

Kolokvium *Literatura jako text mezi texty*

V rámci grantového projektu *Text v pohybu* uspořádalo Oddělení poetiky textu Ústavu pro českou literaturu AV ČR 8. června 2004 III. kolokvium řady *Literatura jako text mezi texty*, věnované tentokrát styčným plochám mezi lingvistikou, sémiotikou a literární estetikou. Úvodní referáty přednesli Irena Vaňková (její příspěvek také publikujeme v tomto čísle, a to v rozšířené, na básnické texty detailněji zaměřené verzi), Marie Kubínová a Milan Jankovič. Následovala diskuse, jejíž informativní přehled rovněž přinášíme.

Milan Jankovič | Otevřenost „díla“ a otevřenost „textu“ (Nad některými podněty Theodora Adorna a Umberta Eka)

Změny v pojetí literárního díla, k nimž dochází ve druhé polovině 20. století, charakterizovala Daniela Hodrová v knize *...na okraji chaosu...* jako „obrat od díla k textu“ (HODROVÁ 2001: 73). Uskutečňoval se – v tvůrčí praxi i v teoretických reflexích nad ní – v nejrůznějších variantách, v nichž se samy pojmy „dílo“ a „text“ proměňovaly. Dílo někdy přijímalo charakter otevřenosti textu, ačkoli se svým pojmoslovím, ale i některými hlubšími motivacemi nadále hlásilo k „dílu“. Právě to je Adornův případ. Umělecké dílo je v *Estetické teorii* Theodora Adorna (posmrtně 1970) pojato dynamicky, ale přece jen jinak, než je tomu v *Otevřeném díle* Umberta Eka (1962). Důraz není u Adorna položen jako u Eka (k němuž se ještě vrátíme) na orientaci k vnímateli, na mnohoznačnost díla počítající už při jeho vytváření s různými způsoby čtení. Dílo samo o sobě je u Adorna „otevřené“, ovšemže zas jinak než v ontologické koncepci Martina Heideggera (HEIDEGGER 1950). Podle Adornova přesvědčení se umělecké dílo podobá Leibnizově monádě, oduševnělé jednotce obdařené vnitřní silou. Monadičnost díla v Adornově pojetí je paradoxní: spíše než neprostupnou uzavřenost představuje silové pole vyznačující svou energii navenek. Vyznačuje se tedy jinak zdůvodněným přesahováním. Důraz je položen na zdrojovou energii díla, pramenící z jeho heterogenity a rozpornosti. Naopak to, čím se dílo u Eka otvíralo vnímateli, totiž komunikativní stránka uměleckého sdělení, je u Adorna – v obrané proti afirmaci a ve shodě s estetickou negací – zproblematizováno. Komunikace nesmí znamenat ztrátu dílem vytvářené estetické distance vůči realitě; ve vztahu k ní se děje jako „nekomunikace“ (ADORNO 1997: 14). Pojem „komunikace“ slouží Adornovi pozoruhodně při pojmenování vztahů mezi prvky díla. Jejich syntéza představuje to, „v čem prvky vzájemně komunikují“ (IBID.: 17). Nezvykle je toho pojmu užito pro označení specifického

„řečového charakteru“ díla, spojeného s osvobozením „od veškeré vnější komunikace“ (IBID.: 221).

Nejednotně, též s jistou nedůvěrou byla Adornova *Estetická teorie* přijata představiteli recepční estetiky. Hans Robert Jauss jí vytknul přehlížení historického procesu umění, neoddelitelného od jeho recepce a neredukovatelného na prostou opozici afirmace a estetické negace. Později se Jauss ke své kritice Adorna vrátil, zčásti ji revidoval a doplnil o ocenění Adornových dřívějších prací, zejména *Dialektiky osvícenství* (1944) a *Filozofie nové hudby* (1948), v nichž shledává – též v opozici vůči novodobým projevům estetické negace ve Francii (Barthes) – ostřejší vidění aporií avantgardního umění naší epochy, k nimž patří nebezpečí jeho společenské izolace (JAUSS 1991/1982: 44–71). Vstřícněji přijal Adornovu *Estetickou teorii* Wolfgang Iser. V *Aktu čtení* (1976) je tato kniha a vedle ní též Adornova *Negativní dialektika* (1966) citována několikrát. Nejde přitom jen o příležitostné citáty, které by měly podepřít tu či onu Iserovu vlastní myšlenku. Je v nich patrná příbuznost obou autorů v tom, jak důsledně domysleli negativitu jako předpoklad tvůrčího činu. V závěru své knihy, kde uvažuje o tom, co přichází na svět skrze fikci a co se v textu ukazuje jako vyprázdnění skutečnostních obsahů, jako konstitutivní prázdno textů (tak jsou Iserem domyšlena a proti svému původnímu smyslu obrácena Ingardenova „místa nedourčenosti“), dovolává se právě Adorna: „všechno, co umělecká díla v sobě obsahují ve formě a materiálu, v duchu a látce, emigrovalo z reality do uměleckých děl a v nich se své reality vzdalo“ (ISER 1976: 353; ADORNO 1997: 140). Anebo jinak: „Umění je ve skutečnosti světem ještě jednou, se světem stejné i nestejně“ (ADORNO 1997: 442).

U nás vyšla Adornova *Estetická teorie* (v překladu Dušana Prokopa) jako jediná z Adornových větších prací až v roce 1997. Jakkoli tento myslitel patřil k levicově orientované německé inteligenci a sdílel jako jeden z představitelů tzv. Frankfurtské školy její sociologické a po určitou dobu i marxismu blízké zaměření, byl u nás v minulém režimu dlouho opomíjen. Nepřijatelná byla Adornova odmítavá kritika socialistického realismu, spojená se zásadním odporem k direktivnímu řízení kultury. Nepřijatelná byla svoboda Adornova myšlení, jež se každému vnějšímu ideologickému omezení vzpíralo. Theodor Adorno byl estetikem moderny. Jeho největší předností byla schopnost kritické distance i k tomu, co mu bylo nejbližší, k moci umění. Jeho osud v situaci „po Osvětlení“, ve světě zaplaveném násilím a utrpením, také však v době, v níž je umění masově zneužívá-

no „uměleckým průmyslem“, se Adornovi jeví jako krajně nejistý, jako utopie, ne-li ovšem rovnou jako naivní iluze nebo promyšlená lež. Představitelem pravdivého umění je pro něho Beckett, u něhož „mysl“ umlká, či lépe: jehož dílo se stává „přelíčením se smyslem“. Je jím také Franz Kafka, jehož „kvazirealistická deskripce hrozivě přibližuje nemožnost“. A je jím ovšem také Joyce se svou představou „díla v pohybu“, která je příbuzná tomu nejživotnějšímu, co nás oslovuje v Adornově estetické kontemplaci...

Orientovat se v záplavě myšlenek, kterými nás tato estetická teorie obdarovává, není snadné. Její autor učinil vše, aby se mechanickému rozškátulkování estetických problémů vyhnul. Také text jeho knihy je *work in progress*. Má samozřejmě svůj řád vyznačený v obsahu názvy jednotlivých kapitol i jejich rozvedením do příslušných aspektů, které se opakuje v záhlaví stránek. Nad usměrňujícím utříděním však převažuje vnitřní hybnost. Příklad jediné věty z pasáže „Ztracená samozřejmost umění“: „Tím, že se umění nevyhnutelně zřeklo teologie, neomezeného nároku na pravdivost spásy, že přistoupilo na sekularizaci, bez níž by se nikdy nerozvinulo, odsoudilo se k tomu, že dodalo danému a existujícímu stavu útěchy, jež, zbavena naděje na něco jiného, posílila pouto, ze kterého se autonomie umění chtěla osvobodit“ (ADORNO 1997: 10).

Styl i kompozici Adornovy *Estetické teorie* jsou natolik individuální, že to značně ztěžuje reprodukci myšlenek v ní rozvíjených. Vytrženy z pohyblivého kontextu, v němž se mnohostranně dotýkaly, a parafrázovány běžným jazykem, mohou být snadno nepřiměřeně zjednodušeny. I s vědomím tohoto rizika se chci zastavit alespoň u dvou tematických okruhů Adornovy teorie. V prvním bude ústřední „Krise smyslu“ (pasáž začínající na s. 202), ve druhém „Procesuálnost estetické zkušenosti, dílo jako proces“ (pasáž začínající na s. 231). Mezi oběma tématy je hlubší vztah. Vývoj k negaci smyslu, prokazatelný v moderním umění, vyvolával naléhavě otázku smyslu umění vůbec.

V zestručněném sledu postupují Adornovy myšlenky na téma „krise smyslu“ asi takto:

V tradiční estetice a v tradičním umění byl kladen důraz na totalitu díla jakožto souvislost smyslu, který byl v souladu s metafyzickým obsahem. Udržet takto pojatou souvislost smyslu bylo pro umělce stále těžší. Emancipace subjektu podemlela představy předem daného a smysl propůjčujícího řádu. Připisovat jsoucnu nějaký pozitivní smysl se stalo vzhledem k historickým zkušenostem afirmativní

lí. Podezření z afirmace padalo na souvislost zakládající smysl; díla se obrací proti ní a proti smyslu vůbec. V této souvislosti je připomenuto Beckettovo dílo jako „přelíčení se smyslem“ (ADORNO 1997: 203). Bylo by ovšem zavádějící zůstat v daném případě u prostého konstatování negace smyslu: „Emancipace uměleckých děl od jejich smyslu se stává esteticky smysluplnou, jakmile se realizuje v estetickém materiálu: právě proto, že estetický smysl není zajedno s teologickým. Umělecká díla, která se zbavují zdání smysluplnosti, neztrácejí proto svou podobnost řeči. Vyslovují se stejnou určitostí jako tradiční díla smysl absence svého smyslu“ (IBID.). Mohou v tomto směru, jak ukazuje Adorno jinde, v obsáhlé studii věnované dramatu *Konec hry* (v knize *Poznámky k literatuře*, 1981), dospívat opět ke koncentraci, která je běžné řeči nedostupná.

Nepřehlédnutelné jsou Adornovy postřehy, které naznačují, jak se negace syntézy proměňuje v princip ztvárňování. Montáž, střih, impulzy detailů, disonance, fenomény deformace rozrušují organickou jednotu více než kdykoli dříve, ale prosazují se též jako prvky nové umělecké řeči. Poměr celku a částí se mění v neprospěch předzjednané jednoty. Přitom však je nutné s ní nadále počítat. „Kategorie jako jednota, ba ani harmonie nezmizely kritikou smyslu beze stopy. Určitá antiteze každého uměleckého díla k pouhé empirii vyžaduje jeho koherenci“ (ADORNO 1997: 207).

Pasáž o procesualnosti estetické zkušenosti a o díle pojatém jako proces by mohla na předchozí tezi přímo navazovat (v knize se tak děje o několik stránek dál). Znovu se zde vrací problém jednoty, která se střetá s odporem heterogenních a nezformovaných prvků. Dílo je podle Adorna silovým polem svých antagonismů, avšak – a tady je třeba zpozornět – je jím vlastně jen jako na chvíli zastavený pohyb, sedimentovaný do objektu. Neboť mimo něj „by běžely izolované síly vedle sebe, nebo by se rozdělily“ (IBID.: 233). V díle jsou přivedeny k integraci, ale jejich napětí trvá a stává se vnitřním předpokladem proměny díla v čas. Vždy jinými konstelacemi svých možností a jinými rozpory odpovídají díla na to, vůči čemu jsou jiná, na danou realitu, a stávají se tak sociálními fakty. Mění se tedy též objektivně, nikoli pouze recepčně: „síla v nich vázaná žije“ (IBID.: 253).

Adornovy formulace postihují procesy probíhající uvnitř děl s velkou výrazností: „Co v uměleckých dílech praská, je zvuk tření antagonistických momentů, jež umělecká díla usilují spojit; jde o psaní [zvýraznil MJ] nejen proto, že jako ve znacích řeči se jeho procesualnost dešifruje v jeho objektivaci. Procesuální ráz uměleckých děl

není nic jiného než jejich časové jádro“ (IBID.: 233). Zvýraznil jsem slovo „psaní“, charakterizující u Adorna i na jiných místech svéprávnost aktu utváření a jeho závažnost. Adorno připomíná v pasáži o záhadnosti uměleckých děl listy Kleeovy, které se blíží načmáranému písmu a působí jako „hieroglyfy, k nimž kód byl ztracen“ (IBID.: 166). Adornem užívané slovo *Schrift* je tady asi nejbližší francouzskému *écriture*. I tento činitel patří k imanentní dynamičnosti díla jako něčeho fixovaného, a přece pohyblivého. Části nejsou danostmi, nýbrž „silovými centry, která ženou k celku“ (IBID.: 234). Taková je představa „otevřenosti“, kterou zdůraznila *Estetická teorie* Theodora Adorna. Svým zaměřením na vnitřní antinomičnost uměleckého díla připomíná Adornovo pojetí Mukařovského výklad *Dialektických rozporů v moderním umění* (MUKAŘOVSKÝ 1966/1935: 255–265). Oba přístupy, jakkoli metodologicky vzdálené, položily důraz na potenciální dynamičnost díla založenou už v jeho rozporuplné jednotě.

Podstatný přínos k pojetí „díla v pohybu“ představuje práce Umberta Eka *Otevřené dílo* (Eco 1962, rozšířené vydání 1967). Fenomén „otevřenosti“ zde sehrál novou roli. Stal se klíčovým pro rozpoznání nekončící interakce mezi dílem a jeho přijetím, interakce, v níž se samo „dílo“ svým způsobem vždy znovu stává tím čím je; ukazuje totiž, čím vším může pro příjemce být, stejně jako se v témž dění neustále aktivizuje recepce, aby byla schopná přijmout výzvy textu. Zaměnil jsem nenadále dílo „textem“ s plným vědomím, že tuto záměnu bude třeba nějak vysvětlit. Prozatím ji zdůvodňuji titulem první části *Otevřeného díla*: „Forma a neurčitost v poetikách přítomnosti“. Je to totiž právě významová neurčitost a mnohoznačnost příznačná pro novodobé poetiky, která rozkmitává hranice „díla“, alespoň v jeho tradičním pojetí, a nabízí pružnější označení „text“. Tím samozřejmě nemizí otázka strukturovanosti, určitosti formativních sil prosazujících se v různorodých procesech přijetí a programujících v té či oné míře jeho ráz. Nemizí otázka **tohoto textu**, která nutně nastupuje tam, kde jsme se ptali na specifčnost **tohoto** díla. Stále zřetelnější sémiotická orientace dává u Eka takovým otázkám nový smysl. Terminologicky zůstává ovšem Eco zprvu u „díla“ nebo, pokud zdůrazňuje svoje navazování na teorii informace, u „zprávy“.

Obeznamenost s přínosem Ekova estetického myšlení je u nás – v porovnání s Adornem – dozajista větší (VLADISLAV 1968: 163–172; ŠTĚPÁNKOVÁ 1968: 73–78; HODROVÁ 1988: 101–107). To nám umožňuje, abychom se v něm na chvíli soustředili jen na určitou otáz-

ku. Je to otázka paradoxního komunikativního přínosu moderních poetik: na jedné straně rozšiřují estetickou senzibilitu a jejím prostřednictvím „otvírají“ vnímatelovo vědomí novým obrazům světa i jeho vlastních možností; na druhé straně stupňují svou originalitou nebo i ezoteričností komunikační napětí až k dichotomii. K tomu jsem pro zamyšlení vybral z široké nabídky Ekova díla několik podnětů. Vyjdeme z výkladu Joyceovy poetiky ve druhé části *Otevřeného díla*.

V úvodní pasáži k rozboru Joyceovy prózy *Finnegans Wake* (Plačky nad Fineganem) je její plán – jak se nabízí při prvním čtení – charakterizován takto: „je jasný, ale nesrozumitelný, smysluplný, ale bez významu; rozpoznáváme jeho **co**, nikoli však jeho **proč**“ (Eco 1973/1967: 391). Takto vyhoceným rozparem mezi rozehraným **smyslem** a náročně – jako otázka – zadaným **významem** jsme uváděni do světa tohoto Joyceova díla (nebo prostě jen „textu“?) k jehož vnitřní, z chaosu vyvstávající koherenci, byť mnohovýznamné, jsme Ekovým výkladem dováděni. Zaznamenejme: rozehraný **smysl** je spojen s nesamozřejmým, „odsunutým“ (jak tomu říkal Barthes) či prostě **čekajícím významem**. V pojednání o Estetické zprávě (v knize *Úvod do sémiotiky*, v níž jsou některé náměty *Otevřeného díla* precizovány), pojmenoval Eco tento rozpor jako napětí mezi „logikou označujících“ a „otevřeným procesem interpretace“. Estetická zpráva je „ve vztahu ke kódu strukturovaná dvojznačně a neustále proměňuje své denotace v konotace, což nás přivádí k tomu, abychom vůči ní zkoušeli vždy nové kódy. Tak necháváme do její **prázd- né** formy vtékat stále nové významy; ty jsou logikou označujících **kontrolovány**, což udržuje dialektiku mezi svobodou interpretace a věrností strukturovanému kontextu zprávy“ (Eco 1972: 162–163). Zaznamenejme: pod označením „estetická zpráva“ je připomenuto nutné napětí mezi osobitým kódem uměleckého díla a jeho interpretací: jenom tak se zpráva či dílo (či text) může stávat **výzvou**.

V knize *Hranice interpretace* (1990) je Eco svému předmětu (v jehož pozadí je stále *Otevřené dílo*) ještě blíže. Je jakožto **text** potenciálně nekonečný, což ale neznamená, že každý interpretační akt je vůči němu stejně oprávněný. „Hranice interpretace spadají vjedno s právy textu, což ale neznamená: s právy autora“ (Eco 1992/1990: 22). Problematiku interpretace probírá Eco v této knize z mnoha stran. Pro nás jsou opět důležité ty pasáže, v nichž se Eco zabývá takovou interpretační situací, která neposkytuje oporu v prokazatelné intenci autora ani v doložitelném vztahu k určitému re-

ferentu, a zdá se tudíž být (podle Derridy, s nímž Eco polemizuje) nevymezená, jako „řeč uvězněná do nekonečné hry označujících“ (Eco 1992: 431). Podle Eka je tomu jinak: „Jakmile bylo takové komplexní representamen, jakým může být text, napsáno, získává povahu sémiotické nezávislosti, a intence autora se může stát irelevantní vzhledem k textu-objektu, o němž předpokládáme, že bude interpretován přiměřeně kulturně stanoveným semiotickým zákonům“ (Eco 1992: 437). Z tohoto předpokladu vyvozuje pak Eco s odkazem k Peircovi důležitou myšlenku: „Protože se text-objekt nachází před očima svého interpreta, stává se sám dynamickým objektem“ (IBID.). Můžeme zde ponechat stranou Ekovo filozofické zdůvodnění tohoto pojmu, obracející se proti dekonstruktivisticky pojaté, ničím neohrazené a libovolné semióze (totiž: její transcendentální signifikát není podle Eka dán předem, nýbrž je pohybuje cílem pokračujícího procesu) a podtrhnout pro nás nejzávažnější aspekt Ekova uvažování: je jím opět hledisko vnímatele, tentokrát domyšlené i vzhledem k tomu, co jsme dříve označili jako **tento text**. Nikoli jednotlivý vnímatel, **nýbrž společenství interpretů tohoto textu** je instancí smysluplnosti interpretace. „Toto společenství může sice použít text jako hravý způsob (*Spielweise*) pro neomezenou semiózu, musí ale nad tím v určitých situacích dospět ke shodě, že »hru úvah« (*play of musement*) je třeba na chvíli přerušit [...]. Symboly rostou, ale nezůstávají prázdné“ (Eco 1992: 440). Myslím, že i tento posun bylo ještě třeba naznačit, máme-li mít o Ekově *Otevřeném díle* a o perspektivách, které rozvrhlo, určitější představu.

Uzavírám: umělecké dílo se nám nejprve (v Adornově *Estetické teorii*) ukázalo jako „otevřené“ ve své dynamické imanenci. Výklad jeho otevřenosti získal nový rozměr v pojetí Umberta Eka, pro něž byla rozhodující interakce mezi dílem a jeho vnímatelem. Na tomto vztahu lze založit přístup ke zvláštnostem novodobých poetik. Příznačné je pro ně přesahování rozehraného smyslu nad určitostí výsledného významu. Teoreticky lze z tohoto konceptu vytěžit interpretační předpoklad díla-textu, který není jen nekonečnou hrou označujících, nýbrž vždy též hrou o smysl, platnou pro společenství těch, kdo se na této hře podílejí.

■ LITERATURA

ADORNO, Theodor Wiesengrund
1997/1970 *Estetická teorie*; přel. Dušan Prokop (Praha: Panglos)

ECO, Umberto

1972/1968 „Die ästhetische Botschaft“; in týž: *Einführung in die Semiotik* (München: Fink), s. 145–166

1973/1967 *Das offene Kunstwerk* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

1992/1990 *Die Grenzen der Interpretation* (München – Wien: Carl Hansen)

HEIDEGGER, Martin

1950 „Der urprung des Kunstwerkes“; in týž: *Holzwege* (Frankfurt a. M.: V. Klostermann)

HODROVÁ, Daniela

1988 „Eco, Umberto: Otevřené dílo“; in *Průvodce po světové literární teorii* (Praha: Panorama), s. 101–107

2001 „Dílo a text“; in táž (ed.): *...na okraji chaosu...* (Praha: Torst)

ISER, Wolfgang

1976 *Der Akt des Lesens* (München: Fink)

JAUSS, Hans Robert

1991/1982 *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 „Dialektické rozpory v moderním umění“; in týž: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), s. 255–265

ŠTĚPÁNKOVÁ, Julie

1968 „Otevřené dílo“; *Orientace* III, č. 3, s. 73–78

VLADISLAV, Jan

1968 „Otevřené dílo – otevřený svět“; *Světová literatura* XIII, č. 5, s. 163–172

Marie Kubínová | Literární text mezi jinými druhy komunikátů: směry a křížovatky semiózy

Umělecký literární text je de facto neoddelitelný od recepční semiózy, do níž vstupuje jako její „vnější“, předem daný objekt a protějšek, v níž se ale zároveň jakožto jednota označujících a označovaných (jednota znaků a významů, plánu výrazu a plánu obsahu atd.) teprve reálně **ustavuje**, pokaždé znovu se zde (re)konstituuje. Průběh signifikačních aktů je přitom bezpochyby předznamenán okolností, že jde o text, který se nachází v průniku dvou rozlehlých množin, příslušnost do každé z nich vymezuje jeho pozici v množině druhé. Mezi uměleckými výtvy (všeho druhu) objevíme skupinu těch, jejichž tvůrce pracoval s řečí, a od specifčnosti tohoto materiálu se pak odvíjejí další vlastnosti a případná srovnání. Například sukcesivita řečového proudu odlišuje, jak si dopodrobna všímal Lessing, literární text od jednorázově přítomného výtvarného objektu; spojuje jej s časově rovněž plynoucí hudbou, které se slovesné umění navíc podobá také svou vlastní, mnohokrát připomínanou a detailně analyzovanou „hudebností“, tj. uměleckou organizací znějících složek. Současně ale všudy přítomnost významů, které se k řečovým zvukům zákonitě přidružují, působí, že literatura je již z povahy svého materiálu nadána schopností zobrazovat (byť většinou nikoli ikonicky), že tedy patří do rodiny figurativních umění (přitom ovšem podobně jako ve výtvarném umění, také v literatuře, zejména moderní, funguje figurativnost leckdy jen jako rámcová norma, která umožňuje rozpoznat a procítit odchylky). V množině uměleckých děl je tedy literární dílo definováno **řečovostí**: svou přínáležitostí do široké třídy jazykových, řečových projevů, kde potom diferenční rys představuje právě jeho **uměleckost** – neboli ona „literárnost“, po jejíž podstatě programově pátrala ruská formální škola a k jejímuž poznání významně přispěl rovněž strukturalismus. A jako se lze s úspěchem ptát, co spojuje slovesné umění s jinými uměleckými druhy, nebude snad bez užitku porozhlédnout se, co má tento **specifický verbální**

komunikát společného s verbálními komunikáty dalších typů; jak a čím se akty, v nichž je zvýznamňován výtvar slovesného umění, podobají zvýznamňujícím procesům probíhajícím v jiných sférách řečového dorozumívání, a čím se naopak od nich liší? Hledat tedy chceme eventuální mimoumělecká pozadí, na něž se umělecký text a jeho recepční semióza promítají.

Řeč jako taková slouží, obecně vzato, lidské potřebě být informován, a prostředkované informace lze rozlišovat mimo jiné na základě „tematické distance“ (LALEWICZ 1975: 31): předmětem hovoru mohou být jak záležitosti komunikantova bezprostředního, momentálního okolí, tak i věci v různém smyslu vzdálené, nepřítomné, ale i takové, jejichž trvajících, nadčasová přítomnost přesahuje aktuální parametry dané komunikační situace. Přiblížit se k otázce, **o čem** svého příjemce informuje literární text, nám mohou snad napomoci interpretace, jimž bývá umělecké (nejen literární) dílo příznačně podrobováno a které v naprosté většině předpokládají jakousi obecnost, univerzálnost jeho výpovědi. I nebytí podtitulu, byla by například *Babička* Boženy Němcové patrně čtena a vykládána jako „obrazy ze života venkovského“; gymnazista, který dostane za úkol reprodukovat „obsah“ (děj) této knihy, začne pravděpodobně mluvit nikoli o Magdaleně Novotné, nýbrž o „prosté venkovské ženě“, o „ženě z lidu“ apod. Kdo se pokouší dílo interpretovat, zřejmě se bezděky hned přesouvá na obecnější úroveň: k sociálním charakteristikám postav a prostředí, k tomu, co všechno příběh synekdochicky reprezentuje, k jeho eventuálním alegorickým či symbolickým vyzněním... Dílo tedy bývá přijímáno tak, jako by samo bylo svého druhu interpretací – a ptáme-li se po jejím předmětu, po tom, „co“ vlastně dílo vykládá, příznačně narazíme na velice obecné kategorie: interpreti hovoří o tom, jak ten který umělec „nahlíží (vnímá, zobrazuje) skutečnost“, o dílem ztělesňované „vizi světa“ apod. Očekávána zjevně je jakási zpráva **celková a celostní**, vedená z **reflektivního odstupu** – a když navíc vezmeme v úvahu důležitý metafyzický, existenciální rozměr umění, můžeme se snad odvážit formulace, že svou celkovou, v konečné instanci naplňovanou **funkci** připomíná literární text specifický druh mimouměleckých komunikátů: totiž filozofické texty. Od nich se ovšem také zásadně liší (natolik, že o jeho celkové „filozofičnosti“ je třeba mluvit velice opatrně, raději jen v uvozovkách) – způsobem, jakým tuto funkci naplňuje, jak své obecné „poselství“ vytváří a předává.

V této souvislosti nebude od věci připomenout známý fakt, že žádání z výkladů, které se pokoušejí sumárně postihnout a pojmenovat

úhrnný smysl díla, nás jako čtenáře úplně neuspokojí (a nejspíš právě proto jsou pokusy tohoto druhu podnikány stále znovu, opakovaně; nekončící sled a dialog interpretací, historicky proměnlivých vodičkovských „konkretizací“, pak vytváří kulturní povědomí o díle, tj. objektivizuje, institucionalizuje jeho pozici v kulturním kontextu). Každá interpretace totiž redukuje významovou plnost původního recepčního prožitku, z něhož vzešla a který následně překódovala do podoby zobecňujících, abstraktních vyjádření; není již vlastně samotnou konkretizací, nýbrž „svědectvím o konkretizaci“ (VODIČKA 1969: 199). Celkový a celostní, současně však živě konkrétní, „dějící se smysl“ nelze vyčerpávat žádnou explicitní ideou, nelze jej adekvátně převádět do racionálního, pojmového jazyka (viz JANKOVIČ 1991; 1992). To hlavní, co vnímatel čeká a žádá od uměleckého textu, nejsou abstraktně zformulované poznatky, nýbrž **působivost**, ona „apelovost“, o které uvažuje kupříkladu Wolfgang Iser (ISER 2001): dílo má vnímatele především „zasahovat“ – a to tím, že promlouvá jakoby o jeho vlastní, konkrétně a osobně žité zkušenosti. „Umělecké dílo [...] říká jednomu každému něco tak, jako by to patřilo zvláště jemu jako něco přítomného a současného [...]. Zde je něco víc než očekávání smyslu: smysl řečeného mě musí nějak zasáhnout [...]. Umělecké dílo, jež něco říká, nás konfrontuje s námi samými [...]. Právě to vytváří řeč umění, že oslovuje **každého** člověka a svou vlastní současností proměňuje naše sebepochopení“ (GADAMER 1999: 49–50). O celku světa, o jeho uspořádání, o řádu bytí mluví tedy literární text **nepřímo**, obrazně (dovolává se přítom bezpochyby určitých společných jmenovatelů, tj. kulturních a posléze i antropologických základů veškeré lidské zkušenosti): prostřednictvím výroků, které výslovně tematizují různé dílčí předměty, události, zážitky... Hypotetický celostní řád, který se za nimi začíná rýsovat a který jimi prosvítá, se potom příjemci nabízí, aby jej jakoby konkrétně nahlédl, zakusil, prožil – je to řád, který je čtenáři řečí uměleckého tvaru **sugerován**.

Sugestivita řečového tvaru, sugestivita nepřímých sdělení je ovšem záležitostí **rétoriky**. Nad vztahem rétoriky k literatuře, jenž dá vystoupat jejímu vnitřnímu, tj. především funkčnímu rozštěpení, se důkladně zamýšlel například Northrop Frye: „Již od počátku představovala rétorika dvě věci: ornamentální řeč a řeč přesvědčivou. Z psychologického hlediska stojí obě řeči ve zjevném protikladu, neboť touha po ornamentalitě není už svou podstatou zaujatá, zatímco touha po přesvědčivosti je projevem zaujetí. Ornamentál-

ní rétorika je neoddělitelnou součástí literatury [...]. Rétorika přesvědčování je aplikovanou literaturou [...]. Ornamentální rétorika vyjadřuje emoce; přesvědčivá s nimi manipuluje [...], ornamentální rétorika tvoří *lexis* neboli verbální texturu poezie“ (FRYE 2003: 281–282). Rozdíl mezi oběma rétorikami bychom si ale neměli představovat tak, že každá z nich by snad disponovala jiným souborem řečových postupů a prostředků. Jak postřehl kupříkladu Eco, již u Aristotela se oblast rétoriky a poetiky vlastně překrývají: „veškerá jeho [Aristotelova] zkoumání o zacházení s výrazem, i když učiněná z hlediska poetiky, se týkají rétorického vyjadřování a jsou platná i pro nebánsnický projev“ (Eco 2002: 321–322). Také „ornamentální“ rétorika (přívlastek „ornamentální“, zejména ve spojení s literaturou silně zavádějící, ovšem nesmíme v žádném případě brát doslova) bezpochyby operuje s potenciálními přesvědčovacími nástroji, v důsledku odlišného funkčního zacílení s nimi však zachází právě „ornamentálně“ – tj. způsobem, který se co do kvality, ale i kvantitativně odlišuje od jejich instrumentálního využití.

Vlastní doménou přesvědčování je bezpochyby mimoumělecká, s životní praxí srostlá komunikace. Zde ovšem sugestivita nevyřčeného – neboli, jak v *Mytologiích* detailně ukazuje Roland Barthes (nikoli náhodou často na příkladech žurnalistických, „objektivní“ referování předstírajících textů), sugestivita přídatných významů a podloudně přidružených informací – představuje manipulativní, eticky tedy nečistý manévr, který je tím účinnější, čím méně na sebe upozorňuje, čím důkladněji se skrývá pod maskou zdánlivě nezaujatého, věcného sdělování (viz BARTHES 2004). Je svým způsobem příznačné, že otevřeněji, a tudíž v podstatně širším rozsahu a s jistou svobodnou hravostí, jež místy až připomíná volné umění, se k tvarovým efektům přihlašují žánry, které svou účelovost alespoň nepokrytě, „pocitivě“ přiznávají, které ji deklarují samotnou žánrovou intencí; vzpomeňme třeba na volební mítingové heslo „I like Ike“, analyzované Romanem Jakobsonem jako ukázka mimouměleckého uplatnění poetické funkce (JAKOBSON 1995: 81–82). Jedná se o žánry typu reklamy, jež se ovšem z funkčního pohledu nacházejí přesně na opačném pólu než literatura: než esteticky nezainteresované umění, které se striktně distancuje od jakýchkoli apriorních záměrů a zájmů.¹ Ani umělec-

¹ Například L. S. Vygotskij dochází detailními analýzami bajky k závěru, že i působivost tohoto alegorického žánru se paradoxně zakládá na tom, čím daný text své didaktické „poučení“ přesahuje (viz VYGOTSKIJ 1981).

kému textu přitom neupřeme přesvědčivost – ovšem zcela zvláštního druhu, jejíž intenzita je přímo úměrná tomu, jak se ona výsledná, jakoby „filozofická“ výpověď díla **aposteriorně** rodí (překvapujíc nejen čtenáře, nýbrž do značné míry i samotného tvůrce) z ludického, **experimentálního** zacházení s řečí: rozehráváno je celé spektrum tvarových účinků, z řečového materiálu jsou zkusmo uvolňovány všemožné konotace, jež jsou stejně zkusmo kladeny vedle sebe a proti sobě, sestavovány do překvapivých významotvorných konstelací.

Řeč, která z podstaty věci neústí v jednání,² získává díky tomu mimořádné předpoklady, aby celou sféru jednání (včetně jednání řečového, včetně tedy všemožných řečových taktik a úskoků) kontemplativně refleктоvala. Aby ji tedy **zobrazovala**; podobně jako je tomu v případě jiných figurativních umění, i v literatuře se výsledný, celostní smysl zvedá a mihotavě vznáší nad rovinou bezprostředních zobrazení: nad rovinou zdánlivě mimouměleckého komunikátu, jež literární text **napodobuje** (vždy ovšem cestami složitých, do značné míry kanonizovaných modifikací). Husté síť konotací postupují posloupnostmi denotativních významů, které se zde objevily jakoby v důsledku nějakého mimoumělecky dorozumívacího záměru a v jeho perspektivě: umělecký tvar představuje osobité („nadměrné“, sekundární) uspořádání a členění řečového materiálu, jež do textu vstoupil pod záminkou své kvazisdělovací funkce. Samu uměleckost tedy můžeme chápat jako **hierarchii rovin** – zvrstven je text, konsekventně jsou zvrstveny i role jeho „modelového čtenáře“: komplexní, tzv. „sémiotický“ čtenář je nadbudován nad výchozí a relativně samostatnou úrovní aktivit čtenáře „naivního“, „sémantického“ (Eco 2004: 210–211).

V této dílčí rovině, ve fázi „kvazipragmatické recepcy“, jež také kupříkladu podle K. Stierleho je „základním recepčním stupněm“ (STIERLE 2001: 212), je literární text čten jako zpráva o (kvazi)reálných, (kvazi)transparentně označovaných záležitostech; čtenář pro danou chvíli „zapomíná“ na fiktivní status líčených událostí, odhlíží od jejich imaginární, umělcem stvořené existence. Na vznikající **iluzi reality** se přitom významně podílejí, jak bývá v různých souvislostech opětovně připomínáno, specifické literární, dobově proměnlivé

² Právě tím se např. podle K. Stierleho odlišuje umělecký, „fikcionální“ text od svého mimouměleckého, „pragmatického“ protějšku: „Pragmatické texty směřují ke své hranici na pole jednání [...]. Pragmatický text [...] má svůj cíl vždy [...] na poli akce“ (STIERLE 2001: 208–209).

zobrazovací konvence, základem a východiskem tu však bezpochyby zůstává sám jazyk, jenž ani ve chvílích, kdy se stal „materiálem“ slovesného umění, neztratil své původní pojmenovací a vypovídací schopnosti. V jeho významech je uložena celá „encyklopedie“ znalostí o známém, skutečném světě – proto se fiktivní časoprostor, do kterého odkazují výroky literárního textu, svými základními obrysy podobá světu aktuálnímu, reálnému (takový je alespoň výchozí předpoklad, na jehož pozadí pak o to víc vyniknou všechny „nesrovnalosti“, všechny případné rozdíly). Nikoli náhodou například Lubomír Doležel, jenž důrazně trvá na ontologické svébytnosti fikčního světa, se při studiu inferenčních pochodů, jimiž je tento fikční svět konstituován („ověřován“, „nasycován“) ve čtenářově mysli, s důvěrou obrací k disciplínám typu analytické filozofie či kognitivní psychologie, které jsou zaměřeny na noetické problémy světa reálného (viz DOLEŽEL 2003).

Řečovými kompetencemi vybavený a na ně jakoby se výhradně omezující čtenář (to je zřejmě důvod, proč jej Eco nazývá „sémantickým“) se textem pohybuje v souladu s jazykově podloženým komunikativním dynamismem: shromažďuje a třídí získávané údaje, absolvuje tedy celou ingardenovskou cestu od jednotlivých, sukcesivně přicházejících významů, jež si v kontextu navzájem zaplňují svá „nedourčená místa“, k celkům, které jsou z těchto významů budovány: k zobrazeným, postupně vyvstávajícím a postupně prokreslovaným předmětnostem. Ze syžetu odvozuje fabuli – pobízen dějovým napětím usiluje **dovědět se**, co vlastně se (údajně) stalo: snaží se tedy pokud možno v úplnosti rekonstruovat ono fiktivní, kvazireálné dění, jež jako by bylo předcházelo svému následnému řečovému zpracování, svojí – nutně selektivní – narativní transformaci (viz SCHMID 2004). Literatura nezpodobuje bezprostředně předmětný svět, nýbrž jeho řečové prostředkování, mimoumělecké referování o něm – to, co se „skutečně“ odehrálo, přichází tedy ke čtenáři přefiltrováno perspektivou fiktivního vypravěče, jeho jazykovými schopnostmi (a neschopnostmi), mírou jeho (ne)spolehlivosti, (ne)obeznámenosti s líčenými událostmi. Například v Čapkově románu o Foltýnovi měl každý z vypravěčů, kteří se tu postupně ujímají slova, možnost zahlédnout vždy jen určitý dílčí úsek událostí, a je tudíž na čtenáři, aby celý jejich průběh – a s ním i celou smutnou pravdu protagonistova „života a díla“ – pečlivě skládal z mozaiky těchto úlomků.

Ke čtenářskému zaujetí nemálo přispívá charakteristická **konkrétnost** fiktivního světa. Elementární kategorie, s nimiž tradičně

pracuje literární věda a zejména naratologie: postava, událost, zápletky, děj apod., se vesměs v první řadě týkají jednotlivostí, prostorové a časové rozlohy příběhu bývají představovány jako sled jednotlivých, „zde a nyní“ se odehrávajících epizod, scén, výjevů, situací, jejichž jakoby zblízka přihlížejícím a zblízka naslouchajícím svědkem se čtenář tudíž stává. I případné abstraktní pasáže jsou v literárním textu příznačně zasazovány do konkrétních situačních rámců: představuje se výchozí impulz úvahy, okolnosti, za nichž byl nalezen příslušný rukopis atd. Dokonce i mluva lyrického mluvčího mívá jistou svou rámcovou, v moderní poezii ovšem často rozrušovanou, situovanost – více či méně zřetelně bývá v lyrických textech vyznačeno jakési „toto vidím“, „o tomto teď uvažuji“, „to mi připomíná...“ A jestliže básnické metafory dalekosáhle a odvážně přestavují souřadnice známého, empirického světa, mohou tak činit právě díky své původní ukotvenosti v něm, díky svému povýtce empirickému rodokmenu; vzpomeňme, z jakých konkrétních, senzuačních motivů je utkána kupříkladu Březinova extatická obraznost. Podobně též například hyperbola, bizarnost, absurdita apod. se obzvlášť citelně projevují v doteku s konkrétní, jevou skutečností – tehdy, když nabudou podoby nenáležitého seskupení předmětů, jejich empiricky nevěrohodného „setkání“.

Ačkoli tedy literární text stojí v opozici vůči všem mimouměleckým komunikátům, a tudíž může v podstatě napodobovat kterýkoli z řečových žánrů (existují například básně stylizované jako pracovní návod, povídky, které připomínají přírodovědná pojednání atd.), přece jen základní polohou a bezpříznakovým pozadím zřejmě zůstává **hovorové, běžně sdělovací dorozumívání** s jeho situačně ukotvenou řečí a konkrétními, všednodenními náměty. Tato okolnost působivě kontrastuje s očekávaným obecným, „filozofickým“ vyzněním, pro které se tak ale zároveň vytvářejí předpoklady a vytyčuje se směr, jakým se bude zobecnění ubírat. Všednodennost je totiž naším elementárním, obecně sdíleným prostředím, představuje tedy společný základ a dorozumívací bázi individuálních zkušeností, a z téhož důvodu se na ní také zakládá tzv. **přirozený svět**: svět, který člověka bezprostředně obklopuje a který zároveň zřejmě tvoří (ovšem včetně svých pozoruhodných okrajů: míst, kde se jedinec střetá s nadobnohmími, přesahujícími ho silami) základní předmět a rámeček oněch zvláště „filozofických“, konkrétní empirií živěných reflexí, jaké nabízí a poskytuje umělecký text. Tento přirozený svět je, jak konstataje Jan Patočka, primárně vytvářen a strukturován pragmatickými,

životními významy věcí, vnímaných jako „virtuality působení“ (PATOČKA 1970: 105). A stejně tak jsou v literárním textu věci (situace, události) představovány v silovém poli lidských zájmů, snah, přání, jejichž potenciálními reprezentanty se tudíž stávají: **reprezentanty životních hodnot**, které na nich ulpívají.

K tomuto významovému rozšíření a předpodstatnění však dochází již v rovině, která je nadbudována nad úroveň „sémantického“ čtenáře, zaujatého kvazivěcnými informacemi: v rovině čtenáře „sémiotického“, orientovaného na umělecké efekty, umělecké záměry a strategie. Předchozí rovina se tím neruší, staví se naopak na jejich výdobytcích: „Neexistují výlučně druhoúrovňoví čtenáři. Dokonce aby se jím člověk stal, musí být nejprve dobrým čtenářem první úrovně. [...] ve hře mezi těmito dvěma úrovněmi čtení spočívá dvojitý způsob chápání katarze“ (ECO 2004: 211). Komunikačním protějškem „sémiotického“ čtenáře již není fiktivní vypravěč či fiktivní lyrický mluvčí, nýbrž za ním („nad“ ním) se nacházející „reálný“ autor – čtenáři ovšem dostupný a jím zpětně odvozovaný, jak konstatoval již Mukařovský, právě jen z výsledné podoby díla (MUKAŘOVSKÝ 1966b: 227): ten, kdo se rozhodl vytvořit právě tento, takto se odehrávající a takto vyprávěný příběh, kdo přitom slova i celky z nich budované bezpochyby volil také s ohledem na jejich znění, na rytmus zvukových, ale i tematických útvarů atd. Znejistují a zmnohonásobují se motivace řečeného, a s nimi se rozmnožují i významy: s vědomím umělecké fiktivnosti, neboli s oním „oslabením věcného poukazu“, o jehož dalekosáhlých důsledcích uvažoval Mukařovský, se uvolňují významové energie, rozrůstá se významový potenciál (MUKAŘOVSKÝ 1966a: 46; viz též TÝŽ 1982a).

Jestliže „naivní“, „sémantický“ čtenář se automaticky a bez problémů zaměřoval na to, co znamená slovo (věta, souvětí atd.), potom otázka, jež orientuje aktivity „sémiotického“, esteticky prožívajícího čtenáře, by zněla spíše, „co všechno znamená“: co všechno může znamenat toto slovo, motiv, toto rozhodnutí, takto zvolený postup... Slova, označované předměty, rozpoznané rozhodovací akty atd. jsou v uměleckém textu stále připraveny poukazovat ke svému širšímu – jazykovému, věcnému, hodnotovému – zázemí: slovo, řečový obrat, jazykový prostředek zpřítomňuje sféry svých obvyklých užití, demonstruje své stylové zbarvení, jmenovaný předmět přivádí na mysl své funkce, všechnu svou použitelnost, aktivují se také jeho nejrůznější vztahy k dalším předmětům a předmětným oblastem, s nimiž se asociuje na základě věcných souvislostí, podobnos-

tí, kontrastů. Otevírá se též výhled ke kořenům řeči: metafora dává procítit významovou energii pojmenovacího aktu, vazby mezi slovy a předměty jsou aktualizovány, a tedy samozřejmosti zbavovány ve chvílích, kdy se odhalují různá etymologická (ať skutečná, ať zdánlivá) příbuzenství. Ostatně podle Jakobsona základ poetické funkce spočívá obecně v tom, že aktuálně navazované, potřebami rytmu diktované zvukové analogie sugerují odpovídající analogie významů (JAKOBSON 1995); během procesu, kdy se čtenář snaží si tento intuitivně pocítovaný předpoklad stejně intuitivně potvrdit, na sebe důrazně upozorňují jednotlivé významové komponenty, v zorném poli se objevují nečekané souvztažnosti. Kromě toho nás jako čtenáře bezpochyby nepřestává fascinovat sám souběh zvukové a významové linie: ona zvláštní, do významové stavby se vepisující „náhoda“ – tím spíš, že systematicky připravovaná a systematicky se opakující –, že (kvazi)věcně motivovaná řeč má také svůj pravidelný zvukový půdorys; že aniž by ztratila sémantickou koherenci, je vždy „v pravou chvíli“ (například v rýmové pozici) schopna též nabídnout to „pravé“, potřebné znění.

Je to zřejmě toto ustavičné **přibývání významů**, jejich charakteristický „přebytek“ (viz RICOEUR 1997), co působí, že zpráva o fiktivních jednotlivostech **přerůstá** v celostní zprávu o světě, ve kterém žijeme. Každé dílo ovšem tento svět sekundárně modeluje (řečeno s Lotmanem) po svém, tak jak to odpovídá jeho jedinečnému, neopakovatelnému tvaru: dává jej nahlédnout prizmatem určitých významových (hodnotových) kategorií, které opakovaně, a tudíž nápadně vystupují z tkáně textu. Jestliže na jedné straně se tedy semióza právem jeví jako nekonečné, v podstatě ničím neomezené vyzářování a větvení významů, na druhé straně má bezpochyby také svůj **dostředivý aspekt**, nesoucí se ve znamení předpokládané jednoty, jednotného sémantického gesta (na existenci těchto dvou protichůdných tendencí a na jejich věcné soupeření upozornil Mukařovský ve studii „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ – viz MUKAŘOVSKÝ 1966c). Stejnoseměrné konotace propojují do jediného celku to, o čem se mluví, a to, jak se mluví, téma a jazyk: proto mohl Mukařovský například při rozboru Němcové *Babičky* nacházet totéž přivětivé „dějové ovzduší“ vyjádřeno jak výběrem a skladbou motivů, tak intonačním spádem vět (trýž 1982b), stejně jako jindy v měkké vlnivosti Čapkovy intonace mimo jiné rozpoznával základní obrysy autorovy filozofické koncepce (trýž 1982c). Společné, opakující se významy překlenují příznačnou různorodost svých nositelů: původní vlast-

nosti slov, motivů, komplexních tematických útvarů, ale také třeba vlastnosti zvukových konfigurací či kompozičních postupů se do jisté míry osamostatňují, a tak se předpodstatňují ve vlastnosti „světa“.

Literární text tedy – pokusme se o závěrečnou rekapitulaci – během svého zvýznamňování souběžně i návazně odkazuje několika různými směry: k **běžnému dorozumívání**, které imituje, dále pak k oblasti **rétorické působivosti** řeči, tj. k tvarovým efektům, jejichž prostřednictvím je mj. z představovaného životního materiálu vydobývá jeho symbolický potenciál; a konečně ke sféře, do níž míří a v níž se způsobem sobě vlastním zúročují funkce toho všeho, tj. ke sféře **zobecňujících reflexí**. Jako by se tedy nacházel uprostřed pomyslné kruhové sestavy zrcadel, mezi nimiž se ustavičně odráží od jedné plochy ke druhé. Dráha tohoto jeho vnitřního pohybu je přitom, zdůrazňujeme, nutně lomená, ke každému ze zmíněných pozadí odkazuje oklikou přes obě zbývající; kdybychom si představili trojúhelník, do jehož vrcholů bychom tato pozadí umístili, pak bychom museli konstatovat, že ve hře je vždy celý jeho obvod. Žádný z vrcholů nesmí chybět, ztratit se v zákrytu své domněle nepodstatné role: ani aktivita tvaru, nedoceňovaná tzv. obsahovou estetikou, ale ani onen „syrový“, jakoby předumělecký řečový materiál, jehož relevanci zas ke své škodě popíral například herbartovský estetický formalismus. V zájmu svého úspěšného fungování, úspěšného zapojení do okruhu si každá z připomenutých oblastí potřebuje uchovat jistou relativní autonomii: právě skutečnost, že fikce a tvar jsou budovány jako dvě částečně samostatné, na sobě nezávislé veličiny, že tedy „životní“ významy na jedné straně nepřestávají přese všechno tíhnout k předmětům, s nimiž byly původně svázány, a na druhé straně že tvarové významy, stále tak trochu prázdné a bloudivé, se nepřestávají rozhlížet po svých možných nositelích, dodává výslednému „poselství“ jeho věčně zneklidňující, opalizující mnohoznačnost a otevřenost.

■ LITERATURA

BARTHES, Roland
2004 *Mytologie* (Praha: Dokořán)

DOLEŽEL, Lubomír
2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

ECO, Umberto

2004 „Intertextová ironie a úrovně čtení“; in týž: *O literatuře*, přel. Alice Flemrová (Praha: Argo)

FRYE, Northrop

2003 *Anatomie kritiky: Čtyři eseje*; přel. Sylva Ficová (Brno: Host)

GADAMER, Hans-Georg

1999 „Estetika a hermeneutika“; in týž: *Člověk a řeč. Výbor z textů*; přel. Jan Sokol a Jakub Čapek (Praha: OIKOYMENH)

ISER, Wolfgang

2001 „Apelová struktura textů“; přel. Ivana Vízďalová; in M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízďalová (edd.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky* (Brno: Host)

JAKOBSON, Roman

1995 „Lingvistika a poetika“; in týž: *Poetická funkce*; přel. Miroslav Červenka, Milada Chlíbačová a Terezie Pokorná (Jinočany: H&H)

JANKOVIČ, Milan

1991 *Nesamozřejmost smyslu* (Praha: Československý spisovatel)

1992 *Dílo jako dění smyslu* (Praha: Pražská imaginace)

LALEWICZ, Janusz

1975 *Komunikacja językowa i literatura* (Wrocław et al.: Ossolineum)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966a „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“; in týž: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon)

1966b „Individuum a literární vývoj“; *ibid.*

1966c „Záměrnost a nezáměrnost v umění“; *ibid.*

1982a „O jazyce básnickém“; in týž: *Studie z poetiky* (Praha: Odeon)

1982b „Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové“; *ibid.*

1982c „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“; *ibid.*

PATOČKA, Jan

1970 *Přirozený svět jako filozofický problém* (Praha: Československý spisovatel)

RICOEUR, Paul

1997 *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*; přel. Zdeňka Kalnická (Bratislava: Archa)

SCHMID, Wolf

2004 *Narativní transformace*; přel. Petr Málek (Brno-Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

STIERLE, Karlheinz

2001 „Co je recepce u fikcionálních textů“; přel. Ivana Vízdalová; in M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízdalová (ed.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky* (Brno: Host)

VODIČKA, Felix

1969 *Struktura vývoje* (Praha: Odeon)

VYGOTSKIJ, Lev Semjonovič

1981 *Psychologie umění*; přel. Ladislav Zadražil (Praha: Odeon)

Irena Vaňková | Kognitivní lingvistika, řeč a poezie (Předběžné poznámky)

I. ÚVODEM: O KONTEXTU

Přibližně v posledním dvacetiletí vidíme ve světové lingvistice zajímavý pohyb. Ne už „od věty k textu“, „od systému ke komunikaci“. Do hry se dostávají ještě jiné dimenze jazyka, spjaté s jeho antropologickou povahou, vyplývající ze souvislosti řeči s lidskou myslí, myšlením a zkušeností, s kulturou. Kognitivní aspekty jazyka (a možnosti zkoumat prostřednictvím jazykově významových struktur principy fungování lidské mysli) se dostávají do popředí prostřednictvím kognitivní lingvistiky. Z množství jejích odnoží a směrů je zřejmě nejznámější koncepce amerických vědců G. Lakoffa a M. Johnsona.

Zprvu nezávisle na americkém kognitivismu se začal v 80. letech 20. století v polském Lublinu formovat přístup zastřešený pojmem „jazykový obraz světa“, zpočátku v souvislosti s etnolingvistikou. Mohli bychom říci, že tato varianta kognitivismu je nám jakožto Čechům ve svých myšlenkových východiscích a cílech, ale i v metodách zkoumání daleko bližší, neboť je zřetelně „evropská“, mj. i důrazem na sepětí jazyka s kulturou. Přitom zohledňuje jako základní principy utváření obrazu světa v jazyce (a v lidské mysli) to, co staví na první místo i kognitivní lingvistika americká: tělesnost (a antropocentrismus), pojmovou metaforu, teorii kategorizace na základě prototypu/stereotypu.

I u nás se už dávno pocituje potřeba najít a lingvisticky etablovat takový přístup k jazyku, který by primárně vycházel z faktu, že jsme lidé a (mateřská) řeč je pro nás způsobem myšlení a rozumění světu; že je řeč těsně spjata s lidskou kognitivitou a kulturou a že je žádoucí zkoumat jazykové jevy nejen jako průsečíky systémových vztahů ani netoliko v rámci jejich fungování v komunikaci, ale též jako poukazy ke skutečnosti, tak jak ji vnímají a pojmově utvářejí lidé: lidé

jako velmi zvláštní biologický druh se specificky utvářenou centrální nervovou soustavou – a myslí – a rovněž jako příslušníci určitého kulturního společenství. Možná ovšem něco takového dosud hledali spíše filozofové nebo vykladači uměleckých textů (připomeňme např. kulturní sémiotiku tartuské školy, u nás dobře známou). V jazykovědě samé však u nás zatím nebyl kognitivně-kulturní přístup k jazyku teoreticky a metodologicky propracován a jako významnější (a vůbec „regulérní“, vědecký) proud lingvistického bádání se neprosadil.¹

Co se týče filozofie, jistě můžeme v tomto směru odkázat k střeoevropské tradici utvářené Herderem, a hlavně pak Humboldtem, přes Cassirerovu *Filozofii symbolických forem* (viz dále), k Weisgerberovi a dalším.

Od těch, kteří bývají jmenováni jako předchůdci zkoumání jazykového obrazu světa,² však přeskočme ještě trochu jinam, ke zcela zásadním vlivům evropské fenomenologické a hermeneutické filozofie: k Husserlovi, Heideggerovi, Arendtové, Merleau-Pontymu, Gadamerovi aj. Podněty dané studiem fenomenality věcí, jejich „jevení“, lidského vnímání a intencionality ve vztahu k předmětu (a světu vůbec), různých aspektů tělesnosti apod., a také ovšem nově otevřená problematika rozumění a smyslu, povahy dialogu, transcendence

¹ Česká jazykověda se ve svých hlavních proudech věnuje zatím spíše jiným problémům, zajímají ji zejména vlastnosti jazyka jakožto systému, a pak ovšem to, jak se systémové vlastnosti realizují v komunikaci. Jde tu o jazykovou komunikaci v celé její společenské šíři i o komunikáty samy, jak se v nich projevují prvky či aspekty „systémové“ i „pragmatické“, jak se v nich realizují osobnosti komunikantů, jejich zvláštnosti, záměry a cíle, strategie, manipulativní techniky apod., a čím se vyznačují ty či ony komunikační situace, styly, texty. Ony hlavní proudy bychom mohli označit jako lingvistiku strukturní, resp. strukturně-funkční, a lingvistiku orientovanou komunikačně, resp. pragmaticky. Vzhledem k nim představuje kognitivní lingvistika komplementární přístup, akcentující – oproti strukturalistickému důrazu na vztahy mezi prvky systému i oproti akcentaci faktorů pragmatických, tj. toho, co je spojeno s komunikanty a komunikační situací vůbec – třetí aspekt znaku: sémantiku, vztah „věci a slova“, tak jak se promítá ve významu, jak je pojmově reflektován člověkem a lidským společenstvím, utvářen v kognitivních strukturách, podmíněn psychofyzickým ustrojením člověka i kulturním společenstvím, které ho zásadně modifikuje.

² Polští autoři uvádějí, že zkoumání jazykového obrazu světa se opírá zejména o dva myšlenkové proudy. Jedním z nich je právě zmiňovaná německá humboldtovsky orientovaná filozofie, druhým práce amerických etnolingvistů Sapira a Whorfa a jejich přívrženců (podrobněji srov. zejm. ANUSIEWICZ 1995).

ve vztahu k druhému jsou i pro jazykovědu (jako obecný rámec rozumění světu, člověku a jazyku) klíčové.

Počínaje Patočkou se k jazyku, ovšem ve filozofickém, nikoli lingvistickém kontextu, zajímavě vyjadřují i současní čeští filozofové; připomeňme, že pro pozdního Patočku je základní čtverností toho, co ukotvuje člověka do bytí, „tělo, společenství, jazyk, svět“ (srov. Patočka 1995). Jazyk se v této souvislosti chápe jako „struktura na půli cesty“, jako něco, co nám od počátku „ustavičně artikuluje svět“, jako „průhledné prostředí, které si neuvědomujeme a které přes tuto průhlednost a navzdory ní nás determinuje“, musíme sice „tvořit v jeho drahách“, přitom však „tyto dráhy nám nezamezují jít dál a dál“ (IBID.: 130). Z. Kratochvíl hovoří o tom, že ve vztahu věci a slova se stýká horizont slova s horizontem jazyka, že „slovo v řeči a věc na světě si navzájem odpovídají“ (KRATOCHVÍL 1996: 50).

Duchovní klima se pomalu proměňuje a je to patrné nejen ve filozofii; interdisciplinarita se mění v transdisciplinaritu, v teorii vědy se mluví o „prolomení bariér mezi obory“ (ROOSEVELTOVÁ 2003). Transdisciplinární povahu má ostatně také kognitivní věda (THAGARD 2001), v jejíchž intencích přistupuje k jazyku i kognitivní lingvistika a učení o jazykovém obrazu světa (podrobněji srov. VAŇKOVÁ A KOL. 2005).

Někteří badatelé poukazují k tomu, že kognitivní lingvistika postarádá vědecké metody podobné např. strukturalistickým, např. „algoritmizovatelnost“ postupů; zkoumání, které má jinou povahu a navyklým paradigmatům neodpovídá, striktně odmítají. Je ovšem, domníváme se, namístě, aby tu vedle jazykovědy „algoritmizující“ byla i ona „rozumějící“ a abychom se pokusili pochopit oba přístupy k jazyku jako komplementární a vzájemně přínosné. O tom, že je to možné, se můžeme přesvědčit mnohde, explicitně o tom píše např. JANDA (2004). V jejím článku se ovšem dovíme také, že to, co se dnes označuje jako kognitivní lingvistika (míní se tím ostatně věci velmi různé), nebývá zprvu takřka v žádném jazykovědném kontextu nijak vřele vítáno, že to bývá prováděno rozpaky nebo přímo arogancí, vnímáno jako podivně nevědecké apod.⁵ V polském prostředí se však často bez rozpaků kombinují strukturní metody zkoumání s přístupem kognitivním, shledá-li to badatel plodným.

⁵ Kognitivista by řekl, můžeme parafrázovat americkou badatelku, že je to proto, že to odporuje pojmové metafoře „lingvistika je exaktní věda“ (JANDA 2004: 14).

Univerzální a relativní, „oči a brýle“

V každé učebnici obecné lingvistiky a dějin jejího zkoumání najdeme pasáže o univerzáliích (tedy o tom, co je společné všem jazykům) a specifikách (o tom, co je pro daný jazyk/dané jazyky jedinečné). V novějším pojmosloví bývá řeč o univerzálním a relativním. Obojí je pannou a orlem jediné mince. Přesto dosud existují dva protichůdné názory na povahu lidského poznání ve vztahu k jazyku, podle toho, jak závažná úloha se (mateřskému) jazyku v náhledu na realitu připisuje. Univerzalisté tvrdí, že to podstatné je pro lidi jakožto příslušníky jednoho biologického druhu společné a stejné; že lidstvo sdílí jakousi „psychickou jednotu“, a to, v čem se lišíme (a v čem se liší naše jazyky), má jen marginální povahu. Podle relativistů se naopak ve svém prožívání a kategorizaci světa různíme podle toho, jaký mateřský jazyk jsme v útlém dětství přijali a rozvíjeli ve svém kulturním společenství; tento jazyk se podle oblíbené relativistické metafory stává brýlemi, kterými hledíme na svět.

V duchu této metafory bychom mohli říci: ano, takové brýle bezesporu nosíme (a možná i několikery na sobě, když si představíme ještě řadu všelijakých druhotných sémiotických systémů, společensko-kulturních, jak o nich mluví třeba Lotman). Pod brýlemi však máme oči: tělesné, našemu lidskému druhu příslušející neurofyziologické a psychologické ustrojení. Víme z mnoha různých kontextů, že „přírodu“ (vrozenost, tělesnou, psychofyzickou danost) a „kulturu“ (sociální struktury, výchovu a učení, vliv prostředí a kulturního společenství s jeho dějinami a tradicí) od sebe nelze striktně oddělit, že člověk je utvářen součinností obojího principu. Ve vztahu k jazyku to je podobné. A zkoumají-li se kulturní odlišnosti, ono relativní, dobře víme, že podkladem, který toto zkoumání a srovnávání umožňuje, je právě univerzalita a konstantnost ještě hlubších (hloubkových či hlubinných) struktur lidské mysli (a „těla“).

Rozlišují-li slovanské jazyky ve své slovní zásobě více druhů emocí než angličtina, tvoří-li a používá-li se v nich více zdrobnělin apod., můžeme z toho vysuzovat leccos o tom, jaký přístup ke světu je vlastní jejich mluvčím. Chybí-li např. v polštině nebo v češtině ekvivalent anglického *babysitter* nebo *pet* ve smyslu zvířete chovaného doma pro zábavu (nikoli pro materiální užitek), svědčí to třeba o tom, že naše kulturní společenství ve svém způsobu života takové výrazy nepotřebovala, protože jejich svět fungoval na jiných principech než ten angloamerický (srov. VAŇKOVÁ A KOL. 2005). Zároveň však prav-

děpodobně najdeme v každém jazyce slovo pro *bolet* anebo pro *dítě* či *zvíře* (znovu ovšem: bude možná rozdílný okruh toho, co všechno pod daným označením bude zahrnuto).

Zkušenostní realismus a antropocentrismus

Podle Lakoffa a Johnsona by měl být základem vědeckého přístupu ke světu a člověku **zkušenostní realismus** (v jejich pracích se vymezuje vůči „mýtu objektivismu“, srov. LAKOFF – JOHNSON 2002: 203n). Lublinští autoři tu hovoří ještě konkrétněji o **antropocentrismu** – ten má ovšem mnoho poloh a podob, ale v každém jazyce se uplatňuje s různou intenzitou na všech sémantických rovinách.

Člověk je mírou všech věcí, jak víme už od antiky, a platí to dvojnásobně i v případě významů, které jsou de facto lidskými výtvoři. Významy fungují (a lingvistika je má za úkol adekvátně vymezovat) vždy v relaci k lidským parametrům, např. k rozměrům lidského těla (srov. *velký* × *malý*, *sousto*, *krok*, *hrst*), k možnostem člověka co do fyzického a smyslového vybavení (*slyšitelný*, *červený*, *těžký*, *slaný*), vzhledem k jeho prospěšnosti (*jedlý*, *užitečný* × *škodlivý*, *nebezpečný*) apod. Jazykový obraz světa (viz níže) je vždy hodnotící a kritériem hodnocení bývá právě lidské stanovisko.

Mluvíme např. o malé červené jedovaté houbě. Třeba pro mravence ovšem neexistuje houba jakožto houba, a navíc předmět takto člověkem označený není z mravenčí perspektivy *malý*, a také pojem *jedovatý* funguje na pozadí antropocentrickém (tedy: jedovatý pro člověka, vzhledem k člověku). V jazyce a jazycích také nemůže být zohledněno, jak a zda vůbec vnímají mimolidské bytosti např. červenou barvu, neboť to není principiálně možné. Barvy, jak víme, nejsou inherentními vlastnostmi předmětů. Pokud bychom chtěli být „objektivní“, nikoli antropocentričtí, museli bychom vycházet z vlnových délek a vůbec z údajů získaných měřicími přístroji – které ovšem také vytvořili a obhospodařují lidé; antropocentrismu se tedy nikdy úplně nezbavíme, zejména ne v souvislosti s přirozeným jazykem (a též s jeho reflexí).

Matematické a matematizovatelné nadto beztak nepřináší hodnoty relevantní v kontextu přirozeného světa, světa prožívaného člověkem jakožto primární a zcela základní horizont jeho života: tedy světa, o který jde humanitním vědám. Pokud jsme zmínili Patočkův pojem **přirozený svět**, měli bychom znovu poukázat na jeho korespondence s jazykovým obrazem světa, a připomenout také Ga-

damerovu tezi o **předporozumění světu**: neboť právě v mateřském jazyce se více či méně zřetelně ukazují struktury, které toto předporozumění nesou, právě z jazykových dat je lze interpretovat.

II. ZÁKLADNÍ POJMY KOGNITIVNĚ-KULTURNÍHO PŘÍSTUPU K JAZYKU

1. *Jazykový obraz světa*

Tento pojem byl poprvé užít (a posléze také rozpracován) lublinskými vědci, dnes je běžný snad na všech polských jazykovědných pracovištích; nejde ovšem jen o pojem, ten metonymicky zastupuje celý způsob zkoumání jazyka, přístup k jazyku. Na základě jazyka – to je jeho hlavní tezí – lze totiž zjistit, jak dané jazykové společenství konceptualizuje, prožívá, hodnotí a sdílí svět, v jakých souřadnicích mu rozumí, jaké jsou základy jeho kultury (BARTMIŃSKI 2001).⁴

Odtud je ovšem jen krok k pojetí jazyka jako základu národní svébytnosti a kultury. V jazyce je totiž obsažena interpretace (nikoli „odraz“) skutečnosti, souhrn/struktura soudů o světě vlastní určitému společenství. Mohou to být soudy buď fixované v samém jazyce (v jeho gramatických formách, slovníku, frazeologii, příslovích, všeobecně známých textech – folklor, sdílené umělecké texty, šlágry, vtipy), nebo jazykovými formami pouze implikované a interpretovatelné z určitých textů (srov. TOKARSKI 2001).

Jazykový obraz světa je **antropocentrický** (a v souvislosti s tím také **etnocentrický** a **geocentrický**), **naivní**, **subjektivní** (resp. **intersubjektivní**), „**předsudečný**“. Ve své základní poloze vychází z perspektivy „člověka z ulice“, průměrného mluvčího daného jazyka, příp. dítěte (srov. např. TOKARSKI 2001; VAŇKOVÁ A KOL. 2005). Často bývá v rozporu s obrazem „vědeckým“. Dobře víme, že *velryba* není „velká ryba“, víme, že východ a západ slunce nemá s pohybem slunce nic společného, ale v pojmenování a v základu svého vnímání světa se držíme naivního pohledu. Nebezpečné konsekvence ovšem může mít, pokud nerozlišujeme předsudečný, generalizovaný obraz věci a realitu samu např. v souvislosti s národnostními stereotypy, stereotypy povolání apod.; to ostatně už dávno reflektuje sociologie i sociolingvistika.

Jazykový obraz světa je mnohvrstevnatý; základní polohou je však ta jeho modalita, která je spjata s běžnou, každodenní komunikací

⁴ Podobné zacílení mají též zkoumání ruská, srov. zejm. APRESJAN 1995 nebo ARUTJUNOVA 1999.

a tvoří základ všech dalších stylových a komunikačních sfér. Jazykový obraz světa je také dynamický ve svém vývoji. Třebaže jeho základ zůstává takřka neměnný, ukazuje proměny společenských hodnot a vůbec změny ve vnímání a prožívání světa a různých jeho výseků. K tomu poukazují zejména texty publicistické, reklamní apod., prezentující ze své podstaty velmi specifický obraz světa. Pro nás je však nadmíru zajímavé, jaký význam lze v souvislosti se zkoumáním jazykového obrazu světa připisovat **uměleckým textům** (viz dále).

2. Tělesnost

„Okolní svět je partnerem v rozhovoru, jež vede s ním naše tělo“ (HOGENOVÁ 2002: 41).

Téma tělesnosti je v současné fenomenologicky orientované filozofii silně exponováno (srov. např. jen citace v právě uvedeném zdroji), a nejen tam, tělo a tělesnost se v souvislosti s myslí, subjektivitou a intersubjektivitou zkoumá jinak (se snahou překročit karteziánské „subjekto-objektové“ pojetí) i v přírodních vědách. Připomeňme také medicínu a přístupy hledící na člověka jako na bytost psychosomatickou.

Kognitivní lingvistiku ovšem zajímá hlavně to, že zásadní místo tělesnosti v naší kognitivitě a vztahu ke světu vůbec lze interpretovat právě z běžně užívaného jazyka. Tak např. v rámci frazeologie zaujímá přední místo (kvantitativně i kvalitativně) tzv. somatická frazeologie – ve frazémeh se velmi často vyskytují např. hlava, oko a oči, ruka, srdce, ale třeba i vlas či nehet. Názvy částí lidského těla se běžně (na základě metaforického nebo metonymického přenesení) používají pro označení velkého množství věcí, tělo je počítadlem (prsty) a pomůckou při určování kvantity a míry (délkové míry *stopa, palec, loket, krok*, výrazy jako *hrst, lok, sousto*). Slovesa vztahující se primárně k tělesnosti, pohybu, smyslovému vnímání, manipulaci s předměty v prostoru apod. nabývají řady významů přenesených, odkazujících k emocím, kognitivním procesům, sociálním vztahům, komunikaci aj. (*jít dál, tlačit na někoho, táhnout někoho, viset na někom, nést odpovědnost, plazit se před někým, stát pevně na zemi*). V tělesnosti a prožívání těla ve vztahu k prostoru má původ postupné konstituování mluvnických osob a zájmen, ale i předložek či některých adverbů, jak ukazuje na četných příkladech z etnologických výzkumů např. už Cassirer (srov. CASSIRER 1996: 154n).

Nedá se tedy přímo říci, že by důraz na tělesnost v úvahách o člověku byl pro nás Evropany závratnou novinkou, tak jak to možná někdy prezentují američtí kognitivisté. Ale v kontextu, který předsta-

vují ve svých knihách, nacházíme řadu zajímavých podnětů (nehledě na onen kontext uvažování sám jakožto základ specifického lingvistického přístupu). Připomeňme zde zejména konceptuální/představová schémata (*image schema*), jimiž je člověk primárně ukotven do světa (vycházejí ze zkušenosti subjektivně prožívaného těla) a jejichž fungování lze interpretovat z jazyka (frazieologie, typických kolokací, významové struktury výrazů, přenesených významů). Například schéma „nádoba“ (*container*) můžeme nalézt v základu takových vyjádření jako: *být plný očekávání; mít/nosit [tu křivdu] pořád v sobě; uzavřený nebo otevřený člověk; prázdný/plný; vyprázdněný/naplněný život; mít prázdnou hlavu; mít v hlavě piliny; mít plnou hlavu starostí; mít děravou hlavu/paměť; nosit někoho v srdci; slova plná bolesti*. Jiný příklad: schéma „spojení“ je přítomno v pozadí mnoha vyjádření zejména o sociálním kontaktu (*mít na někoho spojení; navázat známost; zpřetrhat pouta; úvazek, závazek, svazek [manželský]; je uvázaná u dětí; upoutat někoho; být pevně spjat s něčím; upínat se k někomu/něčemu; spojují je pouta přátelství*). Alespoň připomeňme další schémata jako „nahore × dole“, „cesta“, „centrum × periferie“, „část × celek“, „cyklus“ aj. (srov. zejm. JOHNSON 1987).

3. Konceptuální metafora

Zásadní roli v kognitivně orientované lingvistice hraje **teorie konceptuální metafory**. Metafora se tu chápe jako přirozená součást lidského vnímání světa, každodenního prožívání, myšlení, zkušenostních struktur, a tedy též konceptualizace, pojmotvorných procesů. Právě ty jsou těsně vázány na jazyk; to, co běžně říkáme, prozrazuje, že lidský pojmový systém má metaforickou povahu.

Metafora je primárně záležitostí pojmovou a pojmotvornou, její vyjádření v modu jazyka je až sekundární a v rámci jedné pojmové metafory se může reálně užívat velké množství jazykových realizací (a potenciálně ještě další). Podstatou metafory je proces, v němž se struktura zdrojové oblasti (*source domain*) přenáší do oblasti cílové (*target domain*). Zdrojová oblast mívá přitom základ v (smyslově, tělesně, jednoduše představitelné, konkrétní) zkušenosti, cílová je naopak abstraktní, taková, jaká by se jen těžko vyjadřovala bez možnosti využití metafory: jde např. o emoce, vztahy, procesy intelektuální povahy, ale také např. o čas. Tak např. myšlenky/teorie/díla mají v dimenzích jedné konceptualizace povahu lidí a jejich fyzického života (*rodí se; jsou věčně živé nebo neživotné*, případně *dávnou mrtvé*; mohou však být *vzkříšeny*; také mají rodiče *[otec moderní*

biologie], mohou být dosud v plenkách apod.). Jiná konceptualizace ukazuje myšlenky (nebo i celé myšlenkové systémy, vypsané v knihách či textech vůbec) jako jídlo, potravu: můžeme je vnímat jako nezáživné, *prokousat se jimi, trávit/strávit je*, můžeme je přímo nazvat *duševní potravou* (srov. LAKOFF – JOHNSON 1980/2002).

4. Kategorizace, význam, konotace

V souvislosti s vymežováním významu (a to je zcela zásadní v oblasti kognitivně pojaté sémantiky, lexikální i gramatické) se vychází nikoli z klasické, „aristotelské“ kategorizace, ale z **teorie prototypu**, resp. stereotypu. To znamená, že hledáme a charakterizujeme nejtypičtějšího představitele dané kategorie, toho, který má všechny důležité vlastnosti v ideální míře. Takový pohled na kategorizaci má pak značný vliv na pojetí a výklad významu – a právě zde se ukazuje i přínosnost kognitivně-kulturního přístupu k jazyku v oblasti zkoumání uměleckého textu.

Pocitování konotací je do jisté míry individuální a subjektivní. Mnohé je ovšem nesporně záležitostí sdílenou, intersubjektivní, a z mnoha důvodů by bylo dobré právě tyto složky významu, jdoucí „za denotaci“, prozkoumat, uchopit a interpretovat – teoreticky i metodologicky. Tuto ambici strukturně pojatá lingvistika z pochopitelných důvodů neměla, i v otázkách významu ji zajímaly především – řečeno morrisovsky – syntaktické vztahy, vztahy znaků mezi sebou, vzhledem k sobě, v rámci systému, nikoli to, co vyplývá ze vztahu znaku směřujícího mimo systém: k uživateli, k obrazu „věci“ v jeho mysli, i v „mysli kolektivní“, která se vztahuje k určitému společenství uživatelů, tj. ke kultuře.⁵

⁵ Význam se postihuje na základě vymezení místa jednotky v (lexikálním) systému, v hierarchii jednotek významově nadřazených a podřazených a pak v linii jednotek souřadných, na základě rozlišujících rysů. Ve zkratce jde o aristotelskou definici *genus proximum – differentia specifica*. Např. *hlava* je podle strukturní slovníkové definice „horní, popř. přední, řídic. též centrální část těla živočichů (u lidí a u opic kulovitého tvaru), v níž jsou uložena nervová centra a počátek zažívací roury, popř. důležitá čidla (oči aj.)“ (SSJČ 1989: II/36). Nejbližší nadřazený druh je „část těla“, ostatní údaje uvedené v definici představují diferenční (specifikační) rysy. V tomto rámci se pak zkoumají např. vzájemné vztahy mezi synonymy, opozitnost aj. Také pojem příznakovosti vlastně vychází z tohoto pohledu: jeden člen systému je neutrální, druhý potom – ve srovnání s ním – tak či onak příznakový, má oproti neutrálnímu členu rys „navíc“.

Konotace jsou spjaty téměř výhradně s kognitivitou (resp. prožitkem) rodilých mluvčích (nebo těch, kteří mají k jazyku vztah jako rodilí mluvčí). Ti totiž prožívají jazyk „celým tělem“, ve významech slov je pro ně přítomna mj. i jejich smyslová a tělesná zkušenost (srov. VAŇKOVÁ 2003). Výstižně to vyjadřuje Z. Neubauer: „Korelátem slova v mateřtině není pojem, ale **prožitek**. Prožitek se také týče smyslu, avšak ne smyslu-rozumu, nýbrž smyslů tělesných – orgánů vnímání. To jsou ty »doušky a šalvěje«, které voní přímo kolem slov tak jako kolem vzpomínek. Zvuky, slova, obraty, věty a souvětí mateřtiny zpřítomňují, nesou, obsahují celé komplexy situací, skrze které jsme se s nimi poprvé setkávali – nebyloť tehdy ještě škatulek pro pojmy. Tu konkrétnost jsme ovšem také povětšinou zapoměli či nezachytili: nebyloť tehdy časové posloupnosti a map životních zkušeností. Ale trvá jejich masivní, mnohostranná, pestrá, solidní, neprůhledná tělesnost (*opacité, épaisseur*). Opouzdrila se a vytvořila jádro (*core*) měňavkovité buňky pojmu. Toto »jádro« obsahuje (v této cytologické metafoře) doslova »genetickou informaci« pojmu. Zajišťuje jeho kontinuitu a identitu, zatímco cytoplazmatická periferie pojmu-améby omývá svět svými dráždivými a citlivými výběžky abstrakce, vlnivými vibracemi eidetických variací své membrány vyhmatavá smysl a panožkami (pseudopodiemi) svých metafor se přemísťuje (*meta-ferèi*) po zkušenosti“ (NEUBAUER 1999: 88–89).⁶

III. KOGNITIVNÍ VÝCHODISKA A POEZIE

Pokud hovoříme o zkušenostním realismu a antropocentrismu jako východisku kognitivně a kulturně orientované lingvistiky a o tom, že kognitivismus spatřuje právě v jazyce zásadní svědectví o povaze a fungování lidské mysli, je jasné, že jde o přístupy inspirativní také v souvislosti s uvažováním o uměleckém textu a o umění vůbec. Také zkoumání jazyka jakožto obrazu světa vede k otázkám:

⁶ Připomeňme na tomto místě mezinárodní výzkum v oblasti srovnávací sémantiky, kognitivně orientovaný, který koordinovaly profesorky Grzegorzycykowa a Waszakowa z katedry polonistiky Varšavské univerzity. Protože mělo jít o nezvykle detailní studium několika konceptuálních oblastí (rozměry, barvy, mentální procesy), včetně kolokací a významových poloh okrajových a včetně velmi jemného postižení konotací, každý účastník výzkumu byl vždy současně rodilým mluvčím zkoumaného jazyka i erudovaným specialistou v jeho filologii: Polák polonista, Čech bohemista, Rus rusista apod. (srov. GRZEGORCZYKOWA – WASZAKOWA 2000–2003).

A co (z tohoto hlediska) básník? Co poezie? I tam se uplatňují představová schémata a „metafory, kterými žijeme“; a jak? Možné úvahy, otázky a odpovědi, a už sám horizont takto otevřený představuje zajímavou oblast uvažování jak pro jazykovědce, tak pro básníky a jejich vykladače.

Připomeňme dva z protagonistů lublinského bádání – jazykovědce A. Pajdzińskou a R. Tokarského. Ti od počátku věnují oblasti poezie zvláštní pozornost, ukazujíce, že i pro samu jazykovědnou sémantiku je zkoumání uměleckých textů velmi důležité. Jde totiž o neocenitelný zdroj dokladů konotací. Na námitky některých jazykovědců, že poezie je netypickou oblastí užívání jazyka, že je doménou individuálního a zvláštního, neběžného, a tudíž že se pro jazykovědné bádání jeví jako zdroj nevhodný a málo objektivizovatelný, lze odpovědět: Kdybychom exponované konotace nebyli schopni, ale spoň někteří z nás, vnímat a sdílet, kdyby nebyly intersubjektivní, kdyby nebyly opravdovou součástí významů, nedokázali bychom vysvětlit, jak je možné, že uměleckým textům (a nejen jim) rozumíme.

Studium konotací

Tokarski a Pajdzińska zdůrazňují, proč je zkoumání konotací prostřednictvím poezie důležité. Chceme-li popsat např. konotace spjaté s pojmenováním barvy modré, nepostačí to, co nám poskytnou doklady z běžných komunikačních sfér. Jazykový materiál sice poukáže např. k významu „cyanotický“ nebo „zjevně pocitující zimu“ (*ry mu modraly; być zimou cały modry*), ale např. konotace „emocionální distance, chlad“ lze dobře doložit jen na textech uměleckých (srov. TOKARSKI 1996). Významovou charakteristiku „emocionální distance“ (případně doplněnou o „neosobní dokonalost“, „ideálnost“, „nedosažitelnost“, a to nejen ve smyslu prostorovém) můžeme nalézt i v mnoha českých uměleckých textech, třebaže v rovině jazyka – systému (např. ve frazeologii) odpovídající doklady chybějí.⁷

Seifertova báseň *Hora Říp* začíná slovy „Viděl jsem hory plné ledu, / však zpívat o nich nedovedu. // Jiskřily dálky nad hlavami / jak bledě modré drahokamy // Jímala závrat při pohledu, / zpívat však o nich nedovedu“ (SEIFERT 1960: 58). „Emocionální distance“ spjatá s atributy vysokých hor (led, dálka, mimolidská dokonalost, a také „bleděmodrost“) je postavena do kontrastu k „malému české-

⁷ Jejich nalezení v uměleckých textech však dokazuje, že tam in potentia jsou.

mu“ Řípu, k němuž může mít člověk silný citový vztah, váže k němu konkrétní prožitky domova, chce se mu při pohledu na něj „zpívat i plakat“. Vedle výmluvných veršů z Máchova *Máje* („po modrém blankytu bělavé páry hynou“), dokládajících sémantický rys dálky a vzdálenosti nejen ve „fyzickém“ smyslu slova, si vzpomeňme třeba také na text prvorepublikového šlágru *Modravých dalek volání...* (DVORNÍK – BRABEC 2000: III/12).

Jiný význam spjatý s adjektivem *modrý*, zjevně se rodící vlivem kulturních kontaktů se světem až v průběhu minulého století (angloamerický kontext, džez, blues), dokládají zejména populární písňové texty: např. u Jiřího Suchého se velmi často objevují spojení jako *modrá nálada*, *modrošedé blues* (sic!), vzpomenout můžeme ovšem už o generaci starší, Ježkovo, Voskocovo a Werichovo blues *Tmavomodrý svět*. Modrá tu konotuje melancholii, nostalgii, smutek (leckdy i v trochu ironizované poloze – srov. např. „vzduch je modrým nikotinem nasycen“ v Suchého písni *Život je pes*, srov. SUCHÝ 1969: 204), zejména (tematizovaně i implicitně) ve spojení s blues jako typem džezové písně či skladby. Konotace to jsou většinou pozitivní, potvrzující oblíbenost modré barvy, zcela ve smyslu písně Ondřeje Hejmy *Modrá (je dobrá)*: „Jako nálada když zahrajou / poslední kus / modrá je naděje láska i moje blues“ (DVORNÍK – BRABEC 2000: II/105).

Rekategorizace. Relativizace významů. „Básnické definice“

Jedním z velkých témat kognitivní lingvistiky je kategorizace. Otázky, zda kategorie existují objektivně, anebo jsou výsledkem lidské aktivity, proč kategorizujeme tak, a ne jinak apod., řeší filozofové už od dob antiky. V umění se podobně odnepaměti setkáváme s potřebou rekategorizace. Polemika s tím, že je nám uloženo vidět věci určitým způsobem, že jsou kontury našeho světa přesně dány v jazyce, ústí často v přetváření jazykových struktur. Vzpomeňme V. Holana: „Něco ve mně šeptalo: ten osud, ale ta život...“ (HOLAN 1968: 204). Kolizi mezi gramatickým rodem substantiva (mužským) a citěním zcela jiné vnitřní podstaty označovaného fenoménu („ženské“) řeší přeznačkováním: „ta život...“.

A. Pajdzińska mluví o specifčnosti „básnických definic“. V poezii se totiž často setkáváme s takovými vyjádřeními, která mají formální podobu definice: „láska je...“, příp. „láska není...“ To, co následuje za sponovým slovesem, může vypadat velmi různě, definice slovníkové to ovšem nepřipomíná, anebo jen velmi vzdáleně. Daný jev je nazřen nikoli „vědecky“, tj. např. prostřednictvím nejbližšího nadřa-

zeného pojmu a diferenčních rysů, ale prizmatem osobní zkušenosti, vlastního prožitku. Zásadní tu bývají smyslová data, útržky konkrétních situací, emocionálně důležité detaily, vystoupivší jako pars pro toto za celý pojem (srov. též PAJDIŇSKA 1993). Básnická „definice“ se pak ve skutečnosti vztahuje nejen ke svému „denotátu“, ale tím, že bere do hry nečekané atributy věci (často v kontextu velmi konkrétních situací, tak jak je smyslově prožíváme), tvoří nové souvislosti a proměňuje nebo dynamizuje, aktivizuje navyklý pohled na daleko širší úsek světa. Kupříkladu rybník není v takové „básnické definici“ charakterizován jako „umělá vodní nádrž (napájená z pramene)“ (SSJČ 1989: V/209), jak stojí ve slovníku (definice encyklopedická by byla ovšem daleko obsažnější), ale takto:

rybníky voda obrácená naznak
uprostřed polí nebe ostříži
u hráze hromadí se pěna
špinavá jako vlna po stříži
(SKÁCEL 1996: 110)

Nezřídka se tematizuje sama relativita lidského posuzování reality dokonce jako primární (tj. „neví se nic, nebo jen to skutečně elementární“), srov. toto čtyřverší J. Skácela (které je jakousi parodií na „vědecký“ kontext uvažování):

střevíc je pravý nebo levý
člověk spíš bytost nežli věc
o lidské duši se nic neví
a jezevec je jezevec
(SKÁCEL 1996: 158)

Často se také, dodejme, v takové „definici“ bere do hry slovtvorná motivace slova a to, jak se lexikální význam vztahuje či nevztahuje k povaze pojmenovávané věci; nacházejí se možné souvislosti, motivační poukazy ožívají, tak jak to známe z lidové etymologie. Zde se však navíc reinterpetuje běžný obraz světa, dráha našeho rozumění je odkloněna z běžného směru: srov. např. „zátíší je co za tichem / čas hryže jako zrno myš“ (SKÁCEL 1996: 146) nebo:

velbloud je bloud jenž bloudí
tam kde je nouze o jabloně
pro velblouďátko hledá žížeň
hedvábnou hlavu k zemi kloně
(SKÁCEL 1996: 87)

V poezii se často reflektuje relativita lidského pohledu na svět.⁸ Člověk je jakoby uvězněn či zaklet pouze do jednoho způsobu vnímání světa: to jsou ony brýle (jazyk, kultura – ale pochopitelně nejen to, taktéž stereotypy dané osobní i kolektivní historií, individuálními i všelijak předanými komplexy aj.) a oči (lidské možnosti jakožto lidské: dané charakterem našeho tělesnění, povahou fungování smyslů apod.). Být „jinak“, myslet a cítit jinak je nám odepřeno. Mnozí se snaží rozrušit hranice smyslového vnímání a poznání; touha po totálním vnímání světa i možnost jeho dosažení je v běžném povědomí spojena se zážitky mystiků a umělců. Traduje se např. prožitek ovlivnivší Josefa Šímu. Jeho setkání s kulovým bleskem, se „zhuštěným světlem vytvářejícím svět, [...] světlem, jež se stalo hmotou“ (cit. podle LANGEROVÁ 1998: 11) bylo zásadním zlomem v jeho dosavadním pohledu na povahu reality i smysl vlastního snažení. Zážitek jednoty působí tak, že mnohé do té doby samozřejmě vnímané, cítěné a „myšlené“ opozice a podvojnosti mizí, padá rozlišení konkrétního a abstraktního, subjektu a objektu, „vnitřního“ a „vnějšího“, „reálně“ existujícího a „pouze“ myšleného, imaginárního: vše je součástí jednoty. To se pak musí projevit v uměleckém díle, v obrazu světa, který je jím utvářen, ve způsobu kategorizace apod.

Ale i jindy se tematizovaně (s různou mírou explicitnosti) v četných verbálních uměleckých textech odhalují schémata jako schémata, uvažuje se o konceptualizaci různých jevů, emocí, hodnot jako o něčem nesamozřejmém, relativním, nepřesném, a třeba i náhražkovém vzhledem k pravému poznání. Ukazuje se tu (třeba prostřednictvím navržení jiné, nové, básnické kategorizace a konceptualizace) dvojznačnost a paradoxnost světa (resp. běžného pohledu na svět).

V takových básnických reflexích se (na pozadí pevného ukotvení tematizovaných skutečností v jazykovém obrazu světa) s představovými schématy a pevně danými konotacemi nějak pracuje, převrací se, přeskupují, aktualizují.

Tak např. ve Skácelově básni s příznačným názvem *Umění metafor* (už dopředu regulujícím recipientovo vnímání tímto směrem) jde o konfrontaci věci a „slova“, resp. způsobu pojmenování dané věci. Jde vlastně o prosté konstatování, jakoby nevzrušenou oznamovací větu (kdybychom rezignovali na sémantiku nesenou veršovými

⁸ Relativita jako vztáženost k určitému horizontu, referenčnímu rámci.

předěly): v čínském metaforickém pojmenování se kulka dum-dum dává do souvislosti s otevírajícím se květem. Obraznost tedy, můžeme být udiveni, vychází z paralely mezi vizuálně vnímanými projevy obou věcí – které jsou díky konotacím spojeným s otevíráním květu podány obě jako (tradičně) „krásné“, bez ohledu na děsivý účel, k němuž je pojmenovávaná věc určena.

Střelivu se zkoseným hrotem
kulkám dum-dum
říkají Číňané v obrazné své řeči
ty které otevrou se jako květ
(SKÁCEL 1996: 354)

Připomenout můžeme i jedno místo z Holanova válečného deníku *Hadry, kosti, kůže*, kde se rovněž tematizují názvy zbraní. Nejprve *tank*: tím, že se nečekaně rozpojí forma a význam slova – a možných významů daného zvukového komplexu se přdestře nečekaně několik, a velmi disparátních –, je cosi zásadního relativizováno: neotřesitelnost skutečnosti, kterou prožíváme lidsky, tj. jazykově, resp. se samozřejmou vírou, že věci jsou tak, jak jsou uloženy v naší a kolektivní – „jazykově“ konstituované – myslí.

- Zdokonalili jsme tanky.
 - Ale tank je v tibetštině genitiv plurálu a znamená kostelní korouhve.
 - Tanka jsou také tibetské peníze.
 - U Indiánů je to cisterna.
 - U Japonců jedna z lyrických forem.
 - Tanka v chorvatštině: tenká.
- (HOLAN 1968: 284)

Text pak pokračuje reflexí připomínající výše uvedenou Skácelovu báseň: tematizuje se tu pocit hrůznosti nad „metaforami, kterými žijeme“ i nad pojmenovacím cynismem jejich autorů a uživatelů. V metaforicko-metonymické zkratce se vyjevuje, že ani nejposvátnější lidské hodnoty nezůstávají uchráněny před devalvací, vše je vtlačeno do hry. Do jazyka i do skutečnosti, resp. do skutečnosti, která má pro člověka vždy jazykovou povahu.

- Zdokonalili jsme protiletadlová děla.
 - A jednotlivé jejich části pojmenovali úděsně: „kolébkový nosič“, „duše hlavně“.
 - Můj Bože, jistý typ výbušných motorů se jmenuje „Pegas“.
- (HOLAN 1968: 285)

Konceptuální (představová) schémata a jejich narušování

Co se týče tzv. konceptuálních schémat, uplatňují se v poezii stejně jako v běžné komunikaci – a zároveň i jinak. Tedy: principy jsou stejné, jsou podloží, na kterém se vše odehrává. V drahách, které nabízí běžná zkušenost a řečová (a kognitivní) kompetence, v rámci běžných pojmových polí, básník ovšem nachází jiné ústřední body, vystupují zde jako vrcholy (které se pak pojmenují slovem) jiné části reality, jiné špičky (téhož) ledovce. Slovy M. Červenky, nemusíme mluvit banálně o otci moderní biologie či jazykovědy, ale třeba o jejich matce, tetičkách, nemanželských dětech atd. To všechno se ovšem odehrává v rámci metaforické konceptualizace „teorie, koncepce, díla = lidé (ve svých biologických projevech, rodinných a rodových vztazích)“, která se běžně realizuje (kromě *duchovního otce teorie*) např. ve vyjádřeních *dílo se zrodilo.../zrod díla je spjat s...; teorie je neživotná/věčně živá; oživit/vzkřísit myšlenku toho a toho*.

Představové schéma „spojení“ je např. v češtině využito v bezpočtu frazémů a kolokací (viz výše). Na tomto pozadí je pak budována obraznost Skácelovy básně *Pouta* (mimochodem si můžeme povšimnout začátku básně, realizujícího formu „básnické definice“, jak o nich byla řeč výše):

Dětství je to co dávno kdysi
bývalo a dnes ze sna visí
jak provázek a zbytek pout
jež lze a nelze rozetnout

Třeba nám život jinak káže
kdo moudrý je ten nerozváže
motouzek, co nás s dětstvím spíná
a krásná pouta neroztíná
(SKÁCEL 1996: 262)

V moderní poezii se ovšem v souvislosti s představovými schématy nebo jazykovými realizacemi konceptuálních metafor setkáváme nejen s aktualizacemi tohoto typu, ale často též s paradoxním obrácením znamének, s dvojznačností, jakoby zenovým kóanem apod. – alespoň u J. Skácela. Podívejme se např. na to, v jakých polohách se může objevovat schéma „nádoba“ (srov. výše).

Vcelku „klasická“ realizace tohoto schématu se ukazuje ve Skácelově básni *Protější země*: člověk ve své vnitřní podstatě = zrno, v tomto rámci pak (mrtvé) tělo = slupka, pleva, čili něco nepodstatného,

co ukrývá (i zakrývá) *tvrdé zrno* – duši; přitom je důležité i ono „vymnutí“ zrna z plevy (srov. též konotace a symbolický, zejm. biblický význam zrna a plev).

Smrt je jen jednou jedenkrát a navždy
a mrtvé tělo pleva
ze které duše byla vymnuta
jak tvrdé zrno
(SKÁCEL 1996: 76)

Vzpomeňme též Skácelovu báseň *Snímání posmrtné masky*, kde se schéma nádoby evokuje ještě jinak: s připomínkou heideggerovského paradoxu, že smyslem džbánů je ono prázdno, obkroužené stěnami (podobný obraz se nachází i v kontextech staročínských); stejné je to s posmrtnou maskou, která může být rovněž interpretována jako slupka, skořápka nebo stěna nádoby zbylá po vzácném lidském „vnitřku“.

Užitek nádoby netkví však v hlíně
Tak jak ji zformoval hrnčířský kruh
Co oheň vypálil v tvar
Je schrána a násilím pojatý prostor

To vskutku skutečné prázdno
Co činí ochranu vzácného vína
Snímáme s vědoucí tváře
Až zase po horách chodívá smrt
(SKÁCEL 1996: 217)

Schéma nádoba (*container*) zahrnuje ovšem širší třídu jevů než jen to, co v češtině běžně pokládáme za nádoby: jde tu i o domy, místnosti apod., o vše, co má nějaký vnitřní prostor, zřetelně oddělený od vnějšku. Uplatňuje se zde v různých modifikacích slovní zásoba jako: *uvnitř* × *venku*, *plný* (něčeho) × *prázdný*, *dno*, *zdi*, *zavřít* × *otevřít*, *vstoupit do...*, *být v...*, *dostat se do/z...*, *vyjmout z...*, *schovat se v...*, *vložit do...* apod.

Co se týče paradoxních realizací schématu „nádoba“, připomenout musíme i jeho vázanost na pojímání „slova“, „řeči“ apod.: i v běžné poloze českého (a nejen českého) jazykového obrazu světa se slovo ukazuje jako nádoba: srov. *prázdňá slova*, *slova plná smutku*, *v těch slovech bylo zoufalství* aj. (srov. též MACKIEWICZ 2001). V tomto smyslu se schéma nádoba (ovšem jako nosný paradox) uplatňuje ve čtyřverší o nutnosti hledat „neexistující“, jež vrcholí veršem o *bezedných* slovech:

hledejme hledejme včerejší den
 hledejme kámen na kterém roste vlna
 v lebedě zvon a na rybníku len
 bezedná slova po samý vrch plná
 (SKÁCEL 1996: 183)

Podobný paradox najdeme i v básni o „básnících zakázaných zažíva“, kde „těžká voda v řece zapomnění / ta voda bez dna na dno zamrzá“ (SKÁCEL 1996: 351).

V následujících známých čtyřverších se (po obrazech „bezedného dna“) obraz nádoby-budovy proměňuje v „plné prázdno“, které něco zásadního tvoří, dotváří a završuje, a zase naopak.

...
 to prázdno které tvoří dům
 je obklíčené nevidí
 a zbývá i když strhnou krov
 a zboří kolem ticha zdi
 (SKÁCEL 1996: 180)

...
 všechno se jednou probolí
 na vlastní dno a zmizí strach
 krásné jsou staré stodoly
 prázdne po dávných úrodách
 (SKÁCEL 1996: 146)

Nakonec uvedme ještě úryvek z Holanovy *Terežky Planetové*; schéma „život = nádoba“, za normálních okolností vcelku banální (o životě nebo osudu se běžně mluví jako o *plném* [něčeho], či *prázdném*, *naplněném*, či *nenaplněném*), je překvapivě aktualizováno: v dichotomii náplně a plnosti vyvstává bohatství dvojího proudu konotací, které odhalují dvojí možnou povahu osudovosti, o kterou v celé skladbě jde: trpnost, přijetí a nesení (vnuceného) údělu, anebo možnost aktivity, vlastního, organického sebeutváření, růstu k plnosti; ta je zde ovšem spatřovaná jako víceméně nerealizovatelná:

Život! ... Je to vždy něco z výše
 vnuceného, ba náplň spíše
 než organicky vyrostlá
 plnost...
 (HOLAN 2002: 76)

Konceptualizace řeči v poezii: tělesnost, metafora, konotace

Podívejme se – abychom uvedli kromě jednotlivých sond i příklad komplexnější interpretace – na téma řeči, jak může být ztvárněno v poezii: v souvislosti se svým běžným jazykovým obrazem v češtině i (v jistém smyslu) na rozdíl od něho. Půjde tu o pohled na *Krysí hnízd* M. Topinky; jeho interpretaci zde ovšem prezentujeme pouze velmi částečně, prostřednictvím několika úryvků, protože jsme vedeni jiným cílem.

V českém obrazu světa (a nejen v českém) jsou hlavními reprezentanty mluvení a řeči *ústa* (*pusa, huba*) a *jazyk*.⁹ Je to tak pochopitelně i v poezii, ale tam – např. právě u M. Topinky – se setkáváme s mnohem zajímavější situací, platnou zcela jistě nejen v souvislosti s ústy a mluvením.

Do hry totiž vstupují kromě běžných, ve frazeologii i jinde exponovaných a výše už jmenovaných částí mluvidel, také jiné součásti této pojmové oblasti: kromě *úst a jazyka* též *rty, zuby, hrdlo*, a zejména *hrtan*. Právě ten figuruje v *Krysím hnízdě* z mluvidel nejnápadněji: jako místo, kde vzniká, resp. kde sídlí (moje) řeč. Řeč zde vystupuje – v rámci průniků několika svých konceptualizací (viz dále) – takřka jako součást těla, těla ve smyslu živého a žitého organismu, a je cítěna a prožívána velmi exponovaně. Někde je vztah hrtanu vzhledem k řeči specifickou metonymií: hrtan je kýmsi stále zraňován, v něm a na něm se odehrává to, co vlastně „patří“ řeči; jsou to fyzické útoky, mučení, působení bolesti („hrtan na skřípci“ – TOPINKA 1970/1991: 60; „vandrujou tu tři řezníci, / dřou mi hrtan při měsíci – IBID.: 30; „krysky mi už lezou krkem / hryžou v hrtanu – IBID.: 115). Současně je hrtan také místem, jímž je ich přítomno v „krysím hnízdě“ – a právě to je (mj.) obrazem zvláštního prostoru řeči. „Až po hrtan / jsem zavrtán v krysím hnízdě“ (IBID.: 12), stojí v textu.

Hrtan je místem, kde se ich samo nachází (a, slovy V. Linhartové, „stává se řečí“).

Jsem v hrtanu,
uvnitř hmoty slova, ale zároveň i **mimo** tuto hmotu.
Z toho vzniká nová citlivost, ke slovu, gestu, tvaru i
zvuku.
(IBID.: 38)

⁹ Podobně např. hlava představuje myšlení, rozum, vzdělanost apod., ruka konání, práci, zručnost, ale i pomoc, nohy přemísťování, srdce citlivost a cítění, altruismus a vlastní podstatu člověka (srov. VAŇKOVÁ A KOL. 2005).

Upozorněme v této souvislosti nejen na *hrtan* jako na zvláštní, v souvislosti s řečí běžně netematizovanou část mluvidel, ale i na *hmotu slova*.

Slovo je v obrazu světa, jaký představuje čeština, často konkretizováno, ba přímo zhmotněno do pevného skupenství zcela běžně. Slova bývají např. *velká, ostrá, zraňující, těžká*, třeba i *zlatá* nebo *medová*, slova se dají *utrousit* nebo za ně může být někdo *chycen*. To vše implikuje jejich hmatatelnost a „hmotnost“ (nebo spíše „hmotitost“). V Topinkově textu je obraz slov jako hmotných objektů doveden ještě dál, až k reflexi. A pokud „hmotu slova“ ich nejen reflektuje, ale přímo tělesně cítí, pokud se nachází zároveň „uvnitř“ i „mimo“ ni (a vlastně zároveň i je touto hmotou, stává se jí), pak tedy opravdu „vzniká nová citlivost“. Vzpomeňme na Šímovo zhmotnělé světlo, na zážitek jednoty s veškerenstvím, na splnutí subjektu a objektu.¹⁰

Vraťme se však ještě k tělesným orgánům spjatým s řečí. Zastavme u **jazyka**. Zastupuje mluvení, ale v jazykovém obrazu světa je též reprezentantem dalších skutečností: zejména jídla a rozlišování chuti (*mlsný jazýček; válet na jazyku víno*), a je-li vyplazen, pak i vrcholné námahy, bytí na pokraji sil (*stihnout něco s vyplazeným jazykem; mít jazyk na vestě*): tento význam je spolupřítomen i ve frazému *mít smrt/duši na jazyku*. Právě on se aktualizuje v následujícím úryvku, a to tak, že se tu spolu stýkají proudy konotací vycházející ze dvou oblastí s jazykem spjatých. Jednak je to jazyk jako sídlo řeči, zdroj slov, místo, odkud vycházejí/kde se rodí slova, jednak orgán prozrazující (pokud je vyplazen) fyzickou bezmoc a vyčerpání, ztrátu kontroly.

Smrt na jazyku je zde smrtka-bytost, sedící na jazyku (resp. kolem něho omotaná). Rekonkretizací je frazém proměněn v jádro příběhu, epizován a rozvinut. Smrt-smrtka, drobná zákeřná šelma, si z jazyka „saje slova“, aby se vyživila, stejně tak jako upír vysává krev – životodárnou tekutinu, jejímž postupným úbytkem oběť chřadne a hyne, zatímco parazit sílí; zde je oběť zbabována (možnosti) řeči, stejně existenčně (a existenciálně) zásadní.

Jazyk na dva uzly,
smrtku **ovinitou** kolem kořenu.

¹⁰ Mimochodem, pojem „nové citlivosti“ je u Topinky jedním z klíčových dodnes, a v intencích výše uvedených konceptualizací se pohybuje i v současných textech, zejména ve sbírce *Trhlina*.

„Už přes týden
mám smrt na jazyku.
Saje si slova a bachratí. Na Lucii
jsem ji vyškemral, ještě
útlou a tenkou, říká se přece, Lucie
smrti upije.
K ránu se jazýček povlékl hro-
ty, a smrtka povolila. Než bys řekl švec,
chňapla po mém vláčném jazyku. Hýčkám
jí víčka, ale škrábe, drápe, pazourky.
Začala
vysávat.
Slova. Bezuzdně a bezostyšně, slo-
vo, zrno, bez rozdílu.
Na jazyku zbyly plevy,
bílý povlak na jazyku.
Ani slůvka, ani hlásku,
potvůrka nescípla. Mlčí a čeká; a jazyk
už sotva
nadzdvihnu.
Zbývá pár slov.
(TOPINKA 1970/1991: 25–26)

Běžná konceptualizace řeči (resp. textu, aktuálního mluvení) využívá zdrojové oblasti charakterizovatelné jako „práce s nití, vláknem, tkaninou“ (*řeč se odvíjí; navázat na něčí řeč; motat/plést slova...*; srov. též etymologii výrazu *text*). V následující části básnického textu je ve spojení „řeč se odvíjí“ odhalena lexikalizovaná metafora; je demetaforizováno, a tím remetaforizováno. Děje se tak dotvořením jednoho z možných kontextů, v nichž spojení „řeč se odvíjí“ může fungovat v primárním významu: do prostoru krysího hnízda je instalován kolovrat – nástroj „odvíjení“, předení, sprádání. Navíc jsou tu přítomny specifické předměty, s jejichž pomocí má být řeč ve své „odvíjející se“, lineární podstatě sledována, reflektována, nahrávána, natáčena.¹¹

...řeč se odvíjí
(Kolovrat se pohání šlapadlem.
Ke kolovratu
je připojen magnetofon a filmová kamera.)
(IBID.: 111)

¹¹ Napětí tu vzniká mj. i nesourodostí kolovratu a moderní snímací techniky.

Kdo však přede? – mohli bychom se zeptat po subjektu. Odpovědí by bylo: „Tu a tam / předu řeč já, / tam a tu krysky“ (IBID.: 121). Subjekt a objekt/objekty se zde proměňují a splývají vjedno. A vůbec: všechno se přelévá a stává tím a zas oním, a zpátky. Já jsem já, krysky, slova, řeč. Řeč je já, (můj) hrtan, (můj) jazyk, smrtka na něm sedící (a mě vysávající), krysky-slova, celé krysí hnízdo.

Ano, krysí hnízdo je především zcela zvláštní prostor, konstruovaný celým textem; leckdy se zdá, že jde přímo o prostor-řeč nebo prostor řeči, „text-obydlí“ (jak je zde vícekrát explicitně řečeno). Krysky bývají často přímo ztotožněny se slovy („krysky slova, krysky útržky textů...“ – IBID.: 9), jindy se ovšem od nich odlišují, všelijak s nimi zacházejí, „chroupají torsa textů a slůvka pro potravu“ (IBID.: 9), „hltají slovo za slovem“ (IBID.: 87) nebo „křupou kůrku slov“ (IBID.: 112); všude kolem se povalují útržky slov, stejně jako nejroztodivnější předměty, staré hadry, harampádí, špína, odpadky různého charakteru. Slova jsou někdy stejného řádu s kryskami, jindy jsou jejich potravou, a zase jindy čímsi zcela jiným, svěbytným. Hranice mezi „cílovými“ a „zdrojovými“ oblastmi by se dařilo vymezit jen velice těžko.

Podobné je to s řečí. Kdybychom to však chtěli hodně zjednodušit a shrnout, řeč je v *Kryším hnízdě* konceptualizována zejména prostřednictvím těchto významových okruhů:

- Řeč jako **materie, hmota**; pokud jde o slova, tedy **diskrétní předměty**, které tuto materii tvoří. Často jsou slova (resp. řeč) konceptualizována jako **nástroje**, jimiž je možno zranit („slova nože“ – IBID.: 66): „Slova jsou ostrá / rozbité sklo slov, střepy slov. / Tak blízko řeči, že řeže. / Řeč řeže při předení, / řeže i v hrtanu“ (IBID.: 11).
- Řeč jako **vlákno, nit** (vzniká předením).
- Řeč spatřovaná (a cítěná) ve své vázanosti na **subjektivně žitou tělesnost** (ústa, jazyk, hrdlo, hrtan), dokonce s vlastní tělesností spjatá. Srov. též např.: „Na figurálním podkladě stopy pořezání, / kapky krve – kapky řeči“ (IBID.: 99).
- Řeč jako **obydlí, zabydlený prostor** (krysky tam běhají a dělají nepořádek, způsobují chaos, obydlí je neútné, plné haraburdí, odpadků apod.). To pak dává možnost projektovat i „zářečí“ jako prostor zcela jiný (ale s prostorem řeči i života souvztažný, tak jako spolu souvisí potenciální a reálné, nevědomé a vědomé, neprojevené a projevené).
- Řeč jako **bytost**: „nehory nemory / svrbí mě jazyk / řeč na smrt bleďá / zase by jedla“ (IBID.: 119).

Připomeňme v souvislosti s výše citovaným („řeč na smrt bledá...“), že sémantická oblast jídla, procesu přijímání potravy apod. je v *Krysím hnízdě* nápadně exponována. Stejně silně jako **jídlo** (nebo ještě silněji) jsou přítomny snad už jen dvě další tematické (a smyslotvorné) okruhy: **smrt** (a různé krajní polohy fyzické existence) – a **řeč**.

Propojení těchto tří oblastí („zdrojovo-cílových“, fungujících „metaforicko-metonymicky“) souvisí s faktem, že orgány přijímání potravy jsou těsně provázány s ústrojím dýchacím a fonačním, resp. s mluvidly. Ústa a jazyk, krk/hrdlo, hrtan, nosohltan jsou orgány zcela zásadními pro přežití i pro náš kontakt a propojenost s okolním světem, jde o orgány života a smrti. Také jazykový obraz světa jejich důležitost i polyfunkčnost potvrzuje a dokládá. Ústa a jazyk, krk, resp. hrdlo figurují v mnoha frazémeh spjatých významově **se smrtí, s fyzickou existencí a jejím ohrožením či zánikem** (*mít smrt/duši na jazyku; přijít o hrdlo/krk; jde mu o krk/o kejhák*), **s únavou a vyčerpání** (*mít jazyk na vestě*), **s dýcháním a vydáváním hlasu**, resp. s nemožností dýchat či promluvit (*zadrželo se mu hrdlo; stáhl se mu krk*, srov. též *škrtit (se)/dusit se; přiškrce-ný/přidušený hlas*). V *Krysím hnízdě* se – v souvislosti se žravými, po potravě se pídícími, a také zlomyslnými a fyzicky zraňujícími kryskami – silně tematizuje právě smrt, a to nejčastěji ve vztahu k ústům, hrdlu, hrtanu. Smrt je většinou personifikována: „Sedm skřivanů pečených, na rendlíku smažených; smrt mi leze do hrtanu“ (IBID.: 92). Nebo: „jazyk bolí od mluvení. Smrt mi leze do hrdla“ (IBID.: 71).

Ke zvláštnímu efektu dochází mj. tím (znovu, tak jak už bylo naznačeno v souvislosti s „jazykem“), že se zde prolínají a vzájemně provazují tu dvě, tu tři konceptualizace. Explicitně nebo implicitně se různé sféry (se zmnožeností oblastí „zdrojových“ a „cílových“) propojují, resp. někdy též vzájemně relativizují nebo ironizují, dávají vzniknout novým kontextům.¹² Srov. např.:

Slova mi krá-
její rty, na řezanku, na vřetánku.
Pavoučím jazykem předu řeč, koudel kouří hoří.
Od kloubu ke kloubu ubývá prstů.
(IBID.: 54)

¹² To ovšem platí bezesporu nejen pro tento básnický text.

Dále: Všechno se odehrává i neodehrává „ve mně“, v mém těle (hrtanu) i mimo ně (něj). Prožitky fyzického utrpení a bolesti směřují pozornost k subjektivně tělesnému prožívání, k němuž je řeč primárně vázána; konstruování prostoru-místa vedle toho dává možnost epizace, příběhové „odehrávání se někde“. Popisováním „místností“ prostřednictvím pokynů pro instalaci věcí do prostoru nabývá text environmentální povahy: vysílá signály k takovému a nikoli jinému vnímání, vede recipientovu pozornost jako při systematickém, pozorném prohlížení specifického prostoru.¹⁵

ZÁVĚREM

Chtěli jsme jen ukázat, jak se v pohledu na básnický text mohou uplatnit východiska kognitivní lingvistiky a její přístupy k významu – a kde se poezie sama (jakožto způsob poznání) s kognitivně orientovaným uvažováním stýká. Možná se časem prostřednictvím nástrojů, jež může interpretaci poezie poskytnout kognitivní lingvistika a zkoumání jazykového obrazu světa (i toho „básnického“), podaří zpřesnit, uvést do jiných kontextů či rozvinout tradiční pojmy jako místa nedourčenosti, pojmenování básnické, sémantické gesto, dění smyslu, významové ovzduší.

Může k nim však ještě přibýt pojem či pojmy nové, beroucí v úvahu procesy spjaté s reflexí toho, jak řeč v součinnosti s tvůrcem, resp. tvorbou (a interpretací) uměleckého textu zakládá, utváří a proměňuje naši zkušenost světa i nás samých – a jak to souvisí s naší lidskou kognitivitou: v kontextu tvořeném pojmy jako konceptuální schéma, kategorizace, význam, konotace.

V neposlední řadě se totiž do běžné řeči i do „řeči poezie“ dostává též tematizace a reflexe toho, jak vlastně vnímáme svět a věci, jak prožíváme, jaká schémata se v našem vidění reality uplatňují, jak mluvíme a jak (řečově) světu rozumíme. Jaké je naše předporozumění jakožto předporozumění, tak samozřejmé, protože bez odstupu, nerefléktované, v nás rozptýlené, a v této rozptýlenosti dobře uložené, a zároveň připravené k okamžité evokaci, vznikne-li příležitost a potřeba, jsme-li osloveni např. básnickým textem.

¹⁵ Tady bychom však už směřovali ke komplexnější interpretaci textu, a na tu se zde nemůžeme soustředit.

Pokud se v poezii rekategorizuje, remetaforizuje a rekonceptualizuje to, co je v běžném jazyce viděno jako zcela banální a samozřejmé, připomíná to trochu „převrácený svět“, stálé zpochybňování jistot, včetně údivu nad závrtnou možností problematizovat. Takový postoj bývá odedávna spínán s filozofií. V poezii však (alespoň v drobných fragmentech, jako *pars pro toto*) všechny tyto „re-“ akty nové modely světa nejen promyšlejí, ale zároveň tvoří.

■ PRAMENY

HOLAN, Vladimír

1968 *Babyloniaca. Sebrané spisy sv. 9*, ed. Vladimír Justl (Praha: Odeon)

2002 *Příběhy: Spisy 7*, edd. Vladimír Justl, Pavel Chalupa (Praha – Litomyšl: Paseka)

SEIFERT, Jaroslav

1960 *Maminka* (Praha: SNKLHU)

SKÁCEL, Jan

1995, 1996 *Básně I, II*, ed. Jiří Opelík (Brno: Blok)

SUCHÝ, Jiří

1969 *Písničky (Klokoči, Motýl, Pro kočku)* (Praha: Československý spisovatel)

TOPINKA, Miroslav

1970/1991 *Kryší hnízdo* (Praha: Mladá fronta)

DVORNÍK, Petr – BRABEC, Jiří (edd.)

2000 *České a slovenské hity 20. století II, III* (Cheb: G&W)

SSJČ

1989 *Slovník spisovného jazyka českého I–VIII*; druhé, nezměněné vydání, edd. B. Havránek a kol. (Praha: Academia)

■ LITERATURA

ANUSIEWICZ, Janusz

1995 *Lingwistyka kulturowa. Zarys problematyki* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego)

APRESJAN, Jurij Derenikovič

1995 „Obraz člověka po daným jazyka: popytka sistěmnogo opisanija“; *Voprosy jazykoznanija* 1, s. 37–67

ARUTJUNOVA, Nina Davidovna

1999 *Jazyk i mir čeloveka* (Moskva: Jazyki ruskoy kultury)

BARTMIŃSKI, Jerzy

1990 „Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata“; in J. Bartmiński (ed.): *Językowy obraz świata* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej), s. 103–120

BARTMIŃSKI, Jerzy – TOKARSKI, Ryszard

1986 „Językowy obraz świata a spójność tekstu“; in Teresa Dobrzyńska (ed.): *Teorie tekstu. Zbiór studiów* (Wrocław: Ossolineum), s. 72

CASSIRER, Ernst

1996 *Filosofie symbolických forem. I – Jazyk* (Praha: OIKOYMENH)

GRZEGORCZYKOWA, Renata – WASZAKOWA, Krystyna (edd.)

2000, 2003 *Studia z semantyki porównawczej I, II*. (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego)

HOGENOVÁ, Anna

2002 *Kvalita života a tělesnost* (Praha: Karolinum)

JANDA, Laura

2004 „Kognitivní lingvistika“; in: Lucie Saicová Římalová (ed.) *Čítanka textů z kognitivní lingvistiky I*, přel. L. Saicová Římalová (Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta), s. 9–58

JOHNSON, Mark

1987 *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (Chicago – London: University of Chicago Press)

KRATOCHVÍL, Zdeněk

1994 *Filosofie živé přírody* (Praha: Herrmann a synové)

LAKOFF, George

1987 *Women, Fire and Dangerous Things* (Chicago – London: University of Chicago Press)

LAKOFF, George – JOHNSON, Mark

1980 *Metaphors We Live By* (Chicago – London: University of Chicago Press)
2002 *Metafory, kterými žijeme*; přel. Mirek Čejka (Brno: Host)

LANGEROVÁ, Marie

1998 *Fragmenty pohybu. Eseje o české poezii* (Praha: Karolinum)

MAĆKIEWICZ, Jolanta

1999 *Słowo o słowie. Potoczna wiedza o języku* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego)

NEUBAUER, Zdeněk

1999 „Chvála mateřštiny – lingvistický exkurs“; in Ivan M. Havel – Martin Palouš – Zdeněk Neubauer: *Svatojánský výlet* (Praha: Malvern – B. Just), s. 87–91

PAJDZIŃSKA, Anna

1990 „Antropocentryzm frazeologii potocznej“; *Etnolingwistyka* III, s. 59–68

1993 „Definicje poetyckie“; in Jerzy Bartmiński, Ryszard Tokarski (edd.): *O definicjach i definiowaniu* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej)

PAJDZIŃSKA, Anna – TOKARSKI, Ryszard

1996 „Językowy obraz świata – konwencja i kreacja“; *Pamiętnik Literacki* LXXXVII, č. 4, s. 145–158

PATOČKA, Jan

1995 *Tělo, společenství, jazyk, svět* (Praha: ISE)

ROOSEVELTOVÁ, Anna C.

2003 „Transdisciplinární věda“; *Vesmír* LXXXII, listopad, s. 657

TOKARSKI, Ryszard

1995 *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej)

2001 „Słownictwo jako interpretacja świata“; in Jerzy Bartmiński (ed.): *Współczesny język polski* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej), s. 343–370

VAŇKOVÁ, Irena

1999a „Kognitivně-kulturní inspirace z Polska“; *Slovo a slovesnost* LX, s. 214–224

1999b „Člověk a jazykový obraz (přirozeného) světa“; *Slovo a slovesnost* LX, s. 283–292

2003 „Čtyry doby B. Němcové. Barevnost a barvy v českém obrazu světa“; *Česká literatura* LI, č. 1, s. 51–59

VAŇKOVÁ, Irena a kol. (Nebeská, I. – Saicová Římalová, L. – Šlédrová, J.)

2005 *Co na srdci, to na jazyku. Kapitoly z kognitivní lingvistiky* (Praha: Karolinum)

■ RESUMÉ

The first two parts of this article outline the context of cognitive and cultural linguistics. It discusses, first, its starting point in empirical realism and anthropocentrism and its conception of the universal and the relative. It then briefly explains the basic concepts and the bases of this approach to language and the human mind: the linguistic picture of the world, corporeality, conceptual metaphor, and categorization (particularly in connection with linguistic meaning).

The third and most important part of the article demonstrates, on using examples from the poetry of Holan, Skácel, and Topinka, the stimuli that might link cognitive experience with the conception of the poetic text, and thus aid the interpretation of poetry. This is primarily a matter of connotations. According to the chief representatives of cognitive-cultural linguistics, the Polish scholars Ryszard Tokarski and Anna Pajdzińska, poetry provides ample evidence, from the point of view of semantics, for verbal connotations that are otherwise unregistrable. This implies processes of recategorization and the relativization of normal functional meanings, which are most blatant, in Pajdzińska's terms, in "poetic definitions." Re-evaluation and relativization apply also to normal conceptual schemes. Here, I write about "linking" and "container." The last part of the article concerns the conceptualization of speech, as it may be interpreted on the basis of Miloslav Topinka's collection of verse *Kryší hnízdo* (Rat Hole).

Resumé diskuse

S odvoláním na jednu z Hrabalových metafor („Bolí mě celá má cimra“) promluvil Zdeněk Mathauser úvodem ke zvláštnostem umělecké tvorby, v níž mj. dochází k charakteristickému splynutí autora s námětem. Bohumil Hrabal „nepsal ani tak o domě, o cimře, jako psal domem, psal cimrou: ztotožnil se s tou cimrou a tou cimrou psal“. Poté Mathauser přešel k základním koncepcím otevřeného díla, jak byly představeny v Jankovičově referátu. Vyzdvihl zejména přístup Adornův, navazující na Leibnizovu monadologii: „monáda je pro to skutečně velmi dobře uzpůsobena, protože transcendence textu nejde ani tak cestou komunikace, jako spíše antikomunikace, nebo alespoň akomunikativnosti. Jedině díky té akomunikativnosti může text něco vyzařovat svým vnitřním přetlakem, silou své vnitřní energie.“ Jankovičem naznačená možnost porovnat Adornovu koncepci s Mukařovského studií „Dialektické rozpory v moderním umění“ podnítila dále Mathausera k formulaci rozdílů: Mukařovského dialektika podle něho „tvrdě osciluje“ mezi protikladnými póly, Adornova je „načechranější“, „měkká“, nestriktní.

Obzvláště důkladně se Zdeněk Mathauser, a to jak v tomto úvodním příspěvku, tak i po čas celé diskuse, věnoval vztahu mezi empirismem a transcendentalismem (konsekvntně pak mezi fenomenologií, resp. matematikou a logikou na jedné straně a psychologií či sociologií na straně druhé). Jistou poplatnost empirismu shledává například v Ekově sémiotice, přihlašující se k sociologickému kritériu „mínění všech“, zatímco „v transcendentalismu nemá kvantum žádnou platnost“: platnost logických, matematických výrazů nikterak nezávisí na množství lidí, kteří s nimi operují. Zřetelné stopy empirismu nachází pak Mathauser rovněž ve „filozofii tělesnosti“, jež poslední dobou stále více proniká do domény teorie vědomí – jak mj. ukazuje kognitivní lingvistika, o níž detailně pojednával referát Ireny Vaňkové. Mathauser nepochybuje, že mnohé jazykové metafo-

ry jsou opravdu motivovány faktem, že „lidé jsou bytosti vzpřímené“, zdůrazňuje však nutnost nepřestávat se ptát, „po kterou mez to platí: Kde končí empirie? Kde začíná platnost matematiky, logiky a vůbec sféry transcendentální? Protože jinak by nám mohlo hrozit, že zapomeneme na své dobré evropské vzdělání a že cele přejdeme na teritorium relativního empirismu.“

Debatu, která se vzápětí rozvinula nad Mathauserem zkonstruovaným hypotetickým příkladem: kdyby kobra uměla počítat, musela by údajně docházet přesně k týmž výsledkům jako člověk –, převedl Zdeněk Hrbata od obecně noetických problémů k otázkám estetické percepcce: „Relace krásna – přidržíme-li se Diderota: průčelí Louvru, po kterém leze mravenec, je krásné – nezávisle krásné –, ovšem jen pro nás; pro toho mravence, jehož mentální obzor si pochopitelně nedovedeme představit, je bezvýznamné.“ Kognitivní procedury estetického vnímání jsou tedy zřejmě limitovány: nikoli nutně psychologicky, ale rozhodně antropologicky.

Miroslav Červenka podotkl, že ekovské kulturní společenství interpretantů (založené na „mínění všech“) možná nemusí být chápáno sociologicky, tj. v tradičních termínech této disciplíny. Rozdíl mezi Adornovou a Mukařovského dialektikou podpořil poukazem na hegelovské kořeny Mukařovského a Adornův postup charakterizoval jako „dialektiku bez onoho třetího, sjednocujícího členu, v níž rozpory zůstávají úmyslně »trčet« proti sobě, bez konečné syntézy“; k otázkám „tělesnosti“ a její symboliky připomněl architekturu jako její nejvlastnější doménu.

Obširněji se pak Miroslav Červenka vyjádřil k tématu kognitivní lingvistiky, která podle něho málo přihlíží k míře ustálenosti, setřelosti jazykových metafor. Položil provokativní otázku, zda tu nejde vlastně spíš o básnický než vědecký postup: o podobné zpětné oživování zasutých významů, jakým v poezii, jak si kdysi všiml Majakovskij, procházejí například místní názvy. „Ale to není snad (v odborném diskurzu) tak úplně na místě: to je zřejmě právě sebeprojekce etymologa-básníka do běžné komunikace, v níž je metafora už mrtvá.“ O metaforách se podle Červenky dá právem hovořit pouze v případě textů, které s takovouto deautomatizací vyslovené počítají a pracují: „Například řekneme-li, že Darwin je otec evoluční teorie, jedná se prostě o ustálené, prázdné klíšé. Naproti tomu jestliže se v určitém textu objeví vedle »otce« také »matka« či »tetička« evoluční teorie, nebo vyvstane-li tu otázka, jakou fyziognoimii zdělila biologie po svém »otci« Darwinovi, pak teprve opravdu mů-

žeme mluvit o metafoře. Jsou texty, ve kterých se abstraktní reflexe rozvíjí podle souvislostí, které jsou obsaženy v úvodním tělesném významu.“ Také hodnotové akcenty jsou podle Červenky spíš důsledkem jazykových konvencí než jejich příčinou: „Ne že by nahoře bylo vznešenější, a proto se to používá pro vznešenější věci, nýbrž naopak právě proto, že se to začalo používat pro vznešenější věci, nemůžeme v rozporu s tím to, co je významné, umístit dolů. Poloha nahoře získá jakési potvrzení na základě toho, že se používá právě v této oblasti.“

Irena Vaňková upřesnila, že předmětem zájmu kognitivní lingvistiky nejsou jednotlivá pojmenování, ale ani jednotlivé texty. Studium rozsáhlých konceptuálních oblastí, systémových konotací atd. se tento směr pokouší interpretovat celé jazyky: jaký obraz světa je v nich zakódován, jaký je jejich vztah k řeči apod.

Zdeněk Vašíček se skepticky vyjádřil k objevnosti Lakoffovy teorie a konstatoval, že mnohem závažnější poznatky o metafoře a jejich tělesných motivacích nalézá jinde, v literatuře nové (u Ricoeura, Derridy) i starší: například „ty krásné vize Fritze Mautnera, jak výrazy metaforické u Hebrejců vycházely z kognitivnosti, u Řeků z vizuálního a u Římanů z fyzické činnosti“.

Irena Vaňková uvedla, že pro českou kognitivní lingvistiku je podnětější učení polské školy než samotného Lakoffa, a to zejména pro výraznější akcentaci filozofického a kulturního aspektu: „Ostatně pojem »jazykový obraz světa« je dílem lublínských jazykovědců: Bartmiňského, Tokarského, Anny Pajdzińskiej.“

Marie Langerová připomíná, že zájem o tělesnost, smyslovost, „materialitu výrazu“ je zřejmě projevem obecnějšího, postmoderně signifikantního „obratu k přirozenému světu, k člověku a jeho identitě“, a navrhuje, aby se v jeho důsledku také literárněvědné pojmosloví odvrátilo od „subjektu“ („lyrického subjektu“ apod.) zpět k personalismu.

Zdeněk Mathauser se vrátil k otázce: „Může se abstraktní reflexe rozvíjet podle tělesné formulace? To je velice důležité. Ano, může“ – proto lze mj. Mukařovského „sémantické gesto“ považovat za vhodně zvolený název. „Například ukazující prst: když se budu dívat přímo na něj, neuvidím celkem nic, jen tento prst a nic víc. Když se ale budu dívat ve směru ukazujícího prstu, tak uvidím mnoho. Neboli jako vektor rozumění je tělesná formulace v abstraktní reflexi velmi důležitá [...]. Nakonec ovšem bezesporu přijde určitá hranice platnosti, a tou je hranice úbytku: když přijdu o ruku, ubude nějak z mého subjektu, bude mé já nějak zkráceno? Existuje zřejmě jakási hranice, kam už ten úbytek tělesnosti nepronikne, a zde začíná něco trochu jiného.“

Vladimír Svatoň se připojil k názoru, že v souvislosti s jazykovým obrazem světa je třeba studovat celé metaforické komplexy a vůbec rozsáhlé kulturní celky. „Například v ruském prostoru je minulost »prošedšeje«: to, čím jsme prošli, zatímco u nás »prošlý« má význam negativní, s prošlou lhůtou. A ještě jeden příklad: rozdíl řeckého a římského pojetí pravdy, *aletheia* proti *veritas*. *Aletheia* bývá překládána jako »neskrytost«, spíše ale je to »uzřené«, to, co transformuje osobnost, co je nezapomenutelné – ve slově *aletheia* se tají řeka zapomnění, Léthé. Naproti tomu *veritas* je to, co je verifikovatelné, ověřitelné a empiricky přijatelné.“ Poté se Vladimír Svatoň zamyslel nad historií vztahu mezi transcendentálním a empirickým: „Zhruba od 18. století, příkladem může být sentimentalismus, začala evropská kultura frontální útok proti transcendentálnímu ve jménu empirického. Tato linie se snažila vyličít transcendentalismus jako fikci, která se mívá se životem, a zároveň sama usilovala vybudovat jakousi totalitu empirie, takže vlastně nahrazovala transcendentalismus – řekněme horizontální transcendenci – oním počtem subjektů. Geografické teorie umění nebo historismus sám, to je prostě narůstání empirické perspektivy. Přitom v zásadě se zřejmě nepodařilo vybudovat ani jeden z těchto systémů: věc evropské kultury patrně spočívá ve věčném napětí těchto dvou pólů, nikoli v tom, že by mohl zvítězit jeden z nich. Dostojevskij byl autor, který se snažil onu horizontální transcendenci dovést do maximálních důsledků a ukázat ji jako naprosto mylnou, vedoucí ke stejným tragédiím, k jakým mohla naopak u Tolstého zavádět abstraktní transcendentálnost. Autor, který toto reflektoval, je Franz Kafka: stále z pozice empirie touží po »geometrickém změření«, což je veličina absolutně nedosažitelná, nepřekonatelná a marná.“

Zdeněk Mathauser připomněl, že v Kantově filozofii existoval mj. protiklad (dnes už se nebere tak přísně) transcendentního a transcendentálního: „Transcendentní překračuje zkušenost, transcendentální je naopak podmínkou zkušenosti.“

Milan Jankovič v reakci na diskusi ke svému příspěvku zdůraznil, že domnělý „sociologismus“ může být ve skutečnosti výrazem přirozené potřeby širšího, potvrzujícího zázemí: „Člověk, který se zabývá výkladem textu, musí vědět, že není sám, že existuje společenství interpretů, a že ta pravda výkladu je nutně pohyblivá.“ Miroslav Červenka navíc dodává: „Ale to přece není nic diskvalifikujícího, je-li něco sociologicky zaměřené, někdy to naopak velice chybí“; Mathauser připomíná, že pozitivnější vztah k sociologii získal v *Kři-*

zi evropských věd dokonce i Husserl, u Masaryka byl kladný postoj k ní samozřejmý. Terminologické jádro problému postihuje Jankovič: „Jde o to, že určitá slova se vyčerpala a mohou mít nepřijemné, zpřimitivnělé konotace.“

S vědomím nejednoznačnosti konceptů se poté diskuse ještě jednou stáčí k „dialektice“. K předcházející debatě o tom, co může být na hegelovské dialektice nesympatické, Zdeněk Mathauser dodává, že je to dialektika kompromisu: jedním z významů „obrušování“ protikladů může být jejich zrušení, zničení. Vladimír Svatoň oponuje, že v Hegelově pojetí vývoje, zejména vývoje umění (tento aspekt, tj. Hegela jako „malebného a plnokrevného historika“, ocení následně i Mathauser), jde o něco hlubšího: o „zachování určitého původního jádra – a skoro mi to připadá lepší než absolutní abruptnost, přetržitost vývoje, kterou hlásá francouzská filozofie posledních desetiletí. V negaci je zachováno něco z toho, co se neguje. Je pro to pojem *aufheben* a v české literatuře máme krásné básnické vyjádření: »Vyhasl ohně kouř, slitého zvonu hlas«.

Jak vlastně psal Hegel, jak psal Heidegger, zvláště když toho oba napsali tak mnoho – z celé řady drobných, ne vždy zcela vážně míněných poznámek na toto téma vykristalizuje posléze obecná otázka „psaní“ (*écriture*), kterou pokládá Zdeněk Hrbata. Jeho příspěvkem se diskuse nakonec v jistém smyslu vrací k některým svým výchozím bodům, tj. k problémům tvorby, jejich nadosobních determinací, k tomu, „čím“ umělec píše: „Když J. J. Rousseau píše *Význání*, najednou jako by se už nedopátrával sebe samého. Dostává se totiž do dynamiky estetiky, kterou píše, do sféry náročného psaní: přistupuje ke škrtnání, prepisování, začerňování. »Psaní« náleží tudíž už estetičnu, nikoli autenticitě srdce, jíž se nikdy nedobereme.“

K dalšímu z průběžně diskutovaných témat, k obrazu světa, jenž je jakožto základ hermeneutického předporozumění otištěn do jazykových forem, připomíná Zdeněk Hrbata kontinuitu tradice: Herdera, Humboldta, Gadamera. „Možná, že v kognitivní lingvistice přetrvává něco ze starých úvah o sémiotice a symbolismu prvního jazyka, jazyka základních prostorových determinací; něco z dávné snahy dojít k prajazyku nebo k tomu, jak se jazyk zrodil.“

Závěrem Marie Langerová oznámila datum a program dalšího kolokvia věnovaného vztahům mezi literaturou a výtvarným uměním.

Stenografický záznam diskuse pořídil Vítězslav Praks, redakčně upravili Vítězslav Praks a Marie Kubínová.