

Disertační práce

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DISERTAČNÍ PRÁCE

METAFORA V DÍLE VLADIMÍRA HOLANA

Školitel: prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.

Autor práce: Mgr. Martin Dvořák

Studijní obor: Dějiny novější české literatury

Ročník: 5.

2020

Prohlašuji, že svoji disertační práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své disertační práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 28. února 2020

Martin Dvořák

Anotace

Předkládána disertační práce se soustředí na problematiku metafor a jejich používání v rámci literárních textů. V rámci několika různých teorií metafor se práce pokouší nejprve zachytit substituční pojetí, konkrétně na bázi Aristotelových spisů *Poetika* a *Rétorika*, posléze přechází k hodnocení teorie interakční, vzešlé od filozofů Ivora Armstronga Richardse a především Maxe Blacka. Zvláštní hledisko bude věnováno konceptu kognitivního obsahu metafor. Metodologická část práce je završena zhodnocením pragmatických přístupů k jazyku a k metaforám, hlavní úlohu hrají stať Donalda Davidsona „What Metaphors Mean“, teorie řečových aktů v pojetí Johna Searla a úvahy Richarda Rortyho o nahodilosti jazyka.

Práci zakončují tři případové studie vycházející z teoretických postulátů vymezených v metodologické části. Případové studie se zaměřují na poezii českého básníka Vladimíra Holana. Mapují autorovu metaforiku obsaženou v jeho díle v rozmezí konce 20. let až konce 40. let minulého století, jedna ze studií se zaměřuje také na řečové iniciace vyvolané jeho lyrikou 30. let v soudobé literární kritice.

Klíčová slova:

Metafora, figurativní jazyk, teorie metafory, substituční teorie metafory, interakční teorie metafory, kognitivní obsah, kognitivní zkušenost, teorie řečových aktů, nahodilost jazyka, Vladimír Holan, čeští básníci, česká literatura

Abstract

This doctoral thesis focuses on metaphors and their usage in literature. On basis of different theoretical approaches, the thesis describes the substitution theory of metaphor, specifically Aristotle's concept presented in his treatises *Poetics* and *Rhetoric*, then interaction theory of metaphor, initiated by I. A. Richards and developed by Max Black. The concept of cognitive content of metaphors will be particularly analysed. The methodology section of this thesis will then focus on Donald Davidson's essay "What Metaphors Mean", John Searle's theory of speech acts and Richard Rorty's model of contingency of language.

The thesis is complemented by three case studies theoretically based on methodology described in previous chapters. The studies analyse the metaphors in poetry of Czech poet Vladimír Holan. They are surveying Holan's figurative language in his books from late 20s to late 40s of the 20th century, one of the studies focuses on speech initiations produced by Holan's lyric poetry, which he wrote in 30s, those initiations are tracked in contemporary reviews.

Keywords:

Metaphor, figurative language, theory of metaphor, substitution theory of metaphor, interaction theory of metaphor, cognitive content, cognitive experience, theory of speech acts, contingency of language, Vladimír Holan, Czech poets, Czech literature

Prvořadý dík patří prof. Vladimíru Papouškovi, bez jehož pomoci a poskytnutého zázemí bych během svého studia nezvládl napsat ani řádku. Děkuji mu též za maximálně cenné připomínky, inspirativní školení a také důvěru, jíž si neobyčejně vážím, a v neposlední řadě i za obzvlášť profesionální vedení, které bylo též přívětivé a vlídné. Za kritické čtení mé práce a neocenitelnou přátelskou pomoc si zaslouží dík také Mgr. Ondřej Selner, byl to on, komu jsem své nápady vždy tlumočil jako prvnímu a kdo mě včas varoval, když byly příliš divoké. Jeho manželka Mgr. Kateřina Selner si zaslouží můj obrovský vděk za obětavou pomoc s mým doktorským grantovým projektem, za laskavé přátelství a upřímnost. Svému kamarádovi Mgr. Lud'ku Čertíkovi děkuji za neúnavné debaty o filozofii, při nichž ta analytická byla většinou v nezáviděníhodné pozici, díky čemuž jsem se naučil lépe vystavět své argumenty k jejímu „dobru“. Za několik cenných postřehů k mému uvažování bych chtěl poděkovat také prof. Petru A. Bílkovi, jenž mě včas odradil od čtení Sávy Šabouka, a doktoru Davidu Skalickému, který „mezi řečí“ uměl navést správným směrem myšlení a který mi v kritické fázi mého studia „zachránil krk“. Své zkušenosti a rady s doktorským studiem a psaním disertační práce mi během celého studia ochotně poskytovala doktorka Pavla Lencová.

Za trpělivost, osobní podporu a nekonečný sled žertů o teorii řečových aktů děkuji své přítelkyni Tamaře Kašparové.

Obsah

Úvod.....	9
Metodologická část	13
1.1 Substituční teorie metafory – Aristoteles.....	14
1.1.1 Podobnost a kognitivní funkce metafory	16
1.1.2 Paradoxy	21
1.2 Interakční teorie metafory – Max Black	24
1.2.1 Vztah mezi jazykem a realitou v Blackově pojetí.....	25
1.2.2 Interakce a systém asociovaných všedností	33
1.2.3 Kognitivní obsah.....	40
1.3 Donald Davidson – radikální odmítnutí.....	42
1.3.1 Kognitivní obsah.....	46
1.3.2 Blackova obhajoba.....	48
1.4 Rekapitulace a možné východisko – kognitivní zkušenost.....	51
1.5 Konceptuální metafora a Sapir-Whorfova hypotéza.....	58
1.6 Teorie řečových aktů.....	66
1.6.1 Austin.....	66
1.6.2 Searle	72
1.6.2.1 Regulativní x konstitutivní pravidla.....	73
1.6.2.2 Složky řečového aktu	76
1.7 „Rozuzlení“ – metafora v literárním díle	78
1.7.1 Rortyho nahodilost jazyka	82
Případové studie.....	88
2.1 <i>Blouznivý vějíř</i> Vladimíra Holana – zápas o vlastní básnický výraz	89
2.1.1 Výchozí perspektiva.....	89
2.1.2 Interpretace – linie <i>Blouznivého vějíře</i> jako linie zrodu básníka	91
2.1.2.1 Milostná vánice a Biblická půlhodina.....	91
2.1.2.2 Dva večery a Chryzantémy	94
2.1.3 Jak nahlížet na Holanův „bláznivý vějíř“?.....	103
2.2 „Choré, impotentní mlhoviny“ versus „osy obrazivého kosmu“ – Holanova lyrika 30. let ve světle dobových periodik	106
2.2.1 Střety slovníků	114
2.3 „Je Bůh? Ta otázka se chvěla, / dokořán všemu ve všech zlech...“ – Holanovo hledání Boha	118
2.3.1 „Těžký otrěs“	119
2.3.1.1 ...snad tam to bude Damašek.....	120
2.3.2 Trojjediné <i>Vanutí</i> , <i>Oblouk</i> a <i>Kameni</i> , přicházíš... ..	127

2.3.3	Víra a nevíra – pochybnosti, z nichž není úniku.....	134
2.3.3.1	<i>Tereška Planetová</i>	135
2.3.3.2	<i>Panychida</i>	140
2.3.4	Dovětek.....	143
	Závěr.....	144
	Bibliografie.....	149

Úvod

S metaforami se potýkáme dennodenně. V novinových článcích, v každodenní komunikaci osobní i pracovní, metafora je často pointou vtipů, používají je sportovní komentátoři, učitelé, politici i naši přátelé. Metafora je základním stavebním kamenem většiny uměleckých děl. Jde o natolik rozšířený vyjadřovací prostředek, že o něm mnozí nijak hlouběji nepřemýšlí. Metafory prostupují našimi životy až v takovém měřítku, že představa jejího teoretického vymezení v lingvistice či literární vědě se na první pohled zdá být vcelku nekomplikovaným úkolem. Což je představa mylná.

Metafora je tradičně brána za základní druh tropu, pomocí něhož se přenášejí pojmenování na základě podobnosti. Výraz pochází z řeckého *metaphorá* (*meta*, *pherein*, „přes“, „nosit“) a ve většině euroamerických jazyků se tento termín vyslovuje obdobně. Mnoho literárně teoretických příruček ji definuje téměř identicky. Třebas klasická příručka Josefa Hrabáka nazvaná *Poetika* (1973) uvádí: „Podle rázu konotací se tropy dělí na dva hlavní typy, metaforu a metonymii. V prvním případě jde o vztah podobnosti [...], u metonymie jde o věcnou souvislost [...]“ (Hrabák 1977, s. 139). Tato školometská „definice jistoty“ vzala už během 20. století za své, když různí badatelé dospěli k tomu, že není samozřejmá. Ani tradiční dichotomie metafora / metonymie se dnes nedá uspokojivě obhájit (viz Kubínová 2002, s. 240). Příčiny tohoto stavu a jejich argumenty i protiargumenty však nebudou tématem této disertační práce. Důvodem je fakt, že v její metodologické části se opírám převážně o práce angloamerických filozofů jazyka, pro něž je metafora termínem označujícím jakékoliv obrazné pojmenování jako takové, metafora a metonymie jsou pro ně tytéž vyjadřovací nástroje. Dalším důvodem je také to, že klíčové teoretické koncepty, jimž se věnuji, spadají do pole pragmatických úvah, pročež snaha o dělení tropů na metafora a metonymie je jaksi neproduktivní – příliš by se zaobírala terminologickým slovíčkařením, oproštěným od „akčního rozměru jazyka“. Do třetice uvedu příklad: Název jedné z písní brněnské hudební skupiny Květy z roku 2006 zní „Řeka je tiché letiště pro kachny“. Jde o metaforu, protože řeka a letiště jsou si podobné, nebo jde o metonymii, protože mezi řekou a letištem existuje kvůli kachnám příčinná souvislost? Netroufám si tento problém rozsoudit. Ostatně pod heslem „Tropy“ se ve *Slovníku literární teorie* (1977, v rozšířeném vydání 1984) dočteme: „Velké

množství tropů je možno vykládat dvojím způsobem, zároveň jako metaforu i jako metonymii“ (Vlašín 1984, s. 393).

Mezi metaforou a metonymií tak v této práci nerozlišuji a v souladu s angloamerickou praxí označením „metafora“ rozumím obrazné pojmenování. Podobným způsobem a z podobných důvodů též někdy používám výraz „figurativní jazyk“, jímž rozumím nejen vyjadřování se pomocí metafor (potažmo tropů), ale jakékoliv vyjadřování deviantní od kodifikovaných pravidel jazyka.

Výchozí metodologickou inspirací mi bylo slovníkové heslo „teorie metafor“ obsažené v *Lexikonu teorie literatury a kultury*, jenž teoriemi metafor rozumí „pokusy vysvětlit otázku původu a/nebo funkce metafor, resp. metaforického vyjadřování“ (Nünning 2006, s. 796). V metodologické části této disertační práce se pokouším původ i funkci metafor rozplést. S tímto slovníkovým výkladem souhlasím i v tom rámci, že „v zásadě je třeba rozlišovat mezi substituční teorií a různými podobami interakční teorie“ (tamtéž). Úvodní kapitoly této práce se proto zabývají nejprve těmito teoriemi.

Substituční teorie je koncept ve svém prazákladu navržený už Aristotelem v jeho spisech *Poetika* a *Rétorika*. Je v podstatě nemožné o metaforách jakkoliv bádát, aniž bychom se s pracemi tohoto antického myslitele seznámili. Přestože je dnes substituční teorie víceméně překonána a hodnocena pro hlubší badatelskou činnost jako pramálo plodná, pokusím se poukázat, že v jistých ohledech je Aristotelovo myšlení dodnes aktuální a inspirativní. Některé z jeho teoretických úvah se budou celou prací vinout jako červená nit.

Naopak interakční teorie, především v podání filozofa Maxe Blacka, se v soudobých teoretických pracích často vyskytuje jako obecně přijímaná a podnětná. Půvaby Blackovy interakční teorie v této práci neplánuji nijak podkopávat, nicméně z důvodů, které uvedu, mi ani tato teorie nepřijde příliš platná. Některé z jejích nedostatků, především koncepce kognitivního obsahu metafor, považuji za zcestné, jiné Blackovy postřehy navíc poněkud nekorelují s dalšími jeho východisky. Blackova teorie a jeho obecnější pojetí jazyka mají ale jednu nespornou výhodu – přesvědčivě argumentují ve prospěch k jazyku (a tedy i metaforám) přistupovat z pozice pragmatické filozofie, čemuž budou odpovídat i zbylé kapitoly metodologické části této práce.

Už nyní budu anticipovat, že zcela klíčovou metodologickou pasáží bude kapitola 1.3, v níž podrobuji zkoumání postuláty amerického filozofa Donalda Davidsona. Ten ve své stati „What Metaphors Mean“ [Co metafory znamenají] zásadně proměnil hledisko, jak k metaforám z pozice filozofů i dalších badatelů přistupovat. Klíčovým je i pro něj pragmatický přístup k jazyku, ten je však v jeho pojetí o několik řádů vyhocenější než u Blacka. Davidson totiž metaforu „deklasuje“ na standardní jazykovou konstrukci, která má pouze svůj doslovný obsah a která v sobě žádný kognitivní obsah nepojímá. „Prohodit v rozhovoru metaforu je podle jeho názoru podobné jako rozhovor najednou na okamžik přerušit a udělat grimasu, vytáhnout ze své kapsy fotografii a ukázat ji, upozornit na nějakou zajímavost okolí, dát partnerovi políček nebo ho políbit“ (Rorty 1996, s. 19). Davidson zcela odmítá pojetí metafory, v němž tato má nějaký další, nadstandardní význam. Jakkoliv „divoce“ tato úvaha zní, pokusím se později ukázat, že tento přístup má své opodstatnění.

V kapitole 1.5 poukážu na nedostatky v koncepci kognitivní metafory, jak ji vyložili kognitivní lingvisté George Lakoff a Mark Johnson ve své slavné knize *Metafory, kterými žijeme*. Tyto nedostatky nebudu chápat jako invalidní pro jakékoliv další postřehy ohledně teorií metafor, pouze vyložím své stanovisko k tomu, že Lakoffovy a Johnsonovy rozборы mě v mém vlastním pojetí metaforiky nikam neposunuly a musel jsem je odložit jako nástroje, k nimž jsem se pak nevracel. Podobným způsobem se krátce vyjádřím k Sapir-Whorfově hypotéze lingvistického relativismu.

Ústředním teoretickým konceptem, o němž budu své závěry opírat, bude teorie řečových aktů, jíž se věnuji v kapitolách 1.6 a 1.7. Zajímá mě především metafora v literárním díle. Inspirován tezí Vladimíra Papouška, že literární dílo jest souborem řečových aktů, s níž se ztotožňuji, pak metaforu v literárním díle pojmám jako specifický řečový akt. Specifika takového řečového aktu předběžně rozvrhuji v kapitole 1.4 a posléze dopracovávám v kapitole 1.7. V souladu s Davidsonovou koncepcí, že metafora nám dopomáhá k ocenění nějaké skutečnosti – ale ne tím, že by onu skutečnost vyjadřovala nebo zastupovala (Davidson 2001, s. 262), což je proces, jenž v mém pojetí slouží k zprostředkování nějaké kognitivní zkušenosti (jde o ilokační složku řečového aktu metafory), pak volně přecházím k úvahám filozofa Richarda Rortyho ohledně nahodilosti jazyka a toho, že ve společenském diskurzu dané doby cirkulují slovníky a metafory sloužící k popisům světa – tento koncept je pro literární provoz bytostný.

Tři případové studie navazující na metodologickou část práce tvoří její praktickou inkarnaci. Na bázi svých metodologických postulátů skrze ně přistupuji k literárnímu odkazu českého básníka Vladimíra Holana (1905–1980). Ten proslul jako jeden z interpretačně neobtěžnějších básníků české literární historie, a to právě kvůli formálně křečovitě povaze jeho básnického vyjadřování plného komplikovaných, absolutních metafor, neologismů, gramaticky a syntakticky deviantních a spleťových konstrukcí. V rámci této disertační práce jsem se omezil pouze na Holanovu tvorbu od konce 20. let do konce 40. let minulého století. Každá z daných tří studií přistupuje k Holanovu dílu a jeho specifické metaforice z poněkud jiných pozic.

První studie (kapitola 2.1) analyzuje Holanovu básnickou prvotinu *Blouznivý vějíř* z roku 1926. Sleduji v ní proměny básnickovy poetiky od veršů bezprostředně inspirovaných poetistickým diskurzem k polohám, v nichž spatřuji prapůvodní kontury jeho pozdějších výrazových strategií – předpokládám, že zárodky pozdějších básnickových metod konfigurace básnických obrazů lze v *Blouznivém vějíři* vysledovat. Tato „proto-holanovština“ či „holanovská proto-metaforika“ je hlavním tématem studie.

Druhá studie (kapitola 2.2) se analýzou Holanových textů téměř nezabývá. Věnuji se v ní kritikám a recenzím na Holanovy básnické sbírky z 30. let, a sice optikou Rortyho teze o změnách a cirkulacích slovníků. V dané studii mě bude zajímat, kterak se doboví kritici vypořádali s Holanovou neskonalou rozluštitelnou metaforikou a jak ji hodnotili, případně jak Holanův osobitý básnický jazyk absorbovali či odsuzovali. Další přiznanou inspirací k této studii mi byla stať Vladimíra Papouška „Kritik a nový slovník“ z autorovy knihy *Maxwellův démon* (Papoušek 2017).

V třetí, závěrečné případové studii této disertační práce (kapitola 2.3) se navracím k analýze Holanových metafor, oproti studii první však půjde o průřezovou práci. Na vzorku Holanových textů od konce 20. do konce 40. let sleduji, jak se proměňuje básnickova metaforika v ohledu religiozity. Téma náboženství a Boha tvoří jednu z dominant celého Holanova díla, toto téma ale není v jeho poezii vždy jednoznačné a prochází ustavičnými proměnami. Básníkův vztah k víře, plný pochybností a nejednoznačností, se v jeho verších zrcadlí stejně tak nejednoznačným figurativním jazykem, volně tekoucím mezi póly zprostředkování zkušeností s vírou, ale též nevírou, mezi chápáním a nechápáním podstaty duality života a smrti.

Metodologická část

1.1 Substituční teorie metafor – Aristoteles

Je v podstatě nemyslitelné se jakoukoliv teorií metafor zabývat, aniž bychom alespoň v hrubých obtazích nezhodnotili teoretický přínos jednoho z nejvýznamnějších antických filozofů, Aristotela ze Stagiry¹ (384–322 př. n. l.). Tento vrcholný představitel filozofie tzv. klasického období starověkého Řecka je znám především jako autor soustavných pojednání, jež byla v podstatě zakladatelskými díly hned několika vědních oborů, a sice nejen z řad přírodních věd (fyzika, anatomie, geologie ad.), ale též věd humanitních (logika, lingvistika, etika ad.). Aristotelovy spisy *Poetika* a *Rétorika*,² v nichž se téma metafor vůbec poprvé teoreticky a odborně rozebírá, jsou základními stavebními kameny literární vědy, divadelní vědy, ale taktéž lingvistiky.³

Separovat od sebe myšlenkové úvahy ohledně metafor, jež v obou Aristotelových spisech nalezneme, není dost dobře možné. Je nutné oba Aristotelovy spisy vnímat jako provázané, což je dáno (mimo jiné) zejména faktem, že přinejmenším třetí kniha *Rétoriky* (která se jakožto jediná část tohoto spisu metaforám věnuje) vznikla až po dokončení či revizi *Poetiky*, o čemž svědčí struktura *Rétoriky* a v ní obsažené časté odkazy na konkrétní oddíly *Poetiky*.

Poetika se nedochovala ve svém úplném znění, v současnosti je nám známo pouze 26 jejích kapitol.⁴ Naproti tomu nakolik víme, spis *Rétoriky*, sestávající ze tří knih o

¹ V souladu s *Akademickou příručkou českého jazyka* zapisují Aristotelovo jméno s krátkým „e“ v poslední slabice, tedy „Aristoteles“. V rámci citačního aparátu ovšem filozofovo jméno uvádím v podobě „Aristotelés“, jak si vyžaduje praxe přesného citování, kdy u mnou používaných vydání Aristotelových spisů se na titulním listu objevuje v poslední slabice autora jména grafem „é“.

² „Obdobně jako u jiných Aristotelových spisů nemáme [...] u *Poetiky* [a ani u *Rétoriky*, pozn. M. D.] k dispozici žádné údaje, podle nichž by bylo možné přesně určit dobu [...] vzniku a postup utváření textu [těchto] pojednání. V dnešní době převládá názor, že *Poetika* v její původní podobě, resp. její výchozí pracovní verzi, napsal Aristotelés již v prvních fázích své vědecké činnosti, tj. během svého pobytu v Platónově Akademii, pravděpodobně kolem roku 355 př. n. l.“ (Mráz 1996a, s. 8). Ohledně spisu *Rétorika* převládá názor, že jej Aristoteles napsal ve dvou delších etapách, první datované mezi lety 367–347 př. n. l. a druhé datované mezi lety 335–322 př. n. l. Díky struktuře textu a častým odkazům na *Poetiku* je však zřejmé, že přinejmenším třetí kniha *Rétoriky* (která jediná se k metaforám vyjadřuje) vznikla až po dokončení *Poetiky*.

³ *Rétoriku* za samostatný vědní obor Aristoteles nepovažoval.

⁴ O nedochované druhé knize *Poetiky* nevíme téměř nic, k dispozici je pouze anonymní manuskript „O komedii“, jenž je součástí kodexu *Tractatus Coislianus*, vzniklého nejspíš na začátku 10. století. „Celé pojednání je evidentně souborem heslovitých výpisků z nějaké rozsáhlé předlohy, již by mohla být ztracená část *Poetiky*, tj. její II. kniha“ (Mráz 1996b, s. 119).

celkem 60 kapitolách, se zřejmě dochoval úplný. *Poetika* se metafoře věnuje v rozsahu tří kapitol, *Rétorika* (s různou mírou akcentace) v rozsahu šesti kapitol.

Aristotelova (de facto ustrnulá) definice metafory pochází z 21. kapitoly *Poetiky* (nazvané „Druhy jmen“) a zní: „Metafora je přenesení jména na něco jiného, a to buď z rodu na druh, nebo z druhu na rod, nebo z druhu na druh, nebo podle analogie“ (Aristotelés 1996, s. 97).

V poznámkách ke svému překladu *Poetiky* z roku 1996 uvádí Milan Mráz bližší charakteristiku Aristotelova pojetí lexémů „druh“ a „rod“ – v zásadě jde o terminologická označení paradigmatických lexikálních vztahů na bázi hyperonymie/hyponymie, kdy „rod“ je logickým celkem nadřazeným „druhu“: „Zatímco druh (např. ‚člověk‘) se skládá z jednotlivců stejné přirozenosti, je rod [...] souhrnem druhů, jimž se přisuzuje stejný obecný predikát vysvětlující jejich přirozenou povahu (např. ‚živočich‘ [...])“ (tamtéž, s. 189). Tento princip systematického třídění objektů do kategorií je v rámci Aristotelova badatelského díla typický. Nelze opomenout ani fakt, že řazení na terminologické bázi rod-druh je v tomto Aristotelově pojetí možné rozvést i o lexikální paradigma vztahu části a celku, tedy meronymie.

Jeden z Aristotelových příkladů přenášení jména zní: „Tady mi stojí loď“. Metaforou je zde slovo „stojí“, neboť zakotvení je druhem zastavení. Jiným příkladem, vypůjčeným z Homérovy *Iliady*, je „Myriády nám služeb už prokázal Odysseus“, kdy slovo „myriáda“ je užito namísto slova „mnoho“.

Co se týče přenesení jména podle analogie, tím Aristoteles míní srovnávání čtyř entit, když „druhé se má k prvnímu stejně jako čtvrté k třetímu; člověk pak řekne místo druhého čtvrté nebo místo čtvrtého druhé. [...] stáří se má k životu jako večer ke dni; nazve [se] tedy večer stářím dne a stáří večerem života nebo západem života [...]“ (tamtéž, s. 98).

Aristotelovo definování metafory jakožto přenesení významu se jeho slovy jasně opírá o přenosy významů, jež jsou vlastní jménům, z perspektivy současné lingvistické terminologie bychom hovořili o kategorii podstatných jmen. Aristoteles je však při své exemplifikaci (nejspíš) vědomě nedůsledný, zmíněný příklad se stojící lodí se totiž týká slovesa – totéž je uvedeno v poznámkovém aparátu k *Poetice*, vypracovaném Milanem

Mrázem: „Druhy, jimiž se [...] Aristoteles zabývá, jsou totiž obecnější a nemusejí se [tak] vztahovat jen ke jménům“ (Aristotelés 1996, s. 189). Nutno doplnit i fakt, že bazální Aristotelově definici metafory se dá do nemalé míry rozumět i tak, že nepřímou pojmenovává druh tropu, jenž se v teoretických slovnících běžně nazývá synekdocha – čili náhrada sémantický širšího výrazu výrazem sémanticky užším a naopak (viz Nünning, 2006).

1.1.1 Podobnost a kognitivní funkce metafory

Klíčový aspekt tradičního pojetí metafory v rámci substituční teorie, a totiž přenos významu na bázi podobnosti, je prubířským kamenem substituční teorie. Podobnost se v rámci úvah o metafoře skloňuje téměř v každé teoretické práci, ovšem velice často v různých pojetích.

Zmiňme nyní jeden z „tradičních“ příkladů metafory, jímž se přenos významu na základě podobnosti mnohdy dokládá: „zub pily“.

„Zub pily“ je metaforou proto, že špičatý výčnělek pily není zubem, nicméně funkce lidského či zvířecího zubu a špičatého výčnělku na pile jsou podobné, podobný je částečně i jejich vzhled (například u špičáků), tudíž nahradíme vlastní výraz výrazem nevlastním.

Tento příklad (a potažmo též výklad) samozřejmě není úplně nejšťastnější, a to záměrně. Kromě samotného procesu nahrazování/přenášení výrazu demonstruje totiž i zjevný „nedostatek“, jehož si však byl vědom už i sám Aristoteles. Jde o to, že v případě „zubu pily“ (ale například i „hrdla láhve“ či „ústí řeky“) nelze metaforický proces obrátit a zpětným postupem tak zrekonstruovat původní vlastní výraz. Onen původní jazykový výraz, jenž by výčnělek na pile denotoval ještě před procesem substituce, totiž neexistuje. Co z toho vyvodit?

Jako doplněk ke svému výkladu ohledně přenášení jména podle analogie Aristoteles uvádí poznatek, že „v některých případech nemá analogický úkaz vlastní jméno, ale přesto ho bude možno nazvat podobně; tak například pro rozhazování zrní na poli se používá výrazu ‚sít‘, ale pro vysílání žáru ze slunce nemáme zvláštní pojmenování;

nicméně toto vysílání se má ke slunci stejně jako setí k rozséváči, a proto básník řekl: *Rozsévajíc božstvem vznícený žár*“ (Aristotelés 1996, s. 98).

Aristoteles si tedy povšiml, že metafora dokáže vyplňovat mezery v jazykovém systému (přesněji řečeno v lexiku daného jazyka), když se objeví nějaká nová nepojmenovaná skutečnost nebo potřeba nového pojmenování, jež v aktuálním stavu jazyka nemá své vlastní slovní pojmenování, které by k nějakému denotátu (či jisté nové skutečnosti) referovalo. Taková metafora ovšem ze své podstaty reprezentuje proces spojování logicky nespojitelných výrazů, tudíž jej nelze nazvat substitucí, nýbrž **katachrézí**.

Aristoteles nadto už v *Poetice* registruje slovní tvary, které nenazývá metaforami, ale uměle utvořenými slovy, v dnešní lingvistické praxi jim říkáme neologismy: „Uměle utvořené je slovo, kterého se vůbec nepoužívá a které si básník utvoří sám – zdá se totiž, že jsou skutečně některá taková slova [...]“ (tamtéž).

V substituční teorii (a nejen v ní) tolik zdůrazňovaná zákonitost podobnosti v rámci procesu metaforizace se opírá o několik poznámek. První z nich se objevuje v 22. kapitole *Poetiky* s názvem „Vlastnosti básnické mluvy“. Aristoteles v ní hodnotí stylové záležitosti básnického jazyka, kdy kvality vznešenosti a nevšednosti podle něj básnickému vyjadřování zajišťují neobvyklá slova, jinak řečeno odchylky od běžného vyjadřování. Za jednu z těchto odchylek považuje právě metaforu. Aristoteles přímo doporučuje, aby básník řečových odchylek a hlavně metafor používal přiměřeně. Dokonce zmiňuje unikátnost básnickova individuálního stylu v rámci užívání metafor, neboť „[ty] jediné nelze převzít od někoho jiného, a naopak to svědčí o talentu; **tvořit dobré metafory totiž znamená vystihovat podobnost mezi věcmi**“ [ztučnění M. D.] (tamtéž, s. 102).

Jak později ukážu, právě zmínka o tvorbě metafor skrze vystihování podobnosti mezi věcmi je zde mimořádně důležitá, a to hned na několika úrovních (viz níže).

Další postřehy a poznámky ohledně podobnosti najdeme v *Rétorice*, v níž už se ovšem rozvíjení Aristotelovy teorie metafory poměrně komplikuje. Zcela zásadní je 11. kapitola III. knihy *Rétoriky* nazvaná „Názornost“. Zatímco v *Poetice* ještě Aristoteles zdůrazňoval jako přednost metaforu vystihování podobností mezi věcmi, v *Rétorice* tento

svůj výchozí postulát značně rozvádí: „Metafory však [...] buďtež brány od věcí příbuzných, ale přece ne hned každému zřejmých, jak i **ve filozofii jest věcí obratného ducha nalézt podobné i ve věcech, jež jsou značně různé** [ztučnění M. D.]“ (Aristotelés 2010, s. 188). Věcmi příbuznými má Aristoteles nepochybně na mysli už v *Poetice* zmíněná jména, mezi nimiž dochází k přenosu pojmenování dle principu analogie. O příbuznosti filozof hovoří i ve 2. kapitole III. knihy *Rétoriky*, kde tvrdí, že „obrazné označení toho, co se nejmenuje, nemůže se přenášet z předmětů vzdálených, nýbrž z příbuzných a stejnorodých, takže příbuznost je ihned jasná, jakmile se to vyřkne [...]“ (tamtéž, s. 168).

V těchto dvou Aristotelových výrocích můžeme spatřit jistý rozpor. V rámci 2. kapitoly Aristoteles zdůrazňuje nutnost jasnosti autorského stylu, kde vnímá jednoznačnou rozdílnost mezi básnickým způsobem vyjadřování a vyjadřováním v rámci běžné řeči. Básnický jazyk podle Aristotela není nízký, avšak pro běžnou mluvu jej nepovažuje za vhodný. Stylistickou obratnost v používání lexikálních odchylek u básnického vyjadřování pokládá Aristoteles především za libost vzbuzující doménu takového vyjadřování, „neboť odchylka od obyčejnosti působí, jak se zdá, že jest slavnostnější a vznešenější“ (tamtéž, s. 166). Pokud však filozof ve svém výkladu přechází v rámci 11. kapitoly k objasňování problematiky názornosti a podobnosti, rozdíly mezi básnickou a běžnou mluvou už nezdůrazňuje a věnuje se téměř výhradně jazyku básnickému, jemuž však přiřkne ohledně metafor kvality obecnější povahy.

Ještě jednou zmiňme Aristotelův výrok v 11. kapitole, že „ve filozofii jest věcí obratného ducha nalézt podobné i ve věcech, jež jsou značně různé“. Užívání slovních odchylek je v určitých kontextech pro Aristotela jaksi na „ozdobu“, když se ale od úvah nad takovými kontexty odpoutá, tak začne o metafoře a o (obecně vzato) figurativním jazyku přemýšlet v **ontologických a kognitivních souvislostech**. Hledání podobností ve věcech, jež jsou značně různé, patří podle Aristotela k přednostem „silného“ filozofa. Zde Aristoteles nakrátko opouští cestu, kterou v rámci své *Rétoriky* nastolil, a totiž cestu pojednání o rétorice jakožto o teorii a praxi řečnictví, či snad lépe řečeno o persvazi. Například francouzský filozof Paul Ricoeur (1913–2005) ve své knize *The Rule of Metaphor* (1975) Aristotelovu *Rétoriku* zjednodušeně charakterizuje jako spis zabývající se třemi sférami rétoriky: teorií argumentace (díky níž Aristoteles definuje vztah mezi

rétorikou a logikou), teorií stylu a teorií kompozice (Ricouer 2003, s. 8–9). Ontologického a kognitivního aspektu *Rétoriky* si Ricouer vůbec nepovšiml.

Naopak kognitivní funkci metafory v Aristotelově úchopu zdůraznil italský sémiotik Umberto Eco (1932–2016) ve svém souboru studií pojmenovaném *Od stromu k labyrintu* (2007, česky 2012), kde uvádí: „Aristotelova teorie metafory [...] nepovažuje metaforu za pouhou ozdobu diskurzu, ale přisuzuje jí kognitivní funkci“ (Eco 2012, s. 68). Eco se opírá jednak o zde již zmíněný výrok z *Poetiky* o tom, že tvořit dobré metafory znamená vystihovat podobnosti mezi věcmi, jednak také o příklady metafor z obou Aristotelových spisů, které jsou dle jeho slov případy, „kdy si básnický nápad vynucuje hledání podobnosti, která je naznačena, ale není zcela zřejmá“ (tamtéž, s. 69). I v jiných úsecích *Rétoriky* Eco spatřuje v přenášení jmen určité kvality nečekanosti, díky nimž jsou věci názorně vidět, kupodivu se však vůbec nezaobírá její 10. kapitolou, v níž Aristoteles přibližuje přednosti a jiné vlastnosti jazykového stylu, jehož úhelným kamenem je důvtip vyjadřování. Jako už v jiných pasážích obou spisů také 10. kapitola opakuje postřeh, že posluchač nějaké řeči oceňuje dekorativní vlastnosti volených výrazových prostředků. Co je však v této kapitole „nové“, je Aristotelův poukaz na **didaktickou potenci** určitých sdělení obsahujících metafory: „[...] nabývání poznatků jest od přirozenosti příjemné každému člověku. [...] nejpříjemnější slova jsou ta, jež rozmnožují naše vědění“ (Aristotelés 2010, s. 184). Filozof dále zásadně podtrhuje postřeh, že neobyčejná slova jsou lidem v tomto ohledu spíše méně srozumitelná a že naproti tomu metafora utvořená na základě přenosu významu obyčejných slov nejvíce působí libým pocitem! „[K]dyž např. básník stáří nazval strniskem, dal zároveň posluchači novou představu a poznání [...], neboť oba označují něco, co odkvetlo“ (tamtéž). Libost je zde totiž determinována produktem poznání, jež vhodná metafora může přenést.

Ještě jednou se vraťme k jednomu z klíčových Aristotelových výroků o možnosti nalézat cosi podobného i ve věcech, jež jsou značně různé. Především angloamerická odborná literatura toto východisko často transponuje do tvrzení, že Aristoteles má na mysli hledání podobností v nepodobnostech. Problém ovšem vyvstává při bližším pohledu na filozofovy příklady tohoto tvrzení. Jeden zní, že „kotva a hák je stejné; neboť obé je stejné, rozlišuje se jenom určením ‚shora‘ a ‚zdola‘“ (tamtéž, s. 188). Kotva i hák tedy mají společné to, že oboje něco drží – podobnost je zde víceméně jasná, nepodobnost je dána pouze polaritou výškového vnímání funkce těchto nástrojů. Jiný příklad:

„rozhodčí a oltář jsou něčím stejným, poněvadž se k oběma utíká ten, komu se děje bezpráví“ (Aristotelés 2010, s. 188). Podobnost je opět zcela jasná, když se někomu děje bezpráví, může se s žádostí o pomoc uchýlit k rozhodčímu (ve smyslu smírčího soudce) nebo k bohům. Nepodobnost už je zde však zásadně jiného rázu než u háku a kotvy. Soudce jakožto člověk a oltář jakožto hmotný objekt a „svatý“ zprostředkovatel komunikace s bohy jsou natolik odlišnými entitami, že hledání/zobrazování podobností mezi nimi už vyžaduje jiný typ mentální operace. Příklad s kotvou a hákem oplývá tou výhodou, že oba tyto předměty jsou nástroje (hmotné objekty), oba jsou vyrobené z kovu a i jiné fyzické kvality obou dvou můžeme poměrně jednoduše vnímat jako podobné. „Soudce a oltář“ je příklad značně komplikovaný tím, že aby bylo na jejich podobnost upozorněno skrze jejich nepodobnost, tvůrce této metafory musí využít jinou mentální schopnost, a sice zjednodušeně řečeno imaginaci, jelikož vztah mezi soudcem a oltářem je abstraktní. Navíc, kdybychom použili matematický příměr, můžeme říci, že poměr kotvy k háku je stejný jako poměr bodu $\langle 0, +1 \rangle$ k bodu $\langle 0, -1 \rangle$ v kartézské soustavě souřadnic – i při opačné polaritě je totiž vzdálenost obou bodů k počátku soustavy souřadnic totožná. Takový příměr je ovšem u soudce a oltáře naprosto vyloučený.

Kognitivní aspekt tohoto Aristotelova úchopu metafory se tak zdá být celkem srozumitelný. Ostatně své příklady doplňuje sdělením, že tyto důvtipné „výroky záležitější většinou v metafoře a v tom, že se připojí překvapující obrat, neboť posluchači se ve větší míře stává zjevným, že nabytí nové představy, je-li opakem dřívější [představy] (tamtéž). Co vnímám jako problematičtější, je ovšem to, že Aristoteles zaměňuje opačnost s nepodobností. Nejde mi ani tak o to, že by jasné stanovení hranic mezi opačností a nepodobností bylo v rámci teorie metafory pro ni určující či vymežující, jde mi spíše o to, že v případě pokusu o jasnější definování kognitivní funkce metafory je už u Aristotelových spisů potíž ve vymezení objektivní meze toho, kdy k nějakému nabytí kognitivního poznatku opravdu dochází. Když Aristotelovi „stačí“, aby metafora dala posluchači novou představu a poznání pomocí pojmu přenášeného metaforou, pak je proces substituce produktivním nástrojem, jak obohatit posluchačův obraz světa. Nicméně takové obohacení je možné jen při akcentování nepodobností, nikoliv opaků. Opačnost už s sebou totiž nese příznačnost toho, že s něčím musí být posluchač dopředu obeznámen, aby si tuto opačnost vůbec mohl uvědomovat.

Vezměme si například oxymóron – extrémní příklad spojení jazykových prvků, které se navzájem vylučují. Když básník ve verši použije spojení „ohlušující ticho“, zcela jistě nedochází k procesu substituce a ani o hledání podobnosti ve věcech, které jsou si nepodobné – hluk a ticho jsou si totiž opačné. Spojení „ohlušující ticho“ ovšem nemá nulovou symbolickou hodnotu, tedy nějaký význam, byť paradoxní, musí mít. Můžeme tedy o tomto spojení na bázi Aristotelovy teorie říci, že jde o metaforu?

Teoretické potíže se v takovém uvažování kupí jedna na druhou: Už jsem zmínil, že o substituci hovořit nelze, snad by se dalo tvrdit v návaznosti na termín katachréze to, že oxymóron je extrémní polohou katachréze (některé z literárněvědných terminologických příruček takový výklad připouštějí). Avšak nejde o slova neobvyklá/nesrozumitelná, jde o slova obyčejná, a tudíž je naplněn Aristotelův požadavek na metaforický výraz, který může působit příjemně a dát novou představu a poznání. O jaký typ poznání ale tedy jde? Vystihuje nějakou podobnost mezi věcmi? O tom pochybuji, hluk a ticho si nejsou přísně vzato podobné, prostě jsou si navzájem opačné.

V takových úvahách lze pokračovat velmi dlouho. Dopředu je nutné anticipovat, že i na výskyt takové možnosti slovního spojení Aristoteles myslel (viz níže), byť ji nenazýval nějakým upřesněným termínem.

1.1.2 Paradoxy

Že jsou oba Aristotelovy spisy organicky propojeny, dokládají jednak četné odkazy *Rétoriky* na *Poetiku*, ale také kupodivu možnost hledat odpovědi na otázky kladené *Rétorikou* v *Poetice*. Příkladem budiž právě problematika možnosti a nemožnosti (ne)logických slovních spojení, jež mě v úvahách o kognitivní funkci metafor nad *Rétorikou* napadají.

Ve 25. kapitole *Poetiky*, nazvané „Problémy básnictví a jejich řešení“, se Aristoteles zabývá problematikou básnické obrazotvornosti, k níž ho dovedl především podnět ohledně umění obecně. Podle filozofa je básník „zobrazitelem stejně jako malíř nebo kterýkoli jiný výtvarný umělec“ (Aristotelés 1996, s. 108). Pochopitelně na rozdíl od malíře je básníkovým prostředkem vyjadřování mluvená/psaná řeč, která musí ze své

podstaty zahrnovat několik odchylek, z nichž (jak už bylo řečeno) klíčovou je metafora (přičemž víme, že metafora spadá i do instrumentáře vyjadřovacích prostředků nejen výtvarného umění). Básníkovi je samozřejmě užívání odchylek dovoleno, ovšem je nutné pamatovat na to, že určité jazykové anomálie lze někdy interpretovat jako „chyby“. Aristoteles se zabýval i těmito jevy, představil jejich klasifikovaný souhrn a podal k nim vysvětlení, jak takové odchylky vnímat a jak se vyhnout jejich dezinterpretaci. Ve svém výčtu možných chyb je Aristoteles kategorizuje do dvou skupin – „chyby proti podstatě básnictví“ a „chyby nahodilé“. Poměrně komplikovaný filozofův výklad si zde troufám zjednodušeně vymežit na záměrné a nezáměrné chybování.

Nezáměrné je chybování takové, že básník například tvrdí, že laň má rohy, aniž by věděl, že ve skutečnosti je nemá – jde pochopitelně o chybování z neznalosti a tudíž nejde o tvůrčí záměr, proto je vyloučeno z dalších teoretických úvah. Záměrné chybování už však Aristoteles do hloubky pojímá. Zásadní chyba proti podstatě básnictví je ta, když básník neuspěje ve svém vyobrazování, jde vlastně o umělecký nezdar, pravděpodobně kvůli nedostatku „talentu“, snad by se dalo tvrdit, že jde o svého druhu umělecký „propadák“. Zároveň však ale podle Aristotela můžeme mluvit i o chybách, které jsou omluvitelné z toho hlediska, že se jich básník dopustil vědomě a naschvál. „Představit něco nesprávně“ je v Aristotelově pojetí prohřešek typu ohýbání reality, například že „kůň vykročil současně oběma pravými nohama“ (Aristotelés 1996, s. 108), takový prohřešek je ovšem prominutelný, pokud nesprávné představování básník provedl plánovitě. **„Je-li z básně něco nemožného, [...] je to v pořádku, dosahuje-li tím básnické umění svého cíle. [ztučnění M. D.] Cílem zde totiž je [...] učinit právě zpracovávanou část skladby [...] působivější“** (tamtéž, s. 108–109).

Aristoteles pak hovoří o řadě dalších „výtek“, jež už považuji za okrajovější a pro nás momentálně nejsou příliš důležité (jednoduše řečeno jde o výčet vyjadřovacích odchylek, které lze interpretovat podle různých marginálnějších hledisek; jak bude zmíněno níže, naši pozornost je třeba věnovat problematice ambivalence), až dojde ke komentáři: „Kdykoli se zdá, že v nějakém výroku je něco rozporného, je třeba zkoumat, kolik významů mohou ta slova na daném místě mít“ (tamtéž, s. 111). Okruh otázek, které je důležité v rámci jakékoliv teorie metafor řešit, se vždy vine právě kolem mnohoznačnosti metaforicky užitých slov a tvrzení. Je, myslím, podstatné zdůraznit, že už Aristoteles si byl této skutečnosti vědom, byť ji už dále nerozvádí.

Pakliže máme hovořit o nějaké kognici ohledně metafor, nadto ve spojení s Aristotelovou prací, nelze nesnáze s odchylkami oproti běžnému jazyku a „zbásňování něčeho nemožného“ přejít jen tak. Metafory typu „zub pily“ nebo „rozsévajíc božstvem vznícený žár“ přece jenom můžeme v určité perspektivě považovat za méně komplikované instance metafor. Jakékoliv metaforické vyjádření, které má ale povahu paradoxního znázornění, jako v krajním případě oxymóron, nutně musíme vnímat jako extrémně složité z toho důvodu, že jejich ambivalence je téměř bezbřehá, jde o typický příklad „zbásňování něčeho nemožného“, co fakticky nemůže existovat nebo být vnímáno tuctově – a přece jde o zcela legitimní prostředek (nikoliv jen) uměleckého vyjádření, jak tvrdí už Aristoteles. Ten přímo říká, že obsahuje-li báseň něco nemožného, je možné to vysvětlit, „[...] je přece pravděpodobné, že se leccos stává i proti pravděpodobnosti“ (Aristotelés 1996, s. 111). Jde o výrok, jehož platnost bude ve zbytku této disertační práce ještě několikrát komentována.

1.2 Interakční teorie metafor – Max Black

Počínaje 20. stoletím se široce nejreflektovanější výzkum metafor téměř výhradně odehrává na poli analytické filozofie. Byť pochopitelně zabývání se metaforami bylo a dodnes je doménou hned několika vědních oborů (psychologie, pedagogika, lingvistika ad.), badatelské úsilí analytických filozofů víceméně tyto užší obory přesahuje. Tento fakt vyplývá ponejvíce z mnohostrannosti, jež je tomuto filozofickému odvětví vlastní a jež je dokládána širokostí palety od sebe navzájem značně odlišných badatelů a jejich teorémů. Další devízou analytické filozofie je různorodost jednotlivých metod zkoumání, kdy je nicméně vždy kladen důraz na empirii, formální logiku a zkoumání přirozeného jazyka – vžitý je pro tento vývoj zjednodušující anglosaský pojem „linguistic turn“ [obrat k jazyku], reprezentující obrat západní filozofie směrem od metafyziky a ontologie ke vztahu mezi filozofií a jazykem.

V rámci výzkumu metafor na poli analytické filozofie má „výsadní“ postavení tzv. interakční teorie metafor. Za užšího zakladatele této teorie označujeme britsko-amerického filozofa Maxe Blacka (1909–1988), přestože základní impulsy pro Blackovy předpoklady pocházejí přinejmenším od britského filozofa Ivora Armstronga Richardse (1893–1979).⁵

Pro komplexní pochopení Blackovy teorie jsou klíčové tři jeho práce. Především kniha *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy* [Modely a metafor: Studie o jazyku a filozofii] z roku 1962, dále doplňující studie „More about Metaphor“ [Ještě k metafoře] z roku 1979 a nakonec stať „How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson“ [Jak metafor fungují: Odpověď Donaldu Davidsonovi], jež vyšla také roku 1979 a která je polemickou (možno říci též „obrannou“) reakcí na (obecně vzato) silně

⁵ „Prehistorie“ interakční teorie metafor sahá do první třetiny 20. století. Německý teolog a psycholog Wilhelm Stählin (1883–1975), zabývající se především biblickými metaforami, už v roce 1914 publikoval studii „Zur Psychologie und Statistik der Metapher“, v níž postuloval jako podklad metaforického prožitku nutnost recipientova vědomí napětí mezi metaforou a kontextem, v němž byla sdělena. O 20 let později německý psycholog a lingvista Karl Bühler (1879–1963) chápal metaforu jako proces komponování zasahující různé sféry významů, kdy sféry významů se překrývají a tím neutralizují některé své elementy, jež se k sobě nehodí; například metafora „lev salónů“ při takové filtraci významových prvků neutralizuje představu lva jakožto krvelačného tvora (Nünning 2006, s. 797). Jak dále v této práci uvidíme, Stählinovy i Bühlerovy bazální postřehy budou esenciálně v interakční teorii metafor vždy přítomné, nicméně u Richardse a ani u Blacka jsem dosud v žádné jejich práci přímé odkazy na Stählina a Bühlera nenašel.

kritickou stat' amerického filozofa Donalda Davidsona (1917–2003) nazvanou „What Metaphors Mean“ [Co metafory znamenají] z roku 1978.

Před samotnou rozpravou o metaforách v knize *Models and Metaphors* Black přibližuje svá původní východiska toho, jak rozumí vztahu reality a jazyka – půjde o kriticky důležitý sled namátkových analýz, díky nimž Black dojde k přesvědčení nutnosti nahlížet na jazyk pragmatickou perspektivou, s níž se už po zbytek této disertační práce plně ztotožňují.

1.2.1 Vztah mezi jazykem a realitou v Blackově pojetí

Vstupní kapitola Blackovy knihy vychází od bodu, jež reprezentuje spis britského filozofa a matematika Bertranda Russella (1872–1970) nazvaný *The Principles of Mathematics* [Principy matematiky] z roku 1903.⁶ V ní mimo jiné Russell prezentoval svou tezi o tom, že matematika a logika jsou identické.

Blacka v Russellově spisu zaujala poznámka o tom, že studium gramatiky může osvětlovat a odpovídat na otázky, jež si filozofové kladou, a to dokonce lépe, než jak na ně mohou odpovídat samotní filozofové. Jako zdroj poznání může být podle Russella studium gramatiky zapojeno proto, že gramatické distinkce a filozofické distinkce sice nemohou spolu zcela přímo korespondovat, ale vůči sobě navzájem představují důkaz o tom, že obě vůbec existují. Russell ovšem v tomto pojetí nevnímal klasifikaci gramatiky jako prostou klasifikaci gramatických kategorií, ale spíše jako klasifikaci idejí/myšlenek. Black se rozhodl podrobit toto Russellovo východisko zevrubnějšímu zamyšlení, aby vyjasnil charakter takového filozofického odvozování z gramatiky a navíc zda z takových odvození bude možné vyvozovat ontologické závěry.

Black si ustanovil pracovní koncepci takové gramatiky, kterou pojmenoval „univerzální/filozofická gramatika“. Taková gramatika podle něj musí splňovat základní předpoklady toho, že aby vůbec mohla existovat, musí obsahovat jen prvky v ní relevantní (tedy nenadbytečné) a navíc takové, které jsou obsaženy v úplně každém jazyce (Black 1962, s. 2). Tento abstraktní konstrukt „univerzální gramatiky“ tedy

⁶ Nejde o záměnu s třísvazkovým Russellovým spisem *Principia Mathematica* vydávaným postupně mezi lety 1910–1913.

například nemůže zahrnovat gramatickou kategorii jmenného rodu, jež je nadbytečná, protože existují jazyky, které se bez této gramatické kategorie buď obejdou (např. angličtina), nebo některé její aspekty nezahrnují (např. německá gramatika zahrnuje neutrum, ale francouzština už ne). Dále, aby šlo abstrahovat nějaké ontologické poznání z lingvistických premis, „univerzální gramatika“ tak musí mít určitý vztah k jakémukoliv přirozenému jazyku/jazykům, ať už živému, nebo zaniklému – tím bude zaručená hypotetická možnost odvozováním z gramatiky zjišťovat ontologické závěry týkající se aktuálního světa, což je nutnost, protože aktuální svět zahrnuje právě i přirozené jazyky.

Všechny tyto podmínky musí být podle Blacka splněny v tom smyslu, aby jakákoliv eliminace od nadbytečných gramatických prvků po této redukci nijak nenarušila či nemodifikovala konstatovací funkce jazyka (Black používá anglický výraz „fact-stating functions of language“, dal by se přeložit i ve smyslu „fakta-vyjadřující funkce jazyka“).

Black si je vědom, že takováto „univerzální gramatika“ by asi jen sotva mohla připomínat nějakou soudobou gramatiku reálného jazyka, nicméně vždy by musela zůstat zachována konvenční dvojjediná složka každé gramatiky, a sice morfologie a syntax. Důvod je ten, že v každé gramatice musí být zahrnuta sada pravidel determinujících to, že aby bylo v jazyce možné něco sdělit (což Black velmi zjednodušeně nazývá užším termínem klasifikovat), pak takové pravidlo stanovuje (ne)možnosti kombinování prvků jazyka, aby se dalo něco sdělit.⁷

Black dále podrobuje úvaze poznámku ze slavné knihy *Tractatus logico-philosophicus* (1921) rakouského myslitele Ludwiga Wittgensteina (1889–1951), konkrétně tvrzení 4.04 znějící: „Na větě se toho musí dát rozlišit právě tolik jako na situaci, kterou znázorňuje. Obě musejí mít stejnou logickou (matematickou) rozrůzněnost“ (Wittgenstein 2007, s. 29). Jinými slovy: „V konkrétní výpovědi musí být přesně tolik odlišných symbolů, kolik konstituentů tvoří reprezentovaný stav věci“ (Black 1962, s. 4).⁸ Black uvádí jako příklad výuku v autoškole, kdy žák sedí za volantem a instruktor mu dává pokyny buď k rozjetí automobilu, nebo k jeho zastavení – „jed“ a

⁷ Jak bude zdůrazněno v kapitole věnující se teorii řečových aktů, toto východisko zaujal k jazyku také John Searle svou koncepcí regulativních a konstitučních pravidel (viz kapitola 1.6).

⁸ „In the particular utterance, there must be exactly as many symbols as there are constituents in the state of affairs represented.“

„zastav“. Oba pokyny jsou odlišné, reprezentují jiný požadavek, v souladu s Wittgensteinovým výrokem jsou tedy oba také zastupovány odlišnými symboly, odlišnými slovy.

Jak Black uvádí, je ovšem možné pokyny signalizovat také píšťalkou. Ta totiž může signalizovat oba pokyny stejným znakem, hvizdem. Hvizd může být stejně tak efektivní jako konvenční výroky „jed“ a „zastav“, rozdíl je pouze ten, že jeden symbol může reprezentovat obě akce. Otázka je tedy ta, zda tomu tak skutečně je. Samozřejmě pokud auto stojí, hvizd znamená „jed“, a pokud je auto v pohybu, hvizd pak bude znamenat „zastav“. Problém však zůstává stále tentýž – pokud bychom, jak exemplifikuje Black, význam hvizdu zjednodušeně popsali jako „hvizd + stav pohybu vozu“, vždy budeme brát v úvahu dvě možnosti (ne)pohybu vozu, tudíž budeme moci mluvit o dvou konkrétních symbolech, byť sonicky se kvality zvuku nemění. Stále nám zůstávají dvě perspektivy výkladu – buď že hvizd budeme brát za dva symboly, anebo za jeden. Výklad z perspektivy dvou symbolů zachovává dichotomii „jet“ a „zastavit“. Výklad z perspektivy jednoho symbolu se ale dá převést na prostý token značící „změna stavu pohybu auta“, a to bez ohledu na to, zda jde o změnu z klidové pozice do pohybu či naopak.

Řešení tohoto rozporu, zda rozjetí a zastavení auta jsou jedna nebo dvě akce a stejně tak zda hvizd má v různých situacích jeden nebo dva významy, je i s přihlédnutím k principu Wittgensteinova výroku v podstatě záležitost úmluvy, tvrdí Black. Právě takováto úmluva pak v ohledu „univerzální gramatiky“ představuje další problematický prvek při jejím „hledání“ – je totiž na volbě interpreta/mluvčího, jaký si vybere způsob, kterým popisovat relevantní promluvy. Nadto Blackův příklad z výuky v autošколе je samozřejmě v rámci každodenního života od jakékoliv gramatické analýzy zcela oproštěn a žák učitelovým hvizdům vždy v konkrétní komunikační situaci porozumí už po prostém stanovení základního pravidla hvizdu. Být to Black ve své stati explicitně neříká, Wittgensteinova poznámka o nutnosti úměry výskytu symbolů a konstituentů sdělení, k nimž tyto symboly mají referovat, podle něj není nutná, není tedy v rámci jeho hledání univerzální gramatiky ani validní.

Téměř identicky pohlíží Black i na jinou gramatickou kategorii, na „sponu“. Původní anglický termín „copula“ plní v anglickém jazyce poněkud jinou funkci než

český ekvivalent „spona“ (proto ji zde i dále uvádím v uvozovkách). V anglickém jazyce se totiž jako „spona“ označuje obecně jakýkoliv konektém mezi podmětem a přísudkem, nejčastěji sloveso „být“ [angl. „be“] ve všech jeho možných tvarech. Problém je zde ten, že podobně jako u potíží popsaných ve spojitosti s Wittgensteinovým postulátem je i nutnost používání „spon“ v jazyce záležitostí „individuální“ specifikace. Vztahy mezi podmětem a přísudkem, respektive jakýkoliv vztah predikace či skladebný vztah mezi slovesem a částí věty, kterou takové sloveso řídí, není při určitém úhlu pohledu nutný. Například úplná věta „Petr je šťastný“ je do určité míry přenosu-významu-schopná i bez „spony“ – věta ve znění „Petr šťastný“ má za určitých podmínek a v určitém kontextu velice podobnou sdělnou hodnotu, Black poukazuje třeba na hebrejštinu nebo japonštinu, což jsou jazyky, v nichž se „spona“ vůbec nepoužívá.⁹ Otázka, zda je vztah „spony“ v jazyce a potažmo v „univerzální gramatice“ zbytný, tak opět závisí na individuální volbě konkrétního analytika. Black toto tvrzení dokládá na hypotetické možnosti, že znakem pro sdělení toho, zda je „Petr šťastný“, může klidně být i nonverbální znak. Může jej zprostředkovávat například červený disk, přičemž disk jako takový může být zástupným symbolem Petra a barva pak indikuje stav radostnosti. Volně řečeno podle Blacka už samotná lidská schopnost uvažovat nad nutností či zbytností charakterizace nějaké relace mezi diskem a jeho barvou je důkazem, že realitu je možné analyzovat přímo a „nejazykově“, a tudíž bez potřeby okliky v podobě uvažování nad gramatickými pravidly pro vyjadřování vztahu mezi těmito entitami (Black 1962, s. 7–8).¹⁰ Ani gramatický jev „spony“ tak ve vztahu mezi jazykem a realitou není při hledání „univerzální gramatiky“ nutný.

Black se ve svých úvahách dále věnuje rozdílu mezi podmětem a přísudkem. Také tuto distinkci Black zpochybňuje na bázi toho, že jde o konvenční gramatický jev, jehož validita závisí pouze na formálních kritériích. Black si zkraje vypůjčuje definici podmětu a přísudku od britského představitele filozofie logiky Petera Geache (1916–2013) z jeho spisu *Mind* [Mysl] (1950), a sice že: „Přísudek je slovní výraz, jenž něco tvrdí o něčem, pokud jej připojíme ke slovnímu výrazu, který označuje to, o čem chceme něco tvrdit“

⁹ O těchto jazycích nevím téměř nic, z Blackova výkladu mi tak bohužel není jasné, zda „spona“ je součástí gramatiky těchto jazyků a jen se nepoužívá, nebo zda „sponový“ vztah v těchto jazycích zcela chybí.

¹⁰ „Somebody might still insist [...] that there would have to be a *characterizing relation* between the disk and its color. But anybody who can confidently assert this must already be in a position to analyze reality directly, and has no need to detour through language.“

(Black 1962, s. 9).¹¹ To, o čem chceme něco tvrdit, je tedy podmět, připojený zbytek věty je pak přísudek. Ve větě „Petr je šťastný“ pak snadno určíme, že chceme něco říci o Petrovi (podmět) a že to něco je to, že je šťastný (přísudek¹²). Black ale vznáší pochybnosti o plauzibilitě takové klasifikace. Nikdy totiž nemáme jistotu, že v důsledku vzato věta „Petr je šťastný“ opravdu „funguje“ tak, že jí užíváme k tomu, abychom něco řekli o nějakém Petrovi – že to, o co se nám jedná, je právě onen Petr. Stejně tak nám totiž v dané příkladové větě může jít naopak o to říct něco o „šťastnosti/štěstí“, pak by se „role“ podmětu a přísudku v dané Geachově definici obrátily.

K objasnění tohoto problému si dovolím krátkou odbočku. V anglickém jazyce se zvukové důrazy ve větě „Peter is happy“ [Petr je šťastný] mohou přesouvat v rozporu s objektivním větným členěním, a sice v závislosti na kontextu sdělení a kontextu toho, co chce mluvčí zdůraznit. Pak by šla věta „Peter is happy“ vyjádřit třemi způsoby a se třemi různými výklady sdělení:

1. **Peter** is happy – Například v situaci, kdy mluvčí odpovídá na otázku, kdo z výběru několika osob je ten šťastný, se zdůrazní, že šťastným je právě Petr: **To** Petr je **ten** šťastný.
2. Peter **is** happy – Tato věta by byla příhodná v situaci, kdy by mluvčí reagoval na poznámku někoho jiného, jenž by pronesl tvrzení, že Petr podle jeho mínění není šťastný (Petr není šťastný): **Ale** Petr **opravdu je** šťastný.
3. Peter is **happy** – Sdělení s přízvukem na přívlastku je možné použít jako odmítavou reakci na sdělení, v němž by figuroval odlišný přívlastek, například kdyby nám někdo tvrdil, že Petr je smutný: Petr je **šťastný** (ve významu „Petr není smutný“).

Výslovnost a další zvukové kvality výpovědi zkrátka mohou klást význam na něco jiného.

Běžná gramatická zkoumání dané věty „Peter is happy“ ovšem vyvrací všechny možné alternativní výklady tak banální věty jako „Petr je šťastný“. Už přítomnost slova „Petr“ pochopitelně značí, že věta „Petr je šťastný“ je právě a jenom o Petrovi, jelikož „Petr“ je zkrátka vlastní jméno (svým způsobem tak míním podle principu Occamovy

¹¹ „A predicate is an expression that gives us an assertion about something if we attach it to another expression that stands for what we are making the assertion about.“

¹² V tomto konkrétním případě je nutno dodat, že podle pravidel české gramatiky bychom takový přísudek přímo označili jako „přísudek jmenný se sponou“.

břítvy). Jak už však bylo zmíněno, jde o konvenční přístup, jehož nevýhoda je, že jakmile dojde k hypotetické rozepři o tom, zda tato věta není náhodou spíše o „šťastnosti“, pak konvenční „vakuovaná“ gramatika se svými formálními pravidly začne vrátovat.

Aby ještě víc znejistil validitu distinktivní gramatické formy podmět-přísudek, uchyluje se Black k šachové terminologii. Plně verbální vyjádření nějakého šachového tahu může znít: „králův pěšec se přesunul na královo čtvrté políčko“. Podmět je „králův pěšec“ a zbytek tvrzení jest predikátem. V soudobé britské šachové notaci se tentýž tah dá běžně vyjádřit podstatně zkráceněji: „P-K4“. I u takto symbolického zápisu jsme ovšem stále schopni vydělit podmět („P“) a přísudek („K4“), vztah mezi prvky se totiž nezměnil, pouze se slova nahradila symbolickým zápisem. Věc se však komplikuje ještě jinou možností šachové notace, a totiž tou, v níž se tah hracím kamenem označuje pouze koordináty čtverců šachového pole: „e2-e4“. V této verzi zápisu už se podle Blacka forma podmět-přísudek dá najít jen stěží. I kdyby totiž nějaký badatel argumentoval tím, že symbol „e2“ může nepřímo označovat figurku pěšce (a tudíž podmět), stejnou argumentací v bipolárním módu by jiný badatel mohl tvrdit, že v zápise „P-K4“ může symbol „P“ označovat nikoli figurku, nýbrž specifikaci čtverce herního pole (Black 1962, s. 11). Opět tedy vše záleží na zvolené perspektivě, jak notaci chápat.

Blackův výchozí požadavek, aby „univerzální gramatika“ byla oprostěna od gramatických distinkcí, které nijak neovlivňují konstatovací funkce jazyka, se dá tedy mimo jiné splnit i „zavržením“ konceptu základní skladební dvojice.

K čemu tedy Black vlastně dochází? Na příkladech zmíněných gramatických jevů a jejich zpochybňování se filozof neustále vrací k popisům možných komunikačních situací, jež jsou hypotetické pouze v rámci teoretické rozpravy, kterou se ubírá. Tyto situace jsou inspirovány událostmi každodenního života – řízení auta v autoškole, banální tvrzení, že někdo je šťastný, a vcelku triviální popis základního tahu v šachové hře. Pakliže by nějaká „univerzální gramatika“ opravdu existovala, v souladu s Russellovým tvrzením by pak měla poměrně jasně osvětlovat ontologické jevy, o nichž byla řeč. O možnost nalezení takové gramatiky Black pochopitelně neusiluje – jeho cílem je naopak poukázat na značné obtíže při její konstrukci. Jsou to zdroje těchto obtíží, jež jsou pro Blacka důležité, protože ty vycházejí z reality, a je to pak tedy právě realita, co neustále znejšťuje validitu gramatických schémat a jejich definic.

At' už povely při řízení auta, nebo deskripce psychického stavu jedince apod., všechny výroky reflektující tyto popisované jevy by měly mít nějakou logickou strukturu, tato struktura by tedy přirozeně měla být nějakým způsobem stejná či identická (a zároveň adekvátně logická) se strukturou stavů, jež jsou reprezentovány – Black ve svém pojednání tvrdí, že tento předpoklad, odvozený od Russella, by měla gramatická zkoumání stvrzovat – slovník „čistokrevné“ gramatiky se však drolí a nedostačuje, pokud nám při našich zkoumáních pouhé povrchové zamýšlení nestačí. Co se ve světle běžné gramatiky jeví být na první pohled konstantou, je pojetí významu, jenž je ihned zřejmý. Budeme-li ale za hlavní složku reality popisované při nějaké komunikační situaci brát situační kontext, pak slovníkové významy používaných výrazů mohou značně měnit svoji podstatu. Jak jinak vysvětlit ambivalenci právě například metafor? Jeden a tentýž symbol/slovo může být manifestován v nespočtu verbálních variant, často navíc doprovázených i neverbálními doprovodnými okolnostmi.

Determinovat podstatu vztahu mezi jazykem a realitou tedy Black na bázi logické struktury jazyka, jak ji vysvětluje izolovaná gramatika¹³, ze všech výše zmíněných důvodů naprosto vylučuje. Mám za to, že Blackovým nejcennějším argumentem pro toto jeho zdůvodňování je prosté konstatování, že vždy záleží na úsudku jedince, jenž díky gramatickým vzorcům interpretuje dané výroky oproštěné od kontextuálních skutečností. Je jasné, že slova „rozjed' se“ a „zastav“ jsou slova odlišná. Ale samotné akce rozjezd a zastavení se buď liší, nebo neliší pouze na základě úsudku – neexistuje žádná lingvistická procedura pro to, abychom bezpečně určili, zda jde o jednu či dvě akce. Nadto problém rozsoudit, zda rozjezd a zastavení jsou nebo nejsou dvě/jedna akce, nám nepomůže ani samotné pozorování pohybujících se nebo stojících automobilů (Black 1962, s. 14)!¹⁴ Takovou otázku by snad mohla rozsoudit právě a pouze jenom ona „univerzální gramatika“, která je pro nás však aktuálně a možná i navždy nedosažitelná. Naše běžná gramatika pouze disponuje pravidly, jak nakládat například se slovy – zda se liší či neliší, zda je možné je klasifikovat podle standardních gramatických kategorií a jak atd. Už samotná některá pojetí gramatiky se však liší – čeština pracuje například se skupinou deseti slovních druhů, avšak angličtina s osmi. Už jenom rozčlenění a klasifikování slovních druhů se tím tedy může značně komplikovat. Logická struktura jazyka, jak ji

¹³ Nebál bych se říci „strukturalistická gramatika“.

¹⁴ „These are not questions to be answered by looking at cars or their drivers.“

popisuje běžná gramatika, tedy nemůže být navždy neměnná při žádném jejím pojetí; a „logická struktura reality“, kterou se jazyk může snažit popisovat, je na ní nezávislá. Rozjeté auto bude fakticky rozjeté auto bez ohledu na to, podle jakých lingvistických měřítek budeme posuzovat, zda rozjetým autem opravdu je.

Z gramatického hlediska je tedy vztah jazyka a reality nezávislý na zvolené metodě gramatických zkoumání jazyka, jenž se realitu snaží popsat. Black své postuláty rozšiřuje o analogický model nějakého systému koordinát, jímž by se dal přesně popsat reálný prostor. Popsat například prostorové umístění nějakého předmětu je možné několika systémy a souřadnice koordinát je možné volně mezi systémy transformovat prostřednictvím nějakých pravidel (jako například u šachové notace). O podstatě reálného prostoru nám tyto systémy ovšem nic neřeknou, byť je můžeme rozebírat tucty způsobů. Stejně tak věta vyřčená v určitém jazyce je přeložitelná do jiného jazyka, a sice prostřednictvím nějakých pravidel, ale i kdyby takový překlad „konstatovací funkce“ původního jazyka nijak nenarušil, ani analýza obou zapojených jazyků nám nic navíc ohledně skutečností reprezentovaných danou větou nesdělí.

K čemu tedy nakonec Black dochází? Ve své stati se několikrát zmiňuje o snaze najít nějakou obecnou logickou strukturu, jež by nám napomohla v poznávání prvků reality. Přes úvahy o (ne)možné nalezení zrcadla mezi realitou a jazykem díky gramatickým analýzám jazyka však žádnou obecnou logickou strukturu nelze nalézt.

Možné řešení tak Black spatřuje v tom, že taková hypotetická obecná struktura by mohla vést v invariantní pavučině následných vztahů (Black 1962, s. 15).¹⁵ „Nepochybnou složkou našeho konceptu synonymity je to, že výroky mající stejný význam musejí mít paralelní konsekvence: pokud má nějaké tvrzení následek, jenž není synonymický s následkem nějakého jiného tvrzení, pak to dokazuje, že obě tvrzení měla jiný význam“ (tamtéž, s. 15–16).¹⁶

Black nenaznačuje nic jiného než **potřebu pragmatického přístupu** k jazyku. V závěru svého pojednání filozof příkládá k běžné gramatice ten dovětek, že rozhodně nebrojí za to, aby se gramatických zkoumání zanechalo. Naopak ale stojí o to, aby s

¹⁵ „[...] an invariant web of entailment relations.“

¹⁶ „It is certainly part of our concept of synonymity that statements of the same meaning shall have parallel consequences: if one statement has an entailment that is not synonymous with some entailment of a second statement, that proves that the two original statements have different meanings.“

možnými vedlejšími produkty těchto zkoumání bylo zacházeno účelně – pakliže máme volnost v úsudku nad výběrem užitkové gramatiky pro jazyková zkoumání, pak tyto lingvistické nástroje máme zpřesňovat, ale zároveň klidně i zcela odmítnout, jakmile jejich užitkovou potenci vyčerpáme.

Identičnost mezi realitou a jazykem je tedy fata morgána a snaha objevit koncepci přímého vztahu mezi nimi podle Blacka vede k neustálým nedorozuměním a slepým uličkám. Ontologické závěry jsou touto cestou nedosažitelné. Fakt zůstává pouze ten, že „jazyk musí odpovídat zjištěným pravidelnostem a nepravidelnostem zkušeností“ (Black 1962, s. 16).¹⁷ Tomu lze rozumět pouze v tom smyslu, že tímto jazykem musí být jazyk přirozený, přirozená řeč, protože pouze pomocí ní lze zprostředkovávat tyto zkušenosti.

1.2.2 Interakce a systém asociovaných všedností

Důležitým přírůstkem do rozvoje myšlení o metafoře byl přínos I. A. Richardse a jeho knih *The Philosophy of Rhetoric* (1936) a *Interpretation in Teaching* (1938). „Richards chápe metaforiku ne jako odchylku od běžného užití slov, ale celkově jako obraz myšlení, které je založeno na srovnávání a vytváření pojmů. Tím přesáhl zúžené pojetí metafory typické pro starou rétoriku. V metafoře se nevyměňují slova za slova, spojují se v ní dvě rozdílné představy do jednoho protikladného aktivního kontextu“ (Nünning 2006, s. 797). Této myšlenky se v 50. letech Max Black chopil a dále rozvinul její terminologii, zavedl také označení interakční teorie.

Zrekapituluji, co už bylo řečeno výše: Black vychází z premisy pragmatického pohledu na vztah reality a jazyka. Podle Blacka nelze brát jazyk a jeho „logickou strukturu“, tedy jeho gramatiku, za zrcadlo reality. Sebelepší a zcela popisná gramatická struktura jazyka nám nedokáže o realitě nic říci. Takovou „superschopnost“ gramatiky jazyka Black považuje za zavádějící, neboť je podle něj nutné, aby jazyk odpovídal adekvátním pravidelným i nepravidelným aspektům lidské zkušenosti. Ještě jednou zmiňme bázi Blackova přístupu ke koncepci synonymity a lehce ji parafrázujeme – pokud

¹⁷ „Language must conform to the discovered regularities and irregularities of experience.“

tvrzení „A“ má následek, jenž není synonymický či stejný s následkem tvrzení „B“, pak obě tvrzení měla jiný význam.

Jaké jsou základní obrysy Blackovy koncepce interakčního pohledu na metafory? Každý metaforický výrok ve filozofově pojetí obsahuje slovo/slova užitá doslovně a slovo/slova užitá metaforicky. Jakýkoliv výrok obsahující metaforické vyjádření totiž už při prvním pohledu zaujme právě tou svojí složkou (metaforickou složkou), jež je užitá v rozporu s běžnou vyjadřovací praxí. Z toho důvodu pak není příliš těžké rozpoznat to, že se s nějakou metaforou setkáváme, o čemž téměř nemůže být pochyb (výjimku tvoří pouze ty metafory, jež soudobá lingvistika označuje jako *lexikalizované* či *mrtvé metafory*, tedy ty metafory, které se v jazyce ustálily a jejichž původní proces metaforizace vedoucí k jejich vzniku už není v rámci přirozeného soudobého jazyka laikem detekovatelný). Každá metafora má v Blackem navrhované teorii své *ohnisko (focus)* a *rámec (frame)*¹⁸, kde ohniskem jsou metaforicky užitá slova a rámcem jsou slova užitá doslovně. Klíčový aspekt interakce je skutečnost, že základ metafory netvoří jen její ohnisko, ale právě i rámec, neboť stejné ohnisko zasazené do jiného rámce nutně povede k jinému významu, byť metaforicky užitá slova (ohnisko) se nezmění. Jedno bez druhého nemůže existovat (a tedy interagovat), aniž by se změnil význam (respektive princip synonymity).

Zároveň Black tvrdí, že samotný vztah ohniska a rámce k vysvětlení podstaty metafory nestačí. Metafora vytržená z kontextu bude dle něj po přeložení do jiného jazyka stále touž metaforou. Tedy se pohybujeme na poli sémantiky, protože konkrétní případ metafory zkrátka nemůže být determinovaný ortograficky nebo foneticky a už vůbec ne gramaticky. Nicméně existují však samozřejmě i vyjádření, kde tato determinace vyžaduje určitý kontext, „rozpoznání a interpretace metafory může někdy vyžadovat pozornost k *specifickým okolnostem* výpovědi“ (Black 1962, s. 29).¹⁹ Se samotnou sémantikou si tak podle Blacka také nelze vystačit, důležitá je i výše avizovaná pragmatika, a to jak v mluvené promluvě, tak i v psaném textu.

¹⁸ Richards pracoval s podobným terminologickým aparátem, termíny „focus“ a „frame“ Black de facto odvodil od Richardsových ekvivalentů „tenor“ a „vehicle“, jež se dají volně přeložit jako „obsah“ a „nositel/prostředek“.

¹⁹ „[...] recognition and interpretation of metaphor may require attention to the *particular circumstances* of its utterance.“

Black zhodnocuje i „tradiční“ substituční teorii metafory. Té rozumí poměrně běžným způsobem, že metaforické vyjádření substituuje nějaké doslovné vyjádření, recipient metafory pak provede mentální operaci inverze a tak „dosáhne“ požadovaného významu vyjádření. Black glosuje i fakt, že definice metafory se celou první polovinu 20. století víceméně zaměřovaly právě a pouze na substituční teorii opírající se o bázi podobnosti či analogie – tento zakořeněný pohled lze pak redukovat pouze na zjednodušující frázi „říkat něco, avšak myslet něco úplně jiného“. Jak dále uvidíme, smyslem Blackova bádání je pochopitelně substituční teorii překonat a nadále se vyhýbat jejím nedostatkům, avšak v určitém případě je Black ochotný substituční teorii „vzít na milost“ – řeč není o ničem jiném než právě o problematice katachréze. Pakliže totiž metafora zaplňuje nějaký chybějící lexikální prostředek, pak k tomu dochází právě skrze katachréze (viz kapitola 1.1.1), v takovém případě je Black schopen volný princip substituce akceptovat. Jak ovšem správně poznamenává, když například anglické slovo „orange“, oranžová, tímto procesem pojmenuje denotát pomeranč, pak toto slovo ve velice rychlém čase nabyde nového významu, jenž se stane významem vlastním – katachréze jako taková pak v rámci kodifikace lexika zanikne. „Je osudem katachrézí zaniknout ve chvíli, kdy se stanou úspěšnými“ (Black 1962, s. 33).²⁰

Přednosti připisované katachrézím jsou ale samozřejmě neaplikovatelné v případech, kdy lze předpokládat existenci nějaké doslovné substituce. Pokud například použijeme výraz „Richard je lev“, jeho význam pak můžeme celkem pohodlně nahradit doslovným „Richard je statečný“ (za předpokladu, že opravdu je záměrem mluvčího použít tuto „lví“ metaforu v rámci výkladu ohledně jakési Richardovy statečnosti). Metafora pak neslouží k obohacení slovní zásoby jazyka. Jak tvrdí Black, taková metafora slouží pouze ke stylistickému ozvláštňení výpovědi nebo k vyvolání recipientova „požitku potěšení“ z toho, když rozklíčuje autorovo záměrné odchylování se od běžného jazyka (Black dokonce přímo odkazuje na Aristotelovo potěšení z nabývání nových poznatků). Substituční teorie jinými slovy prezentuje tu optiku, že konstituuje-li metafora deviaci od prostého a vhodného stylu (odtud stylistická funkce metafory), jenž by v určitém typu výpovědi byl očekávatelný, ale mluvčí zvolí pro určité účely rétoricky odlišný jazyk, nejde o nic jiného než o dekorativní aspekty výpovědi. Zatímco katachréze

²⁰ „It is the fate of catachresis to disappear when it is succesful.“

tedy může uskutečňovat určitou plnohodnotnou funkci, v jiných aspektech substituční teorie podle Blacka žádnou zásadní funkci neplní – z toho důvodu tedy Black cítí potřebu teorii metaforu redefinovat.

Black mimo jiné komentuje též zavedené pojetí toho, že metafora a „původní“ doslovný význam mají nějakou bázi podobnosti. Tu Black posuzuje jako určité nedorozumění. Příkladem je mu další typ jazykové struktury, v jejímž jádru dochází k posunu významu, a totiž přirovnání. Nazveme-li nějaký objekt výrazem denotujícím jiný objekt za pomoci slovní vazby „je jako“, pak podle Blacka nedochází k „čisté“ substituci, ale ke srovnávání – srovnávání je pak ve výsledku pouze okrajovým případem substituce. Zde Black vidí princip analogie jako jediný možný případ, kdy je náhrada proveditelná bez nutnosti toho, aby pojmy společně interagovaly. Ilustrativní příklad nachází Black ve dvojici výrazů deklarující funkčnost srovnání. Řekneme-li o Richardovi, že je statečný, pomocí vazby „Richard je lev“, pak o něm něco říkáme – přibližně to, že je statečný. Použijeme-li však větu „Richard je jako lev“ (co se týče statečnosti), pak srovnáváme, protože kromě toho, že něco říkáme o Richardovi, říkáme také něco o lvech obecně.

Podobnost a srovnávání disponují podle Blacka tou potíží, že obě jsou vágní, někdy až bezobsažné. Je to proto, že podobnost vždy připouští různé stupně míry, což je v přímém rozporu s (do té doby) často tvrzeným postulátem, že podobnost je jakousi objektivně danou skutečností. Black jde ve své argumentaci dokonce až tak daleko, že takto striktně teoreticky pojímaná „metafora někdy spíše podobnost sama vytváří, než že by formulovala nějakou podobnost předtím existující“ (Black 1962, s. 37).²¹

Z uvedených důvodů tedy Black v základním pojetí substituční teorii přímo neodvrhuje a za určitých okolností je schopen její přínos brát v úvahu (co se týče obohacování slovní zásoby), ale za inspirativní ji nepovažuje. Stejně tak je výklad metafor pomocí pravidel podobnosti podle něj značně reduktivní a spíše zavádějící. Jako odpověď na pokusy vysvětlit proces metaforizace tak Black nabízí svoji interakční teorii.

Interakci v metafoře Black pojímá následovně: metafora rozšiřuje význam na základě toho, že se spojí nebo ovlivní dva systémy asociovaných všedností – tedy mentálních kategorií vystávajících v mysli při použití nějakého slova –, jde o vzájemný

²¹ „It would be more illuminating [...] to say that the metaphor creates the similarity than to say that it formulates similarity antecedently existing.“

aktivní kontext představ: „Když použijeme metaforu, máme dvě myšlenky dvou odlišných věcí aktivní dohromady a podepřené jedním slovem či frází, jehož/jejíž význam je výsledkem jejich interakce“ (Black 1962, s. 38).²²

Jako ukázkovou metaforu Black uvádí od Richardse vypůjčenou větu: „Chudí jsou černochoy Evropy“. O metafoře v tomto tvrzení Black tvrdí, že naše „myšlenky“ o černoších a chudých v Evropě jsou „společně aktivní“ a „interagují“, aby vyprodukovaly význam, jenž je výsledkem této interakce. Podle Blacka v daném kontextu slovo „černoši“ získává nový význam, jenž není docela významem v doslovných užitích, ani významem, který by nějaká doslovná substituce mohla mít. Metafora tak říká něco o černoších a chudých v Evropě zároveň, aktivně pospolu. Příjemce metafory dokonce musí věnovat pozornost starému i novému významu zároveň. Jinými slovy kontext (v Blackově terminologii rámeček) metafory během interakce vnucuje ohnisku „černoši“ rozšíření významu.

Jak je toto rozšíření vlastně způsobeno? Na základě Richardsova prapůvodního postřehu Black říká, že příjemce je nucen spojit dohromady dvě idey a v tomto spojení sídlí tajemství metafory. Ony idey Black nazývá primárním a sekundárním subjektem.²³ Každý z těchto subjektů v mysli člověka vytváří systém asociovaných všedností („system of associated commonplaces“) – čili obecně typické vlastnosti a charakteristiky daného objektu či konceptu. Metafora pak funguje tak, že aplikujeme na primární subjekt systém asociovaných všedností sekundárního subjektu, tento průnik množin pak sám o sobě vybírá, zdůrazňuje, potírá a organizuje významové vrstvy primárního subjektu. Tyto metaforické transfery tvoří posuny významu nezbytné pro metaforický efekt.

Systém asociovaných všedností je nutné brát jako určitou sadu znaků typických pro daný objekt. Black uvádí příkladový výraz „člověk je vlk“ („man is a wolf“). Systém asociovaných všedností se samozřejmě u individuálních recipientů metafory může v některých detailech lišit, kupříkladu laik si vybaví přívlastek „masožravý“ nebo

²² „[...] when we use a metaphor we have two thoughts of different things active together and supported by a single word, or phrase, whose meaning is a resultant of their interaction.“

²³ Zde je důležité upozornit na terminologické souvislosti. V knize *Models and Metaphors* Black používá termíny „principal subject“ a „subsidiary subject“, jež lze volně přeložit jako „podstatný subjekt“ a „podružný subjekt“. Tyto termíny Black v pozdních 70. letech revidoval na „primární“ a „sekundární“ ve své stati „More about metaphor“ (Black 1993, s. 27). Technicky vzato jde o termíny analogické *ohnisku a rámci*. Pro zjednodušení tedy v celé práci pracuji pouze s finálními pojmy „primární“ a „sekundární“.

„divoký“ a biolog třebaš „psovitá šelma“. Systém asociovaných všedností se dá přiblížit jako systém základních znalostí o dané entitě, ke které jazykový výraz referuje, a to i za předpokladu, že tyto obecné znalosti se mohou rozcházet s objektivní pravdou – například často užívané slovní spojení „vlk samotář“ neodpovídá způsobu života vlků, kteří zásadně žijí ve smečkách, nebo rozšířený omyl o velrybách, že patří mezi ryby, přičemž z biologické podstaty věci jsou savci.

Každopádně nazvání člověka vlkem automaticky evokuje „vlčí“ a „lidský“ systém asociovaných všedností, ať už „normálních“ či „abnormálních“, jakési diagramové kruhy, které se pak prolínají a jejich vybrané jednotlivé složky pak v rámci interpretace metafory spadají do průniku obou kruhů a ty ostatní nikoliv – tolik zjednodušeně k organizaci našeho „nového“ pohledu na člověka v daném výroku za daného komunikačního kontextu, již lze přirovnat k jakési filtraci významových složek obou systémů (Black nabízí i zjednodušující přirovnání, že primární subjekt je jakousi projekcí na významové pole sekundárního subjektu).

Black svou tezi dále opírá o skutečnost, že některé prvky systému asociovaných všedností mohou zahrnovat také významy, jež jsou samy o sobě metaforické. To vlastně není až tolik překvapivé, protože pokud v diskurzu cirkulují poměrně „nevinná“ slova a výrazy, stejně tak mohou cirkulovat i významy přenesené – pokud někdo například metaforicky někdo nazve své bydliště „dírou“, systém asociovaných všedností recipienta této metafory může zahrnovat nejen představu nějaké nevábné díry, třeba kanalizační, ale též představu černé díry, což je metaforický pojem z astronomie, který zjednodušeně označuje vesmírný objekt, který lze popsat nefigurativním jazykem jen stěží. Někjaká původní metafora je pak analyzovatelná i z hlediska dílčích meta-metafor, jež při „hře v metaforu“ mohou být relevantní. (Extrémní případy metafor pak najdeme samozřejmě v literatuře, nota bene v poezii. Systémy asociovaných všedností u běžných výpovědních metafor budou velice často odkazovat k obecnému penzu znalostí. V literárních a jiných uměleckých dílech ovšem může docházet k jevům, kdy autor při konstruování svých absolutních metafor může v rámci svého díla ustanovovat nutnost redefinice systému asociovaných všedností, a to zkrátka proto, že své „všednosti“ může pojímat zcela odlišným nazíráním, buduje vlastní strukturu znaků.)

Pro rekapitulaci si zde dovolím uvést sumář argumentů, jak je v závěru své stati předložil sám Black (Black 1962, s. 44–45):

1. Metaforický výrok sestává ze dvou distinktivních subjektů – primárního a sekundárního.
2. Tyto subjekty jsou pojímány jako svého druhu „systémy věcí/idejí“ než jako pouhé „věci/ideje“ – tuto poznámku Black rozvedl až v 70. letech ve své stati „More about metaphor“, jde mu o to, že žádný subjekt nelze pojmout jako individuální entitu, ale jako systém vztahů (Black 1993, s. 27), čemuž rozumím v tom smyslu, že žádná entita, nadto entita v nějaké komunikační výpovědi, nemůže být izolovaná od kontextu, v němž se aktuálně nachází a v němž je v rámci pronášené řeči vyřčena – explicitně ovšem nic takového ve svých pojednáních Black nezmiňuje.
3. Metafora funguje tak, že systém asociovaných všedností, tedy charakteristik sekundárního objektu, je aplikován na primární subjekt.
4. Tato aplikace obvykle zahrnuje všednosti asociované se sekundárním objektem, ale v určitých případech se jimi mohou stát deviantní implikace etablované autorem ad hoc.
5. Metafora sama vybírá, zdůrazňuje, potlačuje a organizuje rysy primárního subjektu vyjadřováními o něm, jež se běžně spojují se sekundárním subjektem.
6. Celý proces zahrnuje posuny významu spadající do stejné kategorie/systému, do níž/nějž metafora patří. Některé posuny významu samy mohou být výsledkem předešlého metaforického procesu, jinými slovy může jít o subordinační metafory.
7. Obecně vzato neexistuje žádná příčina, proč jsou některé posuny významů nezbytné, čili žádná všeobecná příčina toho, proč některé metafory uspějí a jiné ne.

Některé z Blackových argumentů jsem popsal výše (ostatněbyly součástí jeho výkladu), jiné body Black při své rekapitulaci dodal jaksi mimoděk bez bližšího vysvětlení – především body číslo 2 a 7, částečně také úvod bodu 6, ty všechny zůstávají otázkou domněnek. Záhadou je mi také to, proč v bodě 3 Black neobsáhnul nutnost práce se systémem asociovaných všedností primárního subjektu, když je, dle mého mínění, nepochybné, že i ten při interakci musí být vzat na vědomí, neboť i primární subjekt se

může (troufám si tvrdit, že někdy i musí) vzpírat jednoznačnému výkladu, týká-li se určitá metafora kupříkladu nějaké abstraktní podstaty – je možné, že absence tohoto aspektu je důsledkem nedorozumění či nedůsledné redakce původního textu.

1.2.3 Kognitivní obsah

V závěru Blackovy klíčové stati pak ještě najdeme jednu mimořádně závažnou poznámku. Substituční a porovnávací metafory jsou podle Blackova přístupu de facto nahraditelné doslovnými tvrzeními. Tato doslovná tvrzení pak postrádají „půvab, elán nebo důvtip originálu, ale ne svůj **kognitivní obsah** [ztučnění M. D.]“ (Black 1962, s. 46). Naopak interakční metafory nejsou nahraditelné – uvědomělost obou subjektů (primárního a sekundárního), s nimi spojené významové systémy, jež vybírají, zdůrazňují, organizují apod. významové relace obou sémantických polí interagujících v metafoře, to vše je naprosto odlišná intelektuální operace (tamtéž). Black tvrdí, že při určitém úsilí by námaha vyjádřit nějakou skutečnost doslovnými vyjádřeními neměla tutéž informační hodnotu jako interagující metaforický „originál“. Zkrátka pouze interakční metafora poskytuje **exkluzivní vhled**, jenž doslovným vyjadřováním není dosažitelný, metafora tak dle Blacka má sílu „osvítit“ a informovat lépe než jiné slovníkově používané pojmy a fráze. Metaforám tudíž Black přisuzuje kognitivní obsah a jejich elaborace může být vysoce produktivním nástrojem poznávání (tamtéž).

Black používá slovní spojení „cognitive content“, jež se do češtiny jinak než jako „kognitivní obsah“ přeložit nedá. Přesnější povahu takového kognitivního obsahu už Black ve své práci nicméně příliš nerozvíjí, můžeme se tedy v našich dalších úvahách pouze domnívat, jak přesně si tuto skutečnost Black vysvětloval. Ve spojitosti s kognitivním obsahem ale filozof používá také slůvko „vhled“ („insight“), jímž jako by naznačoval unikátní informační výtěžek, jehož, jak sám zdůrazňuje, doslovné parafráze a „překlady metafor“ nemohou dosáhnout. Tím z metafory Black činí zcela exkluzivní jazykový prostředek poznávání, jenž je vlastní zcela a pouze interakčním metaforám. Snad se dokonce domnívá, že ontologická zkoumání jsou bez metafor značně ochuzena, neboť „není pochyb, že metafory jsou nebezpečné – a možná o to víc ve filozofii. Ale

zákaz jejich používání by byl úmyslným a škodlivým omezením našich schopností se ptát a zjišťovat“ (Black 1962, s. 47).²⁴

Blackova rétorika uplatňovaná při pokusu o výklad určitých kognitivních „superschopností“ metafor je poněkud odlišná od rétoriky jeho předešlého výkladu ohledně vztahu jazyka a reality a ohledně jím předkládané interakční teorie metafor. Na rozdíl od dřívějších úseků Blackovy práce totiž pasáž o kognitivním obsahu metafor vymezuje daleko „výbušnější“ pole pro další bádání nad teoriemi metafor, navíc nejednoznačnost filozofova výkladu bohužel vede i k zásadním nedorozuměním, kdy na jedné straně Black nejdříve téměř zcela zavrhuje jakýkoliv zásadnější přínos jazykových zkoumání pro možnost ontologických poznání, na druhé straně hovoří o tom, že „výklad a elaborace metafor [...] mohou být extrémně hodnotné“ (tamtéž, s. 46).²⁵ Jak uvidíme v další kapitole, Donald Davidson ve své stati „What Metaphors Mean“ tohoto prostoru i těchto nedorozumění mimořádně efektivně využil k tomu, aby zcela redefinoval pohled analytické filozofie na problematiku nejen metafor, ale právě i onoho kognitivního obsahu, jež (snad) metafory (ne)mohou mít.

²⁴ „No doubt metaphors are dangerous – and perhaps especially so in philosophy. But a prohibition against their use would be a willful and harmful restriction upon our powers in inquiry.“

²⁵ „[...] ‚explication‘ or elaboration of the metaphor’s grounds [...] may be extremely valuable.“

1.3 Donald Davidson – radikální odmítnutí

V roce 1978 uveřejnil americký filozof Donald Davidson (1917–2003) svou studii „What Metaphors Mean“ [Co metafory znamenají], která radikálně odmítla téměř veškeré dosavadní teoretické poznatky o metaforách, a metaforu tak Davidson víceméně deklasoval do „pouhopouhého“ slovního obratu, který jiný než svůj doslovný význam nemá.

Tato na první pohled „silná káva“ je nicméně jedním z vrcholů teoretického poznání o fenoménu metafory. Davidson na základě svých bádání a po celkovém obeznámení se s většinou teoretické matérie o metaforách silně zpochybnil téměř veškerou argumentaci svých předchůdců. Jak mu později vyčetl Max Black, Davidson naboural všechny teoretické koncepty, aniž by přišel s nějakou koncepcí vlastní, čemuž je nutné dát za pravdu (viz níže). Přesto je ale Davidsonovo odůvodňování jeho závěrů výsostně inspirativní a ve svém důsledku též podnětné.

Klíčový Davidsonův výrok z úvodu jeho pojednání zní, že „metafory znamenají to, co ve své doslovné interpretaci znamenají [její] slova, a nic více“ (Davidson 2001, s. 245). Jak tomu rozumět? Davidson vychází z předpokladu, že metafora náleží mezi rutinní jazykové operace, a to ze dvou důvodů:

1. Metafora je naprosto běžná součást jazyka – jinými slovy metafory se vyskytují ve všech vrstvách každodenně používaného jazyka.

2. Metafory nevyužívají žádné jiné sémantické zdroje, než jaké právě přirozený jazyk nabízí – zde by se snad dalo polemizovat s tím, zda se změni nebo nezmění povaha jazykové operace, když jsou v ní zapojeny nějaké neologismy či barbarismy, domnívám se však, že i takové výrazy se díky ekonomičnosti jazyka velice rychle stávají taktéž „zaběhnutými“ jazykovými elementy.

Davidson důrazně trvá na rozlišování mezi tím, co slova znamenají, a tím, k čemu se používají. Máme-li mluvit o metafoře, pak máme mluvit o tom, co spadá výlučně do oblasti použití. Metafora jako taková zkrátka neříká nic, co by přesahovalo její doslovný význam. Je to tedy jakýsi „další význam“, vůči čemu se Davidson ohrazuje, jiný význam než ten doslovný. Velice zjednodušeně řečeno je největší chybou zavedených badatelů

(jmenovitě filozof uvádí například Aristotela, Maxe Blacka, Georga Lakoffa, ale třeba též Sigmunda Freuda a další) to, že příliš jistě a nekriticky připisují metaforám nějaký přidružený sémantický smysl ležící jakoby vně samotných slov. Přitom pro Davidsona naopak význam není nějaká „substance“ volně tekoucí v prostoru mimo jazyk. Jde o zásadní pojetí, které pochopitelně vzbuzuje rozpaky a jehož podstata leží v něčem, co zmiňuje Davidson až ke konci své stati – proto už nyní bude záhodné anticipovat pointu jeho studie:

- Jelikož Davidson nezpochybňuje „zázraky“, jakých lze pomocí metafor dosáhnout, a protože mu vůbec nejde o to zpochybnit legitimitu užívání metafor nejen v běžném jazyce či jako výrazových prostředků v umění, ale též ve filozofii, vědě obecně a dalších disciplínách, je nutné zdůraznit, že základ sporu, jenž Davidson „vede“ se svými předchůdci, se týká toho, jak metafora své „divy“ produkuje – jinými slovy Davidson jako zásadní slepou uličku v dosavadních teoriích vidí předpoklad nějakého nadstandardního významu mimo elementární jazykový materiál, respektive mimo lingvistické zvyky, než kterými se řídí zavedené významy.
- Vůbec nejdůležitější myšlenka Davidsonovy stati je, dle (nejen) mého mínění, ta, že „vtip, sen nebo metafora nám mohou, podobně jako obrázek nebo trknutí do hlavy, dopomoci k ocenění nějaké skutečnosti – ale ne tím, že by onu skutečnost vyjadřovaly nebo zastupovaly“ (Davidson 2001, s. 262).²⁶ Stejně jako u Blackova výkladu i Davidson vnímá jako zásadní vztah mezi realitou a jazykem, a protože přímý vztah mezi těmito entitami Davidson také odmítá, pak logicky (v opozici proti Blackovi) odmítá též nějaký kognitivní obsah metafor – a z toho důvodu není možné metaforu vydělovat mimo jazykový úzus tím, že bychom jí přisuzovali jiné „schopnosti“, než jaké přisuzujeme všedním jazykovým konstrukcím a jejich významům.

Úvahy o tom, že nějaké slovo použité v metafoře během procesu metaforizace nabývá nějakého nového či alespoň rozšířeného významu, přijdou Davidsonovi liché ze dvou důvodů:

²⁶ „Joke or dream or metaphor can, like a picture or a bump on the head, make us appreciate some fact – but not by standing for, or expressing, the fact.“

1. Nebylo by pak možné v zásadě rozlišovat proces metaforizace od procesu uvádění nových výrazů (významů) do slovní zásoby jazyka; metaforu by tak bylo nutné redukovat na „pouhou“ podružnou pomůcku obohacování slovní zásoby, o čemž samozřejmě nelze pochybovat, že se v mnoha případech děje (viz například poznámky o katachrézích v předešlých kapitolách), nicméně takovýto význam zavedený do kodifikovaného lexika metaforu téměř okamžitě „zabije“, učiní z ní lexikalizovanou (mrtvou) metaforu a kdokoliv jiný než odborník na historickou mluvnici by pak termín metafora v důsledku toho nemusel používat a ani znát, protože procesy metaforizace by natolik zevšedněly, že by si jich běžní uživatelé jazyka nebyly vědomi. Z jazykové praxe ovšem dobře víme, ve všech vrstvách jazyka cirkulují ve velkém počtu právě nelexikalizované metafory a všechny odchylky od běžných užívání slov jsou také recipienty jako odchylky vnímány (příčemž podobně v jazyce cirkulují i metafory „mrtvé“, lexikalizované, ty však mají jasné mínění a běžný člověk je zpravidla používá „chronicky“, nepřemýšlí nad tím, zda jejím použitím u recipienta vyvolá potřebu ji nějak interpretovat, protože podstatou lexikalizované metafory je vždy právě její jasný význam a jasná potřeba, proč byla v komunikaci použita).

2. Ať už tedy tezi o rozšířeném významu zavrhneme, nebo přijmeme, pak podle Davidsona stále neoddiskutovatelně platí, že při „střetu“ s metaforou vždy bereme v úvahu původní doslovný význam slova, které v rámci metafory bylo v určitém kontextu použito deviantně. Původní význam anomálně použitého slova je při interpretaci výroku, v němž bylo použito, vždy aktivní. Zatímco tedy nad konceptem rozšířeného/dalšího významu můžeme vcelku jednoduše polemizovat, původní/doslovný význam metaforicky použitého slova se nám ze zřetele nikdy vytratit nemůže.

Davidson zastává hledisko, že metaforu je částečně možné vyložit jako zvláštní úkaz jazykové nejednoznačnosti či dvojsmyslnosti. V kontextu nějaké metafory je možné uvažovat, že určité její slovo může vyvolávat vědomí vícero významů a síla metafory pak spočívá v nerozhodnosti a nejistotě ohledně toho, že recipient jaksi váhá, jaký z „nabízených“ významů akceptovat. Takové metafory se rozhodně vyskytují. Přesto se tato úvaha komplikuje faktem, že pakliže mluvíme o dvojnáčnosti nějakého slova, pak vlastně nemáme na mysli nic jiného než to, že jedno slovo zkrátka „střídá“ své možné významy na základě toho, v jakém kterém kontextu se zrovna použije. Podle Davidsona i v metaforických kontextech nad významem metafory příliš neváháme, a pokud přesto

někdy váháme, je to dáno pouze tím, že si rozmýšlíme vlastní interpretaci – přičemž stále bezpečně víme, že ke střetu s nějakou metaforou aktuálně dochází. Proto také vždy, když metaforu „rozklíčujeme“, její „efektivita“ se nikam nevytrácí, respektive recipientova zkušenost s ní se nikam nevytrácí (srov. Davidson 2001, s. 249).

Davidson kritizuje i výklady metafor na bázi jejich porovnávání s adekvátními přirovnáními, které se podle něj také až příliš opírají o koncept dalšího významu. Je podle něj nesmyslné tvrdit, že význam nějaké metafory je vyjádřitelný k metafoře adekvátním přirovnáním za pomoci vazby „je jako“. Důvod je zřejmý: vazba „je jako“ má totiž vycházet z tolik zaklínané potřeby vyjadřované podobnosti, jež má být podle tradičních teorií klíčovou komponentou metafory. Davidson ovšem tento koncept rozvádí do téměř satirické podoby, když tvrdí, že „cokoliv je jako cokoliv jiného, a to nekonečně mnoha způsoby“ (tamtéž, s. 254).²⁷ Stejně tak Davidson odmítá i výklad metafory jakožto zkráceného přirovnání, a to z velmi podobných důvodů – zkrácené přirovnání říká totéž, co původní přirovnání; když se tvrzení zkrátí, nedochází totiž k žádnému parafrázování, ale právě a pouze k pouhému zkracování.²⁸ Ani přirovnání (v žádné ze svých podob) zkrátka nemá nějaký nadstandardní význam, maximálně může deklarovat nějakou zamýšlenou podobnost. Proto Davidson považuje metaforu a přirovnání za stejnocenné, neboť oboje nemá a ani nemůže mít nějaký přidružený figurativní význam. „Jakýkoliv předpokládaný figurativní význam přirovnání [a metafory] nic nepomáhá objasnit; nejde totiž o žádný aspekt slova, jenž by mu byl apriorní a nezávislý na kontextu jeho použití, navíc nezávisí na žádných jiných lingvistických zvyklostech, než které řídí běžný význam“ (tamtéž, s. 255).²⁹ K tomu Davidson dodává, že cokoliv, co jsou slova schopna se svým doslovným významem „provést“ v přirovnání, tak téhož musejí být schopna i v metaforách. Tímto argumentem filozof nejen že opět popírá jiné než doslovné významy metafor, zároveň také zpochybňuje pokusy o jasnější rozlišování mezi metaforami a

²⁷ „It is trivial because everything is like everything, and in endless ways.“

²⁸ Ve svých poznámkách ohledně přirovnání Davidson přímo odkazuje na Blackovu glosu k pojetí metafory jako eliptického přirovnání, kdy Black cituje Schopenhauerův výrok, že „geometrický důkaz je pastičkou na myši“. Black totiž tento citát ve svém výkladu přímo zaměňuje a modifikuje na výrok „geometrický důkaz je jako pastička na myši“ (srov. Black 1962, s. 35)

²⁹ „But the supposed figurative meaning of a simile explains nothing; it is not the feature of the word that the word has prior to and independent of the context of use, and it rests upon no linguistic customs except those that govern ordinary meaning.“

přirovnáními – přirovnání bere zkrátka za prostý derivát metafor, protože významy obojího se i při použití vazby „je jako“ nikam neposouvají.

Jediné, čím se od sebe dají metafory a přirovnání ze sémantické perspektivy odlišit, je pojetí pravdivosti. Vezměme si Davidsonův příklad „pan S. je prase“ (Davidson 2001, s. 257). Víme, že žádný pan S. ve skutečnosti prase-zvíře není – ze sémantického úhlu pohledu jde tedy o metaforu, která ve své doslovné podstatě není a ani nemůže být pravdivá. Tvzení „pan S. je jako prase“ už ovšem pravdivé je, a sice proto, že nemůže být nepravdivé – jak už bylo řečeno, cokoliv je jako cokoliv jiného, tedy nelze nijak argumentovat proti tomu, že kdokoliv může být jako prase, v nekonečně mnoha ohledech. Tyto rozbory ovšem pochopitelně k ničemu nevedou, protože u výpovědi, že „pan S. (je jako) prase“ nám nejde o to, zda je tato pravdivá, ale o to, co je jí míněno, z jakého důvodu byla mluvčím vyřčena, použita. Tato metafora má pouze svůj vlastní, doslovný význam, ovšem její funkce je naznačit něco, co její doslovný význam přesahuje. Jak jsme už jednou klíčový Davidsonův výrok zmínili výše, metafora nám pomáhá k ocenění nějaké skutečnosti, aniž by tuto skutečnost zastupovala či přímo vyjadřovala.

S odkazem na práci dvou amerických psychologů Roberta Verbruggeho a Nancy McCarrellové³⁰ zmiňuje Davidson jistou významovou rozostřenost, kterou některá slova mohou mít. Podle obou psychologů tuto rozostřenost ve výpovědi stabilizuje kontext, o čemž Davidson částečně pochybuje, nicméně si je již naprosto jistý tím, že ať už stabilizovaná, či nestabilizovaná rozostřenost „nikdy nemůže smazat dělicí linii mezi tím, co nějaká věta doslovně znamená (za daného kontextu), a tím, k čemu připoutává naši pozornost (za daného doslovného významu ustáleného kontextem)“ (tamtéž, s. 260).³¹

1.3.1 Kognitivní obsah

Jedno z nejzásadnějších Davidsonových odmítnutí ohledně teorií metafor se týká Blackovy argumentace kognitivního obsahu metafor. Jak jsem již zmínil, Black tvrdí, že metafory nějaký kognitivní obsah v sobě pojmají. Je to hlavní důvod, proč podle něj

³⁰ Davidson vychází ze studie obou autorů nazvané „Metaphoric Comprehension: Studies in Reminding and Resembling“, která byla uveřejněna roku 1977 v časopise *Cognitive Psychology*. Tuto studii se mi bohužel nepodařilo během práce na této disertaci obstarat, její přesné znění tedy neznám.

³¹ „But surely this fuzziness [...] cannot erase the line between what a sentence literally means (given its context) and what it 'draws our attention to' (given its literal meaning as fixed by context).“

doslovné parafráze metafor ani zdaleka nemají takovou „sílu informovat a osvětit“ jako původní metafora. Překlad metafory do doslovné parafráze tudíž neposkytuje tak pádny vhled – kognitivní obsah.

Davidson si v reakci na Blackovo tvrzení klade takřka řečnickou otázku: „Pokud má metafora zvláštní kognitivní obsah, proč by mělo být tak obtížně či nemožné jej vyložit“ (Davidson 2001, s. 260)?³² Davidsonovi přijde matoucí i to, že badatelé zabývající se metaforou, kteří ji považují za prostředek „vyřčení něčeho jiného, než je myšleno“, obvykle tutéž vlastnost přirovnáním nepřičítají – nikdo se tedy ke kognitivnímu obsahu v přirovnáních neodvolává (v odborné literatuře jsem na takovou argumentaci též nenarazil). Stejně podivné je pro něj „ticho po pěšině“ u metafor, které se časem zlexikalizují a „umrtví“.

Davidson nabízí (prosté) řešení, jak tuto nervozitu a nedorozumění anulovat: „Musíme se vzdát vidiny, že v metafoře je obsaženo nějaké sdělení, že má nějaký obsah nebo význam (vyjma svého významu doslovného)“ (tamtéž, s. 261).³³ Veškeré teoretické pokusy o nalezení dešifrovačích klíčů metafor a dekodovačích metod k odhalení jejich obsahu podle Davidsona byly pouhými zmatenými a terminologicky nepřesnými typy uvažování nad efekty, jimiž na nás metafory působí. Možnosti interpretace metafor jsou samozřejmě bezbřehé, pouze se nesmíme dopouštět té chyby, že bychom významy a úvahy, k nimž nás metafora přivábila, zpětně vpisovaly do metafory samotné. Nebo jinými slovy: „Běžnou chybou je zaměřovat pozornost na myšlenkový obsah, k němuž nás metafora provokuje, a pak jej do oné metafory vkládat“ (tamtéž, s. 261).³⁴ „Umělého“ vkládání významů do metafory je tak nutné se vyvarovat.

Metafora nemá žádný „bonusový“ význam a ani žádný kognitivní obsah, podle Davidsona je to jazyková konstrukce nijak se lišící od jiných jazykových konstrukcí s výjimkou toho, že v ní používáme běžná slova v nečekaných a anomálních kontextech a výpovědích (či výpovědních situacích). „Kouzlo“ metafory spočívá v její schopnosti

³² „If a metaphor has a special cognitive content, why should it be so difficult or impossible to set it out?“

³³ „We must give up the idea that a metaphor carries a message, that it has a content or meaning (except, of course, its literal meaning).“

³⁴ „The common error is to fasten on the contents of the thoughts a metaphor provokes and to read these contents into the metaphor itself.“

naznačit; v tom, že dokáže změnit náš pohled na nějakou skutečnost doslovným tvrzením, které nějaký „vhled“ pouze inspiruje nebo naznačuje.

1.3.2 Blackova obhajoba

Davidsonova stať, radikální a „třaskavá“, se v několika případech přímo dotýká (nejen) Blackovy interakční teorie metafor. Rok po jejím vydání, na podzim roku 1979 na ni Max Black zareagoval kratším polemickým pojednáním ve čtvrtletníku pro humanitní studia *Critical Inquiry*, tedy v tomtéž žurnálu, v němž byl Davidsonův text původně publikován.

Přirozeně, Black s Davidsonovými závěry nesouzněl a předložil několik argumentů, jimiž chtěl dokázat nedostatečnost Davidsonových soudů. Blackova „obrana“ ovšem postrádá snahu o komplexnější uchopení Davidsonova pojetí a je koncipovaná do několika bodů, jimiž protiargumentuje spíše namátkově a výběrově, nikoliv souhrnně či koherentně. Navíc se Black v příliš mnoha bodech soustředí na Davidsonovu úvodní větu jeho stati, že „metafora je snová práce jazyka“³⁵ (Davidson 2001, s. 245), na níž se ho velice často snaží „chytat za slovo“, nutno říct, že jen pramálo produktivně. Některé z Blackových poznámek jsou navíc (opět) poměrně nejasné.

Výčet Blackových výtek zde nebudeme z výše řečených důvodů popisovat v úplnosti a ani chronologicky. Pouze jejich výběr postačí k tomu, abychom si udělali plastický obrázek o tom, nakolik Davidsonův „přínos“ k teoriím metafory mohl vzbudit rozhořčení a nakolik Black cítil potřebu obhájit některé předpoklady své interakční teorie.

Za vůbec nejzávažnější Davidsonův „prohřešek“ Black považoval fakt, že Davidson s vervou zavrhuje veškeré dosavadní teorie metafor, aniž by přišel s vlastní teorií, jež by snad měla „napravit“ nedodělky jeho předchůdců (Black 1979, s. 140) (viz výše). Jde o nepochopení širších souvislostí Davidsonova pojednání, v němž filozof mimo jiné explicitně vyřkl, že „žádná teorie metaforického významu nebo metaforické pravdy nemůže pomoci k vysvětlení toho, jak metafory fungují“ (Davidson 2001, s.

³⁵ „Metaphor is the dreamwork of language [...]“ Jde o termín, jenž si Davidson velice pravděpodobně vypůjčil z knihy *Výklad snů* (1899) od psychologa a zakladatele psychoanalýzy Sigmunda Freuda.

259).³⁶ Jinak řečeno Black Davidsonovi vyčetl něco, o co se Davidson ve své práci vůbec nepokoušel a co ani nepovažoval za nutné.

Black se také vyjadřuje k Davidsonovu pojetí, že určitá věta pronesená v rámci metaforického vyjádření neobsahuje nic víc než svůj doslovný význam. Přímo se odvolává na Davidsonovo tvrzení, že podle některých teorií slovo užitá v metaforickém kontextu nenabývá žádného rozšířeného významu, protože kdyby k něčemu takovému docházelo, pak by bylo příhodnější o užití slova v metaforickém kontextu uvažovat jako o události, kdy se učíme nějakému „nadstavbovému“ významu slova – jinak řečeno užití slova v novém kontextu by bylo instancí toho, že slovu přikládáme nový doslovný význam. Podle Blacka je takové uvažování zavádějící z toho důvodu, že žádný mluvčí přece nepronáší metaforická tvrzení proto, aby slovům připisoval nové významy. Pokud někdo při sledování šachové hry okomentuje nějaký tah tvrzením „z téhle mouky žádný koláč nebude“, pak podle Blacka takový mluvčí rozhodně nemíni měnit slovníkové definice slov „mouka“ nebo „koláč“, dokonce ani neříká něco, co by mělo přitahovat pozornost lidí žijících se pekařskou profesí (Black 1979, s. 138).

Jenomže i tento Blackův postřeh je dokladem jeho neporozumění Davidsonovu záměru. Tomu totiž nešlo o to hodnotit, zda se někdo pokouší nebo nepokouší měnit zavedené slovníkové definice, nýbrž o to uštěpačně ilustrovat, jak daleko je možné zajít, když koncepci „nového významu“ budeme neustále rozvádět a zaklínat se jí. Takových nových významů totiž může postupem času vznikat nespočet, přičemž slova „mouka“ i „koláč“ mohou být nahrazena i jinými ekvivalenty, aniž by se důvod, proč mluvčí použil formulaci „z téhle mouky žádný koláč nebude“, proměňoval. Cílem hypotetického mluvčího této věty by podle Davidsona bylo poukázání na chybný tah šachisty. Kdyby jiný mluvčí prohlásil například „s touhle perutí Pearl Harbor neohrozí“, upozornění na chybný tah šachového hráče by dosáhl stejně tak (přičemž slova „perut“ a „Pearl Harbor“ zcela jistě nejsou synonymy slov „mouka“ a „koláč“). Davidsonovi nejde o nic jiného než dalším způsobem poukázat na fakt, že koncepce rozšířeného či dalšího významu metafory zkrátka není validní.

Jako poslední doklad Blackova „zoufalého“ pokusu o „vyvrácení“ Davidsonových závěrů bych rád uvedl přímou reakci na Davidsonovu poznámku o tom,

³⁶ „No theory of metaphorical meaning or metaphorical truth can help explain how metaphor works.“

že producent metafory se pokouší přivábit pozornost na podobnost mezi dvěma či více předměty – Black se opět vrací k Davidsonově větě „metafora je snová práce jazyka“. Kdokoliv pronášející tuto sentenci podle Blacka proslovuje svého druhu řečový akt, jenž je možné alternovat doslovnou parafrází: „Tímto chci přitáhnout vaši pozornost k podobnosti mezi metaforou a snovou prací.“ Black pro mě zcela nepochopitelným způsobem argumentuje, že toto „vábení pozornosti“ k něčemu je v podstatě mylné v okamžiku, kdy mluvčí promlouvá sám k sobě (patrně jak bychom hovorově řekli „promlouvat k sobě v duchu“). Co přesně touto poznámkou Black myslel, je dle mého mínění absolutně nejasné. Kupodivu mě však tato Blackova glosa přesto inspirovala, a sice k uvažování o metafoře jakožto o řečovém aktu (viz kapitoly 1.6 a 1.7).

1.4 Rekapitulace a možné východisko – kognitivní zkušenost

Jak je uvedeno v *Lexikonu teorie literatury a kultury*, „v zásadě je třeba rozlišovat mezi substituční teorií a různými podobami interakční teorie [metafor]“ (Nünning 2006, s. 796). S tímto východiskem částečně souhlasím, žádné budoucí studium metafor se bez seznámení s výše uvedenými teoretickými koncepty neobejde. Nelze k nim však přistupovat nekriticky, navíc si troufám tvrdit, že je ani nelze přijmout v jejich úplnosti.

Blackova interakční teorie například (na první pohled) precizním způsobem překlenuje nedostatky substituční teorie zrozené z Aristotelova teoretického úchopu. Náhrada vlastního výrazu výrazem nevlastním poměrně dostatečně vysvětluje například metaforu „má medový hlas“, jejíž „vlastní význam“ můžeme (či snad dokonce musíme) chápat jako „má příjemný hlas“ – zde se o procesu substituce dá v jistých mezích uvažovat. V případě metafory „zub pily“ už ovšem o žádné substituci hovořit nemůžeme. Protože zdaleka ne všechny metafory fungují na bázi substituce, musíme substituční teorii považovat za nedostatečnou. Zároveň si ale musíme uvědomit (a to doložím níže), že některé Aristotelovy postřehy jsou i dnes nanejvýš inspirující a nelze je ignorovat.

Ani Blackova teorie ovšem není „neprůstřelná“. Jeho tvrzení, že „kouzlo“ metafory spočívá v rozšíření významu na základě spojování či vzájemném usměrňování dvou systémů asociovaných všedností, musíme nutně zrevidovat kvůli Davidsonově stati. Považuji na neoddiskutovatelné, že Davidson má pravdu v tom, že nic jako „další význam“ zkrátka neexistuje. Řečeno částečně jeho slovy: rozšířený či další význam zkrátka není nějaká implicitní vlastnost slova, jež je skrytá do doby, než se nám vyjeví v nějaké komunikační situaci. S Davidsonem jsem zajedno i v tom, že kognitivní obsah metafor považuji za koncept, jenž je zcela mylný. Jednak interakční teorie neřeší, kde se takový kognitivní obsah vzal, jednak neřeší, a toho si všiml už Davidson, proč by mělo být tak těžké takový obsah vymezit a rozpoznat, dále úplně opomíjí, zda nějaký kognitivní obsah tedy mají nebo nemají i jiné jazykové (slovní) konstrukce, než jsou metafory. Pokud by metafora „má medový hlas“ v sobě pojímala nějakou esenci kognitivního obsahu, proč by nějaký obsah nemohlo mít i nemetaforické slovní spojení jako například „zkouška kapely“? Přitom ale ani Davidsonova stať neodpovídá na všechny otázky, jež si ohledně metafor můžeme klást. Zejména s problematikou kognice mě napadá jedna

obzvlášť palčivá – pakliže metafora nemá žádný kognitivní obsah a je v podstatě prázdnou jazykovou konstrukcí, jak je možné, že jako prostředek poznávání ji používáme naprosto běžně a nadto i úspěšně? Odpovídám si pojmem „kognitivní zkušenost“, jenž osvětlím níže.

Nejdřív se ale zmíním o několika poznatcích, jež v Aristotelově, Blackově i Davidsonově práci považuji za kruciální, inspirativní a navzájem do určité míry propojitelné (a to nikoliv proto, že bych se za každou cenu snažil najít nějaký obecný konsenzus mezi nimi, nýbrž proto, jelikož jejich úvahy se zčásti kryjí s mými úvahami a protože tyto poznatky se mi zdají být za všech okolností validní).

1. Aristoteles zaregistroval, že metafory mohou sloužit k zaplňování lexikálních mezer ve slovní zásobě daného jazyka. To je možné mimo jiné díky spojování logicky nespojitelných výrazů, tedy díky katachrézi – například „sít zrní na poli“ a posléze od toho odvozené metaforické „rozsévajíc božstvem vznícený žár“. Takové spojování logicky nespojitelných výrazů se částečně uplatňuje i v neologii – malá sukně bude pořád sukní, nicméně přesto používáme slovo „minisukně“. Tento příklad není úplně ideální, jen sotva v něm můžeme pozorovat „požadavek“ logicky nespojitelných prvků, jelikož malá sukně je zkratka minisukně, na čemž není nic divného. Ovšem z jakého důvodu se tedy výraz „minisukně“ v běžném jazyce uplatňuje více než spojení „malá sukně“? Zde už logiku věci hledáme o něco obtížněji, avšak mně primárně nejde o to ji najít. Jde mi o to upozornit, že ve většině komunikačních situací je pro všechny mluvčí užití výrazu „minisukně“ zkratka výhodnější, pohodlnější, „řečově“ ekonomičtější. Jde o nové slovo, které se velice rychle stalo platnou součástí lexikálního systému. V literárním díle, potažmo v poezii má však neologie poněkud jiné okolnosti toho, proč a jak vzniká a kterak se uplatňuje. V poémě *Terezka Planetová* od Vladimíra Holana například najdeme verše: „A uvnitř chýše... nic než ticho. / A pouze matka sudolicho / bila se v koutě do prsou [...]“ (Holan 2002, s. 79). Výraz „sudolicho“ je zcela nepochybně slovo vzniklé spojením dvou logicky navzájem nespojitelných prvků, nepochybně jde o katachrézi, mimoto též o oxymóron. Můžeme říci, že toto slovo Holan vytvořil a použil kvůli nějaké výhodnosti, pohodlnosti a ekonomičnosti vyjadřování? To asi sotva. „Sudolicho“ navíc není termínem, který by pronikl do běžné slovní zásoby. Samozřejmě si uvědomuji, že porovnávání slov „minisukně“ a „sudolicho“ není úplně vhodné – obě tato slova vznikla za úplně jiné situace a ke zcela

jiným účelům (připomeňme Aristotelovo vyjádření z 2. kapitoly III. knihy *Rétoriky* o tom, že si je vědom rozdílnosti mezi básnickým způsobem vyjadřování a vyjadřováním v rámci běžné řeči). Rád bych ovšem poukázal na původní Aristotelův postřeh, že metafora utvořená na bázi katachréze, která vyplňuje mezeru v jazykovém systému („minisukně“ zkratka není totéž co „malá sukně“ prostě proto, že z hlediska použití je tento neologismus výhodnější a pohodlnější apod., nadto nelze zcela uspokojivě vysvětlit, zda výrazy „malá sukně“ a „minisukně“ jsou plně zaměnitelné), z širší perspektivy vyhovuje potřebě nového pojmenování podobným způsobem jak v každodenně používaném jazyce, tak v básnickém jazyce. Pokud Holan utvořil výraz „sudolicho“ (nebo jiný básník jakýkoliv jiný neologismus), mohlo tomu tak být z několika důvodů, kvůli ozvláštňení, kvůli estetické působivosti, dokonce i kvůli rytmickému či rýmovému schématu – další z důvodů mohl ovšem být i ten, že jiné/běžné výrazy v jazyce mu nepřipadaly dostatečně příhodné a přesné k tomu, co přesně chtěl sdělit. Jinak řečeno standardní jazykové/výrazové komponenty by měly jinou „kognitivní podstatu“, zprostředkovávaly by jinou kognitivní zkušenost, než o jakou Holanovi šlo (k této problematice se ještě vrátím v kapitole 1.6).

2. Přestože kognitivní aspekty metaforického vyjadřování nejexplicitněji zmiňuje Max Black, výklad výše dostatečně dokládá, že Aristotelovo zamýšlení se nad metaforami problematiku kognice taktéž otevírá. Klíčovým aspektem uměleckého textu jsou podle filozofa vyjadřovací odchylky, anomálie od běžného způsobu vyjadřování – metafora je emblematickým jazykovým útvarem reprezentujícím deviaci od obvyklého vyjadřování. Metaforu ovšem Aristoteles vnímá také jako jedinečný element básnickova stylu, jako přímý doklad talentu a schopností tvůrčího individua. Autorský rukopis je neodmyslitelnou součástí každého „silného básníka“, řečeno podle slovníku amerického literárního teoretika Harolda Blooma (1930–2019), o tom není pochyb. Aristoteles mimoto akcentuje, že je to metafora, co u básníka tvoří základní stavební kámen jeho stylu, a sice skrze to, že „tvořit dobré metafory totiž znamená vystihovat podobnost mezi věcmi“ (Aristotelés 1996, s. 102), a navíc „jest věcí obratného ducha nalézt podobné i ve věcech, jež jsou značně různé“ (Aristotelés 2010, s. 188). Tato dvě tvrzení dle mého mínění zcela odpovídají Davidsonovu postulátu o tom, že metafora nám má dopomoci k ocenění nějaké skutečnosti (Davidson 2001, s. 262). Pokud přijmeme Davidsonův odsudek „rozšířeného významu“ a v přímém rozporu s Blackovou tezí i odsudek o

kognitivním obsahu metafory, pak nám ovšem v souladu s nutností neignorovat kognitivní funkci a efekt kognice metafor nezbyvá než hledat východisko právě ve schopnosti metafory zprostředkovávat nějakou kognitivní zkušenost, poukázat na něco, abychom to ocenili, aby se nám rozšířil nějaký obzor. Pakliže Aristoteles bere metaforu za prostředek vystihování podobnosti mezi věcmi a pakliže bázi podobnosti při tvorbě metafor spolu s Davidsonem budeme chápat jen velmi volně, je to koncept kognitivní zkušenosti, co elegantně tvoří pojivo mezi oběma teoretickými východisky. Metafora pak v mém pojetí nemá vlastnost „vystihování podobnosti mezi věcmi“ (stejně jako nemá vlastnost „figurativní význam“), ale je pouze mediálním vyjadřovacím prostředkem, jak tvůrce nějakou svoji kognitivní zkušenost svým textem (svou metaforou) zprostředkovává recipientovi, aby ji též mohl prožít, uvědomit si ji – řečeno s Davidsonem aby ji ocenil! Vzpomeňme si na Ecův komentář k Aristotelovým spisům: „básnický nápad [termín zaměnitelný se zkušeností; pozn. M. D.] si vynucuje hledání [ocenění; pozn. M. D.] podobnosti, která je naznačena, ale není zcela zřejmá“ (Eco 2012, s. 69). Také si připomeňme Aristotelův poukaz na didaktickou potenci metafory: „[K]dyž básník stáří nazval strniskem, dal zároveň posluchači novou představu a poznání [...]“ (Aristotelés 2010, s. 184) – různými slovy všichni nehovoří o ničem jiném než o mediálním charakteru jazyka, jenž si ve své koncepci pojmenovávám jako přenos kognitivní zkušenosti.

3. Odchylky od běžného vyjadřování v podobě vyloženě paradoxních slovních spojení je pak záhodno vnímat jako krajní znázornovací pomůcku k přenosu vysoce „exkluzivní“ kognitivní zkušenosti. V souladu s Aristotelem o takovýchto „proviněních“ vůči běžnému jazyku můžeme říci, že jde o „prominutelné prohřešky, pokud nesprávné představování básník provedl plánovitě“ (Aristotelés 1996, s. 108). U Holanova oxymóronu „sudolicho“ si troufám tvrdit, že jde přesně o tento případ. Holan jakožto básník, jenž okolnosti a jednotlivé souvislosti lidské existence vždy vnímal jako paradoxní a vždy se k nim básnický vyjadřoval skrze svou antinomiemi a kontradiktorními obrazy protkanou poetiku (jak budu objasňovat v případových studiích této disertační práce), v rámci své imaginace často používal paradoxní vyjadřování jako základní jednotky své obrazotvornosti. Nejen tyto jednotky pak zkrátka slouží k zprostředkování autorovy autonomní empirie (epistemologického horizontu, jenž tvoří náplň jeho básnického díla) čtenáři jeho textů.

4. Blackova interakční teorie naprosto správně vymezuje nutnost pragmatického přístupu ke zkoumání jazyka, lépe řečeno přirozeného jazyka. Souhlasím s Blackem v tom, že studium gramatiky má své limity, jež je nutné překonat, a sice v tom smyslu, že gramatika nijak nepomáhá osvětlovat problematiku vztahu mezi jazykem a realitou. Je ovšem zcela nezbytné mít neustále na vědomí fakt, že jazyk a realita jsou nepochybně úzce propojené, neboť jazyk/řeč je součástí reality, kterou prožíváme/žijeme. Nad vztahem mezi realitou a jazykem ovšem nelze hloubat svévolně. Black naznačil, že „jazyk musí odpovídat zjištěným pravidelnostem a nepravidelnostem zkušeností“ (Black 1962, s. 16), jinými slovy jazyk, který používáme k vyjadřování našich myšlenek, by měl odpovídat tomu, jak rozumíme světu, sami sobě, jiným apod. Budu-li trvat na svém postulátu, že metafora jakožto jeden z elementů přirozeného jazyka slouží k zprostředkovávání individuální kognitivní zkušenosti, pak je Blackovo tvrzení zcela plauzibilní. Básník chtějící sdělit něco, co je v jeho vnímání „nepravidelné“, pak použije i odpovídající „nepravidelné“ vyjádření. Vztah mezi jazykem a realitou je pak relativně vzato detekovatelný nikoliv ve studiu jazyka samotného, ale ve studiu toho, jak jazykem zprostředkováváme naše vidění reality. Zkrátka v souladu s Davidsonovým tvrzením je metaforické tvrzení záležitost jazyka užitého v nějaké komunikační situaci k nějakému účelu za nějakého komunikačního kontextu. Zejména to je zásadní potíží toho, že Blackova koncepce kognitivního obsahu metafory a „vhledu“, který tak metafora poskytuje, považuji za opozitní vůči požadavku na relaci mezi jazykem a zprostředkovávanou kognitivní zkušeností – Blackův kognitivní obsah a vhléd jsou totiž záležitosti, které on sám nepopisuje přímo tak, že mluvčí metafory je sám do metafory „vložit“, ale spíše tak, že tam jsou „vložený“ jaksi implicitně samy od sebe, což je samozřejmě pošetilá úvaha.

5. Blackovy systémy asociovaných všedností jsou nutně systémy individuální. Například desetileté dítě při recepci metafory bude pracovat s jiným systémem než senior, protože zkrátka oba mají jiné penzum vědomostí – a zkušeností. Z toho důvodu pochopitelně nemůže dojít k tomu, že by všichni recipienti nějaké metafory došli k totožné interpretaci takové metafory. To považuji za další svízel s kognitivním obsahem metafor, kterou Davidson popsal – nějaký kognitivní obsah metafory je nemyslitelný, pokud se vždy najde nejméně jeden člověk, který bude metaforu interpretovat po svém, jinak a za využití „svého“ systému asociovaných

všedností. Jak při setkání se s několika interpretacemi významu metafory určit, že jedna z nich vystihuje/odhaluje její kognitivní obsah? Možnost takového určení je iluzorní. Přesto Blackův termín systému asociovaných všedností považuji za do určité míry užitečný. V momentě, kdy se snažím interpretovat nějaký metaforický výrok, jenž mi není příliš srozumitelný, uvažuji o různých možnostech, jak mu rozumět – věřím tomu, že v takové situaci opravdu „povolávám na pomoc“ všelijaké významové odstíny deviantně užitého výrazu, které znám. Opět můžeme citovat Aristotela: „Kdykoli se zdá, že v nějakém výroku je něco rozporného [či nesrozumitelného; pozn. M. D.], je třeba zkoumat, kolik významů mohou ta slova na daném místě mít“ (Aristotelés 1996, s. 111). Něco takového dle mého mínění nezpochybňuje ani Davidson, ten přece přímo tvrdí, že metafora má pouze svůj doslovný význam, tedy že ve „hře v metaforu“ mohu používat pouze standardní významy slov, to, co slova znamenají, a nic více – přičemž určité penzum lexikálních jednotek má několikero významů už ve své „základní“ doslovnosti (mám na mysli mnohoznačná slova jako „oko“, „zub“, „hlava“, „tráva“ apod.). Systém asociovaných všedností tedy pokládám za zjednodušující termín, který označuje mentální „pomůcku“, kterou může recipient metafory používat pro její interpretaci a která se při střetu s komplikovanými metaforami nepochybně hodí.

Metaforou tedy rozumím jazykovou konstrukci, pro niž je určující použití nějakého slovního výrazu v jiné než běžné/standardní sdělovací formaci – jako odchylku od běžného (v určitých pojetích slovníkového) užívání slov.³⁷ Původce metafory pak jejím zkonstruováním a pronesením sleduje zprostředkování nějaké kognitivní zkušenosti, respektive dopomožení k ocenění nějaké skutečnosti. Metafora tak nemá žádný kognitivní obsah, její vztah k realitě spočívá v tom, co dokáže svou řečovou manifestací způsobit v mysli jejího recipienta – snad by bylo lepší říci, co dokáže tím, že vyvolá interpretační úsilí při snaze jí porozumět a uchopit ji. Metafora proto má svou určitou kognitivní funkci (tu jí Davidson neupírá), nicméně její podstata neleží v její formálně

³⁷ Německý filolog a filozof Harald Weinrich (* 1927) v 70. letech vypracoval tzv. kontradeterminační teorii metafory, jež je v některých aspektech podobná mému pojetí. Zjednodušeně řečeno Weinrich metaforu pojímá jako slovo v nějakém textu, jež během jeho čtení vytváří určité kontextové očekávání, které skutečný kontext textu nakonec zklame – jinak řečeno metafora může být definována jako slovo v kontradeterministickém kontextu. S Weinrichovou teorií jsem se bohužel mohl seznámit pouze zprostředkovaně pomocí sekundární literatury, její detailnější pojetí je mi tedy aktuálně neznámé (viz Nünning 2006, s. 798 a Pavelka 1982, s. 45–48).

jazykové podstatě, nýbrž v její schopnosti ovlivnit lidské myšlení. Davidson skrze mimořádný naturel metafory upozorňuje na mediální charakter jazyka, což ji neizoluje od vztahu k realitě, pouze ji transponuje do té sféry reality, v níž je klíčové to, jak lidský jedinec pomocí řeči tuto realitu uchopuje a dál s ní zachází (k čemuž se vrátím ještě v kapitole 1.7.1).

Jako produktivnější je pak při dalším výzkumu metafor nutno brát nikoliv pídění se po vztahu mezi jazykem a realitou, ale po vztahu mezi jazykem a myšlením, kdy roli hraje také kontext. Cokoliv, o co nám při používání jazyka jde, totiž nelze separovat od našeho myšlení.

1.5 Konceptuální metafora a Sapir-Whorfova hypotéza

Zdá se tedy být přesvědčivé, že úvahy o kognitivním obsahu metafory jsou liché, podobně jako úvahy o nějakém jejím „dalším“ významu. Davidson, alespoň v mé interpretaci jeho stati, implicitně naznačuje cosi, co s přihlédnutím k některým navzájem se podporujícím aspektům substituční a interakční teorie pro sebe nazývám **kognitivní zkušeností**, kterou metafory zprostředkovávají.

Otázka nad vyjasněním charakteru mnou nazývané kognitivní zkušenosti metafory mě nutně vede k bližšímu pohledu na další teoretickou práci 20. století, a totiž na knihu *Metafory, kterými žijeme* od amerických filozofů George Lakoffa (* 1941) a Marka Johnsona (* 1949). Tento spis tvoří jeden ze základních stavebních kamenů kognitivní vědy a potažmo též kognitivní lingvistiky.

Zvláštní pozornost, kterou na sebe kniha *Metafory, kterými žijeme* (1980) strhla, byla zapříčiněna převratným nazíráním na fenomén metafory, jež Lakoff s Johnsonem postulovali. Metafora jako jazykový fenomén je totiž podle nich utvořena až druhotně, primárně je metafora v jejich pojetí fenomén kognitivní, a sice v rámci lidského pojmového systému. Jinak řečeno o věcech nejdříve metaforicky myslíme a až posléze metaforicky mluvíme – Lakoff a Johnson za metaforický pokládají už proces lidského myšlení.

Již nyní však předznamenám, že s Lakoffovou a Johnsonovou teorií se ve svém uvažování nemohu plně ztotožnit. Důvody?

V úvodu své knihy její autoři tvrdí, že „metafora prostupuje celý náš každodenní život, a to nejenom v jazyce, nýbrž i v myšlení a činnosti“ (Lakoff, Johnson 2014, s. 15). Větší část běžného pojmového systému lidí je co do své povahy metaforická, autoři díky tomuto výchozímu předpokladu posléze identifikují „ony metafory, které tím pádem strukturují naše vnímání, myšlení a konání“ (tamtéž, s. 16). Jako ilustrativní příklad uvádějí pojem SPOR/ARGUMENTACE a k němu náležející pojmovou, konceptuální metaforu SPOR/ARGUMENTACE JE VÁLKA. Tato metafora se v běžném jazyce projevuje například větami: „Napadl každou slabinu v *mé argumentaci*“ nebo „*Nikdy jsem ho v debatě neporazil*“ anebo „*Jeho kritika mířila přímo do černého*“. Slovník příkladových

vět naznačuje aplikaci slovníku, který je iniciován konceptuální metaforou SPOR/ARGUMENTACE JE VÁLKA, která strukturuje to, co děláme, a jak chápeme to, co děláme. Lakoff s Johnsonem tvrdí: „Všimněte si, že o sporu/argumentaci nejenom *mluvíme* jako o válce. [...] můžeme skutečně vyhrát nebo prohrát, [...] člověka vidíme jako protivníka, [...] útočíme na jeho pozice a bráníme své vlastní. [...] Mnoho věcí, které ve sporu/argumentaci *děláme*, je zčásti strukturováno s pomocí pojmu války“ [tučné zvýraznění M. D.] (Lakoff, Johnson 2014, s. 16–17). Tento příklad tedy v jejich pojetí dokládá, že „pojem je strukturovaný metaforicky, činnost je strukturovaná metaforicky, a tedy i jazyk je strukturovaný metaforicky“ (tamtéž, s. 17).

Tato koncepce jistě má na první pohled jistý půvab, nicméně když o ní přemýšlím do hloubky, napadá mě několik velice problematických poznámek:

1. Termín „pojem“, s nímž Lakoff a Johnson tolik operují, je přeložen z původního anglického slova „concept“,³⁸ jde o myšlenkovou představu a podle obou autorů se myšlení člověka (a odtud posléze jeho konání a chápání jeho konání) řídí právě pojmy; v některých částech knihy se následně mluví i o pojmovém systému člověka. Protože je pojem jaksi „interně“ (či snad sám od sebe) strukturován metaforicky, konsekventně má být metaforicky strukturována naše činnost, a tedy i jazyk. Zásadní problém vidím v tom, že Lakoff s Johnsonem se pohybují na poli výkladu o schopnosti člověka myslet natolik jistě, že se mi to zdá být až pofiderní. Autoři tvrdí, že člověk myslí pomocí pojmů, svůj ukázkový pojem (a nejen ten) SPOR/ARGUMENTACE ale dle mého mínění „našli“ pokoutným způsobem (cynicky řečeno). Jak na něj přišli? Zcela jednoznačný doklad existence/platnosti takového pojmu mi v jejich práci chybí. Příkladové věty jimi stanovené konceptuální metafory vycházející z daného pojmu nutně musí přebírat z každodenního jazyka, který je lidmi běžně používán, ale dle mého mínění už není přesvědčivě stanoveno, že jazykové prostředky opravdu a nepochybně vycházejí z onoho pojmu. Osobně se spíše přikláním k vysvětlení, že je tomu naopak. Jde mi o problém prvosti: ke stanovenému pojmu došli Lakoff s Johnsonem až po zkoumání

³⁸ Z toho důvodu se v odborné literatuře objevují různé variace toho, jak je konceptuální metafora nazývána, někdy se používá termín „pojmová metafora“, výjimečně též „kognitivní metafora“.

nějaké množiny jazykového materiálu, protože jak sami uvádějí, „svůj pojmový systém si [...] sami normálně neuvědomujeme. Ve většině každodenních věcí prostě myslíme a jednáme do značné míry automaticky podle jistých postupů. To, jaké tyto postupy jsou, není však v žádném případě nic zřejmého ani jednoduchého. Jedním ze způsobů, jak to zjistit, je pozorovat jazyk. Jelikož komunikace je založena na stejném pojmovém systému, jakého používáme při myšlení a činnostech, stává se jazyk důležitým zdrojem poznatků o tom, jak takový systém vypadá“ (Lakoff, Johnson 2014, s. 15–16). Lakoffův a Johnsonův výklad ovšem ve své pointě nasvědčuje, že „v praxi“ tomu má být naopak – že nejdříve máme v mysli nějaký metaforický pojem a teprve z něj produkujeme metaforické věty, a proto tedy v první řadě metaforicky myslíme a teprve poté metaforicky „konáme“. Nesporné (a vlastně lépe řečeno jakékoliv) důkazy toho, že lidé takto přemýšlejí v pojmech, mi v jejich práci chybí; ovšem tento předpoklad u nich hraje roli jasného hybatele toho, jak nás tyto pojmy ovlivňují, jak žijeme. Ještě jinak řečeno – Lakoff a Johnson mluví o pojmech, které jsou metaforické, naše myšlení a vyjadřování v řeči jsou pak metaforické právě z toho důvodu, že metaforické jsou zkrátka už tyto pojmy; jenomže doklad metaforičnosti pojmu dedukují od z něj vyvozených metaforických vět užívaných ve všední řeči. Nelze si nevzpomenout na Davidsonovo varování, že bychom zásadně neměli významy a úvahy, k nimž nás metafora přivábí, zpětně vpisovat do metafory samotné: „Běžnou chybou je zaměřovat pozornost na myšlenkový obsah, k němuž nás metafora provokuje, a pak jej do oné metafory vkládat“ (Davidson 2001, s. 261). Lakoff a Johnson podle mého názoru přesně toto v poněkud zvláštním pojetí dělají.

2. V první kapitole své knihy autoři tvrdí, že pro většinu lidí je metafora prostředkem básnické obrazivosti a řečnických obrátů a že je metafora typicky považována spíše za věc slov než za věc myšlení a konání. Z Lakoffova a Johnsonova výkladu mi ovšem není jasné, zda jejich triáda „myšlení-jazyk-konání“ označuje jednu (a je jedno, jestli specifikovatelnou) kategorii, již nazývají metaforou, nebo zda je metafora (a je jedno, jestli specifikovatelná) kategorie, jejíž „jsoucno“ je vlastní pouze pojmu, a tím je pak následná

strukturace konání a jazyka od původního pojmu pouze odrazem tohoto „jsoucna“, ale už nikoliv metaforou samotnou. Zní to, jako bych uštěpačně hašteřil se slovy, ale svým způsobem mi jde pouze o to, že Lakoff s Johnsonem tvrdí, že jsou si vědomi toho, že metafora je většinou brána za jednotku lingvistickou, pak ovšem nabízí jakýsi alternativní výklad, jehož meritem je operování s metaforou ve smyslu psychické (či snad ego-psychické) entity, a to s tím, že pakliže je metafora pouze záležitostí psychiky, pak v lingvistice a literární vědě musíme to, čemu říkáme metafora, buď redefinovat, ale ještě lépe spíš pojmenovat naprosto jinak, protože jsme se celou dobu mýlili a metafora není záležitost jednoho, ani druhého, a tím tedy ani analytické filozofie, protože „jazyková (ne)metafora“ je až produktem metafory jakožto psycho-entity v souhrnu našich mentálních činností.

3. V jejich práci jsem nikde nenašel zmínku, jak pojmy jako takové vlastně vznikají. Jsou nám vrozeny, nebo se je postupně učíme? Jak se pojmová struktura u člověka vyvíjí? Předpokládám, že z penza řečových zkušeností nabytých komunikací v každodenním jazyce, to ovšem v zásadě jen zvýrazňuje mé pochybnosti uvedené v bodu 1.
4. Ještě jednou se podívejme na Lakoffovy a Johnsonovy konceptuální metafory, konkrétně na SPOR/ARGUMENTACE JE VÁLKA a ČAS JSOU PENÍZE. „Něco“ je „něco (jiného)“ – jak Davidson tvrdí, cokoliv je jako cokoliv jiného, a to nekonečně mnoha způsoby. Lakoff a Johnson tvrdí, že metafora ČAS JSOU PENÍZE se do každodenního jazyka promítá nejrůznějšími výrazy jako „Plýtváš mým časem,“ apod. Davidson se kloní k názoru, že taková věta nás zkrátka na něco upozorňuje, její původce chce, abychom něco ocenili, něčeho si všimli, a to v nějaké konkrétní komunikační situaci – naproti tomu Lakoff s Johnsonem problematiku kontextu nereflektují, hovoří totiž o tom, že žijeme v kulturním prostředí, v němž disponujeme každodenními zkušenostmi s penězi a jejich pomocí tedy konceptualizujeme čas, tento způsob konceptualizace je tak vázán na naši kulturu. Opět tu vidím problém prvosti – abychom v kulturních mezích mohli přemýšlet o čemkoliv ve spojení s penězi, musíme vědět, co to jsou peníze, Lakoff a Johnson ale neřeší, kde se toto vědění v člověku bere.

5. Vezměme v potaz tuto úvahu: Pokud je metafora čímsi, co má svůj prapůvod a základ v jazyce, pak stavy a procesy myšlení jsou ovlivněny jazykem až druhotně. Tedy že nejdříve je „slovo“ a až poté myšlenka, která díky onomu slovu může nějak být. Přistoupíme-li na rozvahu o pojmech a metaforicky strukturovaných pojmech, je to právě otázka prvosti, co je důležité. Lakoff a Johnson tuto prvost berou za „danou“ právě pojmy, přičemž učení se jazyku příliš neřeší.
6. Myslíme-li v pojmech, jak Lakoff a Johnson tvrdí, tak pakliže jsou tyto pojmy metaforické, máme myslet, konat a mluvit metaforicky. Ale jak se potom máme postavit k hypotetickým pojmům, které nejsou strukturovány metaforicky? Autoři uvádí trojici vět: „Jindra je v kuchyni.“ + „Jindra je v Lidové straně.“ + „Jindra je v rozpacích.“ Pouze první zmiňovaná prý není strukturována metaforicky, ostatní dvě jsou údajně případy strukturace na bázi metaforického pojmu. (Lakoff, Johnson 2014, s. 78) Jak to? Autoři tvrdí, že poslední dvě věty si konceptualizujeme na základě jevů fyzických, byť jde o nefyzické jevy. To je argumentace, která mi vůbec nedává smysl.

Z mé strany je nyní vhodné říci, že ve svém výkladu nebudu hledat odpovědi na všechny otázky, které se mi nastolily při kritickém čtení *Metafor, kterými žijeme*.

Pokud si zrekapituluji Lakoffovu a Johnsonovu práci, pak mi z ní není jasné, co je tedy vlastně metafora, dokonce se domnívám, že ani oni si tím nejsou úplně jisti, neboť ať se na jejich text dívám z jakékoliv perspektivy, mám pocit, že o metafoře hovoří skoro jako o jakési plazmě v našem mozku, od níž se odvíjí vše ostatní v našem životě od myšlení přes konání a to, jak mluvíme.

Vrátím se ke svému původnímu postulátu o kognitivní zkušenosti. Text v literárním díle je souborem nějakých vět, které byly napsány nějakým autorem. Když si onen text přečtu, pak mohu říci, že mě text mohl k něčemu inspirovat nebo mě zkrátka přiměl k nějakému zamyšlení nad něčím (Davidson: Metafora napomáhá k ocenění nějaké skutečnosti, ale ne tím, že by ji vyjadřovala nebo zastupovala) – zprostředkoval mi nějakou zkušenost. Zda dojde k přenosu přesně takové zkušenosti, kterou autor původně zamýšlel, nyní nehraje roli. Ale je neoddiskutovatelné, že text je napsán v nějakém jazyce, tento jazyk

musím znát, a protože byl text napsán nějakým autorem, i on tento jazyk musel znát. Text interpretuji a tato interpretace je produktem mého čtení a mého porozumění – ovšem tento proces probíhá na bázi jazyka, v jakém je text napsán. Ve všech těchto zmíněných skutečnostech vidím **nutnost uvažování nad vztahem jazyka a myšlení**. Abych mohl o čemkoliv myslet, musím s tím mít jistou zkušenost – a literární (či jiný) text mi tuto zkušenost může zprostředkovat. Proces kognice tak pravděpodobně nějakou spojitost s jazykem může mít, ovšem jak tvrdí Davidson, metafora jakožto jeden z jazykových výrazových prostředků v sobě kognitivní obsah nemá a tedy jej nemůže přenášet, může pouze napomoci k ocenění nějaké skutečnosti (což je onou zkušeností, kterou zprostředkovává).

Aby toto napomožení mohlo proběhnout v nějakém konkrétním jazyce, musí být dodržena pravidla tohoto jazyka – analogicky vzato podobně jako nemůžeme hrát karty jinak, než že budeme dodržovat pravidla toho, jak se hraje.

Představme si tuto situaci: Skupina kamarádů sedí večer v hostinci a některý z nich vytáhne balíček karet se slovy: „Pojďme si zahrát karty.“ Všichni ostatní souhlasí. Všichni vědí, co v balíčku karet je, tedy 32 listů papíru, každý list má na sobě nějaký obrázek a každá karta v sadě má svoji barvu (celkem 4 barvy) a hodnotu (celkem 8 typů hodnot). Takový soubor karet můžeme obrazně brát jako jazyk, tedy soubor nějakých prvků, které se používají ke komunikaci, a všichni vědí, jaké tyto prvky mají významy v nějakém konkrétním okamžiku, kdy je použijí. O jakou konkrétní komunikační situaci posléze při jejich používání půjde, záleží na pravidlech, podle kterých se bude hrát. Karty budou pořád tytéž, půjde stále o stejné listy papíru. Ale jejich vynášení a jejich úloha v komunikační situaci bude rozdílná podle toho, jaká se bude hrát hra, zda mariáš, prší nebo jiná.

V jazyce to, myslím, funguje obdobně. Když v nějaké promluvě vyřknu nějaké slovo, v jiném typu promluvy mohu vyřknout totéž slovo, ale jeho funkce už může hrát jinou roli, případně stejnou. Záleží na hře, která se zrovna hraje.

Toto extrémní zjednodušení zde uvádím z toho důvodu, že probíhá-li při používání jazyka v nějaké komunikační situaci k přenosu kognitivní zkušenosti, pak mě zajímá, zda v tomto procesu existují nějaká omezení (řešení tohoto problému nacházím v kapitole 1.6.3, inspirován konceptem regulativních a konstitutivních pravidel Johna

Searla). Metafora nás může upozornit na nějakou skutečnost, nicméně modalita takového upozornování může a nemusí mít své hranice. Podobně jako se sadou hracích karet můžeme hrát několik druhů her, můžeme s jazykem vytvářet obrovské množství „jazykových her“. Avšak v kartách tomu je do určité míry tak, že počet hypotetických her zřejmě nemůže být nekonečný, od nějakého momentu se pak nové hry spíše jen modifikují jedna od druhé, v důsledku proměnlivé oblíbenosti mezi hráči pak některé zanikají (nehrají se), jiné se naopak hrají neustále. Stále však může přece jen vzniknout hra nová, a je-li dostatečně úspěšná/srozumitelná, pak se rozšíří mezi větší počet hráčů a především je hrána. Taková nová karetní hra ale musí splňovat nějaký předpoklad „osvěžení“, tedy že nějaká/nějaké karty (přitom pořád tytéž listy papíru) se v nějaké komunikační strategii použijí jinak. V jazyce tento element zpravidla představuje metafora (dále neologismy a jiné prostředky rozšiřování slovní zásoby).

Určité omezení však nejspíš pořád existuje, a totiž to, že metafora musí být „úspěšná“, což znamená, že nemůže zcela anebo svévolně anulovat jazykové zvyklosti dané společnosti, která jazyk užívá, přitom stále musí zprostředkovávat zkušenost, díky níž se ocení nějaká skutečnost (i této problematice se ve větším měřítku věnuji až později, v hrubých obrysech v kapitole 1.6.3 a podrobněji v kapitole 1.7, opět inspirován Searlem, tentokrát jeho principem vyjádřitelnosti).

Konceptuální metafora v pojetí Lakoffa a Johnsona mi tedy přijde spíše jako matoucí a do budoucna, alespoň pro mé uvažování, neproduktivní nástroj. Načas jsem se v souvislosti s touto teorií zabýval též Sapir-Whorfovou hypotézou. Ve 20. až 40. letech minulého století ji postupně koncipovali americký antropolog a lingvista Edward Sapir (1884–1939) a americký lingvista Benjamin Lee Whorf (1897–1941). Tato teze rozvrhuje předpoklad, že jazyk a kognitivní procesy jsou velice úzce propojené. V závislosti na tom, jakým jazykem určitý jedinec myslí a dorozumívá se jím, se odvíjí jeho obraz světa, tedy jeho kognice determinovaná strukturou toho kterého jazyka. Absolutně zjednodušeně se dá tato teze přiblížit popisem stavu, kdy například rodilý mluvčí angličtiny o světě myslí a interpretuje jej jinak než rodilý mluvčí například čínštiny: „různí pozorovatelé týchž fyzikálních faktů nevytvoří týž obraz světa, jestliže jejich jazyková výbava není podobná nebo alespoň srovnatelná: obrazy světa se vztahují k jazykovému pozadí, jež samo, podle

Whorfa, náleží k jevům nevědomí“ (Petrušek 2018). Kognice a interpretace světa jednotlivce je tak determinována jazykem, v němž tento myslí a uvažuje. Důsledek tohoto lingvistického relativismu (jak se odvětví lingvistiky zabývající se touto a od ní odvozenými tezemi nazývá) může být například osvětlen i příkladem, kdy si představíme „dva pozorovatele duhy, [dva] mluvčí různých jazyků, kteří v duze uvidí tolik pruhů barev, kolik jim dovolí jejich jazyk a jejich znalost tohoto jazyka“ (Hauzírek 2013).

V rámci mého studia teorií metafor mi tato teze přišla zajímavá z toho důvodu, že určité metaforické struktury v jazyce mohou ovlivňovat kognici, a sice v naprostém souladu s Davidsonovými postuláty, kdy metafora zkrátka zprostředkovává jistou kognitivní zkušenost nějakou exkluzivní jazykovou konstrukcí. Obohacování lexika jazyka díky metaforám pak může rozvíjet kognitivní schopnosti člověka a tím rozšiřovat jeho interpretaci obrazu světa, k čemuž dle mého mínění v praxi nepochybně dochází.

Tato teze však má jeden zásadní hendikep, vcelku identický s hendikepem Lakoffovy a Johnsonovy teorie konceptuálních metafor – nakolik vím, nedá se ověřit, a pokud se dá ověřit, zatím netušíme jak. Sapir-Whorfova hypotéza zdaleka není v lingvistickém prostředí obecně přijímána. Protože nejsem lingvista, antropolog a ani psycholog, jednotlivými argumenty pro a proti oběma koncepcím se nyní nebudu zabývat. Hádám, že budoucí výzkumy ověřující platnost obou koncepcí se budou muset týkat především studia lidského mozku. V mé momentální situaci tak existenci obou koncepcí beru na vědomí, avšak dále je nerozvíjím a přikloním se spíše k jiným teoretickým východiskům opírajícím se jednak stále o teze Donalda Davidsona a dále o teorii řečových aktů (jak jsem zmínil výše, prvotní vodítko k teorii řečových aktů pro mě bylo seznámení se s Blackovou polemikou proti Davidsonovi).

1.6 Teorie řečových aktů

Pro analytickou filozofii je příznačné, že ji zajímá řeč v rámci jejího praktického „provozu“, což je její zcela vlastní funkce. Jednou z průkopnických teorií v rámci tzv. „obratu k jazyku“ je teorie řečových aktů, jejíž výchozí předpoklady zformuloval britský filozof jazyka John Longshaw Austin (1911–1960) ve své knize *Jak udělat něco slovy* [*How to Do Things with Words*]. Ta vyšla dva roky po Austinově smrti a je sestavená z přednášek, které pronesl roku 1955 na Harvardu (přičemž jejich východiska zpracovával nejméně od roku 1939 a přednášel o nich na Oxfordu už mezi roky 1952 až 1954). Byť je Austinův přínos dodnes výsostně inspirující a v odborné obci stále rezonuje, knihu *Jak udělat něco slovy* technicky vzato nenapsal, protože byla sestavena ze souboru 12 jeho harvardských přednášek, tudíž vykazuje určité, mírně řečeno, „slabiny“. Tím mám na mysli skutečnost, že ve zmíněných přednáškách opakovaně upozorňuje, že své teze spíše rozpracovává, respektive že některé z nich je nutno postupem času domyslet a dopracovat. Výsledkem bohužel je, že plně koherentní teorii Austin kvůli své předčasné smrti na rakovinu plic už nezvládl dohotovit – zůstala torzem. Již v první půli 60. let ale Austinova práce podnítila amerického filozofa Johna Rogerse Searla (* 1932) k chopení se problematiky řečových aktů šířeji. Searle z Austinovy práce pochopitelně vycházel a navazoval na ni, ale poměrně zevrubně ji rozvedl a v určité perspektivě Austinův náčrt dokončil tím způsobem, až se od ní v několika ohledech liší – v roce 1969 pak Searle své závěry publikoval ve spisu *Speech Acts* [Řečové akty], jímž teorii řečových aktů de facto formalizoval.³⁹

1.6.1 Austin

Austinova kniha *Jak udělat něco slovy* už svým názvem poměrně přesně předznamenává svůj námět – filozof se zaměřil na akční rozměr mluvené řeči a poukázal na to, že žádná

³⁹ Nakolik vím, poprvé se Searle řečovým aktům věnoval ve svém článku „What Is a Speech Act?“ [Co je to řečový akt?], jenž byl publikován roku 1964 ve sborníku *Philosophy in America*, jehož editorem byl Max Black (viz Searle 2013).

vyřčená výpověď není „nevinná“; naopak každá výpověď je vyslovena s nějakou intencí, vždy jí něco sledujeme a z toho důvodu tato vždy také něco dělá.

V úvodu své práce Austin vychází z předpokladu, že gramatické znaky samy o sobě moc nepomáhají od sebe odlišit typy vět (otázky, příkazy apod.): „Filosofové příliš dlouho předpokládali, že úlohou ‚tvrzení‘ může být pouze ‚popisovat‘ určitý stav věci nebo ‚konstatovat určitou skutečnost‘, a to musí činit buď pravdivě, nebo nepravdivě. [...] Gramatikové [...] pravidelně zdůrazňovali, že ne všechny ‚věty‘ jsou tvrzení [...]: tradičně existují vedle tvrzení (ve smyslu gramatiků) také otázky, zvolání a věty vyjadřující příkazy nebo přání či připouštění“ (Austin 2000, s. 19). Gramatické kategorie jako slovosled či slovesný způsob podle Austina nijak neusnadňují rozlišování mezi otázkami, příkazy a jinými druhy výpovědí. Dále filozof poukazuje na fakt, že mnohá tvrzení mohou být v podstatě nesmyslná, byť dle gramatických pravidel by splňovala pravidla formy. Do třetice Austin zmiňuje taková tvrzení, která nezachycují ani nesdělují žádné přísně faktické informace, nýbrž spíše například dávají najevo emoce mluvčího a nadto se některé možné výpovědi používají způsobem, díky nimž překračují tradiční gramatiku skrze poukazování na okolnosti výpovědi, aniž by jakkoliv referovaly k nějaké skutečnosti, již se zdánlivě týkají (viz tamtéž, s. 20).

Na základě zvážení těchto reflexí dochází Austin k rozlišování dvou typů promluv, jimž říká konstativy a performativy. Jím odmítané zaklínání se jemu předcházejících filozofů tím, že výroky mají pouze deskribovat skutečnost a její určité stavy, Austina vede k tomu, že bychom neměli odsouvat stranou právě ty typy tvrzení, jež nutně nemají deskripční charakter. Tento úhel pohledu stvrzuje právě dichotomií na konstativy a performativy, kdy konstativ je typem promluvy, jejímž vyslovením nějaký popis podáváme, a performativ je typem promluvy, jejímž vyslovením žádný popis nepodáváme, ale pomocí které nějak jednáme.

V zásadě každý lidský výrok je řečovým aktem,⁴⁰ tedy základní jednotkou řečové komunikace⁴¹. Konstativy a performativy pak můžeme chápat jako dva druhy řečových aktů.

Austina pochopitelně nejvíce zajímaly performativy (z logiky věci navíc vyplývá, že konstativů jako takových v řeči musí existovat násobně méně než performativů). Oproti konstativům totiž nemůžeme performativům přisuzovat pravdivostní hodnotu. Konstativem mohu například popsat nějakou věc. Tím, že řeknu „Brnem protékají řeky Svatka a Svitava“, popisuji, které řeky Brnem protékají. A toto tvrzení se dá ověřit a přisoudit mu pravdivostní hodnota, jelikož někdo jiný si může vzít mapu Brna, podívat se v ní na řeky protékající městem a mé tvrzení pak posoudit jako pravdivé. Naproti tomu Austinův příkladový performativ „Křtím tuto loď jménem *Královna Alžběta*“ je výpovědí, již nemůžeme přiřknout atribut „pravdivý“ nebo „nepravdivý“: „vyslovit [tuto] větu znamená udělat to“ (Austin 2000, s. 23). Stejně tak pokud při svatebním obřadu vyslovím výrok „Ano“ ve významu „Ano, беру si ji/ho“ (anglicky „I do“), provádím/dělám úkon uzavření manželství. „Vyslovit [performativní] výpověď znamená vykonat čin – nemyslí se tím normálně pouze něco říci“ (tamtéž, s. 24).

Pravdivost či nepravdivost u performativů není relevantní, protože ji nelze vymezit – například o uzavření sňatku nelze říci, zda je pravdivé či nepravdivé. Jisté posuzovací měřítko však na performativy můžeme aplikovat, a sice kritérium jejich úspěšnosti či neúspěšnosti, jelikož každá činnost ve své zákonitosti může být buď úspěšná, nebo neúspěšná. Austin toto hledisko demonstruje tím, že řečový akt obvykle nemůže být uskutečněn tak, že by sám o sobě k uskutečnění toho, co je jím sledováno, stačil, „pokaždé je nutné, aby *okolnosti*, v nichž jsou slova pronášena, byly určitým způsobem či určitými způsoby *přiměřené* [...]. Tak mám-li například pokřtít loď, je podstatné, abych byl tou osobou, jež je k tomu určena, mám-li uzavřít (křesťanský) sňatek, nesmím už být ženatý se žijící, duševně zdravou a nerozvedenou ženou [...].“ (tamtéž, s. 25).

⁴⁰ Termín „řečový akt“ jako takový Austin ve své knize používá jen sporadicky. V celkem 12 přednáškách, jež tvoří korpus *Jak udělat něco slovy*, se spojení „řečový akt“ vyskytuje pouze desetkrát (míněno v textu v jeho původním, anglickém znění).

⁴¹ Stejného názoru je také Searle (viz Searle 1969, s. 19), byť ve svých pozdějších pracích pojetí základní jednotky řečové komunikace zúžil na ilokuční akt (viz Searle 2007, s. 151).

Z podstaty věci je jasné, že pakliže může být performativ úspěšný či neúspěšný (případně zdařilý či nezdařilý) a že jelikož existují nějaké podmínky pro to, aby se performativ zdařil, často může docházet k případům, kdy se nezdaří. Při určitých výpovědích zkrátka může být nějaká okolnost v nepořádku či nemusí proběhnout správně. Příkladem může být složení slibu, jenž mluvčím nebyl myšlen vážně, nebo pokřtění lodi osobou, jež k tomu nebyla pověřena, apod. Austin používá dvě označení nezdarů: selhání a zneužití. O selhání hovoříme tehdy, kdy daný performativní akt vůbec nebyl vykonán – zkrátka se nemůžeme oženit nebo vdát, když už jsme ženatí či vdané (příkladem může být třeba dětská hra na svatbu), performativ „Ano, беру“ tedy selže, k žádnému činu nedojde. Zneužití nastává v momentě, kdy něco slíbíme, ale například to nehodláme dodržet – akt slibu proběhne, vykonáme jej, avšak naše neupřímnost a faleš jsou zneužitím úkonu slibování. Řečeno Austinovým slovníkem – nezdar-selhání je v důsledku nulitní performativ, nezdar-zneužití nulitní není, avšak pořád jde o akt nezdařilý, jelikož buď lžeme, či jsme neupřímní.⁴²

V běhu dalších Austinových přednášek posléze nastává neobvyklý jev v momentě, kdy filozof „vrátí do hry“ problematiku pravdivosti. Aby se řečový akt zdařil, musí být vyhověno jistým podmínkám, některé okolnosti jednoduše musí být nějaké a ne jiné. Tyto okolnosti mohou být za určitého pohledu vnímány jako pravdivé či nepravdivé. Podmínky pro zdařilý performativ například mohou být pravdivé, třeba že se opravdu (pravdivě) někdo omlouvá, když vyřkne „Omlouvám se“. Austinovi v tomto zamyšlení nejde o nic jiného než o přísnější srovnání performativů s konstativy – konstativy jsou pravdivé či nepravdivé samy o sobě, což pro performativy neplatí, u těch může kritérium pravdivosti hrát roli pouze v jejich okolnostech.

Austin poté uvádí souvislosti, jež mu ze srovnávání performativů a konstativů vyšly jako nejdůležitější: 1. Pokud je performativní výpověď „Omlouvám se“ zdařilá, pak je pravdivé tvrzení, že se její mluvčí omlouvá. 2. Pokud je daná výpověď zdařilá, musí být pravdivé i to, že byly naplněny jisté podmínky pro její zdařilost (podmínky takové, aby nedošlo k selhání nebo zneužití). 3. Pokud jsou nějaké typy performativních výpovědí

⁴² Úmyslně se zde nepouštím do detailnějších popisů, kterak Austin své klasifikace nezdařených performativů formuloval a rozpracovával, neboť by rozsah této kapitoly přesáhl únosnou mez. Základní charakteristika nezdarů v této podobě, zdá se mi, pro účely této práce dostačuje.

zdařilé, jsou pravdivá i z něj vyplývající tvrzení, jako že jsem povinen vykonat (ale i nevykonat) nějakou konkrétní věc.

Jenomže (což je pro mnohé postuláty v *Jak udělat něco slovy* typické) ani tento pokus o přesnější definování performativu nakonec Austin neshledává jednoznačným. Dokonce i pokusy o gramatická či lexikální kritéria nijak nepřispívají k absolutnímu vymezení performativu: „[...] v některých směrech hrozí nebezpečí, že [...] rozlišení mezi konstativními a performativními výpověďmi se hroutí“ (Austin 200, s. 66).

Gramatická kritéria selhávají například proto, že slovesný způsob neumožňuje od sebe uspokojivě odlišit výroky „Nařizuji vám zahnout doprava“ a „Zahnout doprava“ – zatímco první výrok je z hlediska modusu jasným imperativem, druhý výrok je možné gramaticky vyložit (s přimhouřeným okem) jako indikativ, přičemž ale v určité komunikační situaci je i druhý výrok de facto rozkazem. Je tedy druhý výrok performativem, nebo není? Zdá se, že bezpochyby je, protože jde o prosté nařízení, nicméně v situaci, kdy například pojedu s někým v autě a narazíme na dopravní značku přikázaného odbočení, pak může můj spolujezdec říci „Zahnout doleva“, aniž by svoji výpověď použil jako performativní, protože může konstativně pouze citovat, co je piktograficky na značce „napsáno“. Stejně tak výrok „Zúčastním se AZ-kvízu“ může být prosté konstatování, že v této televizní soutěži budu účinkovat (tedy že jsem se přihlásil a byl jsem pozván na natáčení), v tom případě jde o indikativ; ale může jít i o performativní řečový akt, když si například na Nový rok dávám předsevzetí a tento výrok pak chápu jako svého druhu rozkaz sám sobě. Jedná a táž věta může být konstativem, ale též performativem, a to podle daných okolností.

Lexikální kritéria pak selhávají kvůli zaměnitelnosti slov ve výpovědích, aniž by se výrazně narušila jejich mínění – Austin uvádí příklady, kdy můžeme zcela jednoduše mezi sebou nahrazovat „Nařizuje se vám...“ a „Budete...“ nebo „Byla to vaše vina“ a „Byl jste v ofsajdu“ (čímž se dotyčný „provinil“). Slova „vina“ a „ofsajd“ nejsou synonyma, přesto jsou oba výroky obsahující tato slova za určitého předpokladu zaměnitelná, přičemž ovšem nelze zcela uspokojivě rozhodnout, zda jde o performativní nebo konstativní výpovědi.

Výše zmíněné potíže s co nejjasnějším vydělováním performativů od konstativů vedly Austina k revizi jeho dosavadních postřehů. Podržel postulát, že když člověk něco

říká, tak tím zároveň něco dělá/koná. Následně účelově odsunul dichotomii konstativ/performativ a místo ní vytyčil trichotomii lokuce/ilokuce/perlokuce (lokuční akt, ilokuční akt, perlokuční akt).

Vykonat lokuční akt znamená vyřknout samotnou výpověď. Ta musí sestávat z foneticky a gramaticky nedefektních prvků, mít význam a k něčemu referovat. Austin definoval také tři dílčí složky lokučního aktu – akt fonetický, jimž je míněna artikulace/produkce určitých zvuků; akt fatický, jenž je „vypovídání[m] jistých slov, to jest zvuků určitého typu, které patří k určitému slovníku a [...] které odpovídají určité gramatice“ (Austin 2000, s. 102); akt rhetický, „při němž se těchto slov používá s jistým více či méně určitým smyslem a referencí“ (tamtéž). Milada Hirschová v internetovém *Novém encyklopedickém slovníku češtiny* rhetický akt definuje jako skutečnost, že „výpověď obsahuje referenčně užitý výraz/výrazy, k nimž je vztažen predikát“ (Hirschová 2017).

Simultánně s vykonáním lokučního aktu probíhá také ilokuční akt. Ten zjednodušeně řečeno označuje funkci výpovědi, tedy to, čeho se daným výrokiem mluvčí snaží dosáhnout. „Řeč [...] používáme v mnoha funkcích či mnoha způsoby a pro akt v jistém smyslu je právě velice důležité, jak a v jakém smyslu jsme [jej] v dané situaci řeči ‚použili‘“ (Austin 2000, s. 105). Austin zmiňuje, že takovým záměrem je například kladení otázky či odpověď na nějakou otázku, vynášení rozsudku, popisování apod. Klíčový doplněk je ten, že „[i]lokuční síla promluvy může být vyjádřena explicitně, pomocí sloves jako ‚slibuji‘, ‚žádám‘ apod., ale není to podmínkou“ (viz níže kapitola 1.7) (Marvan 2010, s. 167). Klíčový je pro ilokuce kontext, situace vypovídání.⁴³

Účinky a reakce recipienta na daný řečový akt pak spadají do kategorie perlokuce: „[P]erlokuční akt spočívá v dosažení určitých mimokomunikačních účinků u adresáta promluvy – v tom, že ho o něčem přesvědčíme, že ho zastrašíme, uklidníme, překvapíme, pobavíme, ztrapníme apod.“ (tamtéž, s. 167–168).

Je zřejmé, že lokuční a ilokuční akty probíhají zcela simultánně a perlokuční akt je v těsném závěsu za jejich vykonáním. Účinek na adresáta promluvy je však vcelku

⁴³ „Jedna a táž věta může být užitá jednou s ilokuční silou slibu, jindy s ilokuční silou informativní promluvy a zase jindy s ilokuční silou hrozby; komunikovaný propoziční obsah však zůstane ve všech třech případech totožný“ (Marvan 2010, s. 167).

mimo „moc“ vykonavatele řečového aktu. Ne vždy totiž mluvčího záměr něco řečovým aktem vykonat může být naplněn. Jeho úmysl se zkrátka může zdařit, například může někoho urazit, pokud to zamýšlel, ale stejně tak může někoho urazit, aniž by to opravdu zamýšlel. Poněkud hraničním příkladem z každodenního jazyka může být typické hovorové oslovení „vole“, které je mezi bližšími přáteli poměrně běžné a jehož vyřčení zpravidla nikoho neuráží, ovšem naopak může být urážlivé při rozhovoru s rodiči, kdy mluvčímu tento vokativ může tzv. „ujet“, přičemž urážka rodiče zcela jistě nebyla mluvčím zamýšlena. Z toho vyplývá, že úspěšnost ilokučního aktu je v podstatě daná už tím, že dojde k vykonání aktu lokučního (záměr mluvčího totiž od lokučního aktu nelze izolovat), nicméně (ne)úspěšnost aktu perlokučního je determinována dalšími faktory⁴⁴ – pokud si přeji, aby mi někdo půjčil telefon, a požádám jej o to („Půjč mi telefon“), adresát mého požadavku mi jej může, ale nemusí půjčit, a to z různých důvodů.

Pro úplnost zde ještě zmiňme Austinův pokus o klasifikaci řečových aktů na bázi jejich ilokučních platností (jak ji načrtl v závěrečné přednášce souboru *Jak udělat něco slovy*) spolu s tím, že (jako mnohokrát v rámci svých přednášek) i tato filozofova klasifikace není úplná a „vyžaduje rozsáhlejší průzkum terénu“ (Austin 2000, s. 146): verdiktivy – akty vynášení určitého verdiktu, úředního, ale třeba i neoficiálního, „[j]de v podstatě o to učinit rozhodnutí o něčem“ (tamtéž, s. 148); exercitivy – akty vykonání nějaké moci, práva nebo vlivu; komisivy – akty zavazování se k něčemu, akty slibu, přísahy, deklarování stanoviska apod.; behavitivy – akty související s postoji mluvčího a jeho sociálním chováním; expozitivy – akty objasňující dané aspekty mluvčího konverzačních strategií v zakotvené komunikaci.

1.6.2 Searle

John Searle Austinovy nedopracované poznatky jednak rozvedl, jednak je v jistém smyslu přetvořil. Zatímco Austinovo „zorné pole“ se víceméně omezovalo na konkrétní jazykové výpovědi inspirované běžnou komunikací a nepřesahující kontexty důvěrně známé ze standardní jazykové praxe, Searle se rozhodnul problematiku řečových aktů pojmout z poněkud širší perspektivy všeobecné jazykové komunikace. Tím mám na mysli

⁴⁴ Tyto faktory navíc mohou být velice často nahodilé a zcela mimo kontrolu účastníků komunikace – inteligence, hluk, stavy vědomí atd.

zejména to, že Austinův přístup chápu jako deduktivní a v jednotlivých krocích ze sebe postupně vyvozovaných či revidovaných závěrů, kdežto Searle podle mého mínění ukazuje, že jeho úvahy jsou zpočátku přísně podmíněné důvěrnou znalostí provozu soudobé analytické filozofie. Kompozice jeho knihy *Speech Acts* se totiž ve svých úvodních částech přímo zabývá svou metodologií a oblastí zkoumání, přičemž Austinův „přednáškový“ přístup ne a na několika místech Austin sám uznává, že některé z těchto aspektů je třeba „domyslet později“. Z těchto důvodů je Searlova koncepce mnohem koherentnější a také si zřejmě kladla vyšší ambice k dosažení univerzálnějších verdiktů ohledně zkoumání řečového jednání.

Tato univerzalita je Searlem jasně nastíněna už tím, že částečně překročil Austinův dvojediný koncept „jazyk/konání“ svým výchozím konceptem „jazyk/chování“: „Hovořit jazykem znamená angažovat se v[e] (vysoce komplexní) pravidly řízené formě chování. Naučit se a ovládnout jazyk znamená (mimo jiné) naučit se a ovládnout tato pravidla“ (Searle 1969, s. 12).⁴⁵ Austin zdůrazňoval, co se pomocí slov děje, co se jimi koná (úmyslně zde ještě netvrdím „dá konat“), a Searle už v úvodu své práce zdůrazňuje, že jednoznačně existují určité limity toho, co vše se dá vykonat, protože používání jazyka chápe jako zákonitostmi řízené chování jedince. Toto považuji za mimořádně důležitý prvek Searlova přístupu k řečovým aktům (viz níže).

1.6.2.1 Regulativní x konstitutivní pravidla

Searle odlišuje dva druhy pravidel – regulativní a konstitutivní. „[R]egulativní pravidla regulují předchozí nebo [na nich, pozn. M. D.] nezávisle existující projevy chování“ (Searle 1969, s. 33).⁴⁶ Jako příkladová regulativní pravidla Searle považuje zásady etikety, protože ty regulují mezilidské vztahy, jež ovšem už předtím existují zcela nezávisle na jakýchkoliv pravidlech. Naopak konstitutivní pravidla přímo „vytvářejí či definují nový typ chování“ (tamtéž). Příkladem jsou třeba sporty a hry, protože jejich pravidla nejenže regulují modus toho, jak se hrají, ale lépe řečeno přímo vytvářejí samotnou možnost je hrát. Ještě jinak řečeno: „Aktivity ovlivňované regulativními

⁴⁵ „Speaking a language is engaging in a (highly complex) rule-governed form of behaviour. To learn and master a language is (*inter alia*) to learn and to have mastered these rules.“

⁴⁶ „[...] regulative rules regulate antecedently or independently existing forms of behavior [...]“

pravidly existují ještě před ustanovením těchto pravidel, proto jsou na nich tyto aktivity nezávislé. Konstitutivní pravidla konstituují (a zároveň regulují) aktivity, jejichž existence je přímo závislá na těchto pravidlech“ (Searle 1969, s. 34).⁴⁷ Ať už jsou (nezávazná) regulativní pravidla například pro dvoření se ženě jakákoliv, fakticky se můžeme ženě dvořit i bez jejich znalosti, naopak bez konstitutivních pravidel kupříkladu ledního hokeje a jejich dodržování hrát lední hokej nemůžeme, šlo by totiž o zcela jinou aktivitu.

Pokud tedy jedinec/jedinci používají nějaký jazyk a dorozumívají se jím, vykonávají akty podle pravidel. Sémantická struktura jazyka je pak dle Searla „konvenční realizace série souborů základních konstitutivních pravidel, řečové akty jsou [pak] akty, pro které je charakteristické, že jsou vykonávány vyslovením výrazů v souladu s těmito soubory konstitutivních pravidel“ (tamtéž, s. 37).⁴⁸

Jeden ze Searlových příkladů ilustrujících status konstitutivních pravidel v jazyce je zamýšlení se nad tím, jaký je rozdíl mezi rybařením a tím, že něco slíbíme. Oboje označuje nějaké lidské aktivity, nicméně v případě rybaření je vztah mezi použitými prostředky a dosažením cíle (chycením ryby) dán přírodně fyzikálními fakty – někdy rybu chytíme na červa, jindy na kroupy, záleží na použitém vybavení apod. Zda chytíme rybu nebo ne, není dáno žádnými úmluvami. Produkce řečového aktu slibu naproti tomu vázaná pravidly je – vyslovení daného výrazu za jistých okolností je jednoduše řečeno bráno za vykonání slibu.

Jednotlivé jazyky jsou podle Searla konvenční, stejně tak existují určité konvence v rámci ilokučnických aktů jako slib, urážka, zastrašování atd. Filozof dokonce tvrdí, že konstitutivnost jazykových pravidel je doložitelná už tím, že jazyk by přece vůbec neumožňoval vykonávání nějakých ilokučnických aktů, kdyby pro ně žádná pravidla neexistovala. Tím dle mého mínění implicitně naráží na fakt, že ilokučnické akty by byly bez „jasného“ souboru pravidel v podstatě neinterpretovatelné.

⁴⁷ „Regulative rules regulate a pre-existing activity, an activity whose existence is logically independent of the rules. Constitutive rules constitute (and also regulate) an activity the existence of which is logically dependent on the rules.“

⁴⁸ „[...] semantic structure of a language may be regarded as a conventional realization of series of sets of underlying constitutive rules, [...] speech acts are acts characteristically performed by uttering expressions in accordance with these sets of constitutive rules.“

Searle uvádí ještě jeden příklad, aby potvrdil, že jazyk se řídí pravidly. Kdybychom hráli šachy s figurkami naprosto odlišnými od těch běžných a kdybychom při hře v šach používali šachovnici s jinými barvami, než jsou černá a bílá, změnila by se pouze forma toho, jak se šachy hrají, konvenční pravidla už však ne. Stále by šlo o šachovou hru, ale pouze by se její pravidla realizovala v jiné formě (Searle 1969, s. 39). S lidskými jazyky je to stejně tak – dva jazyky se od sebe mohou lišit, ale je tu ten pozoruhodný fakt, že je možné je mezi nimi navzájem překládat, funguje mezi nimi tedy takový vztah, že oba jsou „různými konvenčními realizacemi stejných pravidel, které jsou jejich jádrem“ (tamtéž).⁴⁹ Slib daný v českém jazyce a slib daný v anglickém jazyce jsou tedy realizací jednoho pravidla, akorát ve dvou různých sadách konvencemi daných vyjadřovacích prostředků.

Pro jazyky tedy existují konvence, pro určité druhy ilokučních aktů existují pravidla a konvence jsou pak módy pro realizace těchto pravidel.

V závěru své teze o konstitutivních pravidlech jazyka Searle klade otázku, zda je možné se těmito pravidly řídit, aniž by mluvčí tato pravidla přímo znal a uvědomoval si je. Filozof tvrdí, že to možné je. Určitými pravidly se totiž mluvčí řídí, aniž by je znali – Searle uvádí jako příklad anglická slova, v nichž se vyskytují fonémy /g/ a /ŋ/. Pravidlo toho, kdy se tyto fonémy v řeči objevují, mluvčí vůbec nemusí znát, a přesto je může vyslovovat. Takové pravidlo se tedy jedinec může někdy za svého života „naučit“ či jej přirozeně akvizovat, dozvědět se o něm, nicméně se jím mohl podvědomě řídit už od dětství.⁵⁰

Určitou neuvědomělou znalost konstitutivních pravidel jazyka podle Searla víceméně dokazuje i fakt, že mluvčí dokáží rozeznat deviace od normy (například u dialektů) nebo to, že jsme schopni podle jistého pravidla realizovat další a další na něm postavené výpovědní instance. Jak do těchto pravidel zapadá metafora, osvětlím níže.

⁴⁹ „Different human languages [...] can be regarded as different conventional realizations of the same underlying rules.“

⁵⁰ Tento příklad má své limity a Searle si uvědomoval, že svou roli u něj a jemu analogických pravidel může hrát dialekt či jiné faktory, jako abstraktní funkční ukázka se mu však jeví dostatečná.

Pro přehlednost zde shrnu, že Searle tedy vychází z hypotézy, že používání jazyka je druhem chování, které je řízeno pravidly či systémem pravidel; za základní jednotku komunikace považuje řečový akt, protože veškerá jazyková komunikace řečové akty zahrnuje (akty tvrzení, slibování, nařizování atd., ale také referování, predikování aj.); za důležitou skutečnost, co se týče jazyka, filozof považuje také to, že „cokoliv je možné mínit, to je také možno vyjádřit“ (Searle 1969, s. 17)⁵¹, což Searle nazývá principem vyjádřitelnosti⁵² a k čemuž se později také ještě vrátím.

1.6.2.2 Složky řečového aktu

Další z podstatných rozdílů Searlovy teorie oproti Austinovým základům je členění samotného řečového aktu. Austin stanovil akty lokuční, ilokuční a perlokuční. Searle stanovuje čtyři složky řečového aktu – výpovědní, propoziční, ilokuční a perlokuční.

Svou úvahu o jednotlivých složkách řečového aktu otevírá Searle těmito příkladovými větami:

1. Sam často kouří.⁵³
2. Sam často kouří?⁵⁴
3. Same, kuř často!⁵⁵
4. Kéž by Sam často kouřil.⁵⁶

První věta je standardní tvrzení, druhá věta je otázkou, třetí věta příkazem a čtvrtá věta je přáním. Všechny čtyři věty mají něco společného a v něčem se zároveň liší. Společné mají to, že mohou být vysloveny, že referují k nějakému Samovi a že predikují nějakou činnost referovaného objektu, onoho Sama. Samotné vyslovování slov Searle nazývá **výpovědním aktem** (*utterance act*) – tento akt víceméně odpovídá Austinově kombinaci aktů fonetického a fatického, tedy že jde o produkci zvuků, které jsou výpovědí a mají z gramatického a obecně jazykového hlediska smysluplný význam (viz kapitola 1.6.1). Referenci spolu s predikací Searle nazývá **propozičním aktem** (*propositional act*) – také

⁵¹ „I take it to be [...] truth about language that whatever can be meant can be said.“

⁵² „The principle of expressibility“

⁵³ „Sam smokes habitually.“

⁵⁴ „Does Sam smoke habitually?“

⁵⁵ „Sam, smoke habitually!“

⁵⁶ „Would that Sam smoked habitually.“

pro tento akt najdeme u Austina ekvivalent, a sice rhétický akt, jenž označuje skutečnost, že výpověď obsahuje predikát vztahující se k nějakému referenčně užitému výrazu.

Ilokuční a perlokuční akty se de facto shodují s Austinovým členěním.

Searle tedy nepřijal Austinovu distinkci mezi lokučním a ilokučním aktem. Zatímco jeden a týž propoziční akt může totiž být použit k vykonání různých ilokučních aktů, některé výpovědní akty se mohou vyskytnout samostatně bez propozičních a ilokučních aktů – této Searlově poznámce rozumím tím způsobem, že je podle něj možné vyslovovat slova, aniž bychom jimi něco mínili nebo povídali, tedy že výpovědní akty jsou prostým vyslovením sledu slov. Jsou to tedy až propoziční akty a ilokuční akty, které dostávají „do hry“ faktory jako kontext, mínění a úmysl, kvůli čemuž Searle Austinův lokuční akt jako takový nepřijal a svým způsobem jej „rozbil“.⁵⁷

Podobně Searle nepřijal a revidoval Austinovy třídy na bázi ilokučních platností, tedy verdiktivy, exercitivy, komisivy, behavitivy a expozitivy. Jako alternativní taxonomii kategorií ilokučních aktů Searle ve své knize *Expression and Meaning* [Výraz a význam] (1979) nabízí členění na: asertivy – výpovědi, jejichž vyřčením se mluvčí zavazuje k pravdivosti toho, co sděluje (např. tvrzení něčeho či vyvozování závěrů apod.); direktivy – tvrzení, kterými mluvčí něco nařizuje nebo požaduje, ale též o něco žádá či předává instrukce; komisivy – těmi mluvčí vyjadřuje nějaký záměr, něco, k čemu se zavazuje, že v budoucnosti vykoná (např. sázky, sliby a přísahy, plány); expresivy – vyjadřují postoje a emoce, jejich pomocí se můžeme omlouvat, děkovat či někomu blahopřát; deklarativy – oproti ostatním třídám se nijak nevztahují k mentalitě mluvčího, protože jde o výpovědi deklarující změnu nějakého stavu skutečností, tedy že třeba někoho odsoudíme, jmenujeme do nějaké funkce, prohlásíme ho vítězem talentové soutěže, ale též například vyhodíme ze zaměstnání apod.

⁵⁷ Nutno poznamenat, že Searle připouští možnost toho, že jeho členění je vágní a je možné jej pojmout zcela jinak.

1.7 „Rozuzlení“ – metafora v literárním díle

Základní inspirace k mým následujícím úvahám vycházejí ze souboru studií Vladimíra Papouška shrnutých do svazku *Maxwellův démon. Objekty, slovníky a řečové akty v literatuře* (2017). V nich se jejich autor do podstatné míry opírá právě o teorii řečových aktů v pojetí Johna Searla, na niž pak bezprostředně navážu.

V úvodní studii⁵⁸ své knihy Papoušek zmiňuje, že „objekty v přirozeném světě jsou, jak jsou“ (Papoušek 2017, s. 21). V případě literárního textu tomu tak ovšem není, jakékoliv vymezení objektů či dokonce prostorových lokalit v něm je nemožné: „[...] v literárním textu, tedy ve fikci tvořené vyprávěním nebo verši, neexistují žádné objekty – pokud lze o něčem mluvit, pak jsou to jakési kvazi veličiny, které nemají reprezentovat objekty reálného světa, ale zůstávají součástí hry zvané literatura. Ta je tvořena konvoluty diskrétních textů – a tyto **texty tvoří soubory řečových aktů, konkrétně aktů ilokučních**, v nichž autor vyslovuje své ‚tvrdím, že‘ [ztučnění, M. D.]“ (tamtéž, s. 21–22). Papoušek dále uvádí, že pokud nějaký spisovatel ve svém díle vysloví větu „vidím kočku“, pak objekt „kočka“ je „pouhým slovem, které je součástí řečového aktu, [...] daná věta je součástí onoho souboru řečových aktů tvořících literární dílo [...]“ (tamtéž, s. 22). Soudím, že tento postřeh je pro úvahy o metaforách v literárním díle nebyvale podnětný.

Myšlenka, že literární dílo jest souborem řečových aktů, nutně vede k uvažování nad skutečností, že metafora jakožto bytostná komponenta (téměř) každého literárního díla sama musí být určitým druhem řečového aktu. Snad by bylo lepší říci, že je přímo specifickým řečovým aktem (v běžné, každodenní mezilidské komunikaci tomu je pochopitelně stejně tak).

Tato specifická je pak dána sledem úvah, jež tvořily meritum dosavadního výkladu v této práci, i jednou novou v bodu c):

- a) Metafora je vždy nějakou deviací od standardních jazykových pravidel, tedy od soustavy slovníkově definovaných významů slov, což jsem již zmiňoval několikrát. Ovšem jak říká Searle, struktura jazyka je vždy řízena nějakými

⁵⁸ Studie se nazývá „Systém kvazi objektů v literárním textu a intencionalita“ (viz Papoušek 2017, s. 21–33).

konstitutivními pravidly. Tento fakt zdůrazňuje též Papoušek, když tvrdí, že „řečové akty jsou podřízeny ‚herním pravidlům‘ vzniklým užíváním slov a řeči ve společnosti a není možné se z těchto pravidel vyvázat nebo je libovolně měnit“ (Papoušek 2017, s. 39).⁵⁹ Na první pohled je zřejmý rozpor mezi konstitutivními pravidly jazyka a tím, co uvádím jako klíčové, a sice že metafora je anomálie jazykových pravidel. Domnívám se však, že překračování jazykových pravidel v rámci figurativního vyjadřování můžeme považovat za jedno z konstitutivních pravidel v Searlově pojetí. Jak je to možné? Odpověď nacházím taktéž u Searla, a sice v jeho principu vyjádřitelnosti. Ten zjednodušeně řečeno stojí na argumentaci, že cokoliv je možno mínit, to je možno také sdělit. Searle si uvědomuje, že nastávají i chvíle, kdy mluvčí nemá k dispozici možnosti přesně sdělit to, co chce – například když chce něco říci španělsky, ale jeho znalosti španělštiny jsou omezené, či dokonce když chce něco sdělit v jazyce, který třeba ovládá, ale ten neobsahuje takové vyjadřovací prostředky, aby jeho mluvčí mohl přesně a uspokojivě sdělit, co chce. Searle nicméně uvádí, že je možné, aby mluvčí obohatil daný jazyk tím, že do něj zavede nové termíny či jiné nástroje (Searle 1969, s. 20)!⁶⁰ Dle mého mínění je přesně takovým nástrojem metaforika, z níž nadto leckteré nové termíny regulérně vznikají (např. „minisukně“). Metafora nemění žádná „herní pravidla“ a ani se z nich nevyvazuje, naopak metaforika je přímo jedním z konstitutivních pravidel jazyka. Už bylo řečeno, že v podstatě vždy jsme schopni detekovat instance, kdy se s metaforou potýkáme. To je dáno onou anomálií od běžných vyjadřovacích pravidel. Díky principu vyjádřitelnosti ovšem také víme, že cokoliv je možno mínit, je možno i sdělit. Logicky z toho vyvozují, že když je možno něco míněného sdělit anomálně, je přesto možné tomu taktéž porozumět. Dobře víme, že metaforám je možné porozumět, jelikož se tomu v běžném jazykovém provozu dennodenně děje. Díky principu vyjádřitelnosti tak nemůžeme metaforiku eliminovat z konstitutivních pravidel jazyka, neboť už samotná možnost metaforu utvořit a sdělit ji a to, že jí někdo porozumí, musí být důkazem, že mezi konstitutivními pravidly jazyka je metaforika vklíněná.

⁵⁹ Citace pochází ze studie „Literatura jako specifický institucionální fakt“ (viz Papoušek 2017, s. 34–43).

⁶⁰ „[...] I can in principle at least enrich the language by introducing new terms or other devices into it.“

- b) V kapitole 1.4 jsem zmínil, že kognitivní obsah metafor je nutné z úvah o metafoře odvrhnout, přičemž kognitivní aspekt metafor si vysvětlují skrze vlastní pojem kognitivní zkušenost. Jak tvrdí Davidson, metafora nám má dopomoci k ocenění nějaké skutečnosti, v mém pojetí je pak metafora mediálním vyjadřovacím prostředkem, pomocí níž (a pomocí textu) se její autor snaží recipientovi zprostředkovat jistou kognitivní zkušenost, což je s principem „ocenění nějaké skutečnosti“, domnívám se, plně v souladu. Za předpokladu, že metafora je specifický řečový akt, jímž se mluvčí snaží něco vykonat, tedy zprostředkovat jistou kognitivní zkušenost, pak snaha tuto zkušenost zprostředkovat není ničím jiným než ilokuční složkou *řečového aktu metafory*. Otázka porozumění metafoře, a dokonce i toho, že různí recipienti mohou některé metafory různě interpretovat, pak spadá do oblasti perlokuce – po vynesení metaforického výroku není již v moci původce metafor, zda jeho metafoře někdo „porozumí“ tak, jak její autor zamýšlel, či ne; jako u každého řečového aktu pak i u *řečového aktu metafory* tedy může dojít k nezdaru (řeceno Austinovou terminologií). Mnou navržené pojetí, zda se mi, obstojně překlenuje problém toho, že metaforám lze rozumět několikerým způsobem.
- c) V odborné literatuře věnující se metaforám často najdeme „řečnickou“ otázku, jak je možné něco říci tím způsobem, že pro naše sdělení použijeme slova, která doslovně neodpovídají tomu, co sdělujeme – jak je možné něco říci a myslet tím něco jiného. I na tento problém nacházím „elegantní“ řešení u Searla, a sice v jeho konceptu **nepřímých řečových aktů**. Nakolik vím, poprvé se o nepřímých řečových aktech Searle zmiňuje ve svém souboru esejů nazvaném *Expression and Meaning*, kde je nepřímým řečovým aktům věnována celá esej. Jako nejprostší instanci významu Searle uvádí případ, kdy mluvčí vysloví větu a tou je míněno přesně to, co ta doslovně znamená. „Něméně, jak je známo, ne všechny případy významů jsou takto jednoduché: U narážek, náznaků, ironie a metafor – abychom zmínili pár příkladů – se mluvčího záměr a význam věty rozličnými způsoby rozcházejí“ (Searle 1979, s. 30)⁶¹. V takových případech dochází podle filozofa k tomu, že věta „tvářící“ se jako běžné tvrzení může být ve skutečnosti

⁶¹ „But, notoriously, not all cases of meaning are this simple: In hints, insinuations, irony, and metaphor – to mention a few examples – the speaker’s utterance meaning and sentence meaning come apart in various ways.“

požadavkem apod. – pokud někdo například řekne „je mi zima“, může touto výpovědí ve skutečnosti mínit, aby mu někdo půjčil svetr. Searle přímo tvrdí, že jde o případy, kdy ilokuční akt je proveden nepřímou, performováním jiného ilokučního aktu. Metafory jsou naprosto typickou ukázkou nepřímých řečových aktů. To, že i takovým nepřímým řečovým aktům mohou recipienti těchto aktů porozumět, závisí podle Searla na vzájemně sdíleném „pozadí“ informací („background information“) jak lingvistických, tak nelingvistických – jde o jakýsi set společenských konvencí a samozřejmých předpokladů, způsobilostí, tendencí či lidských dispozic. Zjednodušeně řečeno lidé žijí v určitém společenství, které má jisté vědomí o tom, jak si utvořilo nějaká pravidla soužití, a to je oním „pozadím“, backgroundem.⁶² Příkladem může být to, že požádá-li nás někdo o nakrájení zeleniny, pak díky onomu „pozadí“ víme, že ji máme nakrájet kuchyňským nožem a nikoliv samurajským mečem. Podobně tomu bývá u vyřčených metafor a troufám si tvrdit, že nejvyšší měrou právě v literárních textech – „pozadí“ toho, že především v poezii se neustále setkáváme s metaforami (nepřímými řečovými akty metafor), je nevyvratitelné.

Pojetí metafory jakožto řečového aktu se věnovala Dorothy Macková z Michiganské univerzity, a sice ve své studii „Metaphoring as speech act: some happiness conditions for implicit similes and simple metaphors“ publikované roku 1975 v časopise *Poetics*. Svůj přístup opírá téměř výhradně o Austinovo torzo teorie řečových aktů, přičemž ve svém textu dokládá, že i Searlovu koncepci zná, byť se jí příliš neinspiroje. Základní předpoklad, z něhož Macková vychází, je ten, že metafora nemůže být izolovaná v jednom slově či frázi, ba dokonce ani v jedné větě. Takové metafory jsou totiž rozpačité svou nejednoznačností. Důležitý je tak vždy kontext, v němž je metafora sdělena (konkrétně ruku v ruce s Austinem Macková uvádí, že bádání by neměly být podrobovány větě, ale „totální řečové akty“). Jako příklad uvádí Macková výraz „květy kouře“, anglicky „blossoms of smoke“. Mimo kontext není možné určit, zda tato fráze označuje „šedé květy“ nebo „stoupající dým“ či květy ruje (jenž se anglicky řekne

⁶² Searlův koncept „background“ zde maximálně zjednoduší, pro více informací viz autorovy knihy *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind* (1983) nebo *Mind, Language and Society: Philosophy in the Real World* (1998).

„blossomtree“), nemůžeme ani bezpečně určit, zda původní fráze vůbec něco označuje, nelze ani říci, zda nepředstavuje něco abstraktního jako třeba pocity smutku/prázdnoty – v extrémní interpretaci by tato fráze hypoteticky mohla znamenat i několik výše zmíněných případů najednou (Mack 1975, s. 246). Metafora je pak podle autorky „jediným, jímž děláme něco víc, než že jím pouze něco sdělujeme; vykonstruováváme jí nějakou další ‚skutečnost‘, [...] tudíž nám metafora poskytuje nějaké nové pohledy [na věc], pocity, [upozorňuje na nějaké] souvislosti, [novou možnost něco] posoudit [pozn. doplněny M. D.] (tamtéž, s. 248).⁶³ Souhra tohoto pojetí s klíčovým postulátem Donalda Davidsona o tom, že nám má metafora dopomoci k ocenění nějaké skutečnosti, je zde jasná a dle mého mínění též ústřední.

Pouze pro ilustraci ještě doplňme, že od Searla si Macková vypůjčila pojem „ilokuční síla“ (illocutionary force), v rámci metafor jako řečových aktů rozlišuje tři její typy:

- Supozitivní („suppositives“): metafory použité hravě, míněny nevázně jako pro zábavu či vysvětlování (například „Je nervózní jako těhotná jeptiška v klášteře“)
- Perceptivní/sugestivní („perceptives/suggestives“): metafory používané převážně každodenně, jež zprostředkovávají mluvčího pocity či hlediska (například „Ten chlapec na své rodiče štěká“)
- Impozitivní („impositives“): metafory používané básníky či propagandisty, slouží k ovlivňování či vytvoření nového pohledu či stanoviska na nějaký subjekt (například obyčejný vokativ „Prase!“ či „Stůl obživil a tančil“)

1.7.1 Rortyho nahodilost jazyka

Donald Davidson svou statí „What Metaphors Mean“ téměř jistě nezamýšlel vnášet zásadní podněty do diskurzu literární teorie. Jeho pojednání je, s mírnou nadsázkou řečeno, spíše generického charakteru, tedy analyticko-filozofického. Právě proto ovšem může i literární teorie některé z jejích impulsů rozvíjet.

⁶³ „Metaphor is an action which is more than saying something: it is fabricating another ‚reality‘, [...] Thus metaphor imposes a way of seeing, feeling, connecting, and judging [...]“

Jeden z těchto impulsů se dle mého mínění týká recepce metafor a jejího postižení. Davidson upozornil, že metafora de facto slouží jako prostředek k upozornění na nějakou skutečnost, čemuž ve svém vlastním pojetí rozumím tak, že autor metafor s její pomocí zprostředkovává nějakou kognitivní zkušenost. Hranice toho, na co metaforou upozornit a co pomocí ní zprostředkovat, jsou bezmezné, respektive limitem je pouze lidská mysl – cokoliv je možné mýnit, lze to i vyjádřit, byť mnohdy za pomoci překračování kodifikovaných norem jazykových kódů. Davidson přímo tvrdí: „Když se pokusíme přiblížit, co metafora ‚znamená‘, brzy si uvědomíme, že tato snaha přibližovat se nemá hranic“ (Davidson 2001, s. 262).⁶⁴ Jako příklad filozof vybízí, abychom se zamysleli nad tím, na kolik věcí může přivést naši pozornost to, když někdo například hovoří o kráse a obratnosti nějaké linky nakreslené na Picassově obraze. Potenciální konečný seznam odpovědí je nerealizovatelný.

Daleko nejlepší nastínění toho, co se vlastně při „styku“ s metaforou odehrává, je dle Davidsona (volně řečeno) to, že metafora nám umožňuje vidět nějakou skutečnost v konturách skutečnosti jiné za pomoci nějakého doslovného tvrzení, což nás inspiruje či pobízí k nějakým podnětům nebo k nějakému druhu porozumění (tamtéž).⁶⁵ „Avšak vidět něco jako ‚něco jiného‘ není přímé vidění onoho ‚něčeho jiného‘“ (tamtéž)⁶⁶. V podobných mezích uvažoval také Paul Ricouer, když ještě před uveřejněním Davidsonovy stati ve své knize *The Rule of Metaphor* napsal, že „jestliže metafora nijak nepřispívá k popisu světa, pak přinejmenším obohacuje způsoby jak na něj pohlížet“ (Ricouer 2003, s. 224).⁶⁷

Předpokládám tak, že kognitivní a interpretační potence metafor je daná tím, že tato k nám „promlouvá“ v obrazech, a sice obrazech jakožto mentálních kategoriích. Díky těmto obrazům se pak rozvíjí naše myšlení, naše schopnost interpretovat a také produkovat další obrazy sloužící ke vzájemnému zprostředkování našich kognitivních zkušeností. Metafora povstala z řeči, tedy z nikoliv nevinných řečových aktů se zvláštní ilokuční silou, pomocí obrazu přenáší jistou kognitivní zkušenost, na něco nás

⁶⁴ „When we try to say what a metaphor ‚means‘, we soon realize there is no end to what we want to mention.“

⁶⁵ „Metaphor makes us see one thing as another by making some literal statement that inspires or prompts the insight.“

⁶⁶ Jde o velice volný překlad Davidsonova jen obtížně přeložitelného výroku „Seeing as is not seeing that“.

⁶⁷ „If metaphor adds nothing to the description of the world, at least it adds to the ways in which we perceive [...]“

upozorňuje, poskytuje nám možnost něco ocenit, něco, co by nás předtím zřejmě ocenit nenapadlo. To, co metafora takto způsobí, však není konečnou hranicí celého procesu. Úspěšná/zdařilá metafora totiž má výjimečnou „gravitační“ působnost, může dál a dál produkovat řeč na své téma, může i zcela proměnit společenský způsob uvažování i mluvení na toto téma.

Nejen tento mimořádně podněcující aspekt inspiroval amerického filozofa Richarda Rortyho (1931–2007). Ten ve své knize *Nahodilost, ironie, solidarita* z roku 1989 (česky 1996) přiznaně vychází právě z Davidsonova pojetí jazyka a metafory, jež je pro něj „projev ochoty opustit představu ‚vnitřní přirozenosti‘, ochoty vyrovnat se s *nahodilostí* jazyka, který užíváme“ (Rorty 1996, s. 10).

Proč nahodilost? Rorty jakožto pragmatik odmítá jakékoli univerzality vedoucí k výkladu světa. Nevěří v univerzální poznatky, nevěří v metafyziku a ani v univerzální odpovědi na otázky po smyslu čehokoliv. Z toho důvodu je mu blízké Davidsonovo pojetí jazyka, které zavrhuje možnost nějakého řádu v něm, jenž by jazyk sám přesahoval. Klíčovou kapitolu ve své knize Rorty nazval „Nahodilost jazyka“. Jedna z jejích premis odkazuje na Davidsonův ústřední komentář (zde již mnohokrát citovaný), že metafora upozorňuje na nějakou skutečnost, ale nevyjadřuje ji a ani ji nezastupuje. Rorty tuto poznámku interpretuje tak, že rozdíl mezi „metaforickým“ a „doslovným“ je zkrátka rozdíl mezi „dobře známým a neobvyklým použitím zvuků a znaků“ (tamtéž, s. 19). Jazyk je nahodilý, protože jej lidé používají nahodile, a protože „svět nemluví [a] mluvíme jenom my [lidé]“ (tamtéž, s. 6), znamená to, že je nutné se zcela oprostít od úvah o metafyzických vlastnostech jazyka. Jinak řečeno, slovy Davida Skalického z jeho studie „Ironik, který chtěl být pomocníkem básníka“⁶⁸: „Znamená to [...] vzdát se představy, že jazyk může reprezentovat svět v jeho vlastní povaze, tedy že svět má jakousi vnitřní přirozenost, jíž má jazyk odpovídat, a chápat jej namísto toho jako lidský konstrukt, který skutečnost mnohem spíše aktivně rozvrhuje, než pasivně zrcadlí, přičemž různé jazyky tak činí různými způsoby“ (Skalický 2018, s. 42–43).

Inspirace Davidsonem je tedy zřejmá, koncepty obou filozofů jsou ve svém základním ohledu vcelku totožné. Rorty ovšem Davidsonovo pojetí metafory nevidaně rozvíjí, když se od momentu recepce vrhne k mnohem širšímu pojetí výkladu o

⁶⁸ Oním ironikem je samozřejmě míněn Rorty.

slovnících, jimiž popisujeme svět. Vzhledem k Rortyho pojetí jazyka nijak nepřekvapí, že filozof (opakovaně) akcentuje, že jakýkoliv popis světa není jeho přesnou reprezentací, protože takovéto popisy a obrazy tvoří lidé ve svém uvažování a ve své řeči. Není tomu tak, že nějaký popis najdeme pod mikroskopem nebo jej vykopeme při těžbě ropy. Vědy přírodní i humanitní, filozofie a umění, v podstatě jakékoliv zkoumání je vklíněno do jazyka, jakým o něm hovoříme, jaký používáme k popisu skutečnosti. Dějiny těchto disciplín Rorty pojímá jako dějiny slovníků (anebo také dějiny metafor, viz níže), jimiž se v té které době v rámci určitého diskurzu popisovala skutečnost. Různé slovníky sloužily a slouží k různým popisům skutečnosti, přičemž Rorty jako jeden z obrazných příkladů toho, jak se slovníky v toku času proměňují, uvádí následující: „Zajímavá filozofie je jen zřídkakdy zkoumání pro a proti nějaké teze. Obvykle je implicitně nebo explicitně soubojem mezi etablovaným slovníkem, který začal být na obtíž, a zcela formulovaným novým slovníkem, který vágně slibuje nové věci“ (Rorty 1996, s. 9). Jiným slovníkem popisuje vesmír Mikuláš Koperník, jiným Isaac Newton a jiným Albert Einstein. Ani jeden z těchto slovníků ovšem nepřerušuje gravitační zrychlení, netransformuje žádný kus hmoty, nezastavuje proud kosmického záření a nevypařuje černé díry, k tomu totiž slovníky neslouží a ani nemohou, jde jen o popisy skutečností, ovšem navzájem od sebe kolikrát extrémně radikální. „Je [...] typické, že k revolučním výkonům v uměních, ve vědách a v morálním a politickém myšlení dochází tehdy, když si někdo uvědomí, že dva nebo více našich slovníků si navzájem překáží, a přistoupí k tomu, že vymyslí nový slovník, který by je nahradil“ (tamtéž, s. 13).

Nový slovník se nerodí ze dne na den, jeho jazyk bývá jeho autorem rozvíjen a prohlubován v nějaké časové etapě, „je to nástroj na něco, co se nedalo objevit dříve, než se rozvinul určitý soubor popisů, které sám pomáhá zjistit“ (tamtéž, s. 14). Jakou roli v tomto procesu hrají metafory? V odstavci výše jsem zmínil černou díru. Objekt, který toto slovní spojení reprezentuje, se odborně často označuje jako gravitační singularita. Mimo odbornou komunitu astronomů a astrofyziků by, hádám, takový výraz příliš necirkuloval a nebyl by laikům srozumitelný. Metaforické označení „černá díra“, byť v důsledku poměrně dost nepřesné, už však produkuje srozumitelný obraz, jímž se popisovaný objekt dá někomu přiblížit. A co víc, jazykové rozšíření v běžné komunikaci pak této metafoře dává možnost žít dalším životem meta-metafor, protože není neobvyklé, použije-li někdo v každodenní komunikaci například tvrzení, že nějaký

projekt je „černou dírou na peníze“ (to už ovšem s Rortyho filozofií souvisí jen zcela okrajově). Co se týče konkrétně přírodních věd, Rorty se částečně odvolává na britskou filozofku vědy Mary Hesse, když tvrdí, že podobně jako ona „musíme [...] chápat vědecké revoluce spíše jako ‚nové metaforické popisy‘ přírody než jako pochopení její vnitřní přirozenosti“ (Rorty 1996, s. 18). Důsledek je ten, že „staré“ metafory se stávají metaforami lexikalizovanými anebo je zkrátka nepoužíváme, nahradíme je metaforami „novými“, případně je na čas opustíme. Opět astronomický přírůbek: „Jakmile jsme objevili, co se dá dělat s galileovským slovníkem, nikoho už moc nezajímají věci, které se dělávaly s aristotelovským slovníkem“ (tamtéž, s. 21).

Sřety slovníků, jejich zanikání a vznikání nových můžeme jednoduše popsat jako změny paradigmat. Platí tomu tak i v literatuře. Slovník nějakého literárního směru, autora či specifického díla má (za předpokladu, že je „úspěšný“) vždy nějaký dopad na komunitu čtenářů, vždy vyvolává nějakou odezvu – někdy nadšenou, jindy odsuzující, velmi často i smíšenou. V Rortyho koncepci je spisovatel nebo básník někdo, „kdo narazil na určité nástroje, které mu umožnily psát básně, které nebyly pouhými variacemi básní jeho předchůdců“ (tamtéž).⁶⁹ Tomu rozumím tak, že například básník v určitém momentě svého tvůrčího období zcela promění instrumentář svých vyjadřovacích prostředků, jelikož svým starým slovníkem a starými metaforami už nebyl schopen uspokojivě zprostředkovávat své představy o tom, jak vidí svět a nadto co vlastně ještě považuje za literaturu (srov. Papoušek 2014, s. 18). Vzpomeňme například na radikální proměnu slovníku Vítězslava Nezvala, když „zavrhl“ hravé a laškovné metafory svých poetistických veršů a postupně přešel inspirován francouzskými vzory k diskontinuitním metaforám surrealistickým.

Slovníky jednotlivých diskurzů vědeckých i uměleckých, literárních proudů či individuálních literátů (a také literárních kritiků) se však nikdy nevyskytují izolovaně, naopak se ovlivňují, reagují na sebe. Jednotlivé metafory vzniklé například v komunitě nějakého vědního oboru „přeskakují“ do jiných slovníků, stejně jako může metafora z nějakého literárního díla „přeskočit“ do diskurzu jiného – anglický spisovatel a filolog John Ronald Reuel Tolkien (1892–1973) vymyslel pro své fiktivní příběhy slovo „hobit“ jako označení pro humanoidy velmi nízkého vzrůstu obývající kout jím vymyšleného

⁶⁹ Pochopitelně jde o přiznanou referenci na Harolda Blooma.

fantaskního světa, Jan Robovský v časopise *Vesmír* z roku 2008 píše: „Objev člověka vysokého asi metr (*Homo floresiensis*) roku 2004 v svrchnopleistocenních vrstvách ostrova Flores byl velkým překvapením a dodnes zaměstnává řadu paleoantropologů, kteří ‚hobita‘ dále zkoumají ze všech možných hledisek“ (Robovský 2008, s. 825). „Neexistuje možnost, jak oddělit slovník literatury od mnoha dalších slovníků užívaných v daném dobovém kontextu. [...] cokoliv ze slovníku může být použitelné v básni, podobně jako metafora není něco výhradně náležejícího jen literatuře“ (Papoušek 2014, s. 18–19).

Případové studie

2.1 *Blouznivý vějíř* Vladimíra Holana – zápas o vlastní básnický výraz

„Čtenář, který by tuto knihu dostal bez vytrženého titulního listu, by jejího autora neuhodl, i kdyby byl v literatuře hodně zběhlý [...]“
(Opelík 2005, s. 7).

„A přece už zde tušíme příštího básníka – je to základní akord, bez něhož by autorův vývoj nebyl úplný“
(Justl 2010, s. 10).

„Je však třeba vidět, že cesta k tomuto pozoruhodnému zrození byla složitá a poměrně dlouhá a dosud jí nebyla věnována odpovídající odborná pozornost“
(Křivánek 2006, s. 26).

2.1.1 Výchozí perspektiva

Před Vánocemi roku 1926 vyšla tehdy jednadvacetiletému Vladimíru Holanovi jeho první básnická sbírka nazvaná *Blouznivý vějíř*. Své texty básník publikoval za gymnaziálních studií v různých tiskovinách již o dva roky dříve, *Blouznivý vějíř* je tak z chronologického hlediska jakýmsi kulminačním bodem Holanových literárních začátků. Snad ve všech zmínkách o této prvotině se sekundární literatura zmiňuje o pozdějším Holanově zavržení *Blouznivého vějíře*, sám básník jej nazýval „bláznivým vějířem“ či „hříchem mládí“ a při koncipování svých sebraných spisů v 60. letech 20. století se rozhodl jej do prvního svazku nezařadit.⁷⁰ Ostatně za jeho života *Blouznivý vějíř* ani nebyl podruhé vydán.⁷¹ Nabízí se otázka, nakolik je se značným časovým odstupem autorův takto zdrženlivý postoj k vlastnímu debutu namísto a jak se k němu ze současné pozice postavit.

Ať už by sám Holan souhlasil, či ne, možnost a snaha o zanalyzování jeho básnické geneze na samém počátku jeho tvorby je nadmíru atraktivní na to, aby byla jeho

⁷⁰ Sběrka není obsažena ani v knize *První básně (1930 – 1937)* vydané roku 1948, název souboru tak ve své faktické podstatě neodpovídá jeho obsahu.

⁷¹ Ke 2. vydání sbírky došlo až v rámci desátého svazku básnických sebraných spisů, v roce 1988.

prvotina brána jakýmkoliv způsobem rezervovaně. Autorovo celé dílo je v tomto ohledu až příliš „provokativní“ hned několika faktory. V první řadě jsou Holanovy texty monumentální svou hloubkou, meditativností, tematickým a motivickým záběrem, myšlenkovou obsáhlostí i lexikální a sémantickou výstavbou – a co je zcela zásadní, básníkův zcela svébytný způsob používání básnické řeči se projevuje také v jeho unikátní metaforice. Dále jakákoliv snaha o ucelenější vymezení Holanovy poezie v toku času se stává pro literární historiky úkolem svou obtížností srovnatelným s dílem samotným – Holan nikdy nepatřil k žádné literární skupině, jeho tvorba se jakýmkoliv soudobým literárním proudům vymykala a dlouhá léta ani nemohla v druhé půli 20. století oficiálně vycházet.

Blouznivý vějíř je nadmíru zajímavou sbírkou, je dokonce jedním z mála debutů, v němž se snoubí hned několik složek básnického výrazu a způsobu uměleckého vyjadřování, v nichž dokážeme rozeznat „velká“ témata pozdější autorovy významnosti, stejně tak jako tvůrčí strategie, k nimž se básník již nikdy nevrátil a jež pravděpodobně stály za jeho pozdějším zavrnutím této prvotiny.

V úvodu této studie je zmíněna věta Jiřího Opelíka z jeho monografie *Holanovské nápovědy* (2005). Opelík *Blouznivému vějíři* věnuje ve své knize jen velmi málo prostoru, jeho postoj k básníkově prvotině navíc jasně svědčí o tom, že do celkového kontextu Holanova díla mu *Blouznivý vějíř* poněkud „nesedí“, není pro něj dostatečně „holanovský“, na žádnou spojnici k pozdějším autorovým textům Opelík nijak neupozorňuje. Oproti tomu však máme k dispozici tvrzení Vladimíra Justla (druhá citace v úvodu této studie), jež je vůči tomu Opelíkovu přímo opozitní. Justl se vyjadřuje k *Blouznivému vějíři* v tom smyslu, že jej nelze z množiny Holanových textů vyřadit, naopak už básníkovu prvotinu považuje za organicky náležející k Holanově dílu jako celku. Opomenutí *Blouznivého vějíře* by podle Justla vedlo k nedorozuměním ohledně Holanova básnického vývoje.

Zdá se, že tento rozpor v tvrzeních dvou význačných badatelů je nutno podrobit hlubší reflexi. K tomu se dá ostatně dojít i díky poznámce Vladimíra Křivánka (třetí citace v úvodu této práce) o tom, že onomu „zrození“ Holana jako básníka dosud nebyla věnována odpovídající pozornost. Tato studie se pokusí onu pozornost Holanově prvotině

věnovat a upřesnit tak charakter počátečního bodu na přímce Holanovy takřka padesátileté tvůrčí dráhy z perspektivy tvůrčích strategií v ní obsažených.

2.1.2 Interpretace – linie *Blouznivého vějíře* jako linie zrodu básníka

Blouznivý vějíř sestává ze čtyř relativně ucelených oddílů: Milostná vánice (17 básní, z nichž 9 jich je ritornelů), Biblická půlhodina (3 básně a 6 básní v próze), Dva večery (2 básně) a Chryzantémy (6 básní). Nelze zcela jednoznačně určit, zda kompozice těchto oddílů odpovídá časové posloupnosti vzniku básní v nich obsažených, jisté indicie tomu však napovídají. Kompozice sbírky naznačuje určitou linii vývoje, a to svou tematikou, zvolenou metodou tvůrčích postupů a celkovým proměnlivým laděním básní, kdy jejich jednotlivé fragmenty oscilují mezi póly lehkosti/bezstarostnosti a zároveň tragiky. Tuto linii se v následujících řádcích pokusím zmapovat a postupně vyložit tak, aby bylo možné postihnout nejen genezi samotné sbírky, ale potažmo i genezi Holanova juvenilního tvůrčího období jako celku, který postihuje i autorův duchovní svět.

2.1.2.1 Milostná vánice a Biblická půlhodina

Oddíl Milostná vánice je značně homogenní a technikou znakové výstavby verše jej můžeme zařadit do kontextu poetického lyrismu. Pro příklad úvodní báseň „Zasněžený dům“ zní následovně:

„Cigareta lásky

Hedvábné moře lásky

Zátiší na oknech

Princezny s hvězdami na oblacích polštářů

Ó Panno Maria hraji s Vámi v šach

A ve Vašich očích odpluji až do Jeruzaléma“

(Holan 2006a, s. 13).

Na básni je zcela patrná dobová poetistická inspirace fantazijní obrazností, tvůrčí metoda volného asociování, opojenost exotickým motivem, zde konkrétně Jeruzaléma (jenž zde předznamenává širší spektrum následného básnickova užívání cizokrajných toponym), atmosféra životní lehkosti a básnického nazírání na ni. V tomto kontextu nelze nezpomenout kupříkladu na bytostně poetistickou sbírku Konstantina Biebla (1898–1951) *S lodí jež dováží čaj a kávu*, taktéž z roku 1926, kde dejme tomu v básni „tulácká“ čteme verše až nápadně se „Zasněženému domu“ podobající:

„Putuje tulák s cigárem po světě

a všude veselo mu je

Včera kráčel po horách v Tibetě

dnes zpívá a na moři pluje“

(Biebl 1961, s. 33).

Ani jiné básně oddílu Milostná vánice se nijak antiteticky vůči „Zasněženému domu“ nevymezují. Určité úseky naopak výše řečené ještě posilují, některé asociace jsou například v rámci jednoho trojverší kladeny vedle sebe v bohatším počtu:

„Měsíc a Caesarova hlava vjedno splývají tak se mi zdá

A rosa vlčích máků plane stříbrně

Kdes v dálce spínet zní jak píseň šedivá“

(Holan 2006a, s. 19).

I typograficky jsou básně v těsné spojitosti s duchem poetistické tvorby, zcela chybí interpunkce a začátky všech veršů jsou majuskulami (to však platí pro veškeré básně z celé sbírky), čímž potírají syntaktickou autonomii ve prospěch autonomie veršové.

Jednotlivé básně se nedají zcela uspokojivě interpretovat, vyložit se dají pouze velmi přibližně (pokud vůbec) a daleko více působí jako architektonický činitel účelové výstavby určité atmosféry a navození čistě lyrického prožitku, tedy nahlížení na svět v „barvách“ šťastného života. Verše evokují jakousi životní situaci, nicméně pouze v podobě smyslově konkretizační, citově senzibilní.

Téměř identicky je vystavěn i následující oddíl sbírky, Biblická půlhodina. I přes názvy prvních tří básní tohoto oddílu, „Josef z Arimatie“, „Pavel z Tarsu“ a „Král David“, jež zcela jasně odkazují ke konkrétním osobám z kulturní historie lidstva, jsou v samotných verších konotace názvů básní až násilně potlačovány. Josef z Arimatie je sice vyobrazen v souvislosti s Kristovým hrobem (dle biblické tradice), ale je oslovován „Monseigneur“ a představen v situaci pití kávy a splétání věnce na Kristův hrob, věnce v podobě kouře z cigarety. V básni „Pavel z Tarsu“ už je ale tento faktický zakladatel křesťanství vyličen bez jakéhokoliv spojení s křesťanskou historií a věroukou, jako hráč whistu a milovník (španělských) žen. Metoda asociativního řazení myšlenek je zde realizována stejným způsobem jako v Milostné vánici, to platí i pro typografii básně a ostatně pro všechna předešlá tvrzení. Jedna věc je tu však pozoruhodná, a to právě báseň třetí, „Král David“, v jejíž druhé a závěrečné sloce je náznak tragického údělu lyrického subjektu, který se později stane jednou z devíz Holanovy celoživotní tvorby:

„A léta minula já nikdy nezemřel
Svou hlavu skláním v záři severní
Můj bože tichý je můj stín
Na konci světa zbyl jsem poslední“

(Holan 2006a, s. 25).

Již bylo zmíněno, že nelze zcela jednoznačně určit, zda básně *Blouznivého vějíře* vznikaly chronologicky tak, jak jdou za sebou ve výsledném řazení sbírky, byť vyloučit to nelze. Alespoň u Biblické půlhodiny ale můžeme říci, že vyjma dvou básní spadají všechny verše tohoto oddílu datem vzniku do roku 1925 (podle dat jejich jednotlivých časopiseckých otištění). Dříve publikované texty byly Holanem pro *Blouznivý vějíř* upraveny jen minimálně (některé vůbec) a úpravy nijak zásadně do jejich vyznění nezasáhly, „Král David“ je ale výjimkou, závěrečná strofa byla v říjnu 1925 otištěna ve znění:

„Ospale hnědý sob spí u nohou
Cortezův skládám životopis
Na konci tohoto světa

Hraji si na schovávanou

A slepou bábu“

(Holan 2006c, s. 167).

Pro potřeby vydání *Blouznivého vějíře* tedy Holan tuto strofu „přebásnil“ v tvar nesoucí výrazně tragický příznak, čímž předznamenal nejen svou pozdější tvorbu od sklonku 20. let až po konec své tvůrčí dráhy, ale také tak naznačil pozvolné vymaňování se z poetiky poetismu, jež bude obsaženo dokonce ještě v samotném *Blouznivém vějíři*, a to především v závěrečném oddílu Chryzantémy.

2.1.2.2 Dva večery a Chryzantémy

Tato studie vychází z premisy, že v Holanově básnickém debutu lze vysledovat určitou implicitní linii jejího básnického vznikání. Oddíly Milostná vánice a Biblická půlhodina reprezentují samotný počátek této linie, v níž se Holan básnicky „přihlásil“ k ovlivnění dobově tendenčním poetismem a především s ním spojeným řazením volných asociací a celkovým náhledem na život jako na bezstarostnou atmosférickou záležitost senzibilního uvažování. Přece však již báseň „Král David“ na této linii reprezentuje bod zlomu či alespoň autorovo vykročení směrem k jeho „vyšší hře“ poezie.

Od tohoto bodu je již velmi blízko k oddílům Dva večery a Chryzantémy. Dominující poetistické postavení předchozích oddílů Holan vědomě překračuje k poloze posléze typické pro jeho druhou básnickou sbírku *Triumf smrti* z roku 1930. Tato poloha se vyznačuje především obrazy jakýchsi přírodních impresí. Básně „Šumava“ a „Krajina u Rakovníka“, které jediné tvoří náplň oddílu Dva večery, taktéž vykazují jistou organickou přichylnost k poetice poetismu, nicméně předešlé snivé rozjímání nad odlehlými a exotickými dálavami (zmíněný Jeruzalém, ale také Grónsko, Mount Everest, Kartágo, Rudé moře atd.) jsou zde vystřídány za geografické reálie české. Holan se uchyluje ke známým místům a už nepocit'uje potřebu po ukojení dobrodružné snivosti a poetisticky rozmělněné emocionality. Pro ilustraci zde zmiňme, že v úvodu interpretační podkapitoly této studie vzpomínaný Biebl taktéž svou sbírku *S lodí jež dováží čaj a kávu* „kontaminoval“ českými reáliemi, byť je od poetisticky laděné vášně k exotice neoprostil tolik jako Holan. Tak například v Bieblově básni „protinožci“ čteme:

„Na domov myslím a proto se dívám do země

zem byla průhledná [...]

Na druhé straně světa jsou Čechy [...]

U nás je jaro léto podzim zima [...]"

(Biebl 1961, s. 55).

Zpět k Holanovi – odklon od poetické metody veršování signalizuje dále fakt, že Holan náhle volí daleko soudržnější uspořádání jednotlivých básní, opustiv fragmentární architekturu předešlých veršů, jak můžeme číst právě v básni „Šumava“:

„Polostín letních kraje jezerních

A dýmy protáhlé nad večerními chatami

Slyš hovor lesních šumařů a jejich jasný smích

Spanilý nápěv chudých andělů pohasne loutnami

I kráčež blíže

Svit měsíce jest útlý jako rusalka

Poutníče můj!"

(Holan 2006a, s. 31).

Báseň „Šumava“ je veršově komplexnější. Některé z motivů na sebe sice stále navazují poměrně volně, ale nikoliv už v takové intenzitě jako u předešlých básní, poslední trojverší je dokonce možné vyhodnotit jako klimax, v němž motiv oslovaného poutníka může navíc vzbuzovat podezření na možné máchovské reminiscence, které ostatně v celém Holanově díle vědomě tvoří jakousi červenou nit již od 30. let.⁷²

⁷² Ruku v ruce s tímto postřehem koresponduje například i prostorové zařazení závěrečné básně *Blouznivého vějíře* „Ultima Thule“, jež je situována do Bělé po Bezdězem, tedy kraje typického pro Máchu a potažmo i pro Holana, neboť v těchto místech strávil podstatnou část svého dětství.

Tato strategie vědomé výstavby přírodní imprese je v básních Chryzantém ještě vystupňovaná, především v básni „Čechy na podzim“:

„Tak sladký podzim je v dozrálých jablkách

A večery jsou milé stíny rozestřené pod růžemi

Pahorky zdlouhavé se vzdalují jak v pohádkách

Šum hlasů neznámých je slyšet unavený

A české vísky dřímavé u hájů břízových

Pradávná klekánice kradmým krokem navštěvuje

Vodníci copatí jsou skryti v splavech hučivých

A starý hajný kráčí mýtinou blouznivě prozpěvuje [...]

Můj sladký podzime kouzelný stínem svým a ovocem

Tlumeně maluješ utichlé krajiny

Melancholický doutník kouřím v kněžském šeru tvém

Jak luna mrazivá se hrouží v hlubiny“

(Holan 2006a, s. 35).

Tato ukázka vykazuje několik příznačných sekvencí, které jsou pozoruhodné (a pro Holana dosti nezvyklé) hned z několika důvodů. Předně se lyrický mluvčí stylizuje v melancholicky unešený subjekt oslavující výjevy, jež má „před očima“, jde tedy o polohu, která je nejen v Holanově poezii jako celku výrazně nesourodá, jde o významnou odchylku i v „pouhém“ kontextu *Blouznivého vějíře*. Dále je tato přírodní lyrika hluboce patetická, idealizovaná a tudíž i téměř banální, což je podtrženo především kumulací s přírodní (respektive podzimní) lyrikou „tradičně“ sepjatých epitet (dozralá jablka, sladký podzim, utichlé krajiny, břízový háj). Podzimní přírodní prostor lyrický mluvčí dokonce zbožšťuje jeho metaforizovaným „kněžským šerem“. Dalším důvodem, proč je

zde ukázka této básně analyzována, je čistě kompoziční. Představuje ve struktuře *Blouznivého vějíře* významný předěl mezi dosavadními (více či méně) poetistickými verši a verši následujícími, v nichž je linie celé sbírky vymodelována ve svůj závěrečný vrcholový bod, ve výpověď v níž se jistě začal rodit Holan básníkem „žalostných údělů“ a kontemplací nad pro něj stěžejními tématy: životem a smrtí, jimž zcela podřídil svoji metaforiku.

Tvůrčí nachýlení k pro Holana typickým motivům a tématům je koneckonců naznačeno již samotným názvem závěrečného oddílu sbírky *Chryzantémy*. Ty zde figurují v podstatě jako „předmět doličný“ k rozklíčování celého závěrečného souboru *Blouznivého vějíře*. Chryzantémy konotují rostlinu, která kvete na konci podzimu nebo začátkem zimy, což zcela koresponduje s esencí přírodního období, jež hraje v básních oddílu „hlavní roli“ času a potažmo i prostoru. Chryzantéma je ale zároveň květinou, které se někdy říká listopadka či dušička a je nejpoužívanější herbou k dušičkové výzdobě hrobů, odtud další zásadní náznak k možné interpretaci závěrečných básní *Blouznivého vějíře*.

Pomineme-li tedy úvodní báseň oddílu „Čechy na podzim“, celá básnická sbírka je zakončena pěti básněmi zcela zásadními pro postřehnutí geneze Holanova díla („Básník“, „Adagio“, „Nokturno“, „Jeseň v opatství“, „Ultima Thule“).

Dvanáctiverší „Básník“ ještě částečně kompozičně navazuje a vychází z přírodní lyriky „Čech na podzim“, je zde budován obraz podzimní imprese s popisem průvodních jevů podzimního počasí a syrových⁷³ přírodních scénérií. Již ve druhé sloce se ale básnická výpověď štěpí a lyrický mluvčí teskně poznamenává:

„Žalostně odcházím sám nevím proč Jak dávno zmlkl zvoník

Sychravé listy tmy jsem cestou nasbíral byl večer šeřivý

Padají deště do chvil podzimních a neuvidím nic

Než ústav pohřební spícího městečka a toho jenž se rozloučil

⁷³ Surových ve smyslu „sychravý, vlhký“.

Z mých houslí chlapeckých dvě vzlétne smutných holubic

Zatímco podzim známý snáší se a v sen se pohroužil“

(Holan 2006a, s. 36).

Dle názvu básně nazývá lyrický subjekt sám sebe básníkem, verše jej staví do pozice úzkostné osoby trpící žalem nad „tím, jenž se rozloučil“ a citový prožitek subjektu je celkově podáván až „smutečným“ způsobem. V mnoha a mnoha variacích podobná imaga z Holanovy poezie známe, jsou jedním z jednotících principů, z nichž Holan povstal jako jeden z největších českých básníků 20. století. Kdybychom chtěli být poněkud spekulativnější, dala by se v „Básníkovi“ vysledovat určitá paralela k Holanově osobnímu zážitku z nešťastné smrti jeho staršího bratra, který tragicky zahynul v lednu roku 1916, kdy Holanovi bylo 10 let. Básník sám otevřeně nikdy nepřiznal, že by tuto událost do nějaké ze svých básní „vtělil“, nicméně kalendárium Holanova života napovídá, že za inspiracemi k výjevu (potažmo výjevům) chlapce truchlícího nad ztrátou blízké tváře je právě smrt jeho bratra nejtěsnějším pojátkem, alespoň v životním období před vydáním *Blouznivého vějíře*.

Poněkud zajímavým argumentem pro tuto domněnku může být i verš z následující básně „Adagio“, který zní: „Pozvání k smrti dostal jsem když leden vál“ (Holan 2006a, s. 37). Tento verš samozřejmě nedokládá, že by Holan explicitně zbásňoval svou nešťastnou vzpomínku z dětství, do velké míry ovšem prokazuje, že tato zkušenost do jeho poezie vnáší nerasmazatelnou stopu vědomí přítomnosti smrti v lidském životě, jejíž následné šlépěje budou tvořit pro básníka otisky vlastního osudu:

„Říkala jste že ve svých černých šatech bývám ještě smutnější

A podobám se někdy klekání

Že trhám květy na hrobech když kolébá se měsíc mdlý

A z kytic děsivých že smrt se vyklání [...]

V své ruce papírovou chryzantému sám se doprovázím [...]

(Holan 2006a, s. 37).

V souvislosti s básní „Adagio“ zde ještě zmiňme její formální povahu monologu, kterým básnický subjekt promlouvá k neznámé postavě oslovované v ženském rodě. I tento prvek, tedy báseň líčená ve formě monologu či dialogu (někdy i dopisu), se v celé Holanově poezii objevuje poměrně často, nejvíce patrně ve slavné *Noci s Hamletem* vydané až v 60. letech či epizovaných poémách *Příběhů*⁷⁴. Už ve své prvotině tedy zřejmě Holan cítil, že tento způsob básnického sdělení je velice nosný a upevňuje poetickou a sémantickou důležitost prvků, jež jsou stavebními kameny „sdělení“ básně. I proto zřejmě zvolil v *Blouznivém vějíři* stejnou proceduru vedení monologu hned v následujících dvou básních: „Nokturno“ a „Jeseň v opatství“.

„Nokturno“ je prvním Holanovým textem, jehož stěžejní motivickou složkou je princip lásky k ženě, avšak již v této konkrétní podobě v sobě tato láska nese bezútěšnost jejího konce, byť tato je zprostředkována vcelku banální metaforou: „Snad chceme zaplakat nad láskou uhaslou“ (Holan 2006a, s. 38). I zde by se jistě dalo spekulovat nad spojitostí básně s Holanovým osobním životem a jeho vztahem k básnířce a prozaičce Sonje Špálové⁷⁵, nicméně důležitější je právě skutečnost, že také „Nokturno“ je určitým prototextem naznačujícím jeden z dalších tvůrčích postupů, jímž se Holan bude dále ve svých textech zabývat a nad nímž se žádného vše-určujícího, pořadajícího principu nikdy nedobere. Rodí se v něm totiž jeden z lexikálně-sémantických procesů skládání veršů, jakým se Holan bude výše zmíněných i jiných principů životaběhu dobírat a jakými svým specifickým rukopisem bude nad těmito životními skutečnostmi hloubat, a totiž svérázným užíváním (nejen) oxymór a protimluvů:

„[...] zesnulé zpěvy cikád lehce haraší

[...] sny nám ticho šeptem přináší

[...] němý klavír cudně plá

[...] střežím váš hvězdný stín [...]"

(Holan 2006a, s. 38).

⁷⁴ Je jedno, máme-li *Příběhy* na mysli knižní soubor Holanových básní z roku 1963, nebo takto pojmenovaný sedmý svazek jeho sebraných spisů.

⁷⁵ Do Špálové se Holan zamiloval v roce 1925. „Seznámili jsme se v kroužku autorů kolem Zdeňka Kalisty [...] Samozřejmě jsem zahořel. [...] Chtěl jsem se kvůli ní zabít. Bylo to příliš prudké“ (Justl 1988a, s. 328–329).

V ukázaných případech jde vskutku „pouze“ o oxymóra, k nimž se velice pravděpodobně Holan inspiroval právě u Máchových básní, připomeňme však, že v souladu s dobovou tendencí a elegancí poetistických volně asociovaných a vedle sebe řazených slov ve verších, i v souladu s jakýmsi „máchovským literárním kultem“, nejde o příliš neobvyklý jev. Ten dost možná přispěl k označení Holanovy prvotiny jakožto k „aktu epigonství“ v tehdejší literární kritice.⁷⁶ Při pohledu na pozdější Holanovo dílo, které na *Blouznivý vějíř* bezprostředně navazovalo, však dnes můžeme s odstupem říci, že toto metaforizování na bázi kontradiktoriky bylo předstupněm a přirozeným prvním krokem ve vývoji k básnickově pozdější jazykové zvůli a přemrštěné slovní komplikovanosti jeho sbírek z následujících let třicátých, „[v nichž] se nejvýrazněji a – dalo by se říci – v nejčistší podobě realizovaly ony provokující vlastnosti Holanovy tvorby“ (Blažíček 2011, s. 13).

Spletitost Holanova rukopisu a slovních spojení jeho poezie ještě v *Blouznivém vějíři* není tolik exponovaná, byť by se v Milostné vánici a Biblické půlhodině dala zdánlivě nalézt. Holanovo chvilkové opojení poetismem v těchto oddílech, které tuto spletitost nasvědčuje pouze při povrchním náhledu, se při hlubší analýze vymyká charakteru závěrečných básní Chryzantém tím, že již není pouhým projevem formálního přiznání se k inspiraci dobovou tvorbou, tedy přiznáním se k experimentování s vlivy jiných poetistických sbírek. „Nokturno“, „Jeseň v opatství“ a „Ultima Thule“ jsou básněmi, v nichž se Holan přerouzuje v básníka pojímajícího své umělecké sdělení silně lyricky a především abstraktně. Samozřejmě i ve výše rozebíraných básních byl Holan čím dál více absolutním lyrikem, nicméně až v „Jeseni v opatství“ a „Ultima Thule“ můžeme (nejen intuitivně) sledovat básníkovu příklon k pokusům o abstraktnější pojetí hlavních témat jeho poezie.

„Jeseň v opatství“ částečně navazuje na předešlé přírodní impresy, které Holan zbasňoval takřka deskriptivně, jako skutečnou krajinu, kterou lze nějak smyslově vnímat a pojmenovat ji, přiblížit ji slovem, veršem, konkrétním básnickým obrazem. Tak začíná i tato báseň, kde mluvčí promlouvá ke svému lyrickému já úvodními verši, v nichž se pokouší o jakousi konkretizující expozici místa, na němž se subjekt nachází:

⁷⁶ Srov. (Nor 1927, s. 138) a (Štorch 1927, s. 131).

„[...] obdivoval [jsi] nebes pluviál

Žvatlaly útlé osiky za této jeseně

A v silných světlech ocúnů slzami mroucí úsvit žaloval

Zvonily v dálce sněhy líbezné“

(Holan 2006a, s. 40).

Následující sloky se posléze vydávají introspektivním „směrem“, k nitru mluvčího, k jeho aktuálnímu citovému rozpoložení zprostředkovávané metaforami „choré lítosti“, touhy po bloudění ve vlastních pocitech, k meditativnímu zamýšlení se nad „svými hříchy“, k tužbě „[...] v rouchu kajícím svou láskou umírat“ (Holan 2006a, s. 40). Holan buduje silně abstraktní metaforické obrazy, které díky užitým motivům dokáží pojímat již nejen obraz podzimní krajiny, ale dokonce obraz „podzimní“ krajiny duše:

„Hle tvůj život který se plíží zděšeně

Hned zrána kráčíš za smrtí venkovských růží povadlých

A silné ocúny rozkvetly potají v tvé duši ztracené“

(Holan 2006a, s. 40).

Metafora „umírání láskou“ naznačuje, že celkový pocit, který báseň sděluje, z nějaké lásky vyvěrá, bylo by však zřejmě příliš troufalé tuto lásku zaměňovat za specifický cit k jinému člověku, k takové hypotéze nepřispívá žádný jiný prvek v textu. Daleko pravděpodobnější je spíše to, že onou láskou je zde přeneseně míněna vůbec schopnost takového citu či snad dokonce přirozená a vrozená způsobilost této základní lidské emoce, kterou Holan odmítá považovat za čistě mezilidskou záležitost – jde tedy o symbol. Symbol, za nějž lze „dosadit“ mnohé, ale mějme na paměti, že libovolnost jejího konkrétního vnímání zde má jasné příznaky oné choré lítosti a kajícínosti.

Kdybychom chtěli vymezit určitý čas této básně jakousi měrnou jednotkou, jistě půjde o momenty několikaveršinné, snad i několikaminutové, kdy se subjekt zamýšlí v zakotveném okamžiku svého života. Tento čas je však v silném kontrastu s pro mluvčího monumentální ohromností významu tohoto okamžiku, lyrickému subjektu se proměňuje celé jeho niterné univerzum, „silné ocúny rozkvétají potají v jeho duši

ztracené“. „Jeseň v opatství“ je právě díky svému závěrečnému verši také básní jakéhosi vnitřního uklidnění, smíření se s bolestností neurčitého údělu, který člověk v sobě nese a je si jej vědom.

Polohy vědomí, mezi nimiž básník osciluje, se dají při interpretaci jen velmi těžko uchopit, právě to však zřejmě činí jádro estetického prožitku, které metaforické obrazy této básně zprostředkovávají a které jsou v „Jeseni v opatství“ teprve v plenkách, avšak ve 30. letech (především ve sbírkách *Vanutí*, *Oblouk* a *Kameni, přicházíš...*) budou Holanem plně rozvinuty a stanou se na dlouhou dobu klíčovým stavebním kamenem jeho poetiky – řečové akty zprostředkovávající básnickovy polohy vědomí, akty „ukované“ v metaforice determinované znaky symbolistické provenience, čili symboly s hlubokým, abstraktním přesahem.

Závěrečné verše sbírky, báseň „Ultima Thule“ už je nutné vnímat pouze jako dovětek k předešlým básním Chryzantém. Jsou koláží mnoha jejích elementů, drobnokresbou předešlých motivů i postupů, částečně připomínají asociativnost ze začátku celé sbírky, její fragmenty se snaží hrát na podobné struny pocitů, jež sbírka ve všech svých textech navozuje, těch truchlivějších nevyjímaje. Báseň je tak, dle mého soudu, spíše chaotičtějšího charakteru, kompilátem svých „předchůdkyň“ a v kontextu snahy zachytit Holanovu básnickou genezi na pozadí *Blouznivého vějíře* je tak nejzajímavější spíše svým názvem. Ultima Thule bylo ve středověkých geografích označením pro kraj světa, pro nejzazší možné místo na jeho konci. Toto pojetí je naznačeno konečným čtyřverším básně:

„Byls dobrodružně smuten

Obrazy hvězdných adventů zmíraly bouří sněhovou

A vějíř večerní zavál tvůj hořký stín

Na konci světa v dobách vzdálených“

(Holan 2006, s. 41).

Báseň si tak zpětně „podává ruku“ s úvodními texty sbírky, které náležely do pole prvků exotických vzdáleností příznačných pro poetickou tvorbu, zároveň tuto ruku ovšem podává i kamsi do budoucnosti, neboť znak *Ultimy Thule* svým výskytovým

rodokmenem započíná dlouhou řadu význam-nosících znaků a motivů, které si Holan do své poezie „vypůjčoval“, ať už šlo o výpůjčky z jiných literárních děl (Shakespeareův *Hamlet* aj.), nebo jiných uměleckých disciplín, jejichž výčet je značně rozsáhlý.

2.1.3 Jak nahlížet na Holanův „bláznivý vějíř“?

Třetí úvodní citace této studie pochází z pera Vladimíra Krivánka a z jeho příspěvku ve sborníku z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky *Vladimír Holan a jeho soupeřníci*. Krivánkův text nazvaný „Vladimír Holan – zrození básníka“ podkřívá genezi Holanovy básnické tvorby ze třech možných úhlů interpretace: literárního kontextu, textu samotného a dále jeho existenciální situovanosti. Tato studie se dosud zabývala především textem samotným a jeho interpretací na bázi metody „close reading“, zbývající dvě možnosti však v ní byly taktéž alespoň částečně obsaženy a podrobeny analýze.

Samotný literární kontext doby je v interpretaci jasně svázán především s oddíly *Milostná vánice* a *Biblická půlhodina*, v těch Holan věrně napodoboval některé stěžejní principy poetické tvorby, zejména metaforiku založenou na metodě volného asociování. Výchozí bod linie geneze sbírky je nastaven bohatou smyslovostí a hojnou obrazností, asociace básní jsou hravé, budují vizi bujarého života a v jisté podobě nazírají na svět jako na báseň. Potud je náležitost *Blouznivého vějíře* k diskurzu poetismu jasná. Tato náležitost je ale dominantní pouze prvním dvěma oddílům sbírky, krok jiným směrem, tvořený závěrem básně „Kráľ David“, je oním lámajícím bodem na linii geneze sbírky, jenž bude Holanem dále modelován, a to nikoliv pouze podtónově, ale jako významově „nesoucí štafetu“ k ucelenému pojetí zrodu pozdějšího „holanovského“ vyjadřování. A tím je právě ona existenciální situovanost, kterou až po závěr sbírky Holan neopustí, naopak z ní udělá jádro celého oddílu výmluvně nazvaného *Chryzantémy*. *Blouznivý vějíř* je tedy velice proměnlivým počinem, ale s jasnou horizontální kompozicí od poetického epigonství až po vnitřní „souboj“ o vlastní básnický výraz, jenž v *Chryzantémách* začíná postupně krystalizovat – už ve svém debutu tak Holan příznačně zápolí se slovem, s metaforou, tento zápas bude explicitně svádět ještě ve 30. letech, aby pak v pozdějších dekáдах „pouze“ rozvíjel a „dotahoval“ impozantní drobnokresbu svého autonomního básnického jazyka. Zvlášt' z toho důvodu teze o chronologické

kompozici sbírky nemusí být zcela lichá, naopak v pozvolném přechodu od počátečních „bezstarostných“ veršů po ty závěrečné ponuré můžeme sledovat příhodnou proměnu Holanovy duchovní cesty od studenta gymnázia po bezprostřední období zhruba deseti let po „zkouškách z dospělosti“ (Holan maturoval 14. června 1926).⁷⁷ K této úvaze zmiňme trefnou poznámku Xaviera Galmiche: „V malém světě českých avantgardních básníků dvacátých let [...] můžeme rozlišit dva charaktery. Někteří se po vzoru Vítězslava Nezvala a často pod jeho vedením vydali cestou estetického ‚pokroku‘, který býval spojován s revolučním cílem, a během třicátých let přešli od poetizmu k surrealismu. Jiní podobně jako František Halas, ale také v jisté míře jako Jaroslav Seifert prošli koncem dvacátých let krizí, v níž pocítili nicotnost blaženého optimizmu předchozích let, a vrátili se k méně otrockému básnění. Jak je zjevné, Holan patří mezi ty druhé: jako by propadl pokušení propasti [...]“ (Galmiche 2012, s. 38). Onu příznačnou krizi konce dvacátých let budu podrobněji komentovat ve třetí případové studii této disertační práce.

Výše zmíněný Křivánkův sborníkový text přiznaně aspiruje pouze na letmou analýzu textu, které v mé studii bylo věnováno více prostoru a na níž bylo postulováno zrození Holanova, řečeno s nadsázkou, „génia“. Linie kompozice *Blouznivého vějíře* připomíná fascinující cestu, na jejímž začátku stály rodokmenově poetistické texty *Milostné vánice* a *Biblické půlhodiny*, kvůli nimž Holan dost možná svou prvotinu v pozdějších letech zavrhl, a na jejímž konci stojí *Chryzantémy*, reprezentativní verše počátku autorovy tematicky reflexivní poezie (vědomí smrti, jež bude po několika letech Holanem vnímáno především jako kontrast významově pro něj přesnějších pojmů „bytí“ a „nebytí“, vnitřní svět jako hlavní jeviště básnického kontemplanání, předmět fenoménu lásky) a i jeho formálně příznačných rysů (dialogicky/monologicky vystavěné básně, přírodní impresie tvořící jeden z motivických podkladů následující sbírky *Triumf smrti*, kulturní a intertextové „výpůjčky“ z jiných děl a historických souvislostí, postupné přiklání se k „alchymii“ slova jako komplikovanému, ale nutnému tvaru pro vyjádření abstraktně a paradoxně vnímaných, intenzivních skutečností světa – jimž se básníková

⁷⁷ Zde je snad záhodno připomenout Holanovu těžší životní situaci hned po maturitě. Jeho slovy: „Co jsem dělal po gymnáziu? Bylo to v roce 1926. Hledal jsem zoufale místo“ (Justl 2010, s. 12). Do zaměstnání v úřadovně Všeobecného penzijního ústavu nastoupil až 3. srpna 1927.

metaforika pozvolna začíná podřizovat). Na debut jednadvacetiletého Holana je to jistě sbírka velmi pozoruhodná.

Úvodní citace Jiřího Opelíka o čtenáři, jenž by v implicitním autorovi *Blouznivého vějíře* Vladimíra Holana neuhodl, je tak nutné vnímat s určitou mírou rezervy, „tato věta by mohla jistě platit o mnoha básních Holanovy první sbírky, rozhodně však ne o všech“ (Enderlová 2015, s. 213). Vladimír Justl, jeden z „nejpovolanějších“ Holanových vykladačů, zachází ještě o malý krůček dál: „Atmosféra, barva, vůně Holanova světa je dána už *Blouznivým vějířem*“ (Justl 2010, s. 11).

2.2 „Choré, impotentní mlhoviny“ versus „osy obrazivého kosmu“ – Holanova lyrika 30. let ve světle dobových periodik

„Někdy se o mé poezii do roku 1938 mluví jako o poezii laboratorní. Záleží přirozeně na tom, co se tím myslí. Rozhodně to však nebyla laboratoř, kde bych si v gumových rukavicích hrál se zkumavkami. Byl to zápas, drama, do něhož jsem dával všechno. Snad to bude jednou pochopeno. Člověk člověku, generace generaci někdy nerozumějí“
(Holan 2006b, s. 502).

„[...] u pravého básníka jako Holan i slova nejobyčejnější [...] se stávají osami obrazivého kosmu a jsou ostře vetknuta do souvislostí významových“
(Králík 1937, s. 401).

„Choré, impotentní mlhoviny, z nichž se nemůže zroditi nic“
(Procházka 1934, s. 462).

Francouzský bohemista Xavier Galmiche ve své holanovské monografii *Vladimír Holan, bibliotékář Boha: Praha 1905–1980* celé básníkově dílo tematicky rozčleňuje na několik úseků, jedním z nich je úsek charakterizovaný jako „postsymbolistní poezie“ (Galmiche 2012, s. 31), jehož jádrem mají být Holanovy sbírky z 30. let minulého století; konkrétně *Vanutí* vydané roku 1932, *Oblouk* publikovaný roku 1934 a *Kameni, přicházíš...* z roku 1937. Svůj text Galmiche napsal a vydal v první dekádě nového tisíciletí, téměř třicet let po Holanově smrti a více jak šedesát let od vydávání zmíněných sbírek – tedy v čase, kdy básníkově dílo bylo uzavřené, neměnné a většinou literární obce i dobře známé.⁷⁸ Zhodnocování Holanova básnického díla tak mají všichni současní badatelé relativně vzato usnadněné díky několika vnějším faktorům, jejichž společným jmenovatelem je značný časový odstup.

⁷⁸ Básníkovy sebrané spisy například mezi roky 1999 až 2011 podruhé vyšly, a to v revidovaném vydání, v nakladatelství Paseka, navíc doplněny o čtyři svazky shrnující Holanovu bohatou překladatelskou činnost.

Z perspektivy čtenáře žijícího ve 30. letech je situace pochopitelně zcela jiná. Na prahu námi sledovaného období prochází literární život neustálými oscilacemi a pohyby, prostor textů je značně nestejnorodý, v „zápase“ o pozornost a dominanci nad ostatními texty se střetávají různé literární osobnosti s mnohdy zcela zásadně odlišnými poetikami i metodami uměleckého vyjadřování.

Roku 1932 začíná vzbuzovat větší zájem též sedmadvacetiletý Vladimír Holan.⁷⁹ Ještě před podzimním vydáním sbírky *Vanutí* básník časopisecky publikoval 14 z jejích 31 básní, 13 z nich bylo otištěno v *Lidových novinách*, v nichž tehdy už přes deset let pracoval spisovatel a novinář Eduard Bass. Ve skrovné korespondenci obou literátů čteme v Bassově dopise z 15. června 1932 tuto poznámku: „V básni *Mrtvý* je verš *Kyselé strany* sládnou svisle v jih – je to správně přepsáno?“ (Dvořák 2019, s. 63).

Bassova otázka zcela jistě nebyla neopodstatněná, neboť Holanova lyrika oproti jeho prvním dvěma sbírkám prošla zásadní proměnou, kdy básník ve srovnání ke svým předešlým veršům zcela opustil instrumentář reprezentací přírodních impresí i „laškovných“, asociativních metod poetismu. Holan si našel svou vlastní, specifickou básnickou řeč, jeho jazyk zbytněl, své veršované obrazy navíc vyplnil hutnými abstraktními symboly, začal se dalekosáhleji uchylovat k syntakticky a morfologicky rozporným tvarům a své metafory zahaloval do až protikladných či významově „ohnutých“ slov. Metafoře o kyselých stranách, které sládnou svisle v jih, Bass neporozuměl a v zájmu přesného otištění se po Holanovi dožadoval ověření přepisu verše. Vzápětí, o dva dny později, mu Holan odepsal: „Jsou to skutečně strany, a sice strany světové, ale jakékoli vysvětlování v básni je hříchem – a ovšem pak se stává, že krystal staví někdy před oko svou temnější plochu“ (tamtéž).

Obtížné čtenářské potýkání se s Holanovou neotřelou poetikou a komplikovanými metaforami kromě Bassova dopisu nejlépe ilustrují dobové recenze na Holanovy zmiňované tři sbírky zveřejněné mezi lety 1932 a 1937.

Samozřejmě není nijak překvapující, že nálada jednotlivých kritiků na básnickovy sbírky je značně proměnlivá. Už mezi recenzemi k *Vanutí* můžeme sledovat široké

⁷⁹ Do vydání *Vanutí* Holan, vyjma několika textů otištěných v časopisech, publikoval dvě básnické sbírky, a to *Blouznivý vějíř* (1926) a *Triumf smrti* (1930), dále v lednu 1932 také soubor básní v próze *Kolury*.

spektrum hodnoticích výroků, z nichž některé Holanovu tvorbu oceňují, jiné naopak odsuzují.

Všechny námi sledované recenze spojuje pokus o uchopení a vyrovnání se s Holanovým specifickým jazykem, figurativním vyjadřováním a „křečovitým“ slovníkem, reakce na ně jsou téměř bipolární.

Například František Serafinský Procházka píše ve *Zvonu* z 29. března 1933 následující: „Není to konstruktivnost, ani tvorba, je to jen hra. R[oku] 1927 vytkli jsme Holanovi při vydání lyriky *Blouznivý vějíř* [...] epigonství za mrtvolou poetismu, ale dosud se ho nevzdal“ (Procházka 1933, s. 391). Holanův jazyk samotný pak Procházka nazývá souborem „stylistických zpitvořenin“, své odsouzení sbírky stvrdil závěrečnou poznámkou o komplikovanosti Holanových veršů, v níž je přirovnal k „rébusům, na něž by se mohla rozepsat velká cena“ (tamtéž). Konkrétně v Procházkově případě není bez zajímavosti, že své neporozumění částečně ilustroval mylným zařazením *Vanutí* do poetistického diskurzu, což je vyhroceno o dva roky později také v jeho recenzi na sbírku *Oblouk*, v níž Holana „pro změnu“ hodnotí jako surrealistu: „Vladimír Holan patří do úžící se skupinky surrealistů, dětí Apollinarových [...], výmluvný jako oni, ale slova mu nerozumíte. Nenajdete tu jediné sloky, která by dala představu myšlenky, leda kult nesmyslu [...]. Choré, impotentní mlhoviny, z nichž se nemůže zroditi nic“ (Procházka 1934, s. 462).

S výhodou značného odstupu času dnes můžeme brát Procházkovu začlenění *Vanutí* do poetistické „tradice“ za úsměvné nedorozumění, co však už nelze brát na lehkou váhu, je jeho výtky k tomu, co nazývá stylistickými zpitvořeninami. Procházka nedokázal porozumět komplikovaným obrazům tvořeným řečovými akty, které Holan ve svých verších předložil, a vtipkoval o tom, že na rozluštění těchto rébusů by se mohla rozepsat velká cena – i přes poněkud uvolněný a nadsazený tón je zřejmé, že s interpretací *Vanutí* si kritik vůbec nevěděl rady. Vědomé ohýbání jazykové gramatiky a řekněme až přeexponované modifikace běžného jazyka zračící se v absolutních metaforách, které Holan ve své lyrice „ukoval“, pro Procházku představovaly nerozlousknutelný oříšek.

Vojtěch Prach v *České osvětě* z 25. února 1933 o *Vanutí* píše velice lapidárně: „[lyrická inspirace básníková] je vyslovována způsobem výrazově i myšlenkově úmyslně složitým, takže až smysl básně je často zatemňován prostšímu čtenáři k

nesrozumitelnosti“ (Prach 1933, s. 213). O detailech Prachova kritického mínění o oné úmyslné složitosti se můžeme pouze dohadovat. Je zřejmé alespoň to, že jeho hodnocení lze chápat tím způsobem, že nejspíš Holan dle Prachova názoru oněch jazykových deformací používal samoúčelně a ornamentálně – v tomto ohledu můžeme dovodit, že také Prachovo interpretační úsilí zřejmě při jeho vlastní perspektivě přišlo vniveč. Obdobně jako Procházka se i Prach zcela jistě jen obtížně vyrovnával s Holanovou jazykovou neprostupností a komplikovanou metaforikou, ostatně jeho recenze čítá pouhých pět řádků textu.

Holanova autonomní poetika definovaná „jazykovým násilím“ pochopitelně nezůstala bez odezvy ani u dalších recenzentů, kurz a nálada jejich kritik se však zvolna proměňuje. Někteří recenzenti si při čtení Holanovy poezie oné doby povšimli, že Holanův básnický rodokmen vychází z odlišných sfér literární produkce, než byly poetismus a surrealismus, a že Holanův modus operandi organicky vyrostl ze symbolistické provenience, převážně od francouzských vzorů (viz níže).

Například Antonín Matěj Piša ve *Vanutí* vysledoval „vývojové zrání autora, který je v naší mladé poezii zjevem zcela osobitým a velmi pozoruhodným“ (Piša 1971, s. 100). Aniž hodnotil jakékoliv další postavení Holanovy lyriky vůči svým předchůdcům či souputníkům, poměrně přesně nazývá lyriku *Vanutí* „ryzí a absolutní řečí symbolů“ (tamtéž), jako „poezii číře esenciální, oproštěnou od impresionismu i realismu“ (tamtéž). Pišův náhled na *Vanutí* mu byl zdrojem hodnoticích postřehů, v nichž přijal Holanův jazyk s několika výhradami k jeho formálně křečovitě povaze, ale oproti předchozím námi zmiňovaným recenzentům se nesoustředil pouze a výhradně na jazyk sám. Jeho čtení Holanových veršů se primárně soustředilo na jejich obsah a senzibilitu, které vyvolávaly, hutné abstraktní symboly a metafory pak podle Piši přesně takový jazyk, jakým Holan básnil, potřebovaly. „[...] jedině [absolutní řečí symbolů] lze vyjádřit děj hlubokého, intenzivního, naprosto zvnitřnělého zírání, který je prost všech kategorií smyslových i rozumových a rozvíjí se ve světě, v němž naše zákony prostoru, času a logiky pozbyly platnosti“ (tamtéž).

Na okamžik se zamysleme nad jistou zvláštností, kterou dobové recenze, ty krvelačně shazující i ty pozitivně motivované, vyvolávají. Kdo je *Vanutím* „šokován“, znejistěn a snad i pohoršen, ten se zaměřuje pouze na jazykovou stránku sbírky a hlouběji

ji nereflektuje. Procházka dokonce zpětně hodnotí poetismus jako mrtvý už během roku 1926 a po šesti letech hodnotí *Vanutí* jako poetistický počín, aniž by ho slova jako „symbol“ či „abstraktní“ vůbec napadla. Prach konstatuje nesrozumitelnosti, a tím jako by říkal čtenářům „ruce pryč“ (dobové recenze v *České osvětě* obecně vzato vždy končily doporučujícím či nedoporučujícím stanoviskem anebo hodnocením, pro jak moc „zdatné“ čtenáře je ten nebo jiný text určen). Píša již prokazuje intenzivnější a jemnější proces čtení, jemuž *Vanutí* podrobil, a vcelku správně dokáže zhodnotit, že pro *Vanutí* je společným jmenovatelem všech jeho básní symbolika a abstraktivizující pohyb směrem od impresionismu, jehož relikty byly zřejmé v obou Holanových předešlých sbírkách.

Hutná symbolika, jež tvořila produkt Holanem zvolené tvůrčí metody metaforizace a výstavby komplikovaných básnických obrazů, byla českému kulturnímu prostředí dostatečně známá nejpozději od přelomu 19. a 20. století, kdy jakýmsi „knížetem“ českého symbolismu byl především Otokar Březina (1868–1929), k němuž je nutno zmínit, že Holan si jeho poezie velmi vážil. V diskurzu však byly známy i francouzské vzory.⁸⁰ Tak se tedy v *Činu* z 19. ledna 1933 z pera Bohumila Nováka dočteme následující: „Holan jde v [...] deformaci vět [...] tak daleko, že jí porušuje až jasnost verše. S podobným zjevem, totiž s nejasností, setkáváme se u intelektualistických básníků francouzských Mallarméa a Valéryho, a přece nás ani nenapadne [...], abychom jim to vytýkali“ (Novák 1933, s. 493). Jistého sepětí s Mallarméem si ve svém jediném textu věnujícímu se Holanovi povšiml i F. X. Šalda v pátém ročníku *Šaldova zápisníku*: „Kdo četl kdy Mallarméa, ví, že je to metodou odhmotněného slova a jeho skladby, svým hodnocením slovné massy k hudebně architektonickým účelům čistý Mallarmé“ (Šalda 1992, s. 129).

Nebyli to jen Šalda a Bohumil Novák, kdo dovedl pravděpodobné zdroje Holanovy původní inspirace vystopovat, ve spojitosti s *Vanutím* zmiňuje Mallarmého s Valérym také Miloš Hlávka (Hlávka 1932), o dva roky později ve své recenzi sbírky *Oblouk* Arne Novák k oběma Francouzům přiřazuje též Rainera Mariu Rilkeho a dokonce

⁸⁰ Pro následující úvahu bude klíčová poezie Stéphanu Mallarmého. Podle souborného katalogu Národní knihovny ČR vyšel první knižní výbor Mallarmého básní v českém překladu roku 1899, překladatelem byl Emanuel Lešehrad (1877–1955). Vyjma překladů vydaných redakčním kruhem *Moderní revue* mezi lety 1909 a 1922 vyšly další podstatné překlady Mallarmého poezie, a sice v péči Vítězslava Nezvala, roku 1931.

Edgara Allana Poea (Novák 1934), v téže době zmiňuje recenzent A. M. Píša Valéryho a Rilkeho jako Holanovy vzory v ojedinělém úsilí o absolutní lyriku (Píša 1934).

U Mallarmého se na okamžik zastavme. V rozhovoru z poloviny padesátých let Holan Mallarméa mezi básníky, kteří ho v mládí ovlivnili, započítává a zároveň dodává, že Valéry už k nim nepatřil (Holan 2006b, s. 494). Některé Holanovy básně z období 30. let tak při nahlížení optikou Mallarméova díla vykazují určitý vliv. Věc se však nemá tak, že by Holan Francouze kopíroval, daleko přesnější je příměr „vychýlení stranou“, jak jej používá Harold Bloom ve své koncepci clinamen z jeho slavné knihy *Úzkost z ovlivnění* (1976). „Clinamen čili odchylka [...] je nutně hlavním pracovním pojmem teorie básnického ovlivnění: hranice, která každého básníka dělí od jeho básnického otce...“ (Bloom 2015, s. 48). Svůj vzor Holan nezastírá, nejen ve *Vanutí* je patrný, stejně tak je ale zřetelné i clinamen, jež se dle Blooma „v [básníkově] básni projevuje jako opravný pohyb, naznačující, že předchůdcovská báseň postupovala až do určitého bodu správně, ale pak se měla odchýlit, a to právě směrem, jímž se ubírá nová báseň“ (tamtéž, s. 20).

Zajímavé a doličné srovnání vychází například z komparace Mallarméovy básně „Povzdech“ s Holanovou „Písní milenky“ ze sbírky *Vanutí*. Obě básně se věnují vztahu muže a ženy, jenž je prociťován jako problematický. Mallarmé emblematicky zlomovou propast mezi mužem a ženou symbolizováním vyčpělého citu, ten postupem času u ženy vyprchal a abstraktní symbol duše je jediný pozůstatek, který ještě muže a ženu pojí (ovšem pouze z mužovy strany):

„Hle, podzim zasypal již kroky milence

[...] [bludná obloha tvých očí] nechává na mrtvé vodě lásky,

[...] se ploužit k západu”

(Mallarmé 1982, s. 277).

Bohatá abstrakce a výjimečná schopnost utvořit absolutní metaforu je vlastní i v Holanově básni, ale je zde markantní rozdíl ve spatřování reality. Lyrický subjekt milenky přímo říká:

„K tobě se vzdaluji.

Jediní nebo sami? Tmu jednu ležíme [...]"

(Holan 1999a, s. 59).

Ony jazykové deformace „k tobě se vzdalují“ a „tmu jednu ležíme“ posouvají význam abstraktních znaků do zcela jiné roviny. Šalda ve svém „Zápisníku“ poznamenal: „[...] Holan má odvahu strmosti a příkrosti ještě mnohem, mnohem větší než Mallarmé“ (Šalda 1992, s. 130). Holan se od francouzského básníka v tomto srovnání klíčově odlišuje paradoxním nazíráním skutečnosti. Princip paradoxu prožíval Holan mimořádně silně a jeho poezie je v období 30. let téměř výlučně poezií antinomickou. Právě vnímání reality jako paradoxu je zásadní odchylka od krystalických veršů Mallarméových. A pro vyjádření těchto rozporů Holan konstruuje lexikálně i syntakticky rozporné tvary a metafory. Jejich funkčnost zůstala v úvodně připomínaných dobových reflexích nepovšimnutá (Procházka, Prach), byla brána za jakési neumětelství a úmyslnou složitost, aniž by se recenzenti dopátrávali po jejím jádru. Kdežto Píša a především Šalda vnímají jako neobyčejně intenzivní ono drama, které vstupuje do Holanovy poezie v okamžiku, kdy se odklání od svého předchůdce, kdy Holan provádí ono *clinamen*.

Tolik k mallarméovské odbočce inspirované dobovými ohlasy Bohumila Nováka a F. X. Šaldy.

Holanovo používání symbolistických vyjadřovacích prostředků ale nebylo bráno jako záhodné v očích kritika Františka Götze, jenž v *Národním osvobození* roku 1934 o verších sbírky *Oblouk* tvrdil: „Poesie je tu bořitelem reality, ničitelem všeho, co jevově existuje. [...] [Holan] ji oprostuje od každé vášně, od veškeré reality a dělá z ní čiré zření do prapodstaty bytí a jevů; [...] nahrazuje tedy vše reálné symbolem [...]“ (Götz 1934, s. 11). Holanova nerovnováha mezi realitou a duší podle Götze vede ke katastrofě lyriky a k paralýze emotivity básnického slova. Götzův názor je bohužel příliš okatě ovlivněn tím, že Holan nebásní o tom, o čem by Götz jako zakládající člen Literární skupiny a jeden z tvůrců jejího expresionistického programu nejspíš chtěl. Dokládá to především výrok ze závěru jeho recenze: „Dehumanisace lyriky se povedla. [...] Tolik se nám tu stýská – po troše životné hmoty, vonící a naplněné zdravým životem. Tolik je nám smutno po pravé lásce, po vznětu lidského srdce, po troše reality, přírody, tělovosti, po opojení

životem, po radosti a smutku“ (tamtéž). Principy expresionismu, jak se k nim takřka po celá 20. léta hlásili členové Literární skupiny a jak je tímto specifickým slovníkem Götz drobnou oklikou zpětně „vyvolává“, Holanem v *Oblouku* nebyly naplněny, odtud též název Götzova článku – „Čistá poezie v koncích“.

Nicméně o tři roky později v Götzově přístupu k Holanovi dochází ke zvláštnímu obratu. Příčinou je skutečnost, že byť ústrojně jsou námi sledované tři Holanovy lyrické sbírky z 30. let stejnorodé (a tohoto faktu si někteří doboví recenzenti v druhé půli 30. let všímají a reflektují jej), ve sbírce *Kameni, přicházíš...* Holan v některých básních angažovaně reaguje na soudobé skutečnosti kulturní a společensko-politické sféry. V roce 1936 šlo mimo 100. výročí úmrtí Karla Hynka Máchy zejména o občanskou válku ve Španělsku, k níž se Holan básnicky vyjádřil v souladu se svým levicovým přesvědčením. Götz roku 1937 do *Národního osvobození* napsal: „Chcete-li postihnouti pravý smysl abstraktní lyriky Vladimíra Holana, musíte si přečíst jeho několik básní, jimiž glosuje dnešní horké události světové, [...] a naráz pochopíte, že tato čistá lyrika je obrana velmi sensitivní duše proti temnému neklidu a bouři světa. [...] A tento básník, zlekaný jeho syrovostí a surovostí, staví se k němu do postoje čiré duchovní kontemplace [...]“ (Götz 1937, s. 11). Básně reagující na občanskou válku ve Španělsku se ve sbírce *Kameni, přicházíš...* vykytují tři, a to z celkového počtu padesáti dvou. To Götzovi vůbec nevádí, stejně jako to, že od veršů *Oblouku* se Holanova tvůrčí metoda ani abstraktní instrumentalita jeho metafor vyvěrajících ze svébytně „pokroucené“ řeči téměř nezměnily. Götz tak v neshodě se svým tři roky starým posudkem přímo píše: „[Holanova] poesie je jen a jen exprese, vise, předestilovaný duševní stav“ (tamtéž).

Analogickým nedorozuměním jako Götz reagoval na Holanovo *Kameni, přicházíš...* také literární teoretik a kritik Bedřich Václavek ve svém článku nazvaném „Pohled do lyriky“, jenž vyšel v časopise *Index*. Kromě Holanovy knihy veršů v něm recenzuje též například sbírky *52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida* a *Praha s prsty deště*, aniž by tušil, že autorem je tentýž člověk, Vítězslav Nezval. Balady Roberta Davida nepřekvapivě oceňuje pro jejich „sáhnutí na nejoblavější místo dnešní doby s jejími nezaměstnanými a existencemi předčasně ztroskotanými“ (Václavek 1937, s. 34). Podobným slovníkem vyzdvihuje Václavek též Holana, do jehož poezie dle jeho mínění proniká „sociální neklid dneška“, do poezie, „jež byla namnoze dosud zcela od skutečnosti odvrácena“ (tamtéž). Václavek byl tedy jako nejvýznamnější soudobý

levicový literární vědec Holanovými verši uspokojen, neboť básník „vyvedl svou dosavadní lyriku abstraktní k lyrice životné“ (Václavek 1937, s. 34). V podstatě identickým způsobem jako Götz a Václavek recenzoval sbírku také básník a literární historik Jan Šnobl v *České osvětě*, kde hovořil o inspiraci motivem sociálním a věrnosti zduchovnělé poezii, v níž je ovšem také pevnější poměr ke skutečnosti (Šnobl 1936).

2.2.1 Střety slovníků

Nejen na předešlých vybraných případech hodnocení Holanových sbírek z 30. let můžeme poměrně pronikavě sledovat specifický druh jevu, který popsal literární historik Vladimír Papoušek ve své studii „Kritik a nový slovník“, zařazené do knihy *Maxwellův démon* (2017). Premisa jeho textu vychází z předpokladu, že k součástem literárního prostoru v každé době patří také řeč kritiků, „kteří mají představu o kritické řeči své doby i o stavu řeči dobových spisovatelů“ (Papoušek 2017, s. 87). Stav dobové řeči se pak dramaticky proměňuje v okamžicích, kdy se kritik střetne s novým slovníkem a novým jazykem určitého literárního díla, které představují v soudobém diskurzu odchylku od „normálního stavu“ řeči o literatuře (tamtéž). Každý kritik je pak při setkání se zcela novým druhem repertoáru vyjadřovacích prostředků literárního díla nucen takové dílo uchopit vlastním jazykem, jenž je však vybízen přehodnocovat a pokusit se vytvořit si jiný slovník, jímž by dílo uchopil.

Jazykový materiál sestávající z recenzí na Holanovo dílo pak vykazuje známky všech Papouškem popsaných možných reakcí na střetnutí se s novým typem autorského slovníku.

Jednou z nich je **radikální odsudek**, jenž je determinován kritikovým pocitem potřeby nutného zavržení literární anomálie způsobené novým dílem. V tomto ohledu se obzvláště ostře vyjádřil František Serafínský Procházka svým vyjádřením na adresu *Oblouku* o „chorých, impotentních mlhovinách“ nebo o „kultu nesmyslu“, jenž byl pro něj nejpříhodnější hodnoticí metaforou pro dobově tendenční surrealismus (viz výše). Podobně zareagoval na sbírku *Kameni, přicházíš...* například i Miloš Hlávka ve *Studentském časopise*, v němž napsal: „Holan [...] se drží houževnatě cesty nastoupené kdysi pod [Mallarmého] vlivem, vytváří si metodu pro sebe bezpečnou, nebezpečnou

však pro poesii. [N]esnadnost [...] se stala Holanovi modlou. [...] Holanovi mnoho záleží na tom, aby se tvářil“ (Hlávka 1937, s. 239).

Jiným typem reakce na setkání s odchylkou je pak dle Papouška **snaha ji absorbovat** jako cosi, co už do kritikova souboru jeho pohledů na literaturu zapadá a vlastně k němu tvoří kontrapunkt a tedy nic zásadně rozrušujícího. Vzpomeňme na Františka Götze, pro něhož je sbírka *Oblouk* „katastrofou lyriky“, v níž se mu stýská po životě, lásce, srdci a realitě – viz výše „radikální odsudek“. Nicméně aby vzal Holana „na milost“ a nazval jej expresionistou, stačí mu „pouhé“ tři básně z dvaapadesáti, jejichž leitmotivem je soucit s trpícími ve španělské občanské válce – a to aniž by se oproti předešlé Holanově sbírce básníková poetika nijak zásadně proměnila. Průzračně levicové nuance oněch tří básní stačily také Bedřichu Václavkovi k tomu, aby zbylých 49 postsymbolistních básní sbírky *Kameni, přicházíš...* technicky vzato ignoroval a Holana tak vnímal jako básníka opouštějícího básnickou metodu abstraktní tvorby v zájmu lyriky životné.

V některých námi sledovaných recenzích je možné rozpoznat také třetí možnou reakci na odchylku, na **snahu ji „akceptovat coby indikaci nového paradigmatu** [ztučnění M. D.], což ovšem předpokládá, že kritikův slovník musí být změněn, a sice ve smyslu přijetí nové řečové iniciace“ (Papoušek 2017, s. 88). Taková snaha je ale značně obtížná, takže častěji můžeme vidět úkazy, kdy **kritik za použití svého aktuálního slovníku s novou řečí díla zápolí a svůj slovník se proměňovat teprve pokouší** [ztučnění M. D.] (tamtéž).

V podstatě bez jakékoliv výtky akceptoval Holanův jazyk literární a výtvarný kritik a teoretik Jindřich Chaloupecký. Jak uvádí ve své monografii o Chaloupeckém, nazvané *Obhájce moderního umění*, její autor Zdeněk Brdek, „v poslední třetině 30. a na začátku 40. let vykazuje Chaloupeckého diskurz [...] výrazné podobnosti s rétorikou existencialismu. [...] U Chaloupeckého není zdrojem uvědomění si sebe sama tvář v tvář skutečnosti filozofování, nýbrž tvorba a recepce umění“ (Brdek 2017, s. 43–45). Dokladem přijetí Holany poezie v harmonii s tímto Chaloupeckého přesvědčením jsou teoretikovy řečové akty v jeho recenzi na sbírku *Kameni, přicházíš...* otištěné v časopise *Čin*. Chaloupecký píše: „Báseň není pouhým prostředkem básnického dojetí, ale nástrojem noetické a metafyzické praxe“ (Chaloupecký 1937, s. 55). Chaloupecký zdůrazňuje, že

Holanovy verše jsou nikoliv pouze svědectvím, ale svědectvím zkušenosti docela zvláštní. Zcela klíčový je jeho výrok: „Přes své filosofické ambice není to filozofie veršem, ale to, co bych chtěl nazvat verš filosofie“ (Chalupecký 1937, s. 55).

Chalupecký tedy zmiňovaný souboj s novým slovníkem literárního díla nesvedl, naopak Holanovu básnickou řeč akceptoval právě jako indikaci nového paradigmatu. Holanova sbírka zcela zapadla do jeho tehdejší koncepce, kterou osvětlil například v roce 1940 ve své eseji „O vznešenosti umění“, kterou zakončil heslem: „Estetika bez metafyziky je nesmysl“ (Chalupecký 1940, s. 62).

Zmiňovaný obrazný souboj/zápolení ale se sbírkou *Kameni, přicházíš...* svedl například literární historik Oldřich Králík. Ten ve své recenzi otištěné v *Listech pro umění a kritiku* Holanovu sbírku také akceptoval, a to se všemi „podivnostmi“ jejího jazyka: „[...] nejde o novotářské triky, o časové experimenty, [...] nýbrž o dílo, které je radikálně novotné z vnitřní nutnosti, které bylo k neslýchané převratnosti výrazové přímo dohnáno zoufalou vůlí se zachránit“ (Králík 1937, s. 401). O Holanově slovníku Králík konkrétně píše: „Prostřední básník se spokojí se slovy, jež jsou vlastně všechna [běžnými frázemi], nemůže tedy vyjádřit nic svého, u pravého básníka jako Holan i slova nejobyčejnější (krev, bledost, úsvit, váhání atd.) se stávají osami obrazivého kosmu a jsou ostře vetknuta do souvislostí významových“ (tamtéž). Domnívám se, že obzvláště Králíkovo slovní spojení „osy obrazivého kosmu“ prokazuje akceptační ovlivnění Holanovou symbolikou. Takové figurativní vyjadřování je však v jeho recenzi přesto spíše sporadické (např. můžeme ještě zmínit formulaci „Bůh tlakem provádí člověka z osudu do osudu“ apod.), neboť onen souboj s Holanovým jazykem Králík svedl především na bázi strukturalistických mikroanalýz jednotlivých veršů a strof. Právě metoda strukturalistického výkladu tak v Králíkově textu reprezentuje jeho přijetí Holanova slovníku nejvýraznější argumentací, která je nicméně pořád Králíkovu stylu myšlení a řeči nejvlastnější, byť jisté odbočení je v nich postihnutelné.

Soudobé kritiky na trojici Holanových básnických sbírek z 30. let (jimž se budu věnovat ještě ve třetí studii této disertační práce) ilustrují všechny jevy, které Papoušek ve své studii popsal, a stvrzují i tezi o cirkulaci různých slovníků iniciovaných „silnými“ metaforami, jak ji charakterizoval Richard Rorty (viz kapitola 1.7.1). V této studii mi

nešlo o přímou analýzu soustavy metafor Holanova básnického jazyka v tomto období, pokusil jsem se naopak sledovat obrysy diskurzivního vyjednávání o změně dobového literárního paradigmatu v momentě, kdy se Holanova tvorba a figurativní vyjadřování zásadně emancipovaly od svých předchůdců a též současníků. Šlo mi o přiblížení toho, co se děje, když se v literárním prostoru nečekaně objeví natolik autonomní poetika s výrazně komplikovaným, avšak mimořádně spleťtým slovníkem a křečovitou metaforikou. Bylo by dle mého mínění hrubou chybou se Holanovou figurativní řečí zabývat, aniž bych se alespoň v hrubém náčrtu nepokusil jeho imaginaci popsat ve světle, v němž překročila své soudobé vyjadřovací meze, v rámci literárního provozu, z něhož nelze izolovat spisovatele a jejich díla, ale v němž je nutné vzít na vědomí též další prvky literárního provozu – kritiky a vlastně i čtenáře.

2.3 „Je Bůh? Ta otázka se chvěla, / dokořán všemu ve všech zlech...“ – Holanovo hledání Boha

„Po těžkém otřesu kdysi před rokem (padaly obrazy ze stěn a praskaly náhrobky) – skutečně, tak se měla vteřina, probudil jsem se poznáním, že mi nikdo neodpovídá na ‚nové‘ otázky.

A sám vyslýchán a ožebračen – setkal jsem se s tímto: ‚Kde je Bůh?‘“

(Dvořák 2019, s. 89)

Úvodní citát této studie pochází z Holanova dopisu Jaroslavu Durychovi (1886–1962) z 31. ledna 1929. Kritická otázka „Kde je Bůh?“ působí mimořádně tíživě v jakémkoliv kontextu, i mimo literární dílo, i mimo epistolografii. Holan dopis ukončil výzvou o osobní setkání, k němuž pravděpodobně nedošlo, další nám známá korespondenční výměna mezi oběma spisovateli totiž proběhla až o 19 let později.

Z Holanovy korespondence na přelomu 20. a 30. let dále zjistíme, že Durych nebyl zdaleka jediným katolickým intelektuálem, s nímž Holan navázal vztah. V polovině roku 1928 básník kontaktuje ve Staré Říši (na Vysočině) žijícího myslitele, vydavatele a překladatele Josefa Floriana (1873–1941), v létě téhož roku se po mnoha letech ozývá páteru Ottu Rájkovi (?–?), svému bývalému učiteli latiny z dob dětství, kdy Holanova rodina přebývala v Podolí u Bělé pod Bezdězem, na jaře roku 1930 pak zasílá svou čerstvě vydanou sbírku *Triumf smrti* do Tasova knězi a spisovateli Jakubu Demlovi (1878–1961).

Všichni tři zmínění pánové nebyli ani zdaleka jedinými katolicky orientovanými umělci či přímo duchovními osobnostmi, s kterými se Holan během svého života stýkal či si s nimi psal. Vyjma přirozených vnějších okolností, proč tomu tak bylo, v básnickově díle vysledujeme i zásadní okolnost vnitřní – jedním ze základních myšlenkových akordů Holanova hluboce meditativního a metafyzického básnického díla jsou témata náboženství, víry v Boha, vztahu k Bohu a též kontemplace nad zákonitostmi světa determinovanými právě božím principem.

Zabývat se touto dominantou básníkově díla je ovšem nelehký úkol, značně zevrubný. V této studii, koncipované jako řetězec poznámek, bych se tak chtěl pokusit o „pouhý“ náčrt tohoto tématu v básníkově poezii v rozmezí jeho tvorby od konce 20. do konce 40. let minulého století, a sice na pozadí básníkových vyjadřovacích prostředků, do nichž „zaklel“ své jednotlivé úvahy a kontemplace, své nejistoty a pochyby, své otázky, z nichž ta nejpalcivější zní: „Kde je Bůh?“

2.3.1 „Těžký otřes“

V Holanově poezii najdeme náboženské/křesťanské motivy už v jeho prvotině *Blouznivý vějíř*. Jak bylo vyloženo už v úvodní případové studii této disertační práce, první dva oddíly Holanova debutu vykazují známky ovlivnění dobovým poetismem, především spontánní obrazotvorností, asociativností, metaforikou ustavenou bezuzdnou a nevázanou imaginací či opojením dobrodružností, hravostí a exotikou – například v básni „Zasněžený dům“ čteme:

„Ó Panno Maria hraji s Vámi šach

A ve Vašich očích odpluji až do Jeruzaléma“

(Holan 2006a, s. 13),

podobně v básni „Zima“ jsou verše:

„Kristus jest dnes již bělovousý pán

Na Mount Everestu pije horký punč

Z Nového zákona dál padá modře sních

Na krby laskavých“

(tamtéž, s. 15).

Motivy Krista, jeho matky či Nového zákona se zde zcela mívají s běžnou kontextualizací, jakou bychom očekávali. Holan jich používá „rozšafně“, uvolněně a snivě – jejich asociativní obraznost je vskutku natolik volná, že se zdá býti až náhodnou, jakousi improvizací. Takových „otevřených spojů“ mezi biblickým motivem a k němu

připojeným jazykovým výrazem, jenž výchozí motiv nijak nerozvádí a ani na něj nijak logicky nenavazuje, najdeme ve sbírce vícero, většinou právě s akcentem na poetistickou metodu básnění, ovšem s výjimkou závěrečného čtyřverší básně „Kráľ David“ (viz kapitola 2.1.2).

V *Lexikonu teorie literatury a kultury* pod heslem „poetismus“ najdeme tvrzení, že ohledně tohoto směru se obvykle rozlišují dvě jeho fáze: raná, zhruba mezi lety 1922–1927, a pozdní, 1927–1930. Pro tu pozdní je typické, že „zvolna [...] mizí bezstarostná, karnevalová hravost a do popředí vystupují motivy smrti a tragiky“ (Nünning 2006, s. 607). Zdá se, že Holanův debut jeví známky prostupnosti obou poloh tohoto diskurzu, kdy tou dominantní se pozvolna, ale jistě stává poloha žalostnější, nejistotná (viz kapitola 2.1.3). „Na přelomu dvacátých a třicátých let jsme tedy v české poezii svědky posunu [...] k postižení existenciální tíhy, životní tragiky, [...] lidské samoty a osudovosti“ (Křivánek 2010, s. 33).

Inspirační zdroje tvorby se v Holanově díle nadále výrazně proměňují ve verších bezprostředně navazujících na jeho prvotinu – řeč je pochopitelně o básníkově druhé sbírce *Triumf smrti* (1930).⁸¹ Její jednotlivé básně vznikaly v letech 1927 a 1928. Pro Holanův osobní život byla léta po vydání *Blouznivého vějíře* v mnoha ohledech kritická. V rozhovoru z roku 1955 pro časopis *Nový život* básník vzpomínal: „Ukvapeně jsem vydal knížku *Blouznivý vějíř*. Je to takový hřích mládí. Pak vyšel bibliofilsky u Kuncíře *Triumf smrti*. Potom jsem se zavřel, byla to pro mne jakási básnická klauzura“ (Holan 2006b, s. 493). Vzpomeňme na dopis Jaroslavu Durychovi z 31. ledna 1929, v němž básník hovoří o otázce „Kde je Bůh?“

2.3.1.1 ...snad tam to bude Damašek

Dovolme si nyní krátký exkurz do Holanovy životní poutě konce 20. let a mějme při tom stále na paměti, že se zabýváme básníkovým vztahem k náboženství a víře.⁸² Již bylo uvedeno, že ještě před kontaktováním Jaroslava Durycha Holan navázal korespondenční

⁸¹ Holan *Triumf smrti* posléze třikrát přepracoval, poprvé v roce 1936, podruhé roku 1948 a potřetí jako definitivní vydání poslední ruky pro účely svých sebraných spisů v roce 1965.

⁸² Tomuto tématu se částečně věnuji také ve své průvodní studii k výboru z Holanovy korespondence *Umlkám do čekání* (viz Dvořák 2019, s. 27–30, 41–47). Některé poznámky k tématu se tak v této kapitole s pasážemi z dané studie překrývají.

styk s Josefem Florianem a páterem Ottou Rájkem. Florian mu na první dopis (jehož znění neznáme, jelikož Holanovy dopisy Florianovi jsou nezvěstné, ovšem s jednou výjimkou, viz níže) odpověděl: „Doufáte ve mně naléztí přítele. [...] Chcete-li být učen křesťanskému náboženství, přijďte, s radostí se o to pokusím“ (Jurčeková 2010, s. 58). Holan tedy Floriana oslovil s žádostí o jakési mentorství v rámci křesťanské věrouky. Ani básníkův dopis Rájkovi nám není znám, díky Holanově pozůstalosti ovšem víme, že Rájek mu odepsal: „Milý Vladimíre! Dopisem Vaším byl jsem velmi pohnut – rozrušen. [...] Snad jste nenalezl spokojenosti ve svém povolání, snad se i to dá změnit, abyste svojí utýrané duši získal ztracený klid a pokoj [...]. Neztrácejte důvěry v sebe“ (Justl 1988a, s. 325). Ze znění dopisu můžeme vyvodit, že Holan se páterovi svěřil se svými stavy beznaděje, kterými tou dobou procházel.

Na konci 20. let se totiž básník potýkal s několika problémy nejen osobní povahy. Po maturitě nějakou dobu sháněl zaměstnání. Obrátil se například na svého přítele, básníka Antonína Sovu (1864–1928), zda by se nemohl přimluvit za místo v pražské městské knihovně, již byl Sova v letech 1898 až 1920 ředitelem. Sovova přimluva skončila bez úspěchu. Existenční problémy Holan vyřešil až nástupem na úřednickou pozici v penzijním ústavu (v srpnu 1927), k níž mu dopomohlo doporučení dalšího Holanova přítele z řad básníků, Josefa Hory (1891–1945). Všednodennost administrativní rutiny však Holana vnitřně ubíjela, což dokládají jednak básníkovy pozdější vzpomínky na ni, jednak též například obsah Rájkova dopisu (básníka z deprimující úřednické práce „vysvobodil“ až odchod na zdravotní dovolenou zkraje podzimu 1934, od té doby se běžným zaměstnáním Holan už nikdy neživil). Holan se ale potýkal i s osobními problémy – po delší známosti se rozešel se svou první velkou láskou, s o 7 let starší spisovatelkou Sonjou Špálovou (1889–1994), a zřejmě těsně před začátkem jara 1928 se marně pokusil navázat intimnější vztah s jistou Sylvou Šimonovou (Justl 1988a, s. 339–340). Ta největší rána ovšem nastala 26. července 1928, kdy náhle na srdeční infarkt zemřel Holanův 55letý otec František (shodou okolností tři týdny nato umírá také Sova).

Opět si připomeňme, co Holan Durychovi na konci ledna 1929 píše: „Po těžkém otřesu kdysi před rokem (padaly obrazy ze stěn a praskaly náhrobky) – skutečně, tak se měla vteřina, probudil jsem se poznáním, že mi nikdo neodpovídá na ‚nové‘ otázky. A sám vyslychán a ožebračen – setkal jsem se s tímto: ‚Kde je Bůh?‘“ Co je míněno oním

těžkým otřesem, není tak těžké vydedukovat. Není ani nijak složité si představit svízele, kterým byl básník vystaven a jejichž „řešení“ zřejmě očekával nalézt právě v náboženství – proto ty dopisy Florianovi, Rájkovi a Durychovi (po vydání *Triumfu smrti* též Demlovi, to je ovšem už jiná „kapitola“). Zájem o myšlenky křesťanské víry Holana od té doby provázal celý život.

Jako poslední ilustrační, ale důležitou poznámku biografické vsuvky k tomuto období si dovoluji zmínit Holanovu cestu do Itálie, kterou podnikl od 26. března do 14. dubna 1929. V „holanovské“ odborné literatuře je zmínka o této cestě většinou uvedena jako prostý životopisný údaj, byť v konturách toho, že reminiscence z této cesty Holan několikrát vtělil do svých básní. V básníkově jen velmi málo známém dopise Josefu Florianovi z období těsně před Vánoci 1928⁸³ však své plánované cestě do Itálie přikládá mimořádnou důležitost: „Těmato smrtelnýma očima ještě nepláču bez pokrytectví. Zdá se, že mi je souzena cesta přes Alpy a snad, snad tam, až se budu přibližovat k Pise, Římu, nevím, snad tam to bude Damašek. V nelidské hrůze čekám na jaro, kdy zamýšlím jet do Itálie, v hrůze, která má sladké obrysy.“ Zmínka o Damašku je odkaz na biblický příběh Pavla z Tarsu, jenž původně nebyl křesťanem, nicméně právě poblíž Damašku si prošel mystickým prožitkem setkání s Ježíšovým zjevením, díky němuž se na křesťanskou víru obrátil. Holan v dopise dále pokračoval: „Dnes jsem zašel do dominikánského kláštera. [...] Madona nad oltářem, věnec světelných anemon. Hledal jsem Jej. Samí lidé. Odešel jsem po špičkách, se závistí, že ti druzí nevědí o ničem, protože nejsou. [...] Úžasná věc, varhany, ta jejich srdce, hlubina kněžiště. Dosud však jen zevní znaky a tušení vnitřního.“ Po stenu nad svým úřednickým zaměstnáním Holan dopis ukončuje: „Přeji Vám a těm, kdož Vám jsou milí, nejkrásnější Vánoce. Budou první, které potrvají bez otce, dobrého kapitána, který umřel a je v nebi. Umřel mi a už je to vzpomínka.“

Mimořádně závažné jsou v citovaném dopise básníkovy kontradiktorické postoje k víře v Boha. Holan si od cesty do Itálie slibuje jakési obrácení, utvrzení ve víře či definitivní přilnutí k ní, jichž zde může dosáhnout a jichž zřejmě není schopen dosáhnout

⁸³ Dopis je uložen v souboru části pozůstalosti Josefa Floriana ve sbírkách Muzea Vysočiny Třebíč (MVT), konkrétně v depozitáři rukopisů pod přírůstkovým číslem 50.833. Při přípravě edice *Umlkám do čekání* mi o jeho existenci bylo známo pouze z kusé čtené ukázky z něj v dokumentárním pořadu *O dvacáté páté hodině* (2005), produkovaném Českou televizí. Nakolik vím, je zmiňovaný dopis jedinou korespondenční jednotkou psanou Holanem Florianovi, která je momentálně badatelsky dostupná. Za pomoc s nalezením tohoto dopisu bych na tomto místě rád poděkoval paní Mgr. Mileně Veselé, knihovnici Společenskovědného pracoviště MVT, jež mi danou korespondenční jednotku zpřístupnila.

doma v Čechách. Když jde totiž do kláštera, Boha zde nenachází, nachází pouze lidi, „kteří nejsou“, zůstává mu jenom „tušení vnitřního“. Přitom Holan de facto nepochybuje o tom, že mrtvý otec je v nebi. Rozporuplnost daných tvrzení je zjevná.

Kontradiktorka básnických řečových aktů v Holanově díle sehrává zásadní roli, o tom ještě bude řeč. Právě rozporuplnost v básníkově postoji k náboženským otázkám nás provokuje k ustavičnému ohledávání toho, jak nám Holan skrze poezii a svůj autonomní jazykový instrumentář svou (ne)zkušenost a své (ne)pochybnosti nad vlastní vírou v boží existenci zprostředkovává. Vladimír Justl tuto problematiku na konci 80. let zjednodušeně přiblížil takto: „Po celý život se v Holanovi odehrával zápas, který sám přesně pojmenoval: ‚Být ve víře proti víře‘“ (Justl 1988b, s. 540).

*Triumf smrti*⁸⁴ je sbírkou, jež (poněkud reduktivně řečeno) v hrubých obrysech reflektuje Holanovo dětství v Bělé pod Bezdězem včetně dospívání za studií v Praze, a sice v duchu nikoliv nepodobném některým útvarům v *Blouznivém vějíři*, dále jeho milostný vztah se Špálovou a pak zejména otcovu smrt – či lépe řečeno zrcadlí úvahy, k nimž otcova smrt básníka přivedla.

Jednou z klíčových básní sbírky je „Píseň o ztrátě, rozkoši a smrti“, v níž se nepochybně snoubí výše uvedená témata a v níž je smrt Holanova otce nejzřejmějším čitatelem.

Báseň otevírá dvouveršová strofa odrážející ve zpětné perspektivě lyrického subjektu rozdíl mezi bezstarostným dětstvím a uvědoměním si tragičnosti lidského života v jeho fázi dospělosti:

„Tak jako stavba houslí skládá a tají něčí zpěvnou samotu,
mladost nás hýčká, nevzbouzí, že jednou budem žítí jenom vzlykotu“
(Holan 2006d, s. 111).

Zmíněnou „ztrátu“ v názvu básně Holan modeluje především několikerými apostrofami – „ach, kam jdou oblaka?“, „Kde je ten dům?“ (zřejmě dům dětství), „Leč důvěrnosti libé

⁸⁴ Pochopitelně pracuji se zněním prvního vydání z roku 1930, jež je oproti dalším básníkovým přepracováním podstatně rozsáhlejší a kompozičně jinak členěné.

svěžest, čím ji naleznu, / [...] když místo kruhu hudby [...] sem věnec smolný pad? / [...] příteli včera, dnes jen cizince, co hledáš na ztracených světech?“ (Holan 2006d, s. 111–114). Uvědomění smrti nutně vede k přemýšlení o božím principu:

„[...] neb čím že vykupuji čas, čím jsme tu před Bohem a čím Jej oslavuji?
co nám tu patří? Jara hosty jsme, žebráckým jarem hynem,
květenou mrzkých chorob vyvráceni, na něž léku není ani pomoci“

(tamtéž, s. 113).

Básníkovi nejde o nic menšího než o smysl života, který mu tváří v tvář zániku uniká, byť si je vědom, že „jsme tu před Bohem“. Pokud je život, jenž je nám dán, vrcholným dílem božím, dávalo by smysl, kdyby byl bezchybný, Holan si však touto zásadou není jist. Motiv jara je až banálním podobenstvím zrození, rozpuku života, možná ale právě skrz tuto banalitu Holan schválně poukazuje na rozpor, že tento rozpuk je možné vnímat i jako svého druhu „prokletí“ – zázrak zrození života totiž nutně končí smrtí, „chorobami, na něž není léku ani pomoci“, a právě tyto „choroby“ jsou neoddělitelnou součástí zázraku jara/životu. Když se básník ptá, „čím jsme tu před Bohem“, implicitně naznačuje, že má pochybnosti o tom, jakou cenu tedy lidský život v očích Boha vlastně má. Není si ani jist, zda je lidský život opravdu náš, jelikož „co nám tu vlastně patří?“ Život by měl z principu patřit nám, ale je odnímán způsobem, proti nimž nelze nic podniknout, čili nad životem nemáme kontrolu.

Ve výše citovaných verších Holan o smrti uvažuje spíše genericky a vnímá ji optikou toho, jakou hodnotu má lidský život v očích Boha. V dalších verších už upozorňuje na vědomí vlastní smrtelnosti:

„Co budu živ, umírám každý den, otálím spěchaje,
ve vazbě toho, čím jsem odmítán, do prázdna vzlykaje [...]“

(tamtéž, s. 115).

Jde zřejmě o rozvinutí předchozího principu „jara“ v lidském životě, do něhož se rodíme a stejně tak v něm umíráme, nadto jako metaforičtí „hosté“. Holan už neuvažuje o smrti jako o jednom, finálním okamžiku lidského života, jako o zakotvené jednotlivě v toku

času, smrt je naopak v řečovém aktu „umírám každý den“ sama životem! Básník touto velmi úspornou jazykovou konstrukcí buduje obraz, v němž tok života je ve skutečnosti tokem smrti – od okamžiku narození, kdy se staneme „hosty jara“, začíná konstantní proces smrti. Navíc, hyneme-li „žebráckým“ jarem, je smrt definitivním stvrzením toho, že to, „co nám tu patří“, není opravdu nic, že nám nic nepatří, ani život (či že nám je život snad jen „propůjčován“).

Na otázku „Kde je Bůh?“ v básni „Píseň o ztrátě, rozkoši a smrti“ lyrický subjekt odpověď nenachází:

„Pozdě! – Všechny otázky pronesené před zrcadlem, to je marnost naše,
obluda odloučenosti, jež rdousí nás i oslňuje plaše,
jakýsi obraz rozmetaný znovu sestavuje touha zoufalá, [...]“

(Holan 2006d, s. 116).

Se svou vírou či nevírou zůstává člověk sám, a to je onou „obludou odloučenosti“. Chce-li být básník v nějakém spojení s Bohem, nezbyvá než vystačit si s nenaplněnou touhou. Důležitá je zde nicota, nadto ve své rozporuplnosti. Připodobňuje-li básník nicotu své víry k obludě odloučenosti, pak ta jej jednak rdousí, ale především také oslňuje – nelze si nevzpomenout na Karla Hynka Máchu a jeho koření se Bohu, protože ten není⁸⁵. V básni se hovoří o nicotě i v metafoře „obraz rozmetaný“, jež upozorňuje na dříve existující obraz světa, v němž víra měla své místo, tento obraz je ale rozmetán a snaha dát jej zpět dohromady je touhou s příznakem zoufalosti.

Holan nebásní o ateismu v pravém smyslu slova, básní o samotě, o tom, že na své otázky je nucen hledat odpovědi sám, protože „nikdo jiný“ na ně neodpovídá, přičemž dřívější pohled na skutečnost, v níž bylo božské obsaženo, vzal za své. Vidina/iluze čehosi božského básníka oslňuje, je si vědom marnosti, jež vyvěrá z pochybností o boží existenci, ale to mu nebrání v touze Boha znovu nalézt. Víra s nevírou se tak paradoxně spolu snoubí.

⁸⁵ Znamý výrok z Máchova deníku, jenž si poznamenal roku 1833, zní: „Já miluju květinu, že uvadne, zvíře, poněvadž pojde; já miluju – ba víc než miluju – já se kořím Bohu, poněvadž není“ (Arbes 1954, s. 91).

Existencí Boha si tedy Holan není jistý, přitom ji nevyklučuje, nepoužívá žádné explicitnější tvrzení, jímž by svou pochybnost přetavil ve výslovné „nevěření“, jež se nabízí jako logické vyústění jím zbásněných sporností. Ateismus není pro Holana řešením prostě proto, že není východiskem, jak si vysvětlit smrt. Bůh není přítomný a v zoufalé touze se s ním básník touží nějak „spojit“, přítomná je ale namísto Boha jenom smrt – druhá strana této mince. Smrt je důvodem, proč hledat Boha, jelikož básník trpí vidinou toho, že nejbližším možným důkazem existence boží je právě existence smrti.

Již jsem zmínil, že kritickým momentem Holanova osobního života byla smrt otce. Básník ji do veršů *Triumfu smrti* vtělil do závěrečných strof „Písně o ztrátě, rozkoši a smrti“:

„Můj otče, modlitbo třetí tohoto zmučeného dne, [...]

Proč za Smrtí jen dvakrát zjevuješ se mi [...]

příchodem odcházeje, když břeh druhý sice blízký je, však řeka dělí nás bez

přívozu? [...]

Dle srdce a očí, z milosti Boží srdce lidské je, a tedy z lásky, [...]

at' věčnou modlitbou slavím modlitby nesplněné jinotaj! [...]

Souvislosti, mezi uzamčeným a mezi útokem prosebným na kraji Nekonečna“

(Holan 2006d, s. 118–120).

Tyto verše zásadně osvětlují fakt, že Holan sbírku pojmenoval *Triumf smrti*. Smrt je totiž něčím, co má absolutní zásah a co lyrický subjekt vnímá extrémně rozporně – smrt je triumfem pouze pro ni samotnou (je snad její apriorní vlastností), nikoliv pro pozůstalé. Po smrti jsou totiž všechny myšlenky na danou blízkou osobu vždy příchodem a odchodem zároveň, paradoxem. Napětí mezi láskou a smrtí je souvislostí vkládanou do vztahu se symbolem Nekonečna. Všimněme si, že Nekonečno plní zřetelně jinou funkci než „milost Boží“, již vděčíme za schopnost milovat, Holan oba tyto znaky zásadně odlišuje. Světy živých a mrtvých básník vnímá jako k sobě bezprostředně blízké entity, přechod na „druhý břeh“ může být fakticky otázkou okamžiku (ve smyslu náhlé smrti, klidně i vlastní rukou), takový přechod je ale definitivní a není po něm cesty zpět. Zážitek

se smrtí jako takovou básník zprostředkovává hned několika metaforami, úvahy o ní zbásňuje naněkolikrát, protože jen se smrtí má nějakou empirickou zkušenost – jsou to až okolnosti toho, co je po smrti, nad čím lyrický subjekt váhá, jak si je vyložit. Od okamžiku smrti nastává cosi po ní, pro což Holan nenachází lepší označení, než je Nekonečno. A co víc, toto Nekonečno sám vnímá nejednoznačně, protože rozlišuje dvojí možnost modlitby – jednou modlitbou je osobní modlitba za otce a druhou modlitbou je nenaplněný ideál víry, ona „modlitba, jež nesplňuje jinotaj“, přičemž jinotajem je nepochybně myšlen právě svět determinovaný božím principem.

Pochybnosti o boží existenci, vyvolané jistotou smrti na jedné straně a nejistotou jejího smyslu a toho, co je po ní, vyvolané na druhé straně, Holan zprostředkovává vcelku přirozenými jazykovými nástroji. Přirozenými v tom smyslu, že své pochybnosti vnímá jako paradoxní, proto i metaforika jeho veršů je bytostně paradoxní. Jedinou neklamností je finalita smrti v reálném světě, básníka však zajímá, co je za touto finalitou a za tímto světem, protože jedině to mu také umožní pochopit podstatu života, toho, „čím jsme tu před Bohem a čím Jej oslavujem“. Díky básníkově korespondenci spolu se znalostí některých životopisných dat můžeme naprosto určitě říci, že výchozí myšlenky křesťanské věrouky mu samy o sobě nestačily ke smíření se s životními tragédiemi. Verše, které napsal v *Triumfu smrti*, reprezentují svědectví rozpadu vnitřního světa, obrazu, jenž byl rozmetán, a touha jej sestavit je zoufalá. Nebo ještě jinak, slovy Vladimíra Justla: „Jak se smířit s lidským údělem a se smrtí bez Boha – to byl jeden z [Holanových] základních celoživotních problémů. Bez pochopení smrti mu nebylo života. A jak chápat smrt, nepřipustím-li existenci Boha“ (Justl 2010, s. 156)?

2.3.2 Trojjediné *Vanutí, Oblouk a Kamení, přichází...*

Holanova poezie 30. let se významové paradoxičnosti nezřekla, naopak ji silně posílila a začala se projevat též na úrovni gramaticko-stylistické. Můžeme-li mluvit o Holanově symbolice sklonku 20. let, pak ve vztahu k jeho symbolice let 30. je její mladší sestrou v tom smyslu, že nedosáhla takové krajnosti. Velmi zjednodušeně můžeme o Holanově lyrice 30. let říci to, že přesáhla do té doby myslitelnou mez abstraktivizace: „Jeho [...] básně [z tohoto období] tak vybízejí, aby byly zkoumány jakožto uskutečnění jedné z extrémních možností poezie“ (Blažiček 2001, s. 13).

Extrémnost této lyriky je dvojího druhu, abstrakce jednotlivých znaků a motivů je téměř výstřední, jazyková deformace používaných řečových aktů přemrštěná. Z těchto důvodů však Holan přesáhl své „předchůdce“ (myšleno terminologií Harolda Blooma, viz kapitola 2.2) a proto až ve 30. letech můžeme hovořit o jeho zcela autonomní poetice, již jsem zprostředkovaně přiblížil ve druhé případové studii této disertační práce. Sluší se doplnit, že tematický rozsah své poezie Holan ve 30. letech nebývale rozšířil, byť jednotlivé náměty svých básní téměř výhradně pojmenovává nepřímou – jen namátkou uvedu, že třeba erotický námět je nutné dešifrovat například ve verši „Jediní nebo sami? Tmu jednu ležíme“, smrt je „nenápadně ukryta“ v protimluvu „Nehybnost tvá je moje plynutí, / rybářko bez udic!“ (Holan 1999a, s. 55), jehož variaci v *Triumfu smrti* jsem zde už okomentoval (žítí jako konstantní proces umírání), úděl básnického poslání vnímá jako sudbu, jež má ovšem časově limitovaný prostor: „Jak kůrka chleba trpkne kůrka slova / Apollónova. Nelkej však tvůj hlas! / A zpívej znova, všechno znova, / dokud je čas“ (Holan 1999c, s. 105), a když odkazuje na Karla Hynka Máchu, bez zkratky „K. H. M.“ v názvu básně bychom to ze samotných veršů pravděpodobně vůbec nemohli poznat: „Vlna, již jsi trysknouti dal z jeho⁸⁶ skály, / smetla především tebe... ale do vzniku, / odkud se věčně vracíš, jako se věčně valí / poezie, šumící jeskyněmi slovníku“ (Holan 1999c, s. 147).

Motivy náboženství, víry v Boha a božského principu jsou „kódovány“ velice podobnými metodami. Jelikož ale oproti *Triumfu smrti* Holan ve 30. letech ve svém vyjadřování notně zabstraktněl a naléhavost jím pojímaných témat začal vnímat poněkud uvolněněji, a sice v tom smyslu, že už není tolik osobní, jako když se umělecky vyjadřoval o svých vlastních potížích, můžeme o Holanových lyrických sbírkách z 30. let říci, že obrazy, jež nám svou poezií zprostředkovává, částečně osvobodil od důvěrnosti k vlastní osobě. Tím mám na mysli to, že zatímco s jistou dávkou rezervy bylo možné vnímat lyrický subjekt *Triumfu smrti* jako Holanovo alter ego, u sbírek *Vanutí*, *Oblouk* a *Kameni přicházíš...* je taková perspektiva až na několik výjimek interpretačně neproduktivní. Pochopitelně, i v těchto sbírkách si lze jejího autora jen těžko odmyslet,

⁸⁶ Vzhledem ke kohezi textu toto mužské zájmeno označuje „nový obraz – za pohnutkou / v zatáčce vesmíru povalit slovo Bůh“ (Holan 1999c, s. 147).

nicméně jednotlivé aspekty prožívané skutečnosti se snaží Holan zbásňovat co „nejobecněji“.

Když například básní o smrti, nebásní už o smrti otce ani o vědomí své vlastní smrtelnosti, naopak básní o smrti jako o jevové skutečnosti dotýkající se každé lidské bytosti. Je tomu tak i u jiných jevových skutečností, proto ta pořád dokola omílaná abstrakce, nekonkrétnost definovaná už samotnými názvy jednotlivých sbírek – kdy *Vanutí* označuje trvalou dynamiku našich životů a našeho světa, nikdy nekončící pohyb čehokoliv, co naše životy ovlivňuje; kdy *Oblouk* zpodobňuje vztah čehokoliv s čímkoliv, jenž ale nikdy není přímý, jenž je vždy zakřiven z důvodu věčného pnutí, z něhož se nelze vymanit a jež je jen další složkou paradoxně vnímaného bytí v realitě: „Zvíře a vázo, strome, ptáku, ráme – / vždy vy, jež bytí oplodní a *mimo* jme! / My ale v mezivěchnu předstíráme, / jak zcela být, když skoro nevíme a téměř jsme“ (Holan 1999b, s. 91); kdy *Kameni, přicházíš...* odkazuje k fyzické/látkové hmotě (odbočka: nesmírně by mě zajímalo, zda se Holan v dané době náhodou neseznámil s článkem švýcarského astronoma Fritze Zwickyho z roku 1933, v němž publikoval svůj teorém o temné hmotě, pozorovatelné nikoliv přímo, ale pouze nepřímou jejím gravitačním působením), jejíž tíhu nelze nepocítovat nejen ve vnitřních souvislostech, ale i v těch vnějších (politické události soudobé Evropy, výročí 100 let od Máchovy smrti či 10 let od smrti bolševické intelektuálky Larissy Reissnerové), proto konečně nějaké konkrétnum, „kámen“, jenž se ze své podstaty nijak nehýbe, ale v Holanově imaginaci přesto abstraktně (někam / k někomu) „přichází“. Drsná emancipace Holanova básnického jazyka v dobových recenzích vzbudila přinejmenším rozpaky, a to oprávněně z výše řečených důvodů (viz kapitola 2.2.1).

Jevová podstata božího principu v Holanových básních z 30. let básníkovi stále uniká, toto unikání vyjadřuje ještě vyhocenější protichůdností, například v básni „Náměsíčný“ ze sbírky *Vanutí* čteme:

„Můj Bože, to je chvíle ta,
kdy za nějakým jménem jdu,
které se nejmenuje.
[...]

Můj Bože, to je chvíle ta,

kdy zpívá za zpěvem

tón neslyšený.

[...]

Jen slyš, ó Bože, kterak přestrašen jsem

odvahou všeho!“

(Holan 1999a, s. 40).

Nepojmenovatelné, k jehož pojmenování se ale lyrický subjekt přesto snaží dospět, zpěv tónu, jež nelze slyšet, ale vědomí o jeho existenci tu je – to vše ve chvílích, kdy je subjekt vystrašen odvahou těchto nedosažitelných maxim dosáhnout. Než o Boha samotného jde tedy spíše o přiznání si přesvědčení, že něco většího, než jsme my sami, musí existovat. Apostrofy Boha připomínají ve spojení s názvem básně téměř extatický stav, jenž je navíc vyhocen i pohlavně laděnou oxymóronní vsuvkou ve třetí sloce:

„Spí krásná přadlena a nahý divem

se v tělo strojí.

Můj Bože, to je chvíle ta,

kdy chvění chvěje se [...]"

(tamtéž).

Stálo by za úvahu, zda Holanova báseň není jakousi vědomou obměnou subtilní tradice katolické erotické mystiky, jež „tkví v záměrné ambivalenci mezi milostným a náboženským, mezi láskou k člověku a láskou k Bohu [...]" (Putna 2015, s. 427), jednodušší vysvětlení přítomného motivu však bude to, že tematiku katolických zásad výkladu světa a jeho pravidel Holan implicitně rozvíjí (po zvědomnění Boha za oponou spojitosti mezi životem a smrtí, jak tomu bylo v *Triumfu smrti*) o neoddělitelnost života od hříchu, od hříchu ve smyslu pudové pohlavnosti a fascinace sexualitou.

Jiným druhem hříchu, v katolické tradici velmi závažným, je sebevražda. Závěr básně „Trhání leknínů“, taktéž se sbírky *Vanutí*, zní:

„Šel k Bohu středem psů,

k smíření vábil.

Na třetím stupni chrámovém

zabil se, zabil.

Trávu, jež ironií hraje,

uslyšíš.

To celá píseň má je:

na hrobě kříž“

(Holan 1999a, s. 62).

Je zajímavé, že sebevraždu Holan zobrazuje jako ironickou událost. Ironie je v daných verších dvojího typu – jednak jde o akt toho, jak se dostat k Bohu (skoro by se chtělo, byť pramálo přesně, říci „do nebe“), nadto ve smířlivém pojetí, jednak tráva, o níž je v poslední sloce řeč, je nepochybně travou rostoucí na sebevrahově hrobě, a ta ironii tohoto aktu stvrzuje, jelikož tato tráva je vlastně při svém růstu živena tělem pohřebním pod ní. Náhrobní tráva jako následek hříchu učiněného s vůlí přiblížení se Bohu, zároveň sama důkazem života. Sebevražda navíc probíhá těsně před vchodem do chrámu, ironie ad absurdum. Již jsem zde mnohokrát zmiňoval paradoxní povahu Holanova vnímání světa a principů, jež jej utvářejí, ironie je další výrazový odstín této kontradiktorické senzibility.

Do třetice opět nahlédněme do *Vanutí*, konkrétně do básně „vhodně“ nazvané „Modlitba“:

„Ne, nech mne, děsím se, že k víčku tajemství

měl bych se okem stát,

kde nejsi sebou už, tam proroci jsou tví –

mne nechej vát, jen vát.

Ne, nech mne, děsím se, že k lyře tajemství
měl bych se rukou stát,
kde příliš sebou jsi, tam básníci jsou tví –
mne nechej vát, jen vát“

(Holan 1999s, s. 70).

Tragika a pochmurnost tvoří základní stavební kámen celého Holanova díla (výjimkou, o níž byla řeč, jsou otevírací oddíly *Blouznivého vějíře*, další výjimku lze spatřit ve verších oslavujících konec druhé světové války, viz níže), v „Modlitbě“ se lyrický subjekt vyloženě děsí, přičemž symbolika toho, čeho přesně se děsí, je nepřekvapivě hutně abstraktivizována. Lyrický subjekt se děsí jakéhosi tajemství, o němž nelze s jistotou říci, zda představuje nějakou jednotlivinu, či komplexní sadu tvořenou vícero složkami. Ona druhá možnost interpretace „Modlitby“ se jeví jako validní Jiřímu Opelíkovi, ten ve své monografii *Holanovské nápovědy* (2004) tvrdí, že jedno z pravidel básnickovy poetiky ustavené ve 30. letech bylo to, že se Holan „cítíl lákán především skrytou problematičností jevů [...], ale nevěřil v jejich racionalistickou demontáž [...]" (Opelík 2004, s. 9). Jde o mimořádně cenný postřeh, kráčí totiž ruku v ruce s tím, co už jsme si o básnickově poezii řekli na předešlých stranách – že racionalita ke sklonku 20. let v Holanově životě i díle vzala za své, že nenacházel odpovědi na své otázky, to ho ale nezastavilo v tom své zkušenosti rozvíjet, podrobovat je kompaktní introspekci a zprostředkovávat je skrze svoji poezii. Nenechme se však zmýlit příliš jednoduchou a zřejmou stopou o iracionalitě – báseň se jmenuje „Modlitba“ a viděli jsme, že tento symbol měl pro Holana ojedinělý význam. Když ještě jednou nahlédneme do Holanovy korespondence, nalezneme v dopise tiskaři Vlastimilu Vokolkovi (1903–1985) z 24. dubna 1931 výrok: „Klásti symboly za věci. Odtud zdánlivá nesrozumitelnost“ (Dvořák 2019, s. 241).

Zdá se mi o něco málo přijatelnějším takový výklad, že tajemství, jehož se lyrický subjekt v „Modlitbě“ děsí, není nic jiného než proniknutí za oponu všeho, co mu zůstávalo v krajních mentálních vypětích skryté pro pochopení skutečnosti. Tedy vše, o čem měl básník pochybnosti, o smrti a Bohu. Ještě jednou ocitujme Vladimíra Justla: „Jak se smířit

s lidským údělem a se smrtí bez Boha – to byl jeden z [Holanových] celoživotních problémů. Bez pochopení smrti mu nebylo života. A jak chápat smrt, nepřipustím-li existenci Boha? Ano: Vladimír Holan se celý život děsil, že k ‚víčku tajemství‘ měl by se stát ‚okem‘...“ (Justl 2010, s. 156). Otázka, zda Bůh existuje nebo ne, je tak v „Modlitbě“ příliš děsivá v momentě připuštění toho, že by na ni byla odpověď opravdu nalezena, odpověď buď kladná, nebo záporná. Když lyrický subjekt cíleně v dané „modlitbě“ kohosi nejmenovaného prosí o to, aby jej nechal „vát, jen vát“, prosí vlastně o život, o to zůstat naživu, aby neprohlédl za „víčko tajemství“ a aby nerozezněl „lyru tajemství“. Strach ze smrti se rovná strachu z prohlédnutí! „Zdá se, že jde o modlitbu-prosbu adresovanou ‚majiteli‘ tajemství, symbolu tajemství. A protože tajemství není jednoznačně pojmenováno, jsme odkázáni na sémantické konotace“ (tamtéž, s. 159). Nápověda k těmto sémantickým konotacím je dána názvem básně a metaforou vanutí, která zase přímo klíčí z názvu sbírky – tyto významové roviny otevírají nápovědu k tomu, kam vlastně Holan jako básník od svých původních pochybností dospěl. Dospěl přinejmenším k tomu, že problematika víry v Boha je propojitelná s hned několika komponentami duchovního i každodenního života, dospěl také k tomu, že poměrně bezhraniční imaginace ohledně pro něj nepochopitelných věcí vybízí skrze jejich nevyřešitelnost k nepoddajné básnické tektonice, jíž zcela podřídil svůj atypický slovník a skrze kterou svůj figurativní jazyk napnul za nejzazší mez – zprostředkovává „sdělení, které se zdá být smyslem, jemuž vše v básni slouží, je samo dílčím a služebným momentem vlastního smyslu básně“ (Blažíček 2011, s. 27) – proto ve výše citované básni „Služebnost“ ze sbírky *Kameni, přicházíš...* tuto služebnost přímo slučuje s básnickým „řemeslem“ a smyslem, proč toto „řemeslo“ vlastně existuje.

Pokud je neoddiskutovatelné, že Holanova lyrika ve 30. letech dospěla k výlučné autonomnosti, co se týče způsobu, jakým se vyjadřuje a jakým buduje pomocí rozporných metafor své komplikované obrazy, můžeme se stejně tak důrazně ujistit, že Holan prošel od svých juvenilí až k ustavení této poetiky vnitřním zápasem o tento jazykový výraz – alfou a omegou tohoto zápasu je, mimo jiné, právě všudypřítomné téma vyvěrající z otázky božského principu života. Velmi zjednodušeně se o tom můžeme vyjádřit tak, že od prvotních, intenzivně zakušených setkání se smrtí a řešení osobních dilemat, jak se se smrtí (a Bohem) vyrovnat, Holan dospěl do etapy, v které dokázal přesáhnout sám sebe, svou idio-perspektivu: „To, co nás tedy ve významové výstavbě [Holanových básní]

musí zajímat, není protiklad duševního života člověka a skutečnosti mimo něj, ale dualita dvou pólů duševního života, z nichž jeden je zakotven v tělesnosti a druhý směřuje k ryzímu duchovnu“ (Blažíček 2011, s. 29). Proto tolik paradoxů, proto ta monolitická slovní hmota a z ní sestavené „konfliktní“ metafory, proto ten mimořádný posun k abstrakci.

2.3.3 Víra a nevíra – pochybnosti, z nichž není úniku

K dalšímu zlomu v Holanově díle a v jeho nazírání na víru v Boha dojde ve 40. letech minulého století, samozřejmě v těsné spojitosti s druhou světovou válkou.

Básníková hermeticky uzavřená a spleťtá poetika se těsně po mnichovské dohodě poměrně simplifikovala, jeho neosymbolistní poezie zpočátku politického dění ústícího ve světový konflikt ustoupila do pozadí, aby byl básník v kritických časech o poznání přístupnější než dříve. Podíl francouzského státu na mnichovské dohodě tak Holan například ve své *Odpovědi Francii* z roku 1938 nijak zvlášť neabstraktivizuje: „S úlevou, děvko, mír teď máte – / a tedy k tanci, k tanci!“ (Holan 2001a, s. 16). Holanova poetika se však mimo takto vyloženě angažované verše po celá 40. léta tolik zhurta neproměňovala, respektive proměňovala se v rámci pozvolné prozaizace verše, a to ve spojitosti s odklonem od krystalické lyriky k epice, či ještě lépe řečeno k lyrické epice. Jde o další odchylnou fázi básníkovy díla, jejímiž „výtěžky“ byly poémy později souborně vydané pod příznačným názvem *Příběhy*⁸⁷. Všechny tyto básnické skladby psal Holan v průběhu let 1939 až 1955 a nepřekvapí, že „[jejich] základem tu sice je epický příběh (více nebo méně výrazný), dějová osnova; hlavním smyslem a důvodem však je to, co je za tím příběhem, kvůli čemu byl nalezen nebo vymyšlen“ (Justl 2010, s. 96).

Hluboká rána z geopolitických a posléze válečných událostí se na Holanově tvorbě samozřejmě podepsala. Pro už tak ponurého autora, snažícího se vyrovnat s objektivně daným protikladem života a smrti, které čím dál více začal chápat ve

⁸⁷ Těch příběhů Holan napsal celkem 14. Zmiňovaný soubor *Příběhy*, vydaný roku 1963 v Československém spisovateli, jich obsahoval 12 – *Návrat, Prostě, Sbohem, Óda na radost, Nokturno, Pršelo, Zuzana v lázni, Martin z Orle, řečený Suchoruký, Smrt si jde pro básníka, Dopis, Útěk* (později přejmenovaný na *Útěk do Egypta*) a *Toskána*. V sedmém svazku Holanových sebraných spisů, jenž se taktéž nazývá *Příběhy* a který vyšel v roce 1970 v Odeonu, vypadla *Toskána* (zařazena do svazku osmého) a přibyly poémy napsané během válečných let *První testament, Cesta mraku* a *Terezka Planetová*.

významově preciznější dualitě bytí a nebytí, i s jinými metafyzickými náměty, z nichž „nejtradičnější“ byly též láska a tělesnost a především téma, kolem něhož se tato případová studie vine, tedy vztah k bohu a víře – pro tohoto autora byla válečná léta, jak prohlásil v jednom interview z 50. let, „pevnostní hlídkou“ (Holan 2006b, s. 503).

Víme, jak básník prožíval své pochybnosti o víře v Boha na konci 20. let a jak Boha nebyl schopen zavrhnout v letech 30., byť se svých pochybností nezabavil, jak dokládají jeho mohutné metafory založené na protikladnosti. Během války k jistému „zavržení“ Boha nicméně zčásti došlo, jak se pokusím načrtnout na Holanově poemě *Terezka Planetová*, již napsal roku 1942 a vydal o rok později, a dále na skladbě *Panychida*, kterou napsal na přelomu května a června 1945.

2.3.3.1 *Terezka Planetová*

Narativ *Terezky Planetové* není nijak komplikovaný. Lyrický subjekt poémy, vypravěč, se setkává s lékařem, jenž ošetřuje na smrt raněného mladíka Štěpána, na něhož spadnul strom při kácení seschlého sadu. Lékař pak vypravěči vykládá svůj životní příběh, plný truchlivých událostí, z nichž setkání s mladou dívkou Terezkou Planetovou tvořilo jediný radostnější okamžik jeho života. Lékař jí však své vroucí city nevyjevil a kraj, v němž na dívku narazil, opustil. Po třiceti letech se do tohoto kraje vrátil a Terezku hledal, nenašel ji a nikdo z místních si už na ni ani nevzpomínal.

Co je za tímto příběhem, co bylo důvodem, kvůli němuž byl vymyšlen? Odpověď lze anticipovat už nyní. Příběh *Terezky Planetové* je Holanovým odvrácením se od božího principu, aby byl světaběh nalezen v principu fatality. Lékařův monolog přibližující jeho životní pout' v klimaxu obsahuje tyto verše:

„Život!... Je to vždy něco z výše

vnuceného, ba náplň spíše

než organicky vyrostlá

plnost... Vždy proto nesouladný,

že naší vůle málo dbá...

Nenarodili jsme se žádný
dobrovolně... Jdeš, krátce byv,
z hřbitovních malin na výzvědy...“

(Holan 2002, s. 76).

Perspektiva života jako něčeho mimo naši vůli je zde zřejmá. Holan se enormně vyhýbá přiblížit křesťanskému výkladu o životě jako „daru božím“, přiznává sice cosi „vyššího“, ale toto „vyšší“ (zatím) nepojmenovává a život sám devaluje na něco nedobrovolného, něco vnučeného. Cyklus života navíc ohraničuje smrtí nejen na jeho konci, ale i na jeho začátku – narození metaforizuje jako výzvědnou cestu „z hřbitovních malin“, mluví tedy o smrti před životem: dokud se nenarodíme, nejsme živí, a proto jsme tedy v tomto stadiu logicky mrtví. To koresponduje i s obrazem pasáže ze začátku poémy, kdy mladík Štěpán s otcem kácí „stromy v [sadu], jež uschly s jary“ (tamtéž, s. 57). V období, kdy mají stromy začít kvést, usychají. A mladý, dvacetiletý člověk, jenž má život před sebou, se smrtelně zraní. Motiv skonu je tedy v poémě všudypřítomný, avšak vždy představen v jiných obrazech a v jiných polohách, převážně však kontradiktorických: narození nikoliv jako začátek života, ale konec smrti před nedobrovolným životem; jaro nikoliv jako rozpuk životní síly, ale jako čas sesychání; mládí tragicky a zbytečně utnuté na samém jeho počátku. A vždy jde o něco proti naší vůli, proto je život nesouladný.

Když se vypravěč skladby po noci strávené s lékařem u vína ráno navrací k místu neštěstí a do blízkosti chalupy, kde mladík umírá, ve svém vnitřním monologu lékařovy úvahy přijímá a rozvádí je:

„Vždy dopuštění slepě padne,
slepecky táhnem slepou hrou,
než řeknem: přivoň! – květ nám zvadne,
a osud-slepec zvůli svou
i srdci určí slepé metrum...“

A tak tu jsme, hození větrům [...]“

(tamtéž, s. 79).

Veškeré tragédie lidského života básník připodobňuje k dopuštěním, na ně navázaným a ústředním motivem je zde pak slepota. Život je vnímán jako slepá hra, běh života sám je taktéž slepý a „vyšší princip“, na nějž předtím poéma neměla odpověď [„Dvacetiletý!... Sražen kmenem... / Nechápu... Bloudím v bezejmenném“ (Holan 2002, s. 59), „Život!... Je to vždy něco z výše“ (tamtéž, s. 76)], je nyní označen jako osud-slepec. Svět tedy není řízen Bohem, ale osudem. Řízení osudu je však zcela podmíněno náhodě, přičemž všechny aspekty tragiky lidských životů jsou zřejmě jedinou konstantou této procesuality. Biologický proces bití srdce je kvůli povaze osudu jakožto slepce taktéž slepý. Nejde o nic jiného než o jakési „znehodnocení“ veškeré podstaty lidského života, a to jak na úrovni duchovní, tak i tělesné.

Holanův obraz bytí jakožto fatality-náhodnosti dotváří další sloka vypravěčovy úvahy:

„A zdrží-li nás los náš chvíli,
neděje se tak bez násilí:
hostitel umí přibodnout
vidličkou ruku hosta, který
od stolu vstává změnit kout...
Zed' žalární máš všemi směry...
Nevěřím tedy úsměvům
na tváři mrtvých... Všechno mýlí...
Smrt dvojsmyslně klíčem kvílí...
Odmyká? Zamkla? Který dům?“

(Holan 2002, s. 79)

Do „hry“ se vrací vědomí smrti, důležitá esence bytí. Všimněme si, jak délku života v básnickově pojetí určuje metaforický los, tedy opět náhoda, ovšem vyjádřená jiným lexémem. Nedílnou podstatou života je navíc jistá uzavřenost, nemožnost jej jakkoliv změnit, i když se „host“ snaží, přičemž „hostitel“ života jakýkoliv pokus o obrat v životě

vždy zmaří – „přibodne vidličkou ruku ke stolu“. Neméně tíživý je též motiv žaláře. Kdybychom připustili možnost úniku z žalostného života v podobě smrti, pak i tuto možnost útěchy básník kalí, neboť „nevěří úsměvům na tváři mrtvých“, tedy ani smrt v této Holanově koncepci není vysvobozením – protože je stále nepochopitelná, nic neodemyká a ani nezamyká, v tom je její význačnost a nesrozumitelnost.

Je to právě lékařův příběh, co toto básnické pojetí smyslu života podtrhuje. Pokud výše zmíněné je ono, co je za tímto příběhem, pak klimax narativu, jenž tvoří metafyzické úvaze *Terezky Planetové* potřebnou kulisu, je pointa celé skladby:

„Terezka? Terez Planetová?“

řek jak ten, kdo nařiká:

,Tak po třiceti letech znova

já kdekoho se na ni ptal,

když vrátil jsem se na vinice,

však nikdo už, ach, nikdo více

ji nepamatoval – – –“

(Holan 2002, s. 80).

Co lékař udělal, když po třiceti letech nedokázal zapomenout na skvostnou dívku, které nevyzval svou lásku? Pokusil se ji po dlouhé době najít, snad aby jej vysvobodila z jeho chmur. Jinými slovy pokusil se vzepřít osudu, osudu-slepce. Výsledek je, že Terezku nelze nalézt, a co víc, v jejím rodném kraji už není nikdo, kdo by ji znal či si na ni pamatoval. Báseň ani neříká, zda je Terezka živá či mrtvá – absolutní nevědomost, nedosažitelnost, neprostupná slepota! Tedy apriorní vlastnosti fatality, jejíž chápání skladba zprostředkovává.

Holanovo zastřené zavržení Boha však *Terezka Planetová* nemodeluje pouze širokou metaforou osudu-slepce. Tragika lékařova života byla dávno před setkáním s Terezkou poznamenána smrtí otce, požárem rodného domu a sestřinou sebevraždou. K tomu verše:

„Vše, co mi k žití padlo z věčna,

bylo mi rmutem plným tmy,
i mumlal jsem si v chvíli steré:
Nevím, kdo bohům prádlo pere,
však špínu z něho pijem my...“

(Holan 2002, s. 65).

Holan implicitně připouští možnost i jiných bohů než je křesťanský Bůh. Na několika místech skladby odkazuje k dávným pohanským božstvům, jako jsou Svarog (bůh světla a ohně), Mokoš (bohyně zaměnitelná s prvotní bohyní Gaiou, Zemí), Lel (božstvo zaměnitelné s římským Kastorem) nebo Morana (pohanská bohyně smrti). Záměr odkazovat na pohanské tradice si lze vysvětlit v daném kontextu pouze jako záměr neodkazovat na Boha křesťanů. Samotné příjmení „hlavní hrdinky“, explicitně odkazující k vesmíru, je možné chápat jako zosobnění principu přírody, což dává smysl vzhledem k tomu, že lékař dívku ve svém vyprávění téměř zbožšťuje. Jméno „Planetová“ Holan utvořil uměle, jako metaforu snoubící přírodu jakožto úhelný kámen neduchovního bytí⁸⁸ spolu s osudovostí, s tím, co má v poémě povahu výsostně spirituální, protože ji postihuje figurativním jazykem zprostředkovávající metafyzický obraz světa. I proto je Terežka „Planetová“, protože její zmizení zosobňuje „trest“ za lékařovo vzepření se osudu, když se po letech pokusil dívku nalézt. Už jen tím, že Terežka sama v podstatě zanikne, se cyklus této transcendence stvrzuje – osudové zanikání bez možnosti se mu postavit na odpor, ten je totiž vždy marný.

K zavrnutí Boha v křesťanském pojetí ještě jednu poznámku – když lékař v mládí opouští vinice (a nadobro se tak od Terežky Planetové vzdaluje) a dále putuje světem, aniž by došel klidu a míru, popisuje to vypravěči takto:

„Kamkoli jinam, jen ne zpátky!

Já běžunem se stal...“

(tamtéž, s. 75).

⁸⁸ Vzpomeňme na úvodní dvouverší Holanovy *Noci s Hamletem*: „Při přecházení z přírody do bytí / zdi nejsou právě vlídné [...]“ (Holan 2003, s. 131).

Výraz *běgun* odkazuje na pravoslavnou sektu pocházející z Ruska. „Běguni považovali svět 19. století, v němž žili, za marné místo, jemuž vládne Antikrist v podobě cara. Je třeba se ho zbavit, nemít žádný majetek, vyznávat volnou lásku a především být neustále v pohybu, na cestě – útěku. Jen tak se lze vyvarovat svodům ďábla, jenž nad námi získá moc, pokud stojíme na místě“ (Pilátová 2009, s. 56). Důvod Holanova výběru tohoto slova je jasný, používá jej však jako metaforu, v níž některé významové roviny v daném kontextu odfiltroval – nejde mu o odkaz na 19. století, ani o referenci na cara a carské Rusko. Důležitý je implicitní motiv putování, nezůstat na místě, což postava lékaře dodržuje a snaží se tím pokud možno co nejvíc oprostít od svodů krutého světa vzbuzující v lékaři konstantní neklid, od nástrah sil onoho osudu-slepce.

Nesmíme však zapomenout, že Boha s osudem-slepce Holan nezaměňuje. Nepochybně je vnímá jako rozdílné entity. Troufám si přiklonit se k té interpretaci, že fatalita básníkovi nahrazuje obsah toho prostoru, v němž by měl „logicky“ být Bůh přítomen, ale není.

2.3.3.2 *Panychida*

Vladimír Holan konec války a osvobození Rudou armádou prožíval neobyčejně intenzivně. Dokládají to už tituly textů, které bezprostředně po událostech května 1945 psal – *Děk sovětskému svazu* (1945) nebo *Rudoarmějci* (1947). Na přelomu května a června roku 1945 napsal Holan také *Panychidu*, cyklus 63 slok po 6 verších rozdělený do čtyř nesouměrných oddílů. Název odkazuje k tradici smutečních slavností či bohoslužeb celebrowaných za zemřelé. Přesně tak Holan skladbu vnímal, když k ní připojil motto „Slouženo za všechny bratry mrtvé, umučené a padlé v druhé kruté válce proti Slovanům 1938–1945“.

Verše reflektují atmosféru Prahy těsně po květnovém povstání. Obsahují reminiscence na mrtvé, navrátilší z koncentračních táborů, opakovaně vyčítá Němcům viny za hrůzy uplynulých válečných let. Výrazně také soucítí s ruskou zemí, která dle něj „vypila [...] celou hořkost [války] do dna [...]“ (Holan 2001b, s. 144). Rusko reprezentuje v Holanově těsně poválečném (tedy nejen v *Panychidě*) díle dominantu všech jeho příznivých vidin do života: „Zde, z Prahy k Moskvě, z Moskvy k Praze / vše otvírá se pro náruč“ (tamtéž, s. 148).

Zajímá nás Holanovo vnímání Boha, reflexe jeho (ne)víry v něj. V *Panychidě* najdeme několik veršů dokládajících další obrat v nazírání na božský princip. Klíčovou básnickou figurou je opět apostrofa. Jednotlivé pasáže můžeme nevzrušeně zmiňovat jen namátkou:

- „Je Bůh? Ta otázka se chvěla, / dokořán všemu ve všech zlech...“ (Holan 2001b, s. 139) – vstříc nepochopitelnému a nespravedlivému zlu jde o „klasickou otázku“ jakéhokoliv ateistického diskurzu.
- „Je Bůh? A je-li, proč si schází? / Proč svoluje, by jenom vrazi / zřeli svým okem všude tam, / kde chybí jeho neosleplé?...“ (tamtéž) – náznak určité výrokové logiky, pokud Bůh existuje, je nadpřirozený a všechno „ví“ a všechno „vidí“ (připomeňme si metaforu „víčka tajemství“ z *Vanutí*), jak pak ale může dávat smysl, že umožnil okupantům získat takovou moc a bezohledně ji uplatňovat?
- „Proč [Bůh] necítil, byť pouze tence, / ten provaz z táty-oběšence, / na kterém musil vlastní syn / sušiti spodky gestapáků?...“ (tamtéž, s. 140) – metafora alternující nacistickou zvěli gradovanou vraždami nejbližších, kdy pozůstali jsou poté stále ponižování, absolutní dehumanizace.
- „Je Bůh? A je-li, proč se zdálo, / že spí a spí, když bdění lhalo?“ (tamtéž, s. 141) – když se děly všechny hrůzy války, Bůh na ně nereagoval.
- „A Bůh by musil vidět šrámy, / rouhavé šrámy, škrt jen samý / přes vše, co kdysi stvořil si. / Rytina je to, jasná nyní, / pracovaná šleháním žíní / čtyř koní z Apokalypsy“ (tamtéž) – střet s božím principem reflektující samo dílo božího stvoření, transcendentální bytost boží nečinně přihlížející zhroucení svého díla, což je pro básníka dalším prvkem nepochopitelnosti „nepřítomnosti“ Boha v mezní etapě dějin lidstva.
- „A Bůh by musil vidět v chvění / znetvořující ponížení: / Mauthausen, Belsen, Osvětim“ (tamtéž, s. 142) – netřeba komentáře...

Nakolik jistě můžeme komentovat Holanovu přichylnost k víře v závislosti na výše citovaných verších? „Nejpohodlnější“ interpretace je samozřejmě ta, že dané apostrofy nelze vnímat jinak než jako emblémy ateismu a agnosticizmu. Vladimír Justl ovšem takovou interpretaci podstatně znejišťuje: „Jádrem skladby [je] ideová rekapitulace toho, co skončilo, období, které neuznávalo transcendentálu, kdy Bůh byl

zapomenut, kdy se – jak to viděl Holan – ztrácela jeho přítomnost. A tak ho Holan vyvolává jménem hlasem rouhavého zoufalce, který se ptá: „*Je Bůh? Ta otázka se chvěla, / dokořán všemu ve všech zlech...*“ (Justl 2010, s. 165).

S Justlovým výkladem se zřejmě nedá nesouhlasit. Polemika s Bohem je v *Panychidě* zjevná, básník však Boha explicitně nezavrhuje a ani se od něj neodvrací. Ano, tato polemika je sice protkána kondicionály a výroková logika některých apostrof nasvědčuje odklon od Boha, nicméně rozhodující je v básni, jak se mi zdá, trojverší uvozující 29. strofu druhého oddílu *Panychidy*:

„A Bůh by měl snad pochopiti,
proč zoufalý jsem ve svém žití
a proč jsem v něm tak rozerván“

(Holan 2001b, s. 143).

Pokud Holan zcela výslovně Boha dosud nezavrhnul, pak v daném trojverší výslovně (a v průběhu let znovu a znovu) přiznává svoji pochybnost, absolutní nejistotu. Je to další z metafor nepochopitelnosti božího principu. Básník se na Boha odvolává a zřejmě by rád věřil, nicméně pevnost jeho postoje zejména v letech války dostala velké trhliny – „jsem v něm tak rozerván“. Toto rozervání, tato rozporuplnost stále tvoří úhelný kámen Holanovy poetiky. Výroky v druhé části *Panychidy* je tedy nutné brát za určitý distanc od křesťanské dogmatiky, za jisté obvinění Boha z (ne)účasti na válečné pohromě, nicméně především jde o niterné sténání nad vlastními pochybami, navíc v míře, jež je ve srovnání s fatalismem *Terezky Planetové* o řád tíživější, jelikož tento fatalismus byl tehdy pouze „přechodnou odpovědí“ na nezodpověditelné otázky, které se na samém konci války vrátily do centra Holanova duchovního života. *Terezka Planetová* byla zkouškou vyrovnání se s tragikou lidského údělu, *Panychida* byla zkouškou vyrovnání se s totálním zlem.

Souhlasím s Xavierem Galmichem, když větší část 40. let v básníkově životě hodnotí jako období, kdy se Holan „již zcela rozešel s křesťanskou spiritualitou“ (Galmiche 2012, s. 138), s vírou se však dle mého mínění básník nerozešel. Zkrátka byl stále „ve víře proti víře“. Kontradiktorní povaha jeho řečových aktů se ve své podstatě od *Triumfu smrti* nezměnila, měnila se pouze lexikální hmota, z níž své metafory kotal –

od opisů podnícených otcovou smrtí přes abstraktní symboliku jevové skutečnosti po křečovitě narážky na boží nepřítomnost jde stále o zprostředkování svých nejistot pomocí rozporuplných metafor vyvolávajících stejně tak rozporuplné, ale mimořádně strhující obrazy.

2.3.4 Dovětek

Sovětský svaz, osoba Stalina a levicový politický vývoj do počátku roku 1948 načas svým způsobem nahradily Holanovi to, co mu chybělo v jeho duchovním světě namísto religiozity. Do KSČ vstoupil už na jaře 1946, „18. února 1948, tedy v období právě probíhající vládní krize vedoucí k převzetí moci komunisty, Holan vystoupil z katolické církve“ (Dvořák 2019, s. 38). Nicméně nové poměry „prohlédl“ velmi brzy a do církve se v říjnu 1950 vrátil – tehdy začíná další důležitá etapa jeho duchovní pouti na cestě k „pochopení Boha“ (viz tamtéž, s. 41–47).

Závěr

Analytická filozofie a její četné impulsy se zabývají užíváním jazyka, nikoliv pouze interním jazykovým systémem. Domnívám se, že především toto pojetí osvobodilo teoretické bádání o metaforách z osidel neustálé klasifikace a dělení tropů, jemuž jsem se chtěl v této práci vyhnout. Jakékoliv obrazné pojmenování, jež v souladu s anglosaskou teoretickou základnou nazývám metaforou či figurativním vyjadřováním, je specifickým řečovým aktem. Tomuto pojetí nejde o deklaraci toho, že by metafory byly „bezobsažné“, prázdné konstrukce, spíše otázku „obsahu“ převrací jiným směrem, k odkazování ke skutečnostem světa, k jiným textům, konceptům, reprezentacím, mentálním pochodům a dalším obrazům. Metafory v sobě nepojímají žádný kognitivní obsah, ale jejich vyřčením její původce vždy něco sleduje, o něco mu jde. Toto „něco“ ale není možné považovat za přímý odraz reality.

Své pojetí metafory jakožto řečového aktu opírám o to, že původce metafory její konstrukcí a vyslovením sleduje zprostředkování nějaké kognitivní zkušenosti, nějakého obrazu, což je ilokuční složkou tohoto řečového aktu. Jde o upozornění na nějakou skutečnost, na nějaký fakt, na nějakou ideu. Taková metafora pak cirkuluje v prostoru, je schopná dále iniciovat novou řeč na své téma, může se stát základem nového slovníku sloužícího k novému popisu světa. A platí tomu tak v každodenní komunikaci stejně jako v literatuře.

Veškeré řečové akty, a tedy i řečové akty metafory, jsou podřízeny pravidlům. Respektive metafora je součástí těchto pravidel, jak je vymezil John Searle. Možnost metaforu utvořit a „poslat ji dál“, možnost ji pak interpretovat a posléze na ni reagovat, utvářet z ní metafory nové atd., to vše tato pravidla nepřesahuje, naopak vše je do nich vklíněno. Searlova komplementární koncepce nepřímých řečových aktů je nepatrným rozšířením dané teze, pohodlně totiž řeší otázku toho, jak je možné něco minit, ale používat k tomu slova, jež k vyjádření takového mínění nejsou explicitně určena.

Tato disertační práce se primárně zabývá literaturou. Metafora však nenáleží pouze literatuře. Jak poukazuje Rorty (a další), vztah mezi literaturou a běžným jazykem je mimořádně prostupný. Už z toho důvodu není vhodné o metaforách uvažovat jakožto o „vakuovaných“ prvcích v systému znaků, ale naopak jako o prvcích v nějakém

kontextu, tyto prvky pak mají nějaký akční, praktický dopad. Takový přístup si vyžaduje pragmatický pohled na jazyk a potažmo i na literaturu. Z toho důvodu se mi teorie řečových aktů rozvržená Austinem a rekonceptualizovaná Searlem jeví jako produktivní nástroj, kterak k metaforám badatelsky přistupovat.

Sluší se také doplnit, že pakliže mluvím o nějaké kognitivní zkušenosti zprostředkované řečovým aktem metaforou, rozhodně se nemíním dopustit podobné chyby jako Max Black, jenž hovořil o „kognitivním obsahu“ metafor, ale už neřešil, zda nějaký kognitivní obsah pojmají také nemetaforické výroky. Soudím, že i běžná, nedevariantní tvrzení mohou nějakou kognitivní zkušenost zprostředkovávat. Výlučnost metafory pak dle mého mínění tkví v tom, že je jednoduše řečeno jen obtížně „polapitelná“, neboť právě odchylky od běžného vyjadřování nabízejí nepřebornou škálu možností, na co vše lze pomocí řeči upozornovat a jak rozvíjet náš obraz světa. Poezie a jiné literární texty jsou krajní instancí Searlova principu vyjádřitelnosti. Právě proto nás ale tolik zajímají, plní totiž tu funkci umění, která nás má znejišťovat, která má, Rortyho slovy, nahradit slovník, jenž nám už není k užítku.

Všechny výše zmíněné jevy jsou, myslím, dobře pozorovatelné právě na díle Vladimíra Holana. V první a třetí případové studii této disertační práce jsem se mimo jiné zabýval jeho verši „sestavenými“ na bázi poetistické metody uměleckého vyjádření. Poetismus byl bytostně avantgardním směrem usilujícím o zprostředkování zkušenosti se „světem, který se směje“ (Teige 1966 [1924], s. 123), byl postaven na imaginaci determinované nespoutanou hravostí a poetistické metafory byly konstruovány pomocí bezuzdného proudu asociací. Holanovi však takový slovník a takové metafory po čase přestaly být pohodlné, neodpovídaly jeho vnímání světa a jeho zkušenostem. Slovník poetistů tak opustil, přestal mu být užitečný a začal hledat svůj vlastní jazyk a svůj vlastní slovník, jenž by odpovídal jeho obrazu světa. Tento „zápas o vlastní básnický výraz“ začal svádět už v juvenilii *Blouznivý vějíř* (1926), v jejích závěrečných oddílech. Specifičnost Holanovy metaforiky však v dané sbírce ještě nedosáhla svých maximálních poloh jako později. Mohli jsme však sledovat úvodní akordy jejího proměňování. Básník ve sbírce naznačil své pozdější absolutní přilnutí k symbolice, začal promýšlet možnosti paradoxního vyjadřování, začal odkazovat k jiným textům a jiným metaforám, začal slovo podřizovat nutnosti toho, aby odpovídalo ponurosti, již básník pociťoval.

Tyto změny v metaforice pak komplexněji popisují ve třetí případové studii, jež se věnuje tematice religiozity a víry v Boha v Holanově díle napříč cca dvaceti lety jeho tvorby. Téma mě zajímalo stále totéž, jazyk, jakým jej básník v toku času zveršovával, už se však měnil radikálně. Ve sbírce *Triumf smrti* (1930) Holanův figurativní jazyk bezprostředně ohledává vědomí smrti v životě člověka – básník prochází urputnými stavy pochybností o boží existenci, jelikož smrt vnímá jako organickou součást božského principu, jehož smysl mu však uniká, stejně jako mu uniká jiný důkaz existence boží, než je sama smrt. O *Triumfu smrti* jsem zmiňoval, že byl odrazem Holanovy osobní zkušenosti se smrtí svého otce. O něm se v básni explicitně hovoří, jeho smrt byla pro básníka důvodem kontemplací o Bohu – a nejspíš právě proto tvoří jádro Holanovy metaforiky, vyvěrající z pochybností o boží existenci, přítomnost neustálých rozporů a paradoxů, kterým svůj figurativní jazyk podřídil.

Nejinak tomu je i u sbírek z 30. let *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934) a *Kameni, přicházíš...* (1937). Míra abstraktivizace v těchto sbírkách dosáhla maximální konfigurace. Stejně tak jako míra Holanem budovaných antinomií. Život, smrt a boží princip básník zahaloval do symbolismu exaltovaně utkaného z neustálých rozporů, jež už neprožíval jako osobní ztrátu ze smrti otce, ale jako všeobecně platné zákonitosti jevových skutečností s minimem konkrét.

V průběhu 40. let nicméně Holan ve vleku dějinných událostí svůj spleť symbolismu nahradil nejprve civilnější angažovanou poezií a posléze epizovanými básnickými skladbami. Z těchto skladeb jsem si k analýze vybral poému *Terežka Planetová* (1943), v níž spatřuji náhradu božského principu principem fatality. Metaforami v této poémě Holan zprostředkoval svou vizi světa řízeného „slepými“ předurčeními k tragice a tíze lidských životů. Vzepření se těmto předurčenostem je pak marným úsilím. Na širší rozloze několika set veršů básník vybudoval komplexní obraz světa, v němž pro Boha v křesťanském pojetí není místo, mnohem více odkazuje na spiritualitu pohanskou, případně sektářskou (od většiny s ním konotovaných výrazů odfiltrovaný výraz „běgun“).

Po válce napsaná *Panychida* (1945) „experiment“ *Terežky Planetové*, se světem řízeným nikoliv Bohem, ale fatalitou, opouští a k Bohu se plně navrácí, nicméně opět v jiné perspektivě – v perspektivě polemiky a obvinění. V řetězcím se sledu apostrof básník hledá možnosti jak se vyrovnat s totálním zlem, jež se světem prohnalo během

šesti let brutálního konfliktu. Do té doby už tolik nesrozumitelný Bůh se v *Panychidě* stává terčem výčitek a snaha jej nějak uchopit už se neubírá cestou metafyzických kontemplací, ale úvah o zlu, jež Bůh dopustil – tedy pokud nějaký existuje. Metaforika *Panychidy* naznačuje přichylnost k ateistické rétorice, nicméně jak jsem se snažil dokázat, její kontradiktoričnost je v důsledku jen dalším odstínem básníkova náboženského přesvědčení, jež stále není utvrzeno jak na pólu víry, tak ani na pólu nevíry. Abstrakta z 30. let a *Terezky Planetové* jsou nahrazena výrazovým instrumentárem přímo referujícím na hrůzy války a vědomí smrti.

V druhé případové studii této disertační práce jsem nastínil reaktivitu Holanových metafor jeho lyriky 30. let v diskurzu soudobých kritik a recenzí. Básníkův figurativní jazyk, tolik autonomní a „nepřehledný“, vzbuzoval téměř bipolární reakce – všechny, jež Vladimír Papoušek popsal ve své studii „Kritik a nový slovník“ (Papoušek 2017, s. 87–89), tedy radikálně odsuzovačné, ale též přijímající změnu paradigmatu, kterou Holan relativně vzato nastolil, stejně jako ty snažící se změnu uměleckého slovníku absorbovat do svého pohledu na literaturu. Sledované recenze v mé analýze konstruují obraz toho, jak silný metaforický slovník iniciuje novou řeč na své téma ve smyslu „nahodilosti jazyka“ Richarda Rortyho.

Jsem si samozřejmě vědom toho, že jak metodologická, tak praktická část této disertace nejsou ani zdaleka vyčerpávající. Holanovo dílo je natolik rozsáhlé a spletité, že popsat jej v nějaké perspektivě v jeho úplnosti je téměř nemožné. Obdobně tomu tak je i s odbornou literaturou věnující se metaforám. Během svého studia jsem se seznámil i s jinými koncepcemi teorií metafor, avšak jejich širší výčet, popis a hodnocení by z této disertace udělaly příliš rozsáhlou a úmornou četbu. Jak jsem se postupně seznamoval s různými pojetími, pak ty, jež jsem shledal neproduktivními, jsem musel „odhodit“ a zavrhnout. Tento proces alespoň částečně reflektuje kapitola 1.5 věnující se kognitivnímu pojetí metafor a Sapir-Whorfově hypotéze. Naopak jiná pojetí mi otvírala různé možnosti pohledu, občas omezené, jindy podezřele „pohodlné“. Rozhodně jsem při čtení Aristotelovy *Poetiky* netušil, že na své cestě dojdu až k teorii řečových aktů nebo že Lakoffovu a Johnsonovu práci budu hodnotit jako mezerovitou. Kompozice metodologické části této disertace reflektuje pouze jednu z možností, jak na metafory

pohlížet, která si nečiní právo na neomylnost, stejně jako mé případové studie. Pokud jsem se o nějakou formu neomylnosti snažil, pak pouze ve strategii své argumentace, jak kterému teoretickému nástroji rozumím a jak jej používám.

Bibliografie

Prameny

BIEBL, Konstantin. *S lodí jež dováží čaj a kávu*. Praha: Československý spisovatel, 1961. ISBN neuvedeno.

HOLAN, Vladimír. Básně nezařazené do sbírek, z časopisů a z pozůstalosti. In: HOLAN, Vladimír. *Spisy: Bagately*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2006c, s. 159–274. ISBN 80-7185-649-5.

HOLAN, Vladimír. Blouznivý vějíř. In: HOLAN, Vladimír. *Spisy: Bagately*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2006a, s. 9–41. ISBN 80-7185-649-5.

HOLAN, Vladimír. Kameni, přicházíš... In: HOLAN, Vladimír. *Spisy: Jeskyně slov*. Praha, Litomyšl: Paseka, 1999c, s. 103–168. ISBN 80-7185-267-8.

HOLAN, Vladimír. Noc s Hamletem. In: HOLAN, Vladimír. *Nokturnál*. Praha: Paseka, 2003, s. 129–169. ISBN 80-7185-510-3.

HOLAN, Vladimír. Oblouk. In: HOLAN, Vladimír. *Spisy: Jeskyně slov*. Praha, Litomyšl: Paseka, 1999b, s. 71–102. ISBN 80-7185-267-8.

HOLAN, Vladimír. Odpověď Francii. In: HOLAN, Vladimír. *Dokumenty*. Praha: Paseka, 2001a, s. 9–18. ISBN 80-7185-428-X.

HOLAN, Vladimír. Panychida. In: HOLAN, Vladimír. *Dokumenty*. Praha: Paseka, 2001b, s. 131–150. ISBN 80-7185-428-X.

HOLAN, Vladimír. Rozhovory. In: HOLAN, Vladimír. *Spisy: Bagately*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2006b, s. 489–536. ISBN 80-7185-649-5.

HOLAN, Vladimír. Tereзка Planetová. In: HOLAN, Vladimír. *Příběhy*. Praha: Paseka, 2002, s. 55–80. ISBN 80-7185-509-X.

HOLAN, Vladimír. Triumf smrti (1. vydání, 1930). In: HOLAN, Vladimír. *Spisy: Bagately*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2006d, s. 43–124. ISBN 80-7185-649-5.

HOLAN, Vladimír. Vanutí. In: HOLAN, Vladimír. *Spisy: Jeskyně slov*. Praha, Litomyšl: Paseka, 1999a, s. 37–70. ISBN 80-7185-267-8.

MALLARMÉ, Stéphane. Poezie. In: NEZVAL, Vítězslav. *Dílo. Sv. XXXV. Překlady I*. Praha: Československý spisovatel, 1982, s. 265–375. ISBN neuvedeno.

Literatura

ARBES, Jakub. *Literaria*. Praha: SNKLHU, 1954. ISBN neuvedeno.

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1996. ISBN 80-205-0295-5.

ARISTOTELÉS. *Rétorika*. Praha: Rezek, 2010. ISBN 978-80-86027-32-6.

AUSTIN, John Langshaw. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia, 2000. ISBN 80-7007-133-8.

BLACK, Max. *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1962. ISBN neuvedeno.

BLACK, Max. More about metaphor. In: ORTONY, Andrew, ed. *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993 [1979]. ISBN 0-521-40547-5.

BLACK, Max. How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson. *Critical Inquiry*. 1979, 6(1), s. 131–143. ISSN 0093-01896.

BLAŽÍČEK, Přemysl. *Knihy o poezii. Holan / Toman*. Praha: Triáda, 2011. ISBN 978-80-87256-39-8.

BLOOM, Harold. *Úzkost z ovlivnění. Teorie poezie*. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1728-8.

BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. ISBN 978-80-7470-147-4.

- DAVIDSON, Donald. What Metaphors Mean. In: DONALD, Davidson. *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Clarendon Press, 2001, s. 245–264. ISBN 978-0199246298. [studie poprvé otištěna 1978, celek monografie 1984]
- DVOŘÁK, Martin, ed. a HOLAN, Vladimír. *Umlkám do čekání: korespondence Vladimíra Holana*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2019. ISBN 978-80-7470-236-5.
- ECO, Umberto. *Od stromu k labyrintu*. Praha: Argo, 2012. ISBN 978-80-257-0305-2.
- ENDERLOVÁ, Hana. Konstituování Holanovy tropiky a sémantiky ve variantách Triumfu smrti. *Česká literatura*. 2015, **63**(2), s. 212–236.
- GALMICHE, Xavier. *Vladimír Holan, bibliotékář Boha: Praha 1905-1980*. Praha: Akropolis, 2012. ISBN 978-80-87481-94-3.
- GÖTZ, František. Abstrakce a smyslnost v lyrice. *Národní osvobození*. 1937, **14**(51), s. 11. ISSN nevedeno. [G.]
- GÖTZ, František. Čistá poezie v koncích. *Národní osvobození*. 1934, **11**(53), s. 11. ISSN nevedeno. [G.]
- HAUZÍREK, Petr. Sapir-Whorfova hypotéza a překlad. In: Sociální teorie – konec velkých vyprávění [online]. 29.5.2013 [cit. 14.11.2019]. Dostupné z: <http://socialniteorie.cz/sapir-whorfova-hypoteza-a-preklad/>
- HIRSCHOVÁ, Milada. LOKUCE. In: KARLÍK, Petr, NEKULA, Marek a PLESKALOVÁ, Jana, eds. *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. 2017 [cit. 5.2.2019]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/LOKUCE>.
- HLÁVKA, Miloš. Slovesné umění a zítřek Poezie. *Studentský časopis*. 1932, **12**(5), s. 157–159. ISSN nevedeno.
- HLÁVKA, Miloš. Vladimír Holan, Kameni, přicházíš... *Studentský časopis*. 1937, **16**(8), s. 239. ISSN nevedeno. [M.H.]
- HRABÁK, Josef. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1977 [1973]. ISBN nevedeno.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. Nové verše. *Čin*. 1937, **7**(7), s. 55. ISSN nevedeno.

CHALUPECKÝ, Jindřich. O vznešenosti umění. *Volné směry*. 1940, **36**(1), s. 2–8; **36**(2), s. 59–62. ISSN neuvedeno.

JURČEKOVÁ, Veronika. *Josef Florian – osobnost v korespondenci* [online]. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010 [cit. 5. 1. 2018]. Diplomová práce. Vedoucí práce Petr Komenda. Dostupné z: <https://theses.cz/id/krrs7k/>.

JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010. ISBN 978-80-87310-12-0.

JUSTL, Vladimír. Útržky vzpomínek editora Holanových spisů. In: HOLAN, Vladimír. *Bagately. Sebrané spisy. Svazek XI*. Praha: Odeon, 1988b, s. 315–452. ISBN neuvedeno.

JUSTL, Vladimír. Životopis Vladimíra Holana. In: HOLAN, Vladimír. *Bagately. Sebrané spisy. Svazek XI*. Praha: Odeon, 1988a, s. 315–452. ISBN neuvedeno.

KRÁLÍK, Oldřich. Orfická lyrika. *Listy pro umění a kritiku*. 1937, **5**(18), s. 401–408. ISSN neuvedeno.

KŘIVÁNEK, Vladimír. *Vladimír Holan básník*. Praha: Aleš Prstek, 2010. ISBN 978-80-904164-4-4.

KŘIVÁNEK, Vladimír. Vladimír Holan – Zrození básníka. In: FÄRBER, Vratislav, ed. *Vladimír Holan a jeho souputníci. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006, s. 20–27. ISBN 80-85778-50-5.

KUBÍNOVÁ, Marie. Obrazné pojmenování, obrazné vyjadřování, básnický obraz: Pokus o teoretické uchopení. In: ČERVENKA, Miroslav, JANKOVIČ, Milan, KUBÍNOVÁ, Marie a LANGEROVÁ, Marie. *Pohledy zblízka: Zvuk, význam, obraz*. Praha: Torst, 2002, s. 233–276. ISBN 80-7215-171-1.

LAKOFF, George a JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. Brno: Host, 2014. ISBN 978-80-7491-152-1.

MACK, Dorothy. Metaphoring as speech act: some happiness conditions for implicit similes and simple metaphors. *Poetics*. 1975, **4**, s. 221–256. ISSN 0304-422X.

- MARVAN, Tomáš. *Otázka významu: cesty analytické filosofie jazyka*. Praha: Togga ve spolupráci s Filozofickou fakultou Univerzity Karlovy v Praze, 2010. ISBN 978-80-87258-33-0.
- MRÁZ, Milan. Aristotelova Poetika, její východiska, význam, osudy a dějinné působení. In: ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1996a, s. 7–55. ISBN 80-205-0295-5.
- MRÁZ, Milan. Spory o Tractatus Coislianus. In: ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1996b, s. 119–123. ISBN 80-205-0295-5.
- NOR, A. C. Noví debutanti. *Host*. 1927, **6**, s. 138. ISSN neuvedeno.
- NOVÁK, Bohumil. [Recenze]. *Čin*. 1933, **4**(21), s. 493–494. ISSN neuvedeno. [–Nk–]
- NOVÁK, Arne. Z nových cest české lyriky. *Lidové noviny*. 1934, **42**(166), s. 9. ISSN neuvedeno. [A.N.]
- NÜNNING, Ansgar, ed., TRÁVNÍČEK, Jiří, ed. a HOLÝ, Jiří, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.
- OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrus, 2004. ISBN 80-902660-2-9.
- PAPOUŠEK, Vladimír. Co lze slovy dělat s dějinami literatury v dějinném čase. In: PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál: česká literatura v letech 1924–1934*. Praha: Academia, 2014, s. 11–26. ISBN 978-80-200-2296-7.
- PAPOUŠEK, Vladimír. *Maxwellův démon. Objekty, slovníky a řečové akty v literatuře*. Praha: Akropolis, 2017. ISBN 978-80-7470-163-4.
- PAVELKA, Jiří. *Anatomie metafory*. Brno: Blok, 1982. ISBN neuvedeno.
- PETRUSEK, Miloslav. Hypotéza Sapirova-Whorfova. In: *Sociologická encyklopedie* [online]. 15.1.2018 [cit. 14.11.2019]. Dostupné z: https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Hypot%C3%A9za_Sapirova-Whorfova
- PILÁTOVÁ, Markéta. Pohybem proti ďáblu. *Respekt*, 2009, **20**(4), s. 56. ISSN 0862-6545.

- PÍŠA, Antonín Matěj. Vladimír Holan. Vanutí. In: PÍŠA, Antonín Matěj. *Třicátá léta. Kritiky a stati*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 100. ISBN neuvedeno.
- PÍŠA, Antonín Matěj. Z nové lyriky. *Právo lidu*. 1934, **43**(121), s. 6. ISSN neuvedeno. [AMP.]
- PRACH, Vojtěch. Holan Vladimír: Vanutí. *Česká osvěta*. 1933, 29(6), s. 213. ISSN neuvedeno. [ach.]
- PROCHÁZKA, František Serafínský. [Recenze]. *Zvon*. 1934, **34**(33), s. 462. ISSN neuvedeno. [-pa-]
- PROCHÁZKA, František Serafínský. Literatura. *Zvon*. 1933, **33**(28), s. 391–392. ISSN neuvedeno. [-pa-]
- PUTNA, Martin C. Závěrečné slovo ke svazku *Moji přátelé a smrt* aneb *Texty prvního expresionismu*. In: DEML, Jakub. *Sebrané spisy III. Moji přátelé a smrt aneb Texty prvního expresionismu*. Praha: Academia, 2015, s. 423–432. ISBN 978-80-200-2402-2.
- RICOEUR, Paul. *The Rule of Metaphor: The creation of meaning in language*. London: Routledge, 2003. ISBN 0-415-31280-9.
- ROBOVSKÝ, Jan. Kdo koho lovil? *Vesmír*. 2008, 87(12), s. 825. ISSN 1214-7087.
- RORTY, Richard. *Nahodilost, ironie, solidarita*. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 1996. ISBN 80-86039-14-5.
- SEARLE, John Rogers. *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. ISBN 0-521-31393-7.
- SEARLE, John Rogers. *Mysel, jazyk, společnost*. Bratislava: Kalligram, 2007 [1999]. ISBN 80-7149-893-9.
- SEARLE, John Rogers. *Speech acts: An essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969. ISBN 978-05-210-9626-3.
- SEARLE, John Rogers. What Is a Speech Act?. In: BLACK, Max, ed. *Philosophy In America*. New York: Routledge, 2013 [1964], s. 221–239.

SKALICKÝ, David. Ironik, který chtěl být pomocníkem básníka. Neopragmatismus Richarda Rortyho a dilemata literárního vědce. In: BÍLEK, Petr A., KAPLICKÝ, Martin, PAPOUŠEK, Vladimír a SKALICKÝ, David. *Kontext v pohybu: (neo)pragmatické úvahy o literatuře a kultuře*. Praha: Akropolis, 2018, s. 41–68. ISBN 978-80-7470-220-4.

ŠALDA, František Xaver. „Říkání o čtyřech básnicích“. In: ŠALDA, František Xaver: *Šaldův zápisník. Svazek V*. Praha: Československý spisovatel, 1992, s. 123–137.

ŠNOBR, Jan. [Recenze]. *Česká osvěta*. 1639, **33**(9), s. 343. ISSN neuvedeno. [jšr.]

ŠTORCH, Karel. Pět knih veršů. *Rozpravy Aventina*. 1927, **2**(11), s. 131. ISSN neuvedeno. [K. Š.]

TEIGE, Karel. Poetismus. In: TEIGE, Karel. *Svět stavby a básně: studie z dvacátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 121–128. ISBN neuvedeno.

VÁCLAVEK, Bedřich. Pohled do lyriky. *Index*. 1937, **9**, s. 34. ISSN neuvedeno. [B.V.]

VLAŠÍN, Štěpán ed. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984 [1977]. ISBN neuvedeno.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Praha: Oikoymenh, 2007. ISBN 978-80-7298-284-4.