

Interakcia poetologických a axiologických komponentov v literárnom komunikáte: „Hmla“ Miguela de Unamuna *

MILAN KENDRA

K SÚVZŤAŽNOSTIAM VÝRAZU A VÝZNAMU V LITERÁRNOM KOMUNIKÁTE

Štúdia vychádza z literárnovednej reflexie rečovo-komunikačného základu literárnej tvorby. O paradoxnej románovej štylistike Unamunovej prózy *Hmla* (Niebla, 1914; čes. 1971) sa v nej uvažuje v perspektíve štrukturálnej a komunikačnej estetiky nielen s ohľadom na rôznorodosť jazykových funkcií signalizujúcich prítomnosť a súbežné pôsobenie viacerých kódov či podkódov v rámci jazykovej skutočnosti, ale aj so zameraním na problematiku významu a zmyslu umeleckého komunikátu. Využitie jazykového znakového systému v dvoch rozličných procedúrach, v diskurzívnom mode vedy a prezentačnom mode (slovesného) umenia (Langer [1942] 1954, 79 – 80), predpokladá rozvinutie štylistickej problematiky textu a sústredenie pozornosti na otázky funkčnej diferenciacie textu v komunikačnom procese. Zakladajúce aktivity reči, vypovedanie a vyjadrenie (Miko 1989, 38), sú totiž premenlivo a proporcionálne zastúpené vo výrazových aspektoch jazykových funkcií. Výskum ich parciálnych konfigurácií má preto potenciál explikovať diskurzívne diferencie medzi textami v situácii, keď autorský subjekt (M. de Unamuno) programovo napĺňa zámer „být nezařaditelný a (zejména) nepodřaditelný: species unica“ (Bělič 1968, 292) a usiluje sa o nedefinovateľnosť, mnohotvárnosť, rozpornosť a dynamickú premenlivosť mysliteľskej a umeleckej osobnosti (292). Tento proces diferenciacie autorského videnia, myslenia, cítenia, hodnotenia a projektovania možno na semiotickej úrovni koncepcne uchopiť v systéme textu a v systéme štýlu. Jednotlivé rečové komunikáty sa tak odlišujú algoritmom tvarovania a rozvíjania témy (tematická štruktúrácia v systéme textu), s ktorou je funkčne spätá rovina vyjadrenia, a teda sémanticko-výrazovej segmentácie a realizácie tematických faktov (v systéme štýlu). Do týchto vzťahov sa proporčne zapisuje komunikačná situácia s faktormi sprievodných úmyslov a cieľa, ako aj proces poznávania a hodnotenia témy, kompozičných postupov a výrazových prostriedkov.

Snaha identifikovať *differentia specifica* slovesného umeleckého diela, jeho literárny charakter či literárnosť doteraz viedla k formulácii rôznorodých kritérií – tie sa týkajú napríklad osobitého spôsobu použitia jazyka (na rozdiel od umeleckého

* Štúdia je súčasťou riešenia grantových úloh VEGA (1/0523/18) *Lexikón slovenskej literatúry a kultúry 1989 – 2015 (autori, diela, procesy a intermedialne presahy)*.

je jazyk vedy arbitrárny a transparentný), pozornosti upriamenej na poetickú funkciu (ktorá z pozície dominanty integruje a reglementuje platnosť ostatných funkcií rečovej komunikácie), kvality a intenzity pragmatického účinku komunikátu (umelecké výpovede sú vyčleňované z reálneho sveta, zatiaľ čo ostatné plnia mimoestetické účely) alebo rozdielov v podmienkach pravdivosti – Lubomír Doležel odlišuje zobrazujúce Z-texty, ktoré podliehajú pravdivostnému hodnoteniu, od konštruujúcich K-textov, pričom fikčné texty ako ich zvláštna kategória sú mimo takéhoto hodnotenia (2003, 37 – 38). Aspekty (ne)literárnosti tak spočívajú v rozdieloch, na ktorých participujú „organizace, osobní výraz, uvědomění si a využití média, neexistence praktického účelu a samozřejmě fikčnost“ (Wellek – Warren 1996, 36). Ak sa má moderná analýza literárneho diela zaoberať predovšetkým „způsobem jeho existence a systémem jeho vrstvení“ (37), štúdia sa zameriava na korelácie významu a výrazu v procese tvarovania, na ich komplementárnosť v algoritme rozvíjania témy a jej vyjadrenia, keďže tento algoritmus rozhoduje o komunikačnom, recepčnom bytí a fungovaní diela. Týmto postupom nechceme komplexne rozvrstvenú organizáciu literárneho diela zredukovať na jednoduchú dichotomizáciu (obsah – forma). Naopak, v interakcii tematického plánu textu s lexikálno-sémantickou a syntaktickou rovinou sledujeme nielen špecifický systém jeho vrstvenia, ale aj samotný spôsob jeho existencie. Koncipovanie témy a jej výrazová realizácia určujú nielen logiku a smer vnímania diela, ale rozhodujúcim spôsobom podmieňujú výsledný efekt estetickej komunikácie, predovšetkým zážitkovosť postoja k fikčnému textu a svetu na strane čitateľského subjektu a jeho hodnotovú, axiologickú aktivizáciu vyplývajúcu zo znakovej povahy diela.

Signálom odlišného štruktúrovania pojmového a zážitkového komunikátu je téza o asymetrickom dualizme znaku (týka sa vzťahu homonymity a synonymity medzi „formou“ a „obsahom“ znaku), ktorá platí pre kompozíciu a štylizáciu kognitívne zameraných rečových prejavov. V prípade umeleckého tvarovania táto téza stráca účinnosť. Prejavmi osobitej existencie a vrstvenia umeleckého diela sú princípy korešpondencie¹ a komutácie (spoluzmeny), ktoré pôsobia v prospech jedinečnej systémovej súvzťažnosti výrazového a významového plánu umeleckého textu: „Horizontálne tu platí vzťah korešpondencie, vertikálne vzťah komutácie, ‚spoluzmeny‘. Príčinu toho treba hľadať v tom, že forma je vnútorne viazaná obsahom a funguje ako jeho špecifikujúca konkretizácia“ (Miko 1978, 43). Konceptné zjednotenie tematizácie, procesu obsahovej výstavby, so štýlotvorným postupom (prepojenie obsahu a štýlu so simultánnym rozlišovaním týchto úrovní) umožňuje chápať textotvorné dianie ako komplexný „program“, ktorým sa kryštalizuje sieť výrazových kategórií vo viacerých fázach² – rámcujúcej, delimitačnej, gnozeologickej, komunikačnej a finálnej (Miko 1980, 124). Je možné, že konceptný umelecký postoj sa dá „formulovať filozoficky, ba dokonca systémove“ (Wellek – Warren 1996, 49) a existuje istá korelácia medzi umeleckou koherenciou (umeleckou logikou) a koherenciou filozofickou (49), avšak v umeleckom komunikáte je komplexné videnie sveta úzko späté s nemeanej komplexným procesom jeho tematizácie a štylizácie.

Celý priebeh systémoveho vrstvenia literárneho diela potom upozorňuje na interakciu funkcií textu a štýlu, ktorá určuje povahu komunikačného aktu a je rozho-

dujúca vzhľadom na evidovanie a organizovanie entropie a redundancie, heterogennosti a homogénosti javov textu a štýlu na úrovni čitateľského vedomia vo fáze recepcie. Už v začiatkoch recepcie literárneho diela sa totiž vynára perspektíva aktuálneho vyjadrenia, kryštalizuje sa systém štruktúrovania textu, vzťahový algoritmus, v ktorom jednotlivé tematické a jazykovo-štylistické fakty môžu nadobudnúť zmysel. Umelecko-zážitkové koncipovanie sa prejavuje v komplexnom systéme vzťahov – vo vymedzení témy, v jej „videní“, poznávaní a hodnotení, v štýlovej manifestácii, výrazovej realizácii a komunikačnom pôsobení. Štúdia preto pracuje s predstavou textu v jeho komunikačnom poslaní v pohybe čítania, ide o text, ktorý je dielom, a teda „nese na sobe stopy své specifické vytvorenosti a je predisponován k osobitému, sobě vlastnímu způsobu vnímání“ (Kubínová 2009, 12). Literárny komunikát si vyžaduje „signifikačn[í] akt[y], [...] neboť teprve v nich se jakožto jednota označujících a označovaných (znaků a významů, plánu výrazu a plánu obsahu atd.) vlastně teprve ustavuje, vždy znovu se zde aktuálně (re)konstituuje“ (16).

Prístup, ktorý rešpektuje interakciu poetologických a axiologických komponentov konkrétneho komunikátu, umožňuje vyhnúť sa zjednodušujúcim tvrdeniam frekventovaným pri pokusoch o žánrové vymedzenie Unamunovej prózy *Hmla*. Novotvar „nivola“ je v kontexte tohto románu predovšetkým prejavom Unamunovho špecifického komického postoja v humoristickej modalite (prevažne strohého, drsného, neprívetivého, ale zároveň štylisticky rafinovaného) voči dobovým, provinciálnym (kultúrne hlboko zakoreneným) recepčným stereotypom a čitateľským očakávaniam, ktorých rozmarne glosovanie vyplňa prevažnú časť prológu. Víctor Goti (ide o románovú postavu, ktorej autor umožnil prekročiť fikčný svet tým, že ju poveril pripraviť prológ k románu, ktorý túto postavu v románovej skutočnosti vlastne semioticky vytvoril) v ňom cituje vyjadrenie dona Miguela (je to prvý zo spôsobov štylizácie zásahu autora z aktuálneho sveta do fikčného textu), podľa ktorého „tím, že věci opatříme nějakou nálepkou, ještě nic nevyřešíme“ (Unamuno 1971a, 34), a to platí aj pre nové žánrové pomenovanie. Označenie „nivola“ sa totiž netýka len žánrovej formy, nejde len o rozvinutie štruktúry genologického systému o novovzniknutý prvok na tejto úrovni. Nivola má signalizovať zásadný obrat v chápaní literárnej komunikácie a v organizácii naratívneho kódu – nivola predkladá komunikačnú alternatívu, ktorou sa oslabuje pozícia (nadvláda) autor(stv)a v narácii a zdôrazňuje sa funkcia čitateľa a jeho stratégie, ktorými bude narácia v priebehu recepcie organizovaná. Nivola ako žáner má byť písaním, ktorým/v ktorom sa preruší vnútorná súvislosť medzi pôvodcom diela a jazykom. Otvorenie písania v nivole je ohrozením dominancie autor(stv)a, a preto v následnom postprológu sa značka M. de U. (opäť priezračný signál pôvodcu rozprávania, ktorý chce vstupom z aktuálneho sveta do fikčného textu demonštrovať svoju kompetenciu) spätne vyhráža vynálezcovi nivoly (v prológu sa k nej prihlásil práve Víctor Goti) smrťou. Robí to z pozície, ktorá je zasvätená do tajomstva existencie literárnych postáv (alebo to aspoň predstiera). Značke M. de U. sa totiž zdá neprípustné to, na čo otvorene poukazuje štruktúrna analýza – že autor(ita) prestáva vládnuť znaku z pozície uzatvoreného subjektu, že vykazuje závislosť od performatívneho aktu, ktorým je ustanovovaný, a napokon, že by sa mal vyskytovať rovnako ako postava len v priestore reči, ktorá pozíciu autora

označuje. Značka M. de U. má strach (a preto to vyhrážanie sa) z dvoch dôvodov – aby spôsob jej existencie nebol podmienený výtvorom fikcie a aby postava nepotvrdila odpútanie sa od autor(itár)skej pozície rozprávaného príbehu viditeľne a radikálne – napríklad aktom samovraždy. Samotné koncipovanie postprológu však v konečnom dôsledku nadobudne ambivalentný charakter – autor(ita) v ňom pretrváva už len ako značka (M. de U.) za textom (Unamuno 1971b, 42). Ak teda aj samotná románová postava dona Miguela v XXXI. kapitole trestá postavu Augusta Péreza vopred ohlásenou smrťou za „troufalosť a všetky ty podvratné, výstřední, anarchistické doktríny, s ktorými jsi prišiel“ (Unamuno 1971d, 254), čím zdanlivo potvrdzuje konštatívny, zaznamenávajúci režim písania, zároveň tým otvára (uvádza do hry práve tým, že sa jej obáva) performatívnu organizáciu ako odlišnú možnosť usporiadania naratívu. Nivola, ktorá chce byť výpoveďou deštruktívne zameranou voči konštatívnemu spôsobu narácie uzatvorenej pozíciou autora, predstavuje v žánrovej schéme „diabolský výmysel“ (Unamuno 1971c, 46). Ako sprievodný efekt tejto destabilizácie sa však v konečnom dôsledku zviditeľňuje funkčná zviazanosť nivoly so žánrovou schémou, ktorú chce popierať:

I novela, jako epepeja nebo drama, mívá plán. Ale jakmile je začne jejich domnělý autor psát, vnutí mu novela, epepeja nebo drama vlastní podobu. [...] A vznikne pak nivola, opopeja nebo trigédie. [...] Jde o román, román stejně románový jako kterýkoli druhý. Má se mu tedy tak říkat, neboť v tomto případě být znamená nazývat se. [...] Dokud žijí romány minulosti, bude žít a znovu ožívat i román. Historie znamená znovu snít, co bylo (45 – 46).

Nivola ako žáner, rečový komunikát, a teda ako sociálny fakt, inštitucionalizovaný diskurz, je spätá s jeho históriou a zároveň zviditeľňuje, resp. poukazuje na systém, kód, na pozadí ktorého ju možno evidovať a ktorý/ktorým sa rozohráva, pretože „skutečnosti vždy poznávame tak, že jsme vpleteni do jistého rastru, který vede náš pohled; předchůdná artikulace světa je pro vědění [...] nutná“ (Petříček 1993, 12). Konceptia Unamunovho románu *Hmla*, jeho kompozícia i rámcovanie (prológ, postprológ, exkurz do histórie písania románu pridaný k ďalšiemu vydaniu) signalizuje, že ide o text, ktorý si priebežne rozvíja jemu zodpovedajúci metalóg. Frekventovaný obraz „zrážajúcej sa hmly“ okolo autora i textu zviditeľňuje skúsenosť jazyka (jeho cítenia a vnímania) – priehľadný horizont zmyslu (aký ponúka jazyk v inštrumentálnom chápaní) sa v tomto prostredí „zakaluje či ‚zhuťňuje‘ [...] a práve tým na seba upozorňuje. Zdá se, jako by se jazyk sám zhmotňoval před našima očima, což dovoluje tematizovat jej třeba i jako cosi ‚materiálního‘“ (14). Nivolou, opopejou či trigédiou teda v akte písania (*écriture*) performuje reč, avšak (ako to neskôr sformuloval v odlišnom kontexte Jacques Derrida) spolu s dianím tejto diferencie (hry diferenciacie) sa uvažuje o podmienkach fungovania znaku vôbec (Derrida 1993, 148). Podľa neho totiž „nemáme k dispozici žádnou řeč – žádnou syntaxi a žádný slovník – jež by byla cizí těmto dějinám; nemůžeme pronést jedinou destruktivní výpověď, která by se již nemusela připodobnit formě, logice a implicitním postulátům právě toho, co chtěla popírat“ (180). Nemôžeme zabúdať, že nivola vznikla vo fikčnom svete ako nápad jednej z románových (či presnejšie nivoleských) postáv (Victor Goti) práve v konfrontácii s vymedzenými žánrami a kompozično-štylistickými postupmi:

„Stejně tak má novela nebude novela, ale... jak jsem to říkal? [...] Správně, nivola! Nikdo pak nebude mít právo vytýkat mi, že se prohřešuji proti zákonům žánru... Objevil jsem žánr a vymyslet žánr znamená jen přijít s novým jménem. A ukládám mu zákony, jež mi vyhovují. Do vínku dostal hodně dialogu“ (Unamuno 1971d, 161).

Anthony Kerrigan sa pri charakterizovaní nivy ako písania ne-románu (*non-novel*) orientuje na argument o esejizovaní fikcie ako na hlavný dôkaz o smerovaní k „vlastnému žánru“, avšak pri komplexnejšom chápaní písania a textu tento argument neobstojí a nemožno ho stotožňovať s prejavmi radikálneho odmietnutia žánrovosti (klasifikácie či kategorizácie) zo strany autorského subjektu ([1976] 2017, vii).

K zjednodušujúcej dichotomizácii Unamunovho diela vedie aj predstava o Unamunovi-monotematikovi, pričom premenlivá by mala byť len žánrová procedúra – rôznorodé výrazové prostriedky sú tak voči tematickému zadaniu vždy rovnocenné a rovnomocné (Černý [1971] 1993, 507)³. Václav Černý v románovom priestore *Hmly* identifikoval esejizmus a štylizácie rozličných foriem literárnej, pololiterárnej či mimoumeleckej reči a vyjadril pritom podozrenie, že Unamunov štýl ignoruje hranice medzi vedou, teológiou, filozofiou a beletriou, a preto sa „pateticky [...] vznecuje jako báseň, krmí tě náboženskými reminiscencemi a chvílemi nudí jako předem narafičený sylogismus“ (11). Nazdávame sa, že uvedené výrazové formy však v konečnom dôsledku vyhovujú rôznorodosti kompozično-štylistických jednôt románu, ktorého jazyk by mal byť systémom jazykov (Bachtin 1973, 10). Filozofické, náboženské a etické postuláty sú v Unamunovej umeleckej próze aktualizované a kontextualizované, pretože sú konfrontované s umeleckým jazykom ako špecifickým semiologickým systémom – jazyk tu už nefunguje ako transparentný prostriedok komunikovania zmyslu, ale umelecká próza je predovšetkým priestorom nadobúdania skúseností s jazykom, a to zviditeľnením samotného procesu signifikácie. Keďže denotát umeleckého diela má podľa štrukturálnej estetiky stupňovitý a rozptýlený charakter, je nepriamy, sprostredkovaný a mnohoznačný (Chvatík [1994] 2001, 127), referencialita uvedených postulátov sa v umeleckých komunikátoch ne stráca, len oslabuje, resp. redukuje sa samozrejmosť ich označovaného. Tieto tvrdenia (vrátane ich pôvodných označovaných) sa stávajú predmetom a zložkou umeleckého tvarovania, významom umeleckého tvaru, novým semiotickým (estetickým) významom-pôsobením (Kubínová 2009, 61 – 62) a ako súčasť umeleckého tvaru prispievajú k funkčnej diferenciacii estetických komunikátov (estetická funkcia integruje ich sprievodné, napr. kognitívne, epistemologicko-edukačné a kontaktové funkcie). V tematickom bloku umeleckého textu sa tak môžu ikonizovať aj výrazové charakteristiky iných štýlov.

V týchto súvislostiach je reflektovaná aj komplementarita výrazových kategórií monologickosť – dialogickosť v románe *Hmly*. Ak skutočný problém života, ktorý sa nás podľa Unamuna najhlbšie dotýka, je problém „nášho individuálneho a osobného osudu“ (1992, 7 – 8), túžba chcieť byť sebou samým, čo znamená (v nadväznosti na Spinozu) byť v sebe, sám seba chápať a pretrvať vo svojom bytí v nekonečnom čase (9 – 10), jediným spôsobom skutočného sebvýrazu by mal byť trvalý, nekonečný monológ. Riešením, ako sa odpútať od protirečenia románovosť – monologické vedomie, je pre Unamunov autorský subjekt tvorba personae – literárnych postáv (Casou

([1976] 2017, xix). Protagonista Augusto Pérez kryštalizuje vo fantázii, obrazotvornosti, otvorene sa proklamuje jeho imaginárna povaha, v románovom časopriestore sa však Augusto Pérez môže stať skutočnou (!) literárnou postavou až vtedy, keď si začne uvedomovať hodnotu vlastnej existencie, trvá na jej jednote v priestore a kontinuite v čase, pokúša sa žiť, uskutočňovať sa a túži tvoriť vlastný osud – a preto protirečí autor(ite). Unamuno konštatuje a rozlišuje poznanie primitívne (nevedomé) a poznanie reflexívne, „poznanie z poznaného“ (Unamuno 1992, 22), ktorého predpokladom je práve úsilie pretrvať vo svojom nekonečnom bytí, a preto vedie literárne postavy k precitnutiu, k bytostne ľudskému povedomiu o tragickom pociť života. Záujmom o postavu sa Unamuno orientuje na dialogickú formu, replikami v dialógu dosahuje každá zo zúčastnených strán „zenit individuálneho sebaoprotivdenia“ (Casou [1976] 2017, xxv). A ak don Miguel (autor-postava) kladie Augusta Péreza do existenciálnej situácie: „Když mě teď chcete zabít, chce se mi žít, žít, žít... [...] Chci být sebou, chci být sebou! Chci žít!“ (Unamuno 1971d, 255), ktorou precitne k tragickému pocitu života, ale zároveň mu v tej istej situácii z pozície despotickéj, suverénnej autor(ity) románopisca zvestuje smrť (254), dochádza k protirečeniu – o jeho zámernosti v Unamunovej paradoxnej estetike svedčí tragikomický, groteskný register románu *Hmla*. V. Černý ([1971]1993, 513) hovorí o monodialógoch ako o distribúcii monológu medzi antagonistov – touto procedúrou sa podľa neho potvrdzuje pretrvávajúce monologické vedomie. Monodialóg u Unamuna má podľa nás odlišnú funkciu – ide o koncepčnú stratégiu, ktorá v Unamunovom románe vyjadruje jeden z najdôležitejších aspektov dialogického významotvorného pohybu, a teda možnosť znakového sebaotvárať a sebaoprotivrdzovania (postavy) odznovu. Monodialogické tvarovanie témy (a problému) sa prejavuje v kompozícii a rovnaká možnosť presahu platí aj pre štylizáciu, ktorej postupy svojimi výrazovými hodnotami umocňujú komunikačno-estetické vyznenie témy. Vladimír Papoušek a Petr A. Bílek upozorňujú na

smysluplnosť pohľadu na literárny text z hľadiska toho, jak reprezentuje jistou reč (strategie reči) a zároveň i re-rezentuje v této reči nějaké stavy jevů a věcí (objekty, těla, události a jejich hodnotové či jiné uspořádání), přičemž ale toto „znovuvyvolání“ není nějakým zopakovaním nyní už nepřítomné, ale kdysi existující skutečnosti; je naopak vždy novým znakovým ztvárněním (2011, 25 – 26).

OD ROMÁNU K ESEJI, OD LITERATÚRY K FILOZOFII (A SPĚŤ) V PRÁCACH M. DE UNAMUNA

Pomerne frekventované sú štúdie, ktoré sa pokúšajú vysvetliť korelácie medzi Unamunovou filozofickou koherenciou (ako neortodoxného mysliteľa) a umeleckou koherenciou (ako nekonformného autora) v prvých desaťročiach 20. storočia v chronologicky určenej línii, a to od eseje *Tragický pocit života v ľudoch a národoch* (1992, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y los pueblos*, 1912) k románu *Hmla*. Julia Biggane zastáva názor, že v sledovanom období usmerňuje Unamunovu naratívnu fikciu filozofia a bez poznania, objasnenia a porozumenia tohto myslenia sa môže jeho umelecká tvorba javiť zvláštna, niekedy schematická a len veľmi ťažko ju bude možné zapojiť do kontextu (2016, 30). Naratívne formy a techniky taktó vstu-

pujú do literárnovednej reflexie len ako spredmetnenie, výraz či príklad Unamunových centrálnych myšlienkových okruhov, sú od nich v plnej miere závislé.

Koncipovaním eseje však Unamuno opakovane upozorňuje, že z istej perspektívy nepredkladá filozofiu, ale rétoriku, uvažovanie o nesmrteľnosti duše totiž predpokladá mýtické písanie (1992, 35). Samotná téma tak otvára horizont protirečení, rozporov, pochybností a produktívnej neistoty, keďže túžba po nesmrteľnosti duše, ktorá je pre Unamuna termínom na „pomenovanie individuálneho vedomia v jeho integrite a trvalosti“ (71), nikdy nebola filozofickým princípom, je protirozumná a nedá sa jednoducho zracionalizovať (racionálne je podložená skôr jej smrteľnosť). Proti rozumu, pre ktorý je absolútne nestále a individuálne v pozícii nepochopiteľného (79), proti logike kategorizácie a systematizácie na princípe totožnosti kladie Unamuno postup, ktorým zviditeľňuje medze intelektuálneho prístupu, poznania a rozumovosti. Ak racionálne pracuje na princípe súvzťažnosti (a smeruje k absolútnemu relativizmu), Unamuno zastáva názor, že „nejestvuje nič, čo by v dvoch po sebe nasledujúcich okamihoch svojho bytia bolo to isté“ (79). Ak sú veda a poznanie funkčné (účelové) vo vzťahu k uspokojovaniu logických a myšlienkových potrieb (91), Unamuno sa s nimi konfrontuje argumentom ad hominem – voči definíciám zdôrazňuje hodnotu cítenia a prežívania, a tak predstavu skutočnosti rozširuje o iracionálne, absurdnosť a absolútnu neistotu. Substrátom jeho eseje teda nie je systematický vedecký alebo filozofický výklad iracionálnej sústavy, ktorého vonkajším výrazom by mala byť osobitná umelecká štylizácia. Naopak, Unamunova esej má ambíciu stať sa výkladom mytologických snov (216), sen a mýtus považuje za „zjavenia nevysloviteľnej pravdy, pravdy iracionálnej, pravdy nedokázateľnej“ (216), a teda vzniká problém, ako komunikovať iracionálnu životnú túžbu, alogické pocity, ktoré sotva možno usúvzťažiť s rozumovo pochopiteľnými výrazmi, priradiť im logické stanovisko a formy. Ideálny myšlienkový svet (zóna výpovede) v Unamunovom komunikáte koreluje s princípom metafory (v zóne vyjadrenia), a preto sa v eseji primárne orientuje na jazykové prostriedky, ktoré si podržali metaforickú platnosť, pôvodný mýtický a antropomorfický podklad zakódovaný v jazyku. Tézou, že človek myslí, aby žil (disponoval pocitom života), a nie preto, aby poznával, Unamuno do značnej miery rozochvel, resp. rozkmital štýlovú, výrazovú konfiguráciu eseje. Hoci esej možno považovať za prechodný žánrový, resp. štýlový typ, v jej vnútornej forme sa obvykle očakáva „skĺbenie spôsobu vedeckého a umeleckého poznania“ (Slančová 1982, 204). Unamunovo riešenie však predznamenáva a problematizuje „věčnost řeči“, ktorú Miroslav Petříček rozpoznal v diskurze humanitných vied:

Interpretuje a súčasne si klade otázku po mezích interpretace; užívá slovo „metoda“, ale metoda tu není postup, jímž se rozprava přibližuje k věcem, nýbrž cesta, která věcem umožňuje do rozpravy vstoupit. Tato cesta se nazývá esej: nikoli kvůli takzvané literární formě podání, nýbrž kvůli tomu, že se při ní reprodukuje myšlenka ve svém vznikání a formování a ve své věčné oprávněnosti (2011, 41).

Podloží Unamunovej mysliteľskej a umeleckej koherencie predstavuje metóda, ktorou do jeho tvorivého diskurzu vstupuje potreba pociťovať vlastnú osobnosť, konkrétne individuálne vedomie ako ľudské vedomie, ktoré je rozrušované problé-

mom osobnej nesmrteľnosti, trvania duše. Úsilie zo strany života pretrvať vo svojom bytí, túžba po nesmrteľnosti vyplývajúca z reflexie smrti však nie je evidovaná ako problém zo strany racionálneho poznania, a tento rozpor je základom Unamunom identifikovaného tragického pocitu života. Výrazovým diferenciaciou medzi románom a esejou, literatúrou a filozofujúcou štúdiou sa tak stáva spôsob vyjadrenia stavu hlbokého zúfalstva nad nezmieriteľným rozporom medzi vitalitou a racionalizmom, medzi vôľou a rozumom. Vedomie ako *conscientia*, teda „vyjavené poznanie, spolicítenie, súcítenie“ (Unamuno 1992, 121), je „tým jediným, čo v sebe cítíme, a v ktorom cítiť sa značí to isté ako byť“ (123). Podľa Unamuna predtým, „než vedomie poznalo seba ako rozum, cíti sa, vníma sa, je skôr vôľou, a to vôľou nezomrieť“ (125). Preto sú jeho textové polia zaplnené fantáziami, chimérami a snami – fantázia a obrazotvornosť antropomorfizuje, humanizuje, poludšťuje, ale zároveň ide aj o proces zosobňovania a subjektívizácie. Z hľadiska štýlovej diferenciacie textov potom Unamunovi ako autorskému subjektu viac konvenuje ikonicko-zážitkové, komunikačno-estetické vyjadrenie než pojmové a abstraktné koncipovanie textu. Filozofiu, logiku, etiku a nábožnosť Unamuno rozvíja obrazotvorne, nie rozumovo, vedeckou logikou, pretože „rozum ničí a každá obrazotvornosť spája, alebo totalizuje; rozum sám osebe zabíja a obrazotvornosť oživuje. [...] obrazotvornosť sama osebe nám dáva život bez hraníc a umožňuje nám splynúť so všetkým“ (153). Inšpirácia, obrazný svet a fantázia (na rozdiel od definícií a pojmov) optimálne zodpovedajú túžbam po nesmrteľnosti duše, pocitu vlastného aktívneho vedomia a konkrétnej osobnej identity. Oproti vedeckým komunikátom, ktoré v poznaní zovšeobecňujú (tému spracúvajú pojmovo, posilňujú homogenizáciu, kategorizáciu a systematizáciu), sa v estetickom komunikáte, konkrétne v románovej kompozícii, viac uplatňuje heterogenizácia, determinácia a štrukturácia (rozvetvovanie) výrazu. Proti filozofickým systémom stavia Unamuno konkrétnosť, tvrdí, že „španielska filozofia je roztrúsená a obsiahnutá v našej literatúre, v našom živote, v našich činoch, najmä v našej mystike [...], tieto diela zahrnujú v sebe svetový názor a chápanie života“ (259). Ak platí, že cítiť sa človekom je bezprostrednejšie než myslieť (261), mohlo by sa zdať, že medzi cítením, vnímaním, touto skutočnosťou vedomia a rozumom vznikne hiát. Unamuno však upozorňuje, že „spoločenský zmysel, výplod lásky, otec reči, rozumu, i onen myšlienkový svet, čo z neho vyplýva, nie je v podstate nič iné ako to, čo nazývame fantáziou alebo obrazotvornosťou. Rozum sa rodí z fantázie“ (27).

Vzhľadom na uvedené skutočnosti je potrebné umiestniť jednorozmernú, temporálnu linearitu vzťahu (od filozofie k fikcii) zaužívanú v literárnovednej reflexii Unamunových diel do komplexnej, inverznej zrkadlovej štruktúry – chiazmu (*_BC_* : *DCBA*), v ktorej sa uplatní primát vôle, cítenia a vnímania pred rozumovým poznaním. Estetický účinok, čiže požiadavky kladené na zážitkový, gnozeologický a hodnotový typ komunikácie v literárnom diele (*DCBA*) robia tvar (súvzťažnosť významu a výrazu) literárneho diela „rádovo zložitejšia a diferencovanejšia, ako je ich obraz v bežnom, pragmatickom i teoretickom vedomí“ (Miko 1989, 8), a teda aj v pojmovom koncipovanom komunikáte (*_BC_*). Uvedený chiazmus vyplýva z reorganizácie príčiny a dôsledku a významové dianie v ňom prebieha od literárneho koncipovania k filozofii (*DCBA* → *_BC_*):

Filozofia vyhovuje našej potrebe jednotného a celistvého poňatia sveta a života, a ako dôsledok tejto koncepcie – potrebe citu, ktorý utvára náš vnútorný postoj, ba aj naše skutky. Tento cit však nie je dôsledkom onej koncepcie, ale jej príčinou. Naša filozofia, čiže náš spôsob, ako chápeme či nechápeme svet a život, vyplýva z nášho pocitu samotného života. A tento – ako všetko, čo súvisí s citom – má podvedomé a možno aj nevedomé korene (Unamuno 1992, 6).

Jednotlivé prvky sú síce v chiazme Unamunovej filozofie a literatúry usporiadané inverzne, stále sú však vzájomne usúvzťažnené v rámci tejto figúry. Unamuno trvá na približovaní sa filozofie poézii, a to predovšetkým v perspektíve, v ktorej je filozofia považovaná za kritickú vedu všeobecne platných hodnôt, obzvlášť ak im dominuje „hodnota ľudskej vôle, ktorá chce predovšetkým a nadovšetko osobnú, individuálnu a konkrétnu nesmrteľnosť duše [...] a [...] hodnota ľudského rozumu, ktorý popiera racionalitu“ (265). Román a dráma majú v Unamunovej koncepcii vytvárať „konkrétnych ľudí z mäsa a kostí“ a filozofuje tiež celý človek – nielen rozumom, ale aj „vôľou, citom, mäsom a kosťami, celou dušou a celým telom“ (28). Skutočná filozofia i poézia sú situované v horizonte integrácie a súhrnu, a to s komplementárnou distribúciou ich funkcií, pretože „filozof je najprv človek a až potom filozof, musí žiť, aby mohol filozofovať, a v skutočnosti filozofuje, aby žil“ (28). Ak východiskový tragický pocit života je v literatúre, resp. literatúrou zážitkovo skonkrétnený a zvnútornený, následne sa z tohto pocitu „nielenže rodia myšlienky, ale sú ním aj determinované, i keď neskôr, prirodzene, tieto myšlienky spätne naň pôsobia a posilňujú ho“ (19).

Identifikované poetologické a axiologické súvzťažnosti a chiazmus ako perspektíva vyjadrenia, ktorú v tematickej a kompozičnej štruktúre Unamunových románov dôkladne rozpracoval Paul R. Olson (2003), sa koncepcne zviditeľňujú aj v románe *Hmla*. Vývinová trajektória protagonistu (je ním Augusto Pérez) sa v románovej skutočnosti odráža od situácie *cogito, ergo sum* a realizuje sa ako sujetové overovanie (z hľadiska životného pocitu postavy) v prospech inverzne prekódovaného *sum, ergo cogito*. Implicitné *ego* z úvodnej sentencie (*ego cogito, ergo (ego) sum*) je podľa Unamuna ideové, jeho existencia je neskutočná, ide o bytie (*sum*), ktoré je odvodené od myslím (*cogito*), toto bytie „nie je nič iné ako poznanie; toto bytie je poznanie, ale nie život [...], taký život nie je ozajstným životom“ (1992, 33). Na tento problém neskôr upozornil Maurice Merleau-Ponty, keď poukázal na skúsenosť vnímania a perceptívny charakter vedomia (vrátane vedomia nás samých): „Ideálna jistota myšlenky není základem pro jistotu vnímání, nýbrž na ní spočívá“ (2011, 36), resp. platí, že „veškeré vnímání se odehrává uvnitř určitého horizontu a nakonec uvnitř ‚světa‘, že vnímání a jeho horizont zakoušíme prakticky, spíše než že bychom je explicitně poznávali a kladli“ (35). Východiskovým argumentom je teda vnímanie ako pôvodná modalita vedomia: „Vnímaný svět se tak ukazuje jako základ, který vždy předpokládá každá racionalita, každá hodnota a každá existence. Koncepcie tohoto druhu nemá za následek destrukci racionality ani absolutna. Snaží se pouze, aby sestoupily na zem“ (36).

Pre život protagonistu v románovej zápletke je produktívnejšie práve *sum, ergo cogito*, pretože táto sentencia podľa Unamuna poukazuje na vedomie o myslení, ktoré je v prvom rade vlastne vedomím o bytí, a práve to sa týmto spôsobom prob-

lematizuje. Unamunova esej aj román sú (štýlovo diferencovaným) rozpracovaním rôznych aspektov témy (a z nej vyplývajúcich problémov), ktorá sa týka vnímania, rozvoja vedomia a reprezentácie. V stati *Perceptivní život* Renaud Barbaras identifikoval okolnosti, v ktorých je vnímanie opomínané a redukované, a s odkazom na Heideggera uvádza, že „dokud jsme neurčili bytí onoho *sum* v sousloví *cogito, ergo sum*, to znamená dokud jsme neupřesnili, v jakém smyslu ten, kdo myslí či vnímá, jest, nepostoupili jsme ani o krok v určování *cogitatio* (myšlení descartovského ‚já‘, onoho ‚já‘, které myslí), to jest, v naší perspektivě, vnímání“ (2002, 43). Podľa neho je preto najprv potrebné položiť „otázku: *kdo* vnímá? Odpoveď je nasnadě: ten, kdo vnímá, je *živá bytost*.“ [...] a ďalej pokračovať pod podmienkou, že „subjekt vnímání budeme myslet jako *živou bytost*, vnímání jako *cosi*, co v důsledku toho implikuje určitý *pohyb*, a vnímané jako *svět*“ (43). Tieto východiská výrazne zasahujú do oblasti uvažovania o pojmoch reprezentácia či referencialita a podieľajú sa na vymedzení samotného konceptu skutočnosti. V diskusii na tému realizmus, reprezentácia, referencialita Peter Zajac uvažoval o možnosti chápať skutočnosť ako skutočnosť vedomia, čo pojem skutočnosti podstatne rozširuje, pretože skutočnosť v našom vedomí

reprezentuje vnímanie, pociťovanie, reflektovanie, štruktúrované stavy našej mysle, jej uvedomené figuratívne a geometrické obrazy, bdelé stavy, sny, vidiny, halucinácie, naše nevedomie, anticipáciu budúcnosti a utváranie pamäti, predstavy možných, fiktívnych svetov. Reprezentácia sa v tomto zmysle prestáva viazať na mimézis, napodobňovanie, a stáva sa reprezentáciou vedomia v celej jeho rozľahlosti a štruktúrovanosti, pričom je znovuvyvolávaním (2016, 20).

Z našej súčasnej perspektívy vzniká v sústave diela M. de Unamuna medzi esejou *Tragický pocit života v ľudoch a národoch* (ktorú označuje aj ako pseudofilozofickú štúdiu, fantáziu, mytológiu či sústavu alogických pocitov) a jeho románovou kompozíciou *Hmla* špecifický indexálny spôsob vzťahu, v ktorom sa jednotlivé zložky vzájomne modifikujú v časových a kauzálnych väzbách. Eсей (z roku 1912) možno považovať za signál paradoxnej anachronie, pretože ako dôsledok tragického pocitu (životného postoja) predchádza (!) literárnu udalosť, ktorá toto východisko ešte len bude konkretizovať ikonicko-zážitkovým (románovým) stvárnením. Román *Hmla* (z roku 1914) je zasa komunikačno-estetickým prezentovaním vzniku tragického pocitu života (v pláne literárnej postavy), pričom filozofická esej ako dôsledok tejto koncepcie vlastne už bola formulovaná. Ide teda o metalepsu, figúru, ktorá je tradične definovaná ako „druh metonymie, keď vyjadrenie toho, čo nasleduje, slúži na pochopenie toho, čo bolo predtým, alebo opačne“ (Genette 2005, 6).

OD METALEPSY K AKTU VEDOMIA

Unamunovo dialogické koncipovanie *personae* – literárnych postáv ako živých bytostí implikuje, ako bolo uvedené, jednak určitú dynamiku, keďže podľa M. Merleau-Pontyho o prechode „od jedné chvíle k druhé nás totiž poučuje zkušenost vnímání a právě tato zkušenost zajišťuje jednotu času“ (2011, 36), a jednak svet ako skutočnosť vedomia vo svojej hĺbke a nepodmienenosti. Tematická skutočnosť Unamunových diel je zviazaná s protagonistami – agonistami, v klasickom zmysle slova ľuďmi činu (Oleríny 1969, 182), pre ktorých byť značí konať, resp. v personálnej téme sú tvaro-

vaní ako „určité formy vášnivé životní vůle“ (Černý [1971]1993, 514). V Unamunových textoch disponujú výraznou komunikačnou intencionalitou. Pre autora poetickej fantastickej eseje je svet stvorený pre vedomie, pre každé jednotlivé vedomie (Unamuno 1992, 14), a to isté možno tvrdiť o postavách zaľudňujúcich fikčné svety jeho umeleckej prózy, v ktorých predvádzajú tragické zápasy o uchovanie, trvanie a obohatenie vedomia, o pretrvávanie v bytí, túžba po živote ich vedie k činom skutočne ľudským – „posilniť a upevniť tú istú a možnože už ochabujúcu túžbu v inom človeku“ (113) a odovzdať takto život iným.

Augusto Pérez v *Hmle* je ako literárna postava uzatvorený vo svete odvodenej obrazotvornosti, ktorému dominuje dimenzia myslenia, čomu kompozične zodpovedá hypertrofovaný plán vnútornej reči – myslenie je predvádzané v artikulovanej (ale nevyslovene) modalite, postava hovorí sama so sebou. Ide o prípravu situácie, z ktorej sa neskôr pred protagonistom rozvinie vedomie tragického pocitu života, a to prostredníctvom vzájomne sa vymedzujúcich sujetov lásky k Eugenie a Rosario. Tragikomické polohy lásky privádzajú protagonistu k možnosti uchopiť myslenie (osud) ako zdanie, klam, prebúdajú v ňom zúfalstvo (túžbu, cit) a to, že Augusto Pérez smeruje k samovražde, možno považovať len za prirodzený dôsledok racionalizmu tejto postavy, pretože jeho vôľa nie je v tejto fáze ešte dostatočne vykryštalizovaná, neprieči sa rozumu, ktorý podvádza život a núti protagonistu podriaďiť sa nevyhnutnosti – smrti. Postava sa chce vymedziť prostredníctvom princípu identity ako konkrétne a presne určené ja, ktoré uchopuje svoj obsah a disponuje plným vedomím seba samého. Začína ho znepokojovať spôsob myslenia a problém trvania vedomia, pretože Unamunov človek chce „žiť stále [...], žiť chce toto moje úbohé ‚ja‘, ktorým som a cítim sa ním byť teraz a tu“ (Unamuno 1992, 41). Ide tu o projekt vlastného ja, ktorý sa orientuje na výlučnú prítomnosť a o ktorom Jiří Pechar (1999, 307) píše, že je výsledkom objektivizácie, ide o túžbu „uchopiť seba sama jako něco objektivního, [...] dosáhnout nedosažitelného, [...] jednoty, v níž by lidské bytí nebylo jen prázdnotou, distancí, [...] nýbrž plností, jež zůstane vědomá a jež je takto příčinou sebe sama“ (308). V Unamunovej eseji o tragickom pocite života možno lokalizovať viaceré pasáže, v ktorých sa táto predstava o vlastnom ja na princípe identity objavuje ako refrén: „Byť! byť navždy, byť bez časového obmedzenia! Smäd po bytí! Smäd byť ďalej! Hlad po Bohu! [...] Byť stále! Byť Bohom!“ (Unamuno 1992, 36) Horizont tejto túžby a márne úsilie o jej dosiahnutie potom rezonuje v racionalisticky založenej postave ako rozumový skepticizmus a citové zúfalstvo a vedie ju k samovražde.

Z hľadiska koncepcie Unamunovho románu *Hmla* je v tejto fáze rozhodujúce funkčné zapojenie metalepsy, textovej figúry signalizujúcej transgresiu medzi fikčným svetom a ontologickou úrovňou obsadenou autorom, do tkaniva textu (McHale 1987, 213). Podľa Gérarda Genetta ([1972] 1980, 236) spočíva mimoriadne znepokojujúca vlastnosť metalepsy v neakceptovateľnom a neodbytnom predpoklade, že extradiegetické je možno vždy diegetické a že rozprávač, jeho adresát a recipient možno patria k rovnakému naratívu. Dodajme, že vo svete Unamunových personae – literárnych postáv ide potom nielen o vnútrotextového adresáta-postavu, ale v zmysle ich dialogickej orientácie na druhého (recipienta) aj o adresáta či recipienta mimotextového, ktorému je paradoxne pripisovaná diegetická povaha. Metalepsa sa pre

Unamuna stáva stratégiou zosobňovania, subjektivizácie, sebauvedomenia postavy (s presahom k vedomiu čitateľa), resp. „premietnutím človeka živého, skutočného človeka z mäsa a kostí do nekonečnosti vnútra“ (1992, 7). Podnecuje reflexívne zameranie postavy (adresáta, recipienta) tým, že pred ňu kladie predstavu absolútneho nevedomia, čím v nej vyvoláva úzkostný závrat. Metalepsa je protiracionálna, ktoré v Unamunových esejach i románe našlo svoj výraz a môže byť pochopené prostredníctvom tematickej opozície spánku a sna. Podľa Unamuna myslieť, a nevedieť, že myslíme, značí necítiť sa, nebyť sám sebou, a tak aj ten, čo spí, žije, ale nemá o sebe vedomie (196). Spánok konfrontuje so snom ako prejavom aktívneho, obrazotvorného vedomia. V románe *Hmla* ide o sekvencie, v ktorých sa najprv problematizuje spôsob existencie postavy: „Když člověk usne a bezvládně leží na posteli a něco se mu zdá, co existuje víc: on jakožto snící vědomí, nebo jeho sen? [...] jak existuje? Jako snící spáček, nebo jako kdosi sám sebou vysněný?“ (Unamuno 1971d, 250) Metalepsa do značnej miery posúva a prekresľuje hranice performatívneho modu rozprávania, a tak postava dokáže reflektovať a verifikovať autentickosť vlastného snívajúceho vedomia: „Ale ještě mnohem smutnější, ještě bolestnější bylo pro něho pomýšlení, že všechno to byl jen sen, a ke všemu ani ne jeho, ale můj. Nicota mu připadala děsivější než bolest. Snít, že člověk žije... prosím; ale že se zdá někomu jinému...! „Proč bych neměl existovat?“ říkal si. Proč?“ (257) Tematický okruh sna poukazuje na metaleptickú povahu vedomia, čo umožňuje autorskému subjektu otvoriť vertikálnu dimenziu nielen literárneho priestoru, ale aj umeleckého vyjadrenia a jeho komunikačného dosahu. Unamuno pomocou metalepsy inscenuje v protagonistovi prechod od reflexívneho (vlastné ja objektivizované v procese reflexie) k predreflexívnemu vedomiu seba samého. Predreflexívne vedomie je „distance, která může rozlišit ‚toto‘ od ‚onoho‘, a přetvořit bytí o sobě, jež je vždy jen čírou přítomností, v ‚svět‘, který má rovněž svoji minulost a budoucnost“ (Pechar 1999, 307), odkrýva netotožnosť, bezdôvodnosť a neuchopiteľnosť vlastnej existencie (308).

Zo záujmu o bytie, ktoré protagonista Augusto Pérez vďaka metaleptickej operácii odkrýva ako netotožné, z pretrvávajúceho konfliktu medzi racionalizmom a vitalitou, rozumom a vôľou, sa v postave rodí vnútorný mravný cit. Ide o zúfalstvo ako najľudskejší stav vedomia, v ktorom postava prijíma nezmieriteľný rozpor medzi rozumom a životným citom, v neistote kladie proti životnej negácii (samovražde) túžbu po iracionálne (nesmrteľnosti vedomia), ale vo svetle tejto nádeje nestráca zmysel pre komickosť vlastného obrazu. Stelesnením viery spočívajúcej na uvedenej zakladajúcej neistote sa pre Unamuna stáva donkichotská postava, ktorá ako „hrdin- ský zúfalec, hrdina vnútorného a rezignovaného zúfalstva, ostáva večným príkladom pre každého človeka, ktorého duša je bojiskom“ (1992, 105). Tieto aspekty personálnej témy v románe *Hmla* korelujú s figúrou metalepsy, pretože každý zásah extradiegetického rozprávača alebo adresáta či prijímateľa do diegetického univerza (alebo diegetickej postavy do metadiegetického univerza) vytvára efekt odcudzenia, ktorý je buď komický, alebo fantastický (Genette [1972] 1980, 234 – 235). Z komunikačno-es- tetického hľadiska je metalepsa plnohodnotnou fikciou, jej účinok na čitateľa spočíva aj v tom, že „do nej nemôže vložiť svoju dôveru: Je fikciou, no fikciou fantastického či zázračného typu, ktorá môže sotva dosiahnuť úplné zrieknutie sa nedôverčivosti,

môže dosiahnuť iba hravé predstieranie dôvery“ (Genette 2005, 22). V prológu k románu Víctor Goti upozorňuje na boj dona Miguela (ide o štylizáciu autora do fikčného textu) s prostoduchosťou čitateľskej verejnosti: „Komu z nás nevaďí, není-li mu zcela jasné, zda něco může, nebo nemůže brát vážně? A ještě mnohem těžší je přimět průměrného nedůvěřivého Španěla, aby pochopil, že věc může být řečena vážně i žertem současně, doopravdy i jako legrace, s ohledem na to i ono“ (Unamuno 1971a, 34). Unamunova tragigroteskná klauniáda je tak veľmi blízka tragickej irónii, ktorej archetypom je *pharmakos*, postava, v ktorej sa rozporuplnosť a nevyhnutnosť tragického vyhrotia do protikladu (Frye 2003, 59). Augusto Pérez vo vrcholnom dialógu XXXI. kapitoly žiada akýkoľvek život, a predsa mu autor(ita) osudu pripravila neodvolateľnú smrť: „Není to možné. Už jsem to napsal, je to neodvolatelné. Už nemůžeš žít. Nevím, co bych s tebou dál dělal. Když Bůh neví, co si s námi počít, zabije nás“ (Unamuno 1971d, 255). Augusto sa bráni umieraniu, a hoci zo svojho sveta nedokáže uniknúť, túži po živote a nevzdáva sa ho – nič na tom nemení ani situácia, že mu je v závere groteskne odňatý. V kontexte tejto nevyhnutnosti je pre figúru tragickej irónie (*pharmakos*) príznačná rozporuplnosť – tým, že sa autor(ita) pokúša preniesť vinu na obeť, dáva obeti „dústojnosť nevinnosti“ (Frye 2003, 60).

Metalepsa, kľúčová textová figúra Unamunovho románu *Hmla*, je ukotvená v samotnom princípe semiózy a jej efekt spočíva v tom, že tematická skutočnosť a horizont referenčnej skutočnosti mimo textu čitateľovi iluzívne splývajú. Konštatovaná nedôverčivosť či hravé predstieranie dôvery v zóne recipienta však upozorňujú na dôležitosť hranice oddeľujúcej fikčný a aktuálny svet, medzi ktorými sémantická výmena prebieha. Grotesknou smrťou prichádza Augusto Pérez o ľudské telo z mäsa a kostí, jeho telom sa však stáva materialita umelecko-štylistického znaku, tvarový a hodnotový aspekt znaku v spoločnom, spoločenskom vedomí, v kolektívnom vedomí ľudského rodu. V eseji *Tragický pocit života v ludoch a národoch* pracuje Unamuno s predstavou reči, ktorá nie je len prostým nástrojom reprodukcie skutočnosti, „ale jej skutočným telom“ (1992, 260), a prekonáva hranicu on – ja, veď „živé ‚ja‘ je ‚ja‘, ktoré v skutočnosti značí ‚my‘; moje živé, osobné ‚ja‘ žije len v druhých, z druhých a pre druhé ‚ja‘“ (149). Ak je ľudská spoločnosť „matka premýšľajúceho vedomia túžby po nesmrteľnosti“ (202), individuálne vedomie sa tu „spája, no nie splýva, s ostatnými vedomiami“ (217), kryštalizuje sa ako konkrétny rečový akt v semiotickom univerze reči:

Ale nežiju už v obraznosti jiných, v obraznosti těch, kdo čtou vyličení mého života? A žijuli tak ve fantazii více lidí, není snad skutečné, co si myslí oni, a ne jediný? A proč bych nemohl existovat jako věčná, věčně bolavá duše, vystupovat ze stránek knihy, v níž je uložena zpráva o mém fiktivním životě, či spíš, rodit se z myslí těch, kdo o něm čtou – vás, kteří je právě čtete? (Unamuno 1971d, 258)

Protagonista románu *Hmla* existuje vo výrazovej zložke textu a zároveň ako imagen – imaginatívny ekvivalent textu vo vedomí (Miko 1989, 138), ako komunikačno-recepčné bytie je aktom vedomia, a preto jeho vysnívaná (a nesmrteľná) identita je identitou v pohybe, je neustálym znovuvyvolávaním, novým znakovým stvárnením⁴. Unamuno pripomína Slovo ako eucharistický symbol – na vzkriesenie Slova⁵ je potrebné úsilie o jeho uvedomenie a zovšeobecnenie, „aby sa všetko jestvu-

júce stalo vedomým“, resp. vnímaným (1992, 182). Slovo ako symbol je východiskom ikonizačno-zážitkového rozvinutia tematického názvu románu:

Musí zůstat Slovo, jež bylo počátkem a bude slovem posledním [...]. Augusto Pérez pohrozil nám všem, všem, kdo jsme byli a jsme já [...], že nám nezbyvá než zemřít. Umírají mi v tělesné podobě prostoru, ale ne v dužině snu, v dužině vědomí. Říkám vám proto, čtenáři mé *Mlhy*, vám, komu se zdál můj Augusto Pérez a jeho svět, že toto je mlha, nivola, legenda, historie a život věčný (1971c, 52).

ZÁVER

Agonistická postava v Unamunovom románe *Hmla*, ktorý je potenciálnou nivolou, keďže koncipovanie textu a sprievodný metalóg atakuje konštatívne, zaznamenávajúce písanie, sa dostáva do bodu, v ktorom si začne uvedomovať netotožnosť reflexívne stanoveného a objektivizovaného vlastného ja: „Mohu ti z vlastnej zkušenosti potvrdiť, že je málo vecí, jež by mi naháněly větší hrůzu než pohled na sebe do zrcadla, když jsem sám a nikdo mě nevidí. Nakonec obvykle začnu pochybovat o vlastní existenci a imaginaci, vidím se, jako bych byl někdo druhý, sen, výtvar fikce“ (1971d, 194). Táto postava sa stáva nivolesknou, nedôveruje vlastnej očividnej skutočnosti, veď nivola (umenie) „človeka privádí k pochybnostem o vlastní existenci“ (245). Práve metalepsa ako textová figúra je založená na transgresii ontologickej hranice medzi aktuálnym a fikčným svetom a je zdrojom zneistenia (nielen) v pláne literárnej postavy. Rozvíja sa v nej predreflexívne vedomie – vedomie seba samej je pre ňu pohyblivé, prijíma nezmieriteľný rozpor medzi rozumom a životným citom. Jej vedomie je nepokojné a trpí, čím preniká do vedomia (ducha) ostatných aj ako personálna téma estetického komunikátu. V komunikačnom-recepčnom bytí, ako imagen, nachádza svoje zvečnenie v znakovom stvárnení a znovuvyvolávaní. V boji proti osudu a túžbou po iracionálne je postavou donkichotskou – zážitkové spracovanie tohto vznešeného bláznovstva, tragickej komickosti umožňuje formuláciu donkichotskej logiky, estetiky, etiky i náboženstva, ako to dokladá Unamunova esej. Sentenciu „musím žiť, aby som mohol čítať“ by v kontexte románu *Hmla* bolo potrebné prevrátiť na „musím čítať, aby som mohol žiť“. Zúfalstvo aj nádej, sprievodný pátos a následné zosmiešnenie tohto postoja však súvisia s tragickou iróniou, ktorá vyplýva z reflexie blížiaceho sa konca textu.

POZNÁMKY

- ¹ Princíp korešpondencie sa týka nielen konkrétnej komunikačnej (spoločenskej a literárnej) situácie, ale zároveň je aj záležitosťou konkrétneho autorského rozvrhu, koncepcie, štýlu či idiolektu – v týchto kontextoch prináleží určitému obsahu celkom určitá forma a naopak. Podľa princípu komutácie sa pri zmene „obsahu“ premieňa aj „forma“ a zmena formy znamená vždy aj zmenu obsahu. Blížšie pozri Miko 1978, 43.
- ² V rámcujúcej fáze sa rozhoduje o zameraní komunikačného účelu a povahe tematického univerza, o orientácii referenčného odkazovania na aktuálny alebo fikčný svet. Delimitačná fáza rozvíja vertikálnu diferenciáciu obsahu buď smerom k pojmovosti, alebo k zážitkovosti, ktoré sa nachádzajú vo vzájomnom vylučovacom vzťahu. Náplňou gnozeologickej fázy je usúvzťažnenie tematických javov

- a štylistických prvkov v pôsobení funkčných protikladov determinácia – kategorizácia a v rovine textu v konkurenčných princípoch štruktúrácie a systematizácie. Komunikačná fáza sa zaoberá problémom variability a segmentácie informácie. Terminálna fáza organizuje štruktúrnú determináciu a operácie z predchádzajúcich úrovní v zmysle koherencie a sukcesívnosti výrazu.
- ³ Štúdia uverejnená pod názvom *Unamuno, portrétová zkratka* je pôvodným textom Václava Černého, hoci v českom preklade románu *Hmla (Mlha, 1971)*, ktorý vydal Odeon v Prahe ako 422 zväzok v rámci edície Světová četba, je podpísaná prekladateľkou Alenou Ondruškovou. Autorstvo tejto štúdie potvrdzuje poznámka v bibliografii pôvodných prác Václava Černého. Bližšie pozri Salajková 1993, 649. Dovoľujem si vysloviť poďakovanie PhDr. Zore Pruškovej, CSc., ktorá ma na uvedenú skutočnosť láskavo upozornila.
- ⁴ Bližšie pozri citát v závere prvej podkapitoly štúdie a príslušný bibliografický odkaz Papoušek – Bílek 2011, 25 – 26.
- ⁵ Nie je bez zaujímavosti, že stať *Vzkriesenie slova* publikoval Viktor Šklovskij v Petrohrade v roku 1914 a známy článok *Umenie ako postup* v roku 1917. Práve v ňom upozorňuje na riziko algebrizácie a automatizácie vecí, na ich redukciu, ktorá spôsobuje, že sa nakoniec vo vedomí ani neobjavujú: „Tak sa stráca život a mení sa na ničotu. Automatizácia požíra veci, šaty, nábytok, manželku a strach z vojny“ (1971, 16). Umenie umožňuje vnímať veci tak, aby sa navrátil pocit života. Ak sú veci vnímané ako niečo, čo vidíme, a nie ako niečo, čo poznávame, ide o postup „ozvlášťňovania“ vecí a postup sťaženej formy, ktorá sťažuje a predlžuje vnímanie, pretože proces vnímania v umení je samoúčelný a treba ho predlžovať.

LITERATÚRA

- Bachtin, Michail Michajlovič. 1973. *Problémy poetiky románu*. Prel. Marta Baránková. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Barbaras, Renaud. 2002. *Vnímání. Esej o smyslově vnímatelném*. Prel. Josef Fulka. Praha: Filosofický ústav AV ČR.
- Bělič, Oldřich. 1968. *Španělská literatura*. Praha: Orbis.
- Biggane, Julia. 2016. Writing Vital Struggle: Unamuno's Narrative Fiction 1902 – 1923. In *A Companion to Miguel de Unamuno*, eds. Julia Biggane – John Macklin, 29 – 51. Woodbridge: Tamesis.
- Casou, Jean. (1976) 2017. Foreword. In *Selected Works of Miguel de Unamuno. Novela/Nivola. Volume 6*, eds. Martin Nozick – Anthony Kerrigan, xix – xxxiv. Princeton: Princeton University Press.
- Černý, Václav. (1971) 1993. Unamuno, portrétová zkratka. In *Václav Černý. Tvorba a osobnost II*, ed. Jan Šulc, 505 – 516. Praha: Odeon.
- Derrida, Jacques. 1993. *Texty k dekonstrukci*. Prel. Miroslav Petříček jr. Bratislava: Archa.
- Doležel, Lubomír. 2003. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum.
- Frye, Northrop. 2003. *Anatomie kritiky*. Prel. Sylva Ficová. Brno: Host.
- Genette, Gérard. (1972) 1980. *Narrative Discourse: An Essay In Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Genette, Gérard. 2005. *Metalepsa. Od figúry k fikcii*. Prel. Andrej Záthurecký. Bratislava: Kalligram.
- Chvatík, Květoslav. (1994) 2001. *Strukturální estetika*. Brno: Host.
- Kerrigan, Anthony. (1976) 2017. Miguel de Unamuno's Non-Novels. In *Selected Works of Miguel de Unamuno. Novela/Nivola. Volume 6*, eds. Martin Nozick – Anthony Kerrigan, vii – xviii. Princeton: Princeton University Press.
- Kubínová, Marie. 2009. *Text v pohybu četby. Úvahy o významové a komunikační povaze literárního díla*. Praha: Nakladatelství Academia.
- Langer, K. Susanne. (1942) 1954. *Philosophy in a New Key*. New York: The New American Library.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2011. *Primát vnímání a jeho filosofické důsledky*. Prel. Jan Halák. Praha: TOGGA – Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze.

- Miko, František. 1978. *Tvorba a recepcia*. Bratislava: Tatran.
- Miko, František. 1980. The programme of the text. In *Language, Literature & Meaning. Volume II: Current Trends in Literary Research*, ed. John Odmark, 109 – 140. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Miko, František. 1989. *Aspekty literárneho textu*. Nitra: Dekanát Pedagogickej fakulty v Nitre.
- Oleríny, Vladimír. 1969. Existenciálna a agonistická próza Miguela de Unamuno. In *V zrkadle života a smrti, Miguel de Unamuno*, 173 – 192. Bratislava: Tatran.
- Olson, Paul R. 2003. *The Great Chiasmus. Word and Flesh in the Novels of Unamuno*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Papoušek, Vladimír – Petr. A. Bílek. 2011. *Cosmogonia: alegorické reprezentace „všeho“*. Praha: Akropolis.
- Pechar, Jiří. 1999. Absurdita a revolta. In *Dvacáté století v zrcadle literatury*, Jiří Pechar, 303 – 335. Praha: Filosofia.
- Petříček, Miroslav. 2011. Esej jako metoda. In *Moderní svět v zrcadle literatury a filosofie*, ed. Miroslav Petříček, 41 – 58. Praha: Herrmann & synové.
- Petříček, Miroslav jr. 1993. Předmluva, která nechce být návodem ke čtení. In *Texty k dekonstrukci*, Jacques Derrida, ed. M. Petříček jr., 7 – 30. Bratislava: Archa.
- Salajková, Hana. 1993. Soupis díla Václava Černého. In *Václav Černý. Tvorba a osobnost II*, ed. Jan Šulc, 615 – 684. Praha: Odeon.
- Slančová, Daniela. 1982. Osobitosti eseje ako žánru. In *Kultúra slova* 16, 6: 204 – 207.
- Šklovskij, Viktor. 1971. Umenie ako postup. In *Teória prózy*, Viktor Šklovskij, prel. Nadežda Čepanová, 11 – 26. Bratislava: Tatran.
- Unamuno, Miguel de. 1971a. Prolog. In *Mlha*, Miguel de Unamuno, ed. Josef Forbelský, prel. Alena Ondrušková, 30 – 40. Praha: Odeon.
- Unamuno, Miguel de. 1971b. Postprolog. In *Mlha*, Miguel de Unamuno, ed. Josef Forbelský, prel. Alena Ondrušková, 41 – 42. Praha: Odeon.
- Unamuno, Miguel de. 1971c. Historie mlhy. In *Mlha*. Miguel de Unamuno, ed. Josef Forbelský, prel. Alena Ondrušková, 43 – 52. Praha: Odeon.
- Unamuno, Miguel de. 1971d. Mlha. In *Mlha*. Miguel de Unamuno, ed. Josef Forbelský, prel. Alena Ondrušková, 55 – 275. Praha: Odeon.
- Unamuno, Miguel de. 1992. *Tragický pocit života v lúďoch a národoch*. Prel. Vladimír Oleríny. Bratislava: Ars Stigmy.
- Wellek, René – Austin Warren. 1996. *Teorie literatury*. Prel. Miloš Calda a Miroslav Procházka. Olomouc: Votobia.
- Zajac, Peter. 2016. Realizmus – reprezentácia – referencialita. In *Konfigurácie slovenského realizmu. Synopticko-pulzačný model kultúrneho javu*, eds. Marcela Mikulová – Ivana Taranenková, 17 – 26. Brno: Host.

The interaction of poetic and axiological components in literary communication: Miguel de Unamuno's "Mist"

Miguel de Unamuno. Literature. Philosophy. Semiotics. Style. Metalepsis.

The study is aimed at the analysis of the particular expressive qualities (semiotically linked with linguistic and thematic elements) of Miguel de Unamuno's *Mist* and their function and validity in literary communication. The style-oriented research enables the identification of differences as well as cooperation between discursive and presentational modes in Unamuno's essays and fiction. Several aspects of genre were considered and Unamuno's method of creating personae was taken into account in order to explicate the indexical, metonymical relationship between *Tragic Sense of Life in Men and in Peoples* and *Mist*. It is not only Unamuno's

thought that guides his fiction but also his narrative production and aesthetics of paradoxes and contradictions that contextualizes his philosophy. The works of Miguel de Unamuno show that the area between philosophy and literature can be characterized by increased semiotic activity. In the circumstances, the function of metalepsis as a means of open extradiegetic communication between the author, literary characters and the reader and as a representation of the agonistic principle of perception of the world and reality is highlighted.

PhDr. Milan Kendra, PhD.

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy

Filozofická fakulta

Prešovská univerzita v Prešove

17. novembra 1

080 01 Prešov

Slovenská republika

milan.kendra@unipo.sk