

Fikce a kognice

V minulém článku jsme se zabývali spíše negativním aspektem fikce a jejího vzniku, totiž tím, že pomáhala legitimovat filosofický diskurs v jeho pravdivostním nároku. To je základní, dále neredukovatelný smysl literární fikce (1). Jaký je však pozitivní aspekt literární fikce a co je jejím hlavním produktem? Jinak řečeno, jaký je její smysl a funkce? Tuhle otázku můžeme zodpovídat různým způsobem a na několika úrovních. Předně je tady aspekt *zábavní*, který musíme připustit s nevymezeným horizontem v čase zpět. Se zábavní funkcí vznikl v období hellénismu starořecký román a řada sofistů zdůrazňovala právě tento aspekt a smysl fikce. Dále je to funkce *estetická*: literární fikce je zaměřena především na krásu, zatímco diskurs na pravdu. Krásou tu rozumíme literární tvar. Tohle pojetí najdeme u Aristotela. Literární dílo pak zušlechťuje mysl recipienta. Smysl literární fikce může být i *výchovný*: tohle přesvědčení sdílel se staršími generacemi Platón. Pindarovy sborové ódy na olympijské vítěze byly „výchovné“. Právě pedagogický zřetel byl pro Platóna důvodem k cenzuře klasických textů pro potřebu novější doby. Smysl literární fikce může být i *kognitivní*: Aristotelův názor, že fikce zobrazuje neskutečné postavy, avšak pravdivé typy, vrací literatuře její výpovědní hodnotu, a to ve smyslu Heideggerova požadavku, aby poezie nebyla chápána privativně, totiž v těch aspektech a funkcích, které na ni jaksi „zbyly“.¹ Poezie je podle Aristotela pravdivější než historie, protože zobrazuje obecné.

Archetypem kognitivní funkce umělecké literatury je Aischylova Oresteia. Řecký mýtus vypráví, že král Agamemnón nechal obětovat svou dceru Ifigenii bohyni Artemidě. Po návratu z kořistnické vyhlazovací války byl zavražděn svou manželkou Klytaimnéstrou, která se mu tím pomstila za vraždu jejich dítěte. „Jako jehně, má-li kdo dost stád, své dítě obětoval,“ říká o něm Klytaimnéstra. „Při právu, kterým pomstila jsem dnes své dítě,“² tak legitimuje svůj skutek. Odcizení archaické ritualitě stejně jako vražda posvátné osoby znamená vpád *každodennosti* s jejími základními právy. Nakolik tu přirozené vítězí nad posvátným, začíná v řeckém myšlení velké tažení proti neetickému jednání bohů, k němuž bylo zrušení lidských obětí jen prvním krokem. Aischylos zachytil situaci v oblasti rodového práva: v jeho dramatu odnímá Athéna právo msty Erinyím a svěruje ho občanskému soudu.³ Vidíme, že literární fikce má přesvědčovací sílu, jakou diskursivní útvary nemají a sotva mít mohou. Přerod v oblasti společenského vědomí je u Aischyla legitimován na výsostně umělecké, tedy fiktivní scéně. Literární fikce má přirozenou argumentační sílu. V evolučním pojetí nemůže mít „zbytkovou hodnotu“ (to, co na desakralizované písemnictví jaksi „zbylo“, ať už máme na mysli estetické, nebo zábavu). Její funkce musí být neredukovaná a evolučně progresivní, což znamená mimo jiné svébytnou kognici. Člověk vždy ještě zůstává racionálním tvorem. To je druhá základní vlastnost „neredukovatelného smyslu“ fiktivních útvarů, totiž autonomní pravdivostní hodnota a funkce (2).

U Aristotela najdeme ještě jednu licenci: Aristotelés říká o postavách tragédie, že jejich jednání může být vědomé, nebo nevědomé. Druhým případem je Oidipús v Sofoklově tragédii, který naplňuje výrok orákula tím, že se mu snaží uniknout. Nakolik je právě proto postavou tragickou, jde o báji (mythos), která má výpovědní hodnotu, ať už její smysl chápeme jakkoli. Konzervativní divák si věc vysvětluje tak, že nikdo neunikne osudu, osvětlený člověk ale tak, že věštbami se nemáme zabývat. Pokud si totiž věštbu vyžádáme, už v ni věříme a usazuje se v naší mysli. V tomto smyslu byl tragédií svého syna vinen Láios: věštba,

¹ Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, s. 90.

² Aischylos, Oresteia, s. 62 a 63.

³ Aischylos, Oresteia, s. 140 a 147.

kteřá vřdy jeřtě mohla břit nepravdivá, byla motivem infanticidy. Má-li vřak břit nevědomým jednáním Oidipova řenitba s matkou, je vrařda jejího manřžela, thěbského krále, právě takovým řinem. Oidipus, rozdrážděný násilnickou svévolí krále, v něm nevědomky zabije svého otce. Prvotně vřak reaguje na agresivní imago původce svého trápení. Mythos = nevědomí. Pak ovřem musíme řipustit i řkodlivé účinky umění, o nichř hovoří Platón; v evoluční perspektivě je řhápeme jako vytváření sekundární anxiety.

Vztah vědomého a nevědomého kontextu stojí u kořene psychoanalytického pojetí fiktivního díla, jeho funkce a smyslu. Psychoanalytická literární věda vytvořila koncept takzvané silné verze fikcionalitř. Umělecké dílo pak netvoří oslabený vztah ke skutečnosti, atř už k řírodě, společnosti nebo jednotlivému řlověku, nřbřř vztah angařovaný a zesílený, amplifikovaný. Tímto směrem uvařoval už Aristotelés a v nejnovějši době napřříklad Emmanuel Lévinas.⁴ Pak je naplněn i Heideggerův nárok, aby poezie byla řhápána neprivativně jako „Ursprung“ (původ; v naivní etymologii „pra-skok“), tedy „počátek“ pobytu, a ne jako zbytková hodnota. A nejen to, nřbřř aby zároveň vytvářela „Vor-sprung“, řředstih řřed ostatními řpovědními řžanřy! Právě k tomu ale musí břit řhápána jako fikce. Nakolik jako fikce řhápána není, ocitáme se v pasti ontologické iluze.

Umělec v psychoanalytickém pojetí nevytváří svřj subjektivní svřt, nřbřř jednu z verzř a vrstev objektivního, textově komunikovaného svřta. Fiktivnost nijak neruřší znepokojivost řématu; estetická recepcie je možná vřdy jen v řirřím řámci mimoestetické skutečnosti. V estetickém „převleku“ se prezentují skutečné obsahy svřta, jak v podstatě tvrdí už Aristotelés; pokud by tomu tak nebylo, museli bychom literární dílo považovat za permanentní výraz faleřného vědomí, jak se někdy řiní v souvislosti s mřtem. „Estetický převlek“ řřitom znamená symbolicitu, ne povrchový ornát, jak věc řhápaly řtředověké poetiky. Mřtus vřak je „faleřný“ jen natolik, nakolik je implantován do vědomí, které jeho historický obzor už překročilo,⁵ tedy pro nábořenský mřtus „moderní“. To vřechno tvoří spoleřenský aspekt fikcionalitř.

Vedle toho je v dané koncepci důležitř individuální aspekt; individuální fikce je ontologickou verzř v řámci specifické vrstvy objektivního, ři spřře: intersubjektivního svřta. Jinak než skřze subjekt vyslovovat nelze. Psychoanalytický koncept fikce řiká, ře je to právě sémiologický kód „jen jako“ („als-ob“), který pod rouřkou nezávaznosti provokuje k vyslovování potlačovaných a vytěřňovaných obsahů a fakt. Na tom není nic tajemného a nevyřaduje to ani symboličnost sdělení. Věťšinou se jedná o pouhé alegorie, smluvní znaky nepřímého pojmenování věcí, nebo prostě o pojmenování řřímé. Objektivním cílem poezie je podle Adorna „polemické vyjevení“. Potom platí, ře „ústup do imaginace“ sice uznává mocenskou převahu reality, ale nepřizpůsobuje se jí.⁶ Mřže tak řinit záměrně, s plným vědomím, ři nezáměrně, mimoděk a nevědomky, řřípadně obořím zpřsobem zároveň. To první uskutečňuje prostřednictvím konvencionálních a poetických symbolů, to druhé

⁴ Nepojmenovatelné se podle Lévinase mřže objevit jen skřze poezii (coř je zástupka umění obecně). Tvary a barvy obrazu (tóny a slova hudby a poezie) řředstavují estetickou událost (zablouzení intence do aisthesis), která odkřvřvá věci o sobě. Není tomu tak, ře by umění vyřímalo řředměty ze svřta, a tím je neutralizovalo, nřbřř tak, ře zesiluje jejich bytř, amplifikuje řředměty v jejich bytř. Umění tedy tvořř reálnou intenční vrstvu skutečného svřta, který odkřvřvá a modeluje právě jako svřt. Viz k tomu Lévinas, Existence a ten, kdo existuje, s. 43-47.

⁵ „Druhá mytologie je nepravdivějši než ta první. V prvních mytologiích sedimentoval stav poznání řřisluřných obdobř a každá z nich vykazovala trochu svobodnějši poznání slepých řřírodních souvislostř. Druhá mytologie, zkomolená a řředpojatá, odvrhuje kdysi získané poznání ve společnosti, jeř vřeobjímajícím směnným vztahem kejklřřsky zakřvřvá právě onen základ, nad nímř mají okultisté podle svřch tvrzení moc.“ Adorno, Principia Moralia : Reflexe z poruřného řivota, s. 236.

⁶ Tamtěř, s. 211.

prostřednictvím symbolů poetických a hlubinných.⁷ Hlubinné symboly nejsou v poezii tak časté, jak by se mohlo zdát, pokud uvěříme v nimbus jejího mystéria. Hlubší vrstva textových významů je však nenázorná. Heidegger správně říká, že (umělecké) dílo je „symbol“.⁸ Primárně však není symbolem jako takové, v úhrnu a o sobě (i když to také, např. titulem), nýbrž sekundárně skrze množinu symbolů obsažených v jeho větách. Vrstva poetických a hlubinných symbolů je však povýtce i nosičem indukované anxiety.

Jsou-li hlubší vrstvy každé jednotlivé psychiky *nenázorné*,⁹ má to pro koncepci literárního díla několik důsledků:

1. Že fiktivní literaturu tvoří dvě vrstvy významu a smyslu, vědomého a nevědomého. Hovoříme o fasádě a latenci, zjednodušeně o „nevědomí“ textu. To je textově imanentní a sémantické, vázané na příslušné výrazy;
2. Že v literárním díle jde v poslední instanci o *bytí* (toho, co není tematické), nikoli (jen) o *existenci* toho, co je jakožto věčné tematizováno v jasě vědomí;
3. Že je to právě modus „jen jako“ („als-ob“, „jako by“; simulační či virtuální model), který umožňuje zkusmo a tápavě tematizovat to, co je nevědomé a tabu, a tím přispívat k rozšíření sféry vědomého, tedy lidské svobody. To se přednostně vztahuje i na anxieta, která musí být v poslední instanci legitimována jako fikce.
4. Že tento pohyb významu a smyslu není (jen) individuálním, nýbrž (zároveň a podstatně) *kolektivním* fenoménem, který má svůj psychologicko-sociální a kognitivní dopad. Sigmund Freud tvrdil, že umělec je vždy o krok před vědcem, Gaston Bachelard tuto větu přeformuloval v zákon „umělecké anticipace“.

Silná verze fikcionalita tedy tvrdí kognitivní nezastupitelnost umělecké literatury a její heuristický význam. Teprve silná verze fikcionalita může hovořit o „umělecké pravdě“ souřadně s pravdou vědeckou. V jistém smyslu vytváří i „Vor-sprung“ (předstih), jak chtěl Heidegger, nikoli však v závislosti na vždy ještě nerozlišené pravdě bytí, nýbrž (právě) v závislosti na rozlišení a exaktně definované fiktivnosti. „Správnost“ rozlišení, a to nejen „dějinného“, ale i konkrétně „historického“, je předpokladem pravdy umělecké literatury, její kognitivní funkce. Román získal své výsadní postavení v moderním světě právě proto, že je fikcí, což ho spojuje s poezií. Román, který není „poezií“ v tomto v silném smyslu, by byl jen planým řečněním. Román je vážně míněný útvar, který vždy vypovídá také to, co fikce *jakožto* fikce přináší ve své latenci. Román vytváří obraz světa, je to entita modelová. Model světa v románu má fasádu a latenci; proto je románový „svět“ apelativní. Román se podílel na vzniku moderní mysli nemenším dílem než ryze kognitivní útvary. Románová kognice je pro vznik moderní mysli nezastupitelná. Vytváří zkušenost se zkušenostmi, vzhledem a nadhledem. Román tedy má ve své modelovosti vždy i hodnotový a etický smysl. Moderní

⁷ Poetické symboly jsou takzvaně slabé symboly (symboly v slabé verzi): určitá věc nabývá symbolické platnosti, přičemž si jsme vědomi jejího přímého významu. Hlubinné symboly jsou takzvaně silné symboly (symboly v silné verzi): určitá věc má symbolickou platnost, ale jejího přímého významu pro danou osobu si nejsme vědomi. Poetické symboly jsou dešifrovatelné syntagmaticky ze souvislosti textu, kdežto ty hlubinné dešifrujeme jen paradigmaticky za pomoci určité teorie. Smysl poetických symbolů je textově imanentní, smysl těch hlubinných textově transcendentní. Otázku transcendence symbolického výkladu tu však nemůžeme řešit.

⁸ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, s. 11.

⁹ Nevědomé obsahy nejsou uloženy ve formě fixovaných obrazů, nýbrž jako emoční stopy, které se v procesu aktualizace „zobrazují“ ve vědomí („Affekte be-bildern sich“; Fritz Gesing), „zobrazují se“ či „jsou opatřovány obrazy“, a to podle zákona asociací, tedy vždy v nutném posunu metonymickém či metaforickém. Symboly a šifry nejsou pasivní entity, nýbrž aktivní konstrukty, nadané samopohybem. Rozlišujeme pak názorný obraz a jeho nenázorné, tj. emoční podloží, které se afektem, například v procesu asociací, aktualizuje.

mysl byla konstituována rozštěpem v pojmu bytí, jehož počátek zaznamenáváme u antických Řeků.