

Šárka Havlíčková Kysová

Metafory, kterými hrajeme. Perspektivy a meze české kognitivní teatrologie^{1 2}

Je velmi důležité, v jakých metaforách uvažujeme. Mohou rozhodovat o otázkách války a míru, ekonomických strategiích a soudních rozsudcích, stejně jako o preferencích v našem každodenním životě.³ (LAKOFF a JOHNSON 2003: 243)

Veškerá představení závisí na schopnostech společných celému lidskému druhu tvořit, vnímat, cítit, pamatovat si, představovat si a vcítovat se – na kognitivních operacích, které byly v uplynulých třiceti letech nově vědecky přezkoumány v psychologii, lingvistice, neurovědě a v dalších oborech.⁴ (MCCONACHIE 2013: 3)

I. Kognitivní teatrologie

Teatrologie se v současné době může inspirovat v jiných oborech, jak tomu již několikrát učinila v minulosti. Tato studie si klade za cíl představit hlavní pojmy a teoretické koncepce z oblasti kognitivní vědy, respektive kognitivních studií, které se v posledních

1 Tato studie vychází za podpory grantového projektu *Perspektivy a meze české kognitivní teatrologie* (projekt MUNI/21/HAL/2014).

2 V této studii zásadně rozpracovávám i několik kratších pasáží, které jsem již publikovala v učebním textu *Úvod do teorie divadla: vybrané kapitoly* v kapitole věnované základnímu poučení o kognitivní teatrologii (BERNÁTEK, DROZD a HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ 2014).

3 “How we think metaphorically matters. It can determine questions of war and peace, economic policy, and legal decisions, as well as the mundane choices of everyday life.” Není-li uvedeno jinak, autorkou překlada je Š. Havlíčková Kysová.

4 “All performance depends upon our species-wide abilities to create, perceive, emote, remember, imagine, and empathize – cognitive operations that have come under new scrutiny in the past thirty years from scientists in psychology, linguistics, neuroscience, and other fields.”

letech v zahraničí ukázaly být využitelné při zkoumání divadla či při uvažování o něm. Není možné pojmut jedinou studii, ač v případě kognitivní teatrologie jde o velmi mladý obor, jako vyčerpávající úvod do této disciplíny. Klademe si tedy za cíl na základě stručného a značně výběrového pojednání podníit zájem o tuto aktuální problematiku, který naše současné i budoucí teatrologie povede k dalšímu rozvíjení našeho oboru.

V této studii hodláme představit základy kognitivní teatrologie a klíčové koncepty, s nimiž pracuje. Jedním z hlavních témat, o němž hodláme při této naší snaze pojednat, je konceptuální metafora. Zaměříme se proto především na dva hlavní koncepty, na tzv. **konceptuální metaforu** a tzv. **obrazová/představová schémata**, jež zavedli Mark Johnson a George Lakoff. Dále se budeme zabývat tzv. **konceptuální integrací** (či míšením konceptů), přestavenou v díle Gillese Fauconniera a Marka Turnera, která může problematiku konceptuální metafory či obrazových schémat pro potřeby teatrologie efektivně doplnit. Obě tyto koncepce budeme sledovat i v dílech dalších autorů, abychom zvážili jejich platnost a využitelnost v našem oboru. Dotkneme se i dalších problémů, které se zmíněnými koncepcemi souvisejí a které se za současného stavu kognitivně teatrologického bádání jeví jako funkční či perspektivní.

V této studii se zaměřujeme především na otázky, co zkoumá a může zkoumat kognitivní věda v oblasti divadelních aktivit, jaké k tomu lze použít metody a čím může být kognitivní perspektiva našemu oboru, obecně či konkrétně v českém kontextu, prospěšná. Naším dílčím cílem je seznámit českého čtenáře s hlavními rysy a badatelskými aktivitami kognitivní teatrologie, s její českou terminologií, kterou je třeba si v řadě případů vypůjčit z jiných oborů, či dokonce ji teprve na základě překladu z angličtiny vytvořit nebo zrevidovat. Představujeme proto také některé odborné práce, které určily směr této disciplíny v oblasti teatrologie. Studie je psána česky i z toho důvodu, že jsme si vědomi důležitosti konceptualizace nově získaných znalostí, která je vždy dle našeho názoru znatelně efektivnější prostřednictvím mateřského jazyka. Navíc česká teorie divadla má bohatou tradici, zejména díky strukturalismu a sémiotice a jejich vlivu na české uvažování o divadle. Toto důležité odvětví české divadelní vědy se většinou dokáže důstojně srovnat s teoretickými koncepty, které se prosadily v zahraničí. Nyní pro ni může právě kognitivní věda být další takovou výzvou.

II. Kognitivní věda a teatrologie

Kognitivní věda

Kognitivní věda, ať už se prosadila „revolucí“, či jen pozvolným tlakem na stávající paradigma, se v posledních letech dostává ke slovu i na poli divadelní vědy. Jak uvádí např. Paul Thagard (2001), jedním z hlavních úkolů kognitivní vědy je porozumět tomu, na jakých principech probíhá poznávání a myšlení. Zabývá se tématy, jako je například teorie myšlení, struktura, druhy a procesy poznání, pojmy jako neuron, mentální repre-

zentace, mentální procesy atd. (THAGARD 2001: 23). Využívá k tomu řadu metod, které sahají od psychologických experimentů, přes modelování mentálních operací počítači (na základě analogických vztahů), až k využívání sofistikované lékařské techniky (EEG či elektromyografu atp.). Součástí široké škály kognitivistické metodologie mohou být i metody používané v sociálních či humanitních vědách (např. v rámci rozhovorů, zejména v analýzách určitého korpusu textů potvrzujících kognitivní teorie). Jak ale upozornila ve svém *Úvodu do kognitivní lingvistiky* Monika Schwarzová, „[f]enomény sledované v kognitivním výzkumu nejsou přístupné přímému pozorování a (v případech, kdy se jedná o nevědomé jevy) nejsou přístupné ani vědomí“ (SCHWARZOVÁ 2009: 23). To lze považovat za jeden z klíčových problémů a zároveň výzvu tvůrcům metodologie kognitivní vědy či kognitivních studií.

Často se za „otce“ či zakladatele kognitivní vědy označuje americký lingvista Noam Chomsky, který v roce 1959 publikoval přelomovou kritickou stať mířící na behavioristický výklad řeči jako naučené zvyklosti. Proti této tezi Chomsky nabídl teorii založenou na předpokladu, že lidé oplývají vrozenou schopností porozumět řeči – schopností, která je založena na mentálních gramatikách, jež mají určená pravidla. Jeho pokračovatelé se snaží odhalovat tato gramatická pravidla, která určují strukturu a fungování přirozených jazyků (THAGARD 2001: 21–23). Obecně řečeno, zkoumají, zda jsou dané věty gramatické, tj. z hlediska daného jazyka správně vytvořené, nebo zda jsou z tohoto hlediska nějak defektní či pro standardního rodilého mluvčího daného jazyka zcela nepřijatelné.

Podle v současnosti zřejmě nejznámějšího kognitivního teatrologa Bruce McConachieho lze kořeny či některé myšlenky současné kognitivní vědy vystopovat dokonce již v práci Charlese Darwina z roku 1859 *O původu druhů* (DARWIN 2013: 9). Vliv darwinismu lze dle McConachieho spatřovat v tom, že se v jeho rámci věnuje pozornost problematice stádií mentální evoluce, tří hlavních oblastí lidského mozku a jejich funkcí.⁵ Ve sledování historie kognitivní vědy a jejich dílčích tendencí bychom mohli pokračovat řadou dalších příkladů.

Přijmeme představu, že kognitivní věda⁶ je stále vnímána jako mladá disciplína a že zvýšené pozornosti se jí dostává až zhruba v posledních dvaceti či třiceti letech, ač její kořeny sahají přinejmenším do 50. let dvacátého století a přibližně od této doby se jako obor soustavně rozvíjí. Zpravidla se kognitivní vědou míní interdisciplinární aktivita či obor, který se zabývá myšlením, vědomím i inteligencí. Např. Paul Thagard považuje

5 Jde o tzv. reptilní mozek (nejstarší část mozku), který zajišťuje procesy, jako je dýchání, tlukot srdce atd., dále o limbický mozek, zodpovědný za schopnosti jako pozornost, dlouhodobou paměť a většinu emocí, a o tzv. neokortex (kůru mozkovou), vývojově nejmladší část centrální nervové soustavy člověka nacházející se na povrchu pravé a levé hemisféry mozku. Neokortex se odvozuje od neokortikálního stadia mentální evoluce, které umožnilo zlepšení paměti, koncepčního myšlení, zajistilo dovednost jazyka a také schopnost přemýšlet o kognici samotné. To vše je chápáno a označováno jako vědomí. Více o této problematice viz v (MCCONACHIE 2013: 9).

6 Nebo také kognitivní studia. Rozlišení obou termínů se věnujeme dále podrobněji.

za jeden z největších impulzů pro její rozvoj bádání v oblasti umělé inteligence (THAGARD 2001: 8). Tato disciplína čerpá své poznatky i metodologii z řady oborů, zejména z oblasti psychologie, lingvistiky, filozofie, neurovědy, antropologie a dalších. Především v angloamerickém prostředí se jí dostává značné pozornosti zejména v posledních deseti až patnácti letech i na poli teatrologie, ač stále v poměrně menším měřítku, než je tomu například v lingvistice či psychologii.

I kognitivní teatrologie hojně čerpá své poznatky ze zmíněných oborů. Kognitivní teatrologii se soustavně věnují Bruce McConachie, Elizabeth Hart, Mary Thomas Crane, Rhonda Blair, Nicola Shaughnessy, John Lutterbie a řada dalších. Například maďarský badatel Ákos Seress (2012: nestr.) se dokonce snažil identifikovat práce, na základě kterých kognitivní věda vstoupila do divadelních studií. Seress zastává názor, že se kognitivní teatrologie (doslova *cognitive theatre studies*) objevila na přelomu tisíciletí s dvěma pracemi – s monografií *Shakespeare's Brain. Reading with Cognitive Theory* Mary Thomas Crane (2001) a se studií „Doing Things with Image Schemas: The Cognitive Turn in Theatre Studies and the Problem of Experience for Historians“ Bruce McConachieho (2001).

V českém prostředí doposud nevznikla práce, která by se problematikou kognitivní teatrologie komplexněji zabývala. V časopise *Divadelní revue* jsme se sice v českém překladu mohli seznámit s pozoruhodnou studií Gabriela Sofii věnovanou především zrcadlovým neuronům (*mirror neurons*), obzvláště a nejen pro teatrologii významnému objevu na poli kognitivní vědy z 90. let minulého století (SOFIA 2010), avšak na udržení kroku se světovou teatrologií to jistě nestačí.

Kognitivní studia

Pro potřeby teatrologie budeme nadále hovořit především o *kognitivních studiích*, která jsou zpravidla odlišována od *kognitivní vědy*. Činí tak i Bruce McConachie a Elizabeth Hart jakožto editoři průkopnické publikace v oblasti kognitivní teatrologie z roku 2006 s názvem *Performance and Cognition. Theatre Studies and the Cognitive Turn* (MCCONACHIE a HART 2006). Zjednodušeně řečeno, kognitivní věda je spojována především s experimentací, zatímco kognitivní studia jsou chápána mnohem obecněji. Bruce McConachie, jeden z nejvýraznějších vědeckých představitelů a obhájců kognitivní teatrologie, upozorňuje v úvodu knihy, že kognitivní vědci v psychologii, lingvistice, neurovědě a v dalších oblastech provádějí empirické pokusy, aby zlepšili či prohloubili naše poznatky o mysli/mozku.⁷ V oboru kognitivních studií jsou rovněž prováděny vědecké experimenty tohoto typu, pracují v nich však filozofové, antropologové, humanitní vědci a jiní akademičtí badatelé, kteří zakládají řadu svých idejí a teorií na kognitivní vědě, tj. na vědeckých výzkumech, na kterých pracují kognitivní vědci (MCCONACHIE a HART 2006: ix).

7 Diskutabilnost tohoto postupu v této studii, koncipované jako úvod do problematiky, ponecháváme stranou.

V řadě kognitivisticky zaměřených prací se již na prvních stránkách setkáváme s upozorněním, že se kognitivní věda nepovažuje za jednotnou disciplínu či teoretický směr (viz např. TRIBBLE a SUTTON 2014 a další). Příčinou je kromě jiného skutečnost, že kognitivní věda čerpá své poznatky, teoretické koncepty i metodologii z různých disciplín. To platí i o kognitivní teatrologii. Inspirovala se ve filozofii (zejména ve fenomenologii), lingvistice, psychologii i antropologii či přímo v divadelní antropologii. Fenomenologická perspektiva jí poskytla například otázky z oblasti vnímání zkušenosti divadelní události, psychologie zřejmě nejvíce přispívá na poli psychologie vnímání – zejména v problematice divácké percepce či recepce, obecně antropologické otázky se ponejvíce přes divadelně-antropologické výzkumy dostaly do středu zájmu například při hledání univerzálií v hercově pohybu v divadelním prostoru (čímž se mnohdy opět zprostředkovaně dostávají ke svým fenomenologickým kořenům) atp.

V souvislosti s kognitivní vědou se někdy setkáme s výrazy jako *kognitivní revoluce* (ve vědě) či *kognitivní obrat*. I Bruce McConachie a Elizabeth Hart nazvali svoji knihu v podtitulu „Theatre Studies and the Cognitive Turn“.⁸ Nelze jednoznačně tvrdit, zda je kognitivistický přístup obecně chápán jako „příklon“ k jisté teoretické perspektivě či „obrat“ ve vědeckém bádání.⁹ Zastáváme názor, že na poli teatrologie jde spíše o příklon, který zásadně nepopírá předchozí přístupy – dokonce ani strukturalismus, za jehož protiklad bývá kognitivismus někdy považován. Dokonce lze tvrdit, že někteří čeští strukturalisticky či sémioticky orientovaní teoretici divadla některé myšlenky a principy kognitivních studií ve svém díle do jisté míry předjímalí, ač sami svůj přístup nemohli jako kognitivistický ještě nazývat. Domníváme se totiž, že už i např. v Zichově pojetí herce, herecké postavy a dramatické osoby, jak je na ně nahlíženo z perspektivy diváka, lze spatřovat kognitivisticky zaměřené uvažování o divadle. Zřejmě nejpozoruhodnější je z toho pohledu problematika divákova vnímání dramatické osoby. Některých otázek, o nichž pojednává monografie Bruce McConachieho věnovaná divákovi a způsobu, jímž vnímá či spolu-vnímá představení (McCONACHIE 2008), se rovněž dotýká (v návaznosti na Zicha) Jiří Veltruský, zejména když se zabývá složkami hereckého výrazu (např. 1994),¹⁰ a Ivo Osolobě se přinejmenším „dáváním se k dispozici poznávací aktivě druhého“ rovněž blíží uvažování kognitivních vědců.^{11 12}

8 Zvýraznila Š. Havlíčková Kysová.

9 Těto otázky se rovněž věnuje např. Ákos Seress (2012), který upozorňuje na skutečnost, že ani jedna z obou zmíněných přelomových prací (CRANE 2001) a (MCCONACHIE 2001) neohlašuje zásadní změnu v divadelních studiích (*a theoretical shift of theatre studies*) pod vlivem kognitivních studií. To podle Seresse dosvědčuje i fakt, že McConachie už v názvu své studie uvádí nikoliv *cognitive turn of theatre studies*, ale *cognitive turn in theatre studies*. [Zvýraznění Š. Havlíčková Kysová.]

10 Studie však byla napsána již v roce 1976.

11 V případě Zichova díla si můžeme být jisti, že autor neměl kontakt s myšlenkovým proudem, který bychom dnes označili jako kognitivní studia. Dílo Jiřího Veltruského sice spadá do doby, kdy by se mohlo dostat do kontaktu s prvními kognitivisticky orientovanými bádáními, avšak tato možnost se nám nejeví vzhledem k jeho životním i pracovním osudům jako pravděpodobná. Ivo Osolobě, znalý např. kybernetiky, již mohl vstřebávat vlivy kognitivní vědy, ač se jim přímo nevěnoval.

12 Podrobnější analýza těchto otázek je předmětem autorčina současného bádání.

Oblasti zájmu kognitivní teatrologie se na obecné úrovni příliš neliší od „tradičních“ odvětví divadelní vědy. Kognitivní studia do nich spíše přinášejí svoji specifickou perspektivu, jejímž prostřednictvím revidují či doplňují dosavadní poznatky. Setkáme se tak s výzkumy a konceptualizací oblasti analýzy divadelního představení, herectví, divácké recepce, divadelní kritiky či historiografie atp. (MCCONACHIE a HART 2006: nestr.).

Metafory, kterými žijeme: konceptuální metafora

Když v roce 1980 George Lakoff a Mark Johnson publikovali společnou knihu *Metaphors We Live By* (česky *Metafory, kterými žijeme*, 2002), neměli tušení, jak jejich studie ovlivní nejen přístup k metafoře, ale i k lidskému myšlení obecně. Kniha je dodnes považována za jedno ze zakladatelských děl kognitivní vědy, respektive kognitivních studií. Oba autoři vyšli z poznatků svých oborů, tj. lingvistiky (Lakoff) a filozofie (Johnson), aby představili své pojetí metafory nikoli jako jazykového či dokonce básnického ozvláštňení vyjádření skutečnosti, ale jako zcela základních či prvotních mechanismů, v nichž se lidé setkávají s okolním světem a na jejichž základě s ním interagují. Metafory jsou pro ně principem, na jehož základě lidé organizují svůj vztah ke světu, svoje zkušenosti, a jsou schopni jejich prostřednictvím utříďovat pojmy. Metaforami konceptualizujeme celý svět, svůj život. Zásadní je v této souvislosti rovněž předpoklad, že konceptuální metafora¹³ předchází jazyku.

Po pětatřiceti letech od jejího vzniku se platnost této knihy jakožto zakladatelského díla projevuje v mnoha odlišných oblastech. S jejími základními koncepty (včetně těch zmíněných) je nakládáno jako se zavedenou koncepcí či s nástrojem analýzy. Například právě v kognitivní teatrologii se používají k analýzám hereckých technik, které jsou zkoumány prostřednictvím rozborů rozhovorů s herci. V těchto rozhovorech zpravidla tazatelé nejdříve identifikují metafory, jimiž se herci vyjadřují o své tvorbě (viz např. LUTTERBIE 2011), hledají, které z těchto metafor jsou společně odlišným hereckým technikám, a následně se na základě nalezení těchto společných metafor snaží dobrat společné podstaty herecké tvorby. Právě v tomto rysu, v nástrojích analýzy herecké techniky, lze spatřovat návaznost na divadelní antropologii – s lingvistikou jako prostředníkem zkoumání.

Primární metafory a obrazová schémata (*image schemas*)

Klíčové pojmy, které dnes používá kognitivní teatrologie (opět pod vlivem jiných disciplín), jsou známy jednak z prací Lakoffa a Johnsona, jednak z prací mladších, které tyto termíny přejímají a dále rozvíjejí či přizpůsobují potřebám svého obo-

13 *Konceptuální metaforou* zde míníme metaforu, jak ji vymezili Lakoff a Johnson (1980), tedy ji odlišujeme od „klasického“ pojetí metafory jako básnického vyjádření skutečnosti.

ru. Zřejmě největší pozornost v oblasti teatrologie jim věnoval Bruce McConachie (2001, 2003, 2008, 2013), případně další vědci – např. Tobin Nellhaus (2006), Elizabeth Hart (2006) i John Lutterbie (2011). Lze dokonce říci, že se jich přinejmenším okrajově dotýká většina kognitivisticky zaměřených teatrologických prací. Mezi tyto klíčové pojmy lze počítat termíny jako kognitivní či konceptuální metafory, primární metafory či obrazová schémata a několik dalších. V následující části tedy některé z nich představíme.

Primární metafory – jako i další s nimi spojené koncepty (včetně obrazových schémat atd.) – vycházejí z Lakoffova a Johnsonova předpokladu, že si člověk jakožto neurální bytost (*neural being*) vytváří významy v rámci jistých konceptů. Jak upozorňuje McConachie ve své stěžejní studii (2003), jde o koncepty, jako jsou *základní úroveň* (*basic level*), *prostorové vztahy* (*spatial relations*) a *tělesné akce* (*bodily actions*). Přistupují k nim navíc další schémata, jež vycházejí ze souhry či interakce zkušenosti a vytváření si vzorců v mozku (*patterings*) (MCCONACHIE 2003: 11). Primární metafory lze chápat jako jakési základní koncepty, které si osvojujeme v raném věku a na nichž později stavíme složitější koncepty – (konceptuální) metafory. Například v oblasti konceptů prostorových vztahů je dobrým příkladem schéma *začátek–cesta–cíl* (*source–path–goal*), které si člověk osvojuje již jako batole, když leze po čtyřech (odněkud) za nějakým cílem. McConachie upozorňuje, že právě toto základní schéma, tato primární metafora, předchází řadě dalších metafor, které nám v našich životech organizují určité události do podoby příběhu, tj. jako mající začátek, střed a konec.

Dalším vhodným příkladem konceptu tělesné akce je rovnováha (*balance*), jež umožňuje řadu dalších metafor – např. pro duševní zdraví, etické chování či spravedlnost. Primární metafory jsou „kreativní“, umožňují tvořit analogie na základě podobností mezi dvěma jevy. Obecně fungují na nevědomé úrovni, jsou jimi prostoupeny každodenní události či každodenní uvažování. Spojují každodenní zkušenost se senzomotorickými jevy. Většina pojmového myšlení (*conceptual thinking*) se proto neobejde bez metafor.

Obrazová¹⁴ schémata jakožto pojem současné kognitivní vědy lze pak chápat jako pojmové struktury, které vyrůstají ze senzomotorických a v některých případech ze sociálních zkušeností. Nejde o nějaké plné, detailní (mentální) obrazy či představy, ale spíše o abstraktní či opakující se vzorce/struktury (*patterns*) nebo tropy prostoru, času, látky (*material*) a akce, které vycházejí z naší interakce, jakožto člověka, se světem. Tobin Nellhaus jejich význam ve své teatrologicky zaměřené práci charakterizuje takto:

Obrazová schémata (a jejich rozvinutí do metaforické představivosti), jakožto pojmové/konceptuální podstruktury, organizují a prostupují každou oblast myšlení, od úplných

14 Za zvážení stojí překlad tohoto termínu jako *představové schéma*, který snad lépe vystihuje jeho podstatu. Na tuto možnost mne v jednom našem rozhovoru upozornil Jiří Matela, zabývající se kognitivní lingvistikou, za jehož poznámku a řadu dalších mu děkuji.

základů kategorizace a gramatiky, přes běžné vnímání a idiomatická vyjádření/idiomatické výrazy, až do sféry filozofie a etiky.¹⁵ (NELLHAUS 2006: 76)

Mezi nejčastější příklady obrazových schémat patří *část-celek*, *nahoře-dole*, *střed-okraj/centrum-periférie*, *teplo-chlad/teplý-chladný*, *cesta (path)*, *síla (force)*, *spojení (link)*, *cyklus* atp. (NELLHAUS 2006: 76). Tím zřejmě nejznámějším příkladem je však obrazové schéma *obsaženosti* či spíše *obsahování (containment)*.¹⁶

Kognitivní metafora obsahování (*containment*) zahrnuje vztah mezi „uvnitř“ a „vně“ a samozřejmě „hranici“ mezi nimi. McConachie (2003: 10) v souvislosti s tímto schématem odkazuje na pět jeho logických důsledků, které představil Mark Johnson ve své knize *The Body in the Mind* (1990):

Ochrana či odolnost vůči vnějším silám;

Rovněž hranice či omezení silám uvnitř nádoby.¹⁷ Když jsem v pokoji nebo v bundě, nemohu dělat prudké či velké pohyby (*forceful movements*);

Z důvodu (tohoto) omezení síly/sil má předmět v nádobě relativně ustálené místo, na němž se nachází. Například rybka se obvykle nachází v akváriu. Hrnek se drží v ruce;

Toto relativně stálé místo uvnitř nádoby znamená, že v ní obsažený předmět je dostupný, nebo naopak nedostupný pozorovateli;

A konečně, máme zkušenost s tranzitivitou v *obsahování*. Jestliže B je v A, pak cokoliv, co je v B, je také v A. Jestliže jsem v posteli a moje postel je v mém pokoji, pak já jsem rovněž v mém pokoji.¹⁸ (MCCONACHIE 2003: 11)

Tuto stručnou parafrázi Johnsonových postřehů zde uvádíme proto, abychom demonstrovali elementární kognitivistickou úvahu. Člověk se svými vrozenými a postupně rozvíjenými kognitivními schopnostmi zpravidla konceptualizuje svět kolem v kategoriích tohoto typu. A ty jsou lidem do značné míry společné napříč kulturami. Z toho vycházejí i zmíněné teatrologické výzkumy v oblasti herectví a herecké zkušenosti.

Zejména pro teatrologa (a nejen pro něj) je kognitivistické pojetí metafory zcela zásadní. Teatrolog běžně smýšlející o metafoře v klasickém pojetí, ve kterém má platnost kreativního ozvláštňení v umělecké tvorbě, ji musí konfrontovat s metaforou

15 “As conceptual substructures, image schemas (and their elaboration into metaphoric imagery) organize and pervade every area of thought, from the nuts and bolts of categorization and grammar, through ordinary perception and idiomatic speech, to the heights of philosophy and ethics.”

16 Setkáváme se s tím, že někdy je *obsahování* různými autory označováno jako konceptuální metafora a někdy jako obrazové schéma. Cesta k řešení tohoto nesouladu (objevujícího se zejména v teatrologické literatuře) rovněž vyplynula z našeho rozhovoru s Jiřím Matelou, jenž se zabývá kognitivní lingvistikou. Pokud jde o obsahování jako obrazové schéma, představa se zakládá na „pouhém“ konstatování skutečnosti/jevu – např. člověk je (obsažen) v domě. Konceptuální metafora však může na takovém obecném obrazovém schématu (něco je obsaženo v něčem), vyjádřeno výstižněji na představě, stavět. Na základě, řekněme, analogie jsme si pak schopni představit člověka (obsaženého) v nějaké situaci nebo – herce v roli.

17 Slovo *container* překládáme výrazem „nádoba“.

18 Z originálu pouze parafrázuje.

konceptuální. Je třeba se ptát, jaké bude mít důsledky, když o „divadelní metafoře“ či přímo „jevištní metafoře“ začneme uvažovat v kategoriích kognitivní vědy. Co vede k tomu, respektive jak je možné, že někdo (z diváků) jevištní metafoře porozumí a jiný ne? Uvažme jednoduchý příklad. Je nám známo, že Brechtova hra *Zadržitelný vzestup Arthura Uie* je podobenstvím o nástupu Adolfa Hitlera k moci. Jak poznáme, že jde o podobenství, a jak poznáme, že je „zpodobována“ právě cesta A. Hitlera k moci? Na kognitivní úrovni jsme schopni sledovat (tj. vnímat, chápat i tvořit) začátek, průběh a konec (či vyvrcholení) Hitlerovy cesty k moci na příběhu Arthura Uie. K tomu, abychom poznali, kdo je zpodobňován, musíme mít jisté znalosti – z historie, politiky atd., tj. naše rozpoznání této metafory je podmíněno nejen kognitivně, ale také kulturně. Kognitivní věda však nepodceňuje ani vliv kultury. Právě kultura spolutvoří zkušenosti, v nichž se člověk dostává do interakce s okolním světem a prostředím, tyto zkušenosti dále formují člověka jakožto *vtělenou mysl*. Navíc McConachie, jakožto kognitivistický odborník na problematiku diváka, dokonce v kontextu pojednání o paměti a tzv. *emocionální nákaze* mezi diváky hovoří o tom, že diváci si „nosí“ s sebou do hlediště nejen své osobní příběhy, ale i celou kulturu. Poukazuje na skutečnost, že naše paměť a naše očekávání (při příchodu do divadla) jsou formovány i např. vlivem příbuzných, přátel, médií atd. (MCCONACHIE 2013: 65). Tyto a podobné úvahy je třeba vést, zabýváme-li se divadlem. Kognitivní perspektiva může pomoci mnohé vysvětlit či alespoň konceptualizovat.

Chápání Brechtovy hry jako jevištní či divadelní metafory, respektive jako metaforické výpovědi, je založeno na naší konceptualizaci světa s pomocí řady kognitivních procesů. Přijmeme-li Lakoffův a Johnsonův názor, že procesy lidského myšlení jsou metaforické, že metafora předchází jazyk¹⁹ a že její podstatou je „chápání a prožívání jednoho druhu věci z hlediska jiné věci“ (LAKOFF a JOHNSON 2002: 17, 18),²⁰ Brechtův *Zadržitelný vzestup Arthura Uie* je jako metaforická dramatická výpověď na pojmové úrovni vyložitelná jako, řekněme, cesta jedince (vzhůru) k moci, jež má široké destruktivní důsledky. Pokud je proces recepce tohoto díla zcela úspěšný, tj. z hlediska dnes obecně přijímané interpretace autorova záměru zpodobnit nástup Hitlera a fašismu k moci, vstupuje do tohoto procesu ještě kulturně podmíněná metafora. Ta je založena na povědomí o konkrétních historických událostech, které sdílí většina diváků. Konceptuální metafora se tak setkává s metaforou kulturně podmíněnou.

Jazyk ve službě hledání konceptuálních metafor

Právě jazyk může (nejen) teatrologovi zprostředkovat řadu poznatků o kognitivních procesech (viz opět LAKOFF a JOHNSON 2002: 16). Nezřídka se kognitivisté pouštějí

19 Zde lze uvažovat dále i v přeneseném slova smyslu a komplexněji jako o „jazyce či výpovědi“ (autora) dramatického textu, výpovědi realizované divadelním jednáním (včetně jednání verbálního).

20 Zde citujeme z českého překladu Mirka Čejky.

do rozhovorů s diváky o jejich divácké zkušenosti, s tvůrci představení o jejich práci a velmi často zkoumají i jazyk, jímž mluví o své činnosti herci, jejichž herecké metody se od sebe vzájemně zásadně odlišují. Nejde však o to zjistit, jak herci o své práci mluví, nýbrž o to, jak svoji práci, tj. sebe jakožto vtělené myslí, konceptualizují.²¹

Například John Lutterbie podrobil zkoumání diskurz herecké tvorby. V roce 2006 publikoval v monografii editované B. McConachiem a E. Hartovou kapitolu s názvem „Neuroscience and Creativity in the Rehearsal Process“, jejíž problematiku značně a důkladně rozvinul v monografii z roku 2011 nazvané *Toward a General Theory of Acting. Cognitive Science and Performance*.

Diskurz a jazyk herectví lze zkoumat v několika oblastech.²² Lutterbie například identifikuje konceptuální metafory, primární metafory a obrazová schémata, na jejichž základě se vyjadřují, respektive v nichž²³ uvažují o své tvorbě dvě herečky se zcela odlišnými způsoby práce. Deborah Mayo pochází z rodiny divadelníků, kteří se v jejím dětství rozhodli přestěhovat z USA do Anglie. V dospělosti se vrátila studovat zpět do USA. Mayo hrála v divadle již zhruba od svých devíti či desíti let. Herecký výcvik, kterým prošla, sama charakterizuje jako „tradiční“ – v tom smyslu, že v něm nebylo příliš prostoru pro improvizaci či studium alternativních metod (např. Josefa Čajkina či Open Theatre, jak sama uvádí). Deborah Mayo má tedy zkušenosti především s hereckou prací v regionálních divadlech, případně na Broadwayi, založenou na studiu textu (LUTTERBIE 2011: 2).

Portorická Margarita Espada prošla při své cestě k divadlu výcvikem v bojovém umění, na portorické univerzitě se setkala s „tradičně konzervativní výukou herectví“ (jejíž postupy odmítla), dále praktikovala lidové divadlo (*popular theatre*) Augusta Boala a nakonec ji velmi zaujala tvorba Eugenia Barby, v níž spatřovala možnosti kombinování specifické fyzické práce s více improvizací zaměřenou divadelní tvorbou. Dnes vede Margarita Espada svoji vlastní divadelní společnost na Long Islandu (LUTTERBIE 2011: 2).

Lutterbie ve výpovědích obou hereček o vlastní tvorbě identifikuje společné či podobné metafory, v nichž se vyjadřují, a rozebírá jejich význam – jak herečky konceptualizují svoji činnost a jak ji vnímají. Obě ženy například uvažují v intencích jednoho z nejvíce obecných konceptů používaných v herectví – *být v (přítomném) okamžiku*.^{24 25} Jde tedy opět o jednu z neznámějších a nejen v herectví velmi frekventovaných metafor *obsažnosti* či *obsahování*.

21 Připomeňme, že vycházíme z kognitivistického předpokladu, že člověk svět (v konceptuálních metaforách) „nejdříve“ konceptualizuje – i před tím, než (o něm) začne mluvit.

22 Lutterbie úvodem odkazuje na Noama Chomského (obligátně jakožto „otce“ kognitivní vědy) a zdůrazňuje v souvislosti s pojednáním o primárních metaforách a obrazových schématech v herectví jeho myšlenku, že všechny jazyky mají společné *hloubkové rysy* (*deep features*) (LUTTERBIE 2011: ix).

23 Zde opět chápáno ve smyslu Lakoffově a Johnsonově, tj. metafory jako koncepty, v nichž člověk organizuje svůj vztah ke světu, svoje zkušenosti, jejichž prostřednictvím utřídí pojmy.

24 Doslova *being in the moment*. V češtině lze najít pouze přibližné varianty *být v roli*, *být v situaci* nebo, jak mi laskavě vysvětlila kolegyně Martina Musilová, v návaznosti na Stanislavského *být*, *bytostně přítomen* na jevišti (tady a teď), což se však již vzdaluje metafoře *obsažnosti*.

25 Více viz v (LUTTERBIE 2006: 155).

Analýza metafor užívaných oběma herečkami založená pouze na popisu a rozboru verbálního projevu o principech vlastní tvorby by se mohla jevit jako pouhá analýza hereckého diskurzu, která nám neukáže mnoho jiného, než že se např. příslušníci jedné, v tomto případě herecké profese napříč vzdálenými kulturami vyjadřují podobně či shodně o své práci. Lutterbie, který se opírá o pojetí metafory, s nímž přišli již Lakoff a Johnson, však zcela v souladu se současnými metodologickými trendy kognitivních studií míří k problému konceptualizace herecké tvorby. Dostává se tedy – zejména s pomocí lingvistiky, antropologie a psychologie a jejich analytických nástrojů – k univerzáliím v oblasti vnímání herecké tvorby. V tomto konkrétním případě kognitivní perspektiva umožňuje proniknout hlouběji „pod povrch“ (*sic!*) člověka hrajícího divadlo. Kromě metafor jakožto konceptů či pojmových procesů²⁶ mu umožňuje činit tento průzkum herecké tvorby jeden z klíčových a zřejmě nejdůležitějších konceptů kognitivní vědy – *vtělená mysl* (*embodied mind*).²⁷

„Vtělená mysl“ na jevišti

Koncept vtělené mysli úzce souvisí s odmítáním karteziánského dualismu těla a mysli, jež je jedním z výchozích předpokladů současné kognitivní vědy.²⁸ Představu člověka, který se rodí jako *tabula rasa*, jež se vžila pod vlivem osvícenského filozofa Johna Locka, kognitivisté odmítají. Mají za to, že mysl je aktivní (či *proto-aktivní*) již před narozením. A dále, ač kognitivisté nepopírají možnosti vlivu rodinného prostředí, kultury a s nimi souvisejících faktorů na člověka, chápou tyto vlivy spíše jako součinné v souvislosti s povahou, stejně důležitou v kognitivních procesech, jako je výchova. I naše genetická výbava se, jak tvrdí i Bruce McConachie (2013: 3), spolu se zkušenostmi z raného dětství zásadním způsobem podílí na formování našich kognitivních „předělávek“ světa, tj. světa, s nímž interagujeme, jež (si) konceptualizujeme. Člověk se s určitými kognitivními dispozicemi rodí (SCHWARZOVÁ 2009: 10). Dle McConachieho je dokonce *vtělenost* (*embodiment*) součástí našeho pojetí divadla (MCCONACHIE 2013: 3).

26 O pojmových procesech více v (SCHWARZOVÁ 2009: 201).

27 V českém prostředí se můžeme setkat i s překladem anglického výrazu *embodied* slovem *vtělesněný* – viz např. překlad Dominika Lukeše (LAKOFF 2006). Zajímavá je ostatně překladatelova poznámka k možným českým překladům tohoto výrazu v různém kontextu: „Pojem tělesnosti (*embodiment*) je v Lakoffově teorii ústřední. Do češtiny lze anglické výrazy s ním spojené přeložit mnoha způsoby, žádný však není možné rozumně použít ve všech kontextech tak, jak to autor činí v této knize. Z důvodů soudržnosti textu budeme používat neologismů *vtělesněný* (*embodied*) a *odtělesněný* (*disembodied*). Jejich význam by měl jasně vyplýnout z Lakoffova výkladu.“ (LAKOFF 2006: 21) Nutno podotknout, že tuto poznámku k překladu učinil Dominik Lukeš v roce 2006. Z důvodu vhodnějšího užití v různých kontextech, a především z důvodu snahy použít co nejuvýstižnější výraz překládáme v této studii *embodied* slovem *vtělený*, jak se tomu děje už i v jiných česky vydaných kognitivisticky orientovaných pracích. Domníváme se totiž, že je v kontextu problematiky *vtělené mysli* (*embodied mind*) výstižnější, mj. proto, že nezahrnuje rys „tělesnosti“, nýbrž pouze „těla“, jež lze chápat jako neutrálnější. (Ovšem i to by mohlo být předmětem jakési kognitivisticky laděné úvahy, avšak ponecháváme ji stranou.)

28 Tzv. první generace kognitivistů (včetně N. Chomského) však ještě nepopírala platnost karteziánského dualismu. Za upozornění na nutnost zdůraznit zde tuto skutečnost děkujeme recenzentovi tohoto textu.

Terminologická otázka tohoto klíčového pojmu kognitivní vědy netrápí jen překladatele. Na problematičnost termínu *vtělená mysl* upozorňuje právě v souvislosti se svým pojednáním o herectví, pro které je tento termín obzvláště důležitý, i John Lutterbie (2011: 24). Lutterbie odkazuje na filozofku Maxine Sheets-Johnstone, která poukazuje na možný závadějící význam slovního spojení *embodied mind*, jež dle jejího názoru oslabuje význam těla ve prospěch mysli. Tělo může být totiž vnímáno jako *schránka*²⁹ *mozku* či *nádoba na mozek* (*container for the brain*) (SHEETS-JOHNSTONE in LUTTERBIE 2011: 24). *Mind-full body*, tedy jakési *mysli-plné tělo*,³⁰ dle jejího názoru lépe vyjadřuje ideu/skutečnost, že mysl je integrovaná ve fyzickém těle („mind is integrated into physical being“, SHEETS-JOHNSTONE in LUTTERBIE 2011: 24), že tedy není oddělenou entitou. Ačkoliv Lutterbie přijímá tuto námitku, drží se zavedeného termínu *embodied mind* (připadá mu méně „neohrabaný“ a je již zavedený), avšak upozorňuje na podstatu problému, jíž se Sheets-Johnstone při hledání vhodného termínu dotkla, a sice že integrita těla a mysli je zcela zásadní pro všechny procesy spojené s životem a bytím³¹ (SHEETS-JOHNSTONE in LUTTERBIE 2011: 24). Někteří kognitivní vědci či učitelé herectví navrhuji užívat k vysvětlení, jak funguje kognice, termínu *bodymind*. I tento termín se však nejeví jako vhodný a efektivně použitelný, jak ukazuje Bruce McConachie ve své drobnější práci *Theatre and Mind* (2013: 2).

Nutno dodat, že v souvislosti s kognitivistickým bádáním v oblasti herecké tvorby se často setkáváme i s analýzou diskurzu zaměřenou především na konceptuální či primární metafory dnes již kanonických textů o herecké či divadelní tvorbě – včetně např. Stanislavského, Mejercholda, Artauda atd.³²

Člověk jakožto integrální jednota těla a mysli, interagující se světem, je zkoumán v situaci divadelního představení a možná ještě častěji v procesu herecké tvorby, jenž nabízí více prostoru k experimentaci, či spíše více možností k reflexi tvorby.

Jak již bylo řečeno, kognitivní věda nepředstavuje nějaký jednoduší vědecký směr či teoretický přístup, dokonce ani pokud se omezíme pouze na problematiku, jíž zkoumá divadelní věda. Proto se i v našem velmi stručném úvodu do tak rozsáhlé problematiky, kterou různé oblasti kognitivní vědy zahrnují, zaměřujeme jen na výběr těch zřejmě nejdiskutovanějších či v poslední době nejužívanějších konceptů či pojmů, které kognitivní teatrologové užívají ke svému výzkumu či teoretickému uvažování o divadle. Kromě konceptuální metafory, primární metafory a obrazových schémat mezi ně patří i například prototypy (teorie prototypů), kategorizace, empatie, zrcadlové neurony, konceptuální integrace či míšení konceptů (*conceptual blending*) atd. Závěrem zmíníme ještě ty z nich, jež lze v současné době pokládat za nejdiskutovanější na poli teatrologie.

29 Slovo *nádoba*, případně *schránka* je zřejmě nejvhodnějším, tj. nejvýstižnějším, překladem výrazu *container*, jenž v kontextu kognitivní perspektivy představuje obrazové schéma. (Pokud odmítáme překlad *kontajner*.) Jsme si vědomi problematičnosti výrazu *schránka*, který s sebou nese v některých kontextech závadějící konotace, zejména ve významu „schránkovat“ v souvislosti s „chránit“.

30 Návrh překladu Šárka Havlíčková Kysová.

31 Doslova: “[...] the mind is of the body, the body of the mind, and their integration is central to all of the processes that we associate with being alive.”

32 Kromě Lutterbieho (2006 a 2011) tak činí také např. Rhonda Blair (2006) atd.

Konceptuální integrace/míšení pojmů, empatie a zrcadlové neurony

Problematiku kognitivní metafory lze dnes označit za již spíše klasické, fundamentální téma kognitivních studií. Teatrologická bádání si předmětem svého zájmu žádají věnovat pozornost dalšímu, z hlediska vývoje disciplíny o něco mladšímu okruhu problémů. Patří do něho problematika **konceptuální integrace/míšení konceptů** (*conceptual blending/integration*), **empatie** a **zrcadlových neuronů** (*mirror neurons*). Tato tři témata spolu vzájemně souvisejí a jsou velmi důležitá pro uvažování o divadle, zejména o vztahu herce a diváka. Navíc přenášejí na diváka značnou „zátěž“ z hlediska aktivity vyvíjené v situaci divadelního představení.

Míšení pojmů, nebo také **konceptuální integrace** či včleňování pojmů, je dalším důležitým principem kognitivní teatrologie. Právě na něm je založeno chápání problému hraní rolí, které vychází z předpokladu, že již od dětství si osvojujeme dovednost rozlišovat mezi vlastním já a určitou rolí, dovednost, která se nachází ve všech kulturách – ač může být pojata různě. Například herec hrající dramatickou postavu je schopen s (mísit) pojem sebe sama s pojmem postavy, kterou hraje. Procesy označované termínem *conceptual blending* či *conceptual integration*³³ opět zahrnují aspekty lidské kognice, např. naši schopnost používat gramatiku a jazyk, schopnost rozumět analogiím a principům, jako je akce a reakce, atp. Naše pojmové myšlení nám tak například umožňuje rozeznávat obličej. Na jedné straně jsme schopni vnímat (poznat) obličej na základě jistých obecných rysů, které nesou všechny obličej. Jsme toho schopni i přes skutečnost, že každý z nás má trochu jiný nos, ústa, čelo atd. Na straně druhé nám nečiní potíže na základě zmíněných základních rysů, které dávají dohromady jakési univerzální pojetí (či pojem) obličej, vnímat odlišné kombinace prvků obličej. Zjednodušeně řečeno, známe pravidla vzezření obličej, která jsou společná všem obličejům na světě.³⁴ (Více viz MCCONACHIE 2013: 20)

Konceptuální integraci více než dvacet let po vzniku Lakoffovy a Johnsonovy knihy představili lingvisté Gilles Fauconnier a Mark Turner v práci *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities* (2002). Jejich výchozí tvrzení „Způsob, jímž myslíme, není ten způsob, jímž si myslíme, že myslíme“³⁵ (FAUCCONNIER a TURNER 2002: v) poukazuje mimo jiné na jejich záměr zkoumat a vykládat problematiku, která je mnohdy pro lidské vědomí obtížně dostupná nebo zcela nedosažitelná. Fauconnier a Turner zkoumají mentální operaci, již nazývají *konceptuální integrací* či *blendem*. Při této operaci je na základě dvou (či i více) domén a některých jejich společných rysů vytvořena doména další, zcela nová, specifická dle potřeb účelu, pro něž je utvořena. Není tedy pouhou sumou domén, z nichž vychází. Fauconnier a Turner uvádějí řadu příkladů, s jejichž pomocí vysvětlují princip míšení v rámci konceptuální integrace. Popisují (na s. 63–65) například závod dvou lodí. Jedna loď (pojmenovaná „Northern

33 Chápeme je synonymicky.

34 Za pečlivou úvahu by jistě stála z kognitivistické perspektivy nahlížená sémiotika divadla.

35 “The way we think is not the way we think we think.”

Light“) plula ze San Francisca do Bostonu v roce 1853, druhá („Great American II“) vykonává tutéž plavbu po téže trase v roce 1993. V jistém bodě plavby druhá z lodí můžeme říci, že Great American II je o čtyři a půl dne napřed před lodí Northern Light. Závod probíhá v *blendu* dvou událostí, které se staly v různých letech, a probíhá přesto, že se Northern Light zázračně znovu neobjeví v roce 1993. Loď Great American II pluje sama, ale přesto obě lodě – v *blendu* – závodí. Jsme tedy schopni si takové představy mísi a vytvořit představu novou, která není pouhým součtem těch, z nichž čerpáme.

Bruce McConachie klade míšení pojmů do souvislosti s tzv. **konceptuálními/pojmovými primitivy** (*primitives*), tj. způsobem uvažování, který se projevuje schopností na základě každodenních zkušeností rozpoznávat rozdíl například mezi „nahore“ a „dole“. Tuto schopnost si (rovněž) osvojujeme již v dětství. Dítě už v útlém věku postupně pochopí, že např. jedna věc může obsahovat druhou, jak jsme si již ukázali na příkladu *obsahování* (*containment*), a především v pojednání o primárních metaforách a obrazových schématech. Tato dvě konceptuální primitiva v důsledku umožňují chápat složitější pojmy, jako je „stojící“ a „hrnek“, a dokonce „vzpřímený člověk“ a „zadrž svůj hněv“.³⁶ Jejich základem jsou tedy pojmová/konceptuální primitiva „nahore“ a „dole“ (v případě pojmu „stojící“ a metaforického vyjádření „vzpřímený člověk“) a „obsahování“ („hrnek“ a „zadrž svůj hněv“). Metaforické vyjádření „zadrž svůj hněv“ vyplývá z naší schopnosti pochopit, že člověk, jenž v sobě „obsahuje“ hněv, může být pobídnut k tomu, aby ho v sobě obsahoval i nadále, tj. „zadržel ho“, „nepouštěl“ ze sebe ven. A schopnost vnímat prostorové pojmy (nahore, dole) nám umožňuje vnímat pojem člověka *vzpřímeného*. Tím se opět vracíme k základnímu konceptuálnímu/pojmovému pojetí metafory, jak ho postulovali Lakoff a Johnson (1980).

Zrcadlové neurony byly objeveny na základě experimentů v 90. letech 20. století. Jde o síť mozkových buněk, které se nacházejí v neokortexu. Tyto buňky se aktivují (*rozsvítí se*), když reagujeme na nějakou záměrnou motorickou akci, která směřuje k nějakému cíli. Když se pouze díváme na akci, kterou provádí někdo jiný za určitým cílem, neurální síť v našem mozku se chovají, reagují, shodně jako ty v mozku člověka, který námi sledovanou akci provádí. Například když divák sleduje z hledišť herce na scéně, jak hraje rozčilení dramatické postavy (hněv vyjadřuje např. svým tělesným postojem a výrazem obličeje), aktivují se (*rozsvítí se*) jeho zrcadlové neurony, resp. neurální síť spojené s „hněvem v obličeji a s hněvem v těle“, stejně jako ty hercovy. Obzvláště důležitý je v této souvislosti kognitivistický předpoklad provázanosti emocí s fyzickým projevem. Ten totiž umožňuje, že divák je na základě (tohoto) senzomotorického spojení schopen velmi rychle, téměř okamžitě „číst“, či i předvídat hercovo jednání či jeho reakce.

Se zrcadlovými neurony úzce souvisí problematika empatie. Mezi kognitivními psychology sice nepanuje shodný názor na možnost definování empatie, ale lze ji charakterizovat jako kognitivní operaci, která nám umožňuje poznat něco o tom, co zamýšlí

36 Ačkoliv užíváme příklady McConachieho, náš výklad zásadně překračuje parafrázi jeho slov.

a pociťuje někdo jiný. Bruce McConachie tento proces dokonce – s nadsázkou – přirovnává ke čtení myšlenek (MCCONACHIE 2013: 15). Člověk se „vžívá“ do jiného člověka, zakouší (a uvědomuje si) z jeho pohledu jeho situaci. Jde o běžnou kognitivní operaci, kterou vykonáváme mnohokrát každý den.

Důležitá je skutečnost, že v rámci kognitivní vědy není empatie řadou badatelů chápána jako emoce, jak je tomu v případě sympatie. Jde spíše o „neutrální“ proces (máme na mysli z hlediska kvality emocí). Bruce McConachie v této souvislosti upozorňuje, že kognitivní operace empatie může vést k pocitu účasti, zájmu nebo péči o jiného, stejně jako může vést k antipatii, tedy protikladu sympatie.

Tyto a ještě řadu dalších konceptů tedy využívá současná kognitivní teatrologie. Ve stručnosti se seznámme ještě s jedním příkladem aplikace kognitivních studií a i experimentace kognitivní vědy v divadle.

Konceptuální metafora v práci herce

Jedním z konkrétních příkladů experimentace kognitivní vědy, který navíc demonstruje návaznost kognitivní teatrologie na práci jiných oborů, může být výzkumný projekt z let 2008–2011 s názvem *Sledování tance: kinestetická empatie*,³⁷ jehož se účastnili a jehož výsledky publikovali Matthew Reason, Dee Reynolds, Marie-Hélène Grosbras a Frank E. Pollock (2014). Tým vědců se zaměřil na diváky a zkušenost vnímání tance. Svůj výzkum označují jako interdisciplinární (2014: 39), tj. v jejich případě čerpající z oboru performančních studií, výzkumů zaměřených na publikum, tanečních studií a kognitivní neurovědy; a rovněž jako inter-metodologický (44). V některých fázích výzkumu autoři spolupracovali také s choreografy a performery (či herci). Výchozím bodem jim byla snaha propojit vědu s uměním, v tomto případě tancem, který může být studován z hlediska *zachycování pohybu* (*motion capture*), tj. *zachycování* a následné analýzy pohybů celého těla, jež jsou typizovány v tanci (41). Tanečníci jakožto „odborníci“ na lidský pohyb mohou být nápomocni při řešení otázek významu těla – např. otázky, jak vnímáme přítomnost ostatních a jak přítomnost ostatních ovlivňuje naše akce i naše vnímání. V případové studii autoři představili některé výsledky svého výzkumu. Z hlediska metodologie zkombinovali při zkoumání neurofyziologických reakcí diváků tanečního představení techniky neurovědy s kvalitativními modely sociálních věd, a jak autoři doslova uvádějí, „intuitivnější a filozofičtější přístup tanečních studií“ (44). Pro případovou studii si autoři vybrali experiment, jehož základem byla dvě čtyřminutová taneční představení (a pro srovnání ještě jedno, rovněž čtyřminutové, hrané představení): balet³⁸ a bharatanátjam³⁹. Kladli si otázku, zda divák, který má zkušenosti se sledováním jedné

37 V anglickém originále nese projekt název *Watching Dance: Kinesthetic Empathy Project* a jeho náplň by výstižněji v první části názvu vyjadřoval překlad „Dívání se na tanec“, který se nám však z hlediska české stylistiky jeví neobratný.

38 Ač to autoři výslovně neuvádějí, z kontextu lze usoudit, že jde o klasický balet.

39 Klasický indický, původně chrámový tanec.

či druhé z těchto tanečních forem, bude reagovat na její předvádění odlišně či silněji, přičemž reakce jsou zde míněny ve smyslu kinestézie nebo empatie (REASON, REYNOLDS, GROSBRAS a POLLOCK 2014: 46). K výzkumu použili kromě jiného i počítačové technologie⁴⁰ a zjistili, že reakce se skutečně liší. Divák mající zkušenosti se sledováním baletních představení na EMG (v průměru) vykazoval zvýšené fyzické reakce, když se díval na balet, než když sledoval představení bharatanátjam (56). Zkušený divák bharatanátjam sice podobně citlivěji (zvýšeně) reagoval na bharatanátjam, ne však v takové míře jako baletní divák na balet. Navíc vykazoval reakce i při sledování baletu, zatímco diváka baletu nechalo bharatanátjam téměř klidným. Je rovněž pozoruhodné, že třetí skupina či typ diváků, označených jako *nováčci*, reagovala mnohem více na bharatanátjam.

Na zmíněném příkladu kognitivistického výzkumu jsme stručně demonstrovali jeden z možných způsobů výzkumu, který kromě jiného zahrnoval i využití počítačové a lékařské technologie. Užívání tohoto typu výzkumných metod, tj. metod využívajících moderní technologie ke zkoumání kognitivních procesů člověka, je v kognitivní vědě zřejmě nejčastějším zdrojem kritiky oboru, mnohdy dokonce i terčem posměchu či přinejmenším zdrojem předsudků, zejména pokud se v rámci kognitivistického bádání hodláme pohybovat v oblasti umění. Zastáváme však názor, že teatrologie nemá za potřebí exaktního dokazování svých poznatků či teorií. Není a ani nemůže k tomu být disponována. Pokud však chce využít poznatků kognitivní vědy, může se těmito experimenty, jež jsou v jiných oborech přece jen lépe proveditelné a hlavně opodstatněnější, inspirovat. Pokud totiž na teatrologii pohlížíme obecněji jako na vědu, která se zabývá specifickou lidskou činností, tj. divadlem (jeho tvorbou, recepcí atp.), je nutné tuto činnost člověka a jeho samotného při jejím konání (aktivním či pasivním) zkoumat metodami zohledňujícími tuto specifickou činnost. Předně je zřejmě nemožné zkoumat představení – *ex definitione* – při jeho jedinečnosti a neopakovatelnosti v laboratorních podmínkách. Každý kognitivistický teatrologický experiment může přinést jen přibližný či zcela zavádějící výsledek. Přesto nám může kognitivní věda pomoci při zkoumání divadla. Domníváme se však, že obecně se její pomoci lze dočkat spíše na úrovni – řekněme – kompetence či *langue* než *performance* či *parole*.

S touto problematikou souvisí další otázka, již si člověk seznamující se s kognitivní teatrologií pravděpodobně položí. Co je příčinou skutečnosti, že se do středu zájmu dostává divák? Lze snad diváka považovat za stabilnější objekt zkoumání, než je herec v představení atp.? Zřejmě ano. Ať přijímá či nepřijímá iluzi divadelního představení, domníváme se, že divák je dostatečně stabilním objektem zkoumání – doslova. Zdá se tedy, že vhodnější jsou pro teatrologický výzkum ty metody, které nejsou omezovány potřebou technologického zázemí. Vracíme se tím k tvrzení Bruce McConachieho. Divadelněvědný výzkum může využít (exaktních) experimentů kognitivní vědy, zdá se však, že lépe se jí bude dařit na poli kognitivních studií, která tyto výzkumy „pouze“ využívají.

40 Divák měl na pravé ruce, kterou měl v klidové, uvolněné poloze, a na prstech připevněny elektrody připojené k elektromyografu.

Teatrologie se tedy může poučit v jiných oborech a jistě může obohatit svůj teoretický aparát. Navíc na oplátku může kognitivní vědě poskytnout zcela specifický výzkumný materiál odpovídající specifičnosti divadla samotného. Obtíže kognitivněvědného výzkumu v oblasti divadla jsou, jak jsme uvedli, spíše technického rázu. Domníváme se, že na úrovni kompetence či langue se lze experimentováním dobrat pozoruhodných a relevantních poznatků – např. v otázce, co se děje v lidské mozku/člověku, když vnímá divadelní představení. Tyto exaktněji zaměřené metody však mají dle našeho názoru větší přínos v kombinaci s jinými, neexaktními metodami, např. metodami kvalitativního výzkumu (rozhovory s tvůrci divadelní inscenace o tom, jak vnímají svoji tvorbu, atp.).

Projekt *Sledování tance: kinestetická empatie* se zabýval i kvalitativní stránkou vnímání tanečního představení. Tým badatelů nezkuomal divákovo vnímání představení izolovaně, ale jako část celé sítě faktorů, které motivují diváka k tomu, aby sledoval tanec, a které ovlivňují, co se mu líbí a proč (REASON, REYNOLDS, GROSBRAS a POLLOCK 2014: 51). Došel také k závěru, že kinestetická empatie je důležitým faktorem ovlivňujícím divákovo „potěšení“ z představení. Například diváci, kterým se (taneční) představení líbilo méně, poukazovali méně na nutkání pohnout se (*desire to move*), na své napojení na tanečníka, na své emocionální reakce. Naopak více než polovinu diváků (šesti z deseti) majícím zkušenost s baletem se představení líbilo a pociťovali potřebu pohybu, napojení na tanečníka a měli silnější emocionální reakce.

A dále, výzkum publika prokázal, že v pasáži tanečního představení, v níž nehrála hudba a byly slyšet jen kroky a tanečnickův dech, se diváci vyjadřovali o své divácké zkušenosti podobným jazykem, tj. konceptualizovali svoji zkušenost podobně (v podobných konceptuálních metaforách) bez ohledu na to, zda ji hodnotili kladně či záporně.

III. Česká kognitivní teatrologie – její meze a perspektivy

Uvedené koncepty a příklady i jejich různorodost dokládají skutečnost, že se kognitivistický přístup prosadil už i v oboru divadelní vědy. Domníváme se, že česká teatrologie zatím příliš nevyužívá kognitivní vědu či kognitivní studia pro svá bádání či uvažování o divadle. Lze si představit, že by tato perspektiva mohla doplnit některé mezery v české teatrologii. Perspektivy české kognitivní teatrologie je možné spatřovat v tom, že by se česká teatrologie nechala inspirovat zahraničním stavem bádání a zapojila by se do něho aktivně. Více „individualizovanou“ perspektivu české kognitivní teatrologie však zřejmě můžeme hledat v oblasti české teorie divadla, jejíž základy stále dosti pevně tkví v sémiotice a strukturalismu. Domníváme se, že právě tam, kde divadelní sémiotika dospěla ke svým hranicím, mohou kognitivní studia svou novou perspektivou přispět ke komplexnějšímu vyložení a pochopení schopnosti člověka hrát divadlo, stejně jako schopnosti je rozpoznat a vnímat.

Bibliografie

- BERNÁTEK, Martin, David DROZD a Šárka HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ. 2014. *Úvod do teorie divadla: vybrané kapitoly* [Introduction to Theatre Theory: Selected Chapters]. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2014.
- BLAIR, Rhonda. 2006. Image and Action. Cognitive Neuroscience and Actor-training. In Bruce McConachie a Elizabeth Hart (eds.). *Performance and Cognition. Theatre Studies and the Cognitive Turn*. London/New York: Routledge, 2006: 167–185.
- CRANE, Mary Thomas. 2001. *Shakespeare's Brain. Reading with Cognitive Theory*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2001.
- DAMASIO, Antonio. 2004. *Hledání Spinozy. Radost, strast a citový mozek* [In Search of Spinoza. Happiness, Sorrow, and Emotional Brain]. Praha: Dybbuk, 2004.
- EYSENCK, Michael W. a Mark KEANE. 2008. *Kognitivní psychologie* [Cognitive Psychology]. Praha: Academia, 2008.
- FAUCONNIER, Gilles a Mark TURNER. 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books, 2002.
- JOHNSON, Mark. 1990. *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- LAKOFF, George. 2006. *Ženy, oheň a nebezpečné věci. Co kategorie vypovídají o naší mysli* [Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind]. Překl. [Transl.] Dominik Lukeš. Praha: Triáda, 2006.
- LAKOFF, George a Mark JOHNSON. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- LAKOFF, George a Mark JOHNSON. 2002. *Metafory, kterými žijeme* [Metaphors We Live By]. Brno: Host, 2002.
- LAKOFF, George a Mark JOHNSON. 2003. *Metaphors We Live By*. Chicago a London: The University of Chicago Press, 2003.
- LUTTERBIE, John. 2006. Neuroscience and Creativity in the Rehearsal Process. In Bruce McConachie a Elizabeth Hart (eds.). *Performance and Cognition. Theatre Studies and the Cognitive Turn*. London/New York: Routledge, 2006: 149–166.
- LUTTERBIE, John. 2011. *Toward a General Theory of Acting. Cognitive Science and Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- MCCONACHIE, Bruce. 2001. Doing Things with Image Schemas: The Cognitive Turn in Theatre Studies and the Problem of Experience for Historians. *Theatre Journal* 53 (2001): 4: 569–594.
- MCCONACHIE, Bruce. 2008. *Engaging Audiences. A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- MCCONACHIE, Bruce. 2013. *Theatre and Mind*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- MCCONACHIE, Bruce a Elizabeth HART (eds.). 2006. *Performance and Cognition. Theatre Studies and the Cognitive Turn*. London/New York: Routledge, 2006.

- NELLHAUS, Tobin. 2006. Performance Strategies, Image Schemas, and Communication Frameworks. In Bruce McConachie a Elizabeth Hart (eds.). *Performance and Cognition. Theatre Studies and the Cognitive Turn*. London/New York: Routledge, 2006: 76–94.
- REASON, Matthew, Dee REYNOLDS, Marie-Hélène GROSBRAS a Frank E. POLLOCK. 2014. Researching Dance Across Disciplinary Paradigms: A Reflective Discussion of the Watching Dance Project. In Nicola Shaughnessy (ed.). *Affective Performance and Cognitive Science. Body, Brain and Being*. London/New Delhi/New York/Sydney: Bloomsbury, 2014: 39–56.
- SERESS, Ákos. 2012. Playing with Blends. Theatre Studies and Cognitive Turn. *Apertúra*. Dostupné na WWW <http://uj.apertura.hu/2012/osz/seress-playing-with-blends-theatre-studies-and-cognitive-science/> [17. 10. 2013].
- SHAUGHNESSY, Nicola (ed.). 2014. *Affective Performance and Cognitive Science. Body, Brain and Being*. London/New Delhi/New York/Sydney: Bloomsbury, 2014.
- SCHWARZOVÁ, Monika. 2009. *Úvod do kognitivní lingvistiky* [Cognitive Linguistics: An Introduction]. Praha: Dauphin, 2009.
- SOFIA, Gabriele. 2010. Divadlo jako živý systém. Neurovědy, biologie a komplexita při studiu vztahu mezi hercem a divákem [Theatre as a Living System. Neurosciences, Biology, and Complexity in Studying the Actor–Spectator Relation]. *Divadelní revue* 21 (2010): 1: 53–67.
- TRIBBLE, Evelyn B. a John SUTTON. 2014. Introduction: Interdisciplinarity and Cognitive Approaches to Performance. In Nicola Shaughnessy (ed.). *Affective Performance and Cognitive Science. Body, Brain and Being*. London/New Delhi/New York/Sydney: Bloomsbury, 2014: 27–37.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1994. Příspěvek k sémiologii herectví [Note to Semiology of Acting]. In id. *Příspěvky k teorii divadla* [Notes to Theatre Theory]. Praha: Divadelní ústav, 1994: 117–162.

Summary

Metaphors We Act By. Prospects and Limits of the Czech Cognitive Theatrology

The given study presents the main terms and theoretical concepts of cognitive theatrology. The author aims at making the Czech audience acquainted with the foundation texts of this relatively new branch of theatre studies which draws abundantly from other disciplines, and indicate its possible application in research. Discussion is carried on what is the use of cognitive science in theatre research, which issues it can handle, and what methodology it employs.

Klíčová slova

kognitivní věda, kognitivní studia, divadlo, teatrologie, vtělená mysl, konceptuální metafora, primární metafora, obrazové schéma, George Lakoff, Mark Johnson, Mark Turner, Gilles Fauconnier, Bruce McConachie, John Lutterbie

Keywords

cognitive science, cognitive studies, theatre studies, theatrology, embodied mind, conceptual metaphor, primary metaphor, pictorial scheme, George Lakoff, Mark Johnson, Mark Turner, Gilles Fauconnier, Bruce McConachie, John Lutterbie

DOI: 10.5817/TY2015-1-4

Mgr. Šárka Havlíčková Kysová, Ph.D. vystudovala obory Teorie a dějiny divadla a Český jazyk a literatura na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, Česká republika. V roce 2010 tamtéž absolvovala doktorské studium oboru Teorie a dějiny divadla. V letech 2009 až 2012 působila na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií FF Univerzity Palackého v Olomouci. Od roku 2011 přednáší na Katedře divadelních studií FF MU v Brně, kde se také podílí na řešení grantového projektu *Český divadelní strukturalismus: souvislosti a potenciál* (GAČR). V přednáškové i výzkumné činnosti se zabývá asijským, především tradičním indickým, divadlem a teorií divadla. Zaměřuje se rovněž na hudební divadlo, zejména na problematiku operní scénografie. V roce 2013 publikovala monografii *Hastábhinaja. Gesta rukou v tradičním divadelním umění Indie*.

Kontakt: sarka.havlicek@centrum.cz.

Šárka Havlíčková Kysová received her M.A. in theatre history and theory and in Czech language and literature from Masaryk University in Brno (Czech Republic) in 2007. She continued her graduate studies in theatre and received her PhD in 2010 (doctoral thesis *Hastábhinaya. Hand gestures in traditional theatre art of India*, published in 2013). From 2009 till 2012 she taught theatre theory at the Department of Theatre, Film and Media Studies, Faculty of Arts, Palacký University in Olomouc (CZ). Since 2011 she has been employed at the Department of Theatre Studies at Masaryk University as a researcher and teacher, currently involved in grant project *Czech Theatre Structuralism: Context and Potential*. In her research and teaching she focuses on Asian – mostly Indian – traditional theatre, theatre theory, and music theatre, especially opera scenography.

E-mail: sarka.havlicek@centrum.cz.