálnej lásky a morálky, potom získala prevahu chladná racionalita vyzdvihujúca telesnosť. Túto premenu v chápaní lásky budem demonštrovať na nasledujúcich dielach: Madame de La Fayette, Kňažná de Clèves (*La Princesse*

de Clèves, 1678), abbé Prévost, Manon Lescaut (*Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, 1731), Denis Diderot, Jakub fatalista a jeho pán, (*Jacques le fataliste et son maître*, 1762 – 1780), Choderlos de Laclos, Nebezpečné známosti (*Les Liaisons dangereuses*, 1782), De Sade, Filozofia v budoári (*La Philosophie dans le boudoir*, 1795).

*

Paradoxy lásky sú témou európskej literatúry od antických počiatkov.

V stredoveku ich najpregnantnejšie formuluje druhá časť *Románu o ruži* od Jeana de Meung¹, čím paradoxy získavajú osobitnú existenciu. Rastom funkcií individuality v modernite sa tieto rozpory, ktoré boli pôvodne považované za objektívne, premiestňujú do vnútra jednotlivcov a začína prevažovať *neistota*. Zastrešuje sa to tým, že sa objavuje pojem *vášne*. Stredovek ešte umiestňoval vašeň mimo človeka a interpretoval ju tak, že ľudské telo reagujúc na vonkajší popud aktivizuje samo seba. Zmena nastáva vtedy, keď Descartes vložil vašeň do duše a aktivizoval ich. Zdôrazňovanie vášni potom už znamená, že *láska je mimo hraníc racionality*.

Malo to významné dôsledky z hľadiska tradičného chápania lásky. Veď ešte v renesancii u Leona Ebra sú nižšie a vyššie zmysly a túžby racionálne usporiadané a hlavnou vlastnosťou kurtoázneho človeka u Baldasare Castiglioneho je dobrá výchova. V pozadí oboch sa nachádzajú ideály „ars amandí“, o záchranu ktorých sa v 17. storočí pokúšali francúzske literárne salóny („Dictionnaire des Précieuses“ alebo román Madelaine de Scudéry *Clélie*² z roku 1654). Tieto snahy, v ktorých je láska niekedy nahradená veľkodušnosťou, sa však zakrátko stali prekonanými a smiešnymi. Medzi tradičné a morálne kategórie chápania lásky sa dostáva dynamickejšia interpretácia a skoršie výlučné pojmy sa stávajú doplnkovými. Dobrým príkladom je 72. maxima La Rochefoucaoulda, ktorá hovorí o tom, že ak posudzujeme lásku zo strany jej najčastejších prejavov, väčšinou pripomína nenávisť ako priateľstvo. Do in-

terpretačných schém lásky sa vkladá aj kategória času. Aj La Rochefoucaould hovorí, že láska nemôže existovať bez neustáleho pohybu, a strnulosť ju zabíja. Láska sa odovzdáva času. Stáva sa časovou v obidvoch jej významoch: jednak tak, že aktéri lásky rátajú s jej koncom, jednak tak, že láska utvára vlastnú, od každodennosti odlišnú časovú formu. A treba spomenúť aj morálny aspekt: Le Boulanger hlása, že z lásky treba vylúčiť pojem *povinnosti*, teda požiadavku, ktorú sem vložilo kresťanstvo. Povinnosť prechádza do oblasti manželstva, a láska zbavená povinnosti prechádza dvoma cestami: v romantike sa stáva synonymom slobody, ale ešte predtým sa u libertiánov a markíza De Sade stotožňuje s frivolnosťou.

*

Dilemu voľby medzi morálnou povinnosťou a vášňou sa pokúsili riešiť mnohé diela ranej modernity. Veď už jeden z prateľcov sentimentalizmu, Samuel Richardson³ vybudoval základný konflikt svojho najznámejšieho románu na nevyhnutnosti takejto voľby. *Pamela* však nie je vhodným východiskom pre moju úvahu, lebo Richardsonovo riešenie nie je metafyzické, lež praktické. Argumentuje v prospech tvrdenia, že morálne konanie je v konečnom dôsledku užitočné. Neuvažuje teda o tejto dileme ako o morálnej otázke, ale z hľadiska toho, ako sa mení správanie jednotlivca zo strany spoločenského posúdenia individuálnych činov. Od Richardsona, samozrejme, ani nemôžeme očakávať nič iné, veď prijal Shaftesburyho stanovisko, podľa ktorého je *moral sense* vrodenu vlastnosťou, a táto schopnosť

1 Jean de Meung, *Le Roman de la Rose*, čerpal som z vydania z roku 1965-1966 [pozn. autora].

2 Madeleine de Scudéry, *Clélie*, 1654-1660.

3 Samuel Richardson, *Pamela, or Virtue Rewarded*, 1740.

nás predurčuje k tomu, aby sme odmietli „hriech“.

Inak je to v prípade kňažnej de Clèves. Nerovné spoločenské postavenie, ktoré je v pozadí Pamely, sa tu mení na vnútornú nerovnosť. V románe sa stretávajú dva pocity rozdielnej váhy: na jednej strane vášnivá láska kniežaťa de Clèves k svojej manželke, na strane druhej vďačnosť a úcta manželky voči manželovi. Prvý pocit sa podriaďuje vášni, druhý zasa morálke. Preto ani nedochádza k ich konfrontačnému stretu. Lenže medzitým sa kňažná de Clèves zaľúbi do Nemoursa a objaví sa kríza: u tej istej osoby naráža vášeň na vernosť, teda na morálnu povinnosť. V danej dobe to bol konflikt medzi spoločenským postavením a osobnou rolou. Spoločenský status kňažnej je daný jej postavením manželky, jej rolou je zasa to, aby ostala verná manželovi a nepodľahla sile vášne. Kým sa nezaľúbila, jej vlastné Ja bolo stotožnené s touto rolou. Slovanami Erwina Goffmanna⁴ by sme mohli povedať, že „výsostné teritórium“ Ja a roly bolo totožné. Mení sa to však vtedy, keď sa kňažná de Clèves zaľúbi. Za postavením manželky objavuje samu seba ako ženu a na svoje výsostné teritórium necháva vstúpiť iného človeka. Spustí sa tým aj tok informácií a dezinformácií, pod vplyvom čoho spoznáva aj žiarlivosť. Čo však hľadá žiarlivosť tam, kde má byť diskretnosť, tajomstvo a jemnosť? Jej dilema obsahuje snahu o záchranu integrity postavenia a roly, ako aj prijatie intimity spolu so zachovaním vlastnej identity.

Rieši to tak, že sa prizná manželovi, že ľúbi iného muža. Tým ubezpečí manžela, že ich manželstvo sa zachová a ona

mu zostane verná. Teda, že popri utajenej a na úroveň citu redukovanej láske podriadi manželský vzťah morálnemu príkazu. Mohli by sme to interpretovať aj tak, že postavenie manželky je určené iba moralitou, teda že v prípade kňažnej de Clèves ide o rozdvojenú osobnosť. Tým by sme sa však vzdialili skutočnej osobe, ktorá sa v záujme zachovania transcendentných hodnôt dokázala zriecť individuálnych túžob. Výsledkom priznania je, že kňažná de Clèves vracia svoje manželstvo do *reálneho času*. Nemours je zasa – v dôsledku utajenia jeho mena a uzavretia do emócií kňažnej de Clèves – *vytesnený do mimočasovej možnosti*. Nič sa na tom nemení ani po manželovej smrti, hoci tým sa objektívne zmenil status aj rola kňažnej. Vyzná sa zo svojej lásky aj Nemoursovi, tým však iba posilní svoje predchádzajúce postavenie. Ona nechce radikálne zmeniť svoju identitu, lebo vie, že osobnosť sa nevytvára absolútnou negáciou, ale zachovaním minulosti. Vzniká teda pre ňu nové dilema: ako môže zachrániť symbolický význam už neexistujúceho manželstva spolu s láskou k Nemoursovi. Riešenie nachádza v tom zvláštnom mechanizme, ktorý uplatňovali Don Quijote aj Kierkegaard. Ubezpečí Nemoursa o svojej nepodmienečnej láske, zároveň mu však oznámi, že nemieni obetovať túto jedinú a jedinečnú lásku na oltári všetko požierajúceho času. Jedným slovom: odmietne Nemoursovu osobu, a lásku pociťovanú voči nemu premiestňuje zo sveta reálnych možností do *mimočasovosti a neosobnosti*. Z hľadiska spoločenských zvyklostí to rieši tak, že sa utiahne do kláštora, kde už neexistujú žiadne problémy so stotožnením postavenia a roly. Z aspektu každodennosti sa vzťah k Nemoursovi stáva absurditou, veď druhý sa stal absolútnou

4 Erwing Goffmann, *A hétköznapí élet szociálpszichológiája*, Budapest 1981.

bytosťou. Zároveň je však toto riešenie aj najracionálnejšie a najúchvatnejšie, lebo umiestnením lásky do mimočasovosti morálne povinnosti a vášne už nenarážajú na seba.

Aký záver vyplýva z tohto riešenia? V každodennom živote je veľmi ťažké – takmer nemožné – zjednotiť morálne povinnosti a emócie v prípade, ak sa táto dvojaká väzba nevzťahuje na tú istú osobu. Kňažná de Clèves však našla riešenie: sféru spadajúcu pod morálny príkaz podriadila pravidlám reálneho, každodenného času, svet emócií a vášne zasa zákonitiam mimočasovosti. Takto postupoval aj Don Quijote voči Dulcinei, ktorá ako skutočná osoba pravdepodobne ani neexistovala. Táto malichernosť však nerobila nášmu hrdinovi trpiacemu božským ošialom žiadne problémy, veď Dulcinea bola stále a za každej podmienky s ním. Aj Kierkegaard bol presvedčený o tom, že v každodennosti nie je možné opakovanie. Prostredníctvom paraboly o „rytierovi večnej rezignácie“ však demonštroval to, že ak určitú udalosť vytrhneme z toku času a umiestnime mimo čas, potom si túto udalosť môžeme v jej ideálno-abstraktnej podobe hocikedy pripomenúť.

Nezabúdajme však na to, že kňažná de Clèves a Don Quijote mohli tento krok urobiť na úsvite európskej duchovnej modernity!

Chronologicky neskoršie dielo abbého Prévosta Príbeh rytiera Des Grieux a Manon Lescaut vidí dilemu morálnej povinnosti a vášne inak. Podľa maďarského literáta a esejistu Antala Szerba je „Des Grieuxova láska *grand passion*, mystickým, nepokoriteľným a slepým duševným osudom“. Príbeh je známy: rytier je dôverčivo a takmer zaslepeno zalúbený do

Manon, ktorá je však schopná pre zábavu zbaviť sa aj najväčšej lásky – aspoň dočasne. Des Grieux ju však nedokáže opustiť a sprevádza ju aj do vyhnanstva. Už aj vzťah nevery a vernosti nám môže poskytnúť dostatočný materiál k tomu, aby sme sa pokúsili pochopiť triumfujúcu silu vášne, ktorá prekračuje všetky racionálne úvahy a každodenné hodnotenia. Napriek tomu to nie sú Manonine nevery, ktoré oživujú rytierovu hlavnú dilemu, veď on vie, že Manon sa nikdy neuspokojí s jeho vernosťou a vytrvalosťou, lebo potrebuje neustále zmeny a zábavu. Manon je schopná lásky iba pod tlakom času, preto aj jej láska závisí od času. V rytierovi ešte žijú tie ideály, ktoré vyznávala a uplatňovala kňažná de Clèves, on si však už nie je istý tým, že reálnu lásku treba podriaadiť týmto ideálom. Nie Des Grieux, ale jeho verný priateľ Tiberge je presvedčený o tom, že najdôležitejšou vecou je morálna povinnosť. Preto sa stáva, že hlavná dilema sa nerieši medzi Manon a rytierom, ale v rozhovore medzi rytierom a Tibergeom. Mohli by sme to interpretovať aj tak, že rytier už prijal ontické charakteristiky modernej lásky: nevypočítateľnosť, vrhnutosť do času, epizodickosť a viazanosť na individuum. Teda všetko to, čo o storočie neskôr bude Schopenhauer považovať za určujúce vlastnosti vášnivej lásky. Prispôsobenie sa danému stavu ho vedie k tomu, že sa nebúri proti faktu: Manon je jednoducho taká. On miluje Manon, musí teda prijať aj jej inakosť. Česť už nie je tým silným pocitom, ktorý by dokázal odporovať vášnivej láske.

Rozhovor medzi Tibergeom a rytierom nás však upozorňuje aj na to, že rytier neprijíma iba faktické premeny ontických vlastností lásky, ale dokáže tento stav

zvládnuť aj na úrovni metafyziky a teológie. Nie je to náhoda, veď počas jednej krátkej prestávky vo vzťahu k Manon, keď dočasne vstúpil do cirkevných služieb a študoval spisy sv. Augustína, na okamih cítil a veril, že transcendentné sily by dokázali vyrovnáť silu vášne. Až vtedy, keď si uvedomil omylnosť tejto viery, dokázal argumentovať proti svojmu priateľovi. V tejto argumentácii sa preukazuje rozdiel, ktorý nastal v období medzi životom kňaznej de Clèves a rytierom Des Grieux.

Tiberge chce prinavrátiť rytiera k cnostnému životu, ten však už teraz rozlišuje medzi racionalitou a vášňou a v duchu jansenizmu kladie svojmu priateľovi otázku: je v našej moci konať tak, ako rozmýšľame? Napriek tomu totiž, že vie, aký je skutočný charakter pozemskej lásky a že ona nemôže súťažiť s „nebeskými slasťami“, nedokáže konať v znamení tohto vedomia. Presnejšie: vedel by tak konať, keby morálna rozvážnosť mala takú silu a legitimitu, ako v dobe kňaznej de Clèves. Vedel by tak konať, keby ho cnosť nevedla na pôdu neistoty. Cnosť totiž neposkytuje už takú istotu ako voľakedy. Vásneň vzdialila rytiera od duše a priblížila ho telu. Už nesleduje vzdialenú blaženosť, ale prítomnú rozkoš. *Plaisir* a *amour* už netvorí jednotu. Dokonca ani pod podmienkou, že – ako hovorí Des Grieux – „naše srdce nepozná dokonalejšiu blaženosť, ako je láska“.

Vásneň diktuje rytierovi tie argumenty, ktoré vymenúva v prospech rozkoše oproti odtážitej cnosti. Na prvom mieste to, že napriek akceptovaniu bolesti sa blaženosť cnosti a lásky diametrálne líšia: „Blaženosť, v ktorú ja dúfam, je blízka, vaša je však vzdialená; moja blaženosť sa

podobá bolesti, pociťujem ju teda telesne, kým povaha vašej blaženosti je neznáma a jej existenciu zabezpečuje iba viera“⁵. Rytier tu poskytuje nové chápanie *intimity*. Pre kňaznú de Clèves ešte odlúčenosť – v zmysle priestorovej, teda telesnej, ale aj časovej odlúčenosti – neruší intimitu, ale aj časovej odlúčenosti – neruší intimitu, dokonca ju zachraňuje a v tejto svojej podobe odkazuje k „vzdialenej láske“ trubadúra Jaufrého Rudela. Teda nie telesne pociťovaná, lež transcendovaním zachránená a upevnená blaženosť ruší protikladnosť časovosti a večnosti v láske. Podľa rytiera Des Grieux sa však intimita vyprázdňuje a zaniká, ak ju neobnovuje bezprostredná prítomnosť druhého. Blaženosť cnosti je abstraktná a neuchopiteľná, kým blaženosť lásky – napriek svojej protirečivosti a paradoxnosti – je pociťovaná, prežívaná, teda empirická. Nehovoriac o tom, že bez viery je blaženosť cnosti nedokázateľná. Des Grieux takto postavil proti racionálne formulovanej duševnej intimitě intimitu spočívajúcu na telesnosti a bezprostrednosti.

Druhý argument rytiera Des Grieux sa týka rozdielov medzi *čistou (duševnou) a vášnivou láskou*. Lebo hoci kňazná de Clèves vášnivo milovala Nemoursa, tým, že lásku podriadila morálke, ju premenila na čistú lásku. Čo ovšem evokuje náboženské, konkrétnejšie nábožensko-etické súvislosti. Des Grieux hovorí, že láska nás síce často podvádza, lenže nesľubuje viac ako uspokojenie a radosť, kým náboženstvo od nás požaduje smutné povinnosti a sebatrýznenie. Rozlíšenie dvoch podôb lásky v tomto prípade znamená oslobo-

⁵ Jaufré Rudel, *Přátelé, přiléhavý složím verš* (Písne okcitànskych trubadúrů), Praha, Argon, 2001, s. 62-64.

denie lásky spod jarma náboženskej morálky. Nie je to nič iné ako anticipácia emancipačných snáh libertinov a Diderota. V tomto poňatí už láska nie je zúšľachťujúcou silou – akou bola ešte v renesancii u Leona Ebreja, alebo ešte skoršie u Danteho a v poézii *dolce stil nuovo* – ale príležitosťou, prostredníctvom ktorej sa zúčastňujeme na blaženosti cez rozkoš.

Tretím, najdôležitejším, avšak z pohľadu rytiera smutným argumentom je to, že rozkoše lásky podobne ako láska sama, sú pominuteľné, sú teda *uzavreté do času*. Rytierov verný charakter túži po stálosti, hoci vie, že jeho láska môže byť iba dočasná. Najmä preto, lebo vrtošivosť a rozmarnosť jeho milenky nepripúšťa nepretržitosť a stálosť. Ale aj preto, lebo sama vášeň ako jednota individuality a intenzity dokáže existovať iba v prítomnosti. Je to determinované konečnosťou individuality a nemožnosťou nekonečného stupňovania intenzity. Lenže cnosť potrebuje stálosť. Cnosťný život, to je zachovanie vlastnej jednotlivca. Des Grieux však dokáže udržať svoju lásku pri živote iba tak, že sa prispôsobuje svojej milenke. A robí to napriek istote o jej nemorálnosti. Vášeň sa povzniesie nad každodennú morálnu rozvážnosť.

Ako vidíme, pôvodná dilema je aj u kňažnej de Clèves, ako aj u rytiera Des Grieux vyriešená „metafyzicky“. Obidvaja uchopili rozdielnu časovosť vášne a cnosti. Kňažná de Clèves vytrhla lásku z času preto, aby jej sebaidentita a morálka neutrpeľi. Rytier Des Grieux zasa – aby mohol zdôvodniť „abnormalitu“ svojho konania – sa odvoláva na nespochybniteľné vlastnosti vášnivej lásky. Jeho argumenty sú však ešte pochopiteľné z hľadiska klasického chápania lásky, lebo racionalita

mu našepkávala, že táto vášeň je akousi deštruktívnou silou, ktorá neberie žiadne ohľady na cnosť. Autori nadchádzajúceho obdobia sa odvolávajú na telesnosť, lebo sú presvedčení o tom, že iba solipsistické stanovisko poskytuje neprotirečivú teóriu lásky.

Prévostov súčasník, Crébillon mladší vo svojom romániku *Le sophia, conte moral*⁶ už neposudzuje telesnú lásku zo strany cnosti, lež opačne: z hľadiska rozkoše sa snaží určiť mieru cnosti. „My si myslíme, že sme cnostní preto, lebo sa zdržíme rozkoše. Odkiaľ však vieme, či sú naše zásluhy také veľké, ako veríme, že sú? Ved ak nepoznáme hriech a jeho príjemnosť, v prípade zdržanlivosti nevieme ani to, či je naša zásluha taká veľká. Iba vtedy, keď sme okúsili sladkosť rozkoše, stáva sa naša zdržanlivosť cnosťou, lebo dokážeme náležite posúdiť, čo sme dovtedy odmietali.“ Ved si len pomyslime: cnosť – presnejšie: jej miera – je v tomto prípade dôsledkom nejakého nedostatku. Z hľadiska teológie je toto tvrdenie bezbožným rúhaním, veď dovtedy práve hriech bol považovaný za nedostatok cnosti. Teraz sa však cnosť preukáže iba vtedy, ak sme poznajúc a vyskúšajúc odvrhli od seba rozkoš. Znamená to toľko, že o cnosti osebe nemôžeme nič vedieť; existuje iba vo vzťahu ku kategórii, na ktorú sa odvolávame.

Jednotu a vzájomnú podmienenosť cnosti a rozkoše najlepšie vyjadril v danom období Diderot. Sformuloval myšlienku, ktorú bude neskôr hlásať dogmatický markíz De Sade. Podľa tejto myšlienky cirkev premenila pominuteľnú pozemskú vášeň na sviatosť a nerozviaza-

6 Crébillon, Claude Jolyot de, *Le sophia, conte moral*, 1742.

teľnú väzbu. Diderot hlása, že milenecká vášeň je istým prameňom ľudského šťastia a rozkoše, zároveň je však – ako všetko, čo je spojené s ľudským životom – obmedzenou a dočasnou veličinou. Vyvodil tak základnú konzekvenciu z dilemy rytiera Des Grieux: treba zrušiť časovú schizmu morálnych očakávaní a vášne. Teraz treba už hľadiť na obe z hľadiska času. Tým bola daná možnosť nanovo interpretovať otázku vernosti a nevery (ako to vyložil Jakub Fatalista vo svojej parabole o nožíku a pošve) a postavenia subjektov vášnivej lásky. Veď kňažná de Clèves odstránila Nemoursovu fyzickú prítomnosť tým, že ho zmenila na večnú, teda v prítomnosti neexistujúcu bytosť. V tomto riešení partner vystupuje iba ako orientačný bod našej idealizovanej lásky, on sám sa však vzťahu nezúčastňuje. Des Grieux siahol po riešení, ktoré síce malo iné smerovanie, ale dospelo k tomu istému bodu: svoju osobnosť podriadil partnerkinej nevypočítateľnosti. V prvom prípade zvíťazila cnosť nad vášňou, v druhom prípade vášeň nad cnosťou. V oboch prípadoch sa však zruší vzájomnosť milencov. Na jednej strane je to manipulácia s Druhým, na strane druhej Sebaodovzdanosť. Diderot skoncuje s napätím tak, že takmer anticipujú Kantovu morálnu filozofiu hlása, že človek nie je predmetom a ani v láske sa nemôže stať majetkom Druhého. Oddelí od seba vášeň a morálku tak, že popri tom formuluje novú etiku opierajúcu sa o humanistický naturalizmus. Nie je to už žiadne Desatoro, ale názor, ktorého jediným základným princípom je uplatnenie *vzájomnosti*. Viacnásobná strata panictva Jakuba Fatalistu by bola z hľadiska klasickej morálky obyčajným klamstvom voči partnerkám, keďže ho však vedie snaha

o získanie rozkoše pre druhého, nedokážeme ho odsúdiť. Diderot nekonfrontuje abstraktné morálne normy s konkrétnymi vášňami, ale naopak: z vášní živých ľudí vyvodzuje princíp, ktorý môže humanizovať týchto ľudí. Možno preto nevidíme v požiadavke zdieľania rozkoše morálny ideál. Hoci je to asi tá hranica, za ktorou by emancipácia vášní znamenala dehumanizáciu týchto vášní.

Negatívnym príkladom tohto princípu je príbeh markíza Valmonta v Laclosom románe. Valmont ako typický libertín považuje vzťah pohlaví za formu hry, podriaďuje teda vášnivú lásku chladnej racionalite a tradičné cnosti jednoducho ignoruje. Valmonta pri dobývaní žien nevedol princíp vzájomnosti, ale pravidlá vojenskej taktiky založené na vlastnostiach každodenného času. Bol úspešný dovtedy, kým dodržiaval tieto pravidlá. Jeho tragédiu spôsobilo to, že do tohto sterilného sveta postaveného na kalkuláciách vtrhla vášeň a zamilovanosť. Lenže ani vtedy ho nezničilo vlastná morálna dilema, ale spoločenská móda. Môžeme to interpretovať hoci aj tak, že morálna rozvážnosť sa už úplne dostala na vedľajšiu kolaj a negatívne rozuzlenie príbehu nie je spôsobené zrážkou vášne a cnosti, ale *ignoráciou pravidiel hry*. Čo to je, ak nie podmanenie si autonómneho sveta vášní a cností inštrumentálnou racionalitou?

Najtypickejším predstaviteľom tejto inštrumentálnej racionality je markíz De Sade, ktorý dovedie myšlienku emancipácie sexuálnych vášní ad absurdum až po bod čirej sexuality bez morálnych zábran a obmedzení. Svet jeho diel je svetom bez morálky, kde logiku ľudských činov určuje morálne neutrálna príroda. Cnosť je podľa Sada obyčajná chiméra,

lebo každý človek hľadá vlastné šťastie bez ohľadu na iných. Hriech nie je skutočný, lebo za hriech možno považovať iba také konanie, ktoré protirečí prírodným zákonitostiam. Ak však hriech nie je skutočný, potom je práve láska k blížnemu založená na morálke v lepšom prípade výmyslom, v horšom prípade porušením prírodných zákonov. Vzťahy ľudí možno podoprieť iba princípom egoizmu. Láska je teda iba zmyslovou túžbou, a kým existuje táto túžba, je zbožňovanie partnerky zbytočné; keď je už túžba naplnená, je toto zbožňovanie nemožné. Túžba ako solipsistický pocit sa viaže k okamihu. K tomu okamihu, ktorý nemá žiadne dimenzie, a preto nepredpokladá ani osobu. A zbožňovanie sa môže vzťahovať iba na niečo alebo niekoho, kto existuje pre nás permanentne; neslúži teda našim okamžitým záujmom, ale je autonómnou bytosťou. Sade však vylučuje možnosť akejkoľvek permanentnosti, a preto aj láska existuje preňho iba v podobe jej bezrozmernosti. Všetko, čo presahuje túto okamžitosť, je podľa Sada „metafyzickou vášňou“, „emocionálnou metafyzikou“, „ošialom“.

Sade sa na viacerých miestach vyslovil tak, že pre osobu hľadajúcu rozkoš je partner iba prostriedkom, ba čo viac: púhym predmetom. Zdôvodnil to dvojako. Jednak tak, že subjekt disponuje vlastnými dimenziami a najmä časovosťou, kým objekt je objektom iba vo vzťahu k subjektu. A podľa tohto chápania existuje partner iba dovtedy a iba do tej miery, kým trvá súlož. Následne zaniká vzťah, teda pre mňa aj existencia Druhého. Druhý argument vyplýva pre Sada zo solipsizmu a z egoizmu ako prírodného zákona. Podľa toho partner neexistuje osebe, ale iba a výlučne v mojom pociťovaní a v okami-

hu mojej rozkoše. Len vtedy sa stáva predmetom môjho záujmu a prežívania. Ak by sme teda považovali Druhého za subjekt, konali by sme proti vlastným egoistickým záujmom. Vrcholom celého myšlienkového chodu je interpretácia partnera-predmetu ako neexistujúcej bytosti. Presnejšie povedané: neexistencia je tu neexistenciou pre mňa ako subjektu rozkoše. Vzájomnosť, ktorú Diderot považoval za *summa bonum* partnerských vzťahov, sa tu úplne ruší, a tým sa zničí aj intimita, ktorá tvorí jadro každej lásky. Lenže v praxi to bude znamenať, že aj subjekt rozkoše sa redukuje na objekt; bude už iba racionálne fungujúcim strojom. Sade nie náhodou zbožňoval La Mettrieho.

Diderot sa ešte snažil zachrániť minimum morálky v láske tým, že vzájomnosť rovnocenných subjektov považoval za normu konania. U Sada už zaniknú aj subjekty. Vrcholom tohto pohybu je, že čas lásky sa zúži na okamih rozkoše, čím sa znemožní každá podoba transcendovania. Presnejšie: transcendovanie sa chápe ako ošial. Riešenie kňaznej de Clèves už neprichádza do úvahy, lebo sa stratil neohraničený čas, ktorý by pojal do seba možnosť opakovania. Prispôsobenie sa Druhému u rytiera Des Grieux by znamenalo stotožnenie sa s Ničím. Diderotova norma vzájomnosti by zasa znamenala porušenie prírodných zákonitostí. Kruh sa uzavrel: už neexistuje dilema. Cnosť je len predsudok, vašeň zasa bezdimenzionálny sexuálny akt smerujúci k rozkoši.

Po tomto stave musela prísť romantika a s ňou napríklad Musset, aby táto krajne inštrumentálno-racionalistická interpretácia lásky nebola posledným slovom vyrieknutým k tejto téme. Aby teda boli nanovo interpretované aj funkcie morálky.



Možnost reálných emocí v možných (fikčních) světech

Vlastimil Zuska

Písané pre K&K

Již zhruba čtvrt století¹⁾ probíhá diskuze o povaze emocí při recepci fikčních textů, o racionálnosti či iracionálnosti našich emocionálních responzí na fikce, o reálnosti emocionálních reakcí „návštěvníka fikčního světa“, přičemž „fikci“ se velkou většinou míní narativní text literární, filmový nebo dramatický zřejmě proto, že texty s méně rozvinutou narativní strukturou typu obrazu u řady literárních teoretiků emoce nevzbuzují. Zejména analytická estetika a literární teorie byly a jsou touto otázkou takřka posedlé, aniž by došly k náhledu, ve světle současných teorií emocí, že takto kladená otázka reduktivně situuje emoce a jejich roli v životě do sféry „holé“ či „chladné“ racionality. Jsme pak svědky důmyslných argumentačních salt, snažících se jednou doložit, že pociťování pravých emocí při prožitku fikce je (i)racionální, podruhé že jde o předstírání před sebou samým, jindy se přesouvá předmět emoce z fikční postavy na myšlenku o postavě, resp. jejím modelovém, typickém osudu, a „pravost“ emoce se tak rozostřuje spolu s rozmlžením objektového vztažného pólu vědomí

nebo se oblast emočního prožívání zakládá na bazálnější sféře přesvědčení (víry) a rozšiřuje se o touhu a snahu o její naplnění, vždy v obkružujícím horizontu racionality, snažící se emoce a emocionalitu sevřít do kleští racionálního přesvědčení na jedné straně a racionálního vyplňování touhy na straně druhé. Redukce emočního pole na uvědomované, na přesvědčení založené, tj. reflektované emoce mimoděk předvádí flagrantní zanedbání dvou klíčových faktorů prožitku fikce: sebereflekujícího estetického postoje a „druhého patra“ emočních prožitků - pociťování pocitů (viz Damasiovo „feeling feelings“). Prožitek fikce založený na racionálních přesvědčeních by odpovídal tomu, co Ingarden nazývá „badatelským čtením“, tedy přístupu, který neumožňuje plné ocenění, prožití a pochopení fikce jako uměleckého díla, tedy estetického objektu.

Soudobé, resp. novější teorie emocí, souhrnně spadající do kognitivně-hodnoticí sféry výkonů vědomí a sledující i fyziologickou bázi vědomí²⁾, neredukují emoce na „pouhou“ racionální a ve spojení s relevantními estetickými náhledy

nám umožňují doložit to, co nám jinak jistě omylná a nespolehlivá introspekce našeptává - totiž že emocionální prožitek fikce je reálný, že emoce v jeho rámci jsou „pravé“ a že fikce rozšiřují kognitivní, prožitkový a právě i emocionální horizont možností jejich „konzumenta“.

I.

Některé návrhy řešení tzv. paradoxu fikce - jak můžeme být reálně emocionálně pohnuti fikčním dílem, o němž víme, že je fiktivní, a že tudíž postavy, jejichž osud nás dojmá, neexistují - posunují předmět emoce z fiktivních postav, jejich situací a osudů na význam textu či jeho obsah, přičemž obsahem je míněn „obsah našich myšlenek“. ³⁾ V tomto návrhu můžeme spatřovat náběh ke kladení do pozice objektu emocionálně excitující relace objekt estetický jako akty recipienta díla konstituované konkretizace (v Ingarde nově smyslu). Tento posun je ovšem ještě zásadnější, protože do celku estetického objektu vstupuje i prožitek vlastních (uvědomovaných) emocí, prožitek sebe sama ve vztahu k vytvářejícímu se estetickému objektu jako objektu časovému, procesuálnímu, existujícímu ve specifické modalitě kladení (u Husserla jde, diskutabilně, o nekladoucí neutrální modifikaci vědomí), pro stručnost - v estetickém postoji.

Bez ohledu na adekvaci recepce umělecké fikce (estetický postoj vs. badatelské čtení vs. předistancovaná kritika) je však ve hře další faktor, naznačený ve schematickém „paradoxu fikce“, a sice reference k ničemu, rozumějme k ničemu existujícímu. Tato nulová reference či denotace (Goodman) je axiomem v úvodu dotčených debat a jakékoli vztahování se k ne-

existujícímu, tedy i reakce na fikci, je pak pokládáno za iracionální a neproduktivní. Přijmeme-li například heideggerovskou charakteristiku člověka jako bytosti „vykloněné“ do budoucnosti, tedy vztahujícího se bytostně k něčemu, co (ještě) neexistuje, byli bychom bytostmi esenciálně a existenciálně iracionálními. Tomuto zkratkovitému závěru, který ovšem nemůžeme *a priori* popřít, lze oponovat mnoha způsoby, v souvislosti s fikcí zmíníme pouze významné rozlišení Paula Ricoeura na reprodukční a produktivní referenci. ⁴⁾ Reprodukční či produktivní reference se vztahuje, odkazuje k realitě již dané, re-prezentuje něco již jednou presentní, zatímco produktivní reference odkazuje k projektované, artikulované, zformované možnosti, možnému světu, „tomu, jak by věci mohly být“ (R.Montague).

Ricoeurova produktivní reference nezapře své i autorovy kořeny v Husserlově fenomenologii a jeho variační metodě dospívání k nazření esence generováním a reflektováním imaginárních možností. Právem proto Ricoeur označuje uměleckou fikci za fikci heuristickou (srov. dále se simulací a její rolí ve fylo- i ontogenezi člověka), sloužící redeskripci reality. Dodejme, že tato kognitivní a emocionálně hodnotící redeskripce se týká i recipienta fikce.

Úlohu emocí a problém jejich (reálného?) statutu pak budeme sledovat v následující úvaze, kde naznačíme některé konvergence, posilující „estheticismus“ obhajoby reálných emocí ve fikci a zdůrazníme zejména dva „nadestetické“ faktory emocionálního prožitku fikce - empatii a simulaci.

II.

Důležitým faktorem životního světa, umožňujícím orientaci, hodnocení chování druhých, formování očekávání o průběhu komunikačních kontaktů, pro volbu komunikační strategie apod., je schopnost empatie, empatické participace na situaci, tedy schopnost tzv. vcítit se do druhého, nahlížet situaci částečně z jiné perspektivy, nežli je imanentně egostředná. Pro prožitek fikce, pro narativní porozumění i pro sledování odvíjení syžetu, pro nejen emocionální (ať už reálnou nebo „jakoby“ či v modu „make-believe“ /K. Walton/) spoluúčast na prezentaci fikčního světa je empatie stejně zásadním faktorem, jakým je ve světě reality.

„Otcové zakladatelé“ uvedení konceptu empatie do estetiky - Theodor Lipps a jeho kritik i následník Wilhelm Worringer se shodují na obecné tezi, že „estetický prožitek je objektivovaný sebeprožitek“.⁵⁾ Toto pojetí předznamenává koncepty psychické distance, estetického postoje i chápání změny zaměření při vstupu do fikčního světa, třeba po mostech relací přístupnosti (M. L. Ryan), ony „subtilní změny v personalitě, variace emocionálních reakcí, které mění vztah k aktuálnímu prostředí individua“,⁶⁾ v našem případě k fikčnímu světu. Je-li však zásadním faktorem emocionálního života sebeprožitek, sebereferece⁷⁾, pak se převrací „primordiální dator“ statutu reality: Existenciálně, a tedy i emocionálně zaujímá privilegovanou pozici reálnosti já a jeho proud prožitků a distinkce realita - fikce je derivovaná a sekundární.⁸⁾ Při postojové změně, indukované nástupem estetického postoje, dochází ke změně objektového pólu vztahování: Původní „naivní“, nereflektu-

jící já, vztahující se k vnějšmu objektu, přechází do sebereflektujícího estetického postoje, v jehož rámci se (estetickým) objektem stává vztah já k původnímu objektu. Vztah já k čemukoli, objektivovaný sebeprožitek, je ovšem v absolutním smyslu (pro mne) reálný bez ohledu na statut původního objektu. V estetickém ohledu se váha existence překlápí zcela na stranu estetického objektu⁹⁾, tedy prožítkového proudu, jazykem strukturalismu na estetickou funkci estetického znaku, která zeslabuje až neguje referenční funkci. Pochopitelně prožitek fikce není prožitkem čisté krásy v Kantově smyslu, bez referenční funkce bychom nedospěli k narativnímu porozumění, ale vektor vztahování k umělecké fikci existuje v prostoru estetického postoje s důsledky, z toho plynoucími. Analytičtí estetikové ovšem takovéto pojetí označí pejorativní nálepkou „esteticismu“ a emocionální prožitek fikce situují do stejného plánu imanence, jaký tvoří životní svět.

Empatii velmi blízkým konceptem je identifikace, strategie „čtení“ textu, kdy se čtenář snaží ztotožnit s postavou či postavami příběhu. Emocionální participace se pak rozštěpuje do dvou modalit - na vcítování do postavy, kdy prožíváme situace spolu s postavou a kde dochází k tenzím i souzněním mezi naší (emocionální) zkušeností a reprezentovanými prožitky postavy, a na soucítění s osudem postav(y), kde je odstup od postavy větší a čtenář (divák) je v roli pozorovatele. Není to náhoda, že na vcítování jsou založeny tzv. hry na hrdiny (Role Playing Games), převážně v žánrech sci-fi a fantasy a ve videoformě interaktivní, určené pro mládež, včetně adolescence. Tyto role a využívání empatie v jejich rámci stavějí na

důležité funkci fikce pro rozvoj osobnosti a osvojování si strategií přežití v dané kultuře a společnosti, kterou můžeme nazvat simulační heuristikou.¹⁰⁾ Právě v uvedeném stadiu ontogeneze je potřeba rozšiřování „tezauru“ možných situací, jejich hodnocení a předpokládaných rolí jednotlivce v nich nejsilnější. Uvedené žánry rovněž prezentují co do rozpětí nejširší pole možných situací, zápletek, alternativ k životnímu světu, tedy největší amplitudu simulací.¹¹⁾

Možnost vcítění se i do objektů neživých uvádějí i zakladatelé teorie empatie v estetice, a to jako „vcitování života do tvarů“, což ve Worringerově pojetí znamená projekci pohybu. Pohyb ovšem, v novějších pojetích empatie, neznamená pouhou lokomoci, ale rovněž inferenci a anticipaci dalšího vývoje situace, tedy i pohyb myšlení toho, kdo se vcituje, a pohyb imaginace, která situuje příslušný subjekt do fikci nabízených souřadnic. Dostáváme se tak k dalšímu klíčovému explanačnímu faktoru role emocí ve fikci - simulaci.

III.

Ve schopnosti simulace životních situací, v intenzivním používání simulační funkce, která tvoří základní rovinu kognitivních funkcí vědomí, včetně jazyka, spatřují někteří badatelé klíčový evoluční faktor vývoje lidstva i sociálního a individuálního vývoje personaly.¹²⁾ Simulace ovšem prezentuje pro vědomí situace v modu „jakoby“, kontrafaktuálně, fiktivně. Má-li však mít simulace takovou evoluční váhu, takový potenciál pro přežití, nelze si smysluplně představit, že by evolučně neméně stejně důležitý (kognitivní) faktor, jako jsou emoce, ztrácel svá práva právě

v simulovaných situacích, stavech a událostech. Emoce, chápané jako „mentální a fyziologické stavy, které signalizují možnou nebo aktuální přítomnost biologicky významných událostí ve světě“¹³⁾ (podtrhl V. Z.), mohou signalizovat závažnost situace pro „nositele“ emocí přímo, například při pocitu bolesti z narušení tkáně, nebo může být tato signalizace nepřímá a týkající se možnosti. Ve druhém případě postupuje oklikou přes tzv. sekundární heuristiku - myšlení, imaginaci, učení, pozornost - a fyziologická stránka emocí je redukována. Empirické výzkumy ukazují, že například strach je nejčastěji založen na představované události, tedy na možnosti, případně anticipaci toho, co by se mohlo stát.¹⁴⁾ Toto představování, netýkající se pouze strachu, beze zbytku spadá do již zmíněné simulační heuristiky, která navíc rozlišuje emoce spjaté s výsledkem nějakého procesu, řetězce událostí a emoce, vážící se a provázející proces, vedoucí k aktuálnímu nebo možnému výsledku. Oba typy emocí snadno nalezneme v konceptu narativního porozumění (Ricoeur, Barthes, Brooks), tedy emocionální „signalizaci“ při sledování odvíjení syžetu, reakci na právě textem prezentovanou situaci, stav, konfiguraci postav apod. a emocionální „značení“ odvíjejícího se celku, jeho směřování, dílčí výsledky, splněná a nesplněná očekávání vývoje narativní linie. Prožitek fikce můžeme i z jen zde letmo uvedených důvodů právem zařadit do sféry simulace, simulační heuristiky, kde je role reálných emocí nezastupitelná.

„V estetickém prožitku jsou emoce prostředkem pro rozlišení, jaké vlastnosti dílo má a jaké vyjadřuje. Emoce musejí být pocitovány, tj. musejí se projevit, ukázat, stejně jako vjemy, mají-li být kognitivně

využití. Kognitivní využití zahrnuje jejich rozlišení a usouvztažnění tak, aby se dílo poměřilo a integrovalo do naší zkušenosti a světa.¹⁵⁾ Goodman zde poukazuje na důležitý faktor emocionálního prožitku fikce v modu estetického prožitku (nikoli tedy v badatelském, analytickém vztahu), totiž uvědomování si emocí. Schematicky můžeme situaci znázornit následovně¹⁶⁾:

Damasiova teorie emocí (viz pozn. 2) dokládá dvě linie časování emocí související s dlouhodobou a krátkodobou pamětí - humorální a neurální. Postuluje rovněž dva emocionální okruhy, tělesný a „jakoby“, druhý s převahou neurálního časování, pracujícího se simulacemi, představami, významy i kauzalitou, s potlačením tělesné části emocí a jejich pocítování. Soustředění pozornosti, včetně zaměření na vlastní emoce, na průběh emočního procesu, na narativní porozumění, evidentně posiluje emocionální okruh „odtělesněný“, v modalitě „jakoby“. Emoce navozují, podle Damasia, tři zásadní změny kognitivních stavů, a to zejména při jejich vynoření se v zóně vědomí, kdy si je uvědomujeme, kdy si uvědomujeme pocítování emocí, kdy jsme si vědomi spjatosti objektu recepce a našeho aktuálního (emocionálního) stavu. Jde o indukci specifického chování, jako je třeba hra, explorace nebo, dodejme, estetická recepce, dále o změny v modalitě kognitivního zpracování - rychlost zpracování, změna pozornostního ohniska - , v případě recepce fikce pak o textem „vnucený“ rytmus zpracování významů, jejich kumulaci, kontinuální pohyb, přesun a „změnu zaostření“ pozornostního ohniska a konečně o změnu zpracování tělesných stavů, o filtraci či selektivní posilování - již jsme se zmiňovali v souvislosti s hororem o emoční represi

u starších čtenářů, zde však jde o iniciaci emočního prožívání v modu „jakoby“. Damasio rovněž mluví, v souvislosti s nástupem reflexivně pocítovaných emocí, s nástupem pocítování pocitů, o posílení pocitu já, který v našem případě spojuje síly v pozitivní zpětné vazbě se sebereflexivitou estetického postoje a s nástupem percepčního, heuristického zcitlivění, vysvětluje tak, alespoň částečně, zdánlivý paradox, nad nímž se podívoval Flaubert, že při skutečném pohřbu vlastní příbuzné neuronil slzu (emocionální represe), ale při četbě románu se upřímně rozplakal.

Závěr

Emocionální participace při prožitku fikce, fikčního uměleckého díla, tedy probíhá v souřadnicích sebereflexy, zintenzivnělého pocítování vlastních pocitů, v zesílené seberefereci na podkladu produktivní heuristické reference k (ne)možnému, při soustředění a zaměření na průběh, odvíjení konstituce estetického objektu v rámci estetického prožitku (postoje), který můžeme podřadit pod obecnější rámec simulační heuristiky, ovšem na rozdíl od čisté hry představivosti, generování volných fantasmát a mentálního modelování heuristiky fundované fikčním textem. Na průsečíku uvedených souřadnic se vykazují emoce a pocítování emocí jako reálné, „pravé“ a upřímné, tedy co do druhu tytéž, které pocítujeme i v každodenním světě.

POZNÁMKY A LITERATURA:

- 1) Z mnoha desítek článků a studií, reakcí a reakcí na reakce uvádím pravděpodobně „spouštěč“ text: Radford, Colin: How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? In: *Proceedings of the Aristotelian Society* 49, Supp. 6, 1975, str. 67 - 93. Například v roce 1996 se v každém čísle BJA objevuje alespoň jeden článek, věnovaný problematice emocí ve fikci (shrnující bibliografie předchozích diskusí viz Eva M. Dadlez: *Fiction, Emotion, and Rationality*, BJA Vol. 36, No. 3, July 1996) a poprvé uznání reálnosti emocí ve fikci navzdory jinému, „ontologickému závazku“ při recepci fikce v článku Oswalda Hanflinga *Fact, Fiction and Feeling*, BJA Vol. 36, No. 4, October 1996.
- 2) Antonio Damasio: *The Feeling of What Happens. Body, Emotions and the Making of Consciousness*. London, Vintage 2000. Antonio Damasio: *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain*. New York, Putnam 1994. R. De Sousa: *The Rationality of Emotion*. Cambridge, Mass. MIT Press 1991. William Lyons: *Emotion*. Cambridge University Press 1980.
- 3) Peter J. McCormick: *Fictions, Philosophies, and the Problems of Poetics*. Ithaca, Cornell University Press 1988.
- 4) Paul Ricoeur: *The Function of Fiction in Shaping Reality*. In: *Man and his World* 12, č. 2, 1979.
- 5) Wilhelm Worringer: *Abstrakce a vžití. Praha, Triáda 2001*. Role empatie v prožitku uměleckých děl není přes sto let starou a uzavřenou kapitolou, ale stále živým a přínosným konceptem, zejména v souvislosti s dalším faktorem - identifikací - srov. např. Alex Neill: *Empathy and (Film) Fiction*. In: D. Bordwell, N. Carroll (eds.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, University of Wisconsin Press 1996.
- 6) Israel Rosen: *The Strange, Familiar, and Forgotten. An Anatomy of Consciousness*. New York, Vintage 1993, str. 127.
- 7) „emoce jsou součástí struktury sebe-reference. Člověk může soucítit s někým, někoho milovat pouze tehdy, když tento objekt má nějaký vztah k němu samému.“ - I.Rosen: c.d., str. 54.
- 8) Srov. : „Není vůbec nesmyslná možnost, že veškeré cizí vědomí, které kladu v prožitku empatie, neexistuje. Ale *moje* empatie a *moje* vědomí obecně jsou dány v primordiálním a absolutním smyslu, nejen pouze esenciálně, ale existenciálně. Tato privilegovaná pozice platí pouze pro já a proud zážitků, s nímž je spjato.“ - E. Husserl: *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Husserliana III, Haag 1950, § 46.
- 9) Srov. § 2 Kritiky soudnosti: „Zájmem nazýváme to zalíbení, jež spojujeme s představou existence nějakého předmětu. (...) Jde-li však o to, zda je něco krásné či ne, nechceme vědět, zda nám nebo někomu na existenci věci nějak záleží nebo jen mohlo záležet, nýbrž jak ji posuzujeme v pouhém pozorování (náзору nebo reflexi).“ - I. Kant: *Kritika soudnosti*. Praha, Odeon 1975.
- 10) D. Kahneman, P. Slovic, A. Tversky (eds.): *Judgment under Uncertainty: Heuristic and Biases*. New York, Cambridge University Press 1982.
- 11) Věkový průměr čtenářů našeho nejčtenějšího časopisu Ikarie, zaměřeného na sci-fi a fantasy, kulminuje 13-14 lety věku a postupně klesá k 18. U starších čtenářů i po 30 roku života pak narážíme na zjevné případy nižšího mentálního věku, manifestujícího se stylem a podepisováním dopisů redakci pseudonymy typu „Robot“ nebo „Barbar Conan“ (osobní rozhovor s redaktorem Ikarie). Čímž nechci říci, že kdo čte sci-fi a fantasy je infantilní, pouze to, že potřeba co nejširšího pole možných emocionálních participací s věkem v dospělosti klesá. Stejně tak se starší čtenář spíše vyhýbá příliš silným a jiným emocím, které prožívá například participant na hororovém žánru. Zapojuje se zde mechanismus emocionální represe, při jehož fungování vychází horor naplano. - srov. H. Ellgring, B.Riwe: *Individual differences in emotional reactions*. In: K. Scherer, H. Wallbott, A. Summerfield (eds.): *Experiencing Emotion. A cross-cultural study*. New York, Cambridge University Press 1986.
- 12) Srov. Jacques Monod: *Chance and Necessity*. New York, Vintage 1971, Henry Plotkin: *Darwin Machines and the Nature of Knowledge*. Cambridge, Mass., Harvard University Press 1993.
- 13) H.Plotkin: c.d., str. 208. Srov. dále v této souvislosti Damasiův (1994) pojem „somatic marker“.
- 14) H. Wallbott, K. Scherer: *The antecedents of emotional experience*. In: K. Scherer, H. Wallbott, A. Summerfield (eds.): *Experiencing Emotion. A cross-cultural study*. New York, Cambridge University Press 1986.
- 15) Nelson Goodman: *Languages of Art*. Indianapolis, Hackett 1976, 2. vyd., str. 248.
- 16) Oblast nad hranicí „vědomého vědomí“ [conscious awareness] označuje nadindividuální oblast vědomí, třeba Levinasovskou inherentní intersubjektivitu, freudovské Superego, ale i jazyk a další osvojené společenské normy a konvence.



Príbehy mentálneho kina

Katarína Mišíková

Písané pre K&K

„Film nám rozpráva ľudský príbeh prostredníctvom zmocnenia sa foriém vonkajšieho sveta, konkrétne priestoru, času a kauzality, a prostredníctvom prispôsobenia udalostí formám vnútorného sveta, konkrétne pozornosti, pamäti, predstavivosti a emócie.“

Hugo Münsterberg

The Photoplay: A Psychological Study, 1916

Don Quijote de la Mancha vstúpil do dejín literatúry i dejín západného myslenia ako *rytier smutnej postavy*, pretože sa pod vplyvom nadmerného čítania rytierskych románov prepadol do sveta príbehov. V tomto svete premenila jeho fantázia veterné mlyny na obrov, ale zápas s nimi, rovnako aj utržené rany Miguel de Cervantes popísal ako skutočné. Don Quijote stratil schopnosť rozlišovať fantáziu od skutočnosti a vďaka tomu prežil mnohé smutno-smiešne dobrodružstvá, z ktorých musel hrdina vyjsť zákonite porazený. Dona Quijota porazila realita. Svedkom jeho veľkolepých porážok bol verný zbrojnoš Sancho Panza. Cervantes v románe predstavuje Sanchov sedliacky um a pohľad na svet ako „realistický“ ko-

rektív Don Quijotových „idealistických“ bludov. Napriek tomu Sancho svojho pána sprevádza na ceste za nezmyselnými dobrodružstvami a pri jeho smrteľnej posteli smúti. Totiž s Donom Quijotom zomrel pre realistu Sancha Panzu aj ideálny svet vznešených príbehov.

Osudy a dobrodružstvá Dona Quijota stoja na začiatku moderného románu, ktorý počas niekoľkých epoch možno označiť za doménu rozprávania o príbehoch fiktívnych svetov. Spoločensko-kultúrnu funkciu románovej literatúry v priebehu 20. storočia postupne preberala filmová fikcia, aby stále masovejšie, rafinovanejšie i spektakulárnejšie uspokojovala ľudskú túžbu po príbehoch, aby umožňovala na chvíľu sa stratiť v ich svete tak, ako sa

v nich stratil Don Quijote. V čom však tkvie táto túžba po príbehu a aké sú jej korene?

*

V ostatných štyroch desaťročiach humanitné vedy zaznamenali nebývalý záujem o problémy rozprávania a príbehov, teda o problémy naratívne. Roku 1969 Tzvetan Todorov použil termín *naratológia*, aby označil ambície novej interdisciplinárnej vedy, zaoberajúcej sa rôznymi aktualizáciami naratívu bez ohľadu na jeho zviazanosť s konkrétnym médiom. *Lingvistický obrat* saussurovskej lingvistiky vyústil do *naratívneho obratu* v štrukturálnych analýzach narácie Rolanda Bartha, Tzvetana Todorova, Clauda Bremonda či Gérarda Genetta. Základom naratívneho obratu bolo presvedčenie, že rôzne aktualizácie rozprávania vykazujú určité štrukturálne analógie, presahujúce historické a kultúrne hranice. Výsledkom bola analýza rozprávania ako lingvistického aktu, hoci tento akt nemusí byť nutne spätý s verbálnou reprezentáciou. Roland Barthes poukázal na to, že rozprávanie je „medzinárodné, transhistorické, transkultúrne, rozprávanie je skrátka tu, ako sám život.“¹ Naratológia si však musela počkať na ďalší obrat, *kognitívny obrat*, aby dokázala nielen objasniť štrukturálne zákonitosti naratívnych foriem, ale aj psychologicky vysvetliť úzku spätosť medzi životom a príbehom a objasniť, akú úlohu zohráva rozprávanie v každodennej skúsenosti a abstraktnom myslení.

Mark Turner v práci *Literárna myseľ*² označil príbeh za základ ľudského mys-

lenia, odvíjajúceho sa v nepretržitej parabolickej projekcii *malých priestorových príbehov*. Malé priestorové príbehy tvoria základ našej životnej skúsenosti. Sú to bežné úkony a situácie, ktoré vykonávame alebo pozorujeme bez toho, aby sme sa nad nimi zamýšľali: plynutie oblakov na nebi, uchopenie predmetu, pohyb z jedného miesta na iné a podobne. Všetky tieto činnosti identifikujeme, vysvetľujeme a predvídame prostredníctvom rozpoznania základných kognitívnych rámov, *predstavových schém* (image schemata), organizujúcich skúsenosť týchto činností. Prostredníctvom malých priestorových príbehov sa orientujeme v priestore, čase, chápeme kauzálne a aj iné súvislosti medzi jednotlivými javmi. Sadneme si za stôl, uchopíme pohár do ruky, napijeme sa, pohár položíme, príde náš pes, ktorý nám vyskočí na kolená, drgneme do stola, pohár sa prevráti, tekutina sa z neho vyleje, pohár sa skotúľa na zem, rozbije sa atď. Tieto malé priestorové príbehy vnímame a chápeme nielen vďaka tomu, že na základe predstavových schém vieme rozpoznať objekty a udalosti ako pohár, stôl, pes, pád, liatie alebo rozbitie. Malým priestorovým príbehom rozumieme aj preto, lebo dokážeme uchopiť aj súvislosť a postupnosť udalostí a objektov v rámci daného príbehu. Vieme, že pohár padne na zem a rozbije sa už vo chvíli, keď drgneme do stola. Vieme to preto, lebo štruktúru tohto malého priestorového príbehu poznáme a vďaka naratívnej predstavivosti ho dokážeme rozpoznať aj na základe neúplných informácií. Dôsledky existencie malých priestorových príbehov, tvoriacich naratívnu predstavivosť, sú pre naše myslenie ďalekosiahle. Podľa Turnera sú naratívne predstavy základom predvída-

1 Barthes, R.: Úvod do štrukturálnej analýzy vyprávění. In: *Text* 1994, č. 1, s. 70.

2 Turner, M.: *Literární mysl*. Brno: Host, 2005.

nia, hodnotenia, plánovania i vysvetľovania javov. Vďaka naratívnyim predstavám sme schopní predvídať ďalšie udalosti. Rovnako sme schopní tieto udalosti hodnotiť, pretože vieme posúdiť ich dôsledky. Keď vidíme psa, ako k nám beží, odsuníme si stoličku, aby sme pri prudkom pohybe nedrgli do stola, lebo vieme, že rozliali nápoj a rozbiť pohár nie je (pre nás) dobré. Vďaka naratívnej predstavivosti dokážeme plánovať naše činy, predstavujeme si ich priebeh a dôsledky. Naratívna predstavivosť je aj jedným z hlavných nástrojov na vysvetlenie udalostí a javov vo svete. Ak vojdeme do izby a na zemi vidíme rozbitý pohár a psa, ktorý vylizuje rozliate mlieko, predstavujeme si príbeh, v ktorom pes vyskočil na stôl, prevrátil pohár a vylial mlieko na zem.

Naratívna predstavivosť umožňuje organizáciu vnímania, myslenia i činov, pomáha nám z chaosu zmyslových podnetov vytvárať predstavu o celku sveta a o našom jestvovaní v ňom. Malé priestorové príbehy nemusíme vnímať alebo sa nimi zaoberať pokiaľ sú neproblematické, ich analýza by sa nám videla v porovnaní s literárnymi alebo filmovými príbehmi nudná. Zaujímavými sa stávajú až vtedy, keď kvôli určitým formám mentálnych porúch absentuje schopnosť vytvárať malé priestorové príbehy. Schopnosť rozpoznávať a vykonávať malé priestorové príbehy je totiž základnou orientáciou, vďaka ktorej dokážeme žiť svoje životy. Bez nej by sme nemali ľudskú myseľ.

Oliver Sacks v jednej zo svojich klinických poviedok³ popísal prípad Rebeky, mladej ženy s IQ na úrovni osemročného dieťaťa, ktorá nebola schopná orientovať

sa v priestore, sama sa obliecť alebo vykonávať jednoduché praktické činnosti. Hoci bola rozumovým „mrzákom“, jej duchovný svet nebol prázdny: zbožňovala svoju babičku, hlboko a úprimne verila v Boha, milovala príbehy, tanec a divadlo. Pri počúvaní príbehov a pri bohoslužbách sa stávala „normálnou“ mladou ženou, dokonca niekedy vedela vytvárať aj originálne metaforické spojenia. Ako sa nemotorná a zmätená Rebeka dokázala prostredníctvom príbehov premeniť na vnímavú a oduševnelú bytosť? Sacks vysvetľuje, že používala naratívne princípy organizácie na to, aby si vytvárala logický a súdržný svet, ktorý dokázala pochopiť a orientovať sa v ňom. Nevedela myslieť v abstraktných kategóriách a nerozumela izolovaným faktom a fenoménom. Príbehy jej však poskytovali logický systém, boli organizačným princípom jej inak zmäteného a chaotického vedomia. Zjednodušene povedané, prostredníctvom príbehu dokázala dať svojmu vnútornému svetu súdržnú formu.

Sacks v tejto súvislosti hovorí o „naratológii“ ako vede o konkrétnom a odvoláva sa termíny Jeroma Brunera, ktoré označujú dva spôsoby myslenia a vnímania: *paradigmatizmus* a *naratizmus*. Zdôvodňuje tak, že hoci oba tieto mody sú pre rozvoj ľudskej mysle rovnako dôležité, naratívna forma má prioritu, pretože vo vývoji predchádza formu paradigmatickú. Príbeh je totiž prvotnou štruktúrou, ktorá predchádza pojmové myslenie a organizuje ho. „Veľmi malé deti milujú príbehy, vyžadujú ich a rozumejú ich zložitým zápletkám v dobe, keď ešte vôbec nechápu paradigmy a koncepcie. Zmysel a poriadok sveta chápu v tomto období prostredníctvom symbolov a príbehov. Abstrakcia

3 Rebeka. In: *Muž, který si pletl ženu s kloboukem*. Praha, Mladá fronta, 1993, s. 185–193.

im vôbec nič nehovorí. Dieťa chápe Bibliu skôr ako Euklida. Nie že by Biblia bola jednoduchšia (naopak), ale preto, lebo jej pravda je zaodená do príbehov a symboliky.“ Prípád Rebeky potvrdzuje, že naratív je jedným zo základných mentálnych modelov organizujúcich vzťahy medzi určitým druhom percepcií, spomienok, emócií a činov, že je nástrojom usporiadania ľudského vedomia.

Príbeh ako mentálna štruktúra umožňuje uchopiť kategórie času, priestoru, zmeny či procesu. Vďaka tomu nám pomáha pri objasňovaní mnohých dynamických fenoménov predmetného sveta i abstraktnej sféry myslenia a tak príbeh konkuruje aj vedeckému mysleniu. V podobnom zmysle, ako Bruner hovoril o narativizme a paradigmaticizme, Jean-François Lyotard⁴ postavil proti sebe dva druhy vedenia: vedenie naratívne a vedenie vedecké. Tvrdí, že tradičnému vedeniu a poznaniu dominuje naratívna forma, ktorá si udržiava svoj samopotvrdzujúci štatút vnútornou rovnováhou a legitimizáciou prostredníctvom autority rozprávača. Na druhej strane vedecké vedenie a poznanie sa legitimizujú prostredníctvom dôkazov, ktoré môžu byť v procese zdokonaľovania tohto vedenia prekonané. Preto sa veda v 19. storočí uchyľovala k preberaniu naratívnych foriem a konštruovala *veľké príbehy*, legitimizujúce vedecké vedenie ako nástroj historického sebauvedomenia človeka, ktoré ho vedie k slobode či rozumu. Rovnako dnes vedci v populárnom diskurze rozprávajú „epopeju vedenia, ktoré je inak dokonale neepické“.⁵ Pravda, Lyotardovi tieto úvahy poslúžili

na objasnenie *postmodernej situácie*, začínajúcej krízu „veľkých príbehov“, a na načrtnutie perspektívy vedeckého vedenia v postmodernej ére. Zároveň však nepriamo poukázal na principiálnu samozrejmosť naratívnej formy myslenia, ktorá je človeku natoľko vlastná, že sa jej ľudská myseľ odmieta zriecť. Naratívne výskumy kognitívnych vied poskytujú dostatok dôkazov na tvrdenie, že aj keď dôjde ku kríze „veľkých príbehov“, malé príbehy a malé svety, v ktorých sa tieto príbehy odohrávajú, budú základom myslenia človeka dovtedy, kým bude disponovať svojimi biologicko-psychologickými druhovými vlastnosťami.

*

Každá udalosť, s ktorou sa v živote stretáme, či už je to cesta autobusom alebo výklad štiepenia bunky, má svoju predstavovo-schematickú časovú, priestorovú a kauzálnu štruktúru. Projekciou tejto štruktúry do iných udalostí rozumieme malým príbehom v našej životnej skúsenosti, ale aj v umení. Inak povedané, naša myseľ dokáže premietnuť skúsenosť z malých priestorových príbehov na vnímanie sveta okolo nás, rovnako aj na literárne alebo filmové príbehy. Predstavové schémy rôzneho druhu (zrakové, sluchové, pohybové, hmatové atď.) sú základom vnímania a myslenia. Pravda, pri vnímaní filmových príbehov sa uplatňujú aj iné schémy, ktoré nemajú zdroj iba v našej telesnej skúsenosti. Tieto schémy nemajú rýdzo apriórny ráz, sú totiž súhrnom biologických, kultúrnych a historických predpokladov i získaných skúseností. Vnímanie malých priestorových príbehov nás orientuje na pragmatické ciele: chceme uchopiť predmet, uhnúť sa pred rútiacim autom, schovať sa pred prichádzajúcou

4 Postmoderní situace. In: *O postmodernismu*. Praha, Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 97-177.

5 Tamže, s. 131.

búrkou. Umenie v širokom slova zmysle (teda aj populárne umenie ako mainstreamový film) však nemá na náš bežný život takýto priamy vplyv. Keď vidíme na filmovom plátne predmet, nenačahujeme sa za ním, neuhýbame sa pred rútiacim autom, neutekáme z kina, aby nás nezastihla búrka. Pri sledovaní filmu sa nesústredujeme na praktické ciele, ale upriamujeme svoju pozornosť na samotný akt vnímania: prezívame emócie, riešime logické hádanky, nachádzame intertextuálne odkazy, spoznávame nové štylistické prostriedky alebo sledujeme ich nové konfigurácie.

Najdominantnejším spôsobom uchopenia filmovej fikcie a hlavnou oblasťou vnímania a záujmu filmového diváka je potešenie z porozumenia príbehu. Príbeh tvorí základ referenčného (denotácie) i explicitného (pointa fabuly) významu filmu a zároveň kontextualizuje a vymedzuje jeho implicitné významy (konotácie). Naratívna štruktúra je štruktúrou určenou na stimuláciu emocionálnych i kognitívnych reakcií diváka. Napríklad, film *Pulp Fiction* (r. Quentin Tarantino, 1994) je vystavaný ako epizodická mozaika rôznych príbehov, ktoré sa prostredníctvom jednotlivých postáv na určitých miestach prekrývajú. Aby si divák túto mozaiku skompletizoval, musí vynaložiť isté mentálne úsilie: v pamäti porovnať jednotlivé udalosti, a tak si zložiť sieť vzájomných vzťahov medzi postavami a stanoviť chronologické poradie príbehových segmentov. Jeho motiváciou je zvedavosť spojená s emocionálnym záujmom o protagonistov. Teda, kvôli radikálnemu narušeniu lineárnosti deja divák konštruuje hypotézy a vytvára si očakávania, podobne ako by to robil pri sledovaní detektívky alebo iného príbehu s tajomstvom. *Pulp Fiction* mu

však poskytuje aj pôžitok kritickej reflexie (postmodernej) hry hľadania intertextuálnych súvislostí, citácií, alúzií a parafráz.

Sledovanie filmovej fikcie sa teda orientuje najmä na hľadanie vnútornej koherencie príbehu. Základným nástrojom vnímania a spracovania príbehových informácií je naučený vzorec naratívneho poznania: *naratívna schéma*. Ide o organizovaný súbor poznania, ktorým divák disponuje pred samotným vnímaním a využíva ho na klasifikáciu nových informácií a vytváranie ďalších hypotéz. Schéma je prototypická štruktúra vedomostí charakteristická pre určitý pojem alebo kategóriu. Schéma je v neustálej interakcii so zmyslovými podnetmi, preveruje a spresňuje zmyslové informácie a zmyslové informácie zároveň preverujú adekvátnosť danej schémy. Na základe schémy máme predstavu o častiach jednotlivých objektov a udalostí, vieme si vytvárať hypotézy o ich ďalšom vývoji.

Experimentálne výskumy psychologického tímu Jean Matter Mandler dokazujú, že pri porozumení príbehu (literárneho či filmového) zohrávajú centrálnu úlohu mentálne procesy „zhora nadol“, teda procesy rámcované predošlou skúsenosťou, očakávaním a mentálnymi schémami. Prostredníctvom nich recipient z textu (filmu) abstrahuje štrukturálne esencie podľa vopred známych vzorcov. Tieto vzorce sú predstavové schémy udalostí, miesta, času, príčin a následkov, ktoré robia z naratívneho filmu zmysluplný celok a umožňujú nám rozpoznať a vyčleniť jeho časti: epizódy, sekvencie atď. Najtypickejšie schémy uplatňované pri porozumení príbehu obsahujú určité prvky v danom poradí (napr. (1) orientácia v čase, prostredí a protagonistoch; (2)

východisková udalosť, spôsobujúca narušenie pôvodného stavu vecí; (3) reakcia protagonistu na narušenie a stanovenie cieľa; (4) komplikujúca udalosť ako prekážka v dosiahnutí protagonistovho cieľa; (5) rozuzlenie konfliktov medzi cieľmi a prekážkami; (6) záver a znovunastolenie pôvodného stavu vecí). Pri sledovaní príbehu sa recipient snaží vytvárať medzi jednotlivými prvkami spojenia tak, aby ich prispôbil všeobecnému tvaru naratívnej schémy. Obzvlášť naliehavo pri sledovaní príbehov, ktoré nerespektujú chronologickú postupnosť a kauzalitu medzi jednotlivými udalosťami, teda v príbehoch, ktoré sa odkláňajú od štandardného formátu naratívnej schémy (napr. žánrové konvencie detektívky z podstaty svojej naratívnej stratégie musia narušovať tento formát).

Ruskí formalisti na objasnenie vnútornej dynamiky naratívneho procesu navrhli dodnes zaužívané rozlišovanie medzi fabulou (príbehom v užšom slova zmysle) a sujetom (zápletkou). Fabula je akýmsi mentálnym konštruktom, ktorý divák v procese naratívneho (po)rozumenia vytvára ako chronologický súhrn všetkých udalostí (explicitne vyjadrených i implicitne odvodených). Sujet je priama prezentácia týchto udalostí (predvedením či dialogickým prerozprávaním), ktoré sa nemusia nutne odohrávať v chronologickom a kauzálnom slede, ba ani nie vo svojej úplnosti. Prostredníctvom naratívnej schémy divák spracúva sujetové informácie, triedi a organizuje ich podľa časových, priestorových a kauzálnych súvislostí a vytvára tak koherentný príbeh. Rozprávanie, ktoré nekomplikuje konštrukciu fabuly, respektíve len dočasne zadržuje sujetové informácie, čiže operuje nanajvýš s poradím prvkov naratívnej schémy, býva

označované za *kánonický príbeh*. Kánonický príbeh dominuje mainstreamovej filmovej fikcii, čerpajúcej z naratívnych konvencií klasického hollywoodskeho filmu. Práve tento typ filmovej fikcie je dedičom tradícií dobrodružného románu a divákovi umožňuje načas sa stratiť v svete príbehov.

*

Filmovým príbehom rozumieme aj preto, lebo sa podobajú skutočnosti. Na rozdiel od Dona Quijota však veľmi dobre vieme, že nie sú skutočné. Medzi sledovaním filmu a bežnou percepciou jestvujú isté štrukturálne analógie, tie však tvoria iba základ vnímania filmových reprezentácií. Umenie, ktorého hlavnou funkciou je – termínom ruských formalistov – *funkcia ozvláštnenia*, predstavuje výzvu na zmenu navyknutých foriem vnímania a rozšírenie kognitívno-perceptívneho repertoára človeka. Pôsobivosť filmových príbehov sa teda realizuje v dichotómii *známeho a ozvláštneného*.

Hugo Münsterberg, označovaný za „protokognitivistu“ filmovej teórie, už roku 1916 v bergsonovskom duchu poukázal na charakteristickú črtu filmu, a síce na to, že film napodobňuje formy ľudského vnímania a myslenia. Obrazy na filmovom plátne predstavujú základný materiál, ktorý divák obohacuje o svoje myšlienky, predstavy, skúsenosť, pocity a emócie a až tak im udeľuje význam. Podľa Münsterberga jestvuje analógia medzi mechanizmami pozornosti, pamäti a predstavivosti na jednej strane a filmovým zobrazením na strane druhej. Film rekonfiguruje trojrozmernú skutočnosť podľa „pravidiel myslenia“, a tak diváka podnecuje k intelektuálnej a emocionálnej kompenzácii rozdielov medzi filmovým a skutočným

svetom. Filmový detail je objektivizáciou mentálneho aktu pozornosti, retrospektívne pasáže (flashback) objektivizáciou aktov pamäti, prospektívne pasáže (flashforward) objektivizáciou mechanizmov predstavivosti. „Je to ako keby bol vonkajší svet votkaný do našej mysle a formovaný nie vlastnými zákonmi, ale pôsobením našej pozornosti.“⁶ Film víťazí nad fyzikálnymi zákonitosťami času, priestoru a kauzality, a tak sa podobá ľudskej myšli, ktorá sa slobodne pohybuje od jednej spomienky a predstavy k druhej. Film vlastne „nejestvuje“ na celuloidovom páse, ale aktualizuje sa v myšli diváka ako *mentálne kino*.

Takmer o sedemdesiat rokov neskôr Noël Carroll⁷ už polemizoval s realizmom (tézou o analógii filmového zobrazenia a skutočnosti), esencionalizmom (tézou o médiu ako esencii filmu) a konvencionalizmom (tézou o učení sa a skúsenosti ako predpokladoch všetkého vnímania a poznania). Objasňoval „silu filmu“ (teda jeho intenzívne i extenzívne pôsobenie na publikum) na základe kognitívnej prístupnosti, jasnosti a zrozumiteľnosti. Filmová fikcia dosahuje jasnosť a zrozumiteľnosť vďaka trom hlavným faktorom: pohyblivým obrazovým reprezentáciám, pohyblivému rámovaniu a erotematickému rozprávaníu. Medzi riadkami Carrollových argumentov počuteľne rezonuje ohlas na Münsterbergov popis vnímania filmu. Obaja teoretici pracujú s ideou, ktorú by sme mohli označiť ako *psychologický rea-*

lizmus. Podľa nej vnímanie filmu a bežná percepcia vykazujú určité spoločné psychologické črty. Práve vďaka týmto spoločným črtám je film všeobecne prístupný ľuďom s rôznym vzdelaním a kultúrnym zázemím. Pohyblivé obrazové reprezentácie zaručujú, že na vnímanie a porozumenie filmových zobrazení vynakladáme podobné kognitívne spôsobilosti, aké používame pri bežnej percepcii. Pohyblivé rámovanie je nástrojom priamej kontroly a ovládania divákovej pozornosti. Je to podporný mechanizmus pozornosti a základný významotvorný činiteľ. Divák koncentruje svoju pozornosť na to, čo sa nachádza vo vnútri rámu, zároveň dopĺňa to, čo je z neho vydelené. Rámovanie tak nielen usmerňuje pozornosť, ale zaručuje aj pútavosť, pretože divák túži po potvrdení alebo vyvrátení svojich hypotéz. Rám zároveň kontextualizuje pole významových a emocionálnych asociácií obrazu a udržiava ho tak v dynamike reálneho a potenciálneho.

Pohyb rámovania sa vo filmovej fikcii riadi logikou a potrebami rozprávania. Podľa Carrola je najtypickejšou naratívnu formou filmovej fikcie *erotematický model* rozprávania, ktorý spája jednotlivé prvky príbehu na základe vzťahu otázky a odpovede. „Rozprávať v rámci filmu pomocou tvorby otázok, na ktoré následné scény odpovedajú, je teda špecifickou formou rozprávania. Nepochybne nejde o formu rozprávania, špecifickú len pre film alebo hraný film, využíva sa taktiež v románoch s tajomstvom, dobrodružných poviedkach, harlekýnskych romanciach, Marvelových komiksoch a inde. V hranom filme je to však najtypickejší rozprávačský postup.“⁸ Táto forma roz-

6 Münsterberg, H.: *The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*. New York: Dover Publications, 1970, s. 39.

7 Carroll, N.: Síla filmu. In: *Sborník filmové teorie 1. Angloamerické studie* (ed. Vlastimil Zuska). Praha: Český filmový ústav, s. 59-72.

8 Tamže, s. 69.

právania je najrozumiteľnejšia a kognitívne najprístupnejšia, pretože kopíruje kauzálne vzťahy príbuzné logickému usudzovaniu. V nadväznosti na evolučné vysvetlenie zrodu vedomého myslenia prostredníctvom kladenia otázok a nachádzania odpovedí Daniel Dennett⁹ poukázal na priamy vzťah medzi jazykom, myslením a príbehom. V tomto vzťahu tkvie aj príťažlivosť klasického hollywoodskeho rozprávania, ktoré je tým pútavejšie, čím dlhšie dokáže položené otázky ponechať nezodpovedané. Kánonický naratív klasického filmu vychádza z vrozeného naratívneho modelu našej mysle. Kľúčovú úlohu v ňom zohráva štruktúra naratívnych informácií a spôsob ich dávkovania. Na to, aby udržal náš záujem, sa však vo filmoch musí objavovať v rozličných aktualizáciách, pohrávajúcich sa s divákovými očakávaniami. Vo vzťahu k divákovi je rozprávanie určitou formou kauzálneho usudzovania o ľudských činoch (alebo činoch iných antropomorfných postáv). Od praktického usudzovania sa líši v tom, že nezahŕňa len očakávania a hypotézy o nasledujúcich udalostiach, ale predstavuje celok fiktívneho sveta, jeho vnútornej logiky. Vďaka tomu sa filmová fikcia stáva akýmsi „cvičiskom“ pre divákovu predstavivosť. Môže si na ňom predstaviť, a spolu s fiktívnymi postavami aj prežiť, situácie a emócie, ktoré mu jeho bežný život neposkytuje. Rozdiel medzi fikciou a bežnou predstavivosťou sa tak stáva záležitosťou miery, provokujúcej k oscilácii medzi splynutím s vymysleným svetom a plným mediálnym vedomím iluzívnosti tohto splynutia.

*

Na rozdiel od skutočnosti má rozprávanie vo svete fikcie platnosť absolútnu. V záujme hry predstavivosti prijímame príbehové pravidlá, tak ako deti prijímajú pravidlá hry na Indiánov alebo pečenia pieskových koláčov. Film dokáže vďaka sugestívnym prostriedkom zobrazenia stvoriť svet fikcie. Umberto Eco¹⁰ zdôrazňuje, že vďaka schopnosti aktualizovať stavy vecí má fikcia performatívnu povahu. Takáto aktualizácia nemusí byť detailná ani pedantská, pretože fikčné svety sú „malé svety“. Tvoria sa v kooperácii s čitateľom/divákom, ktorý na základe indícií svet príbehu dotvára. Všetko, čo nie je explicitne „stvorené“ zobrazením alebo pomenovaním si doplní prostredníctvom extrapolácie z reálneho sveta. Môžeme povedať, že fikčné svety ponúkajú podnetné pnutie medzi očakávaniami a ich prelamaním, lebo v ktoromkoľvek momente môžu aktualizovať čosi nereálne, ale napriek tomu mysliteľné. Stačí, ak splňajú požiadavku vnútornej konzistentnosti príbehov, podnecujúcich divákovu vôľu spolupracovať na ich dotváraní.

Vzťah diváka k príbehu sa buduje prostredníctvom sveta fikcie, teda *diegetického sveta*. Je to svet, v ktorom sa odohráva príbeh a žijú v ňom postavy. Diegetický svet sa riadi pravidlami a zákonitosťami zodpovedajúcimi (najmä) realistickej a žánrovej motivácii. Pri sledovaní historického filmu *Nebezpečné známosti* akceptujeme spoločenské normy a konvencie danej doby (napr. rytierske súboje alebo panenstvo ako predpoklad vstupu do manželstva), v science-fiction *Piaty element* nás neprekvapia extravagantné

9 Dennett, D.: Ja ako naratívne ťažisko. In: *Kritika & Kontext* 2004, č. 2-3, s. 107-115.

10 Eco, U.: Malé svety. In: *Meze interpretace*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, 2004, s. 73-92.

fyziognómie obyvateľov galaxie, ale od drámy zo súčasnosti *Šťestí* očakávame, že bude zobrazovať svet približne tak, ako ho poznáme z reálneho života.

Divák na diegetickom svete participuje prostredníctvom zvláštneho druhu ilúzie, ktorú Richard Allen¹¹ označil za *projektívnu ilúziu*. Na rozdiel od iných druhov ilúzií projektívna ilúzia diváka nezavádza a „neklame“, nevydáva jednu vec za inú (na spôsob *trompe l'oeil*). Nie je epistemologicky zhubnou ilúziou, pretože divák si ju sám môže zvoliť ako jeden z modov sledovania fikcie. Mediálne uvedomelý recipient si uvedomuje, že film nezobrazuje skutočných ľudí a prostredia, ale len hercov a dekorácie. (V tomto zmysle fikcia vlastne je dokumentárnym zachytením

inscenovaných udalostí.) Vďaka sugestívnym prostriedkom filmového zobrazenia a naratívnej štruktúry však divák môže začať vnímať fiktívny svet ako alternatívny a svojbytný svet. Ne stráca ale povedomie o tom, že sa díva na film. Skôr stráca povedomie o fotografickej povahe filmového zobrazenia v prospech prežívania plne reflektovaného fiktívneho sveta. Nevníma hercov a dekorácie, ale to, čo títo herci a dekorácie znázorňujú. Vníma význam filmového zobrazenia, vstupuje do diegetického sveta a svojím vnímaním na ňom participuje. Projektuje samého seba do iného sveta, aby sa tento svet mohol v jeho mysli aktualizovať. Projektívna ilúzia je teda bránou, nie prepadliskom do sveta príbehov. Môžeme sa v ňom na chvíľu stratiť, ale len ak to naozaj chceme. V mentálnom kine môžeme byť Donom Quijotom i Sanchom Panzom zároveň.

11 Allen, R.: Zobrazení, iluze a film. In: *Illuminace* 9, č. 3, s. 45-72.

