

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

---

FILOZOFICKÁ FAKULTA  
KATEDRA ANGLISTIKY A AMERIKANISTIKY

PhDr. Libor Práger

## **ILUZE REALITY A REALITA ILUZE**

Kognitivně naratologická analýza krátkých próz Iana McEwana

Dizertační práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Josef Jařab, CSc., dr. h. c.

Olomouc 2012

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracoval samostatně a uvedl v ní předepsaným způsobem všechny použité zdroje.

V Olomouci dne 31.7.2012

## OBSAH

<b>1</b>	<b>CESTA K "TŘETÍ KULTUŘE" .....</b>	<b>4</b>
<b>2</b>	<b>OD JAZYKA NAZPĚT K MYSLI .....</b>	<b>13</b>
2.1	KOGNITIVNÍ VĚDA – PRINCIPY A METODY .....	14
2.2	KOGNITIVNÍ POETIKA A NARATOLOGIE .....	18
2.3	FIKČNÍ SVĚTY A REPREZENTACE SKUTEČNOSTI.....	23
2.4	AUTOR, ČTENÁŘ A (KON)TEXT .....	26
2.5	TEORIE MYSLI .....	28
2.6	NÁRODNÍ LITERATURA JAKO METATEXT.....	30
<b>3</b>	<b>ILUZORNÍ SVĚTY MCEWANOVÝCH VYPRAVĚČŮ.....</b>	<b>34</b>
3.1	NA HRANICI DOSPĚLOSTI: PRVNÍ LÁSKA, POSLEDNÍ POMAZÁNÍ.....	44
3.1.1	<i>Doma je doma</i> .....	45
3.1.2	<i>Prostorová geometrie</i> .....	49
3.1.3	<i>Poslední den léta</i> .....	51
3.1.4	<i>Motýli</i> .....	55
3.2	V PARALELNÍ REALITĚ: PSYCHOPOLIS A JINÉ POVÍDKY .....	58
3.2.1	<i>Reflexe ochočeného opičáka</i> .....	60
3.2.2	<i>Dva fragmenty: Březen 199-</i> .....	64
3.2.3	<i>Dokonalé bezživotí</i> .....	68
3.2.4	<i>Sem a tam</i> .....	71
3.2.5	<i>Psychopolis</i> .....	74
3.3	MĚSTO JAKO STAV MYSLI: CIZINCI VE MĚSTĚ.....	77
<b>4</b>	<b>EMPIRICKÝ VÝZKUM ČTENÁŘSKÉ RECEPCE .....</b>	<b>88</b>
4.1	KONCEPTUÁLNÍ RÁMEC EMPIRICKÉHO VÝZKUMU .....	91
4.2	METODOLOGIE .....	96
4.2.1	<i>Výběr textů</i> .....	96
4.2.2	<i>Skupina respondentů</i> .....	98
4.2.3	<i>Struktura dotazníku</i> .....	99
4.3	VÝSLEDKY DOTAZNÍKOVÉHO VÝZKUMU .....	102
4.3.1	<i>Výběr klíčových slov</i> .....	102
4.3.2	<i>Odpověď na uzavřenou otázku</i> .....	110
4.3.3	<i>Barvová asociace</i> .....	114
4.3.4	<i>Sémantický diferenciál SD 1</i> .....	117
4.3.5	<i>Sémantický diferenciál SD2</i> .....	121
4.3.6	<i>Hodnocení textů</i> .....	128
<b>5</b>	<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>130</b>
<b>6</b>	<b>RESUMÉ .....</b>	<b>135</b>
<b>7</b>	<b>BIBLIOGRAFIE .....</b>	<b>138</b>
<b>8</b>	<b>INDEX .....</b>	<b>152</b>
<b>9</b>	<b>ANOTACE.....</b>	<b>157</b>
<b>10</b>	<b>PŘÍLOHY .....</b>	<b>158</b>

## 1 CESTA K "TŘETÍ KULTUŘE"

Znám končiny, kde mladí lidé padají na kolena před knihami a barbary líbají jejich listy, ale nedovedou rozluštit ani jedno písmeno.

J.L. BORGES, Babylonská knihovna<sup>1</sup>

Podstatou života je řešení problémů a objevování světa.

Karl POPPER<sup>2</sup>

"Nejprve, jak se zdá, musíme dohlížet na tvůrce příběhů, a vytvoří-li příběh dobrý, přijmout jej, nebude-li takový, pak jej odmítnout. Potom přesvědčíme chůvy a matky, aby dětem vyprávěly vybrané příběhy a aby těmito příběhy utvářely jejich duše" (Platón, 106-107).

Tento úryvek rozhovoru mezi Sokratem a Adeimantem jak ho známe z *Ústavy*, bývá často uváděn jako doklad Platónova odmítavého postoje k nezávislosti umění, který ho vedl k nastolení požadavku na podřízení umělecké tvorby etickým a praktickým potřebám "polis". Při bližším pohledu si však nelze nevšimnout, že Sokratova slova vypovídají ještě o něčem podstatnějším, než byla nechuť jeho žáka k uměleckému individualismu. Staví před čtenáře téma mnohem aktuálnější a obecnější než je samotná obhajoba cenzury, a tím je hledání hodnoty literární tvorby a jejího významu v životě jednotlivce i celého společenství. Tedy otázky, které po více než dvou tisíciletích nedokázaly uspokojivě zodpovědět ani teorie literatury, ani literární kritika a svým způsobem ani psychologie, antropologie či obecná teorie kultury. Právě naopak, zatímco od doby Platónovy a Sokratovy prošlo lidské poznání v celé řadě vědních oborů překotným vývojem, literární věda a spolu s ní řada humanitních oborů se na konci dvacátého století ocitá v situaci, která je stále častěji označována jako hluboká krize post-humanismu uvízlého v tenatech ontologické skepse a epistemologického relativismu, k jehož základním premisám patří, jak s patřičnou dávkou ironie poznamenává J. Carroll, "že všechno je tvořeno slovy a že všechny věci jsou ve vzájemném rozporu" (54).

Paradoxním důsledkem tohoto stavu je oslabování významu literárních oborů, jejichž předmětem studia je právě funkce a význam narativních žánrů při budování psychologických, intelektuálních a kulturně-sociálních kontextů, formujících životy jednotlivců i celých kultur (jak by nejspíš zněla úvodní Sokratova myšlenka, kdyby ji

<sup>1</sup> J. L. Borges, *Zrcadlo a maska*, 71.

<sup>2</sup> Karl Popper, *Objective Knowledge*, 148.

vyslovil jazykem soudobého vědeckého diskursu). Tradiční úlohu těchto oborů dnes přebírají mediální, komunikační a kulturní studia, jejichž interdisciplinární potenciál je sice zdánlivě větší, ovšem jejich metodologie má díky relativistickým teoriím významu mnohdy poněkud nejasné obrysy. Naproti tomu filologické obory čím dál více omezují své literární programy nebo se alespoň snaží přizpůsobit jejich obsah stále očividnějšímu faktu, že postupující úpadek čtenářské gramotnosti zasáhl také akademickou sféru, a že literárně historické kategorie jako "kontinuita", "kontext" a "narativní tradice" se stávají téměř nepoužitelnými operátory v situaci, kdy velká část populace zná klasická díla světové literatury již jen z patřičně aktualizovaných filmových adaptací nebo on-line čtenářských deníků.

Také v samotné literární vědě probíhá postupný odklon od tradiční reflexe a přirozené aktualizace literárního kánonu, představujícího kdysi onen platónský ideál souboru příběhů sloužících k "utváření duše". Namísto toho se jedna část literárně kritické produkce mění v obskurní metateoretický diskurs poplatný vlně poststrukturalistické dekonstrukce, zpochybňující mimo jiné význam, funkci, či samotnou potřebu kanonických textů, druhá část se naopak transformuje v populistický pseudo-vědecký žurnalismus, který slouží spíše jako marketingový nástroj k propagaci literárních cen a velkých nakladatelství než k seriózní literárněvědné diskusi. Zatímco v tradičních formách literární interpretace se i nadále praktikuje převážně hermeneutická metoda pozorného čtení, je stále častěji konstatováno, že i tato zažitá praxe zůstává bez naplnění požadavku na intersubjektivní charakter vědeckého zkoumání pouhým "arbitrárně vyvolaným dialogem mezi textem a kritikem, jehož úspěšnost a produktivnost při generování významů textu není nijak překvapivá, neboť vychází především z osobnosti a postojů samotného interpreta" (Hauptmeier, 563).

Mnohem závažnější než příklady sebestředného akademismu, populistické efemérnosti, či expertní subjektivity soudobé literární kritiky je ovšem fakt, že postmoderní diskurs pozvolna vytlačil racionalistickou rigoróznost vědeckého strukturalismu, který určoval směr vývoje v literární vědě až do konce 60. let minulého století. Namísto postmodernisty slibované korekce některých strukturalistických axiomů však přinesl ideologizaci literárních studií a metodologickou vágnost, která nejenže zpochybňuje vědeckou podstatu literárněvědných disciplín, ale zamlžuje také hranice samotného předmětu studia soudobé literární vědy. Už v 80. letech 20. století si toho všiml historik a filozof kultury Hayden White, když ve své sbírce esejů *Obratníky diskursu* (Tropics of Discourse 1985) na adresu literárních studií poznamenává, že "moderní literární kritika neuznává žádné disciplinární hranice ani v oblasti předmětu studia, ani v oblasti metod. V literární kritice je možné vše. Tato věda pravidel totiž sama žádná pravidla nemá. Nelze dokonce ani říci, že má nějaký upřednostňovaný předmět studia" (261). Stejně tak komentář Noama Chomského k Derridově *Gramatologii* prozrazuje nevěřící údiv nad vědeckou a metodologickou nedostatečností jednoho z kanonických textů nově se etablojící poststrukturalistické literární teorie, který je podle něj "postaven na žalostné dezinterpretaci citovaných textů,

přičemž autorova argumentace se ani zdaleka neblíží standardům, které jsem považoval za neporušitelné snad již od prvních kroků na poli vědeckého bádání" (Chomsky 1995). V podobném duchu byla vedena rovněž známá polemika mezi Derridou a analytickým filozofem Johnem Searlem, která již koncem 70. let vypukla na stránkách časopisu *Glyph* a vyústila v obvinění Derridy a jeho sympatizantů z intelektuální nepoctivosti, ideové banálnosti, absurdního relativismu a iracionalismu, ze samoučelné nesrozumitelnosti Derridových textů a z neochoty hájit své názory v otevřené diskusi. Přestože tento ostrý ideový spor mezi analytickou a tzv. kontinentální filozofií vznikl již v roce 1972, Searle svůj názor nezměnil ani po více než dvaceti letech, když ve své knize *Konstrukce sociální reality* (The Construction of Social Reality 1995) označil Derridovy filozofické závěry za absurdní a prohlásil, že Derrida "nepředložil nikdy žádné argumenty. Prostě jenom tvrdí, že mimo text nic neexistuje." (160).

Tyto námitky by snad bylo možno bagatelizovat jako příliš úzkoprsou kritiku ze strany těch, kteří neprošli "diskurzivizací" nezbytnou k pochopení nejnovějších výbojů (post)moderní vědy, ale esej profesora literatury Harolda Blooma o stavu literárních studií na amerických univerzitách, příznačně nesoucí v názvu citát z Thukydidy "Oni mají převahu, nám patří výšiny" (They Have the Numbers; We, the Heights 1998), popisuje situaci ve stejně pesimistickém duchu. Autor trpce konstatuje, že skutečná literární věda "už čtvrt století pomalu umírá a za dalších deset let může být definitivně po smrti", zároveň však rezignovaně dodává, že pokud se stalo smyslem literární profese "analyzovat a vyučovat díla Laetitie Landonové a Lady Mary Chudleighové<sup>3</sup>, není třeba jejího konce litovat". Bloom, který sám kdysi patřil mezi zastánce literární dekonstrukce, odsuzuje ideologizaci literárních studií na úkor skutečné vědecké analýzy textů, označuje své post-strukturalisticky orientované kolegy na předních amerických univerzitách za "hordy multikulturalistů a přísluhovačů kýče, nakažené francouzskou chorobou", a obviňuje je z opouštění veškerých estetických a kognitivních standardů, vedoucímu k praktikování sociologie literatury namísto skutečné literární kritiky.

A přestože by bylo možno s některými Bloomovými postoji polemizovat, a také proto, že postmoderní paradigma má i dnes řadu přesvědčených zastánců, mohl by tento nelítostný a zároveň drásavý výčet denunziací, námitek a kritiky vůči ideovým východiskům soudobé literární vědy a humanitních studií pokračovat novými a novými argumenty a protiargumenty. Taková výměna názorů by však byla nejspíše jen vlašným odrazem vášnivých diskusí, které akademický svět zažil již v době tzv. "kulturních válek", rozpoutaných na toto téma v amerických intelektuálních kruzích před více než

---

<sup>3</sup> Laetitia Londonová patří spolu s Felicií Hemansovou, Charlotte Smithovou, and Mary Tigheovou mezi „umlčené hlasy“ anglického romantismu, zatímco Lady Mary Chudleighová, společně s Vévodkyní z Newcastle, Anne Killigrewovou a Aphrou Behnovou doplňují novodobý, „politicky korektní“ kánon anglické literatury 17. století

dvaceti lety, původně jako reakce na knihu filozofa a historika Allana Blooma *Uzavírání americké mysli* (The Closing of the American Mind 1987) a na polemickou studii literárního kritika E. D. Hirsche *Kulturní gramotnost: co má každý Američan znát* (Cultural Literacy: What Every American Needs to Know 1987). A jen stěží by se podařilo napodobit či dokonce překonat poetickou invenci doprovázející tyto ideologické bitvy, v nichž byla humanitní studia označena jednou jako "potopená Atlantida na mapě soudobých univerzitních studií", jindy jako "pařížský Bleší trh, kde jen zkušené oko dokáže v záplavě haraburdí objevit zapomenutý poklad", popřípadě jako "utečenecký tábor, v němž lenoší uprchlíci vyhnaní ze svých území nepřátelským režimem" (A. Bloom, 13).

Tyto ideové rozepře však neprobíhají pouze uvnitř společenskovedního diskursu a podobně nesmiřitelný charakter má v mnoha ohledech také dodnes živá diskuse mezi zastánci metodologie společenských věd na jedné straně a obhájci přísně empirického pojetí vědeckého výzkumu na straně druhé. Nejnovější etapu debaty na toto téma otevřel v roce 1996 tzv. Sokalův případ, který znovu poukázal na hloubku intelektuální nedůvěry mezi "dvěma kulturami", jak v roce 1959 označil komunikační propast mezi liberálními intelektuály a empirickými přírodovědci britský fyzik a romanopisec C. P. Snow ve své Redeovské přednášce na půdě Cambridgeské univerzity:

*Měl jsem neustále pocit, že se pohybuji mezi dvěma skupinami – srovnatelnými co do intelektu a rasy a nelišícími se příliš sociálním původem ani finančním ohodnocením, které spolu přestaly téměř úplně komunikovat a které měly v rovině intelektuální, morální a psychologické tak málo společného, že namísto cesty z Burlington House nebo South Kensington do Chelsea<sup>4</sup> jsem mohl stejně tak dobře přeplout oceán. (Snow, 2)*

V roce 1996 publikoval Alan Sokal, profesor fyziky na New York University, článek s názvem "Překračování hranic: k transformativní hermeneutice kvantové gravitace" (Transgressing the Boundaries : Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity) v časopise *Social Text*. Podstatou článku je tvrzení, že teorie gravitace je kapitalistickou fikcí, jejíž neudržitelnost dokazuje postmoderní relativisticko-feministická teorie založená na principech sociálního konstruktivismu. Celé pojednání, psané typickým akademickým stylem doplněným o velké množství citací z Derridy, Lacana, Kuhna, Lyotarda, Einsteina, Bohra, atd., vzápětí Sokal odhalil jako kanadský žert<sup>5</sup>, jehož cílem bylo poukázat na zjevně klesající standardy intelektuálních nároků na vědeckou práci v některých oblastech soudobých společenských věd. Bouřlivé reakce na tuto nejslavnější akademickou eskapádu naší doby, jak Sokalův článek nazval

<sup>4</sup> Burlington House jako sídlo pěti vědeckých společností a South Kensington se svou Exhibition Road jsou tradičně považovány za ikonická sídla britské vědy, zatímco Chelsea bývala bohémskou čtvrtí londýnských umělců a radikálů.

<sup>5</sup> Odtud angl. termín „Sokal’s hoax“, jak je tento případ v literatuře nejčastěji označován.

klasický filozof Simon Blackburn (2008), na sebe nenechaly dlouho čekat a zatímco na jedné straně bylo Sokalovi dáváno za pravdu, na druhé straně byl obviňován z vědecké nepoctivosti a zaujatosti<sup>6</sup>.

Jestliže však opustíme stránky vědeckých periodik a budeme hledat narativizovanou obdobu tohoto sporu v soudobém literárním kontextu, nevyhneme se odkazům na dílo Iana McEwana, který se dualismem logické racionality a metafyzického idealismu zabývá hned v několika svých románech. Patří mezi ně jak *Dítě v pravý čas* (Child in Time 1987, česky 2002), kde rozhovory spisovatele Stephena s teoretickou fyzičkou Thelmou o vztahu času a bytí pomáhají oběma překonat ztrátu milované bytosti, román *Černí psi* (Black Dogs 1992, česky 1996), v němž spor mezi marxistickým materialismem a idealistickým mysticismem dvou hlavních protagonistů tvoří základní narativní osu příběhu, stejně jako *Nezničitelná láska* (Enduring Love 1997, česky 2000) sledující rozpad manželství vědeckého žurnalisty Joea a literární historičky Clarissy v kontextu typického mcewanovského psychotrilleru.

Téma konfrontace pragmatické vědy s uměleckým idealismem se opět objevuje v McEwanově často kritizovaném románu *Sobota* (Saturday 2005, česky 2006), kde jednu z tematických linií představuje postupné emocionální sblížení úspěšného neurochirurga Henryho Perowna s tchánem a s dcerou Daisy, kteří jsou oba úspěšnými básníky a zosobňují tak pro racionálního lékaře nepochopitelný svět umění a literatury. Nic na působivosti této narativní juxtapozice rozdílných životních postojů nemění ani fakt, že Henryho neznalost Arnoldovy básně "Doverská pláž", tvořící jeden z ironických kontrastů příběhu, je některými kritiky považována v britském kontextu za poněkud netypický příklad Henryho kulturní ignorance (Banville, 17).

Zatímco *Sobota* směřuje k smířlivému přijetí dualismu hmoty a ducha, když Henryho lékařské umění zachrání mozek umírajícího zločince, který jen krátce předtím propadl magickému účinku Daisyiny recitace poezie (snad pouze McEwan dokáže dát realisticky mrazivý rámeček groteskní sentimentalitě takového motivu), dosud poslední McEwanův román *Solar* (Solar 2010, česky 2011) podobný ideál harmonizujícího souznění "dvou kultur" nenabízí. Tentokrát se ovšem nejedná o téma střetu praktikované vědy s básnickou tvorbou, ale o otázku samotné epistemické povahy společenskovedního diskursu, která se několikrát promítne do příběhu o intelektuálním a morálním úpadku hlavního hrdiny románu, nositele Nobelovy ceny za fyziku Michaela Bearda. Právě zde se několikrát objevuje McEwanova zatím nejpronikavější kritika společenských věd a jejich opouštění principu vědecké rigourity, poprvé ve scéně, kde Michael vzpomíná, jak se mu v mládí podařilo po týdenním samostudiu získat náklonnost studentky třetího ročníku anglistiky díky předstírané hluboké znalosti Miltonovy poezie:

---

<sup>6</sup> Veškerá diskuse týkající se Sokalova případu od roku 1996 až do současnosti je zaznamenána na Sokalově webové stránce <http://www.physics.nyu.edu/sokal/>.



*Ucházet se o Maisie znamenalo (...) zlom v jeho rozvoji, protože teď s jistotou věděl, že žádný sebechytřejší student třetího ročníku humanitních oborů by se nedokázal po týdenním studiu zařadit mezi studenty matematiky nebo fyziky, kteří byli Beardovými kolegy. (203)*

Snad ještě kritičtěji se k tomuto tématu McEwan staví, když popisuje vystoupení postmoderní profesorky sociálních věd, přesvědčující odbornou veřejnost, že gen "není objektivní entitou, která jen čeká, až ji vědci objeví", ale že je ve svém nejobecnějším smyslu "uměle vyrobeným konstruktem jejich hypotéz" (135). Tichá konsternace, s níž tomuto názoru naslouchají tři univerzitní profesori fyziky, stejně jako argumentace v následné diskusi nemají zřejmě daleko k reálnému stavu, na který poukazuje již zmíněný zcela neliterární Sokalův případ:

*Když Nancy Templeová skončila svůj proslov, ozvali se zároveň Newcastle i Cambridge, spíš užasle než v hněvu. "Jak do té vaší teorie zapadá třeba taková Huntingtonova choroba?" reagoval jeden, zatímco druhý se zeptal: "Vy opravdu upřímně věříte, že to, o čem nic nevíte, také neexistuje?" [Templeová] "Huntingtonova choroba má rovněž svou kulturní předlohu. Kdysi to bylo vyprávění o božím trestu nebo posedlosti ďáblem. Dnes je to příběh o defektním genu a jednoho dne se pravděpodobně opět promění v něco jiného. Pokud jde o geny, o kterých nic nevíme, pak k tomu pochopitelně nemám co říct. A geny, které již byly popsány, na nás očividně mohou působit jedině prostřednictvím kulturního kontextu." (136)*

Bez ohledu na to, že Beardova racionální pragmatičnost a spoléhání se na "ověřitelná fakta" ve vědě i v osobním životě jej nakonec přivedou na hranici morálního úpadku, zůstává McEwanova kritika sociálně konstruktivistických teorií profesorky Templeové, činících si nárok na vědecky objektivní interpretaci světa, nejen literárním dokladem přetrvávající existence "dvou kultur", ale také výrazem pocitu části vzdělané veřejnosti, že krize humanitních věd je již po nějakou dobu smutnou, ale nezpochybnitelnou realitou.<sup>7</sup>

Je tedy možné, přestože z řady důvodů jen málo pravděpodobné, že intelektuální konfrontace podobná té americké z konce milénia na evropský akademický svět ještě čeká. Bylo by bezesporu zajímavé pozorovat, jak z ní vyjde francouzský liberalismus vyzbrojený dnes už značně pošramocným post-strukturalistickým relativismem, jaké teritorium získá tradiční britský pozitivismus zahalený do uniformy neomarxismu vyšperkované postkoloniální kulturní teorií, na které frontě se zastaví německý empiricismus snažící se skloubit Heideggerovu fenomenologii s hegelovskou

<sup>7</sup> Při hledání dokladů o tom, že teorie profesorky Templeové nejsou jen McEwanovým fiktivním konstruktem, není třeba chodit příliš daleko, viz například konstatování, že „feministická epistemologie sama sebe definuje jako kritiku androcentrické vědy“ in Gertruda Šmauzová, „Epistemologická situace poznání pohlaví a genderu“, (Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Sociologica-Andragogica. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006) 13.

metafyzikou, ke komu se přimkne pragmatická slovanská náklonnost k strukturálnímu formalismu a jestli do bojů zasáhne také severský cit pro chladnou a racionální sémiotiku. Zatím má evropská akademická komunita k dispozici pouze *Teorii nevzdělanosti* (Theorie der Unbildung 2006, česky 2008) rakouského filozofa Konrada Paula Liessmanna, která sice vzbudila, podobně jako svého času kniha Alana Blooma, pozornost svou fundovanou kritikou "módní hry na společnost vědění", jejím hmatatelným výsledkem však nebyla široká diskuse o formách a úrovni vzdělání, ale Liessmannovo ověření titulem "Vědec roku 2006", který mu udělil rakouský Klub novinářů pro vědu a vzdělání<sup>8</sup>.

Cílem předkládané práce však není analýza stávající situace na poli literární vědy a společenských disciplín, ani predikce jejich budoucího vývoje, přestože toto téma se přirozeně dotýká každého odborného pojednání v kontextu literární teorie. Jejím těžištěm je naopak teoretická a praktická ilustrace principů a metod kognitivistického směřování v literární vědě, které se rodí jako možné naplnění vize tzv. "třetí kultury", kterou v poněkud optimističtějším přehodnocení své původní přednášky nazvaném *Dvě kultury: druhý pohled* (The Two Cultures: a second look) předpověděl v roce 1963 C. P. Snow:

*Třetí kultura bude spontánně vznikající soubor intelektuálních postojů, k nimž představitelé nejrůznějších oborů a disciplín nevědomky přispívají, protože základním předmětem jejich studia je společný zájem o podstatné otázky lidské existence.*

Toto formování alternativní intelektuální platformy se v posledních dvaceti letech odehrává na pomezí přírodních a společenských věd a nepřímou tak reaguje na postupné vyhasínání vlivu postmoderny na další rozvoj humanitních studií. V obecné rovině je tento proces někdy označován jako nástup *neurohumanismu* (Wojciehowski 2011) a mezi jeho představitele patří například Roger Schank, Marvin Minsky, Steven Pinker, Jerry A. Fodor, Mark Turner a George Lakoff. Jejich úsilí o spojení biologie, psychologie, počítačové vědy a neurovědy s tradičními humanistickými tématy úspěšně ignoruje, ať už vědomě či nevědomě, celou "epistemologickou revoluci" postmoderního paradigmatu a postuluje svou vlastní sféru problémů a otázek, jejichž řešení je pro vědeckou komunitu i laickou veřejnost mnohdy zajímavější a inspirativnější než postmoderní "perverzní precióznost, která pohltila celou jednu generaci akademických intelektuálů" (Carroll, 54).

Americký propagátor vědy John Brockman je zakladatelem programové podpory pro vznik "třetí kultury" a popisuje její představitele jako "skupinu vědců a myslitelů ze světa empirické vědy, kteří prostřednictvím svého výzkumu prezentovaného v odborně pojatých popularizačních dílech přebírají tradiční roli intelektuálů při odhalování

<sup>8</sup> *Klub der Bildungs- und Wissenschaftsjournalisten*; v roce 2010 byl Liessmann oceněn také českou cenou nadace Dagmar a Václava Havlových *Vize 97*

hlubších významů našich životů, a pokouší se o novou definici toho, kým a čím jsme" (17). Právě potřeba nové, hlubší a životaschopné definice základních otázek vědy o člověku a o jejím spojení s praktickým životem stojí nejen u zrodu tohoto pokusu o novou metodologii věd, spojujících výsledky společenskovedního a empirického výzkumu, ale pokouší se být také cestou k onomu platónskému ideálu vědy jako obecně sdílené diskuse o vztahu člověka a světa<sup>9</sup>.

Téma předkládané práce, kognitivní analýza krátkých próz Iana McEwana, je ukázkou praktické aplikace některých postupů této nově utvářené kognitivistické metodologie při analýze literárního díla, a to hned ve dvou diametrálně odlišných rovinách. Po krátkém nástinu východisek a základních metodologických principů "kognitivního obratu" ve společenskovedních disciplínách následuje popis konceptuálního rámce kognitivní poetiky a kognitivní naratologie, tedy oblastí, které v současné době představují významné složky kognitivistického pohledu na reflexi literárních textů.

Samotná analýza vybraných krátkých próz Iana McEwana je potom rozdělena na dvě části, přičemž první část vychází z tradičně hermeneutického pohledu na literární dílo rozšířeného o kognitivistické kategorie, jejichž primárním cílem je posílení intersubjektivní a tím i relevance výsledných interpretací. Tento postup by bylo možno nazvat, použijeme-li analogie s terminologií AI<sup>10</sup>, "slabým" kognitivistickým přístupem, zatímco druhá část sice navazuje tematicky na předchozí analýzy, na rozdíl od nich se však nezaměřuje na hledání významu v *textové* složce díla, ale vychází z metodologie empirického zkoumání významových charakteristik literárního díla v jejich *čtenářské* realizaci, a představuje tak "silný" kognitivistický akcent na mentálně reprezentační stránky literární interpretace.

Požadavkům kognitivistické metodologie je podřízen také výběr analyzovaných textů, proto není hlavním kritériem literárně historický kontext nebo jejich kritická recepce, ale krátký rozsah a s ním spojená variabilita reprezentovaných narativních strategií. Přesto se do části postavené na textové analýze promítá také identifikace těch tematických a formálních rysů McEwanovy rané prózy, které je možno považovat za literární zdroje jeho pozdější románové tvorby.

Analyzovaný soubor textů tedy tvoří celkem 9 klíčových povídek z obou McEwanových povídkových souborů, *První láska, poslední pomazání* (First Love, Last Rites 1975, česky 2004) a *Psychopolis* (In Between the Sheets 1978, česky 1997), doplněných o rozbor románu *Cizinci ve městě* (The Comfort of Strangers 1978, česky

<sup>9</sup> Nelehkou cestu k dosažení takové nové definice ilustruje mimo jiné postoj Slavoj Žižek, jednoho z výrazných levicových liberálů a teoretiků současné kultury, který v jízlivě odmítavé reakci na koncept „třetí kultury“ označil její myšlenky za „explicitní pokus lidí jako je Hawking nalézt svou TOE (Teorii všeho, Theory of Everything), tj. základní formuli struktury vesmíru, kterou by si člověk mohl vytisknout a nosit na tričku“ (Žižek, 26).

<sup>10</sup> Teoretikové umělé inteligence (AI) obvykle rozlišují mezi tzv. „weak AI“ a „strong AI“ viz Ben Coppin, *Artificial Intelligence Illuminated*, 5-6.

1996, 2008), který svým delším rozsahem a s ním spojenou větší narativní komplexností umožňuje při analýze ve větší míře zohlednit intertextuální a stylistické a kognitivně narativní aspekty textu.

Třetí částí práce tvoří analýza rozsáhlého empirického dotazníkového výzkumu čtenářské recepce dvou McEwanových povídek "Motýli" (Butterflies) a "Doma je doma" (Homemade). Jejím záměrem je nastínit některé z cest, kterými by bylo možno postupovat při studiu fikční narativity a jejích vazeb na mentální struktury a literární vědou dosud opomíjené kognitivní mechanismy, vstupující do procesu interpretace literárního textu. Specifickým cílem tohoto výzkumu je ověření několika hypotéz, jejichž východiskem je předpoklad, že do recepce literárního textu se promítá jak kulturně podmíněné kognitivní rámcování, tj. působení sociálního, historického a literárně kulturního kontextu, tak na kultuře nezávislá, neurobiologická a tudíž předdiskursivní povaha procesu mentální reprezentace. Lze předpokládat, že tyto charakteristiky ovlivňují významotvorné a následné interpretační aktivity čtenáře jak v rovině výsledné interpretace celého textu, tak s ohledem na recepci jednotlivých narativních kategorií. Ve snaze o objektivizovanou kvantifikaci směru a rozsahu působení těchto vlivů je však naratologická teorie stále ve fázi hledání odpovědí a předkládaný výzkum je pokusem o nastínění některých cest, jimiž by se toto hledání mohlo ubírat.

## 2 OD JAZYKA NAZPĚT K MYSLI

I nepřiliš uspokojivé teorie jsou lepší než žádné teorie.

Jerry A. FODOR<sup>1</sup>

Obyčejný člověk žasne nad věcmi neobyčejnými, moudrý žasne nad obyčejnou každodenností.

KONFUCIUS

---

Když Peter Barry ve svém *Úvodu do literární a kulturní teorie* (Beginning Theory: An introduction to cultural and literary theory 2002) označil osmdesátá léta minulého století jako "vrcholnou dekádu v rozvoji literární teorie"(7), měl s velkou pravděpodobností na mysli společenskovoědní paradigma, které je v současné době čím dál častěji označováno jako "klasické období teorie", začínající s nástupem strukturalismu počátkem dvacátého století a končící poststrukturalismem a postmodernou na přelomu milénia.

Ještě před koncem dvacátého století, a to zhruba od druhé poloviny jeho 90. let, se však také na poli literární vědy začíná pozvolna objevovat nový fenomén, který se ruku v ruce s již zmíněným upadajícím nadšením z postmoderny promítl o něco dříve také do psychologie, filozofie, kulturní antropologie, sociologie a lingvistiky. Tímto fenoménem je zkoumání kognitivních aspektů myšlení, mezilidské komunikace a reprezentace reality, vycházející z předpokladu, že mentální procesy a komunikace jsou u člověka v tak těsném vztahu, že samotný vznik a fungování lidských společenství, kultur a civilizací je výsledkem vzájemně kooperujících a soupeřících myslí, spojených kognitivně sémiotickými funkcemi.

V souvislosti s tímto novým pohledem se začíná mluvit o radikální změně paradigmatu v oblasti společenských věd a lze očekávat, že strukturalismem motivovaný "obrat k jazyku" bude v literární teorii, podobně jako v ostatních společenskovoědních disciplínách, dříve či později nahrazen nebo přinejmenším zásadně ovlivněn právě "kognitivním obratem". Ten je totiž stále více vnímán jako interdisciplinární základ vědních oborů a metodologií zaměřených na oblast tvorby a fungování významů, a literární věda mezi tyto obory zcela přirozeně patří. Cílem moderního kognitivního přístupu je zároveň integrovat metody a teorie rozvinuté na poli kognitivních věd s metodami a teoriemi aplikovanými v humanitních vědách a najít tak nové podněty při zkoumání chování, myšlení, jazyka a společnosti (Zlatev 2011).

---

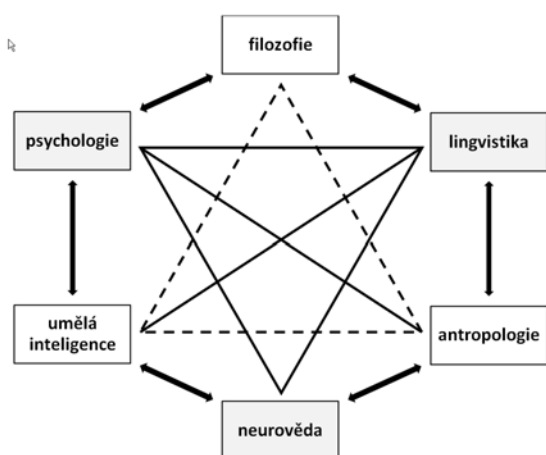
<sup>1</sup> Jerry A. Fodor, *The Language of Thought*, 27.

## 2.1 KOGNITIVNÍ VĚDA – PRINCIPY A METODY

Náš záměr je vlastně velmi kacířský. Chystáme se uvažovat o myslícím člověku jako o počítačím stroji.

WARREN McCULLOCH<sup>1</sup>

Podíváme-li se obecně na oblast vědních disciplín, které bývají mezi tzv. kognitivní vědy řazeny, nalezneme zde dva rozdílné pohledy. Zastánci tzv. širšího pojetí považují za předmět studia kognitivních věd všechny otázky související s lidským vnímáním a procesy mezilidské komunikace a z toho důvodu sem řadí několik



Obrázek 1: Vazby mezi kognitivními složkami společenskovědních oborů (podle M. Sedlákové)

navzájem souvisejících, různou měrou spolupracujících vědních oborů: psychologii, filozofii, lingvistiku, antropologii, vědu o umělé inteligenci a neurovědu (viz Obrázek 1).

Takto široké pojetí je však někdy zpochybňováno představiteli tzv. *komputační teorie mysli* (Computation Theory of Mind, CTM), původně vycházející z principu známého Turingova testu inteligence<sup>2</sup>. Pro zastánce komputační teorie (Putnam 1975, Fodor 1975, Pinker 1997, Pylyshyn 2007) je tento princip, na jehož základě fungují v dnešní době všechny počítače, nejen nástrojem porozumění lidské mysli, ale také

nejlepším modelem kognitivních procesů, jaký prozatím máme a podle J. Fodora je to dokonce "jediný takový model, který stojí za seriózní diskusí" (Fodor 2000, 1).

Komputační teorie mysli se odvíjí od základní představy, že intencionální procesy<sup>3</sup> jsou ve své podstatě syntaktickými operacemi, definujícími veškeré mentální reprezentace odehrávající se v mysli, a proto za skutečně *kognitivní* považují zastánci CTM pouze ty složky výše uvedených věd, které se přímo zabývají studiem souvislostí mezi neuronovou povahou přenosu informací v lidském mozku a zpracováváním takovýchto informací formou komputačních procesů. Samotná kognitivní věda se přirozeně dále vyvíjí, klasickému kognitivismu postavenému na syntaktických operacích se symboly mentálních reprezentací konkuruje o něco později *konektivismus*

<sup>1</sup> W. S. McCulloch, *Embodiments of Mind*, 143.

<sup>2</sup> Test spočívá v tom, že testující subjekt klade pomocí počítače otázky, na které náhodně odpovídá buď počítač, nebo člověk. Pokud testující nedokáže rozpoznat, jestli komunikuje se strojem nebo s člověkem, pak tato umělá inteligence splňuje Turingův test, tj. chová se inteligentně.

<sup>3</sup> „Intencionalita“ v pojetí filozofie mysli neznamena pouze úmysl nebo záměr, ale jakékoliv „vztažení se k něčemu“ ve významu „má-li být něco intencionální, musí to být o něčem“ (MIT, 413).

(nebo také PDP – Parallel Distribution Processing), který namísto toho modeluje paralelní sítě sestávající z množství jednoduchých, ale hustě vzájemně propojených a učících se jednotek (units, nodes, links). V tradičních oborech se proto vytvářejí alternativní diskursy, které reflektují tyto počítačnické principy a vzniká tak kognitivní lingvistika, kognitivní psychologie, kognitivní neurověda, kognitivní antropologie, kognitivní poetika a kognitivní naratologie, vezmeme-li v úvahu pouze takové, které se již dostatečně vyprofilovaly jako samostatná odvětví svých mateřských disciplín (viz Příloha 1).

Mnohé z těchto disciplín se ovšem již od samého počátku neomezují výhradně na aplikaci přísně počítačnického hlediska a rozšiřují svůj záběr o zkoumání veškerých mentálních stavů a procesů odehrávajících se v lidské mysli. A přestože dnes již existuje několik námitek proti principům počítačnického přístupu při zkoumání lidského myšlení a vědomí,<sup>4</sup> je představa fungování mozku jako biologického počítače podle kognitivistů nezpochybnitelná, výzkumy v oblasti počítačnické teorie mysli neustále pokračují a přinášejí mnohdy nečekaně průkazné výsledky<sup>5</sup>. Také proto je většina odborníků na výzkum lidské mysli a umělé inteligence i nadále přesvědčena, že nalezení principiální souvislosti mezi zpracováváním informací lidským mozkem na jedné straně a počítačem na straně druhé má pro vědu stejný význam jako objev struktury DNA nebo atomu.

A věří tomu i navzdory skeptikům jako je americký filozof John Searle, který ve své knize *Znovuobjevení mysli* (The Rediscovery of the Mind) již v roce 1992 otevřeně prohlašuje, že objektivně existují pouze "instinktivní, slepé neurofyzilogické procesy a vědomí, ale nic jiného ... žádná čitelná pravidla, žádné zpracovávání mentálních informací, žádné nevědomé inference, mentální modely, primární schémata, ani 2½ D obrazy, trojrozměrné deskripce, žádný jazyk myšlenek a žádná univerzální gramatika" (228-229). Navíc s pochybami ohledně univerzálnosti počítačnické teorie přišel v roce 2000 i jeden z jejích "otců zakladatelů" Jerry A. Fodor, když v knize s názvem *Takto mysl nefunguje* (The Mind Doesn't Work That Way) polemizuje s kognitivistickým nadšením z nalezení všeobecně platného modelu lidské mysli. Přestože Fodor na rozdíl od Searla nezpochybňuje revoluční význam CTM, poukazuje na stále nevyřešený "problém rámce", související s neschopností současné počítačnické teorie vytvořit systém, který by dokázal efektivně simulovat univerzální rámec lidského zdravého

<sup>4</sup> Známá je např. Searlova sémantická námitka „čínského pokoje“ (Searle 1980) nebo Lucasova matematická námitka vycházející z Gödelova teorému o neúplnosti, podle něhož bezespornost žádného formalizovaného systému nelze dokázat v tomto systému jeho vlastními prostředky.

<sup>5</sup> To dokazují např. nedávno publikované výsledky pokusů, při nichž se podařilo pomocí fMRI skenování průtoku krve mozgovými cévami úspěšně modelovat vizuální percepcie a představy, které se zobrazují v lidském mozku, viz Nishimoto, Shinji et. al, „Reconstructing Visual Experiences from Brain Activity Evoked by Natural Movies“ (Current Biology, Sept. 22, 2011).

rozumu, postavený na abdukčně heuristickém přístupu k vyhodnocování dostupných informací<sup>6</sup>.

Vrátíme-li se však k Searlovu seznamu všeho, co se podle něj *neodehrává* v mozku při zpracovávání informací, paradoxně dostaneme poměrně vyčerpávající výčet témat, jimiž se zabývají kognitivní vědy právě v onom širším pojetí, k němuž se hlásí také kognitivní naratologie. Pro úplnost je ovšem třeba ještě doplnit toto Searlovo negativní vymezení klíčových pojmů o nástin základního kognitivistického principu, který pregnantně definuje Mark Turner, autor knihy *Literární mysl: o původu myšlení a jazyka* (The Literary Mind: The Origins of Thought and Language 1997, česky 2005). Podle něj kognitivní vědy "považují mysl za sídlo významotvorného procesu a ... zaměřují se na hledání intermentálních (tj. sdílených, společných) charakteristik individuálních myslí, na hledání univerzálních struktur a procesů myslí, stejně jako na zkoumání hranic a omezení při mentální vytváření významů" (1995). Hlavním cílem kognitivních věd je tedy rozvinout znalosti struktury a způsobů fungování myslí, přičemž jejich zkoumání vychází z premisy, že mysl má ve svých podstatných rysech neurobiologický, předdiskursivní charakter a není tedy výhradním produktem kulturních a společenských vlivů, jak tvrdí většina zastánců dosud stále vlivné post-strukturalistické teorie<sup>7</sup>.

Také proto není příliš překvapující, že v posledních dvou desetiletích to byla právě neurověda a disciplíny s ní související, především pak výzkumy v oblasti umělé inteligence, kognitivní psychologie a kognitivní antropologie, které napomohly k prolomení mnohaletého mlčení o tzv. "lidských univerzáliích", jejichž existence byla po celá desetiletí v humanitních vědách opomíjena či přímo zpochybňována ve jménu tzv. kulturního relativismu (Geertz 1973, Hatch 1983).

Kognitivní vědy a jimi iniciované směry ve studiu lidského vědomí naproti tomu dokazují, že univerzální biologické faktory ovlivňují naše vnímání světa mnohem více, než se doposud předpokládalo, a že na lidské chování a prožívání reality mají vliv nejen genetika, zkušenosti a prostředí, ale také hormonální procesy a jimi ovlivňovaný pohlavní dimorfismus (McCarthy 2011). Empirické výzkumy kognitivistů a neurobiologů postupně vyvracejí usilovně udržované mýty o výhradně sociálním základu genderově specifického chování a dokazují mimo jiné i to, že chlapci si skutečně již od útlého věku spontánně vybírají na hraní raději autíčka než panenky (Jadva 2010), empiricky potvrzují, že na rozdíl od dívek vykazují silnější predispozici k agresivnímu chování (Berenbaum 1997), a že jejich kresby se obsahově i barevně liší od kreseb dívek stejné věkové kategorie (Arai 2001). Ve světle těchto zjištění je přirozené předpokládat, že vedle působení kulturních a sociálních vlivů bude při procesech souvisejících s

<sup>6</sup> srov. J. A. Fodor, *The Mind Doesn't Work That Way: Scope and Limits of Computational Psychology* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000).

<sup>7</sup> Kritikou dopadů této Lockovy koncepce na soudobý diskurs společenských věd se zabývá Steven Pinker ve své knize *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature* (New York: Penguin Books, 2002).



mentální (re)konstrukcí reálného i fikčního světa hrát svou roli také neurobiologická povaha některých kognitivních mechanismů, a jako taková se projeví také v genderově (MacDonald 2000) a vývojově (Blakemore 2012) specifických reprezentačních strategiích, vstupujících do aktu interpretace literárního textu.

Přitažlivým aspektem kognitivistické metodologie se tak kromě její interdisciplinarity a nového pohledu na některé tradiční otázky společenských věd stává i to, že na rozdíl od ideologizujícího a metateoretického charakteru poststrukturalismu klade vedle obecné reflexe významotvorných procesů důraz také na praktický empirický výzkum. Ten se např. v literární vědě opírá především o zkoumání "literárního čtení" a s ním související realizace významů v konkrétních psychologických, etických a kulturních kontextech. Také pro oblast naratologie a literární rétoriky se v kognitivním přístupu otevírají nové perspektivy - ať již při analýze fikčních textů jako reprezentace kognitivně-lingvistických struktur jazyka a myšlení (ve spojení s lingvistikou, neurovědou a AI), při nahlížení procesu čtení coby praktické realizace předdiskursivních mentálně kognitivních aktivit a dynamiky emočních stavů (ve spojení s kognitivní a vývojovou psychologií) při studiu literárních narativů a fikcionalit jako specifických forem metareprezentace (s filozofií mysli a možných světů), nebo při pohledu na vývoj kánonu příběhů a fikčních postav, zosobňujících řadu intra- a intermentálních aspektů vnímání reality, společnosti a kultury (ve spolupráci s kognitivní antropologií).

## 2.2 KOGNITIVNÍ POETIKA A NARATOLOGIE

Všichni jsme kognitivisté.

ALAN PALMER<sup>1</sup>

Perspektivy spolupráce mezi literární vědou a kognitivními vědami vyjmenované v závěru předchozí kapitoly jsou samozřejmě pouhým nástínem některých cest, kterými se v blízké budoucnosti může ubírat aplikace kognitivní metodologie při studiu narativní literatury. Otázkou dalšího vývoje samotné naratologie se podrobněji zabývá Monika Fluderniková ve své eseji "Naratologie v 21. století: kognitivní přístup k vyprávění" (*Narratology in the Twenty-First Century: The Cognitive Approach to Narrative* 2010), kde mimo jiné poukazuje na koncepty a termíny, které v literární vědě existovaly již před samotným rozvojem kognitivních metodologií a které se v novém kontextu aktualizují a získávají tak nový teoretický potenciál. Týká se to především pojmů "naturalizace"<sup>2</sup> Jonathana Cullera a "efektu primárnosti"<sup>3</sup> Menakhema Perryho, stejně tak ovšem Fluderniková zmiňuje Stanzelovy studie o fokalizaci a prototypch vyprávěcích (narativních) situací<sup>4</sup>. Z hlediska české literární vědy je zajímavé, že mezi předchůdce kognitivních metod při studiu literatury řadí Fluderniková hned dva koncepty vzniklé na půdě Pražské lingvistické školy, a to Mukařovského pojem "ozvláštňení"<sup>5</sup> a funkční větnou perspektivu Františka Daneše, jmenovitě jeho pojetí tématicko-rématické distinkce ve větě<sup>6</sup>.

Při podrobnějším studiu základních rysů kognitivní poetiky navíc záhy zjistíme, že termíny zmiňované Monikou Fludernikovou nejsou jediným přínosem tradiční literární vědy nově vznikajícímu paradigmatu. Ze stejných kořenů vychází také koncept tzv. kognitivních schémat, v mnohém korespondující s Gadamerovou teorií "významových horizontů", která jejího autora vede k postulátu, že neexistuje "nevinné čtení" a že čtenářský prožitek textu je vždy zabarven předchozí historicky a sociokulturně podmíněnou zkušeností (Wachterhauser, 38). Z Gadamera vychází také pro současnou naratologii užitečný termín "horizontu očekávání" Hanse Roberta Jausse, odkazující k "intersubjektivnímu systému nebo struktuře očekávání, k systému

<sup>1</sup> Alan Palmer, „Attribution of Madness in Ian McEwan's *Enduring Love*“, 292.

<sup>2</sup> Pojem „naturalizace“ definuje Culler ve své knize *Structuralist Poetics* (1975) jako čtenářovu potřebu hledat v průběhu četby vysvětlení neutralizující textovou rozporuplnost.

<sup>3</sup> Ten je součástí Perryho „teorie literární dynamiky“ publikované ve studii *Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates its Meanings* (1979), kde dokazuje, že významotvorné prvky, které se objevují nejdříve, rozhodujícím způsobem ovlivňují čtenářovu následnou konceptualizaci textové reality.

<sup>4</sup> Stanzel ve své knize *Narrative Situations in the Novel* (1971, orig. 1955) definuje tři základní narativní situace: autorskou, neutrální a vyprávěčskou.

<sup>5</sup> Mukařovský podrobně analyzuje pojem „ozvláštňení“ ve svých *Studiích z estetiky* (1936), vychází přitom především ze Šklovského, doplňuje však jeho formalistické pojetí o tzv. „dynamický aspekt“

<sup>6</sup> viz. Danešův hojně citovaný článek „Functional sentence perspective and the organization of the text“ z roku 1974.

referencí nebo duševního rozpoložení, které hypotetický čtenář vnáší do textu" (Holub, 59) a prezentuje tak východisko, k němuž se vztahuje také velká část kognitivistické metodologie. Rozdíl představuje v těchto případech pouze oblast, kde oba přístupy, tradiční a kognitivistický, hledají pomyslné zdroje oněch očekávání a referencí. Gadamerova hermeneutická i Jaussova recepční teorie jsou historizující a především žánrově a textově zaměřené, tudíž *externalistické*. Hledají zdroje specifických kognitivních procesů textové recepce v historických kontextech, ve funkčně stylistické povaze textu nebo v pravidlech literárního žánru, které se promítají do čtenářského "očekávání pokračování a konce, které může být potvrzováno, změněno, přeorientováno nebo dokonce naplněno ironicky v průběhu aktu četby" (Jauss, 23). Kognitivní přístup je naproti tomu převážně mentalistický a má proto primárně *internalistický* charakter. Nepopírá sociálně kulturní a žánrovou podmíněnost procesu textové recepce, zkoumá však také na vliv jednotlivých narativních složek textu na výslednou podobu jeho mentální reprezentace (Andringa 1986), stejně jako na samotný proces *narativizace* "textového podnětu" (Fludernik 1996) v závislosti na evokaci předpokládaných invariantních, hlubinných struktur emočních a mentálních stavů, reprezentujících kognitivistická univerzální schémata neboli "jazyk myšlení".

Podobným způsobem navazují zastánci kognitivistické "teorie mysli" a metarepresentace (Turner 2005, Zunshine 2006) na postuláty novodobé jazykovědy, především na Chomského teorii vrozených jazykových struktur (1984), na Fodorovu tezi o modularitě mentálních funkcí (Fodor 1983, Pinker 1997) nebo na Lakoffovy, Johnsonovy a Turnerovy jazykové koncepty (Lakoff and Johnson 1981, Turner 1996). Stejně tak role *l'écriture féminine*, popsaná Heléne Cixous v její zřejmě nejznámější eseji "Smích Medúzy" (Le Rire de la Méduse 1975) a dále teoreticky rozvíjená Julií Kristevou (1984) nemusí být ve světle kognitivního přístupu pouhým radikálně feministickým konstruktem, ale odpovídá některým současným poznatkům o neurobiologicky a genderově podmíněné povaze vnímání jazyka (Trávníček 2007), stejně jako antropologickým studiím v oblasti vnímání narativity (MacDonald, Uesiliana a Hayne 2000).

Jako příklad úspěšného propojení kognitivního přístupu s klasickými literárně-analytickými východisky je možno uvést také tzv. druhou vlnu rétorické literární kritiky představovanou především Jamesem Phelanem a Peterem J. Rabinowitzem, která redefinuje řadu tradičních rétorických kategorií ve světle nejnovějších poznatků kognitivní vědy (Phelan 1989, 2007, 2011, Rabinowitz 1998, Walsh 2010). Podobně přínosné je rozšiřování klasické naratologické teorie o kognitivistické směry výzkumu přesahující oblast čistě literárních textů (Abbott 2003), další rozvíjení Boothovy (1983) a Chatmanovy (1978) koncepce vypravěčské nespolehlivosti (Nünning 2005, Peterson 2005), nebo nové přístupy k teorii možných světů a jejich reprezentace v literárních textech (Margolin 1990, Fludernik 2001). Je však přirozené, že díky rychlému rozvoji kognitivních věd vzniká v posledních dvou desetiletích celá řada nových metodologických propojení a transpozic v oblasti termínů, pojmů a konceptů, přičemž

jak nové, tak existující kategorie procházejí procesem postupného upřesňování a vymežování.

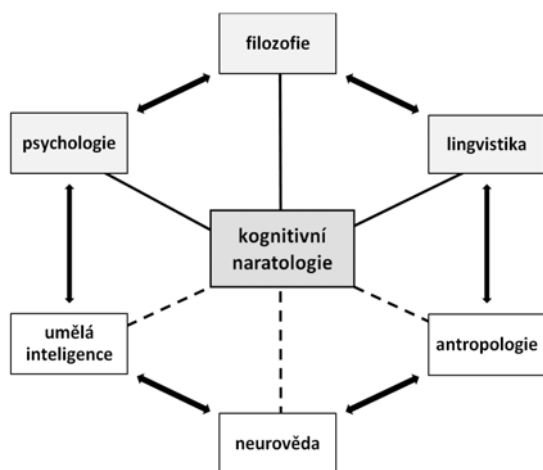
K přesnějšímu vymežování pojmů, teoretických pozic a metodologií přispívá i kognitivně empirický výzkum jednotlivých složek narativních textů a jejich čtenářské recepce (Tsur 1988, Maat 2001, M.-L. Ryan 2003, Dancygier 2007, Bray 2007). Tento výzkum se však nachází teprve v počátcích, jak uvádí Marie-Laure Ryanová při svém vlastním pokusu o analýzu kognitivní mapy literárního textu, neboť empirické výzkumy mentálních aspektů narativity se dosud zaměřovaly pouze na základní psychologické fenomény a tudíž vycházejí převážně z psychologických, nikoliv literárněvědných metodologií. Z toho přirozeně vyplývá, že pracují s mnohem jednoduššími textovými vstupy než je sémanticky komplexní prostor fikčního narativu, a jejich výsledky tak nejsou pro současnou naratologii příliš přínosné (M.-L. Ryan 2003, 233-4). Pro kognitivní popis významotvorných struktur v oblasti literárního narativu bude proto zapotřebí rozsáhlejšího zkoumání, které popíše jak psychologické a kulturní aspekty mentální reprezentace a následné tvorby významů, tak neurobiologické mechanismy, podmiňující afektivní působení textu na jeho vnímatele.

Již tento výčet styčných bodů mezi klasickými či tradičními literárněvědnými koncepty a termíny se zdá potvrzovat tezi Moniky Fludernikové a Davida Hermana, že základy kognitivistické poetiky vycházejí převážně z tradičního strukturalistického přístupu, který "rozšiřují o koncepty a metody, které nebyly v době rozkvětu strukturalismu k dispozici klasikům narativní analýzy jako byli Roland Barthes, Gérard Genette, A. J. Greimas a Tzvetan Todorov" (Herman 2009, 46). Jejich pojetí "post-klasické naratologie" představující podle Davida Hermana synkretickou metadisciplínu všech narativních žánrů tak sice zahrnuje "zkoumání vztahu narativu a mysli" (2002), ale nese v sobě řadu otázek a témat, jimiž se kognitivní věda přímo nezabývá. Než tedy přistoupíme k ilustraci kognitivně naratologických postupů při interpretaci konkrétních literárních textů, bude jistě užitečné nastínit několik základních otázek, principů a východisek a přitom posoudit, nakolik je kognitivistický přístup k literatuře skutečně sublimací strukturalistického paradigmatu, jak uvádí H. Zykmund ve svém doslovu k Margolinovu eseji *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění* (81), nebo jestli má povahu mnohem univerzálnější a tvoří základ všech přístupů k literárnímu textu, jak tvrdí A. Palmer<sup>7</sup>.

Jak již bylo řečeno výše, má v oblasti kognitivního zkoumání specifických forem mentálních reprezentací co nabídnout také naratologie, přitom je zřejmé, že také ona může ze spolupráce s kognitivními vědami mnoho získat. Právě proto jde při uvažování o jejím potenciálu David Herman dokonce tak daleko, že ačkoliv ji považuje za subdoménu v rámci svého konceptu již zmíněné "post-klasické naratologie", vyděluje ji z poetiky a uvažuje o ní jako o integrální a samostatné součásti kognitivních věd, zabývající se procesy, jimiž "příběhy formují základní mentální výbavu kognitivně

<sup>7</sup> Alan Palmer, „Attribution of Madness in Ian McEwan’s *Enduring Love*“, 292.

moderních lidských bytostí" (Herman 2003, 1). Při všeobecném pohledu na základní disciplíny kognitivní vědy a jejich vzájemné vazby je zřejmé, že naratologie je v tradičním rozdělení kognitivních věd vnímána jako součást lingvistiky, přestože předmět jejího studia a její metodologie je mnohem širší. Pokud bychom tedy chtěli aktualizovat grafické znázornění vazeb mezi těmito disciplínami z pohledu kognitivní naratologie<sup>8</sup>, dospěli bychom při určité schematičnosti k znázornění na *Obrázku 2*, poukazující na její nejsilnější vazby k filozofii mysli, kognitivní a vývojové psychologii a na zásadní spojení s jazykovědnými disciplínami.



**Obrázek 2** Kognitivní naratologie a její vazby na příbuzné disciplíny

poměrně intenzivní, ale stále ještě nedosahují takové šířky tematických a metodologických vazeb, jak je tomu u psychologie, filozofie a lingvistiky.

Předmětem kognitivní naratologie je "studium takových aspektů vyprávění, které reflektují stavy a procesy odehrávající se v lidské mysli" (Herman 2009, 41). V obecné rovině jsou tedy objektem kognitivně naratologického zkoumání především narativní aspekty mentální reprezentace skutečné a fikční reality, významotvorné působení kognitivních rámců a kognitivních map, rétorické a afektivní složky narativních struktur a interpretační procesy související s recepcí narativních textů.

Jak ze samotné definice kognitivní naratologie vyplývá, jejím cílem je přispět nejen k lepšímu chápání procesů, které se odehrávají při interpretaci narativních textů, ale zpětně také prohloubit obecné znalosti o fungování lidské mysli, tak jak ji zkoumají již zmíněné vědní disciplíny - vývojová a sociální psychologie, filozofie jazyka, lingvistika, teorie umělé inteligence, neurověda nebo kulturní antropologie. Také proto si lze všimnout, že řada z konceptů a východisek, s nimiž kognitivní naratologie v současné době pracuje, se v průběhu historie zkoumání interpretace a tvorby významů objevovaly jako součást nejrůznějších teoretických přístupů, avšak kognitivní přístup pro ně vytváří více či méně jednotnou metodologickou platformu a často také

<sup>8</sup> Stejně by se toto schéma jevilo při pohledu z pozic kognitivní poetiky, popř. literární vědy vůbec.

nový pojmově teoretický rámec. Příkladem může být esej Uri Margolina publikovaná ve sborníku *Narativní teorie a kognitivní vědy* (Narrative Theory and the Cognitive Sciences 2003), která ilustruje aplikaci některých konceptuálních nástrojů kognitivních věd na tradiční naratologické koncepty vypravěče, implikovaného autora, fokalizace a ozvláštnění, podobně jako pojednání Ansgara Nünninga "Ale proč řeknete, že jsem šílený?" (But why will you say that I am mad?, 1997), které se zabývá jak textovými, tak intermentálními aspekty vypravěčské nespolehlivosti v kontextu čtenářské interpretace. Alan Palmer věnuje celou knihu *Fikční mysli* (Fictional Minds 2004) analýze způsobů, jimiž kognitivní věda může přispět k lepšímu pochopení mentálního světa fikčních postav, zatímco Mark Turner se ve své knize *Literární mysl: O původu myšlení a jazyka* zamýšlí nad obecně narativními složkami lidského uvažování o světě. Roger Schank (1977) a Marvin Minsky (1985) prostřednictvím teorie kognitivního skriptování a rámcování vysvětlují mechanismy, s jejichž pomocí využíváme repertoáru nabytých znalostí a zkušeností k interpretaci reálně i imaginárně prožívaných situací, a Lisa Zunshinová v knize *Teorie mysli aneb proč čteme romány* (Why We Read Fiction: Theory of Mind in the Novel 2006) poukazuje na psychologické a obecně vývojové kořeny naší fascinace fiktivními příběhy.

Následující kapitoly jsou krátkým přehledem nejvýznamnějších konceptů, o které se kognitivní naratologie opírá při zkoumání mentálních aspektů fikční narativity.

### 2.3 FIKČNÍ SVĚTY A REPREZENTACE SKUTEČNOSTI

Vyprávění je realita přetvořená tak, aby dávala smysl.

PAUL HAZEL<sup>1</sup>

Z celé řady témat, kterými se zabývá současná filozofie mysli a kognitivní vědy vůbec, patří problematika intencionality mluvních aktů a pravdivostní hodnoty jazykových výpovědí k těm stěžejním, ale "heteroglosická" realita reprezentovaná fikčními texty představovala pro zastánce logického pozitivismu vždy skutečný filozofický problém. Zatímco Wittgenstein a po něm také Russell vyloučili literární výpovědi ze svého konceptu "čistého jazyka", pozdější představitelé analytické filozofie pochopili, že tento krok byl pouze odložením, nikoli řešením vztahu jazyka literatury a mentální reprezentace reality.

Podle Thomase G. Pavela narazíme při zkoumání pravdivostní hodnoty jazykových propozic, jak je z pohledu analytické filozofie jazyka postuluje např. Austinova a Searlova teorie řečových aktů (Austin 1962, Searle 1975), u fikčních textů na epistemický i ontologický paradox, přestože běžnému příjemci literárního díla se na obecné rovině jeví otázka jejich reálné pravdivosti jako věc podružná (Pavel, 17). Ten totiž např. při četbě Dickensova románu zpravidla nezkoumá pravdivostní povahu konstatování, že "pan Pickwick navštívil Oxford", tj. nepátrá po tom, jakou objektivní pravdivostní hodnotu vykazuje návštěva fiktivní postavy pana Pickwicka ve fiktivním Oxfordu, stejně jako se při četbě Swiftova cestopisu nezabývá mírou pravděpodobnosti, s níž mohl Gulliver navštívit zemi Hvajninimů<sup>2</sup>. Tento stav, který poetika nazývá "potlačení nedůvěry" (suspension of disbelief) a který je zakódován v samotné povaze fikčního vyprávění, by však nejspíš přestal být zcela bezproblémový, kdyby pan Pickwick v Oxfordu potkal, podobně jako Gulliver v zemi Hvajninimů, mluvícího koně. Pro přirozeně překvapenou reakci čtenáře vycházejícího z předpokladu, že "v Oxfordu mluvící koně nežijí", není totiž snadné nalézt jednoznačně logické a racionální vysvětlení, jedná se přece o fiktivní, tudíž nereálné město Oxford a mluvící kůň by zde mohl být stejně (ne)pravděpodobný jako podobný tvor ve Swiftově příběhu.

Přestože tento rozdíl lze ještě vyložit (nikoliv ovšem přísně logicky vyvodit) například s odkazem na kontext a rozdílné žánrové charakteristiky jednotlivých narativních diskursů, je snadné dostat se znovu do úzkých v celé řadě jiných situací, kdy existence či míra reálnosti fiktivních entit (míst, postav, jevů, schopností, atd.) je mnohem méně jednoznačná nebo vysvětlitelná. Zdá se, že do slepé uličky by se zde

<sup>1</sup> Paul Hazel, Narrative: An Introduction ([www.paulhazel.com/blog/Introduction\\_To\\_Narrative.pdf](http://www.paulhazel.com/blog/Introduction_To_Narrative.pdf)), 7.

<sup>2</sup> V tomto ohledu by nejspíš bylo zajímavé posoudit také míru důvěryhodnosti, kterou čtenář přisuzuje Swiftovu líčení Gulliverových dobrodružství ve zcela fiktivních zemích, a srovnat ji s "důvěryhodností" Gulliverovy návštěvy objektivně existujícího Japonska.

dostala nejen logicko-pozitivistická koncepce Russellova a Witgensteinova, ale také pozdější logický pragmatismus Quinův, který se pokouší překonat konceptuální omezení pozitivismu a vychází z teorie, že "žádná reference nemá smysl, pokud není vnímána jako relativní vztah v rámci jednotného systému" (W. V. Quine 1969, 48). Fikční světy konstituované narativními texty totiž v mnoha případech staví právě na zpochybňování existence "jednotného systému" vztahů a referencí a implikují či přímo postulují možnost alternativních čtení, při nichž se významové vztahy mezi označujícími a označovaným radikálně mění. Specifickým rysem literárních textů je potom skutečnost, že tato alternativní čtení se nevylučují, ale navzdory (nebo také díky) své logické rozporuplnosti se navzájem obohacují a dotvářejí.

Klasickým příkladem takového textu je Jamesův hororový příběh *Utažení šroubu* (The Turn of the Screw 1898, česky 1994), kde vysvětlení existence přízraků Petera Quinta a slečny Jesselové dodnes rozděluje čtenáře na "realisty", kteří dílo chápou jako psychologický román, v němž se nevinné děti stanou obětí psychicky labilní dívky s podvědomou fixací na jejich nepřítomného otce, a na "spiritisty", kteří jsou ochotni akceptovat výskyt duchů mrtvého zahradníka a bývalé guvernanky jako reálný fakt a čtou text jako sofistikovanou variaci na tradiční gotický román. Kouzlo příběhu však spočívá právě v oné nejednoznačnosti žánrových a referenčních rámců, která sama o sobě vytváří významové a interpretační napětí, odlišující literární text od ostatních typů jazykových diskursů.

Kognitivní poetika proto při řešení otázek literární reprezentace nevychází ani z pozic logického pozitivismu, ani z postulátů logického pragmatismu, ale pracuje s termíny jako "kognitivní rámce", "mentální modely" nebo "kognitivní mapy", jejichž prostřednictvím se vyhýbá konceptuálnímu omezení, které představuje ortodoxní uplatňování logicko-pozitivistických kategorií na vztah mezi fikčním a reálným světem.

Při definování *kognitivních rámců*, označovaných také jako kognitivní *skripty* nebo *schémata*, vychází kognitivní věda ze studie Sira Frederica Bartletta (1932). Ten se počátkem 20. století zabýval mechanismy fungování paměti na základě výzkumu zpětného vybavování pohádkových příběhů. Zaznamenal při tom, že chyby, které při tomto procesu opakované reprodukce vznikaly, vedly v případě nových verzí vyprávění k jejich postupující konvencionalizaci v porovnání s původní verzí pohádky. Bartlett usoudil, že příčinou tohoto posunu je soubor obecných znalostí vypravěče, existujících v jeho mysli ve formě nevědomých mentálních struktur (schémat), a že tyto struktury se dostávají do interakce s nově přichozími informacemi a produkují schematizované (konvencionalizované) chyby při vybavování původních příběhů. Tento Bartlettův poznatek byl téměř o půl století později uveden do kognitivní vědy Marvinem Minským (1975) jako tzv. kognitivní rámce, které jsou v principu synonymem Bartlettových schémat, pouze s tím rozdílem, že Minsky je z oblasti čistě psychologické terminologie rozšířil také do sféry umělé inteligence a kognitivní vědy.



*Mentální modely*, podobně jako kognitivní rámce, jsou také původně psychologickým termínem, označujícím reprezentace skutečných, hypotetických nebo imaginárních situací, které "mysl konstruuje jako modely reality v malém měřítku, pomocí kterých předjímá události, podporuje a racionalizuje si jejich vysvětlení" (Wilson and Keil 1999). Tyto modely jsou konstruovány v tzv. funkční (krátkodobé) paměti jako společný výsledek percepce, chápání diskursu a imaginace. Jejich základním rysem je, že svou strukturou odpovídají struktuře toho, co reprezentují. Jsou tak myšlenkovými paralelami architektonických plánů budov nebo chemických modelů komplexních molekul. Mentální modely představují explicitně to, co je pravdivé, nikoliv však to, co pravdivé není. Důsledkem tohoto principu jsou tzv. "iluzorní interference", jimž téměř každý čas od času podléhá - např. máme-li v mysli konkrétní "mentální model" školní učebny, bývá jeho součástí obvykle zářivkové osvětlení, pokud však navštívíme skutečnou učebnu a později si nevybavujeme, jak byla osvětlena, mysl nám prostřednictvím našeho mentálního modelu vybaví zářivkové osvětlení bez ohledu na to, že skutečná učebna byla vybavena klasickými žárovkovými světly.

Příbuzným konceptem k mentálním modelům jsou tzv. *kognitivní mapy* reality, které na rozdíl od mentálních modelů zahrnují vnitřní reprezentaci celého světa, individuální představu a model univerza. Tuto mapu tvoří veškeré shromážděné a nějakým způsobem organizované znalosti, které člověk získal o okolním světě a svém postavení v něm.<sup>3</sup>

Všechny tyto termíny se s postupným rozvojem kognitivních věd rozšířily z oblasti výlučně psychologické terminologie do kognitivistických odvětví dalších společenských věd a staly se základními konceptuálními operátory řady kognitivních teorií a výzkumů.

---

<sup>3</sup> Ve svém původním významu představují *kognitivní mapy* pouze mentální obraz prostorových aspektů skutečnosti, později se však na základě analogie rozšířily také na metaforické "mapování" celé řady dalších významových oblastí, tzv. domén (vztahových a rodinných vazeb, způsobů vnímání barevného spektra, organizačních struktur, databázových systémů apod.) a v konečném důsledku na vytváření tzv. kognitivních map veškerého souboru individuální životní zkušenosti.

## 2.4 AUTOR, ČTENÁŘ A (KON)TEXT

Akt četby je vždy stejně tak úsilím o pochopení, jako pokusem o začlenění. Nejdříve musím stvořit autora, stvořit jeho úmysly s využitím důkazů, které jsem s to nalézt v textu k podpoře tohoto svého tvůrčího aktu. Zároveň musím zařadit čtený text do svého vlastního textového repertoáru.

ROBERT SCHOLES<sup>1</sup>

Pokud pro potřeby tohoto pojednání definujeme "narativní strategie" jako způsoby, jimiž *autor* fikčního textu využívá *narativních prostředků* k dosažení určitého účinku na čtenáře, vyvstane před námi hned několik zásadních otázek, jejichž zodpovězení bude vyžadovat zaujetí poměrně vyhraněných stanovisek na pomyslné mapě literárně kritického diskursu.

Prvním úkolem je resuscitace osoby autora, který byl "pohřben" Rolandem Barthesem již v roce 1968<sup>2</sup> a jehož existence byla od té doby na poli literární teorie zmiňována nejčastěji jako příklad kritické naivity nebo akademického konzervativizmu. Nic na tom nezměnil ani fakt, že čtenář, jemuž měla autorova smrt uvolnit místo v centru kritického myšlení o literatuře, byl záhy zapomenut a již o dva roky později musel v post-strukturalistické teorii uvolnit místo samotnému textu, který se stává sám sobě zdrojem kódů, produkujících významy (Barthes 1997, 263). Jak příznačně poznamenává Graham Allen, "ve své teorii textu Barthes neoznamuje ani tak smrt autora, jako spíše smrt čtenáře, která je předpovězena již v samotných základech strukturalismu" (82). Barthesovo přesvědčení, že je to právě text, který "není lineární řadou slov předávající jeden 'teleologický' smysl, ale mnohvrstevný prostor, v němž se různorodé způsoby psaní střetávají a prolínají" (Barthes 1977, 146), se tak stal jedním z úhelných kamenů post-strukturalistické poetiky, dominující literární teorii v posledních dekádách 20. století.

Pokud měl Allen pravdu a čtenář jako spolutvůrce významu by byl v post-strukturalistické poetice odsunut na vedlejší kolej i bez Barthesova přispění, nemohla zachránit jeho postavení v literární teorii ani práce Umberta Eca se slibným názvem *Úloha čtenáře* (The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of the Text 1984) a ztracené pozice mu nedokázal získat ani rozvoj americké teorie recepce (reader-response criticism), která se od počátku 70. let minulého století pokoušela rehabilitovat čtenáře v reakci na deskriptivně-formalistický charakter Nové kritiky.

<sup>1</sup> Robert Scholes, *Semiotics and Interpretation*, 9.

<sup>2</sup> Jde o jeho proslulou formulaci "zrození čtenáře musí být vykoupeno smrtí Autora" v esejí *The Death of the Author* (Barthes 1986, 55).

Ostatně Eco vnímal čtenáře ze své sémiotické perspektivy především jako funkci textu a učinil jej pouhou pasívní součástí významové struktury tvrzením, že "každý typ textu explicitně určuje velmi obecný model možného čtenáře, a to prostřednictvím (i) specifického jazykového kódu, (ii) určitého literárního stylu a (iii) jistých specializačních indicií" (Eco 1984, 17). Jeho "modelový čtenář", jemuž byla přiřčena charakteristika "textově aktivizovaného souboru relevantních podmínek, které musí být splněny za účelem aktualizace textu" (Eco 1984, 11), je potom vším možným, jen ne reálnou lidskou bytostí s konkrétním intelektem, kognitivními schopnostmi a emocemi, vládou estetickými a etickými hodnotovými soudy. Stejně tak anglo-americká recepční kritika, přestože se dovolává odkazu I. A. Richardse a jeho výzkumu emocionálních reakcí čtenářů (1929), se v konečném důsledku zabývá čtenářem jako konstruktem, nikoli jako individualitou, jak o tom svědčí koncept Fishovy "komunity interpretů" (Fish 1980). Podobně jako strukturalisté, kterým zastánci recepční kritiky vyčítali oddělení literárního objektu od interpreta, i oni nakonec skončili u systémové deindividualizace čtenáře, když ve své eseji "Interpretace variací" (Interpreting the Variorum 1980) Stanley Fish prohlásil, že individuální percepce a soudy jsou funkcemi předpokladů, které jednotlivec asimiluje v rámci své sociální skupiny.

S kognitivní naratologií se však recepční kritika stýká hned v několika bodech, z nichž tím nejdůležitějším je fakt, že proces interpretace textu vnímá jako dynamický dialog mezi textem a čtenářem, ať už je to naprosto reálný čtenář nebo čtenář ideální (Culler), informovaný (Fish), modelový (Eco), či implikovaný (Booth, Iser)<sup>3</sup>. Ovšem teprve kognitivní naratologie se odváží vymanit autora i čtenáře z periferie strukturalistického paradigmatu, stavícího do centra zkoumání textu jeho lingvisticky definovanou strukturu, a spojila velkou část svých teoretických úvah s rétorickými aspekty procesu vyprávění. Příklon literárních kognitivistů k narativní rétorice je podle Jamese Phelana přirozeným důsledkem dvou významných principů, které se týkají všech forem narativů: a) vyprávění má *ze své podstaty rétorickou povahu*, neboť narativ vzniká v okamžiku, kdy někdo vypráví příběh určitému publiku, v určitém kontextu a s určitými záměry; b) vnímání narativu se odehrává jako *multidimenzionální aktivita* čtenáře, zahrnující jeho intelektuální, emocionální, ideologické a hodnotové charakteristiky (Phelan 1996).

Takový posun směrem k rétorickému a ve svém důsledku také etickému rozměru vyprávění navazuje v mnohém na práce Wayne C. Bootha *Rétorika vyprávění* (The Rhetoric of Fiction 1983) a *V jaké jsme společnosti aneb etika vyprávění* (The Company We Keep. An Ethics of Fiction 1988) a vrací zpět do zorného pole poetiky jak po několik desetiletí zatracovaného autora, tak mnohdy opomíjeného reálného čtenáře.

---

<sup>3</sup> Podrobněji k roli čtenáře viz (Rimmon-Kenanová 2001, 124-136), (Prince 1995), (Eco 1984).

## 2.5 TEORIE MYSLI

Jen mělcí lidé neposuzují podle zevnějšku. Skutečné tajemství světa je v tom, co vidíme, nikoli v tom, co je neviditelné.

OSCAR WILDE<sup>1</sup>

Teorie mysli (ToM) je jedním z fenoménů, který se zrodil záhy po systematizaci kognitivních věd a který hraje významnou roli jak v kognitivní psychologii, tak v literární vědě. K jejím nejvýznamnějším zastáncům právě na poli literární vědy patří Lisa Zunshinová. Svou knihu *Teorie mysli aneb proč čteme romány* o různých podobách aplikace teorie mysli při čtenářské recepci fikčních narativů otevírá Zunshinová popisem běžné situace, která se odehrává při procesu čtení: postava vyprávění, v jejím případě Peter Walsh z románu V. Woolfové *Paní Dallowayová*, přichází navštívit svou dávnou lásku Clarissu, políbí jí ruku a zeptá se, jak se jí daří. Woolfová popisuje, že Peter Walsh se v této scéně "zjevně chvěje" a čtenář přirozeně usuzuje, že příčinou jeho chvění je rozrušení ze setkání s Clarissou po mnoha letech odloučení.

Takto jednoduchý a pragmatický úsudek nepotřebuje přílišné vysvětlování a dokonce i poměrně nezkušený čtenář dokáže přisoudit fyzickou manifestaci Peterova rozrušení jeho okamžitému mentálnímu stavu. Zunshinová poznamenává, že ještě před dvaceti lety by nikdo nepovažoval za nutné zabývat se tím, proč a na základě jakého mechanismu je pro čtenáře přirozené usuzovat, že Walshovo chvění je v této situaci způsobeno emocionálním stavem a nikoli například chladem v místnosti, fyzickou bolestí nebo chorobou. Pokud by takovou otázku přece jen někdo vznesl, s velkou pravděpodobností by se mu dostalo odpovědi, že popisy chování literárních postav slouží primárně k objasnění emočních stavů a motivačních procesů, které se odehrávají v myslích jednajících postav, a že pokud by se Peter Walsh chvěl z nějakých jiných důvodů, byla by Virginie Woolfová na základě nepsaných pravidel literárního diskursu povinována čtenáři tuto informaci sdělit. K takové odpovědi by bylo možno dále dodat, že vytváření úsudku ohledně mentálních stavů druhých lidí je automatická aktivita, kterou lidské bytosti praktikují každodenně a univerzálně bez ohledu na to, jestli uvažují o skutečných nebo fiktivních postavách, fyzicky přítomných nebo takových, o kterých je pouze nějakým způsobem referováno.

V průběhu 80. a 90. let minulého století však proběhl rozsáhlý kognitivně psychologický výzkum s autistickými dětmi (Baron-Cohen 1995), který ukázal, že proces interpretace lidského chování s ohledem na jemu odpovídající mentální stavy, tzv. schopnost *čtení mysli* (mind reading ability), není vždy tak přirozený a přímočarý, jak by se z uvedeného příkladu mohlo zdát. Z výzkumu vyplynulo, že tato zdánlivě

<sup>1</sup> Oscar Wilde, *Obraz Doriana Graye*, 45.

samozřejmá schopnost je specifický vývojovým modulem lidské mysli, promítajícím se do veškeré sociální interakce a umožňujícím psychicky zdravým jedincům orientovat se v celé řadě každodenních situací tím, že jim pomáhá omezit rozsah možných interpretací chování ostatních. Prostřednictvím přirozeného sociálního kontaktu se člověk učí, že jisté základní projevy chování druhých odpovídají určitým konkrétním mentálním stavům a těchto základních schémat se přidržíme, dokud není nějakým způsobem upozorněn na fakt, že tomu tak není. Při poškození tohoto modulu (tzv. "mind-reading module") dochází u postižených jedinců k různým formám autismu, projevujícím se právě ztrátou nebo omezením schopnosti "číst mysl" druhých, tj. usuzovat z vnějších projevů jejich chování na myšlenkové pochody a emocionální stavy, které takovým projevům předcházejí nebo je doprovázejí.

Jelikož je zřejmé, že komplexní životní situace předpokládají složitější aktivitu v oblasti čtení mysli, je Zunshinová přesvědčena, že narativní literatura spoluvytváří kolektivní historii čtenářské reprezentace mysli a uspokojuje tak ontogeneticky adaptační potřebu budování *teorie mysli*, tj. schopnosti interpretovat chování druhých na základě přesvědčení, že je motivováno myslí podobnou té naší a že majitel této mysli prožívá podobné emoce a touhy, vytváří si podobné postoje a uvažuje podobným způsobem jako my sami.

Podle Zunshinové je zdrojem požitku z četby literatury právě aplikace čtenářovy teorie mysli na interpretaci pocitů a motivů jednání literárních postav, přičemž tuto potřebu chápe jako základní podmínku samotného vzniku narativní literatury. Ta podle ní představuje "ucelený soubor individuálních myslí v sociální interakci, poskytující potřebné podněty rozsáhlému adaptačnímu komplexu kognitivně reprezentačních mechanismů, jejichž předpokladem fungování je neustálá stimulace přicházející jak prostřednictvím skutečných interakcí s ostatními lidmi, tak imaginárními aproximacemi takových interakcí" (Zunshine, 10). Jako představitelka kognitivistického přístupu k literatuře tak Zunshinová nepřistupuje k problematice literární reprezentace na základě teorie řečových aktů (Austin 1962, Searle 1975) nebo transpoziční performance (Gerrig 1998), ani prostřednictvím mimetické teorie (Auerbach, 1946) či teorie fikčních světů (Pavel 1986, Doležel 2003), ale vnímá ji jako proces stimulace kognitivních nástrojů mysli a jako zprostředkovanou aplikaci lidské potřeby sociability.

## 2.6 NÁRODNÍ LITERATURA JAKO METATEXT

Není to skutečná minulost, která nás formuje, snad kromě té biologické. Jsou to obrazy minulosti. Ty jsou často stejně strukturované a selektivní jako samotné mýty. Obrazy a symbolické konstrukty minulosti se vtiskují, téměř jako genetická informace, do naší senzibility. Každá nová éra dějin se zrcadlí v obrazu a aktivní mytologii své minulosti.

GEORGE STEINER<sup>1</sup>

Martin Amis, literární souputník a blízký přítel Iana McEwana, kdysi ve své knize o Spojených státech nazvané poněkud nelichotivě *Peklo pomatenců* (*The Moronic Inferno*, 1986) poznamenal, že "svým způsobem se každý ambiciózní americký romanopisec snaží napsat román s názvem USA" (3). Jde sice o postřeh na úrovni bonmotu, které ostatně charakterizují velkou část Amisovy tvorby, avšak ne jeden čtenář se pod jeho vlivem neubrání otázce, jaký že to román se asi snaží napsat každý ambiciózní romanopisec na evropské straně Atlantiku?

Důkazem, že ani britští spisovatelé se nevyhýbají úvahám na toto téma, může být McEwanova odpověď na otázku "co je ústředním a specifickým tématem britské národní literatury", kterou mu položil moderátor Pražského festivalu spisovatelů, kam McEwan v roce 2000 zavítal jako host. Jeho konstatování, že každý britský autor se dodnes musí tím či oním způsobem vyrovnávat s rozpadem Británie jako imperiální mocnosti,<sup>2</sup> mohlo působit poněkud překvapivě, přinejmenším proto, že zaznělo více než půl století po faktickém rozpadu Britského společenství národů, navíc z úst spisovatele, jehož tvorbu je na první pohled sotva možné označit za uměleckou reflexi politických a sociálních proměn britské společnosti. Byla tedy taková odpověď pouze úlitbou politické korektnosti, která občas proniká do veřejných prohlášení představitelů liberální kultury velkých národů, nebo v sobě skutečně skrývá odkaz na samotnou podstatu jedné významné literární tradice?

Pokud budeme tuto McEwanovu odpověď analyzovat z kognitivně naratologické perspektivy, záhy zjistíme, že McEwanem zmiňovaný "příběh impéria" skutečně tvoří ústřední část mentálního rámce, v jehož prostoru se rodila, rozvíjela a transformovala britská narativní tradice. Už počátkem 19. století, tedy v období, kdy se britské kolonie nacházely teprve v zárodku svého pozdějšího rozkvětu, objevíme na této mapě dějin britské literatury řadu autorů, kteří se ve svých dílech vyrovnávali s etickými a

<sup>1</sup> George Steiner, *In Bluebird's Castle*, , 1974.

<sup>2</sup> Moderovaná diskuse, <http://www.pwf.cz/archivy/autori/ian-mcewan/cz/diskuse> (přístup získán 8.6. 2011).

společenskými tématy imperiální zkušenosti nebo je alespoň začínali reflektovat. V *Mansfieldském sídle* (Mansfield Park, 1814) Jane Austenové nalezneme pasáže nepřímou poukazující na morální dilemata spojená s otrokářskou praxí v západoindických koloniích, a exoticky koloniální původ Rochesterovy první ženy hraje svou roli také v populární *Janě Eyrové* (Jane Eyre, 1847) autorky Charlotty Brontëové, přestože do podoby skutečného příběhu s koloniální tematikou jej převyprávěla teprve o více než sto let později Jean Rhysová v románu *Širé Sargasové moře* (Wide Sargasso Sea, 1966). Rodící se étos imperiální Británie je následně opěvován v básních Tennysonových a jeho *Útok lehké jízdy* (The Charge of the Light Brigade, 1854) patří k nejznámějším anglickým básním vůbec, podobně jako o padesát let mladší Kiplingova báseň *Když* (If, 1910), vyznačující se podobnou mírou stoicismu a mužného odhodlání. Popularitu získal ve své době také sentimentálně patriotický román Charlese Kingsleyho *Vzhůru přes oceán* (Westward Ho!, 1855), oslavující dobrodružného ducha novodobého kolonialismu, který se stal spolu s *Korálovým ostrovem* (The Coral Island, 1858) skotského romanopisce R. M. Ballantyna<sup>3</sup> oblíbenou četbou několika generací anglické mládeže.

Na přelomu devatenáctého a dvacátého století se však objevuje nová generace autorů, pro které kontext vznešeného koloniálního příběhu představuje poněkud odlišné impulsy tvorby. Imperiální dobrodružství již nejsou pouze idealizovaným, exotickým a romantizujícím fenoménem, jak tomu bylo v předešlých desetiletích, ale navozují řadu vážných morálních, politických a společenských dilemat, která nacházejí svůj odraz právě v literatuře. Kiplingovo zobrazení neokázalého a stoického hrdiny v *Prostých povídkách z hor* (Plain Tales from the Hills, 1888) se sice ještě stává populární, pozdně viktoriánskou metaforou "údělu bílého muže"<sup>4</sup> v Indii a v koloniích vůbec, ale Conradovy společensko-psychologické studie osobního a civilizačního úpadku vrcholící románem *Srdce temnoty* (Heart of Darkness, 1899) jsou prvními významnými signály krize koloniálního metapříběhu a postupné vytrácení imperiálního optimismu se promítá také do Wellsových vědeckofantastických románů *Ostrov doktora Moreaua* (The Island of Dr Moreau, 1898) a *Válka světů* (The War of the Worlds, 1898) ze stejného období.

V *Nejsmutnějším příběhu* (The Good Soldier, 1915), vydaném na samém počátku první světové války, která předznamenala počátek definitivního konce imperiální Británie, relativizuje Ford Madox Ford na postavě koloniálního důstojníka a "dobrého vojáka" Edwarda Ashburnhama hodnoty cti a odvahy, reprezentující dosud hluboce zakořeněnou představu anglického gentlemanství, a další pokusy o literární ztvárnění proměňujícího se postoje k dosud oslavované civilizační roli impéria na sebe nenechají

<sup>3</sup> Kromě Ch. Kingsleyho a R.M. Ballantyna patřili ve své době k populárním autorům této „modelové“ četby pro chlapce také G. A. Henty a jeho následovník G. M. Fenn.

<sup>4</sup> Kiplingův termín „white man's burden“ pochází ze stejnojmenné básně (původně určené k 60. výročí vlády královny Viktorie), v níž jsou ovšem paradoxně oslovováni nikoliv Britové, ale Američané.

dlouho čekat. Již o devět let později dává pesimistické vyústění Forsterova románu *Cesta do Indie* (*A Passage to India*, 1924) soudobému čtenáři jasně najevo, že obecně přijímaná představa kulturního přínosu impéria podrobeným koloniím je spíše politickým atavismem než naplněním historického imperativu a Huxleyho dystopický *Krásný nový svět* (*Brave New World*), z roku 1932 ukazuje, kam může dospět spojení vědy a sociálního inženýrství se svým programem univerzalistického "šťěstí pro všechny", které se mnohým zdálo být dostatečným morálním ospravedlněním politických a ekonomických výbojů imperiální ideologie.

Mohli bychom dále pokračovat ve výčtu autorů, jejichž dílo v různé míře odráží britskou koloniální zkušenost a mentalitu jejich nositelů, ale ani mnohem podrobnější exkurz do literární historie by zřejmě plně nepostihl podstatu úvodní myšlenky vyslovené McEwanem na pražském literárním setkání. V jakém slova smyslu se historie pomalého zániku impéria dotýká každého *současného* britského autora, a jak se do jejich tvorby tento příběh promítá? Pro soudobou naratologii je jedním z nástrojů při hledání odpovědi na tuto otázku spojení literární historie s konceptem intermentálních narativních struktur, definovaných v knize *Fikční mysl* (*Fictional Minds*, 2004) britským literárním kritikem Alanem Palmerem. Ačkoliv se Palmer zabývá především mentálními fenomény promítajícími se do interakce mezi autorem, literární postavou a čtenářem, v kapitole nazvané příznačně "Sociální mysl" se hlásí k Searlovu požadavku na znovuobjevení sociálního charakteru myslí (248), zároveň však spolu s ním připouští, že pro kognitivní vědu je "analýza struktury sociálního elementu a jeho působení na individuálního vědomí prozatím velkou neznámou" (131).

Pokud však rozšíříme Palmerovu internalistickou koncepci "fikční myslí" a Searlovu externalistickou představu "sociální myslí" a doplníme je o formální, tematické, etické a filozofické prvky národního metapříběhu, dospějeme k novému, dosud nepopsané avšak přesto reálně existujícímu konceptu, který by bylo možno nejspíše označit jako intermentální "narativizovaná mysl" konkrétního kulturního společenství.

Budeme-li nadále sledovat tuto myšlenku a opustíme přitom úzké meze britské imperiální zkušenosti posledních dvou století, nemůže nám uniknout, že již od počátku svých dějin se anglické písemnictví vyznačuje silnou tendencí k narativizaci určitých témat, motivů, postojů, mentálních stavů a charakterových typů, a buduje tak svébytný soubor příběhů, který následně tvoří narativní rámec celé ostrovní literatury, úzce spojené s budoucím imperiálním kontextem historického vývoje společnosti, z níž vychází. Tento rámec vynikne především při srovnání s metanarativním kontextem jiných národních literatur, díky kterému vyniknou některé specifické rysy anglické literární tradice. Anglická a posléze britská literatura tak po několik staletí spoluvytváří fikční a přesto silně působící příběh kompaktního národního společenství spojeného mocným morálním étosem, který je realizován jedinci obdařenými pevným charakterem, ušlechtilými ideály a fyzickou i morální silou. Vikingského válečníka Beowulfa střídá šlechtný, byť chybný ochránce ctností Sir Gawain a s ním posléze



celá plejáda rytířů putujících za Svatým Grálem, následují je Shakespearovi a Marlowovi hrdinové, zmítaní mocnými tužbami a vášněmi a zároveň symbolizující vzpouru proti absolutnímu a neměnnému řádu věcí, stejně jako se proti němu bouří Miltonův hrdý Lucifer nebo Shelleyho nezdolný Prométheus. Defoeovy, Smolettovy a Swiftovy imaginární cestopisy, podobně jako Scottova, Bulwer-Lyttonova a Kiplingova vyprávění zasazená do exotických krajín jsou nejen prostorem pro rozvíjení čtenářské imaginace, ale také oslavou samostatnosti, nezdolnosti a vynalézavosti lidského, především však anglického ducha. A pokud nezůstaneme pouze u mužských vzorů, bude plejáda rozhodných a samostatných žen sice znatelně řidší, nalezneme je však u Chaucera, Shakespeara, Richardsona, Thackerayho a především u Jane Austenové a sester Bronteových, přičemž hrdá a prostořeká Elizabeth z *Pýchy a předsudku* (*Pride and Prejudice*, 1813) těsně následována jemnou, ale podobně nesmlouvavou Janou Eyrovou, patří dodnes k nejoblíbenějším hrdinkám klasické britské literatury<sup>5</sup>.

Co se však stane, když se během několika desítek let stane z mocného impéria malá ostrovní země, jejíž hospodářský a politický potenciál náhle představuje pouhý zlomek její nedávné velikosti?<sup>6</sup> Co se stane s obrazem světa, který najednou ztrácí na své ideové a morální přesvědčivosti? Kde začít s pokusy o uchopení nové skutečnosti, o níž by mohl ne jeden příslušník McEwanovy generace v joyceovské parafrázi prohlásit, že přítomnost je zlým snem, z něž se jeho generace snaží probudit?

McEwanova slova potvrzují, že na troskách hrdé imperiální legendy se rodí novodobý příběh Velké Británie a spolu s ním také nová verze jejího literárního kánonu, doplněného post-imperiálními narativy pojednávajícími o ztrátě ideového étosu, o rozpadu iluze výjimečnosti, o zhroucení jedné verze racionality a vzniku "společnosti organizované kolem neexistujícího centra" (103), jak označil Perry Anderson britskou společnost již v roce 1968. Píše se tak velký příběh o ztrátě velkého příběhu, který tentokrát nevzniká na základě ideologické objednávky vyznavačů politické korektnosti a postkoloniálního multikulturalismu, ale je přirozeným, nevyhnutelným a mnohdy bolestným hledáním nové národní identity, skrze kterou lze nahlížet sebe sama a okolní svět. Právě v tomto ohledu se naplňuje univerzální platnost McEwanovy myšlenky o společenském, kulturním, ale také etickém a psychologickém napětí, s nímž se musí ještě dnes vyrovnávat každý autor, píšící v kontextu onoho velkého příběhu britských narativních dějin, tvořených mozaikou stovek jednotlivých, avšak nikoliv od sebe izolovaných vyprávění.

<sup>5</sup> V anketě BBC nejoblíbenějších knih britských čtenářů v roce 2003 skončila *Pýcha a předsudek* na 2. místě, Jana Eyrová na 10.: <http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/top100.shtml>

<sup>6</sup> V roce 1922 mělo britské impérium necelou půl miliardu obyvatel a svou rozlohou pokrývalo téměř čtvrtinu planety. O 75 let později, v roce 1997 po předání Hongkongu, byla rozloha britských území téměř 150x menší.

### 3 ILUZORNÍ SVĚTY MCEWANOVÝCH VYPRAVĚČŮ

Sním o světě, ve kterém spisovatelé budou mít zákonem stanovenou povinnost udržovat svou totožnost v tajnosti a používat pseudonymy.

MILAN KUNDERA<sup>1</sup>

Poznávat znamená chápat účinky; abychom poznali člověka, musíme znát jeho dílo - myšlenky, které do něj vložil, stejně jako pocity, jimiž se řídil a nejsilnější motivy jeho činů. Správně hodnotit přítomnost znamená srovnávat ji s minulostí, protože budoucnost je nám nepřístupná a základem všech soudů je srovnávání.

SAMUEL JOHNSON, *Rasselas*

Pokud bychom hledali autora, jehož dílo je svými charakteristikami přímo předurčeno pro kognitivistickou analýzu, neměl by Ian McEwan mnoho protikandidátů. Už od samotných počátků jeho literární kariéry se zdálo, že je to právě onen nejrůznějšími způsoby deformovaný vnitřní svět moderního člověka, co stojí v popředí jeho autorského zájmu. Čas dal tomuto tušení za pravdu, a přestože někteří jeho čtenáři dodnes litují, že se postupně vzdal svých makabrózních témat a myšlenkové pochody jeho svérázných protagonistů a vypravěčů ztratily na své bizarnosti, zůstala psychologická a morální rozpolcenost McEwanových románových postav ústředním rysem jeho tvorby až do současnosti. V jeho prózách se už zřejmě nikdy nesetkáme s mladým Britem klopýtajícím poválečným Berlínem s kufry, do nichž ukryl zbytky ex-manžela své německé přítelkyně, ani s melancholickým opičákem analyzujícím svůj krátký erotický román se spisovatelkou šestákové literatury, nebo s podobně sebestředným milionářem, který se stal nejdřív milencem a posléze také vrahem figuríny z výkladní skříně, to však neznamená, že vnitřní život jeho zdánlivě "normálních" hrdinů nezůstává stále stejně dramatický. Vždyť úspěšný konzervativní politik z románu *Dítě v pravý čas* se díky mentální regresi stává dítětem své vlastní ženy, Joes z *Nezničitelné lásky* pronásleduje náboženský fanatik, o jehož existenci mají důvod pochybovat jak postavy románu, tak samotní čtenáři, Briony z *Pokání* (Atonement 2002, česky 2008) se nikdy nezavíjí v tíživého prokletí nespolehlivé vypravěčky vlastního osudu a protagonisté *Amsterodamu* (Amsterdam, 1998, česky

<sup>1</sup> Milan Kundera, „Proč neposkytuji rozhovory,“ *Rudé právo* 8. listopad 1990: 4.

1999) spáchají jeden na druhém vraždu a eutanazii zároveň. Ani jeho poslední, podle některých kritiků již velmi "usedlé" romány *Na Chesilské pláži*, *Sobota* a *Solar* nezaprou autorovu zálibu v černém humoru, s jehož pomocí znovu a znovu pokořuje své protagonisty a čtenáře tak opakovaně vystavuje emočnímu i morálnímu napětí, oscilujícímu mezi katarzním smíchem a empatickým pocitem zděšení. Jak jinak lze chápat autorovo postupné odhalování obav nezkušených novomanželů, chystajících se ke groteskně nešťastnému vyústění svého prvního pohlavního styku v románu *Na Chesilské pláži* (2007), nebo pocity otce z románu *Sobota*, který jako oběť přepadení bezmocně sleduje svou nahou dceru, již její těhotenství sice uchránilo před znásilněním, nikoliv však před recitací básně Matthewa Arnolda "Doverská pláž". A jelikož globální oteplování patří mezi ústřední motivy románu *Solar*, je scéna s domnělým umrznutím penisu hlavního hrdiny při močení za polárním kruhem názorným a přitom symbolicky komickým příkladem paradoxní povahy McEwanova vyprávěcího stylu.

Právě specifický a vybroušený styl je tím, čím McEwan podle mnoha čtenářů navazuje na nejlepší tradice anglického románu, a spolu se svéráznou vypravěčskou perspektivou, doplněnou o příměs černého humoru, vytváří autorův nezaměnitelný literární rukopis. Zatímco tradiční strukturalistická i poststrukturalistická literární kritika považují styl za důležitý významotvorný prvek, přičemž ovšem marginalizují význam mimoliterárního kontextu, kognitivní přístup zaměřený na mentální aspekty (re)prezentace reality se podrobně zabývá rétorickými účinky vypravěčského stylu, zároveň však vrací zpět na mapu literárně kritického diskursu také osobu samotného autora. Je proto přirozené, že mentalisticky orientovaná metodologie kognitivní analýzy se při hledání zdrojů temně groteskního světa McEwanových protagonistů nevyhýbá ani odkrývání paralel mezi dílem a autorovou biografií. A to navzdory jeho vlastním slovům, že spisovatelé, kteří ve svém dětství hledají materiál pro vlastní tvorbu, ho nudí, protože cílem psaní je příběhy vymýšlet, jak prohlašuje v jednom z prvních rozhovorů pro média (O'Shea). Na rozdíl autorů jako je Milan Kundera, J. D. Salinger, Cormac McCarthy nebo Thomas Pynchon, kteří jsou známí svou celoživotní nechtí k biografické interpretaci literatury, je však McEwan v tomto ohledu méně konzistentní a v pozdějších rozhovorech se již nebrání komentování vztahu mezi vlastním dílem a autorskou životní zkušeností:

*Když mi bylo jedenadvacet, ... bylo výchozím bodem mého psaní hledání desocializované, pokřivené verze mé vlastní existence. Mnohé z těchto raných stavebních kamenů byly jako snové paralely mé osobní situace: neobsahovaly mnoho biografického obsahu, ale vyznačovaly se stejnou strukturou zkušenosti, jakou by mohl mít sen o mé vlastní existenci. (Ménégaldo, 33)*

Je zřejmé, že prosté vyčíslení styčných bodů mezi autorovým životem a jednotlivými prvky jeho díla nenahradí interpretaci samotných textů, tyto životopisné informace však mohou být cenným materiálem při zkoumání narativních a významových rovin

jeho fikčního světa a přispět jak k pochopení kognitivního rámce jeho tvorby, tak k hlubšímu vhledu do mentální výbavy jeho postav. Už proto, že právě v McEwanově biografii lze jen stěží přehlédnout četné paralely k charakterům, tématům i etickým otázkám, objevujícím se v jeho rané i pozdější tvorbě.

Ian McEwan se narodil v roce 1948 do rodiny britského důstojníka skotského původu v anglickém vojenském městečku Aldershot. Stejně jako otec David, i jeho matka Rose pocházela z dělnické třídy a oba tak bývají kritikou spojování s McEwanovými literárními postavami rodičů, kteří jen s obtížemi hledají bližší vztah ke svým úspěšným dětem. Ačkoliv McEwan sám uvádí, že měl šťastné dětství, jeho vztah k rodičům je vždy poněkud rezervovaný, a to jak v autorských rozhovorech, tak v literárním zpracování tématu rodičovství. Vlastního otce popisuje, trochu paradoxně, jako laskavého, ale panovačného muže, kterého se matka i on báli, ale vztah k němu nevybočuje z poměrně běžného vzorce otcovské dominance a synovského vzdoru, komplikovaného obdivem k autoritě. Naproti tomu McEwanův vztah k matce byl mnohem složitější, jak naznačuje krátký úryvek z eseje "Mateřský jazyk" (Mother Tongue, 2001), v němž vzpomíná na období svého dospívání:

*Vyvážím Rose do přírodní rezervace v Chilterns, kde se budeme procházet a podělíme se o sendviče a termosku čaje.*

*"Kukni na všechny ty krávy." A o něco později, "Kukni na ty krávy a na toho černýho. Vypadá jak trouba, že jo?"*

*"Ano, skutečně tak vypadá."*

*Když mi bylo osmnáct, během občasných návštěv domova, kdy jsem si znovu a znovu sliboval, že budu méně nevrlý a uzavřený, mě tento typ konverzace přiváděl k tichému zoufalství a podrážděnosti a v konečné fázi jsem prožíval tak intenzivní pocity duševního utrpení, že jsem si obvykle našel nějaký důvod, proč návštěvu zkrátit na nezbytné minimum.*

Názornou ilustraci mcewanovsky komplikovaného přediva vztahů mezi rodiči a dětmi je možno sledovat v celé řadě jeho románů (Černí psi, Dítě v pravý čas, Na Chesilské pláži, Sobota), ale ve své groteskně vyhraněné podobě se promítá již do jeho prvního románu *Betonová zahrada* (1978), kde vypravěč Jack nejprve opouští despotického otce při jeho manickém pokusu o vybetonování zahrady a nevědomky tak přispívá k jeho smrti, aby o několik stran dále zorganizoval hororovou scénu, při níž spolu s ostatními sourozenci pohřbí zemřelou matku do bedny ve sklepě jejich rodinného domu a zalijí ji zbylým otcovým betonem.

Již od počátku McEwanovy tvorby však můžeme sledovat, že to nejsou ani tak otcové, ale především postavy matek, kdo nepůsobí ve svých rodičovských rolích příliš sympaticky: Kate z povídky "Poslední den léta" svou tříletou dceru bez skrupulí přenechává cizí ženě, zatímco matka vypravěče z povídky "Rozhovor s mužem ze skříně" z něj naopak svou absurdně přehnanou péčí vychovává lidskou trosku. Mary

z *Cizinců ve městě* své děti sice údajně každou chvíli postrádá, ale to je tak vše, co o nich dokáže říci, vypravěčova sestra Jean z *Černých psů* nezvládá péči o svou tříletou dceru Sally, stejně jako v mateřské roli selhává intelektuálka a mystička June, matka jeho pozdější ženy Jenny. Také Emily Tallisová z *Pokání* uniká od rodinných problémů do skutečné nebo předstírané migrény a charakteristika napůl šílené Edwardovy matky z románu *Na Chesilské pláži* jakoby v sobě shrnovala základní obraz všech McEwanových matek:

*Byla to přízračná postava, vyhublá a laskavá víla s rozčuchanými vlasy, která bezcílně bloumala domem, podobně jako procházela jejich dětstvím, občas hovorná a dokonce láskyplná a jindy vzdálená, ponořená do svých zálib a projektů. ... Skláněla se k nim, zahrnovala je neschopnou pozorností, hubovala je nebo svírala v náručí, tiskla je k sobě líbala je na tváře nebo to dělala všechno najednou, jako by se snažila dohnat ztracený čas. Vypadalo to téměř jako láska. (49-50)*

Naproti tomu vzdělaná a elegantní matka Edwardovy přítelkyně Florence, nadané studentky hry na violoncello ze stejného románu, připomíná svým nedostatkem hudebního sluchu samotnou Rose McEwanovou, jejíž jazyková omezenost byla tak frustrující pro začínajícího spisovatele:

*Její matka Violet opravovala celé dny toho horkého léta závěrečné zkoušky a nebyla tolerantní k Florencinmu pravidelnému cvičení – k opakování stupnic a arpeggií, cvičení dvojhmatů, zkoušení paměti. "Vrzání" bylo tím slovem, které Violet používala, například ve větě "Miláčku, já jsem ještě pro dnešek neskončila. Nemohla bys s tím svým vrzáním počkat až po svačince?" (37)*

Uvažujeme-li o autorovu složitým vztahu k matce, působí více než příznačně, že teprve v roce 2003 se McEwan, vyrůstající v dětství mezi nevlastními sourozenci z matčina prvního manželství, dozvídá o existenci vlastního staršího bratra, kterého matka dala hned po porodu k adopci ze strachu před skandálem, který by mezi lidmi způsobilo tehdy ještě nemanželské dítě válečné vdovy. McEwanův životopis se tak neočekávaně rozšířil o novou kapitolu, v mnohém připomínající životní situaci Jacka z jeho vlastního románu, téměř symbolicky nazvaného *Dítě v pravý čas*. Hlavní hrdina tady při svém zoufalém hledání ztracené dcery nahlédne oknem starobylého hostince do minulosti a v jednom z mála mystických okamžiků McEwanovy jinak přísně racionalistické prózy pozoruje v prolnutí dvou časových rovin své vlastní rodiče, jak vzrušené debatují o možnosti potratu nechtěného dítěte. Prorocký nádech této scéně dodává především fakt, že ji nacházíme v románu, který McEwan napsal v roce 1987, tedy v době, kdy neměl mít sebemenší tušení o tom, že mu rodiče zatajili existenci vlastního bratra z doby jejich předmanželského vztahu. Celá situace se však bude jevit o něco méně záhadně, pokud připustíme, že ani skutečné životní příběhy romanopisců nejsou prosty žárlivě střežených rodinných tajemství a nevyslovených obvinění, přičemž je více než pravděpodobné, že právě tady bychom mohli hledat hlubší psychologické

vysvětlení onoho zvláště odtažitého vztahu McEwanových literárních matek ke svým dětem.

Teprve v pozdějších McEwanových románech začínají vztahy rodičů a dětí nabývat pozitivnějšího vyústění, přestože jediným z nich, kde lze skutečně hovořit o jejich harmonickém vyznění, je *Sobota* z roku 2005. Ovšem právě pro tendenci k prvoplánové idealizaci si tento román vysloužil poněkud sžíravou kritiku některých čtenářů, z nichž za zmínku stojí především ironické postřehy z pera McEwanova vrstevníka a rovněž úspěšného autora Johna Banvilla, který román označil za "děsivě špatnou knihu":

*[Když] v kuchyni Perowne narazí na svého osmnáctiletého syna Thea, začínajícího bluesového kytaristu, který se právě vrátil z nočního vystoupení, jsou oba v přátelském rozpoložení, bez nejmenší známky oidipovského nebo jakéhokoliv jiného konfliktu, a reprezentují šťastné souznění, kterému by kterýkoliv otec dospívajícího syna jen stěží dokázal uvěřit a na něž by musel pohlížet s tichou závistí. (17)*

Ať už se s Banvillovým názorem ztotožníme či nikoli, je zřejmé, že postava Henry Perowna, úspěšného neurochirurga, oddaného manžela a vzorného otce s tendencí k introspektivním analýzám svého vztahu k ženě a dětem, je na míle vzdálená neomalnému tyranovi z *Betonové zahrady*, který se odmítá zúčastnit sportovních přeborů své talentované dcery jen proto, že "je to bláznovství, aby holka běžela rychle" (13). Mnohem více však připomíná zosobnění myšlenky vyjádřené již v *Černých psech*, že "nejlepším řešením, jak lze pomoci tomu opuštěnému dítěti v nás, je láska k vlastním dětem" (20-21).

Vztahy mezi dětmi jsou zároveň dalším tématem, které se několikrát významně promítlo do McEwanova díla. Přestože on sám se považoval "psychologicky za jedináčka" vzhledem k více než desetiletému věkovému rozdílu mezi ním a jeho nevlastními sestrami (McEwan 1982), objevují se sourozenecké vztahy jako jedno z ústředních témat již v povídce "Doma je doma" ze sbírky *První láska, poslední pomazání*, stejně jako v pozdějších románech *Betonová zahrada*, *Černí psi*, *Pokání* nebo *Sobota*. Podobně významný je vztah sourozenců také ve filmu *Dobrý synek* (1995), kde je McEwan autorem scénáře, nebo v knize povídek pro děti *Snílek* (1994). Stejně jako v případě vztahů mezi rodiči a dětmi, i zde se setkáváme s celou škálou motivů a situací, z nichž většina odráží posunutou a emočně disociovanou perspektivu, známou z větší části McEwanova díla. Není proto příliš velkým překvapením, když povídku "Doma je doma" a román *Betonová zahrada* spojuje provokativní vyústění do incestu, v *Dobrému synkovi* se hlavní postava dopustí bratrovraždy a dokonce i ve *Snílkovi* nechá desetiletý Petr svou starší sestru Katku zmizet ze světa pomocí kouzelného opalovacího krému ve scéně ilustrující autorův typický, poněkud zlomyslný smysl pro groteskno:

*"Ale ne," řekl Petr. Katčina hlava i její ruce zmizely. A ona teď běhala po zahradě jako kuře bez hlavy a mávala svýma zkrácenýma rukama. Kdyby měla pusku, kterou by mohla vrískat, tak by vrískala. To je strašný, pomyslel si Petr a vyrazil za ní. "Katko! Poslouchej mě. Zastav!" Ale Katka neměla uši. Běhala ve stále se rozšiřujících kruzích, dokud nenarazila do zahradní zdi a neodrazila se zpátky do Petrových rukou. Co je tohle za rodinu, myslel si, když roztíral poslední zbytek mizíku na Katku. To byla ale úleva, když byla konečně pryč a v zahradě se rozhostil klid. (44)*

V pozdějších McEwanových prózách jsou již sourozenecké vztahy pojímány o poznání civilnějším způsobem, přinejmenším v kontextu jeho díla, ale ani tady nepostrádají patřičnou dávku vnitřního napětí a okamžiků sdílené, avšak poněkud znejistující intimity. V úvodní kapitole *Černých psů* poznamenává vypravěč Jeremy, víceméně mimochodem, na adresu své o čtyři roky starší sestry:

*Během dělení zkušeností a znalostí, ke kterému dochází mezi sourozenci, Jean roztáhla své nádherné končetiny – abych upravil Kafkovu formulaci – přes mou mapu světa a znečitlnila tak území označené "sex", a tak jsem byl donucen plavit se jiným směrem – k obskurním ostrůvkům s názvy Catullus, Proust či Powis Square. (17)*

Toto Jeremyho "znečitlnění sexuality" prostřednictvím starší sestry je ovšem pouhým eufemismem v porovnání s dokonaným incestem mezi Jackem a Julií v *Betonové zahradě* nebo s manipulativní vypočítavostí vypravěče v povídce "Doma je doma", který pod záminkou dětské hry přiměje k pohlavnímu styku svou nic netušící mladší sestru. A podobně jako Jeremy, také třináctiletá Briony v románu *Pokání* je vystavena znejistující a intimní scéně, když se stane nechtěným svědkem prvního vášnivého sblížení své sestry Cecilie s jejich společným dlouholetým přítelem z dětství Robbiem. Na rozdíl od Jeremyho, který podobné situace řeší tím, že se stáhne "zpět do pokoje ke hrám se Sally, kterým ... byl schopen rozumět" (18), zmatená Briony není schopná zařadit pohlavní akt do své mentální mapy světa a situaci zcela chybně interpretuje jako násilný útok na sestru:

*Tmou však krácel šílenec se srdcem temným a nenaplněným – už jednou mu zkřížila plány – a potřebovala stát nohama pevně na zemi, aby ho mohla popsat. Především před ním musí chránit sestru a pak najít způsob, jak ho bezpečně zaklít na papír. Zpomalila do chůze a přemýšlela o tom, jak ji musí nenávidět, že ho v knihovně vyrušila. (...) Neuhnula před jeho pohledem v knihovně, zatímco se sestra kolem ní protáhla a nedala nijak najevo, že ji vysvobodila. Nešlo o žádné děkování, to jí bylo jasné, nešlo o odměnu. V případě nezištné lásky není zapotřebí slov... (137)*

Obdařená bujnou fantazií rodící se spisovatelky, vedená touhou chránit Cecilii před domnělým násilníkem a snad také v důsledku neuvědomované žárlivosti na Robbieho

se tak Briony vzápětí dopustí křivého svědectví, které má osudové následky nejen pro oba milence, ale v konečném důsledku také pro ni samotnou.

Ze všech uvedených situací vyplývá, že vztahy mezi sourozenci, stejně jako mezi rodiči a dětmi, působí ve světě McEwanových postav spíše jako destruktivní než jako harmonizující síla, přičemž jedno z mála vybočení z tohoto vztahového vzorce představuje už zmíněný román *Sobota*. Zde ovšem blízký a téměř ideální vztah Thea a Daisy a příkladné manželství jejich rodičů odpovídá ideovému kontextu románu, v němž potenciální nesoulad mezi členy rodiny musí ustoupit ve jménu ochrany sdílené harmonie a jistoty před vpádem barbarské iracionality, metaforicky reflektující trauma západního světa vyvolané útokem 11. září 2001 a hrozbou války s Irákem.

Dalším významným momentem, promítajícím se do McEwanova dětství a později také do jeho tvorby, bylo časté cestování v důsledku otcovy vojenské profese, díky němuž strávil autor prvních jedenáct let života u zahraničních vojenských posádek, především v Německu, Singapuru a Libyi. Zkušenost s převážně exotickými lokalitami se v jeho díle sice nijak neodráží, o to více do něj však vstupuje pocit osamocení v prostoru a čase, patrný jak v jeho raných povídkách ("Motýli", "Převleky", "Konverzace s mužem ve skříni" nebo "Reflexe ochočeného opičáka"), tak později téměř ve všech jeho románech. Výjimku opět tvoří *Sobota*, hned v následujícím románu *Solar* se však neukotvenost a izolovanost vrací jako jeden z ústředních stavebních prvků charakterové výbavy jeho vykořeněného antihrdiny. Úspěšný fyzik a nositel Nobelovy ceny Michael Beard sice získal na sebevědomí a na aroganci, ale i pro něj v mnoha ohledech platí to, co na sebe prozradil vypravěč v *Černých psech* o dvacet let dříve: "[Z]jistil jsem, že citová prázdnota, pocit, že nepatřím nikam a k nikomu, který mě postihl mezi mým osmým a sedmatřicátým rokem života, má jeden důležitý intelektuální následek: nemám žádné vazby, v nic nevěřím" (21).

Paralelně s motivem izolovanosti v jeho románech od poloviny 80. let postupně narůstá i přirozená touha postav po jistotě a bezpečí, představovaném harmonickým rodinným zázemím nebo naplněným partnerským vztahem. Toto tíhnutí k stabilitě a k přebírání zodpovědnosti za osudy druhých lze mimo jiné vysvětlit i změnou McEwanovy životní situace - v roce 1982 si bere za ženu Penny Allenovou a v průběhu následujících tří let se jim narodí synové William a Gregory.

V roce 1987 získává jeho román *Dítě v pravý čas* Whitbreadovu cenu za román roku. Právě tímto románem, vypovídajícím o osobních a rodinných traumatech, stejně jako o filozofických a sociálních otázkách post-thatcherovské éry, se McEwanova tvorba posouvá do nové roviny a poněkud adolescentní snaha ohromovat a šokovat čtenáře, patrná z jeho raných textů, je nahrazena hlubším a chápavějším zpracováním emocionálního a společenského života jeho románových postav.

S rozvíjející se potřebou budování společenského kontextu pro své románové protagonisty opět nepřímo souvisí vojenská kariéra McEwanova otce a specifické sociální postavení celé jeho rodiny. V rozhovoru s Adamem Begleyem v roce 2002 McEwan vzpomíná, jak se po otcově povýšení do hodnosti majora rodina ocitla



v "třídním území nikoho" – nepatřili už mezi obyčejné vojáky, ale stejně tak nebyli vzhledem ke svému dělnickému původu považováni za plnohodnotné příslušníky důstojnického stavu. Odtud zřejmě pramení McEwanův postupně rostoucí zájem o společenské normy a o způsoby, jakými může být člověk prostřednictvím těchto norem manipulován nebo omezován. Zatímco postavy v jeho rané tvorbě, ať už v povídkových sbírkách nebo v *Betonové zahradě* a *Cizincích ve městě*, jsou maximálně oproštěny od společenských souvislostí a konvencí, od vydání románu *Dítě v pravý čas* v roce 1989 začíná v McEwanově díle získávat na významu provázanost postav s jejich společenskou realitou. Sám autor později vysvětluje vykořeněnost svých prvních hrdinů mladickou fascinací dílem Franze Kafky, které ho přesvědčilo, že "nejzajímavější romány pojednávají o postavách oproštěných od historických souvislostí" (Begley 2002). Proto se *Betonová zahrada* odehrává v osaměle stojícím domě na pokraji bezejmenného velkoměsta, neschopní turisté z *Cizinců ve městě* se bezmocně ztrácejí v labyrintu uliček, které pouze připomínají Benátky, a postavy ze sbírky *První láska, poslední pomazání* jsou sice pečlivě prokresleny po stránce psychologické, ale hlubší sociální kontext jim zcela chybí.

Naproti tomu v jeho pozdějších románech začíná nabývat na významu sociální ukotvení postav a o McEwanovi se pomalu přestává mluvit jako o provokujícím vypravěči makabrozních příběhů, zato bývá stále častěji řazen k dědicům klasického anglického společenského románu. Důležitou roli v jeho postupném směřování k otázkám sociální příslušnosti a s ní spojeným psychologickým profilům jeho hrdinů sehrála již školní léta strávená na státní internátní škole Woolverstone Hall v Suffolku, kterou navštěvoval od svých jedenácti let. Sám toto období označuje za promarněná léta, i když Woolverstone byla podle jeho názoru víceméně dobrá škola, s kvalitní výukou a méně arogantní atmosférou než jaká panovala na většině státních škol (Smith, 68). Přesto se v již zmíněném rozhovoru s Adamem Begleyem pro *Paris Review* neubráníl ironickému konstatování, připomínajícímu pocity poválečné generace rozhněvaných mladých mužů, že škola v Suffolku představovala jeden ze "států dotovaných experimentů, jehož cílem bylo posunout chlapce z dělnické vrstvy centrálního Londýna do vzdělaného středního stavu." Je pravděpodobné, že některé postoje dospívajících hrdinů jeho raných děl jsou touto atmosférou ovlivněny, ale zřejmě nejvýznamněji se se tato zkušenost promítá do úvodní kapitoly *Černých psů*, kde sirotek Jeremy popisuje návštěvy u rodičů svých spolužáků. Zatímco Jeremyho vrstevníci si o svých rodičích myslí, že jsou "nudní jako smrt" a dávají místo nich přednost "partě mladíků z Notting Hillu, kteří byli nejšťastnější, když si mohli po večerech ležet nespočetné reflektory svých skútrů značky Lamberta" (14), on sám pod různými záminkami vysedává v jejich honosných domech a namísto jejich synů s nimi vede rozhovory o sexu, psychoanalýze, hudbě a oceánografii, zdokonaluje se ve francouzštině, naslouchá Goldbergovým variacím a učí se hrát tenis.

*U Langleyů jsem se dozvěděl o obětních obřadech v arabské poušti ... U Silvermithů jsem uslyšel o polymorfní perverzité ... U Nugentů mi Janet*

*objasnila pozadí Profumova skandálu a přesvědčila mě, abych se naučil těsnopis. Všem bylo přes čtyřicet, byli tolerantní, uvolnění a plní elánu. ... Kéž by se kterýkoliv z těchto párů mohl státými rodiči! Jsem si jistý, že bych je měl ještě raději. (14)*

Bez ohledu na velkou míru autorské licence vystupuje z tohoto líčení touha po jiné rodině, po atmosféře důvěry a vzdělanosti, kterou Jeremyho a nejspíš i McEwanovi spolužáci opovrhovali, zatímco jemu se jí zoufale nedostávalo.

Na otázku, proč se ve svých raných povídkách zabývá v takovém rozsahu dětskými hrdiny a jejich perspektivou vidění světa, odpovídá McEwan s obvyklou dávkou anglického humoru: "Protože nemusíte popisovat jejich zaměstnání, sňatky a rozvody". Vzápětí ovšem dodává, že v jedenadvaceti letech jsou to právě intenzivně se vynořující vzpomínky na dětské vnímání světa, které začínajícímu autorovi nahrazují hloubku a rozsah životní zkušenosti: "Vkrádají se vám do paměti, pokud dokážete dostatečně zklidnit myšlenky – nemusíte si ty vzpomínky usilovně vybavovat; prostě jsou k dispozici" (Begley, 2002).

Zdá se, že právě tato bezprostřední zkušenost s dětským světem přispívá k přesvědčivosti a naléhavosti zdánlivě bizarních příběhů rané McEwanovy tvorby. Odráží se v nich touhy, očekávání a traumata dětství a dospívání, kdy se realita "normálního" světa dospělých často setkává s naivní a snovou imaginací dítěte. Je to střet představy a skutečnosti, který jsme si zvykli nazývat získáváním zkušeností, ale ve světě McEwanových hrdinů jde často o bolestný a destruktivní proces, který v lepším případě vede k zážitku surreálního pocitu osamění, jak jsme toho svědky v závěru povídky "Převleky", v horším případě ústí do traumatizující ztráty iluzí, jak ilustruje například povídka "Doma je doma".

Druhou specifickou rovinnou McEwanových povídek je skutečná nebo prožívaná nekompatibilita protikladných světů hlavních protagonistů, která svým způsobem kopíruje střet světa dítěte se světem dospělých. V pozdějších McEwanových dílech, v románech *Nezničitelná láska*, *Pokání*, nebo *Na Chesilské pláži*, se tato dualita prožívaných světů a jimi představovaných iluzí reality dostane do tradičnějších rovin, ale v autorově rané povídkové tvorbě si ještě zachovává svůj groteskně absurdní rozměr. A tak když je v povídce "Reflexe ochočeného opičáka" dětská naivita nahrazena vypravěčskou perspektivou opičího samce, který se usilovně a zbytečně snaží pochopit, proč se rozpadá jeho krátký sexuální vztah se spisovatelkou bojující s autorskou krizí, promítá se do jeho uvažování ozvěna adolescentního údivu nad zdánlivě iracionální složitostí "skutečného" světa. Podobně posunutá perspektiva, postavená tentokrát na setření rozdílu mezi realitou a iluzí, vede k tomu, že v povídce "Dokonalé bezživotí" se figurína z výkladní skříně stává v očích vypravěče postupem času nejen bizarním a přesto zcela reálně prožívaným předmětem touhy, lásky a žárlivosti, ale nakonec i vážně míněnou obětí znásilnění a "vraždy z vášně". Hrdina povídky "Prostorová geometrie" se zase při četbě zděděných deníků svého podivínského pradědečka stále více propadá do posedlosti vypočitatelným alterna-

tivním čtvrtým rozměrem, do něhož nakonec nechá zmizet svou nic netušící manželku. Vliv Franze Kafky na McEwanovu tvorbu je zde více než zřejmý a Kafkova povídka "Metamorfóza" jakoby svým groteskním a zároveň tragickým zobrazením dvojího vnímání reality předjímala a formovala nejen postavu opičáka-vypravěče, ale i citovou vyšinutost protagonisty zamilovaného do figuríny nebo manžela odesílajícího svou ženu za hranice reálného světa.

McEwanovy rané povídky jsou tak prvním nahlédnutím do myslí bloudících, osamělých zatracenců, snažících se za každou cenu pochopit svět kolem sebe, najít si v něm místo a adaptovat se na jeho syrovou realitu. Jednou politováníhodní, jindy odpudiví nebo směšní hrdinové autorovy vize (post)moderního předpeklí si v zoufalé snaze o přežití budují své malé ostrůvky bezpečí, aby byli vzápětí opět konfrontováni s neudržitelností této iluze, a jsou znovu vyvrženi do samoty a lhostejnosti světa, jemuž nerozumí a který nerozumí jim.

### 3.1 NA HRANICI DOSPĚLOSTÍ: PRVNÍ LÁSKA, POSLEDNÍ POMAZÁNÍ

Lidské bytosti nefungují na základě vnitřně konzistentních, monolitických konceptuálních systémů. Každý z nás má mnoho způsobů, jak chápat zkušenost, obzvláště potom ty oblasti zkušenosti, které nemají svou vlastní, jasně vymezenou předkonceptuální strukturu, jako je například sféra emocí a myšlenek.

GEORGE LAKOFF<sup>1</sup>

První sbírka McEwanových povídek *První láska, poslední pomazání* (First Love, Last Rites, 1975) patří k těm literárním debutům, které ve své době vyvolávají na literární scéně velmi rozporuplné postoje. Přestože sbírka získala v roce svého vydání prestižní cenu Somerseta Maughama za nejlepší prvotinu, vzbudila u řady čtenářů negativní reakce pro svůj provokativní a černým humorem podbarvený exkurz do psychiky vyděděnců, samotářů a adolescentů, stejně jako do zjitřeného období ztráty nevinnosti a iniciace do světa dospělých. McEwan se tak záhy dočkal přezdívky Ian Macabre (česky nejspíš "Morbidní Ian") a jeho jméno se na dlouhou dobu dostalo do povědomí čtenářů jako synonymum dravého a znepokojujícího proudu v poněkud stojatých vodách britské literatury druhé poloviny 70. let minulého století.

Přestože s postupem času se hrot McEwanovy provokativní prózy otupil a autor sám se dívá na některá svá díla z tohoto období se shovívavým odstupem, poskytuje jeho povídková tvorba neocenitelný vhled do tematických, narativních a koneckonců i psychologických východisek jeho pozdější tvorby. Celá řada motivů a myšlenek, které se v tomto období u McEwana objevují, se bude opakovat v románech vydaných o celá desetiletí později, v jiných kontextech a často dokonce s jiným etickým vyzněním. K takovýmto autorovým tematickým stálícím patří například otázky po smyslu a významu rodinných vazeb (*Betonová zahrada, Dítě v pravý čas, Sobota*), hledání vztahu mezi racionalitou a intuicí (*Černí psi, Nezničitelná láska*), mezi minulostí a přítomností (*Dítě v pravý čas, Černí psi, Pokání*), mezi mužským a ženským pohledem na realitu (*Nezničitelná láska, Na Chesilské pláži*). Patří k nim i zkoumání hranice mezi iluzí a skutečností (*Cizinci ve městě, Pokání*) nebo mírou osobní a společenské odpovědnosti (*Oráčův oběd, Dítě v pravý čas, Solar*), stejně jako faustovská touha po poznání a intenzívním prožitku v protikladu k povrchnosti a morálnímu oportunismu (*Černí psi, Amsterdam, Solar*).

Sledování postupného vývoje myšlenkového, etického a emočního světa McEwanových postav je o to zajímavější, že on sám se s přibývajícimi lety mění z auto-

<sup>1</sup> George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, 305.

ra provokujícího a mnohdy prvoplánově šokujícího v respektovaného představitele tradičního britského společenského románu s výrazným morálním podtextem. Než k tomu však dojde, vyzkouší celou škálu narativních strategií, technik a postupů, přijme a posléze opustí několik literárních vzorů, přitom však na každém z těchto pokusů zanechává otisk svého nezaměnitelně racionalistického, emočně distancovaného a přitom jazykově vybroušeného stylu.

### 3.1.1 DOMA JE DOMA

První názornou ilustrací budoucího McEwanova osobitého rukopisu nacházíme již v povídce "Doma je doma"<sup>2</sup>, uvádějící čtenáře poprvé do světa nezvykle utvářených charakterů, jejichž mnohdy bizarně iluzorní způsob nahlížení sebe sama i světa kolem nich bude v následujících desetiletích nejednoho McEwanova čtenáře bavit a zároveň šokovat. Setkáváme se s příběhem vypravěče, svěřujícího čtenáři svou historii ztráty panictví a s ní spojené dosažení pomyslného statusu dospělosti. Svěráznou vypravěčskou dikci si pro svou postavu McEwan tentokrát zjevně vypůjčil od sebestředných chvastounů vystupujících v prózách Normana Mailera a Henryho Millera, ale nečekaný a na svou dobu šokující obrat v závěru povídky již patří zcela zřetelně do jeho vlastního repertoáru. Tento obrat nastává, když se čtenář po líčení groteskních peripetií souvisejících s adolescentní sexualitou dozví, že objektem vypravěčovy první sexuální zkušenosti bude jeho desetiletá sestra Connie, s níž pod záminkou dětské hry na maminku a na tatínka vykoná "to nejvíc deprimující spojení, jaké souložící lidstvo poznalo" (47). S odzbrojujícím pragmatismem a zjevně bez výčitek svědomí vypravěč popisuje, jak využil sestřiny dětské záliby v imitaci světa dospělých a s nezpochybnitelnou logikou staršího a zkušenějšího sourozence ji přesvědčil, že má-li být hra na rodiče dokonalá, nesmí vynechat "jednu z nejdůležitějších věcí, které maminky s tatínky spolu dělají" (43).

Přestože by se popis incestního zneužití mladší sestry mohl jevit jako poněkud problematický námět k úspěšné povídce, McEwanovi se daří prostřednictvím vypravěčova ironického odstupu pozvolna odkrývat jak kořeny adolescentního vnímání sexuality, tak ve spojení s groteskně prezentovaným aktem incestu zároveň parodovat sentimentalizující mýtus domova jako místa laskavého porozumění a harmonie, stejně jako obraz pohlavního aktu, představující završení intimního citového pouta mezi dvěma lidmi. Vypravěčovo budování vlastní představy o "rozlehlém, melancholickém a rozkošném zámku dospělosti" (32) se totiž neodehrává prostřednictvím didaktických

---

<sup>2</sup> Přestože české vydání z roku 2004 řadí na první místo souboru povídku „Prostorová geometrie“ (pravděpodobně vychází z revidované verze publikované v roce 1991), je v tomto textu odkazováno k řazení odpovídající prvnímu vydání sbírky v roce 1975, kde je na první místo zařazena, mnohem logičtěji, povídka „Doma je doma“.

příruček a románek pro dospívající mládež, ale na pozadí rozhovorů s dělníky v místním bufetu, kde vypravěč spolu s přítelem Raymondem hltá

*nesrozumitelné fantazie o hrdinských výkonech ... o kundách, kůstkách, sukních, ranách, bití, mrdání, kouření, a zadcích, kozách, zezadu, shora, zesponu, zepředu, s, bez, o škrábání a trhání, lízání a análu, o stříkání šťavnatých kund, horkých a nekonečných, o jiných studených a vysušených, které ale stojí za to vyzkoušet. (34)*

V kontrastu k obdivnému vytržení z první zprostředkované zkušenosti s mužským světem a sexualitou o níž si "všechno vyslechl, zapamatoval, ale vůbec nic nepochopil" (35), stojí vypravěčův ironizující pohled na obecnou představu rodinného štěstí, tvořící konvenční protipól drsné imaginace živočišné maskulinity. Při hře na spořádanou domácnost, ilustrující obraz života, který se Connie snaží usilovně napodobit, prezentuje vypravěč tuto imaginární skutečnost jako "mikrokosmos pustých, každodenních těžkopádných banalit, hrůzostrašně malicherných podrobností života našich rodičů a jejich přátel" (42). S neskrývaným despektem a ironickým nadhledem líčí roli, jež mu byla prisouzena v sestřině světě:

*chodil jsem do práce a vracel se, šel jsem do hospody a vrátil se, poslal jsem dopis a vrátil se, šel jsem na nákup a vrátil se, četl jsem si noviny, štípal bakelitová líčka svého potomstva, četl si jiné noviny, pošťpal pár dalších tvářiček, šel do práce a vrátil se domů. (42)*

Vliv Millerových bezohledně přímočarých vypravěčů McEwan nezapře ani v řadě dalších pasáží, kde se mísí prostořeký jazyk s plebejskou poetikou, stylizovanou do rytmizovaných kadencí obrazů, s jejichž pomocí vypravěč úspěšně provokuje čtenáře a zároveň zpochybňuje zakořeněnou představu dětské naivity a nevinnosti:

*Celou cestu domů jsem myslel na kundu. Viděl jsem ji v úsměvu průvodčí v autobuse, slyšel jsem ji v hřmotu dopravy, čichal jsem ji ve výparech z továrny na krémy na boty, představoval jsem si ji pod sukněmi kolemjdoucích vdанých žen, uvědomoval si ji na špičkách prstů, cítil ve vzduchu, v duchu si ji kreslil a u večere, která sestávala z klobásy zapečené těstíčku, jsem ji požíral jako při nepopsatelném rituálu, genitálie z třeného těsta a párku. (39)*

Tyto vypravěčovy výčty se však nevyznačují pouze hojným výskytem tabuizovaných výrazů, ale oplývají také svéráznou jazykovou komikou, která v mnohém připomíná jak provokativně obhroublý millerovský humor, tak rozpustile nemravné slovní hříčky, jaké nacházíme například v Joyceově *Odyseovi*. Je proto zřejmé, že autoreferenční a stylově příznaková povaha vypravěčova stylu má ve vztahu k čtenáři přinejmenším dvojitý účel – poukázat na specifické postavení vypravěče ve vztahu k událostem, které jsou podstatou příběhu, a zároveň evokovat intertextuální napětí, rozšiřující významovou rovinu samotného vyprávění o řadu více či méně nápadných paralel a narativních schémat.

Přesto anebo právě proto Michael Mewshaw označuje tuto McEwanovu metodu jako "chození po ošidně tenkém laně" a pochybuje, že by jakýkoliv vypravěč dokázal s takovou mírou metaforičnosti a ironického odstupu reflektovat vlastní incestní iniciaci do světa sexuality (32). Tato poznámka však neodráží skutečný účel McEwanových narativních strategií, které vycházejí právě z otevřené nekompatibility jeho vypravěčů s obecně přijímanou psychologickou a etickou normou. A tak zatímco stylisticky definovaná distance mezi časem vyprávění a časem děje příběhu vytváří temporální rámec pro vypravěčovu reflexi prezentované zkušenosti, znaky narativní intertextuality a literárnosti dále umocňují ironickou povahu vypravěčovy egocentrické prezentace této zkušenosti. David Malcolm ve své studii *Jak rozumět Ianu McEwanovi* (Understanding Ian McEwan, 2002) vypočítává intertextuální odkazy obsažené přímo v textu povídky: Spenser, Dante, faustovské téma, Coleridge, Havelock Ellis, Henry Miller, hledání svatého grálu, existencialismus, Shakespeare a Jane Austenová (39). Podle něj široká škála literárních referencí na tak malém textovém prostoru dalece přesahuje snahu o podrobnou charakterizaci postavy vypravěče a jednoznačně odkazuje čtenáře k literárnosti a fikčnosti samotného textu. Podobný záměr je možno sledovat také u stylizovaného a téměř poetického výčtu obscénních slovních hříček:

*Naslouchali jsme, s kým a jak souloží popeláři, jak to podojí mlékaři, kam to mohou vyklopit uhlíři nebo naklást pokladači, jak se staví stavařům, co mohou přeříznout řezbáři, co zkoumat výzkumníci, co může pekař strčit na pekáč, plynář zaplynovat, instalatér ucpat, doktor opíchat, stolař zašroubovat, advokát si vylízat, řidič nabourat. (34)*

Přestože se McEwan od svých amerických vzorů, mezi něž patřili kromě Millera a Mailera i Philip Roth, John Updike nebo J. D. Salinger, naučil mnohému z vypravěčského řemesla, je v konečném důsledku jeho vypravěčská perspektiva zcela odlišná a nezapře své zakotvení v britské literární tradici. Zatímco Millerův hrdina provokuje pokrytectví společnosti tím, jak se s rabelaisovským gustem vrhá do aktivit, které spořádaným občanem otrásají, Salingerovi protagonisté staví vyčítavě na odiv své trýznivě marné hledání alternativy k všudypřítomnosti přetvářky a citové prázdnoty, pozoruje McEwanův vypravěč okolní svět s pobavenou a ironickou nezúčastněností, jak názorně ilustruje jeho popis školních přeborů v přespolním běhu, kterých se účastní jeho přítel Raymond:

*Chodil jsem se na ty přebory pokaždé podívat. Vlastně jsem žádný jiný sport nesledoval s takovým potěšením, pobavením a radostným vzrušením jako dobrý přespolní běh. Miloval jsem ty zkřivené, křečovitě stažené tváře běžců, kteří přibíhali tunelem fáborků a protínali cílovou pásku; zvláště zajímaví mi připadali ti, kteří dobíhali přibližně po první padesátce, běželi mnohem usilovněji než ostatní účastníci a zuřivě se mezi sebou bili o stotřinácté místo v pořadí. Díval jsem se, jak klopýtají tunelem z fáborků, škrábou se na krku,*

*nadávají se, mávají kolem sebe pažemi a padají do trávy, a já byl přesvědčený, že se tu přede mnou odvíjí vidina lidské marnosti. (38)*

Tento komický a groteskní obraz lidské marnosti, který je jeho americkým vzorům zpravidla cizí, odkazuje v McEwanově podání na typicky evropskou literární tradici ztroskotanců, kteří se objevují u Boccaccia, Cervantese, Sterna i Joyce a kteří podobně jako Raymond hrají s osudem předem prohranou hru se směšně nízkými kartami v ruce, ale stejně jako jejich šťastnější souputníci i oni dychtivě, přestože marně, touží po úspěchu, porozumění a lásce. V úvodu k vydání svých dvou filmových scénářů pod názvem *Do jiné země* (*A Move Abroad*, 1981) to sám autor vyjádřil více než pregnantně: "objevuje se tady znovu, tvé alter ego ... někdo, kým ses mohl stát, kdyby se tvé štěstí ošklivě zvrtno"(9).

Stejně jako opakované prohry dona Quijota či tragikomického Leopolda Blooma mají i porážky McEwanových hrdinů často charakter groteskního zápasu s vlastní smůlou a nedostatečností, neboť "šťěstěna prováděla Raymondovi kanadské žertíky, dokonce mu snad sypala i písek do očí, ale nikdy mu neplivla přímo do tváře a nešlápla mu úmyslně na kuří oko" (37). Raymond se zdá předurčen k selhání při každém pokusu o prožitek "rozkoší života" - dusí se cigaretami, nic necítí při pokusech s marihuanou, udělá se mu špatně z whisky a je dopaden při krádeži v obchodě. Navzdory pocitu vlastní intelektuální nadřazenosti ho však vypravěč líčí, opět v exaltovaném gestu literárnosti, jako svého Mefistofela, jako Dantova Vergilia v cestě za získáním zkušenosti, protože "byl to Raymond, který se vyznal, byl to Raymond, kdo řídil mé vzdělání" (30). A přestože většina čtenářů nejspíš nevyslyší vypravěčův imperativ z úvodu povídky a nebude ji číst jako "příběh o Raymondovi, a nikoli o panictví, pohlavním styku, krvesmilstvu a samohaně" (29), zůstává faktem, že právě Raymond svým smolným a přesto obdivuhodným antihrdinstvím představuje první ztvárnění typologie postavy, která se bude v McEwanových dílech opakovaně objevovat, ať už jako Leonard Marham v románu *Nevinný*, jako Joe v *Nezničitelné lásce*, nebo jako Edward v novele *Na Chesilské pláži*.

Ovšem navzdory deklarované snaze o zaměření čtenářské pozornosti na Raymonda, zůstává v centru dění právě bezejmenný vypravěč, který je skutečným pozorovatelem a nositelem morálních soudů, jejichž mnohdy cynická přímočarost spoluvytváří významovou kostru příběhu. A tak, na rozdíl od Raymondova groteskně neúspěšného úsilí o naplnění adolescentních fantazií, je vypravěčova cesta za ztrátou panictví korunována morálně ambivalentním aktem incestu, na jehož ubohosti nic nemění ani fakt, že malá Connie v rozhodujícím okamžiku prokáže neočekávanou obeznámenost s technikou pohlavního aktu. Vypravěčovo předchozí hluboké rozčarování z bezobsažné prázdnoty světa dospělých tak ztrácí na přesvědčivosti a stává se pózou ve chvíli, kdy vypravěč shrnuje svou triumfální cestu k dosažení pomyslné dospělosti:



*Neboť víc než vzrušení, víc než exploze za zorničkami očí, hroty v břiše, brnění v slabinách nebo trýznivé vibrace v duši – víc než to všechno, z čehož jsem stejně nic necítil, víc než tehdejší pomýšlení na něco takového jsem si uvědomoval svou hrdost, pýchu na to, že šoustám, i když to byla jen Connie, moje desetiletá sestra, i kdyby to měla být jen kulhavá horská koza, byl bych pyšný, že tady ležím v té mužné pozici, dopředu pyšný na to, že můžu říct: "Šoustal jsem," na to, že důvěrně a neodvolatelně patřím k té nadřazené polovině lidstva, která poznala soulož a oplodňuje jí svět. (46)*

A tak závěr povídky nenavozuje u mnohých čtenářů ani tak rozhořčení či znechucení nad faktem spáchání incestu, ale spíše pocit hořkého zklamání nad vypravěčovou očividnou ztrátou oné výlučné pozice na hranici mezi dětstvím a dospělostí, která mu umožňovala s jasnozřivým odstupem vnímat a komentovat karikovaný obraz okolního světa. Pohlavní akt, v tomto případě zcela zbavený jakékoliv emocionality a hloubky, se tak nestává očekávaným zážitkem tajemné zkušenosti vyhrazené dospělým, ale prvním krokem k ztrátě nevinnosti. A vypravěč, který zpočátku překvapoval čtenáře sarkastickými komentáři na téma prázdnoty a přetvářky světa dospělých, v závěru povídky odhaluje vlastní neschopnost vnímat iluzornost a bezvýznamnost svého iniciačního rituálu, kdy navzdory extatickému popisu završení incestního aktu zůstává stejně jako na začátku zcela prost jakéhokoliv reálného prožitku.

### 3.1.2 PROSTOROVÁ GEOMETRIE

V jednom z publikovaných z rozhovorů se svým dlouholetým přítelem Ianem Hamiltonem McEwanem přiznává, že v pozadí vzniku povídky "Prostorová geometrie" byl respekt a obdiv k dílu argentinského spisovatele Jorge Luise Borgese a povídka sama je poctou, pastišem a částečně i plagiátem jeho stylu psaní (17-18). Borgesovské ladění příběhu je zjevné již v okamžiku, kdy vypravěč povídky zdědí po svém pradědečkovi nevelké, ale přesto nezanedbatelné dědictví s podmínkou, že musí uspořádat jeho deníky, a netuší, že ho čeká osudová konfrontace s neobvyklým myšlenkovým světem podivínského předka. Již záhy se však atmosféra magického realismu prolíná s prvkem typickým právě pro McEwanovy vypravěče, a tím je jejich neochota odhalit svou identitu a v navozené anonymitě si tak udržet zdání odtažitého a nezajímavého komentátora, nezátíženého pocitem spoluúčasti, odpovědnosti či viny.

A tak se bezejmenný vypravěč "Prostorové geometrie" na pozadí téměř detektivní historky umocněné odkazy na atmosféru viktoriánské Anglie zpovídá z toho, jak spáchal dokonalý zločin, když se velmi neortodoxním způsobem zbavil své manželky Maisie, neodbytně se dožadující pozornosti, sexu a dítěte. A přestože se jméno vypravěčovy ženy zřejmě jen náhodou shoduje se jménem hlavní postavy známého

Jamesova románu *Co věděla Maisie*<sup>3</sup>, není zcela nemožné představit si pro McEwanovu povídku ironický podtitul "Co Maisie nevěděla". Maisie totiž netuší, že její manžel v zděděných denících objevil složitou matematickou formuli, pomocí které dokáže přenést materiální předměty do "čtvrtého rozměru" a nechat je tak zmizet ze světa. A zatímco studuje s hlubokým zaujetím amatérského vědce myšlenkový svět svého praděda, "necítí touhu po Maisie ani po žádné jiné ženě" a chce "jen otočit na další stránku pradědečkova deníku" (18), odmítá s chladným nepochopením manželčinu touhu po něze a naplnění manželského svazku. Čím více se však Maisie dožaduje pozornosti, tím usilovněji před ní vypravěč uniká do světa abstraktních kalkulací.

V ironickém kontrastu s Maisiiným naléháním však na vypravěčově stole stojí ve formaldehydu naložený obří třiceticentimetrový penis dobrodruha a cestovatele Kapitána Nichollse, který mu byl odkázán spolu s deníky. Tento groteskní symbol zakonzervované mužnosti působí na Maisie jako tichý výsměch a neodbytně jí připomíná pomalé vytrácení manželovy sexuální touhy v jejich šestiletém manželství. A tak je jen přirozené, že v záchvatu frustrace rozbije manželovo obscénní dědictví, přestože tímto symbolickým aktem neosvobodí jeho uvězněný pohlavní pud, ale naopak zpečetí svůj osud a rozhodne o své nedobrovolné účasti na manželově experimentu, který má dokázat možnost zmizení člověka pomocí matematické formule. Čtenář je zde opět konfrontován s dualitou pohledu na jeden a tentýž aspekt reality - zatímco na jedné straně chápe manželčin instinktivní útok na domnělý symbol manželova úniku do světa mužské samolibosti, vypravěčovy následné úvahy nad znetvořeným penisem, "proměněným z vzácné kuriozity na strašidelnou oplzlost" (19), ilustrují obdiv a citové pouto ke všemu, co pro něj toto rázem ponížené mužství reprezentuje:

*Prohlížel jsem si ho a přemýšlel o všech homunkulech, kteří jím kdysi proudili. Myslel jsem na všechna ta místa, která navštívil: Kapské Město, Boston, Jeruzalém, to všechno procestoval ve tmě, páchnoucí v kožených jezdeckých kalhotách kapitána Nichollse a jen občas vystupující do oslnivého slunce, aby na nějakém rušném veřejném místě odpustil moč. Také jsem myslel na věci, jichž se dotýkal, na všechny ty molekuly, na zvědavé ruce kapitána Nichollse za osamělých, neopětovaných nocí na moři, na zvlhlé stěny kundiček mladých dívek a starých kurev, jejichž molekuly musejí někde dodnes existovat. (19)*

Vypravěčova odpověď na tento výbuch ženské emocionality má všechny znaky chladně racionálního kalkulu a následná téměř archetypálně fantaskní odvěta za ponížené mužství je iniciována s využitím "nejvyšší, nejhrůzyplnější formy vědění, matematiky Absolutna" (23), uchované v deníku jakožto odkaz patriarchálního dědictví rozumu. Po předstíraném svolení k pohlavnímu aktu, který se zároveň stane prostředkem k

<sup>3</sup> Ačkoliv McEwan v rozhovoru s A. Begleyem uvádí, že právě Jamesův román *Co věděla Maisie* (What Maisie Knew, 1897) byl jedním z inspiračních zdrojů pro jeho pozdější *Pokání*.

odstranění nic netušící Maisie, přistoupí vypravěč k milostné předešle, v jejímž průběhu provádí předepsanou sekvenci pohybů a pomocí zdánlivě láskyplné manipulace s manželčinými končetinami dosáhne žádoucího cíle:

*"Když jsem jí provlékl nohy skrz paže, Maisie se převrátila naruby jako ponožka. "Panebože," vydechla, "co se to děje?" a její hlas zněl ze strašně velké dálky. Potom byla pryč ... a přece jako by pryč nebyla. Její hlas byl docela slabounký: "Co se to děje?" ptala se a jediné, co po ní zůstalo, byla ozvěna její otázky nad sytě modrými pokrývkami." (26)*

Spolu s Maisiiným hlasem tak z vypravěčova světa mizí iracionální emocionalita, naléhavá tělesnost a touhou po mateřství prodchnuté ženství, které ho tak odpuzuje svou všudypřítomností a které neustále staví překážky jeho mužskému směřování k čistému vědění, ukrytému v logické kráse matematických formulí. Přestože se může zdát, že v závěru povídky vítězí duch nad hmotou, a zde je možno v ironické parafrázi mluvit dokonce o vítězství "mužského ducha nad ženskou hmotou", není snadné opominout skutečnost, že výsledkem tohoto triumfu kalkulující racionality nad ženskou smyslností je sice dokonalá vražda, bez krve a bez těla jako důkazu, ale celý akt zároveň vyznívá jako chladné popření citovosti a lidskosti.

Tento kontrast mezi světem mužské racionality a ženské emocionality vede Kiernana Ryana k přesvědčení, že příběhy obsažené v první McEwanově sbírce jsou především analýzou adolescentní maskulinity, zobrazující dospívání v muže jako proces postupného potlačování ženského a mateřského elementu, "všeho, co se zdá ohrožovat a odkrývat křehkou podstatu mužské autonomie" (12). Ryanovo pozorování má bezesporu svou platnost, ale groteskní svět McEwanových raných povídek připomíná mnohem častěji alegorický obraz iluzorní a neúspěšné snahy jeho protagonistů smířit nebo alespoň akceptovat rozdílné koncepty reality, emocionalitu a racionalitu, pragmatismus a idealismus, vědu a umění, člověka a přírodu, spíše než metaforu potlačování ženského elementu ve jménu získání vlastní mužské autonomie. V tomto kontextu nelze ovšem přehlédnout fakt, že snaha McEwanových vypravěčů zachovat si nezávislost, soběstačnost a střízlivou racionalitu nezatíženou emocemi, je často podrývána a ohrožována právě onou jungovskými archetypální animou, zosobňovanou děsivým i obdivovaným elementem ženství a mateřství.

### 3.1.3 POSLEDNÍ DEN LÉTA

Podobně jako v povídce "Doma je doma", objevuje se téma pomíjejícího dětství a ztráty nevinnosti i ve třetí povídce souboru, původně publikované v roce 1975 v únorovém čísle *American Review*. Tentokrát je ovšem nostalgický smutek z nezadržitelného směřování k prahu dospělosti doprovázen tragickými tóny, které se vynořují v samotném závěru povídky a berou na sebe podobu smrti jako metaforu

ztráty bezpečí a harmonie, nahrazené jen mlhavým příslibem nové, neznámé skutečnosti, symbolicky přicházející s končícím létem.

Příběh je zasazen prostředí malé venkovské komuny, která tvoří svobodný, organizovaný a efektivně fungující svět sám pro sebe. Přesto však v tomto zdánlivě ideálním uspořádání zažívají hlavní postavy příběhu – osiřelý dvanáctiletý vypravěč a nově příchozí podnájemnice Jenny – pocity osamění a izolace, které "velká rodina" ostatních členů komuny nedokáže rozptýlit. Proto oba hledají a nacházejí útočiště ve vzájemném přátelství a při společných domácích pracích, na výletech k řece a při pozorování ptáků postupně budují hlubší a intimnější alternativu k povrchním vazbám mezi členy společenství. Vypravěč pomáhá Jenny chápat zákonitosti fungování komuny, Jenny na oplátku poskytuje chybějící mateřskou lásku jemu i tříleté Alici, kterou její vlastní matka Kate, krásná, ale pro McEwanův svět typicky odtažitá "jako nějaká nádherná ženská z vesmíru" (60), stále častěji nechává v Jennyině péči, až posléze komunu zcela opustí a Jenny převezme starost o Alici natrvalo. Následné budování malého kruhu rodinné harmonie uprostřed liberální a přitom citově netečné komuny však končí tragickou nehodou, při níž se utopí na poslední letní vyjíždě po řece Jenny i malá Alice, a která zanechá vypravěče ve stavu stejné opuštěnosti, v jaké se s ním setkáváme na počátku příběhu.

Jack Slay vidí ve vypravěčově situaci paralelu s Jackem a jeho sourozenci z novely *Betonová zahrada* vydané o tři roky později, pouze s tím rozdílem, že postavy z novely vnímají svou nabytou svobodu jako vysvobození ze zajetí rodičovské autority, zatímco vypravěč "Posledního dne léta" prožívá svou situaci jako zcela běžný jev a díky tomu se na ni dokáže bez problémů adaptovat (16). Podnět k tomuto srovnání je nejspíš možno hledat v eseji "Nezapomenutelný okamžik dětské fantazie" (*The Unforgettable Momentum of Childhood Fantasy* 1986), kde McEwan přiznává, že po celá léta snil "o okamžiku, kdy by dospělí pohodlně a bezbolestně zmizeli ... a zanechali mě a hrstku schopných přátel zdolávat nebezpečí a nikdy se nemuset vrátit domů na svačinu" (15B). Taková situace nastává v "Posledním dnu léta", stejně jako později v *Betonové zahradě* a téma bezbolestného zmizení dospělých se objevuje také v jedné z jeho povídek pro děti v souboru *Snílek*. Všechny tři situace však mají, navzdory společnému základu, zcela rozdílnou atmosféru i vyznění, jako by autor zkoumal z různých úhlů pohledu emoční a narativní potenciál světa bez přítomnosti dospělých a přechází při těchto pokusech od tematiky emocionální prázdnoty, přes hororovou moralitu, až k anekdotě s groteskními prvky.

Podobně jako dětský protagonisté pozdější *Betonové zahrady*, i zde vypravěč s malou Alicí podvědomě hledají v rámci své nabyté svobody pevný bod, který pro ně představuje právě model tradičního rodinného uspořádání, poskytující intimitu, kterou nemohou přátelské, ale ve své liberálnosti příliš povrchní vazby v komunitě nahradit. V tomto směru je Jenny, která přichází se svou nabídkou laskavé mateřské péče, úspěšnější než Derek z *Betonové zahrady*, jehož ochrana a otcovská autorita jsou Jackem a jeho sourozenci bez rozmyšlení odmítnuty. Naopak, v "Posledním dnu léta"

je vypravěč jako jediný z McEwanových dětských protagonistů tím, kdo přijímá do svého světa dobrosrdečnou a rozpačitou dívku, které se ostatní pro její tloušťku a domácký vzhled vysmívají:

*Nosí šaty s květinovým vzorem a obyčejné věci, jako nosila moje máma nebo paní z pošty. ... Řekl bych, že se na ni dívají jako na duševně chorou, což poznám podle toho, jak odvracejí zrak. A pořád myslí na to, jak je strašně tlustá. Když tam není, mluví o ní Sam jako o Vychrtlíkovi a ostatní to vždycky rozesměje. (60)*

Také tady si lze všimnout vypravěčova popisného stylu, který bylo možno zaznamenat již v předchozích dvou povídkách a který zde dává na jedné straně bezprostředně vyniknout Jennině odlišnosti od ostatních členů komuny, ale zároveň demonstruje citovou rezervovanost, typickou pro mentalitu většiny McEwanových vypravěčů. Není to však pouze rezervovanost, co je odhalováno tímto specifickým vyprávěcím stylem, přestože právě na ni obvykle poukazuje většina čtenářů a kritiků. Charakteristická je především vypravěčova schopnost přesně zaznamenávat detaily vnějšího světa a přitom jimi zůstat zcela nedotčen, případně jim přisuzovat vlastní nezvyklou interpretaci: "dívají se na ni jako na *duševně chorou* ... podle toho, jak *odvracejí zrak*" a "*pořád myslí na to, jak je tlustá*". McEwanův vypravěč tady bezděčně ilustruje koncept dysfunkční "teorie mysli" a odhaluje svou omezenou schopnost chápat emocionální a intencionální myšlenkové stavy druhých na základě pozorování jejich chování. Tento kognitivní deficit, zpočátku nijak zřejmý, se postupně stává určující charakteristikou jeho osoby.

Již první věta povídky uvádí čtenáře do vypravěčova myšlenkového světa, přičemž přímočarost a bezprostřednost jeho vnímání jsou zároveň ústředními stavebními prvky narativní dynamiky příběhu: "Je mi dvanáct a ležím skoro nahý na břiše vzadu za domem na trávníku na slunci, když najednou poprvé slyším její smích" (51). Stejně jako v dalších šesti (z celkového počtu osmi) povídek souboru *První láska, poslední pomazání*, i zde představuje vyprávění v první osobě jednu z variací na téma vypravěčské subjektivity, tentokrát vytvářející napětí mezi chlapcovou omezenou schopností popisu reality a významem okamžiku, jehož naléhavost intuitivně chápe, ale nedovede ji adekvátně vyjádřit slovy.

Zatímco retrospektivní vypravěč povídky "Doma je doma" se snaží získat vypravěčskou důvěryhodnost stylistickou propracovaností a navozením dojmu intelektuální zralosti, přičemž v tom druhém ohledu nakonec žalostně selhává, je vypravěč "Posledního dne léta" pouhým bezprostředním pozorovatelem a komentátorem událostí, které se kolem něj odehrávají. Ty samy o sobě a bez přispění jeho vypravěčských dovedností postupně nabývají na symbolickém významu, podobně jako Jennyin *smích*, který je v textu první známkou její přítomnosti a zároveň tím posledním, co vypravěč vnímá, než Jenny navždy zmizí pod hladinou.

Jedno však mají oba vypravěči společné, a to je nápadný nedostatek schopnosti údivu a hlubší citové angažovanosti. Tento svérázný rys McEwanových postav se vyskytne také v povídkách "Motýli a "Prostorová geometrie", i když v těchto případech se jedná o mnohem zralejší vypravěče, jejichž emoční deficit se čtenáři nemusí jevit v kontextu jimi předkládané verze událostí natolik nepřirozený. Z hlediska "teorie mysli" však není rozdíl mezi narušenou teorií mysli dítěte a dospělého, ta totiž nevyplývá z omezeného rozsahu zkušenostního rámce, s jehož pomocí dětský vypravěč novou situaci interpretuje, ale z neadekvátního mechanismu, jímž vypravěč s narušenou schopností reflexe lidského chování tuto novou zkušenost zpracovává. Příkladem "normálního" avšak chybujícího dětského vypravěče může být již zmíněná Briony z McEwanova románu *Pokání*, která dospěje k podobné dezinterpretaci reality jako vypravěč "Posledního dne léta", ale její chyba vyplývá z pochopitelného, byť v konečném důsledku tragického situačního *omylu*, když zamění pohlavní akt za akt násilí, zatímco závěrečná scéna povídky "Poslední den léta" ukazuje na vypravěčovu *neschopnost* adekvátního zhodnocení pozorované situace.

Tato situace nastává, když se na sklonku prázdnin nešťastnou náhodou převrhne loďka zastupující symbolicky vypravěčovo dětství, které však ve skutečnosti reprezentuje mateřská Jenny a malá Alice, a ony obě utonou. Chlapcova reakce na tragédii je nezvykle odtažitá a zcela v ní chybí pocity smutku nebo zoufalství:

*Jsem na řece sám. Pověsím se tedy na bok lodi a čekám, až se vynoří. Čekám dlouho, pomalu s loďkou pluji, ten smích mám pořád v hlavě a pozoruji řeku a žluté záplaty slunce na její hladině se prodlužují. Občas se mi strašně roztřesou nohy a rozechvějí záda, ale většinou jsem klidný, držím se zelené skořápky, aniž bych na cokoli myslel, nemám v hlavě vůbec nic, jen sleduji řeku, čekám, až se hladina rozčeří a žluté záplaty se protrhají. (66)*

Opět přichází ke slovu vypravěčova nezaujatě objektivní a popisná dikce, s níž předkládá své dětsky přímočaré úvahy a pozorování. Tato narativní charakteristika, sama o sobě dosti nápadná stylistickou a lexikální jednoduchostí, však získává na dalším významu při samotném popisu tragické nehody a dává příběhu charakter alegorického podobenství o osudovém nenaplnění mateřství:

*Pokaždé, když se naše pohledy setkají, rozesmějeme se ještě víc a hlasitěji, až mě začne píchat v boku a ze všeho nejvíc si přeju přestat. Alice se rozbřečí, protože neví, co se děje, a nás to rozesměje ještě víc. Jenny se nakloní přes okraj loďky, aby se na mě nemusela dívat. Ale její smích je staženější a sušší, úsečné přerývané hýkání, jako by jí z hrdla létaly drobné kamínky. Nakloní se zpátky do loďky. Její ústa se smějí, ale oči vypadají trochu ustrašeně a upjatě. Spadne na kolena a drží si břicho bolavé od smíchu, přičemž shodí i Alici. A loďka se převrhne. Převrhne se, protože Jenny přepadne přes její okraj, protože Jenny je velká a moje loď malá. (65)*

Závěr povídky tak dává prostor k otázce, jestli Jenny skutečně umírá utonutím po převržení loďky, způsobeným nezvladatelnými výbuchy smíchu, jak to ze své naivní perspektivy líčí vypravěč. Hned z několika náznaků je totiž možno usuzovat, že v posledních okamžicích života zoufale bojuje s indispozicí, které chlapec pasivně přihlíží a díky mylnému pochopení reality ho ani nenapadne pomoci ženě, "jejíž úsečné přerývané hýkání" a "ustrášené a upjaté oči" mohou být stejně tak dobře příznakem blíže nespécifikovaného záchvatu. Čtenář tak získává důvodné podezření, že ostentativně jednoznačné zdůvodnění tragédie nepoměrem mezi velikostí Jenny a loďky v sobě skrývá nejasnou obavu z možnosti zcela odlišné interpretace celé situace, která se nemusela odehrát přesně tak, jak se ji vypravěč snaží s usilovnou objektivitou zaznamenat. V takovém případě se tragicky melancholické vyznění povídky, a to bez ohledu na výše zmíněný autistický rys vypravěčovy teorie myslí, rozšiřuje ještě o jednu rovinu, na níž tentokrát dochází k tragickému míjení v komunikaci mezi předobrazem matky a jejího adoptivního syna.

Kiernan Ryan ve své analýze povídky naznačuje, že vypravěčovo chování může skrývat pod povrchem dřímající zlověstně temné tóny matricidálních fantazií, zbavené pocitu viny, který by jinak doprovázel vraždu skutečné matky. Jako by ztělesněné Jennino mateřství muselo být obětováno, aby vypravěči nepřekáželo v procesu dospívání v muže, osamělého a zbaveného citovosti, připraveného opustit pastorální idylu a vstoupit do neznámého světa symbolizovaného školou a velkoměstem (Ryan, 8). Právě k tomuto velkoměstu, které je pro vypravěče "strašným tajemstvím, před nímž se snaží řeku chránit" (Poslední den léta, 57), unáší proud řeky jeho potopenou loďku.

Bylo by jistě snadné označit Ryanovu interpretaci za poněkud poplatnou psychoanalytickému přístupu k literárnímu dílu, je však nutno mít na zřeteli, že v McEwanových prózách je matka jen zřídka pozitivně vnímanou postavou a v lepším případě její představitelky oscilují mezi nahodilými záchvaty lásky a chladnou netečností. Stejně tak se nerozpakoval v novele *Betonová zahrada* vylíčit hororovou scénu, kdy děti pohřbívají mrtvou matku do bedny naplněné betonem a také protagonista jeho ne příliš úspěšného filmového scénáře *Dobry synek* se pokusí chladnokrevně srazit svou vlastní matku z útesu. Ovšem i bez podpůrných prostředků psychoanalytických teorií je zřejmé, že "Poslední den léta" je podobenstvím o bolestném procesu opouštění rodinného zázemí, o nalézání a následné ztrátě intimity a porozumění mezi matkou a dítětem.

### 3.1.4 MOTÝLI

Zatímco smrt v Jenny a Alice v "Posledním dni léta" je možno spolu s Kiernanem Ryanem chápat v psychoanalyzující perspektivě jako symbolický motiv nebo dokonce metaforu obětního rituálu, v povídce "Motýli" není smrt děvčátka skryta za žádnou rétorickou figurou. McEwan naopak hledá co nejjednodušší způsob, jak proniknout do

psychiky sociopatické osobnosti a představuje čtenáři svého autodiegetického vypravěče v procesu rozpomínání se na to, jak pomalu a téměř náhodou dospívá k sexuálnímu útoku na devítiletou dívku ze sousedství, kterou vyláká k vodnímu kanálu pod záminkou, že jí ukáže barevné motýly, a nakonec ji, rovněž téměř mimochodem, utopí. Podrobnosti samotného činu jsou jako obvykle vylíčeny s mrazivým smyslem pro detail, ovšem z čtenářského hlediska je mnohem znepokojivější vypravěčova věcnost, podporovaná téměř přesvědčivou a emočně disociovanou logikou při líčení celé situace, včetně závěrečné scény, která vede k usmrcení omráčené dívky: "Měl jsem jasnou mysl a uvolněné tělo a na nic jsem nemyslel. ... 'Hloupá holčičko', řekl jsem, 'jácípak motýli.' Potom jsem ji opatrně zvedl, tak opatrně, abych ji neprobudil, a něžně ji nechal sklouznout do kanálu" (90-91).

V rozhovoru s Ianem Hamiltonem McEwan přiznává, že "Motýli" mají v jeho povídkové tvorbě zvláštní místo: "Jsou jednou z nejstrašnějších věcí, které mě kdy napadly. A přesto jsem té hrůze jakýmsi sebetrýznivým způsobem zcela propadl. Sám sebe jsem tou povídkou děsil" (20). O několik let později však připouští, že příběh s takovým tématem by byl již nad jeho síly:

*Jsou věci, které napíšete jako začínající autor, ale později už to nedokážete. Vypravěčem "Motýlů" je muž, který sexuálně napadne malou dívku a potom ji hodí do řeky. Dnes jsem sám rodič a zjišťuji, že mé pocity jsou v tomto ohledu mnohem složitější než tehdy a jen s obtížemi si dokážu představit, že bych přemýšlel o takové situaci. (Danziger, 13C)*

Chápeme-li o kognitivní poetiku, označovanou někdy jako "věda o čtení" (Bray, 37), jako směr literární vědy, jehož cílem je zkoumání mentálních procesů odehrávajících se v čtenářské mysli v průběhu rekonstrukce a následné interpretace literárního textu, ukazuje McEwanova poznámka, že při analýze textu jako *narativizované zkušenosti* je užitečné uvažovat také o širším kognitivním kontextu. Ten zahrnuje nejen myšlenkové pochody čtenáře a fikčních postav, ale také dynamiku vývoje individuální autorské zkušenosti, jak to činí právě kognitivní naratologie. Sám McEwan se k tématu vztahu autora a jeho díla vrací v rozhovoru s Ianem Katzem v rámci literárního festivalu *The Guardian's Open Weekend* v březnu 2012, kdy připouští, že další scénou, které by se později ve své próze vyhnul, je morbidně detailní popis porcování mrtvého těla v románu *Nevinný*.<sup>4</sup>

Ve svém raném autorském období však McEwan uvažuje ještě zcela jinak a vypravěč povídky "Motýli" při konfrontaci s mrtvým tělem své oběti na policejní stanici zůstává naprosto klidný a je zřejmé, že netrpí pocitem viny ani výčitkami svědomí a jedinou jeho emoci je paradoxní nutkání ještě naposledy se dotknout dívčina mokrého těla.

<sup>4</sup> <http://www.guardian.co.uk/books/video/2012/apr/03/ian-mcewan-interview-video> (přístup 21.6.2012)



Celá povídka je tím působivější, čím přesvědčivěji vede čtenáře k identifikaci s vypravěčovým pohledem na celou situaci a nutí ho sdílet jeho nechuť k morální sebereflexi, vyplývající mimo jiné z pocitu izolovanosti, způsobené jeho fyzickou deformací: "Moje brada a krk je téměř jedno a to samé a vzbuzuje to nedůvěru. ... Ženy moji bradu rády nemají, nepřibližují se ke mně" (79). Na rozdíl od podobně ostrakizovaného protagonisty povídky "Rozhovor s mužem ze skříně" však vypravěč "Motýlů" touží po lidském kontaktu a zároveň si uvědomuje nereálnost jeho naplnění. Prostředí města navíc podtrhuje jeho pocity marnosti a osamění svou pochmurnou ošklivostí: "V této části Londýna nejsou žádné parky, jen parkoviště. A pak je tu říční kanál, hnědý kanál, který se táhne mezi továrnami a kolem skládky, kanál, ve kterém se utopila malá Jane" (78). I při tomto popisu vypravěč nenechává čtenáře na pochybách, že smrt malé Jane vnímá jako něco, co souvisí spíše se samotným kanálem než s jeho osobou, už proto, že kanál se svým chemickým pachem, žlutou stojatou pěnou, obklopený rozpadajícími se budovami a černým kouřem není místem, kde by mohlo cokoli přežít a samotní motýli, na které se sem snažil dívku nalákat "by se v tom smradu rozpustili" (86). Právě v popisu skličující atmosféry města a jeho destruktivního účinku na lidskou psychiku spočívá podle Caroline Blackwoodové silná stránka a originalita rané McEwanovy prózy, přestože mu jinak vyčítá omezený tematický záběr a příliš zjevnou snahu šokovat čtenáře (Blackwood, 53).

Při posuzování účinku spojení stylisticky přitažlivé formy a objektivizovaného pohledu na teorii myslí vyšinutého jedince je třeba vyzdvihnout fakt, že tento typ vyprávění reprezentuje pro mnoho čtenářů složitý emocionální problém, a to nejen vzhledem k autorově snaze přiblížit se s chápavým porozuměním psychice zjevných deviantů, ale i pro jeho neskrývanou ochotu ponechat vyznění celé situace bez jednoznačného morálního odsouzení. K tomu přispívá právě ona často vyzdvihovaná McEwanova klinická přesnost povahokresby, umožňující dosáhnout efektu objektivizace situace bez emocionální zainteresovanosti na straně pozorovatele. Vzniká tak charakteristický styl neosobního narativu, oproštěného od emocionální rezonance, rušící předem jakýkoliv náznak sentimentu nebo morálního rozhořčení a umožňující tak prozkoumat psychologické pozadí i těch nejzvrácenějších hnutí lidské mysli.

### 3.2 V PARALELNÍ REALITĚ: PSYCHOPOLIS A JINÉ POVÍDKY

Mnou vchází se do trýznivého města,  
mnou vchází se do věčné bolesti,  
mnou vchází se k těm, jež Bůh věčně  
trestá.

DANTE<sup>1</sup>

Ve své druhé sbírce povídek se McEwan i nadále přidržuje toho, co mu o tři roky dříve získalo reputaci šokujícího autora, a setkáváme se snad s ještě bizarnějšími postavami a situacemi, než tomu bylo v povídkách ze souboru *První láska, poslední pomazání*. Na scéně se objevuje zoufalý opičák, toužící znovu navázat intimní vztah se svou majitelkou, žena nutící svého milence, aby se pomočil před jejími rodiči, milionář zamilovaný do figuríny z výkladní skříně, muž, který je rázně a nedobrovolně vyléčen z kapavky dvojicí podvedených zdravotních sester. Ovšem spolu se známou "šokovou terapií" se v McEwanově díle objevují známky pokračujícího autorského vývoje, a to jak po stránce stylistické, tak po stránce tematické. Posouvá se také věková hranice jeho postav, přičemž autor opouští svět adolescentních hrdinů a jejich iniciačních rituálů a zaměřuje se na problematiku vztahů mezi dospělými protagonisty.

Jak napovídá anglický název sbírky *In Between the Sheets* (Pod pokrývkou), je v centru pozornosti především problematika sexuality, nebo ještě lépe, jak to označil jeden z prvních recenzentů, "zmatky srdce a ušmudlaná beznaděj rozkroku" (Begley, 173). Ovšem při svém pokusu o proniknutí pod povrch sexuality v dekadě následující po liberálních a osvobozujících šedesátých letech minulého století neobjevuje McEwan rozkoš a naplnění, ale naopak děsivou prázdnotu, která se zdá být pokračujícím příběhem marnosti, kořenícím v incestní kopulaci vypravěče z povídky "Doma je doma" z jeho první povídkové sbírky. Na rozdíl od D. H. Lawrence, který v 30. letech minulého století přivedl otevřenou sexuální zповěď na stránky "velké" literatury a chápal sex jako prostředek nejintimnějšího spojení dvou lidských bytostí a zdroj uzdravující životní energie, v McEwanově podání má tento akt účinky zcela opačné. Ve vztahu je používán jako zbraň v boji o získání kontroly a moci, je zdrojem komplikací, překážek a nedorozumění, často vyvolává spíše rozladění a beznaděj a nikdy neposkytuje svým aktérům potěšení, radost, ani útěchu.

V tomto ohledu se McEwanův postoj příliš neliší od jeho současníků, kteří zobrazují lidskou sexualitu se stejnou dávkou nedůvěry a zklamání a ve svých dílech jí připisují podobně destruktivní a rozkladnou roli. Amisův hrdina v románu *Peníze* (Money, 1984) je neustále zesměšňován a zrazován svými sexuálními partnerkami,

<sup>1</sup> Dante Alighieri, *Božská komedie. Peklo*, 18.

postavy z Berkoffovy sbírky *Velké obtěžování a jiné příběhy* (Gross Intrusion and other stories, 1977) hledají v sexuální zkušenosti cestu k překonání samoty a místo toho nacházejí beznaděj hrůzy a ponížení, dvojice novel Willa Selfa *Péro* a *Býk* (Cock and Bull, 1992) představuje ve směsici absurdity a černého humoru ženu, které narostl penis a muže, jemuž se v ohbí kolena objevila vagína – oba se po počátečním šoku snaží využít své nově nabyté sexuální role, ale oba ve svých pokusech zákonitě ztroskotají, když jim okolí nemůže nabídnout nic víc než predeterminovaná genderová schémata. Sex se tak zdá být pro McEwanovu generaci neustále hledaným cílem a útočištěm, ale každý pokus o jeho dosažení se proměňuje v groteskní selhání nebo hrůzné uvědomění si marnosti takového snažení. Také McEwanovi hrdinové zpravidla nezažívají nic než prohru a zklamání: zatímco hledají spočinutí a naplnění přirozené a pudové touhy po sounáležitosti, nacházejí pouze odmítnutí, zmatek a prázdnotu.

Významným posunem druhé McEwanovy sbírky je ovšem změna v charakteru ženských postav. Zatímco v první sbírce měla žena zpravidla pasivní roli oběti – Connie v "Doma je doma", Maisie v "Prostorové geometrii", Jane v "Motýlech" a svým způsobem i Jenny v "Posledních dnech léta" – a je to muž či dospívající chlapec, kdo navzdory okolnostem dokončuje svůj iniciační rituál, v druhé sbírce se situace zcela obrací. Žena se stává agresivnější, sebevědomější a dominantní, a je to muž (nebo ještě lépe samec, máme-li do této kategorie zahrnout i ochočeného opičáka), kdo se usilovně a zpravidla neúspěšně snaží vyrovnat s ženským elementem ve svém světě. Paradox jejich situace spočívá především v tom, že ačkoliv se sami cítí být ve vztahu nadřazenými a sebevědomými manipulátory, v konečném důsledku jsou to právě oni, kdo je manipulován, kontrolován a podroben.

O popisu genderových rolí v druhé McEwanově sbírce poznamenává Dennis Vannatta, že ženské postavy opakovaně mrzačí své mužské protějšky, a to jak fyzicky, tak emocionálně a materiálně. Zpochybňují jejich existenci jako smysluplných lidských bytostí a mužští protagonisté povídek nejsou schopni vyrovnat se dospělým ženským postavám. Proto přenášejí své neopětované city, místy i s erotickým podtextem, na dcery nebo na postavy, které je připomínají svým mládím, svěžestí a úctou k mužské autoritě (Vannatta, 143). McEwan tak rozšiřuje svou škálu dominujících žen a nechává naplno projevit se onu femininní jinakost, která popírá stereotypní společenské klišé submisivní a pokorné ženy a nahrazuje je sebevědomou a místy děsivou bytostí, mnohem bližší archetypálním čarodějkám a mytickým Amazonkám než konvencemi spoutaným a domestikovaným "andělům domácího krbu".

Na pozadí vzájemného souboje mužských a ženských protagonistů o dominanci a sebepotvrzení se však McEwan pokouší vyzdvihnout význam vztahu dvou jedinců jako jediné smysluplné odpovědi na chaos a vyprázdňenost společenských norem, a to navzdory faktu, že snaha o vytvoření takového vztahu je v jeho povídkách jen zřídka korunována úspěchem. Pro ztvárnění těchto střetů dvou protichůdných pojetí reality využívá McEwan hned několika rozdílných narativních a žánrových schémat. Povídky "Úvahy ochočeného opičáka" a "Dokonalé bezživotí" jsou exkurzem do žánru absurdní

literatury a tak se v obou objevují groteskně nepravděpodobné a parodické příklady vztahů mezi mužem a ženou. "Psychopolis" a "Dva fragmenty" naproti tomu představují napůl dystopické a napůl psychedelické obrazy post-eliotovské a postmoderní pustiny, v nichž je město zobrazováno jako metafora míjení, nahodilosti a neukotvenosti jedince v centru moderní společnosti. Povídky "Pornografie" a "V něčí posteli" by bylo možno zařadit k bytostně anglické tradici realistického vyprávění s prvky černého humoru, hlouběji rozvíjející složité a často zoufale neuchopitelné předivo mezilidských vztahů. Svěbytný charakter má povídka "Sem a tam", téměř surrealisticky snový text, připomínající báseň v próze prolínající se s proudem vědomí.

### 3.2.1 REFLEXE OCHOČENÉHO OPIČÁKA

V povídce "Reflexe ochočeného opičáka", původně publikované samostatně v roce 1976 v americkém časopise *New Republic*, se na scéně objevuje poněkud nezvyklý vypravěč, jímž je civilizovaný, inteligentní a kultivovaný lidoop, který se lítostivě a nechápavě zpovídá z rozpadu intimního vztahu se svou majitelkou, spisovatelkou Sally Kleovou. Ačkoliv jde z žánrového pohledu zcela zjevně o absurdní povídku, McEwan zde nepoužívá k navození groteskně nereálné situace experimentální formu, která je často součástí žánru absurdní literatury. Právě naopak, zkoumá popisovanou situaci zcela všedními jazykovými a narativními prostředky a vytváří tak atmosféru naprosté samozřejmosti, v níž není třeba se zabývat podružnými otázkami o tom, kde a proč se opičák naučil mluvit a jednat jako člověk. Ve světě, kde se tak často stává samozřejmě absurdním, je totiž stejně tak snadné vydávat absurdní za samozřejmé. Přestože jde o poměrně nezvyklé a zdánlivě originální téma, je pravděpodobné, že McEwan našel inspiraci k povídce v románu ne příliš známého anglického spisovatele Johna Colliera *Jeho opičí žena* z roku 1931, v němž se šimpanzice Emily vášnivě zamiluje do anglického misionáře a po jeho nekonečném pronásledování a sérii milostných úskoků se jí podaří přimět ho k sňatku. A podobně jako Emily v Collierově románu, i zde se opičí vypravěč, se svými sentimentálními představami o harmonickém erotickém vztahu s neobyčejnou ženou, stává symbolem člověka v té nejprimitivnější, byť zdánlivě civilizované poloze.

Z hlediska narativní reprezentace opičákova světa působí jako ironie, že ačkoli netušíme, odkud vypravěč pochází a jak se naučil mluvit, McEwan se nesnaží zakrývat jeho opičí podstatu a líčí ho jako skutečného primáta s chováním, jaké by bylo možno od domestikované opice očekávat. Hledá Sally ve vlasech hnidy, je pyšný na svou dovednost v srkání, sbírá listy papíru nohama a rozloží se na pohovce "v pozici zaneprázdněného lidoopa" (31). Zároveň však přemýšlí velmi kultivovaným způsobem a nepostrádá základy humanitního vzdělání - napodobuje hvízdání Sternova Strýčka Tobyho, komentuje Balzakovy účty za kávu, zmiňuje se o Yeatesově poezii a přirovnává Sallyiny výkřiky k slavnému Munchovu obrazu. Tato narativní evokace intertextuality připomíná podobnou strategii, kterou McEwan použil již ve své povídce "Doma je

doma", zde má však ve vztahu k vypravěči zcela jiný význam a tvoří jednu z jeho určujících charakteristik. Zatímco v povídce "Doma je doma" bylo možno vnímat intertextuální odkazy jako stylistickou hru a zároveň zcizovací prvek poukazující na literárnost textu, zde působí vypravěčovo neustálé odkazování k lidskému mentálnímu kontextu jako snaha zakrýt a eliminovat svou zvířecí podstatu a tím mu umožnit opětovné sblížení s odmítavým objektem jeho touhy. Už první vypravěčova věta pronesená v úvodu povídky, "Jedlíci chřestu znají ten pach, který po něm zůstává v moči" (27) má takový charakter a hraje dokonce dvojí referenční roli. V první řadě je, jak se dozvíme později, doslovnou citací věty pronesené v Sallyině románu, zároveň však může sloužit jako sofistikovaný odkaz na narativní postupy magického realismu, spojujícího exotickou senzualitu s racionalitou každodennosti. Je přitom téměř symbolické, že první věta McEwanovy povídky svým obsahem i stylem připomíná úvodní větu snad nejznámějšího románu magického realismu, Márquezovu *Lásku za časů cholery* - jen pach hořkých mandlí je nahrazen pachem chřestu a vzpomínku na neopětovanou lásku nahrazuje evokace mezidruhového sexu.

Podle recenzenta *The New York Times* Juliana Moynahana je však právě vypravěčova opičí podstata závažným nedostatkem povídky, protože navzdory absurdnímu rámci vyprávění nehraje fakt, že je vyprávěna lidoopem, žádnou významnou roli a vypravěč působí, s výjimkou několika již zmíněných opičích projevů, spíše jako ušlápnutý a odstrčený homo sapiens (Moynahan, 9). V tomto ohledu však nelze než souhlasit s Jackem Slayem, který namítá, že právě v nerozlišitelnosti a tudíž bezvýznamnosti rozdílu mezi odmítnutým opičákem a lidským milencem spočívá absurdní kouzlo povídky (Slay, 9), protože nesporným McEwanovým cílem bylo zobrazit v groteskní nadsázce lidskou, nikoli opičí povahu sexuality.

Když vypravěč popisuje svůj efemérní vztah se Sally, vytváří obraz idylické romance a téměř dokonalé lásky. Gratuluje si za povýšení ze statusu domácího mazlíčka na milence v době, kdy "žili téměř jako muž a žena, šťastnější než většina manželských párů" (27). Jejich vzájemné rozdíly nevidí jako problém, ale naopak jako prostor pro "dlouhou předeheru vzájemného poznávání - ona mi počítala propisovačkou zuby, já jí marně hledal v bohatých vlasech hnidy, jak hravě prozkoumávala délku, barvu, tkáň mého penisu, jak mě fascinovaly její roztomile nepoužitelné prsty a ostýchavě skrytá řiť" (33). Drobné groteskní nesoulady v intimním soužití jsou rychle překonány především proto, že vypravěč se ochotně podřizuje přirozené autoritě své majitelky:

*Naše 'poprvé' ... se trochu pokazilo kvůli nedorozumění, z valné části proto, že jsem předpokládal, že budeme postupovat a posteriori. Tahle věc se brzy vyjasnila a zaujali jsme jedinečnou pozici Sally Kleeové (tváří v tvář), což jsem zpočátku shledával, když jsem se snažil před svou milenkou projevit, příliš zatížené komunikací, příliš 'intelektuální' (33).*

V paralele k této groteskní situaci vypravěč neustále zdůrazňuje, že nejde o vztah opičího samce a lidské ženy, ale o spojení dvou milenců, o příběh zamilovaného páru. Sex se zpočátku zdá být novou, nezvyklou formou rozkoše, ale tato nezvyklost ve spojení s vypravěčovou náruživostí se majitelce brzy omrzí a stane se příčinou jejich odcizení: "Netrvalo dlouho a moje neúnavnost začala Sally Kleeovou obtěžovat, brzy si začala stěžovat, že tření našich těl ji přivádí k vrcholu moc rychle a že moje "cizí semeno" ... jí zhoršuje její zánět" (33). A právě tady, na pozadí absurdní grotesky, vyvstává alegorický obraz traumatizujícího prožitku sexuality nikoli jako potvrzení hlubokého souznění muže a ženy, ale jako výraz její znejistující a odcizující povahy: "Zabořil jsem oči do polštáře, znechucený a ohromený obavou ze složitosti a intelektuální výlučnosti lidských typů Sally Kleeové a vlastní neotesané nevědomosti" (37).

Při rozebírání příčin rozpadu svého vztahu se Sally se vypravěč snaží sám sebe konejšit tvrzením, že ačkoliv byl zapuzen, měl "své vlastní důvody, proč opustit společné lože" (29). Těmi důvody byla údajně snaha nebýt příliš zaplétán do tvůrčích problémů své milenky-spisovatelky, která právě prochází autorskou krizí a nedokáže navázat na svůj první úspěšný román. V zoufalé snaze překonat ztrátu svých tvůrčích schopností totiž Sally usedá denně k psacímu stroji, ale dokáže pouze doslovně reprodukovat text svého prvního románu. Objevuje se tak další ukázka nesouladu a dvojího přístupu k realitě: na jedné straně stojí tvůrčí aspirace Sally, pro kterou je jakékoliv opakování známkou porážky a příznaků entropie, na druhé straně neodbytná a dychtivá touha opičího samce, pro nějž je opakování symbolem oživení, obnovení a naděje. Vyústěním tohoto motivu je poznání, že samotné opakování bez dalšího vývoje vede ke stagnaci a neúspěchu - stejně jako je pro Sally doslovné přepsání prvního románu uměleckou prohrou, tak je i vypravěčova úpěnlivá snaha o opakování pohlavního aktu příčinou rychlého zániku jeho osmidenního milostného vztahu.

V samotném závěru povídky si pak vypravěč vybavuje vzpomínku ze svého dětství: "Dívám se na svou matku, která dřepí zády ke mně, a potom poprvé ve svém životě vidím přes její rameno jako v mlze bledé, přízračné postavy za zrcadlovým sklem, jak ukazují a bezhlesně něco říkají" (40). Tato vzpomínka na život v kleci přichází zcela mimoděk a v symbolické rovině se netýká pouze jeho dávné opičí zkušenosti se světem lidí, ale podle Slaye funguje jako obecná metafora jeho uvěznění - v lásce, ve vztazích, v životě (Slay, 55). Stejně jako ostatní mužští protagonisté McEwanovy sbírky *Psychopolis a jiné povídky*, také on zažívá pocit izolace a nepochopení, stejně jako oni je odmítnut, neschopen získat lásku a udržet si vztah, po němž tak zoufale touží. Zároveň tento poslední, zdánlivě neústrojný obraz klece poukazuje na groteskní povahu celého vypravěčova příběhu, který je ve své podstatě promítnutím "přízračných postav za zrcadlovým sklem" do vypravěčem konstituovaného vyprávění, jehož cílem je pochopit a zvýznamnit z opičí perspektivy jejich němou lidskou gestikulaci. Tato potřeba narativizace neuchopitelné zkušenosti slouží nejen jako základní stavební princip McEwanovy absurdní povídky o nešťastném opičákovi, ale

také jako ilustrace jednoho z obecných principů mentální reprezentace prožívané reality.

Tento motiv bývá ostatně často zpracováván právě v rámci žánru absurdní literatury, kde na sebe bere podobu pokusů o dorozumění se prostřednictvím paralelních a nesouměrných způsobů komunikace. Podobným způsobem, ve dvou blízkých a přesto zásadně rozdílných pojetích reality, ve zcela nekompatibilních referenčních rámcích, žijí vypravěč a jeho majitelka Sally Kleeová. A jakýkoliv pokus o překonání oné zdánlivě malé vzdálenosti vyvolá uvědomění si hluboké propasti, která leží mezi jejich světy. Mezi světem opice a člověka, nebo, chceme-li přijmout vypravěčovo zobecnění, mezi realitou mužsky samčího a žensky samičího světa.

Jakkoliv můžeme souhlasit se Slayovým pozitivním hodnocením povídky, zdá se, že Moynahan ve své kritice poukázal na jeden z problematických momentů rané McEwanovy tvorby. Pokud si odmyslíme groteskní, absurdní, morbidní či jiným způsobem ozvláštňující rámec mnohých z jeho povídek, ztratí se podstatná část jejich kouzla a na povrch vystoupí ne příliš lichotivé zjištění, že efektní narativní postupy a provokativní tematické prvky místy nahrazují myšlenkovou hloubku a originalitu, která chybí samotnému obsahu. Přesto se nabízí jeden úhel pohledu, který využití opičáka a odkazů na sentimentální literaturu v příběhu o nenaplněné lásce ospravedlňuje. Když Umberto Eco ve svých *Poznámkách ke Jménu růže* (Il Note de Nome de la Rose 1985), vydaných jen o pár let později než McEwanova sbírka povídek, vysvětluje situaci autora v postmoderní době, užívá jako příkladu právě problematickou snahu vyprávět autenticky o lásce:

*Postoj postmoderního umění mi připadá jako postoj někoho, kdo miluje velmi vzdělanou ženu a ví, že jí nesmí říct: "Miluju tě zoufale," protože ví, že ona ví (a že ona ví, že on ví), že takové věty byly už napsány v Červené knihovně. Řešení se však najde. Může říci: "Miluju tě zoufale, jak by to stálo v Červené knihovně. Vyhnul se falešné nevinnosti, když řekl jasně, že nevinně se už mluvit nedá, ale stejně neřekl, co jí říct chtěl: že ji miluje, ale že ji miluje v době ztracené nevinnosti. Jestliže dotyčná žena na jeho hru přistoupí pak se jí stejně dostane vyznání lásky. (Eco, 238)*

McEwan se nachází v podobně obtížné situaci, jakou popisuje Eco a volí svou vlastní variaci jeho metody – to, co je dnes v literatuře dovoleno pouze autorům sentimentálního čtení pro ženy a co by ani fiktivní postava "vážné" literatury nemohla bez posměchu vyslovit, vkládá do úst nikoli člověku, ale primátovi. A jeho ušlápnutá dikce odvrženého milence umožňuje říct a neříct všechno o zraněném srdci a sentimentálním utrpení opuštěné lidské bytosti, aniž by vyvolávala posměch postmoderního čtenáře, který jinak zákonitě vyvolávají věty ze Sallyina románu:

*Moira má ovšem manžela, aby ji ukonejšil, a na konci strany dvě "spí jako děcko v silných pažích mladého muže". Feministický časopis Vzporná dívka cituje ve své překvapivé recenzi právě tuto řádku jako doklad nadbytečných*

*"zdrobnělin" a "banálního sexismu". Mně nicméně ten řádek připadal přiléhavý, o to víc, že popisuje přesně tu útěchu, kterou toužím poskytovat uprostřed noci jeho autorce. (33)*

Ze strany McEwana se jedná se vlastně o postmoderní hru postavenou na mnohem složitější narativní strategii, než by se na první pohled mohlo zdát: k vyjádření prožitku milostného zklamání použije autor vypravěče, jehož sentimentalita je díky jeho nelidskému původu přijatelná a tudíž vyslovitelná, ale zároveň ani jemu nedovoluje klesnout zcela do bahna konvenční sentimentality a namísto toho jej nechává citovat Sallyin milostný román, nesoucí všechny znaky šestákové romantické literatury pro ženy. Je to vlastně jakási hra na druhou – čtenář ví, že autor nemůže být sentimentální, ale opičí vypravěč ano, opice ví, že nemůže být sentimentální, ale fiktivní postava ano. A tak se mluví o lásce sladkobolným způsobem a přesto se nikdo nemusí cítit provinile. Autora chrání před nařčením ze sentimentality opičí vypravěč a ten zase své sentimentální výroky pouze cituje z románu pro ženy. Jedna iluze tak nahrazuje a překrývá druhou, přičemž výsledkem je groteskní a přesto svým způsobem tragický příběh krátkodobého okouzlení a následného odcizení, ústící do samoty a monologické sebelítosti.

### 3.2.2 DVA FRAGMENTY: BŘEZEN 199-

Když Ian McEwan vytváří ve svém díle obraz města, vychází mu z něj obvykle napůl pohádkové město Oz, plné kouzel a hádanek, a zpola zpustlá Sodoma, plná bizarních existencí a sexuálních úchylek. Navíc jsou jeho města jen zřídka umístěna do konkrétního časoprostoru, a pokud je místo děje přece jen blíže lokalizováno, jako například do Los Angeles v povídce "Psychopolis", získává v průběhu vyprávění status pomyslné univerzálnosti a nadčasovosti, stává se "městem na konci všech měst", zabírající "tisíc mil do hloubky" (109). McEwanovi hrdinové se v těchto rozlehlých metropolích snaží obstát a najít způsob smysluplné existence, ale jen zřídka uspějí, mnohem častěji jsou pohlceni a podléhají neosobním destruktivním silám chaosu a iracionální nepředvídatelnosti, jednou plíživě a pouze v náznacích, jako postavy v povídkách ze sbírky *První láska, poslední pomazání, jindy zvolna*, ale neodvolatelně, jako sourozenci v *Betonové zahradě*, nebo naopak drasticky a neočekávaně, jako Colin s Mary v *Cizincích ve městě*. S postupným rozšiřováním McEwanova autorského záběru je tak možno sledovat, jak město přestává být "hrozivým tajemstvím", jakým se ještě jevílo dospívajícímu vypravěči v povídce "Poslední den léta", ale přerůstá v mnohovrstevnou a neuchopitelnou realitu, vyvolávající pocity úzkosti, bezradnosti a osamocení. Takto se charakter města projevuje v psychedelicky laděné povídce "Psychopolis", stejně jako v dystopickém obraze blízké budoucnosti "Dva fragmenty: Březen 199-".

Povídka "Dva fragmenty: Březen 199-" představuje futuristický, dystopický obraz Londýna krátce po nespécifikované katastrofě, kde se obyvatelé snaží přežít v troskách



dříve blahobytné metropole. Příběh je rozdělen na dvě části (fragmenty) – na část nazvanou "Sobota", která byla původně publikována jako samostatná povídka pod názvem "Bez krve" (Without Blood) v časopise *Encounter* v roce 1975, a na část "Neděle", původně rovněž publikovanou samostatně o dva roky později jako "Neděle 3. března 1991" (Sunday March 3 1991) v časopise *Harpers/Queen*. Zatímco první část popisuje formou naturalistického vyprávění ve třetí osobě jeden den v životě otce a dcery, usilujících o uspokojení základních životních potřeb v rozpadajícím se Londýně, v druhé části se vypravěčská perspektiva mění a z Henryho líčení v první osobě se dozvídáme o jeho nedělním odpoledni, stráveném s dávnou přítelkyní. Jako celek potom povídka reflektuje dvě stránky lásky – lásku k dítěti a lásku k ženě – vystavené zkoušce v situaci, kdy je emoční kapacita hlavního hrdiny konfrontována s fyzickým vyčerpáním a děsivou realitou světa oprostěného od všech forem civilizačního étosu:

*Prostranství zaneřádily odpadky po lidech. Shnilá a rozšlapaná zelenina, kartonové krabice, rozložené, aby sloužily místo lůžek, zbytky po ohních a mršiny pečených psů a koček, zrezavělé plechovky, zvratky, ojeté pneumatiky, zvířecí výkaly. Kdo by si vybavil někdejší sen horizontálních linií vysoko se vypínající oceli a skla sbíhajících se ve výšce?*

*Vzduch nad fontánou se černal mouchami. Muži a chlapci sem denně chodili, přidřepli na širokou betonovou obrubu a kadili. V dálce, na pokraji pláně, několik set mužů a žen ještě spalo. (45)*

Město je ruinou civilizace, rozpadajícím se pomníkem luxusu a výkonnosti, bez elektrické energie a bez automobilů, s otrávenou tekoucí vodou, s parafínovými kamínky, nefunkčními telefony, prodejci použitých kousků mýdla a s bitvami o nádoby na vzácnou dešťovou vodu. Ale stejně jako blahobytné Los Angeles z povídky "Psychopolis", i tady je město charakterizováno odcizením a ztrátou významu lidské vzájemnosti ve světě, který sám postrádá jakýkoliv smysl: "Henry málokdy potkal někoho známého, ale i potom kráčeli společně mlčky" (45). Henryho práce na Ministerstvu připomíná kafkovskou atmosféru *Zámku* a spočívá v přepisování nesmyslných dopisů v kanceláři prosycené cigaretovým kouřem, s žádnou nadějí na změnu. V kontrastu k tomu stojí jediná smysluplná činnost, ke které se Henry ještě upíná, a tou je péče o dceru Marii, kterou každý den odváží ve starých golfových holích do školky v budově ministerstva. Henry se snaží Marii za každou cenu uchránit před bezohlednou realitou jejich života, protože právě v její dětské důvěřivosti vidí přetrvávající naději na zachování zbytků krásy a radosti, které se ze skutečného světa již dávno vytratily.

Narativní paralelou k jejich vztahu je setkání s podobnou dvojicí, otcem a jeho dospívající dcerou, kteří za peníze slibují předvést probodnutí dívky. Jde samozřejmě o podvod, přestože se dívka, která probodnutí jen předstírá, skutečně zraní a v průběhu představení krvácí a padne vysílením. Když otec s dcerou prchají před senzacechtivým davem podvedených diváků a Marie, která nevidí přes hlavy diváků, se ptá, co se

s dívkou stalo, Henry jí odpoví, že "tancovala. Tancovala a držela přitom [meč] v rukou" (50). Ale pozná, že mu Marie nevěří a lituje, že jí lhal. Je však zřejmé, že ani malá Marie neříká svému otci úplnou pravdu, také ona se ho ve své dětské představě lásky snaží uchránit před realitou, která by pro něj byla chmurnější než úporně udržovaná iluze:

*Henry se Marie vyptával na školku. Říkalo se, že tam děti ideologicky zpracovávají. Henry jí však kladl bezvýznamné a běžné otázky. Vzrušeně mu vyprávěla, jak si hrála s vodou a o chlapci, který plakal, který vždycky plakal.*

*Vytáhl z kapsy malé překvapení, studené, jasně žluté, zvláštního tvaru, a podal jí ho.*

*"Co to je, Henry?"*

*To je banán. Můžeš ho sníst." ... Později se zeptal: "Četla vám paní učitelka pohádku, Marie?"*

*Otočila se a zadívala se přes zídku. "Ano," řekla po chvíli.*

*"O čem?"*

*Zachichotala se. "O banánech ... banánech ... banánech." (47)*

Mariina vyhýbavá odpověď dává najevo, že i ona vytváří pro Henryho svou verzi iluze bezstarostného dětství a oba tak potvrzují, že v jejich světě je vytváření falešných iluzí nejen předpokladem přežití, ale zároveň dodává smysluplnosti vztahu založenému na hlubokém citu dvou lidských bytostí ve světě, kde je lidskost pomalu na ústupu.

Druhá část povídky, tentokrát vyprávěná v první osobě, zobrazuje Henryho vztah k jeho dlouholeté milence Dianě, který je jejich nostalgickým a stejně tak iluzorním pojátkem se zaniklým světem. Na rozdíl od pouta spojujícího Henryho a Marii je vztah s Dianou jen setrvačným rituálem, přesto však oběma vytváří alespoň chatrnou iluzi blízkosti a kontinuity času: "Příležitostně se scházíme, ale je to spíš ze staré známosti než z lásky. Dnes bylo naše milování dlouhé a obzvlášť neuspokojivé" (50). Vztah s Dianou Henrymu umožňuje v prchavých okamžicích žít vzpomínku na minulost díky tomu, že Diana věří na obkloповání se předměty ze zaniklého světa, protože "pořád jsou to výsledky lidské vynalézavosti a nápadu" (52). Henry s ní hraje hru na popírání sentimentálního vztahu k minulosti a přesvědčuje ji, že důležitá je budoucnost, přestože sám této hře a vlastnímu přesvědčování nevěří:

*"To není k ničemu, chtít si zopakovat minulost," řekl jsem po chvíli. "Na minulosti mi nezáleží. Chci pro sebe a pro Marii vybudovat budoucnost." Odmlčel jsem se a oba jsme se zasmáli, protože přitom, jak jsem odmítal minulost, ležel jsem Dianě na prsou a mluvil o tom, jak budu bydlet se svojí matkou. ... Obklopeni Dianinými upomínkami na minulost jsme si docela snadno představili, že svět je, jako býval kdysi, uspořádaný a katastrofální. (53)*

Zmínka o katastrofálnosti zmizelého světa je zároveň McEwanovým klíčem k vysvětlení stávajícího kolapsu společnosti. V nostalgickém rozpoležení si Henry vybavuje první schůzku s Dianou a společnou návštěvu zoo, kde spolu se skupinkou školních dětí sledují starého mrzutého šimpanze, terorizujícího samici s mládětem zatímco

*rozradostnělé děti poskakovaly a ječely, jak samice lezla výš a zrychlovala tempo. Mládě se jí pevně drželo, růžový obličejík zpola zabořený do srsti jako by opisoval ve vzduchu široké kruhy. Už se honili po stropě klece a samice přitom brebentila a potřísnila tyče pod sebou světle zelenými výkaly. Najednou samec ztratil zájem a nechal své oběti uniknout dírou ve zdi. Školní děti zklamaně hlasitě povzdechly. (54)*

Situace nápadně připomíná scénu z první části povídky, kdy Henry s dcerou pozorují pouliční produkci s dívkou a mečem. Otec dívky má živočišné rysy, červené štětinaté vlasy a paže "porostlé hustými zkroucenými chlupy, takže připomínaly zvířecí srst" (47). Stejně tak je možno najít paralelu v gradující úsečné dikci popisu obou scén, velmi podobně jsou líčeny i reakce davu, "dychtivého, aby mu nic neuniklo"(48-49) a tak jako unikající opičí samice ve stresu potřísní tyče pod sebou výkaly, pomoci se i rozrušená Marie při sledování třesoucí se dívky s mečem. Tyto dvě scény však kromě paralelních narativních postupů spojuje především bezohlednost přihlížejícího davu a jeho primitivní touha po spektakulární podívané, ignorující zjevné utrpení a strach jejich protagonistů. Pasivita, voyeurismus, skrytá agrese obsažená v prožitku pokleslé zábavy tak v konečném důsledku dehumanizuje obyvatele města hlouběji než ztráta vymožeností moderní civilizace. A je zřejmé, že skutečná katastrofa se odehrála ještě dříve, než začaly mizet zdroje energie, udržující v chodu Dianiny "výsledky lidské vynalézavosti". A její tvrzení, že "když se nestaráš o předměty, máš už jen krok k tomu, aby ses nestaral o lidi" (52) v tomto kontextu vyznívá jako ironické vyjádření sebeklamu civilizace, kde starání se o lidi dávno přestalo být hodnotou.

V závěrečné části povídky se Henry na cestě od Diany setkává s čínskou rodinou a tragikomická scéna, v níž nedokáže zdvořile přijmout ani vzápětí odmítnout nabízené pohoštění, ilustruje všudypřítomnou neschopnost bezprostřední komunikace a přirozeného lidského kontaktu. Všichni aktéři se musí spolehnout na zjevně neadekvátní a úmyslně zkreslené překladatelské služby adolescentní dcery čínského páru, která úspěšně sabotuje jakoukoliv snahu o vzájemné pochopení:

*Číňan tiše seděl, zjevně naprosto lhostejně. Teď se ta rozhněvaná žena obořila na dceru, která se k ní zprudka otočila zády a nevěnovala jí pozornost. Otec a dcera jako by mlčky vyčkávali ... a já, zpola skrytý za skříní, také čekal v naději, že se vrátím, přátelsky se rozloučím a tím tu situaci i svoje svědomí uklidním. Ta místnost se svými obyvateli však vytvořila nehybný obraz. (60)*

Znehybnění a pocit marnosti jsou tedy konečnou odpovědí na pokus o sblížení a jedině, co ještě zbývá, je "starání se o předměty". A tak Henry na odchodu, v posledním

rezignovaném gestu starostlivosti, zhasne lampu svítící nade dveřmi, protože "ví, jak je obtížné sehnat vosk" (60).

Stejně jako u povídky "Psychopolis", také tentokrát je možno nabídnout dva směry interpretace a polemizovat tak se závěry Jacka Slaye. Ten totiž nevidí v Henryho postupné ztrátě iluzí a v jeho marném úsilí o navázání jakéhokoliv smysluplného vztahu McEwanův pokus o zobrazení příčin rozkladu a všeprostupující degenerace hodnot, ale naopak věří, že Henryho "schopnost péče a sdílení v dezintegrujícím se světě je ústředním tématem McEwanovy povídky ... přinášející paprsek optimismu do sbírky, v níž převažují skličující obrazy" (63).

### 3.2.3 DOKONALÉ BEŽŽIVOTÍ

Stejně jako "Reflexi ochočeného opičáka" je možno povídku "Dokonalé bežživotí", (publikovanou poprvé v roce 1975 v časopise *Bananas*) vnímat jako satirický pohled na vztah mezi mužem a ženou. Tentokrát je vypravěčem pětáctýřicetiletý, třikrát rozvedený milionář, který se zamiluje do figuríny z výkladní skříně obchodu s ženskou konfekcí. V této umělé ženě nachází submisivní, trpělivou a svůdně odmítavou partnerku, která dokonale naplňuje jeho představu o dokonalé ženě. Podobně jako v případě předchozího vypravěče z říše primátů, ani zde není absurdita situace nijak stylisticky vyzdvihována, naopak celá povídka je líčena naprosto civilním způsobem a vypravěč si ani na okamžik nepřipustí úvahy o nesmyslnosti svého počínání. Ani tato povídka, jakkoliv nezvyklá, nepostrádá své literární vzory: "Gogolova žena" Itala Tomassa Landolfiho je vyprávěním autorova imaginárního životopisce, který odhalí, že manželka slavného ruského spisovatele byla nafukovací figurína a stejně jako vypravěč McEwanovy povídky i Gogol obviní svou ženu z nevěry. Na rozdíl od McEwanova milionáře ji však sprovodí ze světa přefouknutím pumpičkou na kolo. Podobně Berkoffova povídka "Falešný Bůh" z *Velkého obtěžování a jiné příběhy* popisuje muže, který po sérii neúspěchů opustí hledání vhodné partnerky a smíří se s nafukovací pannou.

V McEwanově povídce dá vypravěč figuríně jméno Helena, i když na rozdíl od mytologické Heleny se kromě krásy a elegance vyznačuje také tichou vyzývavostí, zahloubaným pohledem a vnímavou pozorností a stává se tak dokonalou projekcí jeho tužeb: nemá žádnou kontrolu nad svými přáními a je zcela v područí vypravěčových představ a příkazů. Je dokonalým objektem, dalším předmětem v jeho sbírce materiálních statků. Když prochází kolem Heleny ve výkladní skříně a uvědomí si, že se do ní zamiloval, uvažuje o tomto citu v groteskní kombinaci romantického okouzlení a materialistické pragmatičnosti: "Co nyní znamenaly všechny mé miliony, co moudrost vyzrálá pustošivými důsledky tří manželství? Miloval jsem ji ... přál jsem si, aby mi patřila. A abych ji mohl vlastnit, zřejmě ji budu muset koupit" (Bežživotí, 64). Přestože většina recenzentů považuje vypravěče za egomaniaka zcela "pohlčeného svým materialismem" (Slay, 56), jehož prizmatem vnímá ženskou bytost jako neživou

komoditu, zdá se být takové jednostranné hodnocení příliš reduktivní. Je to totiž právě ono spojení materialismu a romantičnosti, citového okouzlení a touhy vlastnit, které činí z vypravěče postavu komickou a tragickou zároveň, podivně odpudivou ve své groteskní psychické úchylce a zároveň znepokojivým způsobem karikující obraz romantického hrdiny moderních mýtů o zcivilizované maskulinitě: "Dlouho jsem se spokojil s tím, že jsem na ni hleděl přes sklo, šťastný, že je ode mne jen pár kroků. Ve svém bláznovství jsem jí psal dopisy, ano, dokonce i to jsem prováděl, a ještě ty dopisy mám. ... Ale brzy jsem jí naprosto propadl a přál jsem si, aby mi patřila; vlastnit ji, pohlit ji, vstřebat ji. (65)

A tak zpočátku vypravěč upoutává svým zdánlivě vybroušeným stylem a pozorovacím talentem, oslňován ženou, která se "prsty rozevřenými jako nádherný květ" dotýká výkladu a druhou rukou "drží maličko vzadu, jako by odháněla hravého psíka". Teprve po chvíli čtenář pochopí, že se jedná pouze o figurínu, a když si vypravěč Helenu koupí a ve vši vážnosti a s romantickým rozechvěním s ní stráví první vášnivou noc, vystoupí do popředí jak jeho zjevná psychická úchylka, tak sebestředná a sentimentální prázdnota jeho pohledu na ženu jako na objekt lásky a rozkoše:

*Dávám přednost mlčenlivým ženám, které svoji rozkoš prožívají se zjevnou lhostejností. Po celý dlouhý den jsou kolem mne hlasy, v telefonu, na obědě, na obchodních setkáních. Ve své posteli žádné hlasy nechci. Opakuji, nejsem jednoduchý člověk a tohle není jednoduchý svět. Ale z tohoto hlediska jsou alespoň moje požadavky jednoduché, možná dokonce nicotné. Mám zvláštní zálibu v rozkoši nezneklidňované tlacháním (64).*

S postupující vypravěčovou zповědí se v jeho líčení začínají vynořovat opakující se formulace, takže Heleniny oči jsou hned dvakrát "přivřené nudou či rozkoší" a vypravěč ani jednou "neví, jak si to má vysvětlit" (63 a 65). Tato opakovaná klišé jsou doplňována frázemi připomínající pasáže ze sentimentálních ženské literatury – při prvním milování do ní vnikl "tiše jako velká loď do nočního kotviště" a ona poté, co "zadumanými londýnskými mraky proniklo šedé říjnové svítání", dosáhla prvního orgasmu, přičemž "zemřela, vyvrcholila, opustila pozemský svět ... a jako mořská vlna jí projela vnitřní křeč" (69). Čtenář si tak pozvolna začíná uvědomovat spřízněnost vypravěčovy citové prázdnoty a rétorické nabubřelosti jeho projevu.

Vzhledem k vypravěčově vyšinuté a zároveň sebestředné perspektivě, s níž pohlíží na veškeré dění v příběhu, je téměř zákonité, že po krátkém období harmonie dochází ke zvratu a Helena v jeho očích přestává splňovat nároky kladené na idealizovanou partnerku. A podobně jako v Helenině výrazu a gestech dříve spatřoval oddanou lásku a chápavé souznění, rozeznává v nich nyní s naprostou jistotou faleš a chlad. Helenino odcizení dokáže zaznamenat i tehdy, když v zoufalé předtuše její nevěry telefonuje do svého bytu a mezi jednotlivými zazvoněními telefonního přístroje, který přirozeně nikdo nezvedá, "slyší Helenu, jak v ložnici vzdychá narůstající rozkoší" (76). Náhle se vypravěčova groteskně absurdní interpretace Heleniny

mlčenlivosti obrací proti němu a proměňuje se z uklidňující láskyplnosti na chladnou odmítavost, a když jí pohlédne do očí, nespátřuje v nich už záři a zalykání se radostí, ale "tiché, nepokryté pohrdání" (77). Z výhody vztahu s pasivní figurínou, jejímž úkolem je pouze naplňovat a zrcadlit vypravěčovy představy se stává destruktivní nevýhoda v okamžiku, kdy se do těchto představ začne vkrádat temná stránka vypravěčovy paranoie. Zatímco Helena v harmonickém období trpělivě naslouchala a on jí mohl svěřit "spoustu věcí, které dříve nahlas nikdy nevyslovil", v době krize, když se vrací domů "skleslý, toužící po lásce a porozumění" tatáž Helena "předstírá, že ho nevidí, když se v mučivých úzkostech plíží z místnosti do místnosti a předstírá, že neslyší, jak vzlyká v koupelně" (76). Na Heleninu domnělou odtažitost vypravěč reaguje stupňující se záplavou exaltovaných sebelítostných klišé, v nichž líčí, jak hluboce ho v takovém stavu dokáže dojmout "pohled na holčičku hrající si s psíkem, odraz zapadajícího slunce na řece, naléhavá řádka reklamního textu" (76).

Protože se však nedočká žádné formy útěchy, rozhodne se v návalu zoufalé touhy po odplatě Helenu znásilnit a při tom ji mimoděk zardousí. Vypravěčovo pomatení smyslů doprovázející groteskně neskutečný a přitom mrazivě znepokojující závěrečný akt znásilnění a vraždy umělé figuríny vyvolává nejen obecné otázky o povaze lásky, vášně a touhy, ale i po podstatě sexuality a jejího prožívání:

*Vyvrcholil jsem, když zemřela. Tolik mohu s hrdostí říci. Víím, že vlastní smrt jí přivodila okamžik bezbřehé rozkoše. Slyšel jsem přes polštář její výkřiky. Nebudu vás nudit tím, že bych pěl ódy na vlastní slast. Bylo to proměnění. A teď leží mrtvá v mém náručí. Pár minut trvalo, než jsem pochopil obłudnost svého činu. Má milovaná, sladká něžná Helena mrtvá v mém náručí, mrtvá a zuboženě nahá (77-78).*

V této situaci McEwanův psychopatický milenec nápadně připomíná svého méně groteskního ale stejně tragického předchůdce ze slavné Browningovy básně "Milenec Porfýriin" (Porfyria's Lover, 1836), který se v podobně zoufalém aktu pokusil prostřednictvím vraždy uchovat zdání dokonalosti své milované Porfýrie. Avšak na rozdíl od Browninga, který opouští svého hrdinu sedícího se svou mrtvou milenkou na klíně udiveného, že tento strašlivý čin nenachází okamžitou odplatu na důkaz boží spravedlnosti, McEwanův vypravěč v náhlém okamžiku prozření zničí všechny své nashromážděné umělecké poklady, vědom si své neschopnosti zmocnit se krásy a dokonalosti:

*"Rodinovu sošku jsem zahodil do odpadků. Pak jsem běhal jako nahý šílenec z místnosti do místnosti a ničil vše, co mi přišlo pod ruku. Vermeer, Blake, Richard Dadd, Paul Nash, Rothke, trhal jsem, dupal, mačkal, kopal, plival a močil na ... na své vzácné vlastnictví ... ach, má milovaná ... tančil jsem, zpíval, smál se ... plakal jsem dlouho do noci" (77).*

A zůstaneme-li ještě na chvíli v metanarativním kontextu klasické anglické poezie, snadno si vybavíme prozření a pocit zoufalé marnosti protagonisty Keatsovy básně "La

Belle Dame Sans Merci", v níž bledý churavý rytíř bloudí bezcílně podzimní krajinou a po noci prožité s nadpozemskou bytostí nenachází v reálném světě nic, co by mu mohlo znovu navodit extatický okamžik dokonalosti krásy a lásky. Ovšem srovnání Keatsova romanticky melancholického milence s McEwanovým psychopatickým milionářem, jakkoliv ironicky aktualizované, by mohlo vyvolat pobouřený nesouhlas mezi obdivovateli křehké Keatsovy poezie a někteří by možná mohli právem namítat, že zřetelnější a současnější paralelu je možno spatřovat v myšlenkových pochodech McEwanova materialisticky omezeného vypravěče a podobně postiženého Fredericka Klegga, psychopatického protagonisty z románu *Sběratel* (1963) Johna Fowlese. Ať už se však přikloníme k té či oné interpretaci, je zřejmé, že McEwanovy vědomé či podvědomé paralely s těmito kanonickými díly anglické literatury potvrzují jeho hluboké zakotvení v myšlenkovém a estetickém kontextu ostrovní literární tradice.

Avšak i bez odkazu na metanarativní rámec literární tradice je zřejmé, že v mnohém lze souhlasit s Tomem Paulinem, který vnímá povídku "Dokonalé bezživotí" jako podobenství o jednotlivých stádiích vzniku a zániku moderního vztahu muže a ženy, který je *de facto* podobenstvím vyprahlosti a neschopnosti moderního člověka navázat hlubší a smysluplnější vztah (Paulin, 71). A stejně jako v podobně absurdní a parodické povídce "Reflexe ochočeného opičáka", i zde zůstává hlavní protagonista nakonec sám – bloudící a odcizený jedinec, hledající lásku a souznění na nesprávném místě. Řadí se tak do plejády McEwanových postav, konfrontovaných s iluzorností svého pohledu na realitu a stejně jako ostatní, ani on není schopen se s touto ztrátou iluze vyrovnat. Na rozdíl od podobně sociopatického vypravěče z povídky "Motýli" si však tuto iluzornost uvědomuje, což dokládá jeho závěrečný extatický výbuch destruktivní energie, zaměřený na artefakty umění, reprezentující právě onen iluzorní ideál harmonie a dokonalosti.

#### 3.2.4 SEM A TAM

Pokud někteří kritikové sbírky *Psychopolis* vytýkali McEwanovi jeho prvoplánovou a místy křečovitou imitaci modernistických experimentálních postupů, potom je to právě povídka "Sem a tam", která se poetickým prolínáním dvou diametrálně odlišných světů nejvíce vzdaluje McEwanovu vypravěčskému stylu a působí v celém souboru nejvíce uměle a pro mnohé proto nejméně přesvědčivě. Tato báseň v próze, která se vyděluje také specifickým uspořádáním textu na stránce, je další variací na zážitek zralé sexuality nezvykle zpracovaný pomocí stylistických prostředků, k nimž patří série opakování, paralelismů, protikladů a prolínajících se metafor, jejichž pomocí je navozována dynamika a intenzita intimního prožitku sdílení lože s partnerkou, ostře kontrastující s přizemností, povrchností a malichernostmi zahlcenou atmosférou zaměstnání v kanceláři. Rytmus textu spočívá v pohybu mezi dvěma místy a dvěma časovými rovinami, v jejich pravidelném, i když nikoliv lineárním střídání.

Povídka je zajímavá především z hlediska rétoriky vyprávění, protože narativní element je tentokrát velmi omezen. David Malcolm označuje McEwanův styl výstižně jako "efekt zaříkávání", dosahovaný nejen opakováním samotných slov a frází, ale také syntaktických struktur a rétorických figur, metafor a následně i celých scén, zcela v intencích snahy o navození rytmického pohybu, periodického střídání spánku a bdění, reality a snu (28). Příběh samotný tvoří jen útržkovitá série situací v kanceláři, v nichž vystupuje nejasně definovaná postava Leech, která možná je a možná není totožná se samotným vypravěčem. Alternativní scény se odehrávají v posteli a sestávají se především z vypravěčových impresí, jejichž cílem je evokace pocitů, vzpomínek, nálad a vypravěčovy partnerky. Zatímco při popisu atmosféry obklopující zaměstnání v kanceláři se objevují výrazy jako "nebe, žlutobílá pustota, pach kanálu vzdáleností proměněný ve vůni sladkých třešní" (97) a při popisu Leechovy blízkosti se vypravěč neubrání odporu, pociťuje "odpudivý dotek cizincovy pokožky, obalu skrývajícíchho příští dřen výkalu" (98) a Leechovy prsty mají "přilnavost slepičího spáru" (99), naproti tomu když líčí intimní, laskavě objímající atmosféru sdíleného lože s matkou malých dětí, vnímá "hustý pás vlasů ... černější než okolní noc a bledou pokožku na křehké lícní kosti, obloukovitě vykrojené v temnotě" (101), stejně jako pociťuje teplo domova, v němž to "voní po spících dětech, po kočkách, které se suší v teple, po prachu, který se zahřívá na lampách starého rádia" (102).

Při rytmické alternaci dvou světů si však čtenář uvědomuje, že ani ten laskavý a vstřícný není zcela prost temnějších podtónů:

*Pamatuješ, spáči, na ten lesík pokroucených zakrslých stromů ... Větve a větvičky stromů sklánějících se k zemi v zářivé kaskádě a tam vetknuté uprostřed té změti se od matné šedi dřeva odrážely holé a sluncem vybělené kosti zvířete, které tam spočívalo, plochá lebka s očními důlky, dlouhá prohnutá páteř vybíhající do jemné špičky a vedle úhledná hromádka dalších kostí, tenkých, s kulovitými konečky. (99)*

Ale obraz tiché spící milenky, pasivní a přesto poskytující pocit jistoty, se znovu a znovu chlácholivě vrací, jako protiváha okamžiků, kdy vypravěč upadá do polospánku a objevuje se naopak zneklidňující představa Leech, kolegy a antagonistického alter ega, který se ve snové vizi chvílemi rozplývá a proměňuje v neosobní identitu hrozící pohltit svou neurčitostí i samotného vypravěče. Tato představa je však postupně stále méně vtíravá a konfrontace snu a reality v přítomnosti milované bytosti ztrácí na své děsivosti, identita ohrožovaná neosobní anonymitou vnějšího světa je znovu potvrzována a ukotvena v intimitě sdílené se ženou a dětmi. A tak se i v závěrečném obrazu z kanceláře objevuje náznak laskavého smíření, doprovázející přechod ze sna do reality:

*Tělesné teplo, které vydávají. Jsme stejní? Leechi, jsme? Leech se protahuje, odpovídá, udeří, strká, předstírá, radí se, pochlebuje, hrbí se, kontroluje, pózuje, blíží se, zdraví, dotýká se, zkoumá, ukazuje, svírá, mumlá, zívá, chvěje*



*se, potřásá, zjevuje se, usmívá, tiše, tak tichounce říká, Otevři ... teplo? ... otevři oči, otevři oči." (104)*

Poslední scéna potom plynule a bez dřívějšího kontrastu, pouze s grafickým předělem na stránce textu přechází do reality probouzení se vedle milované ženy: "Ano, to předvěké sem a tam ji ukolébalo do spánku a ve spánku si mě přitáhla k sobě a přehodila nohu přes moji. Temnota modrá a šedne a pod jejím ňadrem cítím ve spánku tepot jejího srdce, to předvěké sem a tam" (104).

Povídka tak nijak negraduje, pouze se v závěrečném prolínání obrazů propojí rytmus dne a noci, snění a skutečnosti, pracovního vypětí a milostného uvolnění, přičemž vracející se obraz spící milenky obklopené spícími dětmi, které se uprostřed noci přicházejí a "vnoří se do kořenitého pachu dospělých, přitisknou se jí k bokům jako hvězdice ... a tiše pomlaskávají" (98) lze vnímat i jako lyrickou evokaci spojující erotickou a mateřskou lásku, jak uvádí Angela Roger ve své studii "McEwanovo zobrazování žen" (Ian McEwan's Portrayal of Women 1996, 14).

Celý text tak výrazně vybočuje ze všeho, co McEwan do té doby napsal, a to nejen svým stylem a nezvyklým narativním schématem, ale také svým smířlivým a harmonizujícím vyzněním. Není proto divu, že většina kritiků a recenzentů povídky "Sem a tam" věnuje jen malou pozornost.<sup>2</sup> V.S. Pritchett, sám jeden z velmi oceňovaných autorů žánru krátké prózy, povídku v obsáhlé recenzi publikované v *The New York Review of Books* sice zmiňuje, ale vypořádá se s ní v pouhých čtyřech větách, které nakonec shrnují celý text jako "cvičení do spisovatelova deníku: experiment, ale nejspíše neúspěšný" (32).

Ačkoliv není třeba za každou cenu obhajovat tento autorův překvapivý pokus o vybočení do nezvyklého žánru, stojí jistě za zmínku, že McEwan považuje povídku za jednu ze svých oblíbených a velmi osobních. Přiznává to v rozhovoru s Johnem Haffendenem, přestože následně nijak hlouběji neosvětluje své umělecké úmysly:

*Je to ve skutečnosti velmi jednoduché. Muž leží v posteli vedle své milenky, představuje si sebe sama v zaměstnání, kde ho pronásleduje kolega snažící se připravit ho o osobní identitu. Oslava spící milenky a strach z dotěrného kolegy – to jsou dva jednoduché protiklady povídky. (171-2)*

Ovšem mnohem důležitější než autorovy osobní preference je fakt, že v povídce "Sem a tam" ukázal McEwan dosud neznámou stránku svého literárního talentu, kterou představovala schopnost pracovat se senzuálním proudem imaginace, bohatě metaforickým jazykem a poetickým uchopením reality. To byla u spisovatele, který dokázal až do morbidních podrobností vylíčit porcování lidského těla nebo s podobně

<sup>2</sup> Např. analýza Jacka Slaye Jr. je nejkratší ze všech povídek, jimiž se zabývá ve své studii *Ian McEwan*, David Malcolm v knize *Understanding Ian McEwan* jí věnuje tři krátké odstavce a Kiernan Ryan ve své publikaci *Ian McEwan* povídku dokonce zcela opomíjí, přestože ostatní povídky ze sbírky „Psychopolis“ podrobuje obsáhlému rozboru.

naturalistickým realismem popsat vykonávání základních tělesných potřeb, jistě dovednost nečekaná a již ve své době byla příslibem neustále se rozšiřující škály autorových narativních a stylistických prostředků.

### 3.2.5 PSYCHOPOLIS

Povídka "Psychopolis", původně publikovaná v roce 1977 v listopadovém čísle *New Republic*, vznikla jako výsledek McEwanovy krátké návštěvy Los Angeles a autor se v ní podle vlastních slov pokusil přiblížit atmosféru "chaosu a nekonečné rozpínivosti moderní metropole" (Slay 58) a zároveň zachytit bizarní a excentrické vztahy postav, toužících ve své osamělosti po lásce a pozornosti. Vypravěč město popisuje jako psychotické místo, plné ztracených existencí a narcisistů, přestože na začátku svého pobytu při procházce po pláži pozoruje s povznášejícím pocitem krásné mladé ženy, které "s rozhozenými hnědými údy vypadaly jako hvězdice" a se sebeironickým odstupem líčí, jak v něm zástupy "zdravých starých lidí se svalnatými, ošlehanými těly" (111) vyvolávají touhu mít opálenou pokožku a bílé zářící zuby. Postupně však podléhá atmosféře všudypřítomné apatie, stagnace a nudy, obklopen girlandami telefonních drátů a fádňní architekturou, zalitou "nemilosrdným bílým slunečním svitem, zastřenými vysokými mraky a smogem" (116), připomínající pustinu bez centra a bez obyvatel, "město, které existuje jenom v mysli, nexus změny nebo stagnace v životě každého jednotlivce" (129). Město se stává noční můrou, která v paradoxním kontrastu ke své rozloze a neomezeným možnostem prohlubuje vzdálenost mezi svými obyvateli propadajícími nudě, prázdnotě a narůstající agresí, jak vypravěči názorně vysvětluje nový známý Terrence: "K sousedovi to máš čtyřicet minut vozem, a když se konečně dáte dohromady, jste ochotný dát si do huby, jak vám ta osamělost vlezla na mozek" (115). Terrence tak potvrzuje pozorování, které vypravěč zaznamenal při návštěvě zdánlivě přeplněné pláže na začátku svého pobytu, které metaforicky ilustruje rozpor mezi iluzí a realitou města: "Když jsem teď mezi nimi procházel, všiml jsem si, jak daleko od sebe jednotliví opalující se lidé jsou. Případalo mi, že od jednoho k druhému je to několik minut chůze. To perspektiva ve mně vzbudila dojem, že jsou natěsnáni jeden na druhého" (111).

A právě tento pocit fyzické i emocionální vzdálenosti vyvolává v obyvatelích paradoxní potřebu navazovat neobvyklé a často extrémní vztahy, svěřovat nahodilým známým svá nejniternější tajemství, navozovat situace, jejichž účelem je "přimět nás, aby nám odumřel smích na rtech", jak říká Mary v reakci na groteskní kabaretní vystoupení (121). Je to ovšem stejná Mary, s níž se vypravěč druhý den svého pobytu náhodně seznámil a která ho vzápětí požádala, aby ji na celý víkend připoutal řetězem za nohu ke své posteli. Je však zjevné, že ani ona, ani Terrence, který se z lásky pomočil před rodiči své přítelkyně, už nevnímají bizarnost takových situací, protože "každý se nějak trápí" a groteskno se ve vztazích, stejně jako v každodenní realitě moderní metropole, stává samozřejmostí a všeobecně přijímanou normou. Tento stav hysterické

potřeby sdílení je pravým opakem dystopického obrazu města, které McEwan vylíčil ve "Dvou fragmentech", ale ve svém konečném vyznění se bezradnost a lidská izolovanost obyvatel Los Angeles příliš neliší od londýnského post-katastrofického úpadku civilizace.

V rozhovoru s Ch. Ricksem McEwan popisuje kompoziční záměr povídky: "Říkal jsem si, že by bylo nejlepší vystavět ji jako sérii individuálních setkání a potom nějakým umělým způsobem přivést všechny ty lidi, s nimiž se vypravěč setkal, na jedno místo a nechat je navzájem diskutovat a tím se pokusit vykreslit atmosféru toho města." (Ricks, 526). A tak je atmosféra Los Angeles vykreslena na závěrečném večírku, když vypravěč spolu s Mary a Terrencem jedou navštívit dalšího vypravěčova známého, George. Ale pocit osamělosti a prázdnoty, kterým se na každém z nich život ve městě podepisuje, se projeví už při cestě do Georgeova domu a jejich konverzace v autě vede k pocitu nepochopení, podrážděnosti a následnému mlčení. Když se na večírku díky alkoholu konverzace přece jen znovu rozproudí, probíhá jejich sociální interakce v sérii nahodilých a bezobsažných sporů, kdy každý z účastníků vyjadřuje s hlubokým zaujetím postoje a názory, jejichž prázdnota a nepůvodnost je zcela zřejmá, ať už se jedná o fyzické tresty dětí, o roli žen v křesťanském náboženství, nebo o právo na držení střelných zbraní. A protože se každý z řečníků snaží vehementně obhajovat svůj postoj, ale přitom nevyvolat příliš ostrý konflikt, končí všechny diskuse v neurčité bezobsažnosti a opakovaně tak ilustrují chaos, fragmentárnost a frustraci ze sociálního kontaktu v moderní společnosti:

*Od toho okamžiku večírek nabral obrat ke konvenční spleťové zdvořilosti, v níž Američané, když chtějí, značně předčí Angličany.... Pojídali jsme salát a studený nářez z talířů, které jsme vybalancovali na kolenou. George se Terrence vyptával na jeho studii o Orwellovi a jaké má vyhlídky, že by mohl učit. Terrence se ho vyptával na jeho půjčovnu. Mary byla dotázána na svoji práci ve feministickém knihkupectví a odpovídala nemastně neslaně a pečlivě se vyhýbala jakémukoliv tvrzení, které by mohlo vyprovokovat diskusi. Nakonec jsem byl vyzván, abych pohovořil o svých cestovních plánech, což jsem učinil zeširoka a do otravných podrobností. (128)*

Ve snaze vymanit se z pomalu narůstajícího pocitu marnosti, zahraje vypravěč na flétnu Bachovu sonátu, ale v průběhu hry si uvědomí, že svým neumělým amatérským způsobem předvádí sobě i svému publiku jen chabý pokus o únik před skutečností pomocí hudby, navíc "z jiného času a civilizace, jejíž jistota a dokonalost je předstíráním a lží a [která se mu jeví] ve své racionalitě plytká a ve své přepjatosti ubohá" (129). V tom okamžiku zjistí, že už nedokáže zahrát ani tón a svou produkci ukončí. Ale jeho posluchači mu nadšeně aplaudují, napodobují koncertní obecenstvo, provolávají mu slávu a Mary mu podá imaginární kytici. Tento melancholický závěr, navíc doplněný vypravěčovým konstatováním, že ho "zahltit stesk po zemi, kterou ... ještě neopustil," (130) interpretuje Jack Slay ve své studii *Ian McEwan* jako optimistický

"důkaz, že neosobitost města může být překonána, že občas lidské emoce nejen přežívají, ale nakonec získají navrch" (61). Je ovšem na čtenáři, jestli mu toto smířlivé konstatování umožní zapomenout na atmosféru osamění, marnosti a frustrace, kterou je celá povídka prodchnuta, a jestli nebude v závěrečné scéně spatřovat jen komické gesto, které ve své bezelstné bezprostřednosti umožňuje vypravěči na pouhý okamžik uvěřit iluzi a zapomenout na hlubokou propast, která se rozevívá mezi jeho autentickým prožitkem a infantilní reakcí jeho posluchačů.

### 3.3 MĚSTO JAKO STAV MYSLI: CIZINCI VE MĚSTĚ

Hledáme symboly v příběhu o Achillově hněvu a Hektorově smrti, protože ze skutečné vášně a smrti nás jímá hrůza. A vymýšlíme způsoby, jak se takovým konfrontacím vyhnout.

SAUL BELLOW<sup>1</sup>

Stejně jako povídky zabydlené plejádou vydědenců, samotářů a vyšinitých individuí, jejichž myšlenkové pochody si přímo říkají o hlubší reflexi, jsou i McEwanovy romány vítaným materiálem k ilustraci řady kognitivistických aspektů literární analýzy. Také proto využil David Herman McEwanův román *Na Chesilské pláži* k popisu využití teorie mysli a manipulace s časovými rovinami při budování "akční struktury"<sup>2</sup> textu (Herman 2009), kognitivní literární kritik Alan Palmer si vyměnil názory s představitelem rétorické kritiky Jamesem Phelanem na etické problémy související s rozdílnou narativizací individuální zkušenosti v románu *Nezničitelná láska* (Palmer 2009, Phelan 2009), E. G. Ingersoll se zabýval vztahem textuality a intertextuality v románu *Pokání* (Ingersoll 2004), Ansgar Nünning znovu otevřel otázku vypravěčské nespolehlivosti a jako příklad si vybral *Nezničitelnou lásku* (Nünning 1997) a stejný román použil Jonathan Greenberg ke své ilustraci přínosu neo-darwinistické teorie k analýze literárního díla (Greenberg 2007).

McEwanův román *Cizinci ve městě* patří mezi jeho raná díla a možná právě proto dosud unikal pozornosti kognitivistické poetiky a naratologie. A to přesto, že svým rozsahem, tématem, narativní strukturou, intertextuálním rámcem, charakterem jednajících postav a svérázným pohledem na etické a emoční stránky mezilidských vztahů je pro zkoumání kognitivistickými nástroji téměř předurčen, jak ilustruje široká škála čtenářských i kritických reakcí, které po svém vydání v roce 1981 román vyvolal.

"Jeho nová kniha se vyznačuje schopností morálně popuzovat ... a poskytuje svým způsobem negativní stimul: nutí čtenáře číst román o lidech, před kterými by člověk zdaleka utíkal" (51), píše Douglas Dunn v *Encounteru* na adresu McEwanova románu. Naproti tomu Lewis Jonesova recenze v časopise *The Spectator* vyzdvihuje fakt, že román je "krátký, je o sexu a prostě skvělý" (24). Bez ohledu na tento rozpor v hodnocení představují *Cizinci ve městě* neklamný důkaz McEwanova pokračujícího autorského vývoje. Poprvé opouští podivné existence a sociopaty z okraje společnosti, kteří dosud dodávali jeho textům poněkud laciné zdání výjimečnosti, a začíná hlouběji a zodpovědněji zkoumat mužské a ženské role v partnerských vztazích a ve

<sup>1</sup> Saul Bellow, „The Search for Symbols, a Writer Warns, Misses All the Fun and Fact of the Story“, 7.

<sup>2</sup> „action structure“ - viz R. Giora, Y. Shen, „Degrees of Narrativity and Strategies of Semantic Reduction“, 447-58.

společenských vazbách, přestože si nadále uchovává sklon hororově morbidní tematice. Spolu s nezaměnitelným stylem a neotřelým pohledem na temné stránky lidské sexuality přispěl tento pozitivní posun nepochybně také k první McEwanově nominaci na Bookerovu cenu, i když na její získání musel ještě dalších sedmnáct let čekat<sup>3</sup>.

Přestože zařazení do úzkého výběru kandidátů na prestižní britské literární ocenění postavilo McEwana náhle do jedné řady s takovými autory, jako byli ve své době Muriel Sparková, Doris Lessingová nebo Salman Rushdie (byl to právě jeho román *Půlnoční děti*, který v roce 1981 Bookerovu cenu získal), následné recenze románu nebyly zdaleka tak příznivé, jak ve své studii *Ian McEwan* tvrdí David Malcolm (66). Zatímco Anthony Thwaite, Christopher Ricks nebo Richard P. Brickner vidí v *Cizincích ve městě* rozhodný pokrok oproti *Betonové zahradě* a předhánějí se v tom, kdo v románu objeví více intertextuálních referencí, Eliot Fremont-Smith hodnotí dílo s jistými rozpaky jako příběh, který "začíná s mrazením v zádech a slibuje skutečné napětí a šokující katarzi, ale namísto toho sklouzává k obyčejnému cákání krve", Richard Martin ovšem *Cizince ve městě* považuje za "smutné zklamání" a John Leonard z *New York Times* je označuje přímo za "uboze nechutné". Z tohoto pohledu je ovšem zajímavé, že v českém kontextu byl román přijat mnohem jednoznačněji, i když svůj podíl na pozitivním hodnocení může mít fakt, že v době vydání českého překladu byl McEwan již renomovaným autorem. Marcel Arbeit tak mohl románu ve svém doslovu bez rozpaků přisoudit "kvalitu, kterou potvrdil čas" (*Cizinci* 1996, 26) a Ladislav Nagy, autor nového doslovu druhého českého vydání z roku 2008, nazvat *Cizince ve městě* dokonce "vzpomínkou na dobu, kdy dnešní klasik McEwan ještě oslňoval čtenáře svým osvěžujícím stylem" (*Cizinci* 2008, 111).

Ovšem výtky za přehnanou morbiditu a násilí nebyly jedinými zdroji kritické nevole na adresu nového McEwanova románu. Některé recenzenty zklamal rozsah textu a vyčítali mu, že se stejně jako v případě *Betonové zahrady* spokojil s pouhou novelou, jiní naznačovali, že McEwan svým čtenářům stále dluží příběh postavený na originální myšlence a poukazovali na tematickou příbuznost textu s kultovním románem Američana Paula Bowlese *Pod ochranou nebe* (*The Sheltering Sky* 1949, česky 2000), hororovou povídkou "Teď se neďvej" (*Don't Look Now* 1970, česky 1987) anglické spisovatelky Daphne du Maurierové a nepřímo také se známou novelou německého prozaika Thomase Manna *Smrt v Benátkách* (*Der Tod in Venedig* 1912, česky 1973).

Podle svých vlastních slov však McEwan začal pracovat na románu podle poznámek, které si udělal na dovolené strávené v roce 1978 v Benátkách se svou tehdejší ženou Penny Allenovou. Už tehdy si zaznamenal úmysl "popsat město jako stav mysli a vice versa" (Haffenden, 177), přestože v počátcích ještě údajně netušil,

---

<sup>3</sup> McEwan patří spolu s Beryl Bainbridgeovou k nejčastěji nominovaným autorům na Man-Bookerovu cenu. Byl nominován celkem pětikrát, cenu získal v roce 1998 za román *Amsterdam*.

kterým směrem se text bude vlastně ubírat. Nakonec vznikl hororový příběh Colina a Mary, znučeného anglického páru trávícího dovolenou ve městě, které všemi svými znaky Benátky připomíná. Na poněkud zmatených potulkách neznámým městem dvojice jednoho dne narazí na místní manžele Roberta a Caroline, kteří postupem času začínají stále více zasahovat do jejich života, až je nakonec oba omámí neznámou drogou a před očima bezmocné Mary provedou sadistický sexuální rituál, při němž nechají vykrváčet stejně bezvládného Colina:

*Robert hmátl Colinovi po paži a obrátil mu ruku dlaní nahoru. "Hleďme, jak je to jednoduché," řekl, možná sám k sobě, když zlehka, téměř hravě přejel Colinovi břitvou přes zápěstí a otevřel mu tepnu. Paže se mu vymrštila kupředu a proud, v tom světle oranžový, dopadl pouhých pár centimetrů od Maryina klína. (114-115)*

Mary po prožitém traumatu a po identifikaci Colinova mrtvého těla opouští Itálii, ale přitom stále hledá vysvětlení pro tuto hrůzostrašnou zkušenost.

McEwan později přiznal, že psaní románu pro něj bylo velmi obtížné, především z osobních důvodů: "Cítil jsem velmi silnou identifikaci s Colinem, jako bych nějakým zvláštním způsobem popisoval o svou vlastní smrt. Chvillemi se mi z toho dělalo strašně zle" (Haffenden, 183). Dalším důvodem byla autorova potřeba analyzovat hlouběji spojení vnitřního života svých hrdinů s jejich sociálním prostředím, která vyvstala nejen jako důsledek přechodu od žánru povídky k rozsáhlejší próze, ale také díky jeho narůstajícímu zájmu o společenskou podmíněnost individuální psychologie postav:

*Nestačilo psát o mužích a ženách pouze ve společenských kontextech, musel jsem se pustit do oblasti podvědomí a způsobu jeho formování. Nestačilo být racionální, protože mohly existovat touhy – masochismus u žen a sadismus u mužů – které sice zosobňují formy útlaku žen v patriarchální společnosti, ale které zároveň představují zdroj skutečné rozkoše. (Haffenden, 178)*

Tento McEwanův osobitý příspěvek do feministického diskursu se bude v jeho díle objevovat ještě několik let, a přestože to později nikdy otevřeně nepřizná, jsou jeho postoje z této doby zřejmě do značné míry ovlivněny jeho první ženou Penny, která spolu s "new age" filozofií vnesla do jejich manželství i radikální feministické názory. McEwan však s postupem času vymění jednoduchou racionalitu ideologie za intelektuálně přínosnější téma střetávání analytického rozumu s iracionální pravdou intuitivně vnímané reality. V tomto kontextu líčí svou zkušenost z vystoupení na levicové feministické konferenci v roce 1985, kde vyjádřil myšlenku o možnosti pudové, nikoli sociálně podmíněné podstatě masochismu a sadismu. Reakce na jeho improvizovanou, a jak sám přiznává trochu neobratnou, řeč názorně ilustruje, proč velká část levicově liberální kritiky odmítá spatřovat v *Cizincích ve městě* podobenství o střetu civilizovaného liberalismu s animální pudovostí:

*Účastníci konference představovali širokou koalici vyznavačů socialismu a feminismu a já jsem se dostal na neuvěřitelně horkou půdu, když jsem prohlásil, že mnoho žen možná zažívá masochistické fantazie, stejně jako muži mají své sadistické fantazie, ale že tyto fantazie jsou realizovány v soukromí a nikdy se nestávají předmětem veřejné debaty. A že by bylo pro vztah mnohem lepší, kdyby se tyto fantazie připustily, než aby je bylo nutno neustále popírat a že skutečná svoboda pro takové ženy by spočívala v přiznání si tohoto masochismu a ve snaze pochopit, jak se tyto představy stávají zdrojem sexuální rozkoše. S tím, že totéž samozřejmě platí i pro mužské masochisty. Mluvil jsem o sexuální fantazii. Celý sál explodoval ... a byl jsem obviněn, že se snažím ospravedlnit sexuální násilníky a že pytláčím na zakázaném území – ženské zkušenosti. (Haffenden, 170)*

O něco dále ve stejném rozhovoru vysvětluje, že podle jeho názoru spočívá problém levicového liberalismu v neochotě připustit, že některé aspekty lidské psychiky a potažmo i sexuality není možno jednoduše vysvětlovat pomocí nejrůznějších teorií sociálního chování a následně modifikovat rádo by korektivními sociálními programy:

*Můžete ve svém osobnostním vývoji dost dobře dospět k přijetí určitých intelektuálních stanovisek a můžete podle toho změnit i své jednání, ale přesto jste ovlivňováni ještě něčím jiným – náklonnostmi a touhami, které ve vás mohly být neměnným způsobem zakódovány už v dětství. Příslušníci mé generace vyrůstající v 50. letech dospívali v době, která byla dobou otců a já jsem [na konferenci] poukázal na to, že existuje řada žen, pro které postava otce představuje hlubokou a silnou složku jejich sexuality. To vyvolalo velkou bouři odporu, ale stále si myslím, že jsem měl pravdu. (Haffenden, 170)*

Kromě nepochopení pro své názory na lidskou sexualitu ze strany liberálně a feministicky naladěných intelektuálů si McEwan z vystoupení a následné reakce odnesl ještě jednu důležitou životní zkušenost s levicovým liberalismem: "současná levicová ideologie překypuje podobným množstvím nejrůznějších tabu, stejně jako jimi překypovala církevní shromáždění na konci devatenáctého století. Všichni tady byli tak zvyklí na jistý druh unifikovaného myšlení, že pro ně bylo znepokojující vidět ve svých řadách takového nepřítele, jako jsem byl já" (Haffenden, 170). Toto vědomí sice neotřásl jeho vírou v racionalitu jako primárního nástroje k uchopení lidské zkušenosti a stejně tak nijak významně neovlivnilo jeho liberálně levicové postoje, ale muselo autora přivést k hlubšímu zamyšlení nad úlohou rozumu a racionality ve službách ideologie. Toto téma však zpracuje až o několik let později v románu *Černí psi*.

Kromě problematiky sexuality a partnerských vztahů tak McEwan rozvíjí v *Cizincích ve městě* také svou myšlenku o působení neznámého prostředí, které zákonitě mění způsob, jakým jedinec vytržený z jistoty známých myšlenkových a emocionálních kontextů vnímá realitu, a zároveň je sám touto realitou proměňován a



nejednou také zničen. Úvodní motto románu, citující Cesara Paveseho: "Cestování je krutost. Nutí nás důvěřovat cizincům a ztratit z dohledu přítele a všechno známé pohodlí domova" (8), je toho názorným dokladem. Také proto Jack Slay Jr. přirovnává příběh Colina a Mary k osudům postav z románů Henryho Jamese, kde naivní nevinność cizinců často padne za oběť intrikám domorodců, jejichž odlišný etický kodex je příčinou a mnohdy také prostředkem zkázy ušlechtilých, ale ve své bezelstnosti příliš krátkozrakých hrdinů. Stejně tak může Colinův a Maryin příběh evokovat i Conradův román *Srdce temnoty* s Kurtzovým mnohoznačným zvolání "Hrůza, hrůza!", které by mohlo sloužit jako literární *omen*, předjímající pozdější tragický osud McEwanových hrdinů v zlověstné džungli moderního turistického labyrintu. A stejně jako Jamesova Daisy Millerová nebo Conradův kapitán Marlow, tak i Colin s Mary si posléze ze všeho nejvíce přejí vrátit se domů, přestože původně bylo smyslem jejich cesty právě vytržení z ubíjející každodennosti domova. Podobně jako Conradův Marlow v Africe, také Mary po Colinově smrti opouští sama neznámé a nepoznané město, obohacená o zkušenost, jejíž přesné kontury jí sice unikají, ale která ji navždy poznamenává. Přesto však McEwanův příběh spořádaných Angličanů bloudících poloprázdnými uličkami starobylého města nekopíruje ani Jamese ani Conrada, ale v modernizované aktualizaci spojuje conradovskou vizi destruktivního *genia loci* s hororovou verzí morálního vampýrismu, jaký lze najít u Henryho Jamese.

Díky McEwanově narativní strategii upadá čtenář do podobně bezradného stavu, v jakém se nachází hlavní hrdinové, když v průběhu celého vyprávění získává jen velmi kusé a povrchní informace o jejich životě. A tak jsou pro něj Colin s Mary stejně málo reální, jako jim samotným je vzdálená realita města, v němž se stávají jen bezduchými turisty se snadno zaměnitelnou identitou. Čím méně sděluje McEwan o Colinovi a Mary, tím lépe a s děsivějšími podrobnostmi seznamuje čtenáře s životem jejich antagonistů, Roberta a Caroline, jako by chtěl znovu potvrdit, že příjemné, pohodlné a každodenní je nezajímavé, a že skutečné napětí se nejlépe hledá tam, kde sídlí zlo a bizarnost. Zdá se, že autor stvořil tento milenecký pár korektních, liberálně kultivovaných Angličanů jen proto, aby je poslal do náruče dvou vyšinutých psychopatů, jako vystřižených z některé z jeho raných povídek. Z bezpečí hotelového pokoje, kde se v pomalu ubíjející nudě odehrává jejich milování jako mechanizovaný akt bez sebemenšího náznaku vášně, je vyhání do křivolakých uliček nepřátelského města, které je nakonec přivedou do starobylé Robertovy vily, aby tam ve střetu s neprobádanými hlubinami podvědomí a pohlavního pudu odhalili bezradnost svého moderního liberalismu.

Jack Slay jejich nedostatek schopnosti a vůle vymanit se z obtížných situací, které je nakonec dovedou až k nedobrovolné účasti na Robertově vražedném rituálu, přičítá "povrchnosti, sobectví a nešikovnosti ... a protože nejsou schopni se adekvátně postarat jeden o druhého, musí hledat útěchu u neznámých lidí" (77). Takové hodnocení je nejen poněkud příkré, ale je také v rozporu s McEwanovou vlastní charakteristikou Colina a Mary, které chtěl zobrazit jako "sympaticky liberální, ale příliš

racionalistickou a civilizovanou dvojici, která podléhá ve střetu s drsnou realitou temných vášní, reprezentovaných Robertem a Caroline" (Haffenden, 181). Pravdu ovšem nemá ani Kiernan Ryan, podle nějž jsou *Cizinci ve městě* "děsivým osudem muže a ženy, kteří opustili svou přirozenost a jsou tak zcela v moci svých vlastních potlačených pudů" (K. Ryan, 34). Pokud totiž můžeme z čtenářského hlediska soudit, Colin s Mary svou přirozenost neopustili, neboť ji nikdy díky své civilizované racionalitě nenašli. Proto jsou v okamžiku, kdy se prostřednictvím Roberta a Caroline setkávají s temně pudovou stránkou sexuality, příliš naivní a nepřipravení čelit destruktivním silám podvědomí, jejichž animální podstatu si ve svém kultivovaném liberalismu odmítají přiznat.

Tato naprostá pasivita, s níž oba podstupují celý děsivý akt, je pro čtenáře jedním ze znepokojujících rysů románu. Nezvyklé okolnosti a rychlý sled událostí paralyzují Colinovu a Maryinu psychickou obranyschopnost, umocněnou neznámým místem a ztrátou záchytných bodů každodenního života v domácím prostředí. Následkem toho upadají do jakéhosi odevzdaného transu, jehož vnitřní logika jim nedovoluje nic jiného než pokračovat až do úplného konce. Colinův a Maryin mentální i emocionální zmatek tak tvoří paralelu k jejich podobně zoufalé dezorientaci v jedné z nejznámějších turistických destinací. Mapy jim nepomáhají a oni bezcílně bloumají městem a ztrácejí se v labyrintu úzkých, pochmurných uliček. Představa nekonečného tápání v rozmazaně snové atmosféře je ještě posilována autorovým úmyslným zamlčením názvu města a všech notoricky známých památek, kolem nichž den za dnem procházejí, přestože i čtenář z bohatých indicií zpravidla poznává, kde se právě nacházejí. Bez jednoznačného autorského potvrzení však zůstává i jemu vše zahaleno do znepokojující nejistoty, kterou takto sdílí s hlavními protagonisty děje.

Podobné pocity nejistoty vyvolává i fakt, že všechny postavy příběhu postrádají příjmení, což je prvek poměrně běžný u žánru povídky, v románu však tento narativní prvek působí nezvykle a podle Rickse vyvolává u čtenáře "neklid z toho, že je vržen do prožívání intimity s cizinci, do místa setkání, které je divoce nasvětleno a obklopeno stíny" (Ricks, 13). O Colinovi a Mary se dozvídáme alespoň to, že jsou typickými představiteli moderních obyvatel metropole, že Mary je rozvedená se dvěma dětmi, a přestože s Colinem tvoří pár, vyhýbají se sňatku i společné domácnosti. Kromě podobného životního stylu sdílejí i zájem o divadlo – Colin je bývalý herec a Mary byla členkou radikální feministické divadelní skupiny. Vedou spolu o feminismus často spory, ale zároveň se vidí jako zásadoví jedinci s moderními postoji k otázce sexuální politiky.

Chvilí před tím, než poprvé potkají Roberta, se Mary zastaví u výlohy supermarketu a vyjádří znechucení nad patriarchálně šovinistickým vyzněním reklamy na postel, obklopenou genderově příznakovými rekvizitami. V zápalu hněvu před touto snůškou klišé si Mary všimne letáku s manifestem militantní feministické skupiny, požadujícím, aby byli muži usvědčeni ze znásilnění kastrování, a je potěšena radikalismem italských žen, které jsou podle ní mnohem odvážnější než jejich anglické

protějšky. V groteskním kontrastu k jejímu rozhořčení se vzápětí objeví Robert, představující všechno, co anglický pár ve svých moderně liberálních postojích považuje za odpudivé a nepřijatelné. Působí jako dokonalá karikatura šovinistického machismu - navoněný nasládlým parfémem, se zlatou napodobeninou břitvy na řetízku kolem krku, v černé průsvitné košili rozepnuté až do pasu a odhalující hustě porostlou hrud'. Na adresu autorek feministického letáku má standardní odpověď: "To jsou ženy, které nemůžou sehnat manžela. Chtějí všecko dobré mezi mužem a ženou zničit. ... Jsou příliš ošklivé" (26). Mary se však za svůj předchozí kategorický názor nepostaví a s typicky anglickou zdvořilostí změní téma hovoru, navíc po krátkém přemlouvání spolu s Colinem přijme Robertovo pozvání do baru a nastoupí tak cestu k tragickému rozuzlení doposud nudné dovolené.

Přestože jejich setkání vypadá zcela náhodně, vyjde později najevo, že bylo součástí Robertova sofistického plánu a ve čtenáři narůstá dojem, že jakýmsi intuitivním způsobem také Colin a Mary tento okamžik očekávají a dokonce se na něj připravují. Narativní výstavba textu začíná postupně připomínat divadelní představení v autorově režii a oba bývalí herci jakoby čekali na svůj vstup na scénu: "Používali drahé kolínské a pudry z bezcelního obchodu, a aniž by se spolu radili, pečlivě si vybírali, co si vezmou na sebe, jako by někde mezi těmi tisíci lidí, ke kterým se zanedlouho připojí, čekal někdo, komu velice záleží na tom, jak vypadají" (11). Přestože je Robert iniciátorem vzájemného setkání, je také on pouhým hercem v dramatickém kusu, a jeho příchod na scénu je vyvolán silami, kterých si on sám není vědom:

*Ukázala na dveře několik metrů před nimi, a jako by ji přivolala, vystoupila ze tmy do kalužiny pouličního světla podsaditá postava a zastoupila jim cestu. "Hele, co jsi provedla," zažertoval Colin a Mary se zasmála. (24)*

V baru jim Robert vypráví o svém otci, civilizovaném, ale autoritativním diplomatovi, který z něj vychoval pomocí strachu a krutých fyzických trestů nejen fanatického zastánce ideálu maskulinity, ale také, jak se později ukáže, sadistického misogyny s homosexuálními sklony. Robert sám ovšem vidí ve svém dětství proces kultivace ve skutečného muže, pokračující v tradici výchovy jeho předků: "Byli to muži a byli na to hrdí. A ženy jim rozuměly. ... Neexistovaly žádná nedorozumění." Zatímco v dnešní době muži podle Roberta nenávidí sami sebe a jejich ženy je nerespektují, protože "ať říkají cokoli, ženy u mužů milují agresi a sílu a moc ... A i když se za to nenávidí, ženy chtějí, aby je muži ovládali. Je to hluboko v jejich myslích. Lžou samy sobě. Mluví o svobodě, ale sní o vězení" (72).

O něco později Robertova manželka Caroline tento postoj konsternované Mary potvrzuje svým krédem zbožné oddanosti a tvrzením, že si nedokáže představit dokonalejší štěstí než utrpení či dokonce smrt z rukou milovaného muže. Na první pohled tedy anglický pár s Robertem a Caroline nemá nic společného a než se rozloučí, jsou jejich rozhovory dokladem neustále se rozevírající propasti ve vzájemných představách o životě a o partnerství. Když se však Colin a Mary s Robertem setkávají

podruhé a mohou mu snadno uniknout, z nepochopitelných důvodů se jim to nepodaří:

*Navzdory těm brýlím, dobře stržnému obleku a světle šedé hedvábné kravatě ho okamžitě poznali a hypnotizovaně sledovali, jak se blíží. Nedalo se poznat, jestli je zahlédl, ale kráčel rovnou k jejich stolu.*

*Colin zasténal. "Měli jsme jít do hotelu."*

*"Měli bychom se otočit," řekla Mary, ale dál pozorovali, jak se blíží, podmanění zážitkem toho, že v cizím městě někoho poznávají, okouzlení tím, že někoho vidí, aniž by on viděl je. (49)*

Výrazy "hypnotizovaně", "podmanění" a "okouzlení" jenom podtrhují celkovou snovou atmosféru příběhu a téměř apatické poddajnosti, s níž Colin a Mary pomalu upadají do Robertovy pasti.

Náhlé setkání s Robertem a Caroline však neočekávaně oživí Colinův a Maryin vztah a naplní ho zcela novým druhem vzrušení. Začnou se nejen znovu bouřlivě milovat, ale zároveň rozvíjejí své sadomasochistické fantazie, jako by se v nich probouzely skryté touhy a pudy, které si dosud jako civilizovaní, distingovaní liberálové nikdy nepřipouštěli:

*Při milování si navzájem začali šeptat do ucha příběhy odnikud, z hloubi temnoty, příběhy, které v nich vyvolávaly sténání a bezmocné záchvaty smíchu, a které od fascinovaného posluchače vyžadovaly doživotní srozumění s podrobením a ponížením. (77)*

Přestože jejich nově nabyté souznění vede k náhlé intimitě a rozhovorům o tématech, o nichž spolu za sedm let jejich vztahu nikdy nehovořili, zdráhají se oba připustit, že jediným skutečným zdrojem tohoto obnoveného fyzického i emocionálního sblížení je setkání s Robertem a jeho ženou, spolu s nedefinovatelnou přitažlivostí atmosféry, která vztah těchto dvou neznámých lidí obklopovala. Pokračují tak ve svém vyhýbavém postoji k iracionálním silám, které se promítají do jejich vlastního vztahu. Jako by toto "beze slov dohodnuté mlčení" (86) bylo součástí jejich role ve hře, která nezadržitelně a bez rozhodnutí svých aktérů spěje k dramatickému a krvavému rozuzlení. Mary při poslední osudové návštěvě v rozhovoru s Caroline navíc přiznává: "Neměli jsme tak docela v plánu k vám zajít, ale úplná náhoda to taky nebyla" (101). Po třech dnech vášnivého sblížení se totiž kouzlo postupně vytrácí a Colin s Mary se znovu vracejí každý do svého vlastního vnitřního světa. To, čeho se právem obávali, že renesance jejich vztahu je jenom dočasná a "že samota a soukromé myšlenky zničí to, co spolu sdílejí" (78), se začíná stávat realitou.

V naději, že nová návštěva u Roberta a Caroline by mohla obnovit mizející mystérium, se v nevyřčeném souladu vydají na poslední návštěvu, přestože celou dobu cítí nejasné nebezpečí, které od jejich nových známých hrozí. Caroline s Robertem nejsou jejich návštěvou nijak překvapeni a naopak je zcela samozřejmě očekávají,

dokonce s náznakem výčitky, že nepřišli dříve. Když Robert provádí Colina neznámou městskou čtvrtí, předstírá před kolemjdoucími, že spolu mají milenecký poměr. Colin se ani tehdy neosvobodí z jeho vlivu, přestože na cestě domů zahlédne uličku, která by mohla být snadnou záminkou k úniku:

*Kroutila se pod markýzami obchodů a prádlem visícím jako prapory z balkónů z tepaného železa, a podmanivě mizela ve stínu. Žádala, aby byla prozkoumána o samotě, bez porady se společníkem nebo povinnosti vůči němu. Zajít tam nyní jako naprosto svobodný člověk, být oproštěn od únavné role v té psychologicky podmíněné hře, mít čas a klid na otevřené a pozorné vnímání, na svět, jehož úchvatný a neustálý útok na smysly je tak snadno obvykle ignorován, přehlušen v zájmu neprobádaných ideálů osobní odpovědnosti, výkonnosti, občanství, jak snadné by teď bylo tam zajít, prolnout se se stíny, zkrátka odejít. (99)*

Colin však pokračuje v cestě s Robertem a ve světle následných událostí je snadné toto krátké zastavení vnímat jako alegorickou předzvěst jeho "prolnutí se stíny", které na něj ve skutečnosti čeká. Jeho ochota podrobit se svému osudu tak připomíná již zmíněnou Mannovu novelu *Smrt v Benátkách*, jejíž hlavní hrdina si je snad ještě více než Colin s Mary vědom svého sebedestruktivního jednání.

Z hlediska narativní výstavby je možno román vnímat jako komplexní rámcovou strukturu, v níž se prolíná několik narativních strategií podílejících se na výsledném působení celého textu. David Malcolm ve svém článku "Narativní strategie, intertextualita a jejich funkce v McEwanově rané próze" (*Narrational Strategy, Intertextuality and Their Functions in Ian McEwan's Early Fiction 1996*) jí přisuzuje úlohu autotematického působení, neustále připomínajícího čtenáři přítomnost vypravěče (*Narrational Strategy*, 171). Přestože lze polemizovat s Malcolmovým hodnocením McEwanova textu jako "virtuózní ukázky narativních technik", stejně jako s názorem na rozsah autotematického působení textu, jeho popis disociativních a zcizovacích narativních postupů je velmi podrobný a přínosný. Pokud totiž opustíme představu, že cílem těchto technik je především postmoderní "zdůraznění uměleckosti a odkazování na fikční povahu románu" (*Narrational Strategy*, 171), umožní nám to ocenit postupy, které McEwan používá k navození divadelní a karnevalové atmosféry, podtrhující jak hororové ladění samotného příběhu, tak vypravěčův ironický odstup od žánrových schémat.

Jedním ze základních prvků McEwanovy narativní výstavby příběhu v *Cizincích ve městě* je neustále se měnící vypravěčská fokalizace. Příběh je vyprávěn ve třetí osobě, a představuje tedy vypravěčskou polohu, kterou McEwan dosud ve svém díle používal jen zřídka. Autorská perspektiva je omezená, přičemž způsob nahlížení na děj příběhu se neustále proměňuje. O komplexnosti této perspektivy (přičemž by nejspíš bylo možno stejně tak dobře argumentovat, že jde v konečném důsledku spíše o chaotičnost) napovídá i fakt, že ani sám Malcolm si není vždy zcela jist, čí pohled je v

textu prezentován: "Z velké části jde o omezenou autorskou perspektivu, přičemž mnohé, pokud ne vše, vnímáme prostřednictvím pozorování a myšlenkových pochodů Colina a Mary" (Malcolm 1996, 167). Přestože část tohoto váhání lze připsat na účet McEwanova hojného užívání tzv. "neznačené přímé řeči" neboli *free indirect discourse*<sup>4</sup>, která s evokací čtenářské nejistoty přímo počítá, má autorovo použití znejistujících narativních strategií svá specifika.

Román začíná obrazem města popisovaného z okna hotelu, kde se Colin a Mary ubytovali. Vypravěčská perspektiva tak hned zpočátku zahrnuje oba hlavní protagonisty ve svérázné duální fokalizaci a tím také navozuje dva vzájemně se prolínajících kognitivní rámce, které se v průběhu vyprávění objevují a zase mizí v souladu s tím, jak jsou Colin a Mary prezentováni. Někdy vystupují téměř jako "jedna osoba" (16), popřípadě "skoro jako dvojčata" (63), jejichž kroky se na městské dlažbě rozléhají "jako kročeje jediného člověka"(23), vzápětí se však fokalizace mění a skutečnost je nazírána z pohledu samotné Mary, která "se zvedla z jogínské pozice a poté, co pečlivě rozvážila, jaké si vezme spodní prádlo, se začala oblékat" (13). O něco málo později se dozvíme o její minulosti z pasáže připomínající vnitřní monolog, ovšem zakončený komentářem, který patří mnohem spíše do roviny implikovaného vypravěče než do Maryina vědomí: "Pohybovala se náměsíčně od jednoho okamžiku k druhému a celé měsíce uplynuly bez vzpomínky, bez sebemenší stopy, kterou by zanechaly na její vědomé vůli" (17).

Maryina perspektiva je prokládána Colinovou, střídají se popisy vnější reality a vnitřního prožitku, ale stejně tak se v textu objevují vypravěčské repliky, které nepatří do vědomí ani jednoho z protagonistů a přesahují diegetický rámec příběhu. Informace obsažené v konstatováních "dotčeně by popřeli, že se nudí." (16) a "když na sebe pohlédli, hleděli do zamženého zrcadla," (16) patří do jiného vztahového rámce, než hodnotící konstatování "už to nebyla žádná velká vášeň" (16) nebo introspektivní popis, "snadno si ublížili opakovaným zjištěním, že jejich potřeby a zájmy jsou odlišné" (16). Zatímco poslední dvě formulace mohou být vnímány jako součást diegetické roviny příběhu sdílené postavami, vypravěčem i čtenářem, hypotetické popření nudy a metafora zamženého zrcadla se odehrávají mimo perspektivu hlavních protagonistů a jsou jednoznačným signálem, otevírajícím paralelní rovinu komunikace mezi vypravěčem a čtenářem. Přestože narativní strategie, které staví na více nebo méně nápadném vtažení samotného čtenáře do komunikace s vypravěčem (popřípadě implikovaným autorem), se v literatuře vyskytují poměrně hojně a důvěrné oslovení "milý čtenáři" se objevuje již od samého zrodu románu, má McEwanovo použití tohoto prvku několik specifických rysů.

V prvé řadě je tato rovina komunikace prezentována velmi nenápadným a takřka nepostřehnutelným způsobem a přispívá tak k budování všudypřítomné atmosféry nejistoty a neurčitosti, která je výraznou dominantou příběhu. Čtenář si postupně

<sup>4</sup> Podrobnější diskuse k problematice *free indirect discourse* (FID) viz Rimmon-Kenanová (2001), 117-123.

uvědomuje, podobně jako Colin a Mary po setkání s Robertem a Caroline, existenci dalšího hlasu, který vstupuje do příběhu a komentuje jeho dění, aniž by se zřetelně a jednoznačně deklaroval jako samostatný vypravěčský úhel pohledu. Stejně jako Robert, který se bloudícím turistům vynořuje ze tmy a zase mizí, aby je na čas zanechal jejich osudu, objevuje se a zase mizí i komentující vypravěč, který vidí více než samotné postavy, ale sděluje méně, než by si čtenář přál. Čtenáři tak, podobně jako oběma hlavním postavám, neustále uniká pevný bod, z něž by zachytil a přehlédl celý děj příběhu.

Dalším přínosem této narativní strategie je navození role vypravěče jako nenápadného průvodce, který nechává před čtenářovými očima odvíjet dramatický děj ozvláštněný celou řadou hororových prvků, ale zároveň ho provádí jednotlivými scénami na způsob divadelního nebo karnevalového představení a jeho občasný komentář udržuje povědomí o hranici mezi herci a divákem a neustále tak narušuje možnost identifikace čtenáře s protagonisty příběhu. Vzhledem k umístění děje se nabízí srovnání vypravěčovy role s úlohou Vergilia z *Božské komedie*, který Dantemu dovoluje rozmlouvat s postavami, vyslechnout si jejich verzi příběhu a zároveň komentuje a objasňuje příčiny jejich pobytu v podsvětí. Ale právě tady se zřejmě objevuje slabina McEwanova přístupu, protože ať už byl autorův úmysl jakýkoliv, vypravěčovy osobité, pouze náznakem realizované vstupy se v druhé polovině románu postupně vytrácejí a celý příběh končí, aniž by došlo k rozuzlení této "fokalizační hry". Děj uzavírá objektivizovaný popis scény, při níž Mary identifikuje mrtvé Colinovo tělo, prolínající se s pohledem do Maryina vědomí, snažícího se usilovně o narativizaci, a tím zároveň o pochopení, celé přestálé zkušenosti:

*Chtěla mu znovu vyprávět Carolinin příběh tak věrně, jak si jen dokáže vybavit, a pak se mu to vše chystala vysvětlit, vyložit mu svoji teorii, v tomto stadiu samozřejmě předběžnou, která vysvětlovala, jak představivost, sexuální představivost, pravěké sny mužů o tom jak zraňují, a žen o tom, jak jsou zraňovány, se zhmotnily a stanovily neochvějné pravidlo jediného uspořádání, které znetvořuje všechny vztahy, všechny pravdy. (118-119)*

Toto její úsilí však přichází vniveč a Mary mrtvému Colinovi nevysvětlí nic, "protože někdo cizí mu nesprávně učesal vlasy" (119). Stejně jako v průběhu celého vyprávění je i nyní její snaha o proniknutí do hlubších vrstev vlastního vědomí opět zastíněna hmatatelnou skutečností materiálního světa, v němž obrazy a zvuky představují jedinou přístupnou formu poznání. Stejně jako Colin, který zemřel, aniž by pochopil cokoli z temné a pudové povahy vášní, zůstává i Mary se svou předběžnou a nevyřčenou teorií sexuální představivosti pouze na hranici vlastního podvědomí.

## 4 EMPIRICKÝ VÝZKUM ČTENÁŘSKÉ RECEPCE

Co je všudypřítomné, je neviditelné. Nic není běžnější než zkušenost četby a přesto o ní téměř nic nevíme. Čtení je pro nás takovou samozřejmostí, že se na první pohled zdá, jako by nebylo nic podstatného, co o něm lze říci.

TZVETAN TODOROV<sup>1</sup>

Každá myšlenka v této knize se může nakonec ukázat jako omyl, ale i to by byl pokrok, protože naše staré myšlenky byly tak vyčpělé, že už ani nemohly být chybné.

STEVEN PINKER<sup>2</sup>

"Praktický rozum nám říká, že lidé z rozdílných oborů myslí odlišným způsobem, že dospělý a dítě nepřemýšlejí stejně, že mysl génia se liší od myslí průměrného člověka a že automatický myšlenkový proces, který probíhá například při čtení jednoduché věty, má velmi daleko ke kreativnímu myšlení, odehrávajícímu se při psaní básně" (Fauconnier 2002, 17). Ještě důležitější než tyto zjevné a nezpochybnitelné rozdíly v kvalitativní stránce myšlení, dodávají autoři knihy *Jak myslíme* (The Way We Think 2002), jsou však univerzální a dané myšlenkové postupy a algoritmy, které se aktivují při procesu tvorby významů, odehrávají se napříč rozdílnými rovinami myšlení a umožňují jeho samotnou existenci. Tyto mentální operace jsou přirozeně z velké části neuvědomované, přesto je možné a nutné hledat cesty k jejich odhalování, pokud chceme pochopit podstatu a principy myšlenkového procesu. Mnohé z těchto principů jsou již známé, patří k nim analogické myšlení, konceptuální rámcování a mapování, metaforické myšlení, konceptuální křížení (blending), simplexní a komplexní sítě, skriptování a řada dalších, přičemž taxonomie těchto principů se neustále vyvíjí, stejně jako hledání cest, jimiž by bylo možno dále je specifikovat. Jednu z mnoha takových cest je možno spatřovat v empirické analýze významotvorných a afektivních procesů, které doprovázejí recepci literárních textů. Nespornou výhodou takového zkoumání je fakt, že právě při čtenářské interpretaci fikční literatury se ve vymezeném čase a ve vztahu ke konkrétnímu a *fixovanému* textovému rámci aktivuje současně celá řada mentálních procesů, které v každodenním životě probíhají mnohdy nezávisle na sobě,

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *The Reader in the Text*, 67.

<sup>2</sup> Steven Pinker, *How the Mind Works*, ix.



v dlouhém časovém horizontu a souvisí s konkrétní životní zkušeností, kterou lze jen velmi obtížně opakovaně navodit nebo modelovat. Přitom prožívání fikčních situací je v klíčových kognitivních a psychologických charakteristikách totožné s prožíváním situací reálných, jak dokládá Gerrig ve své studii *Prožívání narativních světů* (Experiencing narrative worlds: On the psychological activities of reading 1998) a potvrzuje tak více než sto let staré konstatování Henryho Jamese, že "fikce je přímou nápodobou života" (H. James 1884, 27).

Navzdory těmto dokladům o mimeticko-reprezentační povaze literatury nepatří empirické zkoumání čtenářské recepce k častým a oblíbeným metodám využívaným v rámci literárněvědného výzkumu. Existuje celá řada metodologických, psychologických i čistě praktických důvodů, proč tomu tak je, přičemž k nejčastějším z nich bezesporu patří onen zdánlivě neuchopitelný a proto obtížně konceptualizovatelný rozsah rozdílných názorů, dojmů, reakcí, pocitů, (dez)interpretací a účinků, které kontakt s literárním dílem u jeho vnímatele vyvolává. Je proto přirozené, že literární věda i kritika se soustředí především na analýzu konkrétního a přesně vymezeného prostoru fikčního *textu*, a pokud se zabývá čtenářem, má tendenci vnímat ho jako skupinový, kulturně a historicky podmíněný *konstrukt*, nikoli jako jednotlivce produkujícího individuální, byť sociálně, kulturně a dobově ukotvené čtenářské interpretace. Odvoláme-li se však na Chomského příměr, rozdělující naši nevědomost na kategorii *problémů* a kategorii *záhad*, potom je to právě kognitivistický přístup, který povyšuje mnohovrstevnou realitu čtenářské recepce literatury z kategorie záhadných fenoménů do roviny "problémů, jejichž řešení sice ještě nenacházíme, ale máme vhled, rozšiřující se znalosti a alespoň rámcovou představu toho, co vlastně hledáme" (Pinker, ix).

Význam konfrontace literárního díla s konkrétními čtenáři při definování základních metodologických otázek literární vědy názorně ilustruje vzpomínka, kterou ve své knize *Zážitek literatury* (Experiencing Fiction 2007) popisuje James Phelan, jeden z předních představitelů současné druhé generace "rétorické" literární kritiky:

*Na jaře roku 1973 jsem ještě jako novopečený student Chicagské univerzity vstoupil do první hodiny semináře Sheldona Sackse "Román 18. století" a uslyšel jsem ho položit otázku, která mi od té doby zní v uších: "Čtete všichni tytéž knihy?" Sacks chtěl poukázat na paradox: zatímco většina z nás v posluchárně, včetně něho, by instinktivně odpověděla "ano" (kritické představy v roce 1973 byly velmi odlišné od těch v roce 2007), v okamžiku, kdy jsme začali rozebírat smysl kteréhokoliv románu – Sacksův příklad pro onen den byla *Pýcha a předsudek* - naše rozdílné interpretace textu dokazovaly pravý opak. (Phelan 2007, ix)*

Ponechme stranou úvahu, jestli se kritické představy a především kritická praxe v roce 2007, respektive v roce 2012, skutečně natolik liší od té v roce 1973, a položme si podobnou otázku jako před téměř čtyřiceti lety Sheldon Sacks: "Čtete všichni stejnou

knihu? A pokud ne, proč a v čem se naše názory na přečtený text liší?" Je zřejmé, že odpověď na tuto otázku z pohledu běžného čtenáře bude nejspíš jednoznačná a nebude ani příliš zajímavá, ani příliš překvapivá: "Protože jsme každý jiný a protože máme rozdílné zkušenosti, představy, očekávání a lišíme se vzděláním, kulturním zázemím a intelektem". Ostatně, celé generace filozofů, sociologů, kulturních antropologů i literárních vědců a teoretiků umění zkoumají příčiny, typy a důsledky oné "jinakosti". Většina představitelů kognitivní vědy se však domnívá, že mnohem zajímavějším problémem než zkoumání rozdílů je hledání odpovědi na otázku co a proč vnímáme *stejně*, kde se v našich interpretacích nerozcházíme, ale naopak blížíme, shodujeme a chápeme. Proč se sice mnohdy tak zásadně neshodneme na výkladu a hodnocení identických textů, ale proč zřejmě ještě častěji při četbě prožíváme na stejných místech pocity radosti, smutku nebo také strachu a hrůzy? A to právě navzdory všem kulturním, zkušenostním a osobním rozdílům a idiosyncraciím.<sup>3</sup>

Zastánci kognitivní vědy jsou přesvědčeni, a v posledních dvaceti letech znovu a znovu přinášejí důkazy o tom, že skutečně existují tzv. "lidské univerzálie", že je možno uvažovat o existenci vrozených syntaktických struktur jazyka (Chomsky 1984), o konceptuálním "jazyce myšlení" (Fodor 1975, Turner 1996), a že je dokonce možno hledat neuvědomovanou, ale objektivně pozorovatelnou syntax emočních stavů (Pinker 1997). Na základě těchto zjištění pracuje kognitivní věda s hypotézou, že myšlení a celá naše mysl má předdiskursivní a univerzalistickou strukturu, která se přirozeně a zákonitě promítá do procesů zdánlivě nekonečně variabilního a neuchopitelného myšlení a prožívání reality. A stejně jako existuje řada podmiňujících faktorů, které nás vedou k rozdílné interpretaci reality, existuje také řada neuvědomovaných a často neuvědomitelných sil, které působí proti této diverzitě a činí z nás přece jen do jisté míry předvídatelné, empatické, chápající a sdílející lidské bytosti. Právě snaha naznačit cesty využití interpretace literárního textu pro získání základní představy o povaze a působení těchto univerzálií je primárním cílem předkládaného empirického výzkumu literárního čtení. Neboť, použijeme-li parafráze Fodorova konstatování, které pronesl na adresu jedné z lingvistických disciplín<sup>4</sup>, pokud nedokážeme prostřednictvím literární analýzy lépe pochopit zákonitosti fungování lidské mysli, k čemu nám vlastně taková analýza je?

---

<sup>3</sup> srovnej např. Mark Turner (ed.), *The Artful Mind* (Oxford: Oxford UP, 2006) nebo Paul Bloom, *How Pleasure Works* (New York: Norton, 2010).

<sup>4</sup> Fodor měl na mysli psycholingvistiku, viz Jerry A Fodor, *The Language of Thought*, 154.

#### 4.1 KONCEPTUÁLNÍ RÁMEC EMPIRICKÉHO VÝZKUMU

Konečným měřítkem románu budou naše sympatie, stejně jako jsou sympatie měřítkem našeho přátelství a vlastně všeho, co nedokážeme přesně definovat.

E.M. FORSTER<sup>1</sup>

---

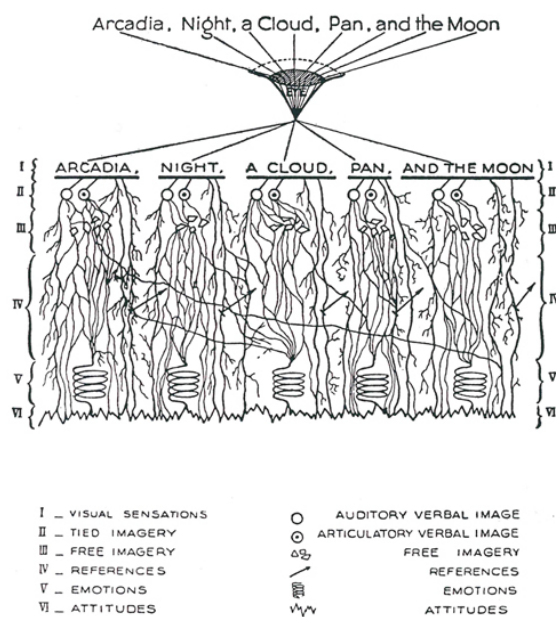
Jak již bylo nastíněno v úvodní kapitole, analýza literárních textů prezentovaná v tomto závěrečném oddílu práce je postavena na dotazníkovém výzkum čtenářské recepce dvou vybraných McEwanových povídek, které byly v předchozí části představeny prostřednictvím tradiční literární analýzy rozšířené o základní kognitivistické kategorie. Specifickým cílem následné empirické analýzy je ověření několika hypotéz, jejichž východiskem je již zmíněný předpoklad, že recepce textu a z ní vycházející interpretační aktivity mohou být ovlivňovány jak kulturně podmíněnými kognitivními rámci, tak na kultuře nezávislou, předdiskursivní povahou lidského vnímání.

Podstatou této analýzy proto není pouhé opakování čtenářských experimentů, které v podobném duchu provedli již např. anglický literární kritik I. A. Richards ve dvacátých letech minulého století (1929), francouzský teoretik kultury Michel Pêcheux v sedmdesátých letech (1978) nebo německý kognitivní psycholog Dietrich Meutsch koncem let osmdesátých (1987). Výsledek takového experimentu, kdy je konkrétní text předložen určitému počtu čtenářů k interpretaci, je totiž možno předem odhadnout. Jak Richards při rozboru čtenářských analýz poezie, tak Pêcheux s Menschem při zkoumání vlivů kontextu na vnímání a interpretaci textu došli k závěru, že jednotliví čtenáři se ve svých interpretacích poměrně výrazně rozcházejí a v důsledku toho se všichni autoři pokusili, každý ze svého pohledu, vypracovat typologii příčin těchto rozdílů. Zatímco Pêcheux stanovil jako základní zdroje interpretačních rozdílů ideologická kritéria, Mensch je viděl v rozdílech při interpretaci kontextů a signálů literárnosti textu a Richardsova analýza čtenářských protokolů je postavena zejména na psychologických a intelektuálních rozdílech mezi jednotlivými čtenáři.

Z pohledu moderní kognitivní vědy je zajímavé, že chronologicky nejstaší Richardsův experiment sice vychází z tradiční indukční analýzy konkrétních záznamů čtenářských interpretací, ale již ve svých o pět let starších *Principech literární kritiky* (Principles of Literary Criticism, 1924) se tento zakladatel angloamerické "nové kritiky" pouští také do pokusu o vypracování teoretického modelu interpretace uměleckého textu, který by bylo možno bez nadsázky považovat za jeden z prvních pokusů o spojení literární teorie, psychologie a neurovědy (viz *Obrázek 3*).

---

<sup>1</sup> E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, 21.



**Obrázek 3:** Proces recepcce básnického textu (Richards, 1924)

strategie, vizualizace a následná míra porozumění. Tímto aspektem zkoumání četby se tradičně zabývá řada psychologů, ti však zpravidla nevykazují velký zájem o specifický druh četby, jakým je četba literárních textů. Teprve s nástupem recepční teorie se na poli literární interpretace objevuje snaha o hlubší studium literárního čtení, a to jak se zaměřením na samotný proces čtenářské recepcce, tak s ohledem na kognitivně interpretační strategie, které z četby literárního textu vyplývají. Jedním z metodologických důvodů k takovému studiu čtení je snaha kvalitativně přiblížit analýzu literárního textu obecně přijímané metodologii vědeckého zkoumání, která se vyznačuje opakovatelností metodických postupů a ověřitelností získaných výsledků. Aplikace takového přístupu je ve společenských vědách přirozeně odlišná od exaktní metodologie přírodních věd, avšak podle Steena je uplatňování těchto zásad vědeckosti právě v literární vědě často pouhou proklamací:

*Na jedné straně celá řada literárních historiků a kritiků formuluje svá tvrzení tak, že se v principu jeví jako ověřitelné hypotézy; navíc se o tyto své hypotézy prou s takovým entusiasmem, že možnost jejich objektivizace se zdá být nade vši pochybnost. Na druhé straně však, když má dojít k naplnění principu ověřitelnosti jako vodítka ke zkoumání předkládaných tvrzení, většina literárních vědců zaujme mnohem vágněji definované pozice. (560)*

Tento postřeh koresponduje s kritickým konstatováním jednoho ze zakladatelů moderní naratologie Thomase G. Pavela, který si již koncem devadesátých let minulého století všimá, že zatímco metodologie kognitivních věd se svým důrazem na objektivizaci výzkumu si našla svou cestu téměř do všech oblastí humanitních věd

včetně současné lingvistiky, která se "postupně odvrací od sémiose ... k jazykovým univerzáliím, vrozené gramatice a vazbám na kognitivní psychologii, v literární vědě se tento posun nijak neprojevuje" (1986, 116). Také to je jedním z důvodů, proč se empirická část práce zaměřuje při analýze čtenářské recepce textu na využití kvantifikovatelných a opakovatelných metod a měření, především tzv. sémantického diferenciálu, výběru klíčových slov, identifikace kritických incidentů a škálového hodnocení, při jejichž zpracování a následné analýze je v této fázi využito jednoduchých matematicko-analytických a statistických operací.

Sémantický diferenciál (SD), který tvoří ústřední složku předkládaného empirického výzkumu, byl vypracován psychologem Charlesem E. Osgoodem v roce 1952 jako škálovací technika usilující o kvantifikaci významu různorodých stimulů (slov, pojmů, obrazů, představ apod.), a to většinou v několika sledovaných dimenzích. Proti jiným škálovacím technikám má SD několik předností, k nimž patří především heterogenita použitelných indikátorů, vícerozměrnost a přizpůsobivost celé řadě výzkumných záměrů, a to především díky jeho ambivalentnosti ve vztahu ke zkoumanému jevu, který tak může vycházet z širokého okruhu percepčních aktivit. SD se používá jak v psychologii, tak v sociologii nebo lingvistice, jeho využití v literární teorii je zatím zdokumentováno v mnohem menší míře, přestože některé jeho charakteristiky ho k použití v této oblasti přímo předurčují.

Z pohledu obecné definice obsahuje SD jak složku rozkrývání struktur vědomí a mnohostranné kvalitativní analýzy myšlenkového světa zkoumaného jedince (přestože jsou tyto složky interpretovány pouze heuristicky), tak zjednodušující kvantitativní logiku, kdy je postoj kvantitativně vyjádřen v několika faktorových dimenzích (označovány jako tzv. EPA dimenze, které ovšem nemusí být při tvorbě SD vždy ortodoxně uplatňovány) a prezentován v názorných tabulkách nebo jednoduchých grafech. Nespornou výhodou SD je také schopnost rozrušovat ustálené mentální struktury a lépe tak odrážet přirozenou interpretační aktivitu odehrávající se při vnímání narativních textů.

Vlastní princip sémantického diferenciálu je poměrně jednoduchý. Jak uvádí Buriánek, jde o lokalizaci určitého pojmově vyjádřeného konceptu na baterii dílčích stupnic, které mají obvykle grafickou sedmistupňovou podobu a jsou ohraničeny tzv.

	◀◀◀	◀◀	◀	0	▶	▶▶	▶▶▶	
komický	○	○	○	○	○	○	○	tragický
příjemný	○	○	○	○	○	○	○	nepříjemný
povrchní	○	○	○	○	○	○	○	hluboký
realistický	○	○	○	○	○	○	○	nerealistický
nudný	○	○	○	○	○	○	○	poutavý
moralistický	○	○	○	○	○	○	○	nemorální
objektivní	○	○	○	○	○	○	○	zkreslený
důležitý	○	○	○	○	○	○	○	bezvýznamný
uvěřitelný	○	○	○	○	○	○	○	neuvěřitelný

Obrázek 4: Příklad sedmistupňové škály sémantického diferenciálu

polárními adjektivy (např. dobrý- špatný, silný – slabý, apod.). Těchto dílčích stupnic se používá několik a mohou mít jen velmi volnou vazbu ke zkoumanému konceptu (viz Obrázek 4). Předpokládá se, že respondent vyjádří svůj názor na základě asociace, neboť

v sémantickém diferenciatu jde v zásadě o zachycení významu prostřednictvím asociovaných a konotovaných představ (Buriánek, 647).

Osgood při tvorbě sémantického diferenciatu pracoval s řadou polaritních stupnic a postupně je na základě jejich vzájemných faktorových korelací syntetizoval do tří dimenzí, odpovídajících tradiční představě trojdimenzionálního sémantického prostoru. Tyto dimenze jsou označovány jako *hodnocení* (Evaluation), *síla* (Potency) a *aktivita* (Activity). V klasickém sémantickém diferenciatu odpovídají těmto základním EPA dimenzím konkrétní bipolární adjektivní škály, např. "rychý – pomalý" nebo "hlučný – tichý" pro dimenzi *aktivity*, "silný – slabý", "mocný – bezmocný" apod. pro dimenzi *síly* a "dobrý – špatný", "krásný – ošklivý", "citlivý – bezcitný" atd. pro dimenzi *hodnocení*. Jak však bylo řečeno výše, není vždy nutno všechny tyto škály testovat či vyhodnocovat a jednotlivé bipolární adjektivní škály je možno přizpůsobovat potřebám zkoumaných jevů.

V české literatuře zaměřené na empirické zkoumání literárních textů a jejich recepcí není využití SD v jeho standardizované podobě dosud zdokumentováno. Jedinou významnější studií v této oblasti, zabývající se však především sociologickými aspekty literární recepcí, je práce Aleše Hamana *Literatura z pohledu čtenářů* (1991), shrnující výzkum čtenářského chování, který probíhal v českých veřejných knihovnách a mezi českým čtenářským publikem v letech 1982-1988. Hamanovo využití SD při tomto výzkumu bylo však spíše okrajové, a to jak svým rozsahem, tak využitím potenciálu, který tato metoda nabízí. Příčinou bylo na jedné straně ne příliš vhodné zvolené využití této metody k zachycení *projekční*, nikoliv *afektivní* složky zkoumaných jevů (kladení otázek typu "literatura má vzdělávat – literatura má bavit"), na druhé straně zbytečné zjednodušení klasické hodnotící škály, jejíž odstupňování je pro zvolenou metodu nejen charakteristické, ale také metodologicky významné, jelikož jedním z jejích cílů je zaznamenávat afektivní nuance významového působení zvolených kategorií. Proto má ve standardní aplikaci SD hodnotící škála minimálně pětistupňový, nejčastěji však sedmistupňový rozsah (-3, -2, -1, 0, +1, +2, +3), zatímco Hamanův dotazník obsahoval pouze tři uzlové body (1, 0, +1). Navíc Hamanův přístup zcela opomíjí výše popsané EPA dimenze, které právě při zkoumání literárních textů umožňují zachytit hloubkově psychologickou korelaci s povrchově afektivní strukturou sledovaných jevů.

Předkládaný empirický výzkum literární recepcí proto vychází z klasického pojetí u nás dosud opomíjené metody sémantického diferenciatu a doplňuje její využití o několik dalších technik získávání relevantních čtenářských dat. K těmto technikám patří tradiční metoda popisu kritických incidentů, non-verbální projekční metoda založená na Lüscherově barvovém testu a konečně metoda volby klíčových slov, vycházející z principů ACT (Affect Control Theory)<sup>2</sup> a sloužící k heuristické identifikaci afektivních složek interpretovaného textu. Cílem této empirické analýzy čtenářské

<sup>2</sup> srov. Heise (1987, 1999), Smith-Lovin & Heise (1988); MacKinnon (1994).

recepce však není nahrazení klasické literárně kritické interpretace textu souborem matematicky a statisticky zpracovatelných "objektivních" údajů, přestože právě tak je empirická metodologie často vnímána a na základě tohoto postoje (zcela pochopitelně) mnohými literárními kritiky také odmítána.<sup>3</sup> Hlavním záměrem objektivizovaného empirického přístupu k literárnímu čtení je však širší validace individuální kritické interpretace literárního díla, její rozšíření o intermentální aspekty textové recepce vycházející z kulturně a kognitivně podmíněných interpretačních schémat, a v neposlední řadě také reflexe procesů souvisejících s mentální reprezentací (fikční) reality jako takové.

---

<sup>3</sup> K podrobnější diskusi o vztahu literární teorie a empirického přístupu k interpretaci textů viz např. Peter Ekegren, *The Reading of Theoretical Texts. A critique of criticism in the social sciences* (London: Routledge, 1999), str. 14-70. nebo Paisley Livingston, *Literary knowledge: Humanistic inquiry and the philosophy of science*. (Ithaca, NY: Cornell UP, 1988).

## 4.2 METODOLOGIE

Věda se liší od praktického rozumu pouze mírou metodologické sofistikovanosti.

W. V. O. QUINE<sup>1</sup>

### 4.2.1 VÝBĚR TEXTŮ

Jako textový podklad k zaznamenání čtenářské recepce a následné interpretace literárního díla byly vybrány povídky "Doma je doma" (Homemade) a "Motýli" (Butterflies) z prvního McEwanova souboru povídek, *První láska, poslední pomazání*, přičemž tento výběr byl podmíněn několika následujícími kritérii a charakteristikami:

**NEZNÁMÝ TEXT.** Navzdory tomu, že McEwan dnes patří k nejpoblárnějším britským autorům, jsou jeho povídky, publikované v letech 1975 a 1978 (česky 1997, 2004), čtenářsky poměrně málo známé, a to jak ve Velké Británii, tak v českém literárním kontextu. Lze tedy předpokládat, že pro velkou většinu čtenářů, z nichž někteří byli již dříve obeznámeni s McEwanovou románovou tvorbou, představovaly povídky zcela původní čtenářský zážitek, neovlivněný literárně kritickou interferencí. V době všudypřítomného internetu byl nezanedbatelným hlediskem také fakt, že kritická reflexe těchto povídek není rozsáhlá a existuje proto jen malá pravděpodobnost, že ovlivní spontánní čtenářskou recepci.

**OSOBA VYPRAVĚČE.** Obě povídky jsou vyprávěny homodiegetickými vypravěči, přičemž věk vypravěče je v jedné z nich ("Doma je doma") přesně specifikován, zatímco na věk vypravěče druhé povídky ("Motýli") je odkazováno pouze neurčitými textovými signály a jeho adolescence je implikována pouze kontextem celé povídkové sbírky. Osoba vypravěče a jeho věk byly pro zaznamenání a reflexi čtenářských postojů v tomto případě významným faktorem, jelikož celá polovina čtenářského vzorku sestávala ze studentů (19-23 let) a tvořila tak skupinu věkově, a v důsledku toho i zkušenostně a postojově, velmi blízkou oběma vypravěčům. Bylo tedy možno předpokládat, že v kognitivních procesech doprovázejících interpretaci povídek bude tato skutečnost hrát relevantní roli. Zajímavé se jevílo především potenciální srovnání hodnotových postojů a afektivních reakcí na vypravěče u mladší čtenářské skupiny se skupinou věkově starších čtenářů (24 a více let).

**FOKALIZACE VYPRÁVĚNÍ.** V rámci homodiegetického vyprávění představují obě povídky dvě odlišné vyprávěcí situace, resp. dva odlišné typy fokalizace. Vypravěč povídky "Doma je doma" se v úvodu vyprávění obrací na imaginárního čtenáře formulacemi "dovolte mi tedy říct..." a "měl bych skutečně trvat na tom, že tento

<sup>1</sup> W. V. O. Quine, *Ontological Relativity and Other Essays*, 129.



příběh je o ..." (29) a spolu s výrazně stylizovanými pasážemi a dalšími textovými signály tak přesvědčivě implikuje rovinu vnější fokalizace na základě *temporální* a *diskurzivní distance*. Naproti tomu fokalizace vypravěče povídky "Motýli" leží mnohem blíže diegetické rovině příběhu a na ose "vyprávěcí já" – "zažívající já" se blíží vnitřní fokalizaci, přičemž typickou charakteristikou vypravěče je v tomto případě *emocionální* a *etická distance* od zobrazovaných událostí. Stejně jako v případě věkových charakteristik vypravěče, bylo i zde možno předpokládat, že rozdílná vypravěčská pozice ve vztahu k vyprávěným událostem může sehrát svou roli při čtenářské internalizaci některých vypravěčských postojů a jejich následném hodnocení, tentokrát ovšem bez výrazné závislosti na věkové nebo genderové charakteristice respondentů.

**GENDEROVÉ VZTAHY.** Genderové vztahy v obou povídkách vytvářejí potenciální napětí pro genderově podmíněnou polarizaci čtenářských interpretací, a to jak v emočně afektivní, tak v etické a hodnotící rovině. Obě povídky prezentují *mužského* protagonistu, který v průběhu děje plánovitě a bez zjevných morálních zábran spáchá incest ("Doma je doma") a vraždu ("Motýli") na nic netušící, velmi mladé *dívce*. Pro afektivní základ čtenářské interpretace se zde nabízí výrazná soustava bipolárních opozic (muž – žena, dominance – submise, zkušenost – nevinnost, zrada – důvěra) a právě způsob jejich kognitivního zpracování čtenářem, tj. jejich hierarchizace, strukturace a následné afektivní působení v rámci konkrétního textu, může formovat výslednou interpretační trajektorii.

Pro McEwanovu tvorbu je však typické, že pochybné hodnotové postoje a emocionální autismus jeho protagonistů jsou v průběhu vyprávění relativizovány a čtenář se často dostává do vnitřního konfliktu mezi implicitně působícím vlivem kulturně definovaných etických a estetických standardů a afektivním působením jednotlivých složek vyprávění. Proto existuje oprávněný předpoklad, že ve zkoumané skupině respondentů mohou být tyto společensky autorizované postoje vystaveny emočnímu a etickému napětí ve vazbě na pohlaví čtenáře, což se může statisticky významně promítnout do hodnocení zvolených povídek.

**ETICKÉ HODNOCENÍ.** S předešlou charakteristikou úzce souvisí obecně etický charakter obou povídek, patřících do kategorie morálně a emočně subverzivních vyprávění<sup>2</sup>, která jsou typickou ukázkou toho, co Tsur nazývá "literárně organizovaným násilím proti kognitivním procesům" (1983, 8). To znamená, že vystavují čtenáře celé škále morálních a emocionálních dilemat, jejichž naturalizace<sup>3</sup> představuje nezbytný předpoklad pro výslednou recepci a "zvýznamnění" textu. Právě

<sup>2</sup> Do stejné kategorie bychom mohli zařadit např. Nabokovovu *Lolitu*, Lawrenceova *Milence lady Chatterleyové*, *Obratník raka* H. Millera, Burgessův *Mechanický pomeranč* nebo *Portnoyův komplex* P. Rotha

<sup>3</sup> Podle Cullera (1975) je „naturalizace“ proces, během něhož se čtenář snaží zařadit a zvýznamnit vše, co je v textu nezvyklé a matoucí, do souboru svých obecných znalostí, vjemů a postojů. Tento soubor je moderní naratologií často označován jako mentální model, mentální/kognitivní schéma nebo kognitivní rámeček.

v této rovině hrají klíčovou roli jak uvědomovaná hodnotová kritéria, tak mnohdy podprahově prožívané postoje a emoční stavy, k jejichž rámcovému zachycení a identifikaci slouží specifická metoda sémantického diferenciálu, doplněná o barvé škálování vycházející z Lüscherova psychodiagnostického testu.

**NARATIVNÍ STRATEGIE.** Přestože tematický rámec obou povídek je přibližně stejný – monologický antihrdina líčí svůj morálně pochybný akt jako nevyhnutelný důsledek sledu objektivních událostí, přičemž na pozadí tohoto líčení odhaluje svou izolovanost a pokřivené chápání reality – jsou narativní strategie, které McEwan využívá k budování fikčního světa svých hrdinů, v obou povídkách výrazně odlišné. Nápadným distinktivním rysem povídky "Motýli" je pochmurný obraz fyzického a emocionálního odcizení, které je variací na psychologickou deviaci "frankensteinského" monstra, zatímco povídka "Doma je doma" nese zjevné charakteristiky grotesky a vyznačuje se ironickou autostylizací, která vypravěči zastírá pravou podstatu jeho emoční prázdnoty. Z hlediska empirického výzkumu je zajímavé, do jaké míry budou tyto rozdíly v narativních strategiích samotnými respondenty vnímány a jaká bude jejich vazba na významotvorné procesy souvisejících s recepcí obou textů.

#### 4.2.2 SKUPINA RESPONDENTŮ

David R. Heise ve své studii zabývající se sběrem a vyhodnocováním mezikulturních afektivních významů (2001) odkazuje na matematické analýzy konsensuálních systémů, které potvrzují, že k dosažení relevantních výsledků při výzkumu kulturně determinovaných významů je dostačující poměrně malý počet respondentů. Romney, Weller a Batchelder (1986) dokonce uvádějí, že pouhý pětacet respondentů může poskytnout velmi zřetelný obraz afektivních postojů v rámci určité kultury. Většina publikovaných studií však pracuje s větším vzorkem a podle Heise je žádoucí, aby empirické výzkumy kulturně podmíněných afektivních fenoménů zahrnovaly alespoň 25 respondentů mužského a 25 respondentů ženského pohlaví. Tento požadavek byl pro všechna srovnávaná kritéria splněn, a to i při rozdělení skupiny respondentů nejen podle pohlaví, ale v rámci každé skupiny také na mladší (18-23) a starší (24-60) čtenáře<sup>4</sup>, viz *Tabulka 1*.

Tabulka zachycuje všechny respondenty, jejichž odpovědi na dotazníky k vybraným textům byly statisticky zpracovány a zohledněny, přičemž několik respondentů bylo vyřazeno na základě statistického stanovení "odlehle hodnoty" (outliers) jejich odpovědí pomocí za současného nízkého koeficientu korelace mezi výsledky sémantického diferenciálu SD 1 a SD 2.

<sup>4</sup> Rozdělení čtenářů do kategorií 18-23 let a 24-60 let je výsledkem dvouletého dotazníkového předvýzkumu, provedeného na vzorku 95 studentů ve věku 18-25 let. Tento výzkum ukázal, že mezi 23 a 24 rokem se odpovědi studentů-respondentů začínají navzájem výrazněji lišit a potvrzují se tak poznatky vývojové psychologie, stejně jako praktické zkušenosti vysokoškolských pedagogů.

**Tabulka 1:** Věkové rozdělení čtenářů

Povídka <sup>5</sup>	<b>Celkem čtenářů</b>	Muži 18-23 let	Muži 24-60 let	Ženy 18-23 let	Ženy 24-60 let
<b>Motýli</b>	<b>123</b>	<b>28</b>	<b>28</b>	<b>38</b>	<b>29</b>
<i>Průměrný věk</i>		21,2	37,7	20,8	36,5
<b>Doma je doma</b>	<b>111</b>	<b>27</b>	<b>30</b>	<b>26</b>	<b>28</b>
<i>Průměrný věk</i>		21,1	37,3	21,0	37,2

Všichni respondenti byli české popř. slovenské národnosti, odpovědi čtenářů z jiného jazykového a kulturního prostředí (Německo, USA, Velká Británie, Rumunsko, Turecko, Bosna, Francie) nebyly do tohoto výzkumu zařazeny a budou zpracovány v následující fázi, zaměřené na interkulturní rozdíly v recepci literárních textů.

**Tabulka 2:** Vzdělanostní složení čtenářů

	<b>Motýli</b>		<b>Doma je doma</b>	
	Celkem	z toho studenti	celkem	z toho studenti
středoškoláci	67	57	61	45
vysokoškoláci	56	15	50	14

Vzdělanostní struktura skupiny respondentů (viz *Tabulka 2*) odpovídá charakteru zkoumaných literárních textů – převažují studenti a vysokoškoláci. V tomto ohledu je však třeba mít na paměti, že převážná většina zdokumentovaných empirických výzkumů literárního čtení je prováděna na vysokých školách a to zpravidla se studenty literárních seminářů. Předkládaný výzkum se od této praxe významně liší v tom, že téměř polovina respondentů je zastoupena běžnými čtenáři z celé řady neakademických profesí a celý soubor tak představuje statisticky mnohem reprezentativnější vzorek než je u těchto výzkumů běžné.

#### 4.2.3 STRUKTURA DOTAZNÍKU

Tvorba samotného dotazníku pro zpracování empirických dat získaných na základě recepcí literárních textů vychází z několika zdrojů. Prvním z nich je studie "Empirický výzkum literárního čtení: metody sběru dat" (The empirical study of literary reading: Methods of data collection 1991) Gerarda J. Steena, která představuje specifické metody získávání empirických dat při výzkumech spojených s recepcí a interpretací literatury. Druhým významným teoretickým zdrojem jsou práce Davida R. Heise (1970, 1979, 1987), především potom studie publikované ve sborníku *Analýza sociální interakce* (Analyzing Social Interaction 1987), zabývající se principy ACT

<sup>5</sup> Každá povídka byla přečtena jiným počtem respondentů, přičemž někteří respondenti četli obě povídky, někteří jenom jednu z nich.

(Affect Control Theory) a využitím metody sémantického diferenciálu při sběru empirických podkladů pro kulturně antropologické, sociologické a psychologické výzkumy. Praktickými podněty k využití empirických metod v teorii literatury byly také práce literární kritičky Margaret H. Freemanové (2002), zabývající se kognitivním mapováním při interpretaci poezie, a analýza Márquezovy novely *Kronika ohlášené smrti* M. L. Ryanové (2003), zaměřující se na budování čtenářské představy narativního prostoru.

Vodítkem k aplikaci metody sémantického diferenciálu při zkoumání emočních, postojových a interpretačních fenoménů v kontextu literární teorie byly také práce J. Buriánka (1986), D. R. Heise (1965, 2001), L. Smith-Lovinové (1982) a B. Weira (1999), přestože jejich primárním zaměřením je sféra sociální komunikace, nikoliv literární nebo umělecké interpretace.

Samotný dotazník (viz *Příloha 2a - c*) sestává z několika částí.

- A) Úvodní část zaznamenává základní INFORMACE O ČTENÁŘI – respondentovi, tj. národnost, pohlaví, věkovou kategorii, zaměstnání a stupeň dosaženého vzdělání, přičemž všechny tyto informace jsou shromažďovány jak za účelem konkrétního výzkumu, tak s ohledem na možnost dalšího využití výsledků dotazníku pro budoucí výzkumné aktivity. Z toho důvodu je zaznamenávána jak národnost respondentů (pro budoucí zkoumání čtenářské recepce textu v různých kulturních kontextech), tak jejich zaměstnání (pro sledování možného vlivu specifických kognitivních rámců na recepci literárního textu) a poměrně široce pojatá věková škála respondentů (9 věkových kategorií pro přesnější zachycení odrazu životní zkušenosti v recepci a následné interpretaci narativních situací).
- B) Druhou částí dotazníku, vztahující se již k předkládaným textům, je oddíl VÝBĚR KLÍČOVÝCH SLOV. Zde respondent vybírá ze souboru 14<sup>6</sup> výrazů tři slova, která se podle něj nejvíce váží k obsahu přečteného textu. Cílem této části je zaznamenat prostřednictvím jednoduché asociace významné *afektivní složky textu* z pohledu čtenáře.
- C) Třetí částí dotazníku je UZAVŘENÁ OTÁZKA, jejímž cílem je navodit interpretační aktivitu vedoucí k *zaujetí jednoznačného postoje* k některé složce vyprávění. V našem případě to bylo hodnocení "Vražda nebo zabití?" v povídce "Motýli" (tj. do jaké míry je spuštění dívky v bezvědomí do vody vraždou/zabitím) a "Kdo je druhá hlavní postava povídky?" v povídce "Doma je doma" (jestliže vypravěčova sestra Connie je obětí incestu, ale přítel Raymond je nejčastěji zmiňovanou postavou povídky).
- D) Čtvrtá část dotazníku představuje první škálu SÉMANTICKÉHO DIFERENCIÁLU (SD<sub>1</sub>), která má za cíl zaznamenat reakce respondenta na obsahovou a formální složku

<sup>6</sup> resp. (13 + 1): bylo zadáno 13 slov, přičemž 14. možností bylo případné doplnění vlastního slova/výrazu.

- textu, přičemž v centru pozornosti je čtenářovo *hodnocení* a jeho *postoje*. Respondenti své odpovědi zaznamenávají na sedmistupňové stupnici vztahující se k sérii bipolárních adjektiv (např. významný – bezvýznamný, uvěřitelný – neuvěřitelný, nudný – poutavý, atd.).
- E) Pátou část dotazníku tvoří POPIS SITUACE, kdy čtenář sám krátkým popisem identifikuje klíčovou narativní situaci (tzv. kritický incident), která podle něj charakterizuje konkrétní postavu, v tomto případě postavu vypravěče.
- F) Obsahem šesté části je tzv. BARVOVÁ ASOCIACE, kdy je čtenář vyzván, aby zvolil jednu z osmi základních barev, která se mu spojuje s postavou vypravěče. Tato část je nejabstraktnější složkou dotazníku a má dvě funkce:
- a) navodit svou abstraktní povahou přechod od konkrétního uvažování při zpracovávání SD<sub>1</sub> k asociativnímu způsobu uvažování potřebnému pro vyplnění škály druhé škály sémantického diferenciálu;
  - b) na zcela neverbální rovině zachytit neuvědomované emoční a asociativní procesy, doprovázející recepci a hodnocení postavy vypravěče.
- G) Sedmou část dotazníku tvoří druhá škála SÉMANTICKÉHO DIFERENCIÁLU (SD<sub>2</sub>), která se zaměřuje výlučně na *afektivní složku* čtenářské recepce literárního textu. Čtenář má tentokrát za úkol zhodnotit na sedmistupňové stupnici své *pocity* vážící se k postavě vypravěče, a to na základě obecnějších asociací než v případě předchozího SD<sub>1</sub> (např. dobrý – špatný, krásný – ošklivý, světlý – tmavý, hlasitý – tichý, atd.).
- H) Osmá část představuje vlastní HODNOCENÍ KVALITY povídky na škále -5 až +5. *Post hoc* diskuse nad výsledky dotazníku ukázala, že někteří čtenáři měli potíže se zaujetím odpovídajícího postoje k hodnocení a nebylo jim jasné, mají-li hodnotit "kvalitu" povídky nebo její "účinek". Většina z nich však nakonec zvolila předpokládanou variantu a hodnotila "literárnost" textu bez ohledu na jeho potenciální negativní emoční působení.
- I) Poslední, devátá část dotazníku je dobrovolná a umožňuje respondentům připsat VLASTNÍ KOMENTÁŘ k přečtenému textu.

### 4.3 VÝSLEDKY DOTAZNÍKOVÉHO VÝZKUMU

Přístup k fikčním světům je zprostředkován literárními texty, které jsou čteny a interpretovány skutečnými čtenáři. Čtení a interpretace zahrnuje řadu různorodých procedur a závisí na mnoha proměnných, např. na typu čtenáře, jeho způsobu čtení, účelu četby, atd. Podrobnosti těchto zpřístupňovacích procesů lze odhalit pouze studiem skutečného čtení a interpretačních aktivit.

LUBOMÍR DOLEŽEL<sup>1</sup>

#### 4.3.1 VÝBĚR KLÍČOVÝCH SLOV

##### Zadání

Výběr tří KLÍČOVÝCH SLOV z předloženého seznamu 13 výrazů byl první projekční technikou, použitou v dotazníku zaměřeném na čtenářské hodnocení dvou vybraných povídek Iana McEwana. Cílem této techniky bylo pomocí jednoduchého výběru slov určit, které subjektivní afektivní rámce spojují respondenti s přečteným textem a jak toto afektivní působení koreluje se sledovanými charakteristikami, tj. s věkem a pohlavím čtenářů.

Seznam klíčových slov pro obě povídky byl sestaven na základě předvýzkumu, který proběhl během let 2010-11 mezi studenty literárních seminářů. Ti byli vyzváni, aby ze seznamu 25 navržených slov zvolili pro každou z povídek tři slova, která si s ní spojují, a aby k nim přidali ještě dvě vlastní charakteristiky. Výsledný seznam nejčastěji vybraných slov byl podkladem pro dvě řady třinácti výrazů, s jejichž pomocí měli čtenáři v dotazníku označit tři tzv. "klíčová slova", která nejlépe vystihují jejich dojem z přečteného textu. Jedno z těchto slov mohlo být libovolné, druhá dvě musela vycházet z předloženého seznamu. Oba seznamy se lišily pouze několika slovy, a to v závislosti na rozdílech v obsahu posuzovaných povídek.

Seznam 13 slov pro povídku "Motýli" byl následující:

1. láska, 2. smutek, 3. sex, 4. přátelství, 5. bezradnost, 6. hořkost, 7. zrada, 8. vražda,
9. samota, 10. perverze, 11. intimita, 12. krutost, 13. nepochopení

Seznam 13 slov pro povídku "Doma je doma" byl úmyslně sestaven tak, aby pokud možno korespondoval s předchozím seznamem:<sup>2</sup>

1. láska, 2. smutek, 3. sex, 4. přátelství, 5. humor, 6. hořkost, 7. zrada, 8. incest,

<sup>1</sup> Lubomír Doležel, „Mimesis and Possible Worlds“, 485.

<sup>2</sup> V samotných dotaznících byla z metodických důvodů slova uvedena v odlišném řazení.

9. samota, 10. perverze, 11. intimita, 12. dominance, 13. mužnost

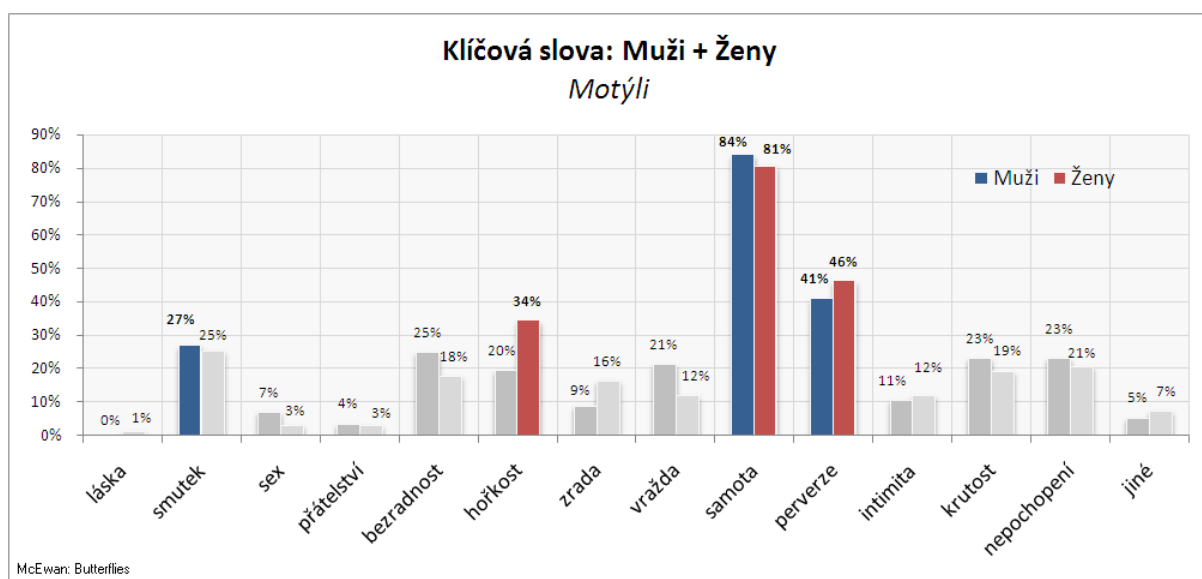
Jako 14. volba v obou seznamech bylo *libovolné slovo*, což umožňovalo čtenářům zaznamenat pocity nebo asociace, které nebyly obsaženy v seznamu navrhovaných výrazů.

## Výsledky

Výsledky této techniky byly, podobně jako v případě všech následujících technik, zpracovány do názorných grafů (viz *Obrázek 5 – 13*), přičemž u každé ze sledovaných kategorií byla zvýrazněna tři nejčastěji volená slova a byla sledována míra shody v rámci kategorií "muži – ženy" a mladší (18-24 let) a starší (24-60 let) čtenáři.

### Povídka "Motýli"

*Obrázek 5* znázorňuje výsledky získané od všech 123 respondentů, kteří v průběhu 12 měsíců přečetli McEwanovu povídku "Motýli" a vyplnili elektronický online dotazník, popř. zaslali jeho tištěnou verzi<sup>3</sup>.



**Obrázek 5:** Klíčová slova: Muži a ženy celkem.

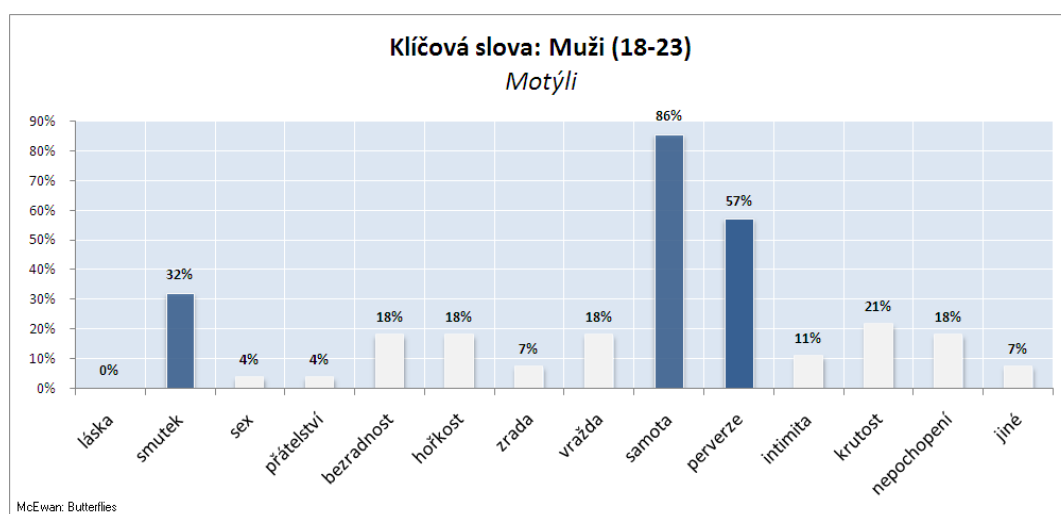
V souladu s "klasickou" interpretací povídky (viz analýza "Motýlů" v předchozí kapitole) potvrzují empiricky shromážděné údaje, že mezi výrazné čtenářské asociace vyvolané povídkou "Motýli" patří pocit *osamění* (84% u mužů a 81% u žen), doprovázený pocity *smutku* a *hořkosti* (smutek 27%, tedy více než čtvrtina u mužů, a hořkost 37%, tedy více než třetina u žen).

<sup>3</sup> Výsledky elektronického dotazníkového výzkumu spojeného s povídkami „Doma je doma“ a „Motýli“ jsou k nahlédnutí na [www.literature.cz](http://www.literature.cz) v sekci 2012/Výzkum čtenářské recepce (heslo: kniha).

Druhou výraznou afektivní rovinou vyplývající z příběhu je narušená osobnost vypravěče, vedoucí k sexuálnímu útoku a k následnému usmrcení devítileté dívky, která se tak stává obětí jeho *perverzity* – perverzi jako asociované slovo uvádí na druhém místě 41% mužů a 46% žen.

Již při použití poměrně jednoduché a schematické techniky, jakou je volba klíčových slov, se však ukazuje význam dělení čtenářské kategorie na mladší a starší respondenty. Dokládá to pohled na následující čtyři grafy (viz *Obrázek 6-9*), které při zohlednění věku respondentů ukazují výrazné rozdíly právě ve vnímání vypravěčovy osobnosti. U mladší kategorie respondentů (18-23 let), a to pro obě pohlaví (viz *Obrázek 6 a 7*), se zvyšuje význam vypravěčovy perverzity (muži 57%, ženy 61%), zatímco u obou kategorií starších respondentů (24-60 let) tento rys výrazně ztrácí na významu (*Obrázek 8 a 9*) a dokonce nepatří ani mezi tři nejčastější asociace (muži 25%, ženy 24%). Muži této věkové skupiny kladou na druhé a třetí místo nejčastěji *bezradnost* (32%) a *nepochopení* (29%), což napovídá na výrazně odlišnou interpretaci vypravěčova chování. U žen v této kategorii se dále prohlubuje asociace *smutku* a *hořkosti* (31% a 38%).

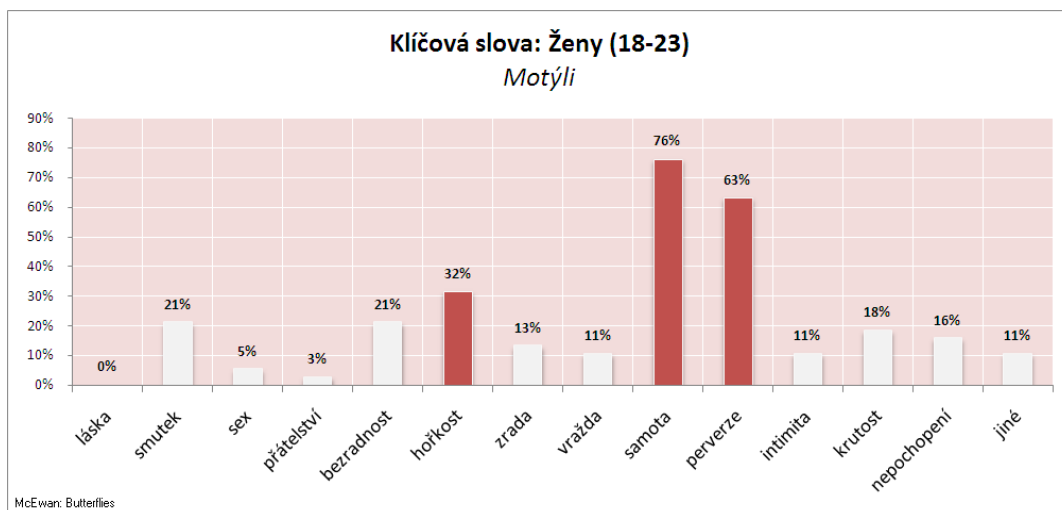
Zajímavé je také vyhodnocení vnímání vypravěčovy perverzity s ohledem na profesi a vzdělání respondentů (viz *Obrázek 10*). U vysokoškolsky vzdělaných čtenářů - učitelů je totiž *perverze* (16%) asociována dokonce až na 9. -10. místě<sup>4</sup>.



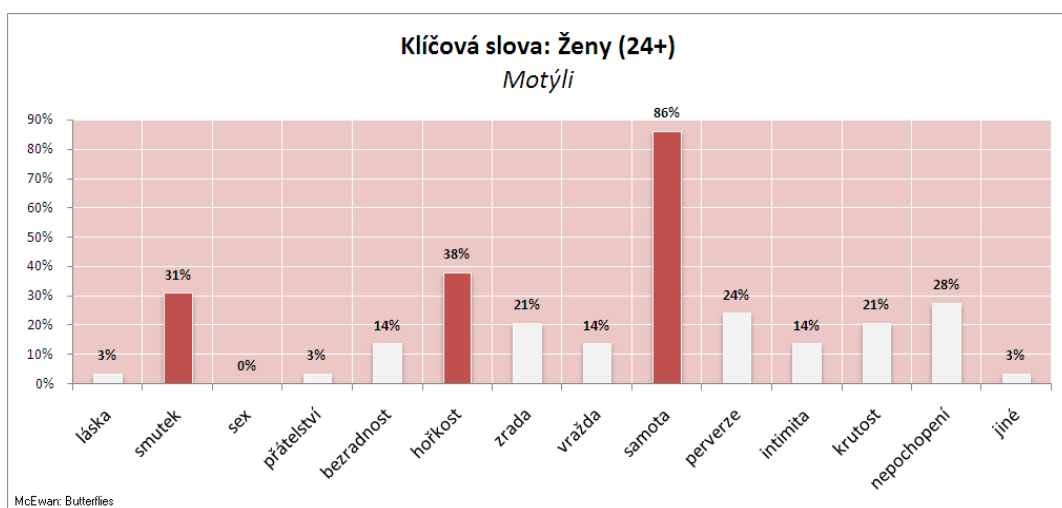
**Obrázek 6:** Volba klíčových slov pro povídku “Motýli” - Muži 18 – 23 let

<sup>4</sup> Přestože stávající vzorek respondentů-učitelů je poněkud menší (19) než v ostatních vyhodnocovaných kategoriích a slouží tak pouze pro ilustraci možných rozdílů v interpretačních strategiích určitých skupin čtenářů.

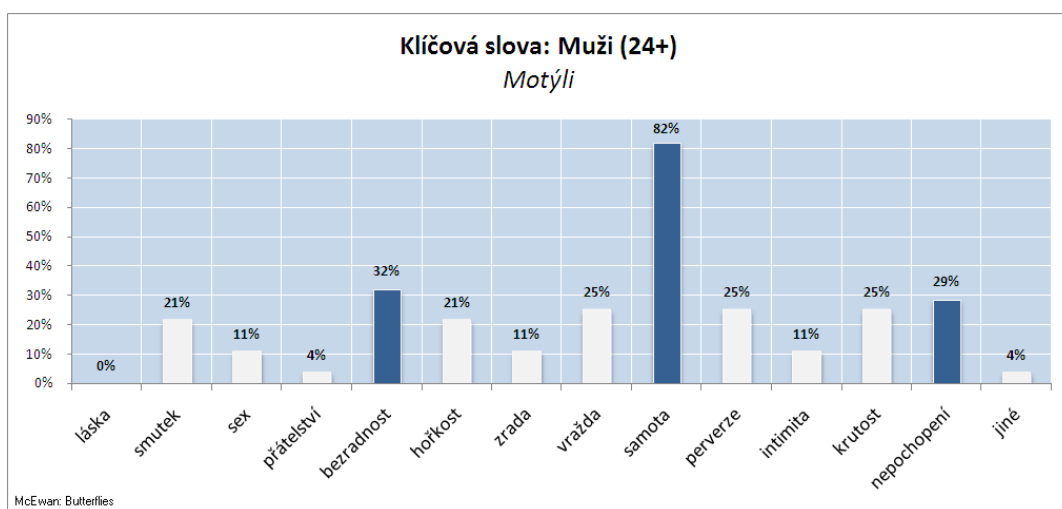




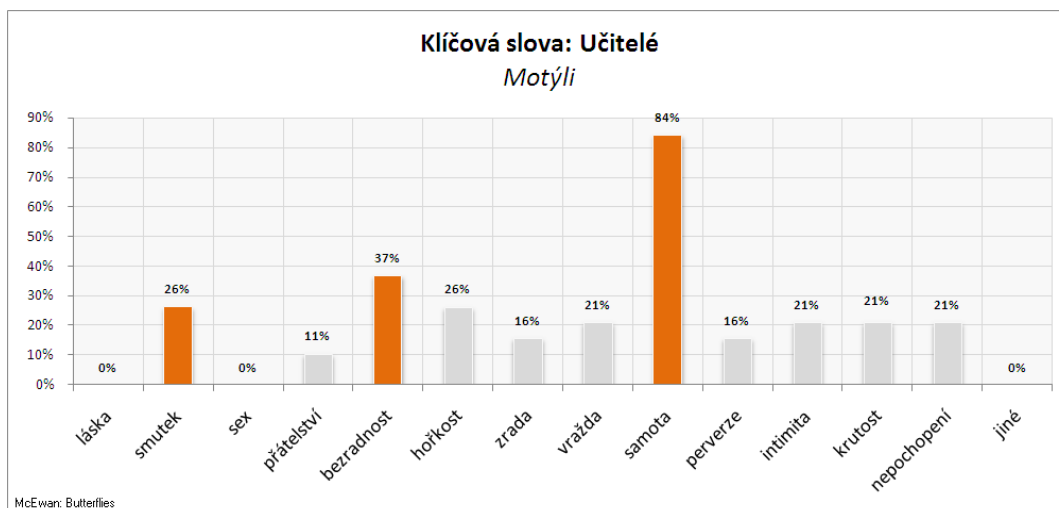
**Obrázek 7:** Volba klíčových slov pro povídku “Motýli” - Ženy 18 – 23 let



**Obrázek 8:** Volba klíčových slov pro povídku “Motýli” - Ženy 24 - 60 let



**Obrázek 9:** Volba klíčových slov pro povídku “Motýli” - Muži 24 – 60 let

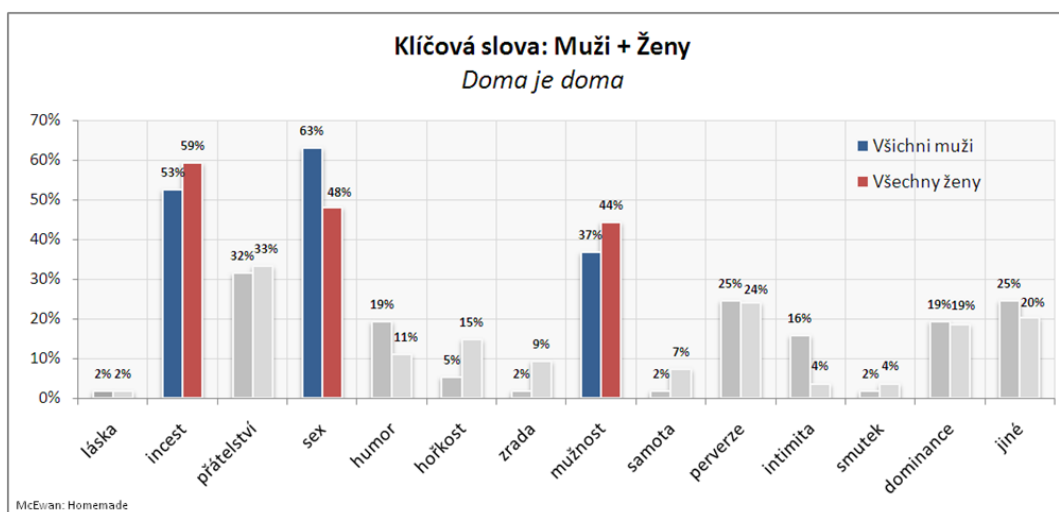


**Obrázek 10:** Volba klíčových slov pro povídku "Motýli" – Učitelé

### Povídka "Doma je doma"

V případě povídky "Doma je doma", kterou hodnotilo 111 čtenářů, je situace obdobná jako u předchozí povídky, tentokrát je však charakteristikou, která se výrazně vyděluje z ostatních, pojem *humor*.

Při pohledu na *Obrázek 11* je zřejmé, že v souhrnu odpovědí mužů i žen je shoda v klíčových slovech ještě vyšší než v předchozí povídce "Motýli". Čtenáři se shodují nejen ve třech nejčastějších slovech (1. *sex*, 2. *incest*, 3. *mužnost*), ale dokonce v šesti z celkového počtu 13 výrazů (4. *přátelství*, 5. *perverze*, 6. *dominance*). Zajímavý je přitom fakt, že u této povídky se vyskytlo mnohem vyšší procento čtenářů, kteří zvolili pouze dvě slova z předkládaného seznamu a třetí doplnili podle vlastního uvážení. Bylo mezi nimi 25% mužů a 20% žen, přitom největší potřeba vlastního doplnění se objevila u mužů v kategorii 18-23 let, kterých byla rovná třetina, tj. 33,3%, nejmenší počet vlastních doplnění (17%) se vyskytl u kategorie mužů 24-60 let, a to 17%.

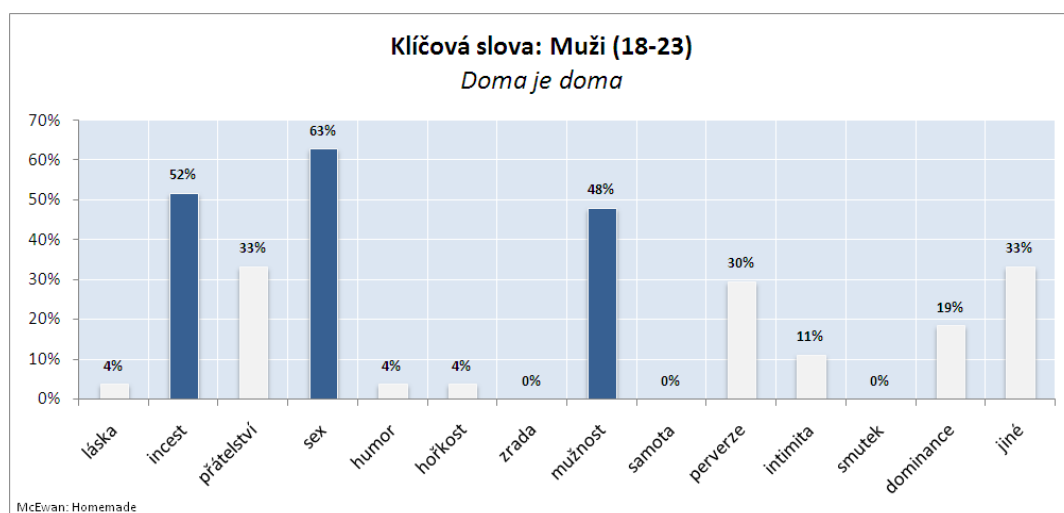


**Obrázek 11:** Volba klíčových slov pro povídku "Doma je doma" – Muži a ženy (bez rozdílu věku)

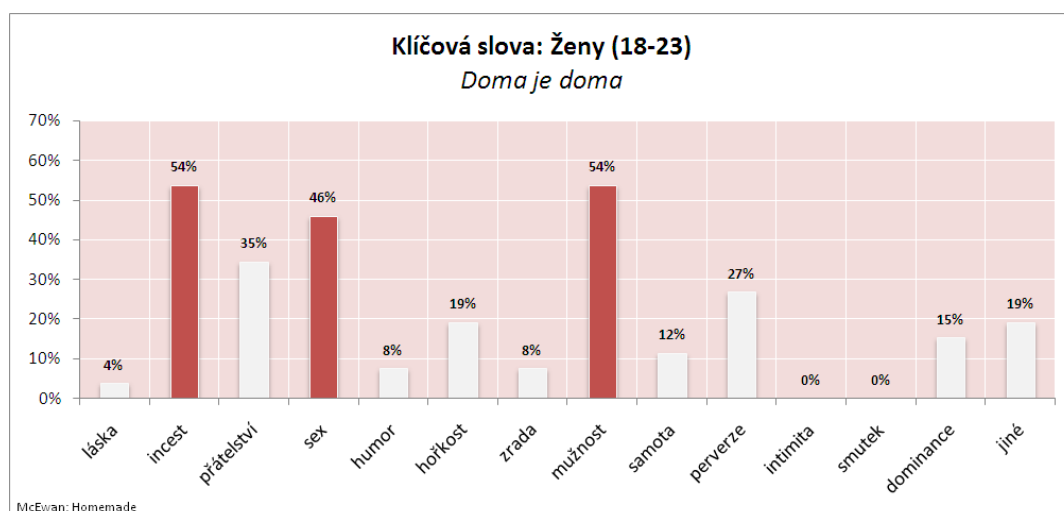
Jak již bylo řečeno, zvláštní charakteristiku v této povídce představuje *humor*, který je jedním z jejích výrazných rysů a lze ho nalézt jak v jazykové rovině v podobě lascivních slovních hříček, tak v rovině vyprávěcí, např. při líčení Raymondových pokusů o poznání "zapovězených rozkoší dospělosti". Přestože v následující části dotazníku je rovina humoru reflektována pomocí komplexnější sémantické škály (SD 1), projevuje se zajímavým způsobem jeho vnímání již při volbě klíčových slov.

V kategorii mužů ve věku 18-23 let, tedy těch, kteří mají k vyprávěči a jeho způsobu vnímání světa nejbližší, není význam humoru téměř vůbec zaznamenán (viz *Obrázek 12*) a patří s 4% ke dvěma nejméně voleným slovům, zatímco nejvýznamnějšími asociacemi jsou *sex* (63%), *incest* (52%) a *mužnost* (48%). Naproti tomu celá třetina (33, 3%) mužů v kategorii 24-60 let zvolila *humor* vedle *sexu* (63%) a *incestu* (53%) jako jednu ze tří základních charakteristik povídky (viz *Obrázek 14*).

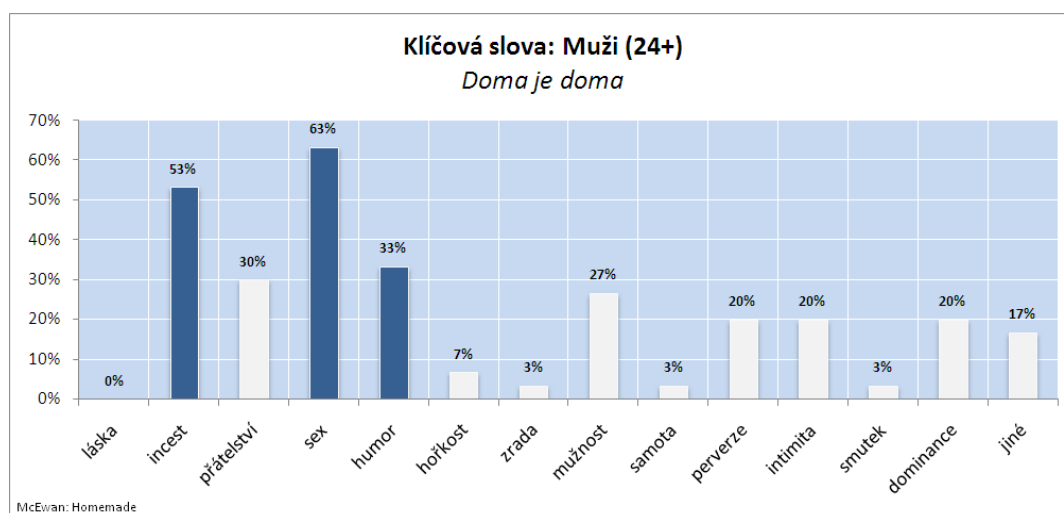
Přestože ve všech dalších ukazatelích se čtenáři poměrně výrazně shodují a rozdíly mezi třemi nejčastěji volenými slovy nejsou velké, stojí za povšimnutí, že zatímco u žen je nejčastěji volenou asociací *incest* (viz *Obrázky 13 a 15*), u mužů je to shodně *sex*. Potvrzuje se tak předpoklad, že muži se snáze identifikují s motivací vypravěče usilujícího o ztrátu panictví, zatímco ženy vnímají jako ústřední konflikt povídky spíše incestní zneužití vypravěčovy vlastní sestry. Tato rozdílná identifikace však není zdaleka tak silná jak by bylo možno očekávat, což dokazuje na jedné straně nízká citlivost mladších mužských čtenářů k vypravěčovu humoru, tak významná shoda všech čtenářů bez rozdílu věku a pohlaví při identifikaci klíčových asociací spojovaných s povídkou.



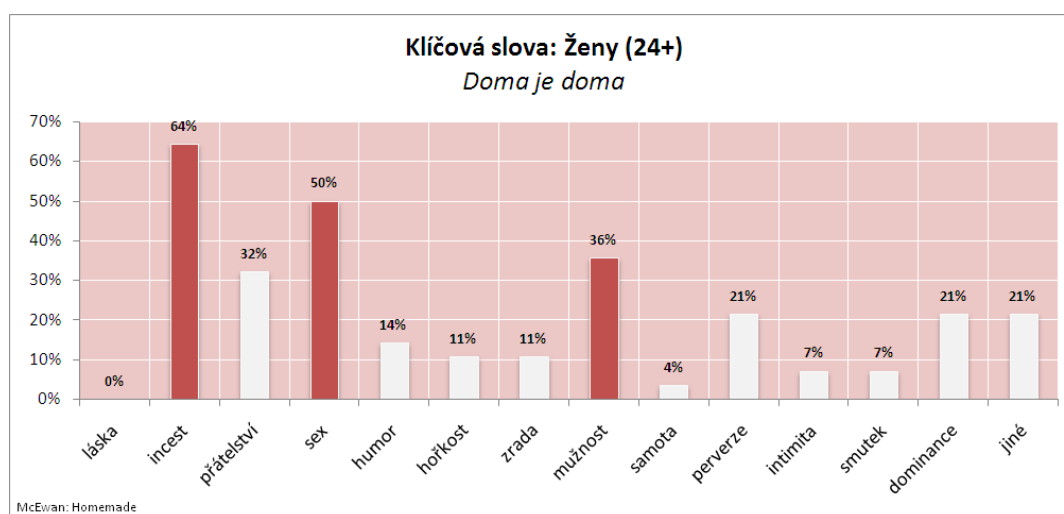
**Obrázek 12:** Volba klíčových slov pro povídku "Doma je doma" – Muži 18 – 23 let



Obrázek 13: Volba klíčových slov pro povídku "Doma je doma" – Ženy 18 – 23 let



Obrázek 14: Volba klíčových slov pro povídku "Doma je doma" – Muži 24 – 60 let



Obrázek 15: Volba klíčových slov pro povídku "Doma je doma" – Ženy 24 – 60 let

## Závěr

Metoda výběru klíčových slov je poměrně jednoduchou technikou k orientační identifikaci afektivních rámců, působících na proces recepce fikčního textu. Navzdory své jednoduchosti však umožňuje při dostatečně velkém počtu respondentů odhalit některé základní kognitivní mechanismy, působící na výslednou interpretaci literárního díla. Sama o sobě nemůže sice rozkrýt podstatné významotvorné prvky textové výstavby, ale ve spojení s dalšími empiricky orientovanými metodami může pomoci při postupném budování komplexního obrazu kognitivního a emočního působení narativního textu.

V jednom ze sledovaných případů (povídka "Motýli") tato metoda pomohla identifikovat významné rozdíly ve vnímání osobnosti vypravěče a jeho asociálního chování, přičemž tyto rozdíly byly vázány především na věk čtenářů. Zatímco čtenáři mladší věkové kategorie (18-23 let) identifikovali *perverzi* jako důležitý významový rys povídky, u starších čtenářů (24-60 let) byly upřednostněny spíše asociace s *bezradností* a *nepochopením* (muži) nebo byly evokovány pocity *smutku* a *hořkosti* (ženy).

V druhé povídce ("Doma je doma") bylo naopak možno pozorovat nečekaně slabou identifikaci mladších mužských čtenářů s významnou charakteristikou vypravěče, kterou představuje jeho humorně ironický odstup od prezentované zkušenosti. Jak ale vyplývá z dalších částí výzkumu, ani tak nápadná disjunkce neovlivňuje pozitivní přijetí povídky touto skupinou čtenářů – v konečném důsledku jsou to právě muži v kategorii 18-23 let, kteří dali povídce nevyšší bodové ohodnocení (viz *Obrázek 20*).

### 4.3.2 ODPOVĚĎ NA UZAVŘENOU OTÁZKU

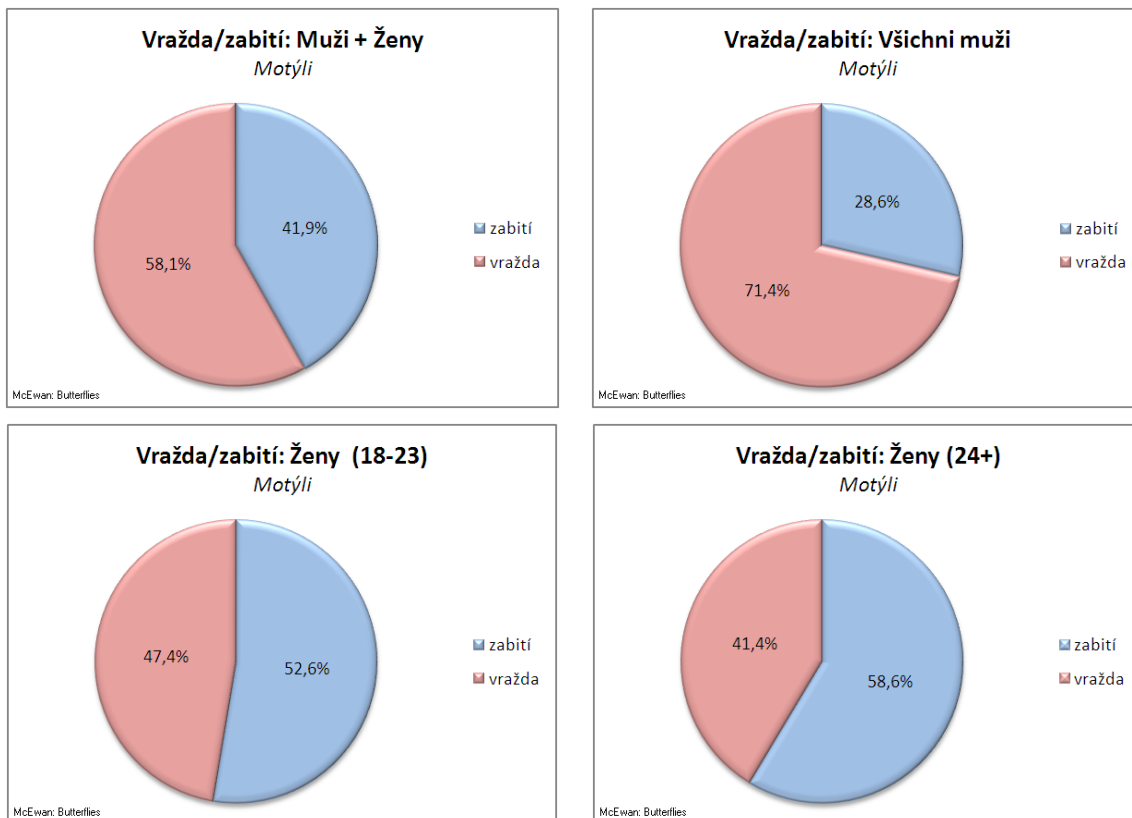
#### Zadání

Druhým úkolem dotazníku byla odpověď na jednoduchou UZAVŘENOU OTÁZKU, která se týkala některého z podstatných rysů analyzovaných povídek. V případě povídky "Motýli" to bylo rozhodnutí související s klasifikací způsobu usmrcení vypravěčovy oběti - čtenář měl rozhodnout, zda spuštění omráčené dívky do vodního kanálu bylo zabitím nebo vraždou. V případě povídky "Doma je doma" měl čtenář odpovědět, zda za druhou nejvýznamnější postavu příběhu považuje Raymonda, který je podle vypravěče jeho hlavním protagonistou, nebo vypravěčovu sestru Connie, která se stane obětí incestního pohlavního styku.

Primárním metodologickým účelem této otázky bylo přimět respondenty k zaujetí konkrétního čtenářského postoje a individualizovat tak celý proces analýzy literárního čtení, přesto však tato jednoduchá technika přinesla zajímavé výsledky, především v případě povídky "Motýli". Odpovědi čtenářů jsou tentokrát zaznamenány v přehledných kruhových grafech (Obrázek 16 a 17).

#### Výsledky

##### Povídka "Motýli"



Obrázek 16: Odpověď na otázku *Vražda nebo zabití* v povídce "Motýli"

Z pohledu na grafické znázornění odpovědí čtenářů jsou zřejmé výrazné rozdíly v hodnocení jednoho z klíčových momentů celé povídky, tj. okamžiku, kdy se vyděšená dívka pokouší po vypravěčově sexuálním útoku uniknout z jeho dosahu, ale v běhu ztratí rovnováhu, sklouzne, uhodí se do hlavy a upadne do bezvědomí. Toho vypravěč využije a následující okamžiky popisuje takto:

*Nechtěl jsem se jí už dotýkat. Všechno teď bylo ze mě vystříknuté do kanálu.*

*Setřel jsem jí špínu z obličeje i ze zad jejich červených šatiček.*

*'Hloupá holčičko', řekl jsem, 'jacípak motýli.' Potom jsem ji opatrně zvedl, tak opatrně, abych ji neprobudil, a něžně ji nechal sklouznout do kanálu.*

*(McEwan, První láska 90-91)*

Podíváme-li se na první diagram znázorňující odpovědi všech čtenářů bez rozdílu věku a pohlaví, zjistíme, že 58,1% (tedy většina) z nich považuje vypravěčův čin za vraždu, zatímco 41,9% čtenářů by ho klasifikovalo jako zabití. Při rozdělení respondentů podle pohlaví však dojde k výraznému posunu v hodnocení, jak ukazuje hned následující graf prezentující pouze odpovědi mužů (obě kategorie, mladší i starší muži, se tentokrát ve svém hodnocení naprosto shodují): 28,6% zabití, 71,4% vražda. Téměř tři čtvrtiny mužských respondentů se tedy přiklonilo k obvinění z vraždy<sup>5</sup>, zatímco více než polovina čtenářek - 52,6% žen ve věku 18-23 let a 58,6% žen ve věku 24-60 let - považuje utopení dívky naopak za zabití. Jistě není třeba zdůrazňovat, že takový rozdíl v pohledu na vypravěčův čin se musí odrazit jak ve výsledné interpretaci textu, tak v hodnocení jednotlivých narativních složek příběhu.

Při následné diskusi v literárním semináři, kterou vyvolala právě otázka rozdílného pohledu na smrt dívky, se objevilo několik vysvětlení pro tak významnou korelaci mezi hodnocením "vražda" u mužů a "zabití" u žen. Po odmítnutí zjednodušujícího vysvětlení, že "ženy jsou chápavější a muži nesmlouvavější", se nejvíce čtenářů přiklonilo k názoru, že mužští čtenáři nahlíží jednáni vypravěče internalisticky, tj. v rámci své teorie mysli (spíše než empatie) vnímají a interpretují jeho motivy a následné jednání jako racionální a úskočné, zároveň však slabošské a zbabělé. Nepřízeň vypravěčova osudu (jeho fyzickou ošklivost, nevlídnou matku, společenskou izolovanost) vidí jako možné vysvětlení jeho pohnutek, nikoliv však jako ospravedlnění jeho slabosti a zbabělosti. Ženy naopak zauímají k vypravěči externalistický postoj, interpretují spíše okolnosti a sled příčin a následků, které vypravěče k činu dovedly, a díky tomu je pro ně snazší nalézt polehčující okolnosti pro jeho jednání.

Zajímavým zjištěním, potvrzujícím tento protiklad intermentálního (společně sdíleného) a intramentálního (individuálního) prožívání světa fikčních postav, byly komentáře žen – čtenářek, které v několika případech označily samotnou dívku za

<sup>5</sup> Otázka v dotazníku je formulována poměrně sugestivně: „Pokud byste měl(a) rozhodnout o vině hlavního představitele, přiklonil(a) byste se k obvinění ze zabití nebo z vraždy?“

hlavní příčinu tragédie, kterou podle nich způsobila svou naivní nebo dokonce samolibou manipulací s city staršího muže, stejně jako překročením rodičovských zákazů a obecných zásad opatrnosti ve styku s neznámými lidmi. Také tady aplikují čtenářky (podobně jako mužští čtenáři v případě vypravěče) svou teorii mysli, která jim umožňuje nahlédnout do psychiky postavy a vytvořit tak intermentální vazbu na její pocity a myšlenky.

#### *Povídka "Doma je doma"*

Na rozdíl od poměrně překvapivého výsledku při vyhodnocení odpovědí na otevřenou otázku týkající se povídky "Motýli", jsou výsledky volby druhého protagonisty povídky "Doma je doma" téměř identické napříč celým čtenářským spektrem (viz *Obrázek 17*). Také zde lze poukázat na fakt, že více než čtvrtina ženských čtenářek (v obou případech přes 26%) a jen o něco menší část mužských čtenářů (přes 22%) považuje za druhého protagonistu povídky vypravěčovu sestru Connie, která je zároveň obětí incestního pohlavního styku. Jelikož vnímaná míra významu jednajících postav zákonitě ovlivňuje čtenářskou hierarchizaci ostatních narativních prvků textu, je možno na základě takového zjištění usuzovat, že přinejmenším pro čtvrtinu čtenářů povídky bude hlavní etická, emoční a konečně také interpretační rovina příběhu ležet na ose vztahu vypravěč – Connie.

Naproti tomu většina čtenářů (více než 77% u mužů a 73% u žen) považuje za druhou nejvýznamnější postavu příběhu vypravěčova přítele Raymonda, kterého on sám označuje za hlavního hrdinu svého vyprávění:

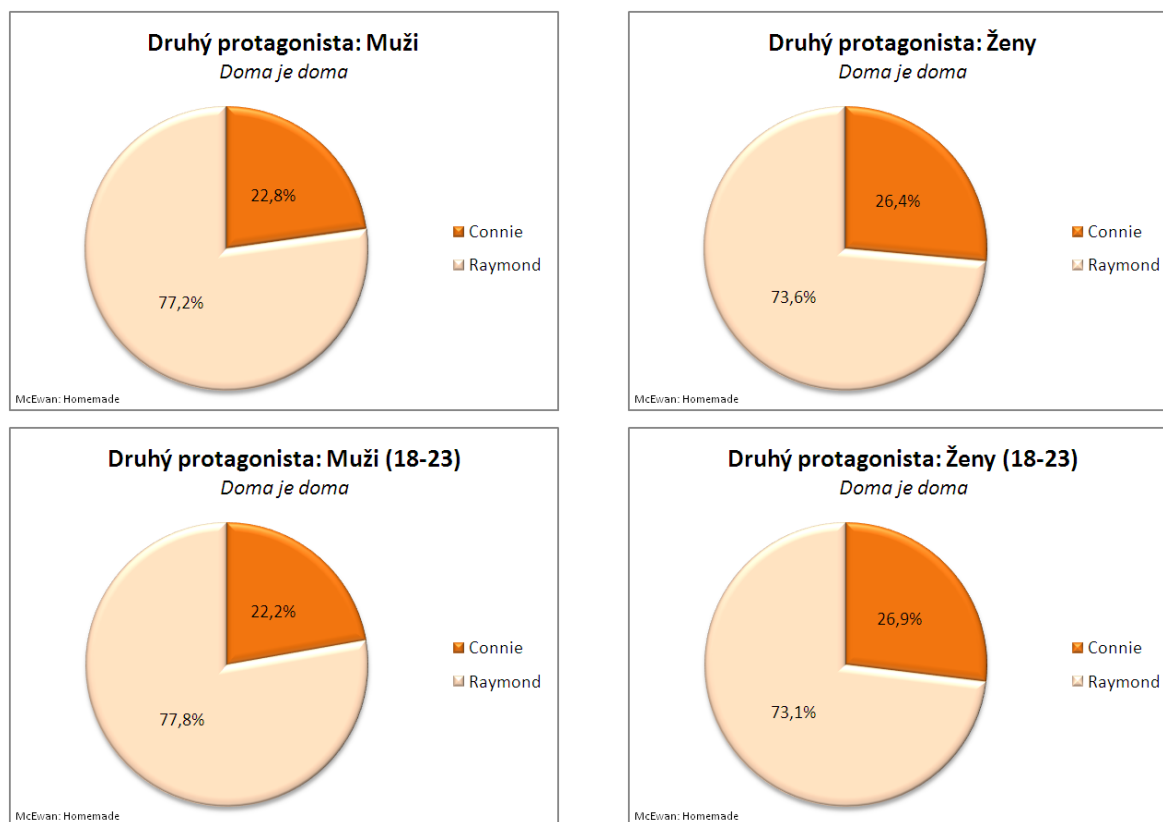
*[T]oto je konec jedné epizody, do té míry, do jaké lze o epizodách skutečného života říct, že mají konec, neboť to byl Raymond, který, abychom tak řekli, zaujímal její začátek a prostředek, a pokud v lidských záležitostech nic takového jako epizody neexistuje, pak bych měl skutečně trvat na tom, že tento příběh je o Raymondovi, a nikoli o panictví, pohlavním styku, krvesmilstvu a samohaně. (McEwan, První láska 29)*

Tento převládající názor koreluje se souborem odpovědí v té části dotazníku, kde mají čtenáři popsat tzv. "kritický incident" výstižně charakterizující samotného vypravěče.<sup>6</sup> Většina z nich staví na první místo jeho ironizující vztah k Raymondovi nebo despekt k rodičům a autoritě vůbec, pouze menší část čtenářů považuje vypravěčovo manipulativní jednání vedoucí k incestu s mladší sestrou za významnou epizodu odhalující distinktivní rysy jeho povahy. Tyto odpovědi názorně ilustrují McEwanovu schopnost vystavět přesvědčivou a podmanivou vypravěčskou perspektivu, která již v jeho raných dílech představuje významnou složku narativních strategií, spočívajících v postupném

<sup>6</sup> Výsledky metody „identifikace kritického incidentu“ nejsou vzhledem ke svému rozsahu v této práci podrobněji analyzovány.



budování napětí mezi etickými normami implikovaného čtenáře a spornými morálními postoji samotného vypravěče.



Obrázek 17: Volba druhého protagonisty povídky "Doma je doma"

## Závěr

Odpovědi na dvě poměrně rozdílné otázky, z nichž jedna se týká morálního postoje konkrétního čtenáře a druhá směřuje k rozhodnutí o významu literární postavy v struktuře textu, ukazují, že jak v rovině etického hodnocení, tak v rovině narativní výstavby existují klíčové momenty, které s velkou pravděpodobností významně ovlivňují interpretační strategie čtenářů. Přestože tento fakt je na teoretické úrovni často reflektován (Culler, 1975, Perry 1979, Eco 1990, Nünning 1997, Dancygier 2007), jeho promítnutí do analýzy konkrétního literárního díla zůstává spíše v oblasti sporadických pokusů (M.-L. Ryan 2003, Andringa 1986). Pro kognitivní poetiku a kognitivní naratologii zvláště se právě zde otevírá prostor pro využití empirických nástrojů k shromáždění dostatečného objemu dat vycházejících z reálných čtenářských zkušeností, které, jak uvádí Miall, "nebudou sloužit k testování validity textových interpretací, ale přispějí k pochopení psychologických předpokladů, jež takové interpretace umožňují" (Miall 2007).

### 4.3.3 BARVOVÁ ASOCIACE

#### Zadání

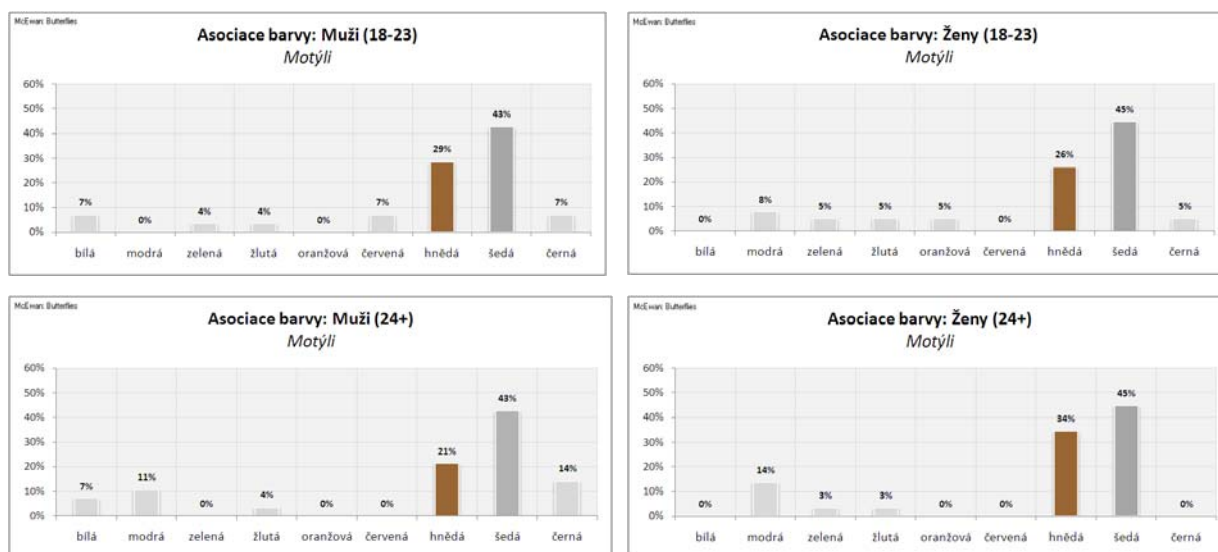
Třetí technikou, sloužící tentokrát k neverbální projekci afektivního působení přečteného textu, je BARVOVÁ ASOCIACE, vycházející z tzv. malého Lüscherova barvového testu, který je v psychologické diagnostice používán jako standardní projekční metoda záznamu emočních stavů. Úkolem čtenářů bylo spojit osobu vypravěče povídky s jednou z devíti navržených barev, a to na základě prosté asociace s barvou, kterou v nich vypravěč po přečtení textu vyvolává. Barvy byly definovány pouze verbálně, a to především z důvodu možné rozdílné kalibrace zobrazovacích zařízení v případě jejich grafického znázornění při online výzkumu. Barvy k výběru byly: *bílá, modrá, zelená, žlutá, oranžová, červená, hnědá, šedá, černá*.

Přestože jde o metodu neobvyklou a řada čtenářů se k tomuto úkolu stavěla spíše skepticky, výsledky jsou v konečném důsledku poměrně zajímavé, opět především při vzájemném srovnání čtenářských reakcí na obě povídky.

#### Výsledky

##### Povídka "Motýli"

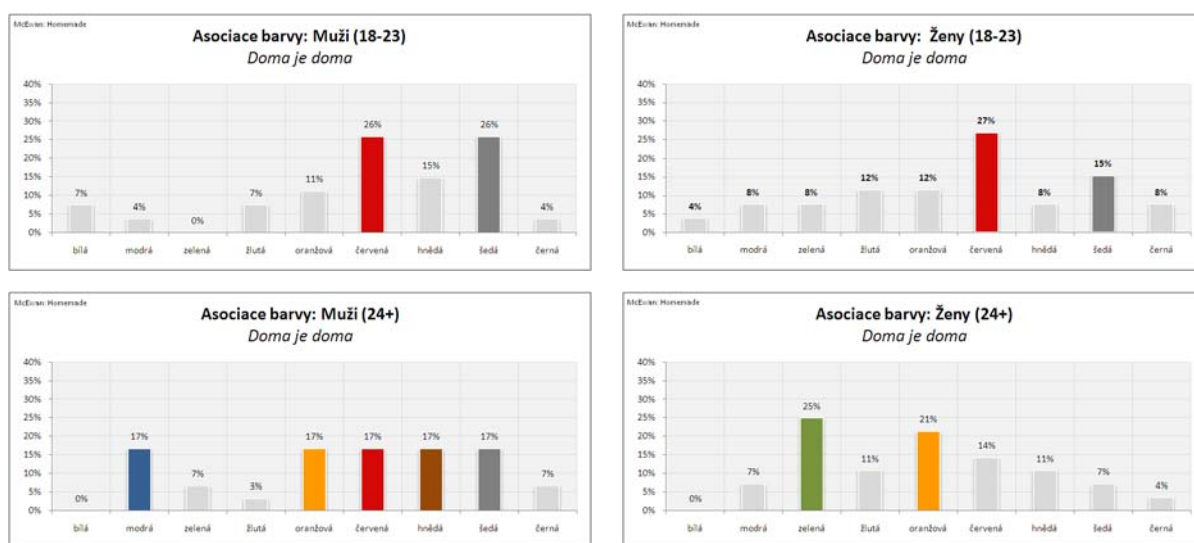
Výsledky barvových asociací souvisejících s vypravěčem povídky "Motýli" dokazují, že zdánlivě arbitrární volba barev (jak uváděli někteří čtenáři, kteří se "vůbec nemohli rozhodnout a nakonec označili *nějakou* barvu") není v mnoha případech vůbec tak náhodná, jak by se na první pohled mohlo zdát. *Obrázek 18* názorně ukazuje, že většina respondentů asociovala s vypravěčem šedou nebo hnědou barvu, zatímco s výjimkou tradičně "mužské" modré barvy byly ostatní barvy voleny jen výjimečně.



**Obrázek 18:** Barvé asociace pro povídku "Motýli"

### Povídka "Doma je doma"

V případě povídky "Doma je doma" již nejsou výsledky tak jednoznačné (viz *Obrázek 19*), a to přesto, že červená barva (často kulturně spojována s agresí, bolestí a sexualitou) a šedá barva (podle Lüschera je spojována s emocionální nezainteresovaností) nápadně převládají u asociací mladší skupiny respondentů (muži i ženy v kategorii 18-23 let). V případě skupiny starších respondentů je spektrum volených barev buď širší a vyrovnanější (u skupiny mužů v kategorii 24-60 let) nebo výrazně odlišné od odpovědí mladších respondentů (u žen v kategorii 24-60 let).



Obrázek 19: Barvé asociace pro povídku "Doma je doma"

### Závěr

Jakkoliv byla projekční technika barvových asociací od samého počátku prezentovaného empirického výzkumu považována pouze za okrajový prostředek sběru informací a její výsledky je třeba v tomto světle chápat, získáme při porovnání shromážděných dat s metodologií vyhodnocování Lüscherova diagnostického testu několik zajímavých srovnání.

V případě povídky "Motýlí", jak již bylo naznačeno, odpovídá výběr šedé barvy celkovému emocionálnímu i psychologickému odstupu čtenářů od postavy vypravěče, který na rozdíl od vypravěče povídky "Doma je doma" vykazuje výrazné patologické rysy. Hnědá barva, v případě "Motýlů" druhá nejčastější barvová asociace, implikuje podle Lüschera fyzickou senzitivitu, která v tomto případě může souviset jak přímo s fyzickou ošklivostí vypravěče (muž bez brady), tak s odpudivostí prostředí (pochmurná průmyslová krajina, kalná voda kanálu) nebo s motivem vraždy a smrti, přičemž všechny tyto motivy mohou u čtenářů vyvolávat fyzicky nepříjemné pocity. Významným zjištěním může být fakt, že u všech kategorií čtenářů byly barvy šedá a

hnědá *vždy* nejčastějšími asociacemi, což v celkovém součtu znamená, že 71,2% čtenářů (více než 7 z 10) zvolilo šedou nebo hnědou barvu. S ohledem na tento výsledek je možno usuzovat, že na podvědomé psychologické úrovni existuje výrazná emocionální shoda všech čtenářů, týkající se afektivního působení povídky obsahující sexuálně motivované násilí na nevinné oběti.

U povídky "Doma je doma" jsou dvěma nejčastěji volenými barvami červená (21%) a šedá (16%), což dohromady představuje pouhých 37% respondentů, kteří vybrali jednu z těchto barev. Tento rozdíl může mít řadu příčin, nabízí se však jedno vysvětlení, které koreluje s několika dalšími výsledky tohoto dotazníku. Problematika prvních sexuálních zkušeností, ztráty panictví a přechodu od dětství k dospělosti je sice na jedné straně téměř univerzálně sdílenou zkušeností (odtud výrazná shoda subjektivních afektivních rámců v případě volby klíčových slov), na straně druhé se tato individuálně prožitá zkušenosti promítá různou měrou do neuvědomované složky psychiky. Pro reflexi zkušenosti, která souvisí s jedním konkrétním obdobím dospívání, hraje podstatnou roli časový a tím i emocionální odstup, jak je zřejmé z rozložení barvových asociací u mladších a starších čtenářů. Zatímco mladší skupina respondentů se výrazně shoduje v nejčastěji volených barvách - přes 47% všech čtenářů ve věku 18-23 let zvolilo červenou nebo šedou barvu, odpovědi starších čtenářů ve věku 24-60 let jsou mnohem variabilnější a nejvyšší shoda na dvou barvách, oranžové a červené, dosahuje pouze 34,5%. Z obou výsledků lze usoudit, že v porovnání s povídkou "Motýli" dochází v případě druhé povídky k mnohem intenzivnější, byť často neuvědomované identifikaci s osobou vypravěče, přestože u mladších čtenářů má tato identifikace spíše emotivní charakter, zatímco u starších čtenářů je reflektivní povahy, jak ukazuje častá volba oranžové (celkem 19%), spojovaná v Lüscherově diagnostice s životní zkušeností a silnými emočními vazbami na druhé, stejně jako volba zelené, implikující v našem kulturním kontextu nezkušenost a nezralost, ale podle Lüschera také intelekt a kultivovanost.

#### 4.3.4 SÉMANTICKÝ DIFERENCIÁL SD<sub>1</sub>

##### Zadání

Jak bylo uvedeno výše, čtvrtá část dotazníku představuje první škálu SÉMANTICKÉHO DIFERENCIÁLU (SD<sub>1</sub>). Cílem této škály je zaznamenat čtenářské *postoje* k vybraným charakteristikám textu. Respondenti své odpovědi zaznamenávají na sedmi-stupňové hodnotící škále s hodnotami (-3) (-2) (-1) (0) (+1) (+2) (+3), vztahující se k sérii šesti bipolárních adjektiv:

- komický – tragický
- povrchní - hluboký
- nerealistický – realistický
- nudný – poutavý
- moralistický – nemorální
- zkreslený – objektivní

Výsledný součet všech odpovědí je potom přepočítán tak, aby jeho procentuální hodnota vyjadřovala celkovou převládající tendenci čtenářského hodnocení.

##### Výsledky

###### *Povídka "Motýli"*

Odpovědi čtenářů na výsledném grafu prvního sémantického diferenciálu (SD<sub>1</sub>) pro povídku "Motýli" jsou výrazně jednostranné, to znamená, že odpovědi respondentů ve všech věkových kategoriích spadaly v konečném procentuálním vyjádření do kladného sémantického pole (0% až +100%). Lze tedy říci, že čtenáři ve své absolutní většině hodnotili obsah povídky jako *tragický, hluboký, realistický, poutavý, nemorální a objektivní* (viz *Obrázek 20*).

Toto procentuální vyjádření samozřejmě neznámá, že všichni *jednotliví* čtenáři hodnotili všechny charakteristiky povídky na kladné polovině hodnotící škály, např. v případě žen ve věku 18-23 let je u bipolární škály "zkreslený-objektivní" výsledná hodnota (+4%), což v reálných číslech na sedmistupňové hodnotící škále představuje odpovědi (-3) 1x, (-2) 6x, (-1) 4x, (0) 10x, (+1) 12x, (+2) 4x, (+3) 1x. To znamená, že z celkového počtu 38 odpovědí leží v záporné polovině škály (tj. vyjadřuje různou míru hodnocení "zkreslený") dohromady 11 odpovědí, 10 čtenářek se nedokázalo rozhodnout ani pro jednu variantu a celkem 17 odpovědí leží na kladné polovině škály (tj. vyjadřuje různou míru hodnocení "objektivní").

V této souvislosti se v průběhu shromažďování čtenářských dat ukázala jako signifikantní volba hodnoty "nula" (0), tj. ani kladné, ani záporné hodnocení v rámci dané bipolární dvojice. V zadání dotazníku jsou čtenáři upozorněni, ať tuto volbu

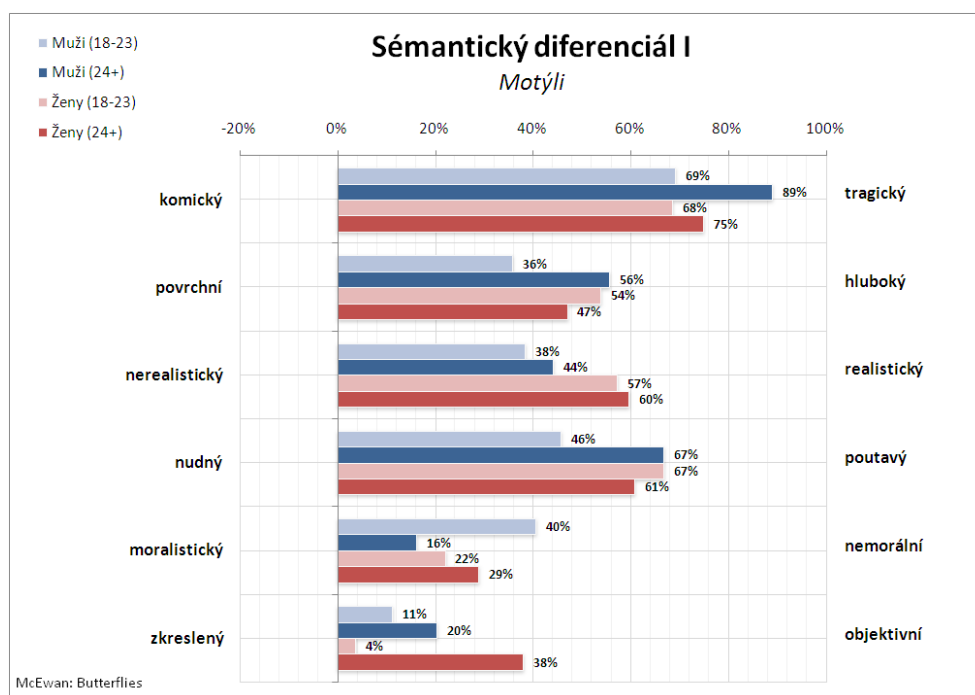
využívají pouze ve výjimečných případech, tj. tehdy, pokud se opravdu nemohou rozhodnout ani pro jednu ze zbývajících šesti možností.

Výraznější počet hodnocení "nula" v některé z hodnotících škál může tedy znamenat, že respondenti měli s danou charakteristikou kognitivní, popř. etický problém a pokoušeli se skutečnému hodnocení vyhnout. Pro povídku "Motýli" se hodnocení "nula" objevovalo ve *více než jedné třetině* odpovědí pouze v případě hodnotící škály "moralistický – nemorální", a to ve *všech* čtyřech kategoriích čtenářů, přičemž u obou kategorií starších čtenářů se toto číslo pohybovalo nad 50% odpovědí (viz Tabulka 3).

**Tabulka 3:** Volba hodnoty (nula) na škále "moralistický – nemorální"

Kategorie čtenářů	Volba hodnoty "nula" na škále "moralistický – nemorální" <i>Motýli (Doma je doma)</i>
Muži 18-23 let	39% (11%)
Muži 24-60 let	52% (33%)
Ženy 18-23 let	47% (19%)
Ženy 24-60 let	55% (30%)

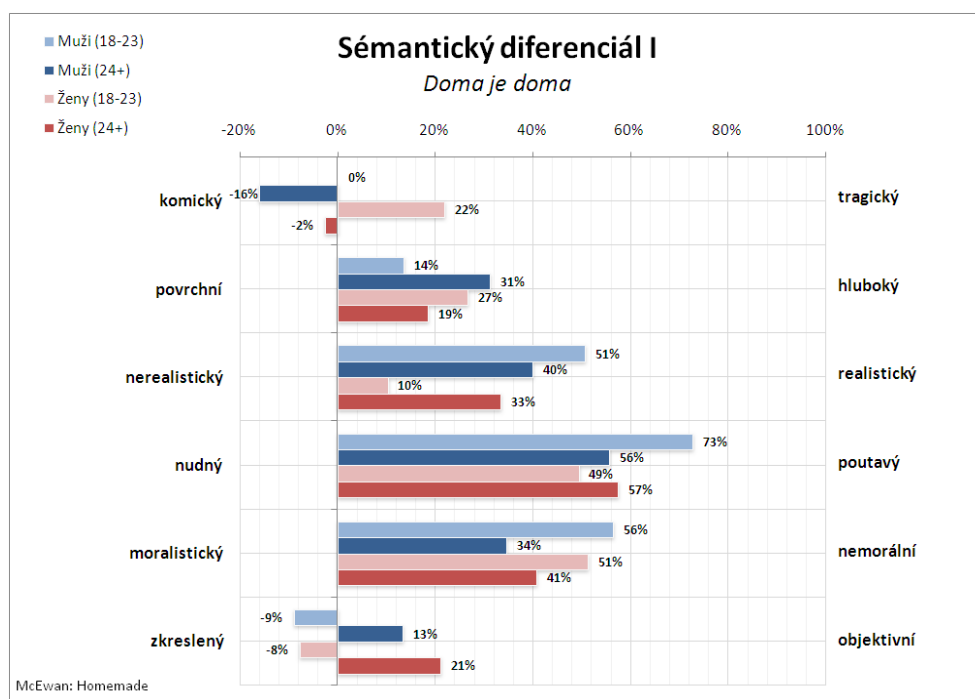
Pro srovnání jsou v tabulce uvedeny také výsledky pro stejnou škálu (tj. „moralistický – nemorální“) vztahující se k povídce "Doma je doma", kde se taková míra hodnocení "nula" nevyskytla ani jednou.



**Obrázek 20:** Sémantický diferencál (SD<sub>1</sub>) pro povídku "Motýli"

## Povídka "Doma je doma"

Na rozdíl od výsledků hodnocení povídky "Motýli" jsou odpovědi čtenářů na hodnotící škály prvního sémantického diferenciálu (SD<sub>1</sub>) pro povídku "Doma je doma" méně jednostranné, to znamená, že odpovědi všech respondentů *nepadají* v konečném procentuálním vyjádření pouze do jednoho ze dvou sémantických polí (-100% až 0%) nebo (0% až +100%). Grafické znázornění ukazuje, že čtenáři povídky se výrazně rozcházejí v celkovém hodnocení škály "komický – tragický" a škály "zkreslený – objektivní", v případě ostatních škál se liší pouze v hodnocení míry, nikoli kvality dané bipolární charakteristiky (viz *Obrázek 21*). Čtenáři všech čtyř kategorií hodnotí v celkovém výsledku obsah povídky jako *hluboký, realistický, poutavý a nemorální*. Starší čtenáři (24-60 let) obou pohlaví hodnotí povídku spíše jako *komickou*, mladší čtenáři (18-23 let) spíše jako *tragickou* (ženy), popř. ani komickou, ani tragickou (muži). Ještě jednoznačnější je rozdíl mezi kategoriemi mladších a starších čtenářů v hodnocení "objektivity" obsahu povídky. Zatímco obě kategorie mladších čtenářů vnímají obsah povídky spíše jako *zkreslený*, obě kategorie starších čtenářů hodnotí obsah povídky jako *objektivní*. Za povšimnutí stojí fakt, že i mladší čtenáři považují obsahovou stránku povídky za *hlubokou*, přestože *zkreslenou*.



**Obrázek 21:** Sémantický diferenciál (SD<sub>1</sub>) pro povídku "Doma je doma"

## Závěr

Při srovnání výsledků sémantických diferenciálů SD<sub>1</sub> pro obě povídky je zřejmé, že základní rozdíly mezi nimi spočívají jak v míře souladu hodnocení jednotlivých

povídek čtenáři různých kategorií, tak v samotné míře shody celkového čtenářského hodnocení obou povídek.

Metoda sémantického diferenciálu dále potvrzuje tendenci naznačenou již v závěrech předchozích tří částí tohoto empirického výzkumu. Míra čtenářské shody je mnohem výraznější u tématu sexuálně motivované vraždy než v případě příběhu popisujícího první sexuální zkušenost a spáchání incestu, a to bez ohledu na míru (ne)identifikace s mentálními a sociálními charakteristikami postavy vypravěče. Zároveň povídka "Motýli" ilustruje literární kritikou často uváděnou schopnost Iana McEwana budovat komplexní a přesvědčivou vypravěčskou perspektivu, která provokuje čtenáře absencí morálních soudů a nutí ho podvědomě přehodnocovat zavedená etická a emoční mentální schémata. Naproti tomu sémantické hodnocení povídky "Doma je doma", především věkově podmíněná rozdílnost ve vnímání míry aspektu *komičnosti* a *objektivnosti*, napovídá, že emocionální a postojové charakteristiky čtenářů hrají významnou roli nejen při hodnocení celkového působení díla, ale také při recepci a následné interpretaci stylistických a narativních prvků textu.



#### 4.3.5 SÉMANTICKÝ DIFERENCIÁL SD<sub>2</sub>

##### Zadání

Druhá škála SÉMANTICKÉHO DIFERENCIÁLU (SD<sub>2</sub>) zaznamenává reakce čtenářů na *afektivní složky* textu. Respondenti mají tentokrát za úkol zhodnotit na sedmistupňové škále své *pocity* související s postavou *vypravěče*, a to na základě obecnějších asociací než v případě předchozího SD<sub>1</sub>. K tomu slouží série devíti bipolárních adjektiv (viz *Tabulka 4*), z nichž vždy jedna trojice postihuje některou z tzv. EPA dimenzí sémantického prostoru (Evaluation/Potency/Activity)<sup>7</sup>:

**Tabulka 4:** Bipolární adjektivní páry pro jednotlivé EPA dimenze (podle Heise)

Hodnocení (Evaluation)	Síla (Potency)	Aktivita (Activity)
dobrý - špatný	silný - slabý	hlasitý - tichý
krásný - ošklivý	blízký - vzdálený	světlý - tmavý
sladký - hořký	horký - studený	rychlý - pomalý

Výsledný součet všech odpovědí je opět přepočítán na procentuální míru, vyjadřující celkovou tendenci čtenářského hodnocení.

##### Výsledky

###### *Povídka "Motýli"*

Stejně jako v případě výsledků sémantického diferenciálu SD<sub>1</sub>, také SD<sub>2</sub> ukazuje, že hodnocení povídky "Motýli" je i na afektivní (pocitové a prožitkové) rovině velmi jednotné, a to napříč všemi čtyřmi kategoriemi čtenářů (viz *Obrázek 22*). Pokud pro přesnější rozlišení odpovědí jednotlivých skupin čtenářů použijeme kritérium 25% difference, tj. identifikace těch odpovědí, kde se mezi kterýmikoliv dvěma skupinami čtenářů vyskytl alespoň 25% rozdíl, zjistíme, že takový případ nastal (přestože pouze v rámci stejného sémantického pole) u bipolární škály "sladký - hořký", kde se odpovědi žen z kategorie 24-60 let lišily o více než 25% od odpovědí obou mužských kategorií: starší ženy 85%, mladší muži 39% (tj. rozdíl 46%), starší muži 57% (tj. rozdíl 28%).

V celkovém afektivním působení zaměřeném na pocity spojené s vypravěčem povídky "Motýli" se všichni čtenáři shodují na charakteristikách špatný, ošklivý, hořký, slabý, vzdálený, studený, tichý, tmavý, pomalý (viz *Tabulka 5*), přičemž jediný výraznější rozdíl se vyskytl v hodnocení čtenářkami z kategorie 24-60 let, kde se objevila výrazně vyšší míra v hodnocení "hořký".

<sup>7</sup> viz kapitola "Konceptuální rámec empirického výzkumu" str. 95, také (Buriánek 1986) a (Heise 1970).

**Tabulka 5:** Hodnocení vypravěče povídky "Motýli" podle jednotlivých EPA dimenzí

Hodnocení (Evaluation)	Síla (Potency)	Aktivita (Activity)
špatný ošklivý hořký	slabý vzdálený studený	tichý tmavý pomalý

*Povídka "Doma je doma"*

Jak je možno vidět na *Obrázku 23*, výsledný graf sémantického diferenciálu SD<sub>2</sub> pro povídku "Doma je doma" se od hodnocení povídky "Motýli" liší ještě více než v předchozím případě, tj. při srovnávání obou sémantických diferenciálů SD<sub>1</sub>. Z celkového počtu devíti hodnotících škál se odpovědi čtenářů zásadně rozcházejí hned ve čtyřech z nich, tj. při hodnocení každé z těchto čtyř bipolárních adjektivních škál spadají odpovědi alespoň jedné kategorie čtenářů do jiného sémantického pole než odpovědi ostatních. Takoveto výrazně odlišně hodnocené bipolární škály jsou "silný – slabý", "blízký – vzdálený", "horký – studený" a "hlasitý – tichý".

Z *Tabulky 6* je zřejmé, že čtenáři se rozcházejí ve všech třech škálách sémantické dimenze "Síla" (Potency) a shodují se ve všech třech škálách sémantické dimenze "Hodnocení" (Evaluation).

**Tabulka 6:** Hodnocení vypravěče povídky "Doma je doma" podle jednotlivých EPA dimenzí

Hodnocení (Evaluation)	Síla (Potency)	Aktivita (Activity)
špatný ošklivý hořký	<i>silný - slabý</i> <i>blízký - vzdálený</i> <i>horký - studený</i>	<i>hlasitý - tichý</i> tmavý pomalý

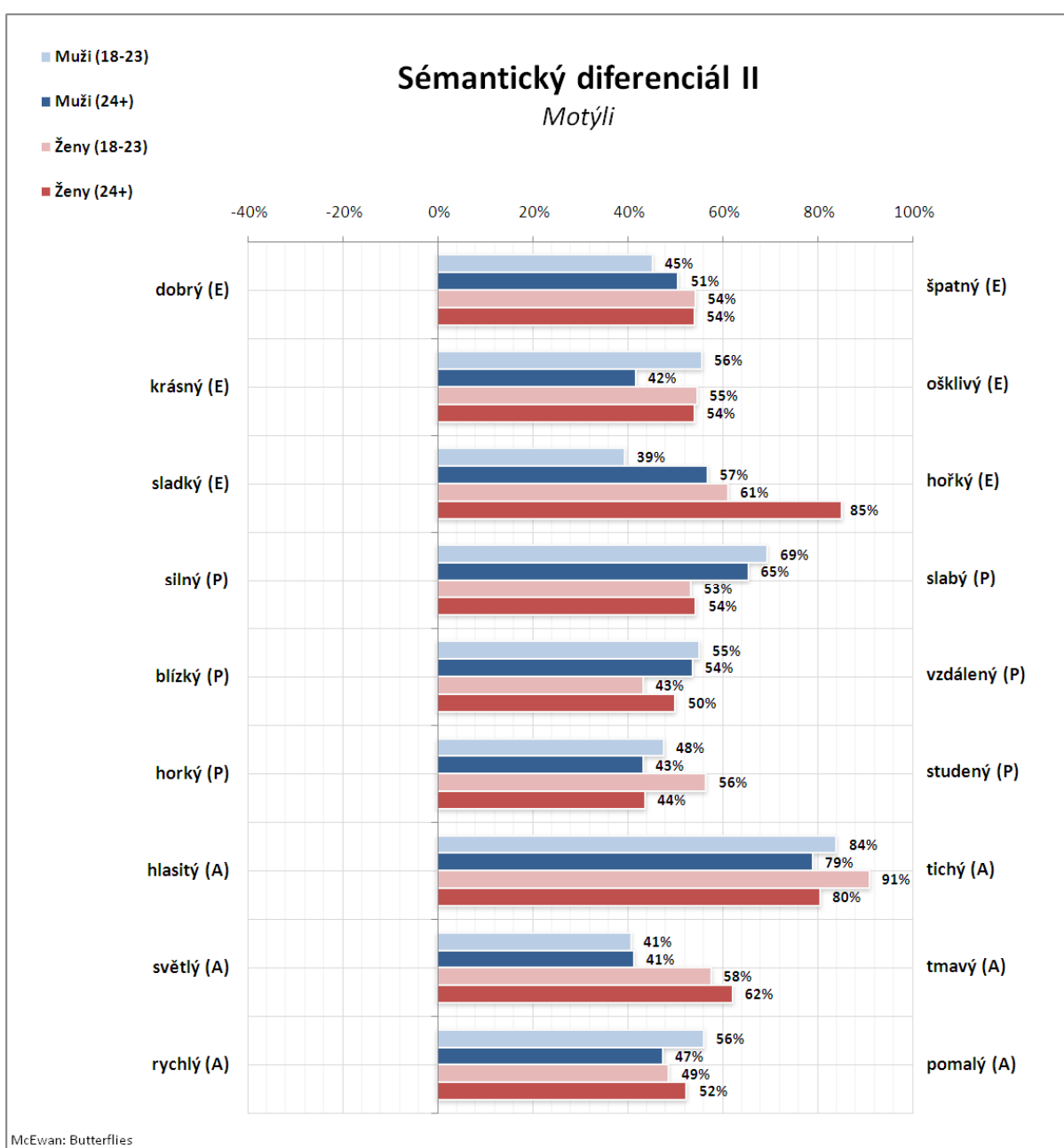
Při srovnání výsledků v *Tabulce 6* s grafem sémantického diferenciálu SD<sub>2</sub> na *Obrázku 23* dále zjistíme, že rozdíly v hodnocení škály "silný – slabý" se liší podle pohlaví respondentů: hodnocení mužů obou věkových skupin dosahuje v souhrnu čísla -24%, tj. spíše "silný", hodnocení žen obou věkových skupin je +6%, tj. spíše "slabý".

Škála "blízký – vzdálený" není tak jednoznačně polarizována, ale i zde jsou patrné výrazné rozdíly v hodnocení v závislosti na pohlaví respondentů: kategorie mužů 18-23 let hodnotí jako -13, tj. "blízký", kategorie mužů 24-60 let hodnotí +1%, tj. hraničně "vzdálený". Naproti tomu obě kategorie žen hodnotí vypravěče jako významně "vzdáleného", v případě žen 18-23 let je to dokonce +41%, u žen 24-60 let je to +29%.

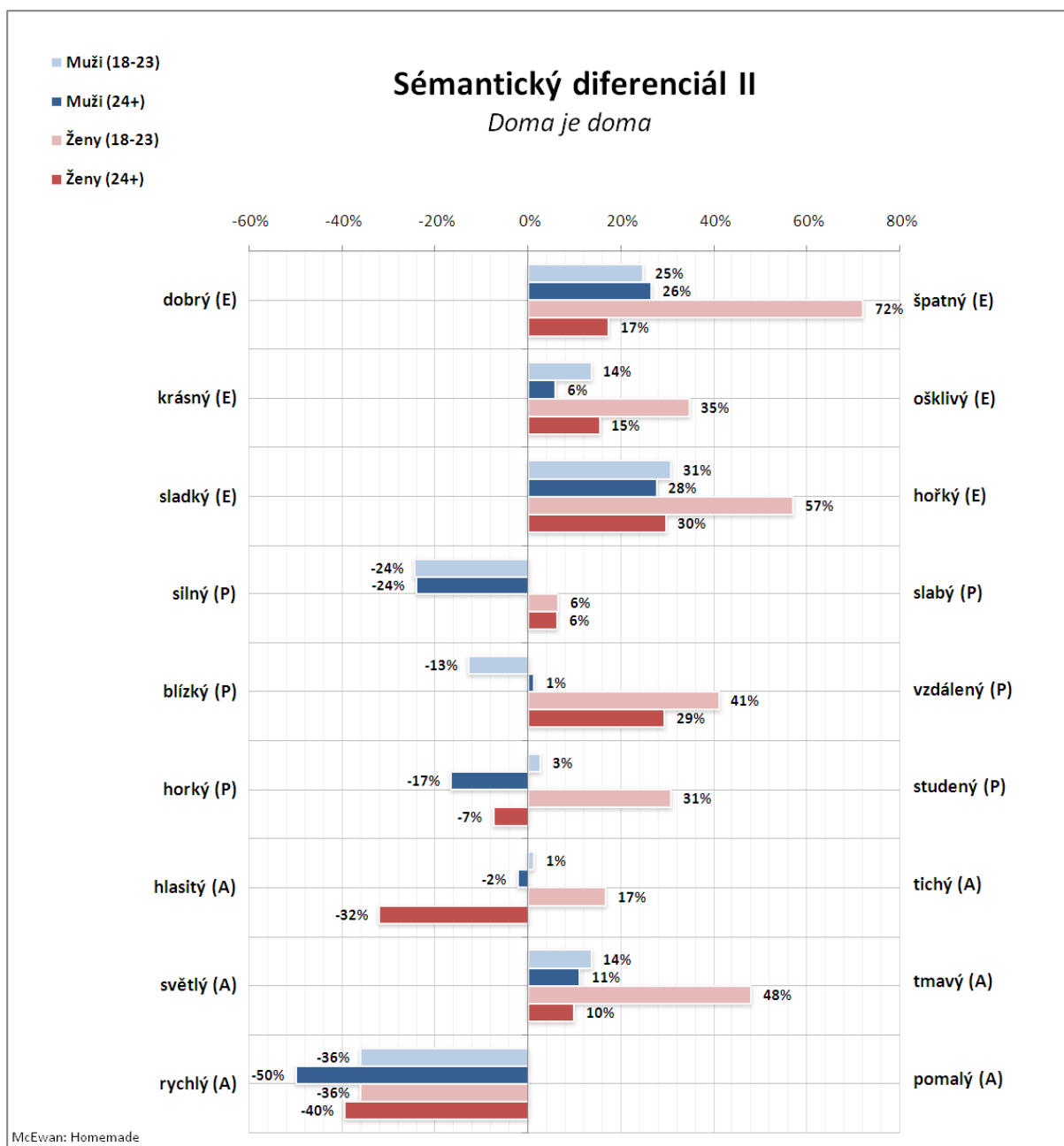
Podobně je tomu u rozdílů v hodnocení škály "hlasitý – tichý", tentokrát se ovšem hodnocení liší podle věku respondentů. Obě kategorie čtenářů 24-60 let hodnotí vypravěče spíše adjektivem "hlasitý", hraničně -2% u mužů a výrazně -32% u žen, zatímco obě kategorie čtenářů ve věku 18-23 let hodnotí vypravěče spíše adjektivem "tichý", u mužů hraničně +1%, u žen +17%.

Podobné, ale výraznější rozdíly odpovídající věkovým charakteristikám čtenářů se objevují také u poslední odlišně hodnocené škály, "horký – studený". Starší čtenáři (kategorie 24-60 let) hodnotí vypravěče spíše adjektivem "horký", muži -17%, ženy -7%, mladší čtenáři (18-23 let) hodnotí spíše adjektivem "studený", muži +5%, ženy +31%.

Pokud bychom k dalšímu srovnávání výsledků použili kritérium 25% difference, podobně jako u povídky "Motýli", došli bychom k řadě dalších rozdílů, ale již zběžný pohled na grafické znázornění na *Obrázku 23* ukazuje, že nejvýrazněji se v celém souboru odlišují odpovědi žen z kategorie 28-23 let. Jejich odpovědi nevybočují z celkového vzorku pouze u dvou hodnotících škál, "dobrý – špatný" a "rychlý – pomalý".



**Obrázek 22:** Výsledky sémantického diferenciálu (SD<sub>2</sub>) pro povídku "Motýli"



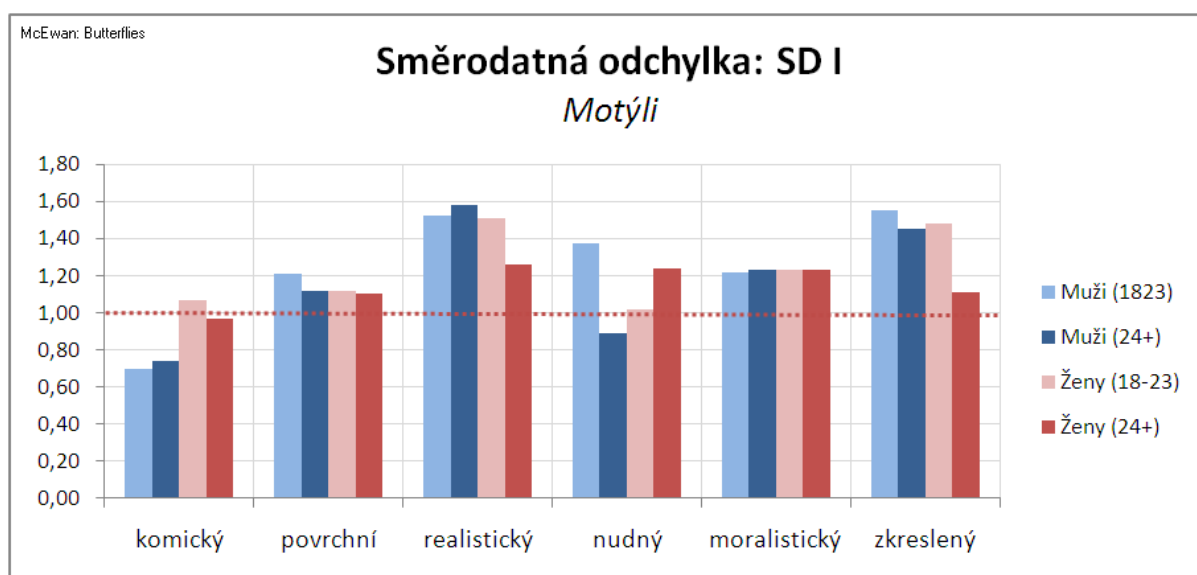
**Obrázek 23:** Výsledky sémantického diferenciálu (SD<sub>2</sub>) pro povídku "Doma je doma"

## Závěr

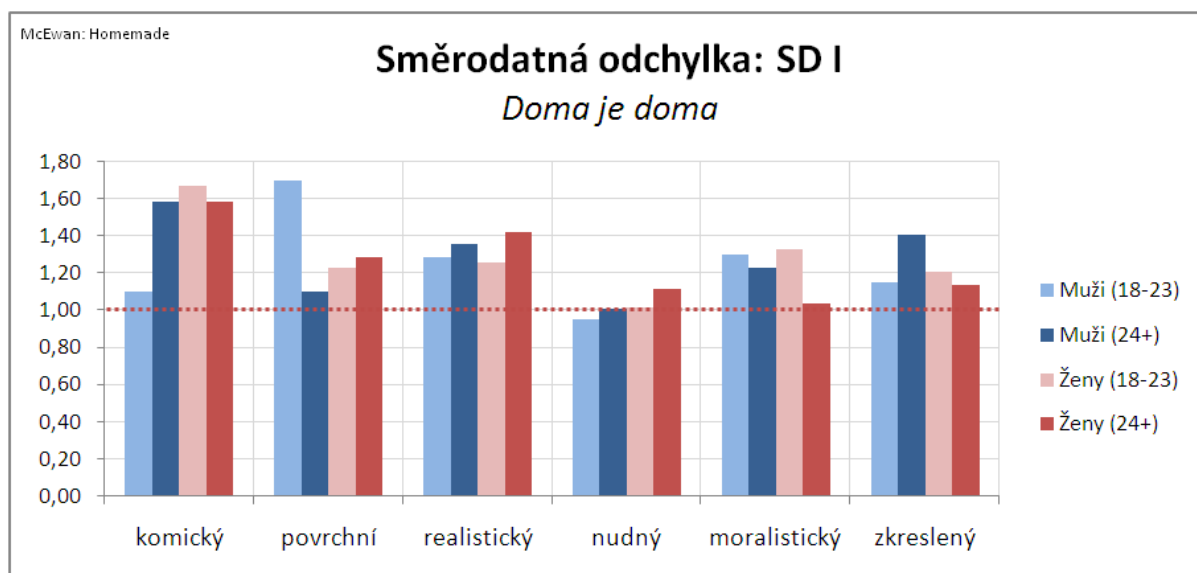
Sémantický diferenciál SD<sub>2</sub> s hodnocením EPA dimenzí ukazuje ještě výrazněji než metoda barvové asociace a metoda prostého sémantického diferenciálu SD<sub>1</sub>, do jaké míry se vztah k osobě vypravěče promítá do afektivní a tedy méně uvědomované roviny recepce literárního díla. Rozdíly v hodnocení jednotlivých sémantických škál obou povídek se ještě zvýraznily, a to jak s ohledem na věk, tak s ohledem na pohlaví hodnotících čtenářů. Zatímco u povídky "Motýli" koreluje míra čtenářské shody při hodnocení afektivních EPA sémantických škál SD<sub>2</sub> s mírou shody při hodnocení postojových charakteristik čtenáře v SD<sub>1</sub>, u povídky "Doma je doma" se opět projevuje

a ještě prohlubuje výrazná polarizace hodnocení čtenářů v závislosti na jejich věku a pohlaví, stejně jako na míře emoční identifikace čtenáře s osobou vypravěče.

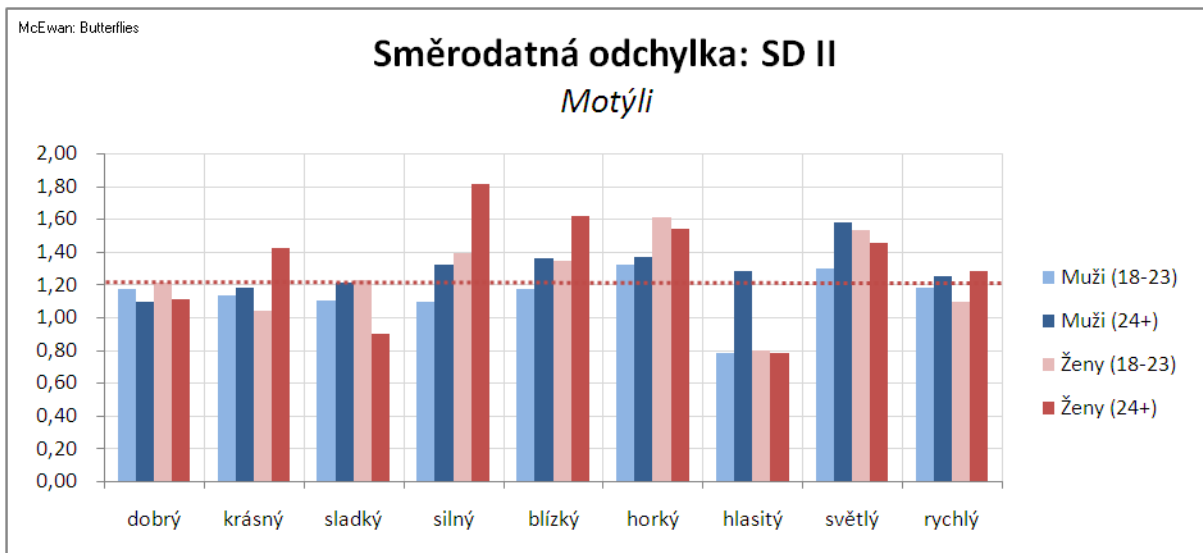
Tuto míru shody je možno doložit také statisticky, a to vyhodnocením míry rozptylu čtenářských odpovědí pomocí tzv. směrodatné odchylky. Výsledky této charakteristiky čtenářských odpovědí pro oba sémantické diferenciály SD<sub>1</sub> a SD<sub>2</sub> ukazují *Obrázky 24-27*.



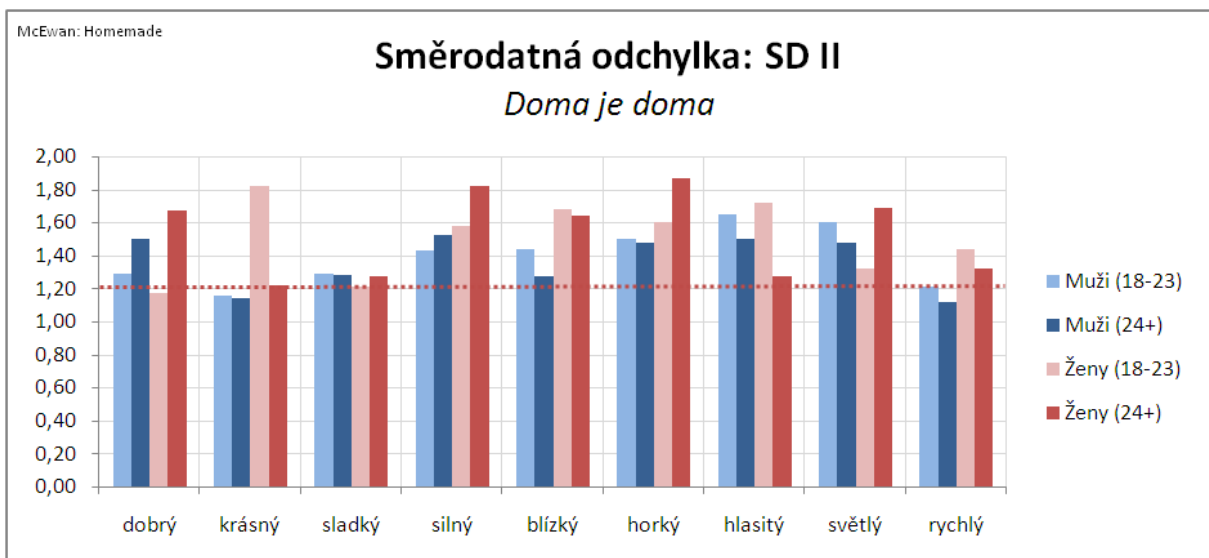
**Obrázek 24:** Směrodatná odchylka čtenářských odpovědí - povídka "Motýli" (SD<sub>1</sub>)



**Obrázek 25:** Směrodatná odchylka čtenářských odpovědí - povídka "Doma je doma" (SD<sub>1</sub>)



Obrázek 26: Směrodatná odchylka čtenářských odpovědí - povídka "Motýli" (SD<sub>2</sub>)



Obrázek 27: Směrodatná odchylka čtenářských odpovědí - povídka "Doma je doma" (SD<sub>2</sub>)

Na všech čtyřech grafech je vyznačena průměrná hranice shody, u sémantického diferenciálu SD<sub>1</sub> je to hodnota 1,0, u sémantického diferenciálu SD<sub>2</sub> hodnota 1,2.

Tento rozdíl mimo jiné ukazuje na fakt, že v postojových, tj. racionálních sémantických škálách (SD<sub>1</sub>) je shoda čtenářů obecně vyšší (průměrná směrodatná odchylka 1,0), zatímco v afektivních, tj. prožitkových a emocionálních sémantických škálách (SD<sub>2</sub>) je shoda mezi čtenáři i v rámci jedné věkové nebo genderové kategorie obecně nižší (průměrná směrodatná odchylka 1,2). Je však třeba dodat, že obě hodnoty, tj. 1,0 i 1,2, představují stále dosti vysokou homogenitu čtenářských odpovědí (hraniční hodnotou pro sedmistupňovou škálu je 2,0).

Ze srovnání hodnot na Obrázku 24 a 25 a na Obrázku 26 a 27 vyplývá, že některé z údajů, které byly získány uvedenými empirickými metodami výzkumu, lze doložit i statisticky - v tomto případě vztah mezi tématem povídky a mírou čtenářské shody při

jejím hodnocení ( $SD_1$ ), stejně jako korelaci mezi hodnocením a mírou čtenářské identifikace s postavou vypravěče ( $SD_2$ ). Jak v případě  $SD_1$ , tak (ještě výrazněji) v případě  $SD_2$  je možno pozorovat, že u povídky "Motýli" je shoda odpovědí čtenářů statisticky významnější než u povídky "Doma je doma", tj. častěji se směrodatná odchylka odpovědí dostává *pod* hranici 1,0, respektive 1,2.

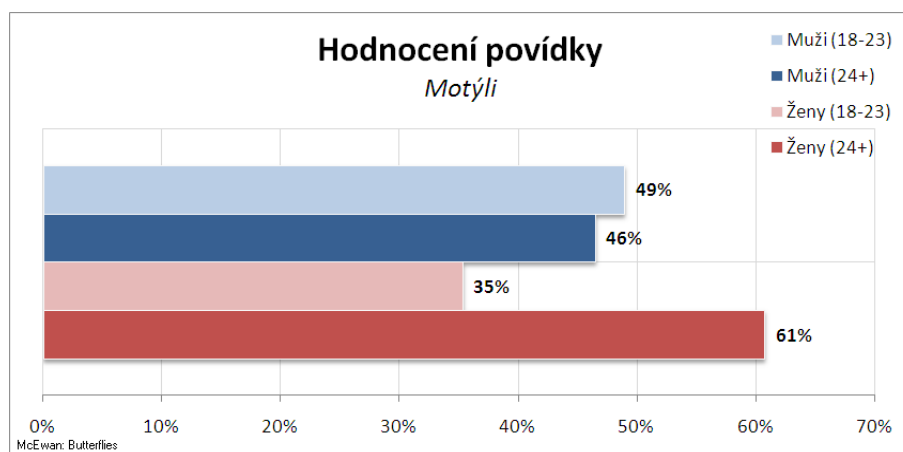
### 4.3.6 HODNOCENÍ TEXTŮ

#### Zadání

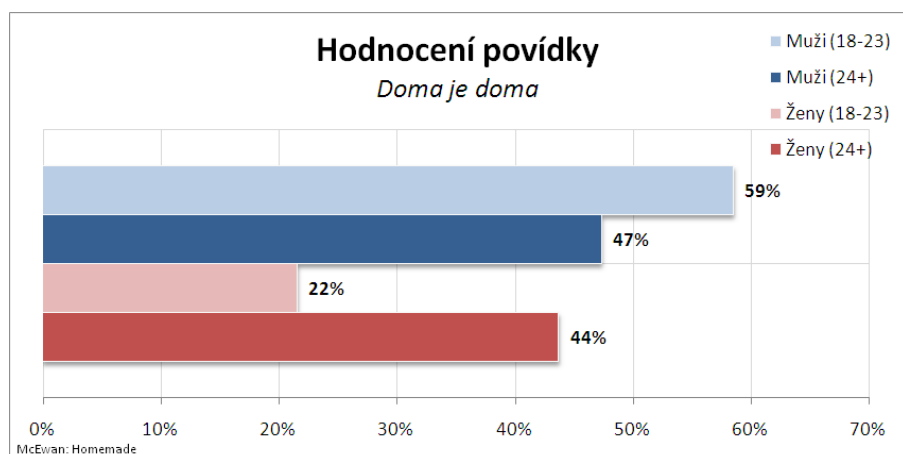
Poslední částí dotazníku bylo vlastní subjektivní HODNOCENÍ KVALITY povídky na škále -5 až +5. Celkové hodnocení bylo rovněž přepočítáno na procenta, přičemž výsledná hodnota udává, jak velká *míra* pozitivního (nebo negativního) hodnocení byla v konkrétní čtenářské skupině zastoupena.

#### Výsledky

Výsledky této závěrečné otázky jsou zaznamenány v přehledných grafech na *Obrázcích 28 a 29*. Povídka "Motýli" byla poněkud překvapivě hodnocena nejvýše ženami ve věku 24-60 let (+61%), zatímco povídku "Doma je doma" hodnotili podle očekávání nejvýše muži ve věku 18-23 let (+59%). Stejně tak nebylo překvapením nejnižší hodnocení obou povídek v kategorii žen ve věku 18-23 let (22%).



**Obrázek 28:** Čtenářské hodnocení povídky "Motýli"



**Obrázek 29:** Čtenářské hodnocení povídky "Doma je doma"



## Závěr

Výsledné subjektivní hodnocení obou povídek v mnohém odpovídá předešlým výsledkům, především škálám sémantických diferencíálů SD<sub>1</sub> a SD<sub>2</sub>, přesto však porovnání výsledků mezi jednotlivými kategoriemi přináší jedno překvapení, kterým je, jak již bylo zmíněno, nejvyšší pozitivní hodnocení povídky "Motýli" ženami ve věkové kategorii 24-60 let, obzvláště při srovnání s kategorií žen mladších, mezi nimiž byla povídka hodnocena nejnižší. Zajímavý výsledek ovšem představuje také pomyslné prvenství povídky "Doma je doma" mezi mladšími muži (18-23 let), především proto, že na rozdíl od mužů z kategorie 24-60 let ve svých hodnoceních téměř zcela opomíjeli výrazný humorný aspekt povídky, a přesto je hodnocení obou mužských skupin podobně vysoké.

Vysvětlení vysokého hodnocení povídky "Motýli" mezi ženami (24-60 let) je možno hledat ve zdůvodnění zmíněném již v závěrečném komentáři k druhé části dotazníku (tj. „Odpovědi na uzavřenou otázku“), z něhož je zřejmé, že empatie čtenářek s postavou vypravěče vychází z externalistického vnímání jeho osobnosti a jeho pohnutek. Naproti tomu muži vycházejí z internalistického pohledu a aplikují intermentální postoj k vypravěčově myslí, na jehož základě nenacházejí pro vypravěčovo jednání omluvu.

V případě povídky "Doma je doma" je možno poukázat na fakt, že stylistické "zcizovací postupy", k nimž humor a ironie bezesporu patří, nemusí hrát významnou roli při recepci fikčního textu, jak na jedné straně ukázalo vysoké hodnocení povídky mladšími čtenáři - muži (59%), a na druhé straně výrazně nižší hodnocení stejné povídky mezi mladšími čtenářkami (22%), přičemž v případě obou těchto čtenářských skupin je vztah k humoru v povídce spíše ambivalentní (muži), popř. ambivalentní až negativní (mladší ženy).

Na závěr hodnocení tohoto empirického výzkumu je třeba uvést, že ačkoliv jsou získané výsledky bezesporu zajímavým příspěvkem k recepci literárních textů a mohou sloužit jako cenný podklad k dalším literárně interpretačním aktivitám, jejich účelem a cílem není nahrazení tradiční literární interpretace založené na pozorné práci se samotným textem, stejně jako s literárně historickým a kulturním kontextem díla.

## 5 ZÁVĚR

Myslím, že nejhlubší racionalitu zahrnutou v každém literárním výkonu je třeba hledat v antropologických nutnostech, kterým odpovídá.

ITALO CALVINO<sup>1</sup>

---

Kdykoli se nacházím v rozporu s postoji autora, příběh v mých očích utrpí. Předstírat, že čteme jiným způsobem, a tvrdit, že v konečné analýze díla dokážeme zaujmout roli objektivních, nezaujatých a zcela tolerantních čtenářů, je nesmysl.

W. C. BOOTH<sup>2</sup>

---

Cílem předkládané práce bylo uvedení do základních principů kognitivního přístupu k literárnímu dílu a praktická ukázka aplikace přínosu této nově utvářené kognitivistické metodologie při analýze konkrétních literárních textů, a to ve dvou diametrálně odlišných rovinách – při klasickém hermeneutickém pojetí literární analýzy uměleckého díla a při empirickém zkoumání uměleckého textu prostřednictvím jeho čtenářské recepce.

Úvodní nástin východisek tzv. "třetí kultury" a základních metodologických principů "kognitivního obratu" ve společenskovedních disciplínách proto doplnil popis konceptuálního rámce kognitivní poetiky a kognitivní naratologie, který se soustředil na významné koncepty z oblasti kognitivistického pohledu na reflexi literárního díla. K těmto konceptům patří především tzv. teorie mysli (ToM) uvedená do literárněvědného kontextu teoretickými studiemi Lisy Zunshinové a Davida Hermana, koncept intermentální a intramentální mysli definovaný Alanem Palmerem, kognitivní rámce, mapy, skripty a mentální modely vycházející z prací hlavních představitelů kognitivní psychologie a počítačové teorie mysli, a konečně některé nové pohledy na povahu vypravěčské nespolehlivosti a rétorických aspektů vyprávění, reprezentované především pracemi Ansgara Nünninga, Jamese Phelana a Barbary Dancygierové. V obecnější rovině lze ke kognitivistickému diskursu řadit také některá východiska analytické filozofie Johna Searla, stejně jako teoretické studie Lubomíra

---

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Americké přednášky*, 47.

<sup>2</sup> W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 147.

Doležela, Thomase Pavela a Uri Margolina, zabývající se problematikou reprezentace tzv. fikčních světů.

Požadavkům spojení tradiční a kognitivistické metody při literární interpretaci byl podřízen také výběr analyzovaných textů, soustřeďující se na jejich tematickou variabilitu a rozsah reprezentovaných narativních strategií. Tento soubor tvořilo celkem 9 klíčových povídek ze dvou raných McEwanových sbírek vydaných v češtině pod názvy *První láska*, *poslední pomazání* a *Psychopolis*, které byly doplněny o román *Cizinci ve městě*, který svým rozsahem a s ním spojenou narativní komplexností umožnil ve větší míře ilustrovat intertextuální, stylistické a kognitivně narativní aspekty uměleckého textu.

Samotná analýza vybraných krátkých próz Iana McEwana byla rozdělena na dvě části, z nichž první část ilustrovala spojení tradičního hermeneutického pohledu na literární dílo s vybranými kognitivistickými kategoriemi, přičemž základním cílem tohoto postupu bylo zaměření literární interpretace na mentální aspekty reflexe fikční reality, a to jak z pohledu literárních postav, tak z pohledu implikovaného autora a reálného čtenáře. S tímto kognitivistickým přístupem souvisela také snaha o posílení intersubjektivního charakteru výsledných interpretací, a to především prostřednictvím důrazu na zkoumání obecně literárních, rétorických a specificky narativních prvků v kontextu jejich působení na mentálně reprezentační procesy, probíhajících při čtenářské recepci fikčních textů.

Na tento přístup navázala druhá část analýzy, která se však na rozdíl od předchozí tradiční metody nezaměřila na hledání významu v *textové* složce díla, ale vycházela z metodologie empirického zkoumání významových charakteristik literárního díla v jejich *čtenářské* realizaci, a oproti první části tak představovala silnější kognitivistický akcent na mentálně reprezentační stránky literární interpretace. Jejím záměrem bylo nastínit některé z cest, jimiž by bylo možno postupovat při studiu fikční narativity, především potom jejich vazeb na literární vědou dosud opomíjené kognitivní struktury a mechanismy, vstupující do procesu interpretace literárního díla.

Specifickým cílem tohoto výzkumu bylo ověření několika dílčích hypotéz, jejichž východiskem byl předpoklad, že do čtenářské recepce literárního textu se promítají jak kulturně podmíněné kognitivní rámce, tj. působení sociálního, historického a literárně kulturního kontextu, tak na kultuře nezávislé, neurobiologické a tudíž předdiskursivní charakteristiky, vstupující do procesu mentální reprezentace. V rámci výzkumu bylo sledováno, zda a jak tyto charakteristiky, v první řadě věk a pohlaví čtenářů, ovlivňují významotvorné a následné interpretační procesy, a to jak v rovině výsledného hodnocení celého textu, tak s ohledem na recepci jednotlivých narativních kategorií. Ve snaze o objektivizovanou kvantifikaci směru a rozsahu působení těchto vlivů je však naratologická teorie (stejně jako řada ostatních vědních oborů) stále ve fázi hledání odpovědí a prezentovaný výzkum je tak především pokusem o nastínění některých cest, jimiž by se toto hledání mohlo ubírat.

Ve svém literárněvědném zaměření si předkládaná práce nekladla za cíl být polemikou s tradičními hermeneutickými, strukturalistickými nebo naratologickými postupy, uplatňovanými při literárně interpretačních aktivitách, přestože samotný kognitivistický přístup, charakterizovaný svým důrazem na mentální aspekty významotvorných procesů, se v mnoha ohledech vymezuje proti některým východiskům strukturalistického a především post-strukturalistického diskursu, stavícího do centra interpretačních aktivit textovou a kontextovou (mnohdy silně ideově reflektovanou) složku literárního díla. Hlavním záměrem práce bylo ilustrovat, jak mohou vybrané kognitivistické kategorie přispět k rozšíření tradičního literárně interpretačního modelu a doplnit tak škálu nástrojů sloužících k uchopení významu literárního díla, a zároveň se pokusit rozptýlit určitou skepsi, která právě v literárněvědných kruzích vůči pronikání kognitivistického přístupu stále přežívá.

Ačkoliv je zřejmé, že velká část kognitivní terminologie vychází z tradičních literárněvědných kategorií, jejich revitalizace a rekontextualizace v rámci soudobé literární teorie mnohdy otevírá nové pohledy na vztahy mezi interpretem, sdělením a kontextem, na způsoby výstavby fikční reality na jedné straně a na procesy související s její následnou konceptualizací na straně druhé. Kognitivní metodologie tak vrací do centra interpretačního zájmu samotného čtenáře jakožto primárního příjemce a interpreta literárního díla a staví na kognitivních, psychologických, emočních a etických aspektech čtenářské zkušenosti. Právě zde se ukazuje význam již zmíněných termínů, k nimž patří "teorie mysli", "mentální mapy" reality, "kognitivní rámce" zkušenosti, vztah intermentálních a intramentálních společenských norem, vnímání vypravěčské (ne)spolehlivosti, a vůbec celý kognitivistický způsob popisu reprezentčních mechanismů, struktur a procesů, které formují fungování lidské mysli a tím také recepce a prožívání uměleckého textu.

Stejně svébytně přistupuje kognitivní poetika k reflexi narativní literatury, jejíž přínos hledá nejen v onom tradičním "rozšiřování a prohlubování emočních a intelektuálních prožitků čtenáře", ale zkoumá konkrétní zákonitosti a postupy, jimiž tato literatura odráží a formuje lidskou zkušenost. Brian Boyd ilustruje tento přístup ve své knize *O původu příběhů: evoluce, poznání, fikce* (On the origin of stories: evolution, cognition, fiction 2009), kde popisuje narativní literaturu jako mnohvrstvou kognitivní hru, jejímž účelem je stimulovat flexibilitu mysli, modifikovat klíčové percepční, poznávací a expresivní systémy, posilovat skupinovou sociabilitu, vytvářet schopnost imaginativního zkoumání, zlepšovat vzájemné emoční porozumění, zvyšovat sebevědomí v sociální interakci, nabízet obecné principy a vodítka chování a rozhodování, a poskytovat emocionální oporu v složitých životních situacích (129-130).

Terry Eagleton ve své kritice Boydova neodarwinistického kognitivismu sice tvrdí, že žádná z těchto funkcí narativního umění není nijak hlouběji osvětlena prostřednictvím evolučně kognitivistických termínů, a že "stále zůstává potřeba pokusit se porozumět narativnímu umění prostředky, které nejsou tak tvrdošíjně utilitární jako Boydova samozvaná evokritika" (Eagleton, 22), jeho rétorika však

prozrazuje více než autorovu příslušnost k dnes již zjevně konzervativnímu literárněvědnému establishmentu. Odhlédneme-li od Eagletonovy marxistické ideové platformy, na níž stojí velká část jeho post-strukturalistického diskursu, nemůžeme si nevšimnout, že do jeho formulace se promítá tradiční chápání umění jako *produktu*, jemuž je třeba porozumět, a to nejlépe prostřednictvím "Teorie", nikoliv ovšem "samozvaným" a už vůbec ne utilitárním, tedy praktickým způsobem. V Eagletonově pojetí je navíc tento umělecký produkt mnohdy spíše výslednicí určité kulturní ideologie než tvůrčím aktem samotného autora.<sup>3</sup> Naproti Boydův pohled, který zároveň reprezentuje kognitivistické paradigma, na němž stojí metodologie předkládané práce, chápe podstatu narativního umění především jako konstituování dynamického komunikačního *vztahu* mezi vnímatelem a příběhem, jako mnohovrstevnou interakci reálné čtenářské mysli se všemi narativními složkami textu, včetně jeho intertextuálního a kulturního rámce. V tomto ohledu je kognitivistická metodologie považována za jednu (nikoliv však jedinou) z cest, které mohou vyvést soudobou literárněvědnou praxi ze slepé uličky Teorie<sup>4</sup>, "prožívající období dekadence bez zřetelných náznaků toho, co by ji mohlo nahradit" (Lodge 2004, 20).

Právě první část předkládané kognitivně naratologické analýzy, prezentující podrobný literárněvědný rozbor devíti vybraných McEwanových povídek a jednoho krátkého románu, spojuje klasické interpretační postupy s terminologickým rozšířením o klíčové kognitivistické koncepty a ilustruje tak možnost dialektického návratu k tradičním principům literární teorie, k nimž patří nejen snaha o pochopení hlubšího smyslu uměleckého sdělení, ale také mnohovrstevná reflexe individuálního čtenářského prožitku, rozšířená o zkoumání obecně lidských zákonitostí interpretace reality jako takové.

Druhá část naratologické analýzy byla postavena právě na hledání cest a postupů, jimiž by bylo možno empiricky zachytit některé z obecných, intermentálních a předdiskursivních aspektů, které do procesu individuálních čtenářských interpretací vstupují. Prostřednictvím dotazníkového výzkumu, provedeného na rozsáhlém vzorku čtenářů dvou McEwanových povídek, byly několika navzájem se doplňujícími empirickými metodami testovány hypotézy, jejichž východiskem byl předpoklad, že recepce textu a s ní související interpretační aktivity mohou být ovlivňovány nejen kulturně sdílenými, a tedy intermentálními kognitivními rámci, ale také na kultuře nezávislou, předdiskursivní povahou některých mentálních procesů.

---

<sup>3</sup> viz Terry Eagleton, *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory* (London: Verso, 1976), T. Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*. (Oxford: Blackwell, 1983), T. Eagleton, *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. (Oxford: Blackwell, 2003)

<sup>4</sup> David Lodge ve své recenzi Eagletonovy knihy *Theory and After Theory* nazvané "Goodbye to All That" na autorovu adresu poznamenává: "Teorie se zkrátka stala nudně předvídatelnou i pro ty, kdo ji kdysi nadšeně vyznávali, snad proto je *After Theory* nejzajímavější právě tehdy, když se zabývá tématy nesouvisejícími s názvem knihy, což možná dokazuje, že Teorie znudila už i samotného Eagletona" (Lodge 2004, 20).

Z výsledků dotazníkového šetření je zřejmé, že jak na neverbální rovině (barvové asociace), tak na konceptuální rovině (výběr klíčových slov, uzavřené otázky, sémantický diferenciál) existují významné interpretační korelace, související s věkem a pohlavím respondentů (viz dílčí závěry jednotlivých částí výzkumu). Tyto korelace sice není možno jednoznačně označit za důkaz předdiskursivních (tj. spíše biologicky než kulturně podmíněných) interpretačních strategií, jejich existence však naznačuje, že narativní literatura, konstituující textově stabilní, a tedy z hlediska empirického zkoumání opakovatelné modely fikční reality, by mohla sloužit k hlubšímu zkoumání jak kulturně specifických, tak předdiskursivně univerzálních fenoménů, souvisejících s významotvornými a interpretačními procesy.

Další výzkum v této oblasti je proto třeba směřovat jak do problematiky sdílení interkulturních významů, což umožní dále specifikovat právě na kultuře nezávislé interpretační strategie, tak k otázkám mentální reprezentace jednotlivých narativních složek literárního textu, a hledat tak dostatečně průkazné nástroje k identifikaci předdiskursivních procesů, ovlivňujících kognitivní modelování obrazu fikčního a reálného světa. Právě toto může být jedna z cest, jak v současné době rozvíjet interdisciplinární potenciál literárních studií, nabízejících zjevné přesahy do oblasti kulturní antropologie, kognitivní psychologie, teorie a filozofie jazyka a koneckonců také do oblasti modelování umělé inteligence, a přitom zachovat specificky literárně-vědný charakter stávajícího diskursu.

## 6 RESUMÉ

If the meaning of the text is not the author's, then no interpretation can possibly correspond to the meaning of the text.

E.D.HIRSCH, JR.

---

There is nothing outside the text.

JACQUES DERRIDA

There are no texts.

HAROLD BLOOM<sup>1</sup>

---

This study aims to introduce key principles and concepts of cognitive science into practical literary analysis of narrative texts and illustrate possible contributions of cognitive methodology to literary analysis of narrative literature.

For this purpose the whole thesis is divided into three major parts, the first introducing the cognitive science development and its conceptual framework as well as the current state of the cognitive discourse, the second presenting the traditional interpretive method of hermeneutic literary analysis enhanced with selected cognitive concepts, the third scrutinizing the results of an empirical, questionnaire-based research of readers' responses to particular narrative texts.

The introductory chapter outlines the recent history of intellectual development in the social sciences in general, pointing out to the current attempts of establishing the "third culture" scientific discourse. This discourse is based on merging the principal social and natural sciences concepts and methodologies, and aims at creating a new approach to the contemporary intellectual and scientific challenges. Cognitive sciences, such as cognitive psychology, linguistics, anthropology, and artificial intelligence belong to the core scientific domains where such merging is currently under way, and the prospect of fruitful contribution of this process to literary theory and the practice of literary interpretation is one of the key issues of the presented thesis.

---

<sup>1</sup> The epigraphs, from top to bottom, are taken from Hirsch's *Validity in Interpretation*, p. 5; Derrida's *Of Grammatology*, p. 158; and Bloom's *A Map of Misreading*, p. 3.

To illustrate the possibility of connection between the traditional approaches to narrative literature and the new cognitive methodologies, a set of narrative texts by a contemporary British writer, Ian McEwan, was selected and used for research and analysis. This set consists of nine short stories selected from McEwan's two early collections, *First Love, Last Rites* (1975) and *In Between the Sheets* (1978), supplemented by an early short novel *The Comfort of Strangers* (1981). The selection of texts for analysis and further research was based on their narrative complexity and a variety of narrative strategies that characterize McEwan's early literary output.

In the first part of the literary analysis section, the interpretation of all the texts was based on a traditional hermeneutic approach which was enhanced with application of key cognitive concepts, namely the "theory of mind" (ToM), discussed in cognitive poetics by Lisa Zunshine and David Herman; intermental and intramental mind, introduced into literary studies by Alan Palmer; cognitive frames, scripts, and mental models, outlined and transferred to the field of literary analysis by Monika Fludernik, Barbara Dancygier, Margaret Freeman, and others. Some contemporary narratological and rhetorical concepts based on cognitive research and represented by the recent works of Ansgar Nünning, David Herman, James Phelan, and Peter Rabinowitz, were also implemented into the analysis. The purpose of this part of the thesis was to illustrate how traditional schools of literary criticism and poetics might contribute from re-definition and re-contextualization of some of their key terms and concepts, especially those related to narrative (un)reliability, modes of personal narration, intertextuality, and fictionality.

This approach was also linked to the principal claims of cognitive poetics and literary theory, focusing on mind related issues of literary representation as well as on the need of intersubjectivity and empirical validity of literary interpretations. Therefore the close reading practice and subsequent analysis of McEwan's texts focused primarily on mental aspects of literary narratives, both on their diegetic level, represented by characters, diegetic narrators and narratees, and on the extradiegetic level, including extradiegetic narrators, implied author and implied narratees or readers. Each of the individual story's interpretations introduced at least one of the above mentioned cognitive concepts and illustrated its contribution to the traditional framework of literary analysis.

In the second part of the literary analysis section, a radically different approach was adopted. Unlike in the previous interpretations, this method was not designed to search for a meaning on the *textual* level of literary narratives but on the level of their *readerly* realization. This represented a more cognitive focus based on collecting empirical data from actual readers of two selected McEwan's short stories, namely "Homemade" and "The Butterflies". The data were gathered through online questionnaires from a large and highly diverse group of voluntary readers (over 100 readers for each story), representing various age groups (ranging from 18 to 60) and levels of education (elementary through university level). The questionnaire consisted of



several tasks and questions, each of which focused on a particular aspect of the story's presumed mental representation. The purpose of the analysis was to confirm a hypothesis that readers' interpretations of literary narratives are shaped both by their cognitive frames and models, i.e. previously acquired, culture based knowledge and experience, and also by certain pre-discursive, age and gender related universal cognitive structures, which influence their interpretive strategies and mental representations of fictional discourse. From the collected data it can be assumed that such pre-discursive structures exist, as it was proved both by the results of the questionnaire's non-verbal tasks (colour associations) and by the analysis of structured conceptual tasks (keywords selection, semantic differential, story evaluation scales, critical incidents identification, etc.). Even if the definitive answer about the true nature and range of influence of such pre-discursive structures is open to further and more varied research, the current results show that traditional literary analysis enhanced by cognitive methodology can contribute not only to a deeper understanding of literary production but also to the study of issues related to the nature of the human mind itself.

## 7 BIBLIOGRAFIE

- Abbott, Porter H. "A Question of Leverage: A response to Alan Palmer's "Social Minds"." *Style*. 11. July 2011. <http://readperiodicals.com/201107/2505633941.html> (přístup získán 15. 1. 2011).
- . "Unarratable Knowledge: The Difficulty of Understanding Evolution by Natural Selection." Editor: David Herman. *Narrative Theory and Cognitive Sciences* (CSLI Publications), 2003: 143-162.
- Alighieri, Dante. *Božská komedie. Peklo*. Praha: Mladá fronta, 1978.
- Allen, Graham. *Roland Barthes*. London: Routledge, 2003.
- Alvarez, Al. "It Happened One Night." *The New York Review of Books*, 19. July 2007.
- Amis, Martin. *The Moronic Inferno*. London, 1986.
- Anderson, Perry. *English Questions*. London: Verso, 1992.
- Andringa, E. B. "Perspektivierung und Perspektivenubernahme. Zur Wahrnehmung literarischer." *Spiel* 5 (1), 1986: 135-46.
- Applebee, Arthur N. *The Child's Concept of Story*. Chicago: U of Chicago P, 1979.
- Arai, Yasumasa, Megumi Iijima, Osamu Arisaka, and Fumie Mina. "Sex Differences in Children's Free Drawings: A Study on Girls with Congenital Adrenal Hyperplasia." *Hormones and Behavior*, března 2001: 99-104.
- Austin, J. L. *How to Do Things With Words*. Oxford: Clarendon, 1962.
- Bancroft, Corinne, a Peter J Rabinowitz. "Cats, Dogs, and Social Minds: Learning From Alan Palmer-and Sixth Graders." *Style* 45, č. 2 (Summer 2011): 333-338.
- Banville, John. "A Day in Life." *The New York Review of Books*, 26. May 2005: 17.
- Barnes, Christina. *Sex and Sexuality in Ian McEwan's Work*. Nottingham: Paupers' Press, 1995.
- Baron-Cohen, Simon. *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.
- Barry, Peter. *Beginning Theory: An introduction to literary and cultural theory*. 2. vydání. Manchester: Manchester UP, 2002.
- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Editor: Stephen Heath. New York: Hill, 1977.
- . *Kritika a pravda*. Praha: Dauphin, 1997.
- . *S/Z*. New York: Hill, 1974.

- . *The Rustle of Language*. New York: Hill, 1986.
- Bassnett, Susan. *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.
- Begley, Adam. "The Art of Fiction." *Paris Review*, Summer 2002: CLXXIII.
- Bellow, Saul. "The Search for Symbols, a Writer Warns, Misses All the Fun and Fact of the Story." *The New York Times Book Review*, 15. February, 1959.
- Berenbaum, Sheri A., a Susan M. Resnick. "Early androgen effects on aggression in children and adults with congenital adrenal hyperplasia." *Psychoneuroendocrinology*, Vol. 22, No. 7. October 1997: 505–515.
- Blackburn, Simon. "Truth's Caper." *The New Republic online*, 14. August 2008: [www.powells.com/review/2008\\_08\\_14.html](http://www.powells.com/review/2008_08_14.html).
- Blackwood, Caroline. "De Gustibus." *Times Literary Supplement*, 20. January 1978: 53.
- Blakemore, S.-J. "Development of the social brain in adolescence." *Journal of the Royal Society of Medicine*, 105(3), 2012: 111–116.
- Bloom, Allan. *The Closing of the American Mind*. New York: Simon, 1987.
- Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. New York and London: Oxford UP, 1975.
- . *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York and London: Oxford UP, 1973.
- . "Themes and Metaphors." In *Bloom's Literary Criticism: The Grotesque*, editor: Blake Hobby, xi-xiv. New York: Infobase, 2009.
- . "They have the numbers; we, the heights." *Boston Review*. April - May 1998. <http://bostonreview.net/BR23.2/bloom.html> (přístup získán 1. 2. 2012).
- Bloom, Harold, editor. *Bloom's Shakespeare Through the Ages: Othello*. New York: Infobase, 2008.
- Bloom, Paul. *How pleasure works: the new science of why we like what we like*. New York: Norton, 2010.
- Booth, Wayne C. *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley: U of California Press, 1988.
- . *A Rhetoric of Irony*. Chicago: U of Chicago P, 1975.
- . *The Rhetoric of Fiction*. 2nd. Chicago: U of Chicago P, 1983.
- Borges, Jorge Luis. *Zrcadlo a maska*. Praha: Odeon, 1989.
- Boyd, Brian. *On the origin of stories: evolution, cognition, fiction*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard UP, 2009.

- Bray, Joe. "The 'dual voice' of free indirect discourse: a reading experiment." *Language and Literature: Vol. 16*, 2007: 37-52.
- Brickner, Richard P. "Travelling in Peril." *New York Times Book Review*, 5. July 1981: 7.
- Brockman, John. *Third Culture: Beyond the Scientific Revolution*. New York: Touchstone, 1995.
- Buriánek, Jiří. "Sémantický diferenciál jako technika sociologického výzkumu." *Sociologický časopis*, 1986: 66.
- Cahill, Larry. "His Brain, Her Brain." *Scientific American*, May 2005.
- Calvino, Italo. *Americké přednášky. Šest poznámek pro příští tisíciletí*. Praha: Prostor, 1999 (1988).
- Carroll, Joseph. *Literary Darwinism*. New York: Routledge, 2004.
- Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008 (orig. 1978).
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *Signs Vol. 1, No. 4*, 1976: 875-893.
- Cobley, Paul, ed. *The Routledge Companion to Semiotics*. London: Routledge, 2010.
- Coppin, Ben. *Artificial Intelligence Illuminated*. Sudbury, MA: Jones and Bartlett, 2004.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London, 1975.
- Červenka, Miroslav, Ivana Vízdalová, a Miloš Sedmidubský. *Čtenář jako výzva*. Brno: Host, 2001.
- Dancygier, Barbara. "Narrative Anchors and the Processes of Story Construction: The Case of Margaret Atwood's *The Blind Assassin*." *Style: Vol 41, No.2, Summer*, 2007: 133-52.
- Daneš, František. "Functional sentence perspective and the organization of the text." *Papers on Functional Sentence Perspective*. Praha: Academia, 1974. 106-128.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976.
- . "Signature Event Context (1971)." In *Limited Inc*, 1-23. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1988.
- Doležel, Lubomír. "Mimesis and Possible Worlds." *Poetics Today, Vol. 9, No. 3, Aspects of Literary Theory*, 1988: 475-496.
- Drabble, Margaret, a Jenny Stringer, . *Oxford Concise Companion to English Literature*. New York: Oxford UP, 2003.
- Dunn, Douglas. "In the Vale of Tears." *Encounter*, January 1982: 49-51.

- Eagleton, Terry. "Darwin won't help". *London Review of Books*, 31, 2009: 20-22.
- . *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*. London: Verso, 1976.
- . *Literary Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1983.
- . *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell, 2003.
- Eco, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda, 1995 (1968).
- . "Poznámky ke Jménu růže." *Světová literatura* č. 2, 1986: 225-241.
- . *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana UP, 1990.
- . *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of the Text*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Ekegren, Peter. *The Reading of Theoretical Texts. A critique of criticism in the social sciences*. London: Routledge, 1999.
- Fauconnier, Gilles, and Mark Turner. *The Way We Think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Perseus Group, 2002.
- Fiedler, Leslie. *What Was Literature?* New York: Simon, 1982.
- Fillmore, Charles. "May We Come In?" In *Lectures on Deixis*, author: Charles Fillmore, 5-26. Stanford: CSLI, 1997.
- Fish, Stanley E. "Literature in the Reader: Affective Stylistics." In *Reader-Response Criticism: from Formalism to Post-Structuralism*, editor: Jane P. Tompkins, 70-100. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980.
- Fludernik, Monika. "Fiction vs. Non-Fiction: Narratological Differentiation." Editor: J. Helbig. *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Fäger* (Universitätsverlag C), 2001: 85-103.
- . "Narratology in the Twenty-First Century: The Cognitive Approach to Narrative." *PMLA*, 2010: 924-930.
- . "Natural Narratology and Cognitive Parameters." In *Narrative Theory and Cognitive Sciences*, edited by David Herman, 242-66. Stanford: CSLI, 2003.
- . *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge, 1996.
- Fodor, Jerry A. *Modularity of the Mind*. Cambridge: MIT Press, 1983.
- . *The Language of Thought*. New York: Crowell, 1975.
- . *The Mind Doesn't Work That Way: Scope and Limits of Computational Psychology*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.

- Franková, Milada. "Ian McEwan's Double Atonement." Editor: Šárka Bubílková, Olga Zderadičková a Michael M. Kaylor. *Kulturní studia na přelomu tisíciletí*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2005: 31-37.
- Freeman, Margaret H. "Cognitive Mapping in Literary Analysis." *Style*, 2002. [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m2342/is\\_3\\_36/ai\\_9477562](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_3_36/ai_9477562) (přístup získán 29. 9. 2011).
- Fremont-Smith, Eliot. "Death in Venice." *Village Voice*, 15. July 1982: 32.
- Gavins, Joanna, a Gerard Steen. "Contextualising Cognitive Poetics." *Cognitive Poetics in Practice*, 2003: 1-12.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell UP, 1983.
- Gerrig, R. J. *Experiencing narrative worlds: On the psychological activities of reading*. New Haven, CT: Yale UP, 1998.
- Giora, Rachel, a Yeshayau Shen. "Degrees of narrativity and strategies of semantic reduction." *Poetics, Volume 22, Issue 6*, December 1994: 447-458.
- Greenberg, Jonathan. "Why Can't Biologists Read Poetry?" *Twentieth Century Literature, Vol. 53, No. 2, Summer*, 2007: 93-124.
- Haffenden, John. *Novelists in Interview*. London: Methuen, 1986.
- . *Novelists in Interview*. London: Methuen, 1985.
- Haman, Aleš. *Literatura z pohledu čtenářů*. Praha: Československý spisovatel, 1991.
- Hamilton, Ian. "Points of Departure." *New Review*, Autumn 1978: 9-21.
- Hanson, Claire. *Short Stories and Short Fiction, 1880 - 1980* .
- Hatch, E. *Culture and Morality: The Relativity of Values in Anthropology*. New York: Columbia UP, 1983.
- Hauptmeier, Helmut, Dietrich Meutsch, and Reinhold Viehoff. "Empirical Research on Understanding Literature." *Poetics Today, Vol. 10, No. 3*, 1989: 563-604.
- Head, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Heise, David R. "Affect Control Theory: Concepts and Model." *Journal of Mathematical Sociology*, 1987: 1-33.
- . "Collecting Cross-cultural Affective Meanings Via The Internet." *Journal of Sociology*, 2001.

- . "Semantic Differential Profiles for 1000 Most Frequent English Words." *Psychological Monographs: General and Applied*, Vol. 79, No. 8, 1965: 1-31.
- . "The Semantic Differential and Attitude Research." In *Attitude Measurement*, edited by Gene F. Summers, 235-253. Chicago: McNally, 1970.
- . *Understanding Events: Affect and the construction of social action*. New York: Cambridge UP, 1979.
- Heise, David, R. and Brian Weir. "A Test of Symbolic Interactionist Predictions About Emotions in Imagined Situations." *Symbolic Interaction*, 22, 1999: 139-161.
- Herman, David. "Cognitive Narratology." *The living handbook of narratology*. Editor: Peter Hühn. 29. October 2011. [http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive\\_Narratology](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive_Narratology).
- . "Storied Minds. Narrative Scaffolding for Folk Psychology." *Journal of Consciousness Studies*, 16, 2009: 40-68.
- . "Narratology: Five Questions." Editor: Peer F. Henrik Skov Nielsen, and Frederik Stjernfelt Bundgaard. Copenhagen: Automatic Press, 2011.
- . "Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology." *PMLA* 12.5., 1999: 1046-59.
- . *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: U of Nebraska P, 2002.
- Herman, David, editor. *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford, CA: CSLI, 2003.
- Hirsch Jr., E.D. *Validity in Interpretation*. New Haven, CT: Yale UP, 1967.
- Holub, Robert C. *Reception Theory: A Critical Introduction*. London: Methuen, 1984.
- Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008.
- Chelappan, K. "Vision and Structure in Lord of the Flies: A Semiotic Approach." In *Bloom's Modern Critical Interpretations: Lord of the Flies*, editor: Harold Bloom, 3-10. New York: Infobase, 2008.
- Childs, Peter, editor. *The Fiction of Ian McEwan*. New York: Macmillan, 2006.
- Chomsky, Noam. *Modular Approaches to the Study of Mind*. San Diego: San Diego State. San Diego: San Diego UP, 1984.
- . *New Horizons in the Study of Language and Mind*. New York: Cambridge UP, 2000.
- . "Noam Chomsky on Postmodernism." 1995. [cscs.umich.edu/~crshalizi/chomsky-on-postmodernism.html](http://cscs.umich.edu/~crshalizi/chomsky-on-postmodernism.html) (přístup získán 7. 12. 2011).

- Ibsch, E., D. Schram, a G. Steen. *Empirical Studies of Literature: Proceedings of the Second IGEL-Conference*. Amsterdam: Rodopi, 1991.
- Ingersol, Earl R. *Forum of Modern Language Studies*, Vol. xl, No. 3, 2004: 241-58.
- Jackendoff, Ray, S., Paul Bloom, Karen Wynn. *Language, Logic, and Concepts*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
- Jadva, Vasanti, Melissa Hines, a Susan Golombok. "Infants' Preferences for Toys, Colors, and Shapes: Sex Differences." *Archives of Sexual Behaviour*, 2010: 1261-1273.
- Jahn, Manfred. "Narratology: A Guide to the Theory of Narrative." Vers. 1.5. *University of Cologne*. University of Cologne. October 21, 2001. [www.uni-koeln.de/~ameo2/ppp.htm](http://www.uni-koeln.de/~ameo2/ppp.htm) (přístup získán 9. 12. 2010).
- . "Frames, Preferences and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology." *Poetics Today*, Winter 1997: 441-468.
- James, Henry. *The Art of the Novel*. New York: Norton, 1884.
- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1982.
- Jones, Lewis. "More Filth." *Spectator*, 24. October 1981: 23-24.
- Karl, Frederick R. *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. London: Thames, 1968.
- Knapp, Steven, and Walter Benn Michaels. "Against Theory." *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 4., Summer 1982: 723-742.
- Kolodny, Annette. "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Theory." In *Critical Theory since Plato*, edited by Hazard Adams and Leroy Searle, 1385-1394. New York: Wadsworth, 2004.
- Kreiwirth, Martin. "Tell Me a Story: The Narrativist Turn in the Human Sciences." Editor: Martin Kreiwirth a Thomas Carmichael. *Constructive Criticism: The Human Sciences in the Age of Theory* (University of Toronto), 1995: 61-87.
- Kundera, Milan. "Proč neposkytuji rozhovory" *Rudé právo*, 8. 11. 1990: 4.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia UP, 1984.
- Lakoff, George. *Don't Think of an Elephant!* White River Junction, VT: Chelsea Green , 2004.
- . *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: U of Chicago P, 1987.



- Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. New York and London: Chicago UP, 1981.
- Lane, Richard, J., Rod Mengham, and Philip Tew. *Contemporary British Fiction*. Cambridge: Polity, 2003.
- Leitch, Vincent B. *Deconstructive Criticism*. New York: Columbia UP, 1983.
- Leonard, John. "Books of the Times: The Comfort of Strangers." *New York Times*, 15 June 1981: 14C.
- Liessmann, Konrad. *Teorie nevzdělanosti: omyly společnosti vědění*. Překlad: Jana Zoubková. Praha: Academia, 2008.
- Livingston, Paisley. *Literary knowledge: Humanistic inquiry and the philosophy of science*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1988.
- Lodge, David. *Consciousness and the Novel*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2002.
- . "Goodbye to All That". *The New York Review of Books*, 27 May 2004: 20.
- . *Jak se píše román*. Praha: Barrister, 2003 (orig. 1997).
- Maat, Henk Pander, and Willie van Peer. "Narrative perspective and the interpretation of characters' motives." *Language and Literature: Vol. 10*, 2001: 229-241.
- MacDonald, Shelley, Kimberly Uesiliana, a Harlene Hayne. "Cross-cultural and gender differences in childhood amnesia." *Memory 8 (6)*, 2000: 365-376.
- MacKinnon, Neil J. *Symbolic Interactionism as Affect Control*. Albany: State University of New York Press, 1994.
- Malcolm, David. "Narrational Strategy, Intertextuality and Their Functions in Ian McEwan's Early Fiction." In *Approaches to Fiction*, edited by Leszek Kolek, 161-177. Lublin: Folium, 1996.
- . *Understanding Ian McEwan*. Columbia, SC: U of South Carolina P, 2002.
- Margolin, Uri. *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Praha: Host, 2008 (2003).
- . "Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective." *Poetics Today*, Winter 1990: 843-871.
- Mars-Jones, Adam. *Venus Envy*. London: Chatto, 1990.
- Martin, Richard. "The Comfort of Strangers." *American Book Review*, November 1982: 23.
- McCulloch, W.S. "'Through the Den of the Metaphysician'." In *Embodiments of Mind*, edited by S. Papert, 142-56. Cambridge, MA: MIT Press, 1965.

- McEwan, Ian. *A Move Abroad*. London: Cape, 1981.
- . *Amsterdam*. London: Cape, 1998 (česky 1999).
- . *Betonová zahrada*. Praha: Volvox Globator, 1993 (orig. 1978).
- . *Cizinci ve městě*. Překlad: Marie Válková. Praha: Mladá fronta, 1996, 2008 (orig. 1981).
- . *Černí psi*. Překlad: Vanda Oaklandová. Brno: JOTA, 1996 (orig. 1992).
- . *Dítě v pravý čas*. Překlad: Ladislav Šenkyřík. Praha: Volvox Globator, 2002 (orig. 1987).
- . *Na Chesilské pláži*. Praha: Odeon, 2007 (orig. 2007).
- . *Nezničitelná láska*. Praha: Odeon, 2000 (orig. 1997).
- . "An Only Childhood." *Observer*, 31. January 1982: 41.
- . *Pokání*. Překlad: Marie Válková. Praha: Odeon, 2008 (orig. 2001).
- . *První láska, poslední pomazání*. Překlad: Ladislav Šenkyřík. Praha: Volvox Globator, 2004 (orig. 1975).
- . *Psychopolis a jiné povídky*. Překlad: Marie Brabencová-Válková. Praha: Volvox Globator, 1997 (orig. 1978).
- . *Snílek*. Překlad: Zdeněk Böhm. Praha: Volvox Globator, 1998 (orig. 1994).
- . *Sobota*. Překlad: Marie Válková. Praha: Odeon, 2006 (orig. 2005).
- . *Solar*. Praha: Odeon, 2011 (orig. 2010).
- . "Mother Tongue." *The Guardian*, 13. October 2001.
- . "The Unforgettable Momentum of Childhood Fantasy." *Times (London)*, 22. September 1986: 15-16B.
- Ménegaldo, Giles, Liliane Louvel, a Anne-Laure Fortin. "An Interview with Ian McEwan." *Etudes Britanniques Contemporaries* (Presses universitaires de Montpellier), No. 8, 1995: 33-38.
- Meutsch, Dietrich. "Cognitive Processes in Literary Reading: the Influence of Context, Goals and Situations." *Empirical Studies of the Arts*, Vol. 5 (2), 1987: 115-137.
- Mewshaw, Michael. "Sounds Lurid, Reads Poignant." *The New York Times Book Review*, 28. September 1975: 32,34 .
- Miall, David S., and Don Kuiken. "A Feeling for Fiction: Becoming What We Behold." *Poetics* (30), 2002: 221-241.
- Minsky, Marvin. *The Society of Mind*. New York: Simon & Schuster, 1985.

- Moynahan, Julian. "In an Advanced Modern Manner." *The New York Times Book Review*, 26. August 1979: 9 and 20.
- Mukařovský, Jan. "O strukturalismu." V *Studie z estetiky*, autor: Jan Mukařovský, editor: Květoslav Chvatík, 109-116. Praha: Odeon, 1966.
- Nishimoto, Shinji et al. "Reconstructing Visual Experiences from Brain Activity Evoked by Natural Movies." *Current Biology (Volume 21, Issue 19)*, 22. September 2011: 1641-46.
- Norris, Christopher. *Deconstruction: Theory and Practice*. London: Methuen, 1982.
- Nünning, Ansgar. "'But why will you say that I am mad?' On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction." *AAA - Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 1997: 83-105.
- . *Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique, and Moderst Proposla for Future Usage of Term*. 2005.
- . "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches." Editor: James Phelan a Peter J. Rabinowitz. *A Companion to Narrative Theory* (Blackwell), 2005: 89-107.
- Nussbaum, Martha C. "Sophistry About Conventions." In *Love's Knowledge*. New York: Oxford UP, 1990.
- O'Shea, Breandáin. "Ian McEwan: Up By His Bootstraps To the Booker." *Inspired Minds*. <http://inspiredminds.de/detail.php?id=31> (přístup získán 25. 5. 2011).
- Palmer, Alan. "Attribution of Madness in Ian McEwan's Enduring Love." *Style: Volume 43, No. 3, Fall 2009*: 291-308.
- . *Fictional Minds*. Lincoln and London: U of Nebraska P, 2004.
- . "Intermental thought in the novel: the Middlemarch mind." *Style*. Winter 2005. [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2342/is\\_4\\_39/ai\\_n16834364/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_4_39/ai_n16834364/) (přístup získán 31. 1. 2012).
- Pardue, I.A. *Organization for the Study of Sex Differences*. 2012. [http://www.womens-healthresearch.org/site/PageServer?pagename=ossd\\_home](http://www.womens-healthresearch.org/site/PageServer?pagename=ossd_home) (přístup získán 28. 5. 2012).
- Paulin, Tom. "Books and Writers: Evidence of Neglect." *Encounter* 50, June 1978: 71.
- Pavel, Thomas G. *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1986.
- Pêcheux, Michel. "Are the Masses an Inanimate Object?" In *Linguistic Variation—Models and Method*, edited by David Sankoff, 251-66. New York: Academic Press, 1978.

- Perry, Menakhem. "Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates its Meanings." *Poetics Today*, Vol. 1, 1979: 35-46.
- Peterson, Bo. "The Many Faces of Unreliable Narration: A Cognitive Narratological Reorientation." Editor: H. Veivo. *Cognition and Literary Interpretation in Practice* (Helsinki UP), 2005: 59-88.
- Phelan, James. *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: Ohio State UP, 2007.
- . *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell UP, 2005.
- . *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State UP, 1996.
- . *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation*. Chicago: Chicago University Press, 1989.
- . "Cognitive Narratology, Rhetorical Narratology, and Interpretive Disagreement: A Response to Alan Palmer's Analysis of Enduring Love." *Style: Volume 43, No. 3*, Fall 2009: 309-321.
- . "Toward a Rhetorical Perspective on Social Minds." *Style*. 1. July 2011. <http://readperiodicals.com/201107/2505633931.html> (přístup získán 31. 1. 2012).
- Pinker, Steven. *Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature*. New York: Penguin Books, 2002.
- . *How the Mind Works*. New York: Norton, 1997.
- Platón. *Ústava*. Praha: Svoboda, 1993.
- Popper, Karl. *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*. Oxford: Oxford UP, 1979.
- Prince, Gerald. "Úvod do studia fiktivního adresáta." *Česká literatura* (4), 1995: 339-363.
- Procházka, Martin, editor. *Slovník spisovatelů. Anglická literatura*. Praha: Libri, 1996.
- Putnam, H. "The Meaning of "Meaning"." Editor: K. Gunderson. *Language, Mind and Knowledge*. Minneapolis: Minnesota UP, 1975.
- Pylyshyn, Zenon W. *Things and Places: How the Mind Connects with the World*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.
- Quine, Willard V. *Hledání pravdy*. Praha: Hermann, 1994.
- . *Ontological Reality and Other Essays*. New York: Columbia Press, 1969.
- Rabaté, Jean-Michel, ed. *The Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

- Rabinowitz, Peter J. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus: Ohio State UP, 1998.
- Reichl, Susanne. *Cognitive principles, critical practice: Reading literature at university*. Göttingen: V&R unipress, 2009.
- Ricks, Christopher. "Playing with Terror." *London Review of Books*, 21. January 1982: 13-14.
- . "Adolescence and After", *Listener*, 12 April 1979: 526-527.
- Ricoeur, Paul. "The function of fiction in shaping reality." *Man and World*, vol. 12, no. 2, June 1st, 1979: 123-141.
- Richards, I. A. *Practical Criticism: A Study of Literary Judgement*. New York: Harcourt, 1929.
- . *Practical Criticism: A Study of Literary Judgement*. New York: Harcourt, 1929.
- Rimmon-Kenanová, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001 (1983).
- Roger, Angela. "Ian McEwan's Portrayal of Women." *Forum for Modern Language Studies XXXII (1)*, January 1996: 11-26.
- Romney, Kimball A., Susan C. Weller, and William H. Batchelder. "Culture as consensus: A theory of culture and informant accuracy." *American Anthropologist*, 88, 1986: 313-338.
- Ryan, Kiernan. *Ian McEwan*. Plymouth: Northcote, 1994.
- Ryan, Marie-Laure. "Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space." *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, 2003: 215-267.
- Searle, John R. *Minds, Brains and Science*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1984.
- . "The Logical Status of Fictional Discourse." *New Literary History*, Winter 1975: 319-332.
- . *The Construction of Social Reality*. New York: Free Press, 1995.
- . *The Rediscovery of the Mind*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.
- Sedláková, Miluše. *Vybrané kapitoly z kognitivní psychologie. Mentální reprezentace a mentální modely*. Praha: Grada, 2004.
- Shivani, Anis. "Books." *Huffington Post*. 20. May 2011. [http://www.huffingtonpost.com/anis-shivani/philip-roth-booker-prize\\_b\\_864536.html](http://www.huffingtonpost.com/anis-shivani/philip-roth-booker-prize_b_864536.html) (přístup získán 8. 2. 2012).
- Schank, Robert. *Scripts, Plans, Goals, and Understanding: An Inquiry Into Human Knowledge Structures*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1977.
- Scholes, Robert. *Semiotics and Interpretation*. New Haven, CT: Yale UP, 1983.

- Sinha, Chris. "Objects in a Storied World: Materiality, Normativity, Narrativity." *Journal of Consciousness Studies*, 6. 2009.
- Slay, Jack, Jr. *Ian McEwan*. New York: Twayne, 1996.
- Smith, Amanda. "PW Interviews." *Publishers Weekly*, 11. September 1987: 68-69.
- Smith-Lovin, Lynn, and David R. Haise. "A Structural Equation Model of Impression Formation." In *Multivariate Applications in the Social Sciences*, edited by Hirschberg Nancy and Lloyd G. Humphreys, 195-221. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1982.
- . *Analyzing Social Interaction. Advances in Affect Control Theory*. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1988.
- Snow, C. P. *The Two Cultures*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Stanzel, Franz. *Narrative Situations in the Novel*. Bloomington: Indiana UP, 1971.
- Steen, Gerard J. "The empirical study of literary reading: Methods of data collection." *Poetics* 20, 1991: 559-575.
- Šmauzová, Gertruda. "Epistemologická situace poznání pohlaví a genderu." In *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Sociologica-Andragogica*, editor D. Ryšavý. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006.
- Tew, Philip. *The Contemporary British Novel*. 2nd. London: Continuum, 2007.
- Thwaite, Anthony. "Ill-Met by Moonlight." *The Observer*, 11. October 1981: 33.
- Todorov, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000.
- . "Reading as Construction." In *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, edited by Susan, R. Suleiman and Inge Crosman, 67-82. Princeton, NJ: Princeton UP, 1980.
- Tompkins, Jane P., editor. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-structuralism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980.
- Trávníček, Jiří. *Vyprávěj mi něco ... (Jak si děti osvojují příběhy)*. Praha: Paseka, 2007.
- Tsur, Reuven. *Poetic Rhythm: Structure and Performance—An Empirical Study in Cognitive Poetics*. Berne: Lang, 1988.
- . *What is Cognitive Poetics?* Tel Aviv: Katz Research Institute, 1983.
- Turner, Mark. *Literární mysl. O původu myšlení a jazyka*. Překlad: Olga Trávníčková. Brno: Host, 2005 (orig. 1996).
- . "Cognitive Science and Literary Theory." *SEHR Vol. 4, issue 1*, 1995.

- . "The Cognitive Study of Art, Language, and Literature." *Poetics Today* (23:1) Spring, 2002: 9-20.
- . (ed.) *The Artful Mind*. Oxford: Oxford UP, 2006.
- . *The literary mind: The origins of thought and language*. New York: Oxford UP, 1996.
- Tyler, Anne. "Damaged People." *The New York Times*, 21st November 1978.
- Vannatta, Denis. *The English Short Story, 1945-1980: A Critical History*. Boston: Twayne Publishers, 1985.
- Varela, Francisco J., Evan Thompson, a Eleanor Rosch. *The Embodied Mind*. Boston, MA: MIT Press, 1993.
- Wachterhauser, Brice R. *Hermeneutics and Modern Philosophy*. New York: State U of New York P, 1991.
- Walsh, Richard. "Person, Level, Voice." In *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*, editor: Monika Fludernik and Jan Alber, 36-57. Columbus: Ohio State U, 2010.
- White, Hayden. "The Absurdist Moment in Contemporary Literary Theory." In *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 1985.
- Wilde, Oscar. *Obraz Doriana Graye*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- Wilson, E. O. *Consilience: The Unity of Knowledge*. New York: Knopf, 1998.
- Wojciehowski, Hannah, and Vittorio Galese. "How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology." *eScholarship*. 2011. <http://escholarship.org/uc/item/3jg726c2> (přístup získán 15. 4. 2012).
- Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. San Diego: Harcourt, 1981.
- Zlatev, Jordan. "What is Cognitive Semiotics?" *Cognitive Semiotics*. 2. December 2011. [www.cognitivesemiotics.com](http://www.cognitivesemiotics.com). (přístup získán 10. 3. 2012).
- Zlatev, Jordan, T. Racine, Chris Sinha, a E. Itkonen. *The Shared Mind: Perspectives on intersubjectivity*. Amsterdam: Benjamins, 2008.
- Zunshine, Lisa. *Why We Read Fiction: Theory of Mind in the Novel*. Columbus: Ohio State UP, 2006.
- Žižek, Slavoj. "Cultural Studies versus the 'Third Culture'." *The South Atlantic Quarterly* 101:1 Winter, 2002: 26.

## 8 INDEX

- Abbott, Porter, 19
- Alighieri, Dante, 47, 48, 58  
*Božská komedie*, 87
- Allen, Graham, 26
- Amis, Martin  
*Peklo pomatenců*, 30  
*Peníze*, 58
- Anderson, Perry, 33
- Andringa, E. B., 19, 113
- Arai, Yasumasa, 16
- Arbeit, Marcel, 78
- Auerbach, Erich, 29
- Austenová, Jane  
*Mansfieldské sídlo*, 31  
*Pýcha a předsudek*, 33
- Austin, J. L., 23, 29
- Ballantyne, R.M.  
*Korálový ostrov*, 31
- Banville, John, 38
- Baron-Cohen, Simon, 28
- Barry, Peter  
*Úvod do literární a kulturní teorie*, 13
- Barthes, Roland, 20, 26
- Bartlett, Frederic, 11, 24, 138
- Begley, Adam, 40, 41
- Behnová, Aphra, 6
- Bellow, Saul, 77
- Beowulf*, 32
- Berenbaum, Sheri A., 16
- Berkoff, Steven  
*Velké obtěžování a jiné příběhy*, 59, 68
- Blackburn, Simon, 8
- Blackwoodová, Caroline, 57
- Blakemore, S.-J., 17
- Bloom, Allan  
*Uzavírání americké mysli*, 7
- Bloom, Harold, 6, 10
- Bloom, Paul, 90
- Boccaccio, Giovanni, 48
- Bohr, Niels, 7
- Booth, Wayne C., 19, 27, 130  
*Rétorika vyprávění*, 27  
*V jaké jsme společnosti aneb etika vyprávění*, 27
- Borges, Jorge Luis, 4, 49
- Bowles, Paul  
*Pod ochranou nebe*, 78
- Boyd, Brian  
*O původu příběhů: evoluce, poznání, fikce*, 132
- Bray, Joe, 20, 56
- Brickner, Richard P., 78
- Brockman, John, 10
- Brönteová, Charlotte  
*Jana Eyrová*, 31
- Browning, Robert  
*"Milenec Porfýriin"*, 70
- Bulwer-Lytton, E. G., 33
- Burgess, Anthony  
*Mechanický pomeranč*, 97
- Buriánek, Jiří, 94
- Calvino, Italo, 130
- Carroll, Joseph, 4, 10, 21
- Cervantes, Miguel de, 48
- Cixous, Hélène, 19
- Coleridge, S. T., 47
- Collier, John  
*Jeho opičí žena*, 60
- Conrad, Joseph, 81  
*Srdce temnoty*, 31



- Coppin, Ben, 11  
 Culler, Jonathan, 18, 27, 97, 113
- Dancygierová, Barbara, 20, 113, 130  
 Daneš, František, 18  
 Defoe, Daniel, 33  
 Derrida, Jacques, 5, 6, 7  
 Doležel, Lubomír, 29, 102, 130  
 Dunn, Douglas, 77
- Eagleton, Terry, 132, 133, 138  
 Eco, Umberto, 27, 113  
   *Poznámky ke Jménu růže*, 63  
   *Úloha čtenáře*, 26  
 Einstein, Albert, 7  
 Ellis, Havelock, 47
- Fauconnier, Giles, 88  
 Fenn, G. M., 31  
 Fish, Stanley, 27  
 Fluderniková, Monika, 18, 19, 20  
 Fodor, J. A., 10, 13, 14-16, 19, 90  
   *Takto mysl nefunguje*, 15  
 Ford, M. F.  
   *Nejsmutnější příběh*, 31  
 Forster, E. M., 91  
   *Cesta do Indie*, 32  
 Fowles, John  
   *Sběratel*, 71  
 Freemanová, Margaret H., 100
- Gadamer, H.-G., 18, 19  
 Geertz, Clifford, 16  
 Genette, Gérard, 20  
 Gerrig, R. J., 29  
   *Prožívání narativních světů*, 89  
 Greenberg, Jonathan, 77  
 Greimas, A. J., 20
- Haffenden, John, 73, 79, 80, 82  
 Haman, Aleš, 94
- Hamilton, Ian, 49, 56  
 Hatch, Elvin, 16  
 Hauptmeier, Helmut, 5  
 Hawking, Stephen, 11  
 Hazel, Paul, 23  
 Heise, David R., 94, 98-100, 121  
 Hemansová, Felicie, 6  
 Henty, G. A., 31  
 Herman, David, 20, 21, 77, 130  
 Hirsch, E.D.  
   *Kulturní gramotnost*, 7  
 Holub, Robert, 19  
 Huxley, Aldous  
   *Krásný nový svět*, 32
- Chaucer, Geoffrey, 33  
 Chomsky, Noam, 5, 6, 19, 89, 90  
 Chudleighová, Mary, 6
- Ingersoll, E. G., 77  
 Iser, Wolfgang, 27
- James, Henry, 81, 89  
   *Co věděla Maisie*, 50  
   *Utažení šroubu*, 24  
 Jauss, H. R., 18, 19  
 Johnson, Mark, 19  
 Johnson, Samuel, 34  
 Jones, Lewis, 77  
 Joyce, James, 48  
   *Odysseus*, 46
- Kafka, Franz, 41, 43  
 Katz, Ian, 56  
 Keats, John  
   *La Belle Dame Sans Merci*, 71  
 Killigrewová, Anne, 6  
 Kingsley, Charles  
   *Vzhůru přes oceán*, 31

- Kipling, Rudyard, 31  
*Prosté povídky z hor*, 31
- Konfucius, 13
- Kristeva, Julia, 19
- Kuhn, Thomas, 7
- Kundera, Milan, 34, 35
- Lacan, Jacques, 7
- Lakoff, George, 10, 19, 44
- Landolfi, Tomasso, 68
- Landonová, Laetitia, 6
- Lawrence, D. H., 58  
*Milenec lady Chatterleyové*, 97
- Leonard, John, 78
- Lessingová, Doris, 78
- Liessman, Konrad Paul  
*Teorie nevzdělanosti*, 10
- Lodge, David, 133, 143
- Lüscher, Max. 94, 116
- Lyotard, J.-F., 7
- Maat, H. P., 20
- MacDonald, Shelley, 17, 19
- MacKinnon, Neil, 94
- Mailer, Norman, 45, 47
- Malcolm, David, 47, 72, 73, 78, 85
- Mann, Thomas  
*Smrt v Benátkách*, 78, 85
- Margolin, Uri, 19, 20, 22, 130
- Márquez, García G.  
*Kronika ohlášené smrti*, 100  
*Láska za časů cholery*, 61
- Martin, Richard, 78
- Maurier du, Daphne  
 "Teď se neďivej", 78
- McCarthy, Margaret M., 16, 35
- McCulloch, Warren, 14
- McEwan, Ian  
 "Dokonalé bezživotí", 42, 59, 68, 71  
 "Doma je doma", 12, 38, 39, 42, 45, 51,  
 53, 58, 59, 61, 96-98, 100, 102, 103,  
 106, 110, 112, 115, 116, 118-120, 122, 124,  
 127-129  
 "Dva fragmenty: Březen 199-", 64  
 "Konverzace s mužem ve skříni", 40  
 "Mateřský jazyk", 36  
 "Motýli", 12, 40, 55, 56, 71, 96-98, 100,  
 102, 103, 106, 110, 112, 114-124, 127-129  
 "Poslední den léta", 36, 51, 54, 55, 64  
 "Prostorová geometrie", 42, 45, 49, 54  
 "Převleky", 40, 42  
 "Reflexe ochočeného opičáka", 40, 42,  
 60, 71  
 "Sem a tam", 60, 71, 73  
*Amsterdam*, 34, 44, 78  
*Betonová zahrada*, 36, 38, 39, 41, 44,  
 52, 55, 64, 78  
*Cizinci ve městě*, 11, 37, 41, 44, 64, 77-  
 80, 82, 85, 131  
*Černí psi*, 8, 36-41, 44, 80  
*Dítě v pravý čas*, 8, 34, 36, 37, 40, 41,  
 44  
*Do jiné země*, 48  
*Dobří synek*, 38  
*Na Chesilské pláži*, 35-37, 42, 44, 48,  
 77  
*Nevinný*, 48, 56  
*Nezničitelná láska*, 8, 34, 42, 44, 48,  
 77  
*Pokání*, 34, 37-39, 42, 44, 50, 54, 77  
*První láska, poslední pomazání*, 11, 38,  
 41, 44, 53, 58, 64, 96, 131  
*Psychopolis*, 11, 58, 60, 62, 64, 65, 68,  
 71, 73, 74, 131  
*Snílek*, 38  
*Sobota*, 8, 35, 36, 38, 40, 44  
*Solar*, 8, 35, 40, 44
- Meutsch, Dietrich, 91
- Miall, David, 113
- Miller, Henry, 45, 47  
*Obratník raka*, 97
- Milton, John, 33

- Minsky, Marvin, 10, 22, 24  
 Moynahan, Julian, 61, 63  
 Mukařovský, Jan, 18
- Nabokov, Vladimir  
   *Lolita*, 97  
 Nagy, Ladislav, 78  
 Nishimoto, Shinji, 15  
 Nünning, Ansgar, 19, 22, 77, 113, 130
- Osgood, Charles E., 93, 94
- Palmer, Alan, 18, 20, 77, 130  
   *Fikční mysl*, 22, 32  
 Paulin, Tom, 71  
 Pavel, Thomas, G., 23, 29, 92, 130  
 Pavese, Cesare, 81  
 Pêcheux, Michel, 91  
 Perry, Menakhem, 18, 113  
 Peterson, Bo, 19  
 Phelan, James, 19, 27, 77, 89, 130  
   *Zážitek literatury*, 89  
 Pinker, Steven, 10, 14, 16, 19, 88-90  
 Platón  
   *Ústava*, 4  
 Popper, Karl, 4  
 Prince, Gerald, 27  
 Pritchett, V. S., 73  
 Pylyshyn, Zenon, 14  
 Pynchon, Thomas, 35
- Quine, W. V., 24, 96
- Rabinowitz, P. J., 19  
 Rhysová, Jean  
   *Širé Sargasové moře*, 31  
 Ricks, Christopher, 75, 78, 82  
 Richards, I. A., 27  
   *Principy literární kritiky*, 91  
 Richardson, Samuel, 33  
 Rimmon-Kenanová, Shlomith, 27, 86
- Roger, Angela, 73  
 Romney, Kimball A., 98  
 Roth, Philip, 47  
   *Portnoyův komplex*, 97  
 Rushdie, Salman, 78  
 Russell, Bertrand, 24  
 Ryan, Kiernan, 51, 55, 82  
 Ryanová, M-L., 20, 73, 100, 113
- Sacks, Sheldon, 90  
 Salinger, J. D., 35, 47  
 Scott, Walter, 33  
 Searle, John, 16, 23, 29, 32, 130  
   *Konstrukce sociální reality*, 6  
   *Znovuobjevení mysl*, 15  
 Self, Will  
   *Péro a Býk*, 59  
 Shakespeare, William, 33  
 Shelley, Percy Bysshe, 33  
 Schank, Roger, 10, 22  
 Scholes, Robert, 26  
 Slay, Jack, 52, 61, 62, 63, 68, 73-75, 81  
 Smith Lovinová, L., 100  
 Smith, E. F., 41, 78, 94  
 Smithová, Charlotte, 6  
 Smolett, Tobias, 33  
 Snow, C. P., 7, 10  
 Sokal, Alan, 7, 8  
 Sparková, Muriel, 78  
 Spenser, Edmund, 47  
 Stanzel, Franz, 18  
 Steen, Gerard J., 92, 99  
 Steiner, George, 30  
 Sterne, Laurence, 48, 60  
 Swift, Jonathan, 33  
   *Gulliverovy cesty*, 23
- Tennyson, Alfred  
   *Útok lehké jízdy*, 31  
 Thackeray, W. M., 33  
 Thwaite, Anthony, 78

- Tigheová, Mary, 6  
Todorov, Tzvetan, 20, 88  
Trávníček, Jiří, 19  
Tsur, Reuven, 20, 97  
Turner, Mark, 10, 19, 90  
    *Literární mysl*, 16, 22
- Updike, John, 47
- Vannatta, Dennis, 59
- Wachterhauser, Brice R., 18  
Walsh, Richard, 19, 28  
Wells, H. G.  
    *Ostrov doktora Moreaua*, 31  
    *Válka světů*, 31
- White, Hayden  
    *Obratníky diskursu*, 5  
Wilde, Oscar, 28  
Wilson, E. O., 21, 25  
Witgenstein, Ludwig, 24  
Woolfová, Virginia  
    *Paní Dallowayová*, 28
- Zlatev, Jordan, 13  
Zunshinová, Lisa, 29, 130  
    *Teorie mysli aneb proč čteme romány*,  
    22, 28  
Zykmund, Hynek, 20
- Žižek, Slavoj, 11

## 9 ANOTACE

### ANOTACE

Cílem předkládané práce je prezentovat základní principy a metody kognitivního přístupu k narativní literatuře a na vybraných krátkých prózách britského spisovatele Iana McEwana ilustrovat využití tohoto kognitivistického pohledu jak v tradičně hermeneutické, tak v empiricky orientované analýze literárního díla. Po obsahové stránce je text rozdělen do tří základních částí – první část představuje uvedení do problematiky kognitivních věd a jejich aplikace v literární teorii, druhá část je praktickou ukázkou tradiční literární interpretace rozšířené o klíčové koncepty kognitivní naratologie, poslední část práce prezentuje výsledky empirického výzkumu kognitivních aspektů čtenářské recepce a ilustruje tak možnosti a perspektivy této metodologie při recepci a interpretaci literárního díla.

Klíčová slova: čtenářská recepce, hermeneutická a empirická analýza, kognitivní věda, komputační teorie mysli, McEwan, naratologie, sémantický diferenciál

### ANNOTATION

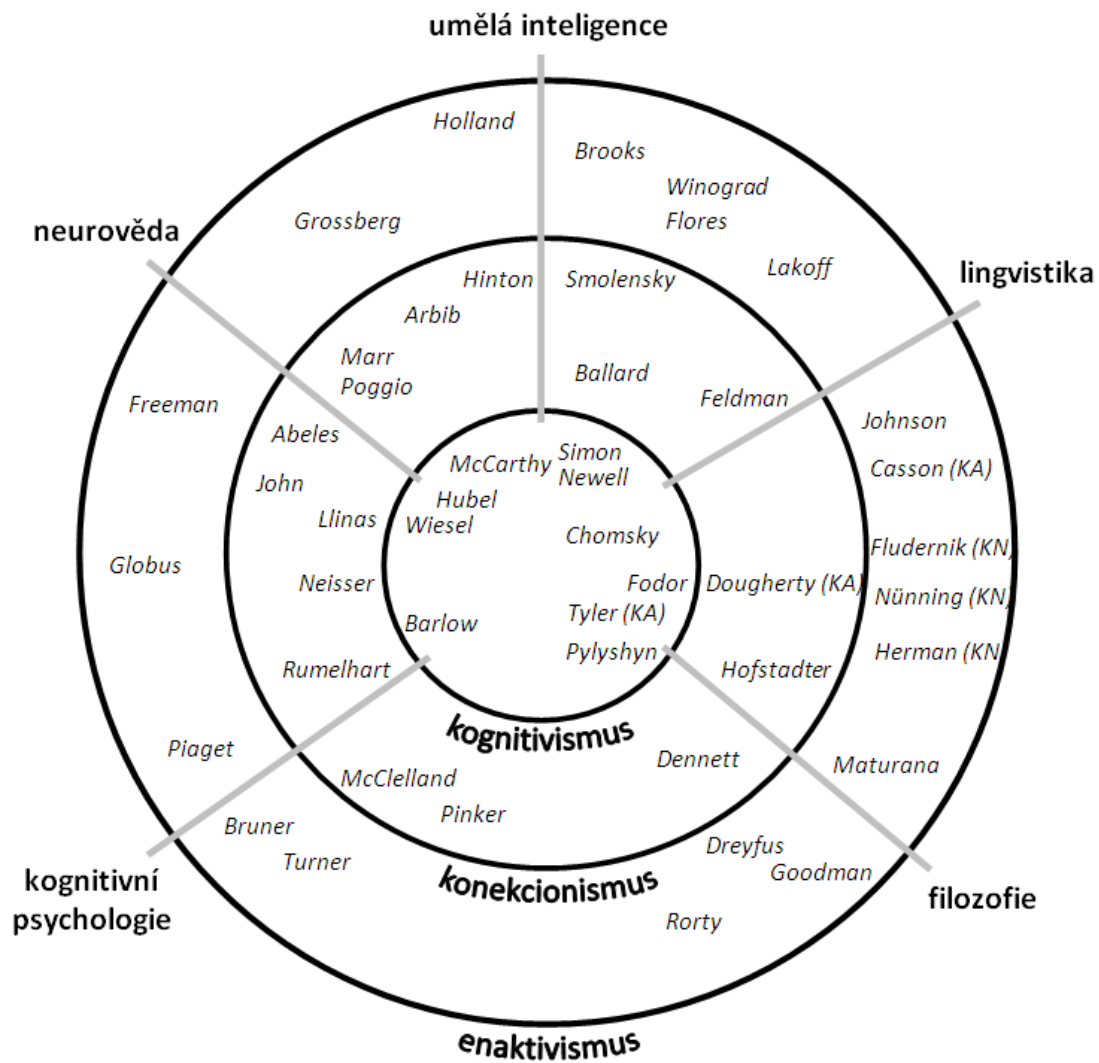
This dissertation aims at presenting basic principles and methods of cognitive approach to narrative literature and illustrates the strengths of this approach through literary analysis of selected short stories by the British author Ian McEwan. Such analysis consists of both the traditional approach accompanied by the cognitive perspective and the empirical research focusing on readers' response analysis.

The text is divided into three parts, the first being an introduction to the cognitive methods and concepts and their application in literary theory, the second part represents a practical illustration of the traditional hermeneutic analysis enhanced by key concepts of cognitive narratology, and the last one presents the results of the readers' response empirical research and illustrates the perspectives of this method in analyzing the readers reception and interpretation of literature.

Keywords: readers' reception, hermeneutic and empirical analysis, cognitive science, computational theory of mind, McEwan, narratology, semantic differential

## 10 PŘÍLOHY

**Příloha 1:** Konceptuální mapa současného rozvrstvení kognitivních věd a jejich představitelů (podle Varela, Thompsona a Roschové, 1993)



(KA) = kognitivní antropologie

(KN) = kognitivní naratologie

Příloha 2a: On-line dotazník použitý při empirickém výzkumu (povídka "Motýli")

Motýli	
1	<p>* Pohlaví:</p> <p><input type="radio"/> muž <input type="radio"/> žena</p>
2	<p>* Věk:</p> <p><input type="radio"/> 18-20 <input type="radio"/> 21-23 <input type="radio"/> 24-29 <input type="radio"/> 30-35 <input type="radio"/> 36-42 <input type="radio"/> 43-50 <input type="radio"/> 50-60 <input type="radio"/> 60-70 <input type="radio"/> 70+</p>
3	<p>* Vzdělání:</p> <p><input type="radio"/> základní <input type="radio"/> středoškolské <input type="radio"/> vysokoškolské (Bc, Mgr.) <input type="radio"/> univerzitní (PhDr. a vyšší)</p> <p><input type="radio"/> jiné: <input type="text"/></p>
4	<p>* Zaměstnání:</p> <p><input type="text" value="Vybrat..."/></p>
5	<p>* Kdybyste měl(a) vybrat z následujícího seznamu <b>tři klíčová slova</b>, která podle vás nejvíce vystihují <b>obsahovou stránku</b> povídky, která slova by to byla? (Kliknutím označte 3 vámi zvolená slova, popř. označte 2 z nich, klikněte na položku "jiné" a dopište třetí slovo, které vám v seznamu chybí.) Nezapomeňte, že mají být označeny <b>právě tři</b> položky.)</p> <p><input type="checkbox"/> láska  <input type="checkbox"/> smutek  <input type="checkbox"/> sex  <input type="checkbox"/> přátelství  <input type="checkbox"/> bezradnost  <input type="checkbox"/> hořkost  <input type="checkbox"/> zrada  <input type="checkbox"/> vražda  <input type="checkbox"/> samota  <input type="checkbox"/> perverze  <input type="checkbox"/> intimita  <input type="checkbox"/> krutost  <input type="checkbox"/> nepochopení  <input type="checkbox"/> jiné: <input type="text"/></p>
6	<p>* Kdybyste měl(a) rozhodnout o vině hlavního představitele, přiklonil(a) byste se k obvinění:</p> <p><input type="radio"/> ze zabití  <input type="radio"/> z vraždy</p>
7	<p>* Vyznačte na sedmistupňové škále (&lt;&lt;&lt;&lt; / &lt;&lt;&lt; / &lt;&lt; / 0 / &gt;&gt; / &gt;&gt;&gt; / &gt;&gt;&gt;&gt;), jak vnímáte následující <b>charakteristiky příběhu</b>:</p> <p><i>Pozn. Jeden trojúhelník (▶) značí malou míru dané vlastnosti, tři trojúhelníky (▶▶▶) představují nejvyšší míru dané vlastnosti.  "0" použijte jen tehdy, pokud se nemůžete nijak rozhodnout.</i></p>

Příloha zb: On-line dotazník použitý při empirickém výzkumu (pokračování)

	◀◀◀	◀◀	◀	0	▶	▶▶	▶▶▶	
komický	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	tragický
příjemný	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	nepříjemný
povrchní	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	hluboký
realistický	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	nerealistický
nudný	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	poutavý
moralistický	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	nemorální
objektivní	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	zkreslený
důležitý	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	bezvýznamný
uvěřitelný	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	neuvěřitelný

**8** \* Popište (několika slovy) jednu scénu nebo situaci, která podle vás ilustruje charakter hlavního představitele příběhu.

**9** \* S jakou z následujících barev byste si spojil(a) hlavního představitele?

bílá  modrá  zelená  žlutá  oranžová  červená  hnědá  šedá  černá

**10** \* Vyznačte na sedmistupňové škále (◀◀◀ / ◀◀ / ◀ / 0 / ▶ / ▶▶ / ▶▶▶), jak podle vás odpovídají níže uvedené dvojice slov vašemu pocitu z hlavního představitele příběhu.

*Jeden trojúhelník (▶) značí malou míru dané vlastnosti, tři trojúhelníky (▶▶▶) představují nejvyšší míru dané vlastnosti.  
"0" použijte jen tehdy, pokud se nemůžete nijak rozhodnout.*

	◀◀◀	◀◀	◀	0	▶	▶▶	▶▶▶	
dobry	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	špatný
krásný	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	ošklivý
nevinný	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	zkažený
veselý	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	smutný
pravdivý	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	falešný
hlasitý	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	tichý
měkký	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	tvrdý
studený	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	horký
hořký	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	sladký
světlý	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	tmavý
aktivní	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	pasivní
rychlý	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	pomalý
silný	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	slabý
velký	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	malý
blízky	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	vzdálený

**11** \* Jak starý je podle vás hlavní hrdina povídky?



## Příloha 2c: On-line dotazník použitý při empirickém výzkumu (dokončení)

<input type="radio"/> 15-20 <input type="radio"/> 21-25 <input type="radio"/> 26-30 <input type="radio"/> 31-35 <input type="radio"/> 36-40 <input type="radio"/> 41-50 <input type="radio"/> 51-60 <input type="radio"/> 60+	
<b>12</b>	<p><sup>*</sup> Vyznačte na škále &lt;-5 až +5&gt; <b>jak se vám povídka líbila</b> s ohledem na její literární kvalitu. (-5 = <i>naprosto nelíbila</i>, 0 = <i>ani ano/ani ne</i>, +5 = <i>velmi se líbila</i>)</p>
<input type="radio"/> -5 <input type="radio"/> -4 <input type="radio"/> -3 <input type="radio"/> -2 <input type="radio"/> -1 <input type="radio"/> 0 <input type="radio"/> 1 <input type="radio"/> 2 <input type="radio"/> 3 <input type="radio"/> 4 <input type="radio"/> 5	
<b>13</b>	<p>Vlastní komentář (nepovinné):</p> <div style="border: 1px solid #ccc; height: 60px; width: 100%;"></div>