

EDITORIÁL / EDITORIAL

ROMAN MIKULÁŠ

Perspektívy výskumu metafory ■ 3

ŠTÚDIE / ARTICLES

ZOLTÁN RÉDEY

Metafora v modernej a súčasnej poézii a možnosti jej interpretácie ■ 5

ANTON POKRIVČÁK

Metaphor in the poetry of Imagists ■ 19

JANA KUZMÍKOVÁ

Metaphor in theory and research ■ 30

ANDREA MIKULÁŠOVÁ – ROMAN MIKULÁŠ

Wirklichkeitskonstruktion durch Metaphern bei Ingeborg Bachmann ■ 47

MARTIN ŠTÚR

Metafora ako kritérium posunov v chápaní jazyka a komunikácie ■ 68

CHRISTIAN HILD

Quaken als Ausdruck von Verfehlung und menschlicher Bedrohung:

Der Frosch als eine „absolute Metapher“ ■ 86

ŠTĚPÁN KUBALÍK

Theory of metaphor and aspect seeing ■ 104

MONIKA SCHMITZ-EMANS

Oszillationen zwischen dem Metaphorischen und dem Konkret-Materiellen: Metaphoriken des Buchs im Spiegel literarischer und buchkünstlerischer Arbeiten ■ 114

KRISTIÁN BENYOVSZKY

Teória umeleckej ilustrácie a metafora ■ 129

IVETA GAL DRZEWIECKA – DANA LEŠKOVÁ

K problematike textovo-obrazovej metafory v obrazovej knihe ■ 142

ANNA G. PIOTROWSKA

Metaphors, fad-words and travelling concepts in musicological terminology ■ 156

MARTINA IVANOVÁ

Metaphor and metonymy in cognitive linguistic theory: On the basis of evidential adverbs and their semantic extensions ■ 166

MATERIÁLY / MATERIALS

SOŇA PAŠTEKOVÁ

Mýtus a metafora v koncepciách vied o kultúre a umení ■ 176

RECENZIE / BOOK REVIEWS

- Gordon McMullan – Philip Mead (eds.) with Ailsa Grant Ferguson – Kate Flaherty – Mark Houlahan: *Antipodal Shakespeare. Remembering and Forgetting in Britain, Australia and New Zealand, 1916 – 2016* (Jana Wild) ■ 183
- František A. Podhajský (ed.): *Fikce Jaroslava Haška* (Agnieszka Janiec-Nyitrai) ■ 186
- Ivana Hostová (ed.): *Identity and Translation Trouble* (Viktoria Kniazkova – Marina Kotova) ■ 189
- Eduardo F. Coutinho (ed.): *Brazilian Literature as World Literature* (Nataša Hromová Burcinová) ■ 192
- Dominika Hlavinová Tekeliová (ed.): *Svätjakubská cesta v umení a cestovnom ruchu* (Martina Kosturková) ■ 195

Perspektívy výskumu metafor

ROMAN MIKULÁŠ

Toto číslo obsahuje prvý výber štúdií (druhý bude nasledovať v roku 2019), ktoré sa zrodili v kontexte medzinárodnej konferencie „Problémové aspekty výskumu metafor v interdisciplinárnej a transdisciplinárnej perspektíve“, organizovanej Ústavom svetovej literatúry SAV a Fakultou stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre. Podujatie sa konalo v rámci projektu VEGA 2/0063/16 „Hyperlexikón literárnovedných pojmov a kategórií II“, za spoluúčasti Rakúskeho kultúrneho fóra a Balassiho inštitútu, v Bratislave v dňoch 30. – 31. mája 2018.

Výskum metafor má dlhú a rôznorodú tradíciu a často je v súčasnosti sprevádzaný preskupovaním rozličných prúdov, viacnásobným prelínaním zlomových čiar, čo primárne vyplýva z jeho ukotvenosti vo viacerých disciplínach a širších vedných diskurzoch. Ak sa dnes na vedeckej úrovni hovorí o metafore, deje sa to nutne za predpokladu interdisciplinárnych presahov a zohľadnenia inštitucionálnych výskumných špecifik a vlastnej dynamiky systému vedy.

Štúdie a materiály tohto tematického čísla zachytávajú paradigmy výskumu metafor a kriticky reflektujú i sprístupňujú ich zástoj v aktuálnom vednom diskurze. Pre plnohodnotnú vedeckú diskusiu o metafore je dôležité zviditeľňovať paradigmy výskumu metafor zastúpené v jednotlivých oblastiach, ako aj to, akú úlohu v tej-ktorej disciplíne zohrávajú a akú majú relevantnosť pre riešenie špecifických výskumných otázok. Parciálne sa v štúdiách vynára i otázka, akým spôsobom ovplyvnila recepcia príslušnej teórie metafor konkrétnu disciplínu a ako podmienila jej sebareflexiu. Ďalším podstatným aspektom, s ktorým sa autorky a autori štúdií konfrontujú, je uvažovanie o metafore a jej možnom vymedzovaní sa voči symbolu na jednej strane a alegórii či mýtu na strane druhej. Nadalej zostáva aktuálna aj otázka vzťahu metafor a metonymie.

Nielen v literárnovednom výskume metafor sa presadilo presvedčenie, že metafora je jednou zo základných stavebných zložiek našej reality, resp. princípom jej konštrukcie a zároveň aj podstatným prvkom poetiky. Môžeme sa však pýtať, ako určuje metafora estetickú hodnotu umeleckého diela. Literárnovedné záujmy sa tu do veľkej miery prelínajú s lingvistickými. Styčné body predstavuje napríklad výskum metaforiky emócií, kde lingvistika ponúka celú paletu podnetov prostredníctvom aplikácie konceptuálnej teórie metafor. Rovnako silné impulzy však ponúka aj Weinrichova teória obrazových polí alebo Blumenbergova metaforológia s jej absolútnymi meta-

forami, nehovoriac o ďalších inšpiráciách spojených s menami Donald Davidson, Jacques Derrida či Paul de Man. Keď vieme, že metafora je predpokladom a súčasne produktom ľudského myslenia a dorozumievania, je zrejmé, že pri uvažovaní o metafore nemožno mať na zreteli iba partikulárne otázky jednej disciplíny. V tejto súvislosti sa vynára problematika kognitívnych štruktúr a ich zviditeľňovania v podobe metafor, resp. metaforických konceptov.

Predkladané číslo otvára séria štyroch literárnovedných príspevkov, ktoré reflektujú postavenie metafor v modernej slovenskej, resp. anglo-americkej poézii, spôsoby interpretácie metafor a podiel emocionálnosti na porozumení metafore alebo konštrukcia skutočnosti a štruktúracia emocionálneho sveta prostredníctvom metafor. Na tieto štúdie nadväzujú tri príspevky uvažujúce o metafore a jej vplyve na chápanie jazyka, komunikácie, vedy či filozofie. Ďalšie tri štúdie sa tematicky pohybujú v oblasti intermediality, približujú sa k podstatným otázkam umeleckej ilustrácie, vizuálnej narácie v obrazových knihách i konkrétnej materiálnosti knižného umenia v kombinácii s rôznymi kontextami metaforickosti. Tematický blok uzatvárajú dva príspevky, v ktorých sa na metaforu nazerá z pohľadu konkrétnej disciplíny. Lingvisticky fundovaná štúdia odkazuje o. i. na notoricky známy a v interdisciplinárnom priestore pretrvávajúci problém s jasným rozlišovaním metafor a metonymie a ponúka riešenia. Blok štúdií uzatvára sondovanie metafor ako nomadických konceptov a zároveň ako mimoriadne užitočných nástrojov komunikácie, primárne v muzikologickej terminológii, pričom osvetľuje hlavne vplyv metaforického myslenia na analýzu hudby. Rubrika „Materiály“ napokon prináša článok, ktorý podáva prehľad o problematike vzťahu medzi mýtom a metaforou, pričom do istej miery systematizuje a teoreticky osvetľuje tento vzťah.

Metafora v modernej a súčasnej poézii a možnosti jej interpretácie

ZOLTÁN RÉDEY

Postavenie metafor v modernej poézii pregnantne charakterizuje Peter Zajac, keď konštatuje, že metafora „sa stala synonymom modernej lyriky druhej polovice deväťnásteho a prvej polovice dvadsiateho storočia a jej konštitutívnym základom“ (2014, 6). „Na viac ako jedno storočie sa začala stotožňovať poézia s lyrikou, lyrika s modernou lyrikou a moderná lyrika s metaforou“ (7).

Citovaná téza by mohla byť určitým východiskom uvažovania o probléme metafor i v tomto príspevku – nie je naším cieľom „preverovať“ jej platnosť či prípadné dôsledky, v jej svetle by sme sa však chceli pokúsiť o interpretáciu konkrétnej ilustrácie zvolenej básne z vyššie vymedzeného okruhu (široko chápanej modernej lyriky). Naším zámerom teda nie je obsiahnuť problematiku metafor v slovenskej poézii 20. storočia v plnej literárnohistorickej a teoretickej šírke a komplexnosti, ale podrobiť analýze jeden synekdochicky vybraný lyrický text s osobitným zreteľom na reálne postavenie a úlohu (estetickú, významotvornú i kognitívnu funkciu – mieru a spôsob prítomnosti) metafor v ňom, na jej podiel na utváraní celkovej estetickej hodnoty a zmyslu básne. Zároveň mienime na konkrétnom príklade naznačiť, v čom sa oproti tomu principiálne odlišuje postavenie metafor v textoch súčasnej domácej poézie. Zaujímajú nás pritom možnosti interpretácie básnickej metafor nielen v rámci tradičných deskriptívno-klasifikačne poňatých poetologických či rétoricko-štylistických výkladových modelov, no aj v metodologicky širšom kontexte, najmä vo svetle súčasných konceptuálne a kognitívne orientovaných teórií.

Na tento účel sme si ako reprezentatívnu textovú ukážku z modernej lyriky, presnejšie zo slovenského básnického postsymbolizmu, resp. novosymbolizmu, v ktorej zohráva metafora evidentne nezanedbateľnú úlohu, vybrali krátku báseň Laca Novomeského „Tisíc a jedna noc“ z roku 1941 (knižne vyšla v zbierke *Pašovanou ceruzkou* v roku 1948); ako vhodný ilustračný príklad z najnovšej slovenskej lyriky nám zase poslužil text Ivana Štrpku „Význam sa vyjaví“ zo zbierky *Fragment (rytierskeho) lesa* z roku 2016.

Náš príspevok chce na úrovni interpretačnej skice upozorniť v konkrétnych dvoch textoch na niektoré aspekty, resp. osobitosti metafor v modernej a súčasnej lyrike.

METAFORA V NOVOSYMBOLISTICKEJ BÁSNI LACA NOVOMESKÉHO

TISÍC A JEDNA NOC

Tá hora nad horami, vladár smelý,
na hlave z oblakov má turban biely.

Až bude noc, noc polmesačná pánom,
tú hlavu utne krivým jatagánom.

A veci storaké, jak v jeho krvi čiernej,
budú sa kúpať v noci nedoziernej.
(1984, 552)

V citovanej básni, v ktorej sú badateľné azda aj stopy parnasistickej poetiky, nás bude zaujímať jej metaforika; dôvod, prečo sa ňou mienime zaoberať, spočíva práve v tom, že má rýdzo metaforický charakter. Táto šesťveršová lyrická miniatúra je ako celok vlastne súvislou, postupne rozvíjanou či navrstvovanou metaforou, kontinuálnym sledom na seba nadväzujúcich typických básnických metafor, predstavuje teda prípad tzv. metaforického scenára.

Smerodajným významotvorným faktorom v procese semiózy básne je už jej samotný názov – priamy odkaz na známu arabskú rámcovú zbierku „rozprávok“.

Sémantika básne má tak prinajmenšom dve zakladajúce roviny, ktoré sú dané:

1. metaforickým významom jednotlivých motivicko-tematických a obrazných prvkov básne na úrovni konkrétnych výrazov či syntagiem;
2. literárno-kultúrnym kontextom, do ktorého sú tieto prvky uvedené názvom básne; špecifickou významovou rovinou intertextuality.

Základný významový plán, zmysel básne by sa dal načrtnúť v nasledovnej schéme, v rámci ktorej každé z troch dvojverší predstavuje relatívne samostatný metaforický obraz, resp. celok:

1. vláda (bieleho) dňa, ako ju stelesňuje denná krajinná scenéria, ktorej dominuje nad všetkým sa vynímajúca hora;
2. „panstvo“ noci; vládu nad všetkým prevezme *noc polmesačná*, a to násilím, popravou *vladára*;
3. následky stavu, keď sa moci ujme *noc polmesačná* – úplná temnota *noci nedoziernej (krvi čiernej)*.

Vzhľadom na krajinnú scéneriu ako motivicko-tematický a obrazný základ básne by sme mohli hovoriť o prírodnej lyrike. O tejto básni, ako aj o niektorých ďalších z tej istej Novomeského zbierky však Ján Zambor konštatuje, že „nie sú iba prírodnou lyrikou“ (2005, 78). V rovine základného obrazného vnímania ide v podstate o personifikáciu: *hora* ako *vladár smelý*. Podľa tradičného ponímania metafor je v metaforickom verši *Tá hora nad horami, vladár smelý* tenorom *hora*, vehikulum zase predstavuje *vladár smelý*, pričom „bázová vlastnosť, ktorá je základom metaforizácie a ktorá sa prenáša z vehikula na tenor“ (Krupa 1990, 24), je v tomto prípade výslovne zdôraznená smelosť, ale aj explicitne nepomenovaná dominantnosť, „výsosť“, majestátnosť (vyjadrená už aj v podobe figúry, reliéfnej väzby, resp. obratu *hora nad horami*). Inak povedané, *hora* je cieľová, *vladár* zase zdrojová doména. Nejde však o konvenčnú či triviálnu metaforu – „hora“ v konvenčnej metaforickej obraznosti býva obvykle zdro-

jovou, nie cieľovou doménou, vehikulom, a nie tenorom, zaužívanou nie je schéma „hora – človek“, ale naopak „človek – hora“ (vlastnosť hory sa zvyčajne prenáša na človeka, nie naopak, ako je to v tomto prípade; pripomeňme si len známe prirovnanie „chlap ako hora“). Za exemplárnu personifikáciu možno považovať aj hlavný motív druhej strofy: *noc polmesačnú* ako premožiteľku „hory-vladára“.

Evidentná je pritom previazanosť kontextu prírodného (*hora, oblaky, polmesiac, nedozierna noc*) a civilizačno-kultúrneho (*vladár, turban, krivý jatagán, „krvavý kúpeľ“*); uvedené prírodné motívy sú cieľom, civilizačno-kultúrne zase zdrojom v jednotlivých metaforických obrazoch.

Pri tradičnom, metodologicky nešpecifikovanom prístupe k textu môžeme predbežne konkretizovať jeho metaforickú osnovu zloženú z týchto motivicko-tematických elementov:¹

1. honosne sa vynímajúca hora (siahajúca k oblakom),
2. suverénny vládár s neobmedzenou mocou (s turbanom na hlave),
3. oblaky zahaľujúce vrchol hory (pripomínajúce turban),
4. (biely) turban na hlave vládára,
5. polmesiac (kosák mesiaca) na nočnej oblohe,
6. krivý jatagán (pripomínajúci svojím tvarom polmesiac),
7. čierna krv (preliata pri násilnej likvidácii vládára),
8. temnota, tma noci nedozernej (v ktorej všetko mizne).

Na metaforu však môžeme nazerať aj z perspektívy kognitívnych vied, resp. jej konceptuálneho ponímania, čo by konkrétnejšie znamenalo napríklad „opísať metaforu v literatúre ako blend, zmiešanie, nový mentálny priestor vytvorený na základe zdroja a cieľa“ (Kuzmíková 2017, 110). Platí to aj o Novomeského básni a jej metaforike, ktorá by sa dala účinne interpretovať v intenciách práve takto zameranej kognitívnej teórie metafor (k tomu ešte pozri napr. Turner 2005, Lakoff – Johnson 2002). Pristavme sa pri pojme *mentálny priestor*, ako ho vymedzuje Jana Kuzmíková vo svojej štúdii „Metafora a literárna recepcia“: „Mentálny priestor teda definujeme ako doménu v diskurze. Doména, napríklad krajina, je vnútorne štruktúrovaná rámcami, resp. nosníkmi (napr. prechádzať sa v prírode alebo maľovať krajinu) a kognitívnymi modelmi (napr. ladné obrysy vrchov, na poli pracujúci človek, dojímavý obraz atď.)“ (2017, 110). Uvedená charakteristika zodpovedá aj povahe Novomeského básne, ktorej doménou je zhodou okolností práve krajina štruktúrovaná principiálne podobným kognitívnym modelom – prvý spomedzi vymenovaných príkladov –, nanajvýš by sme tu namiesto „ladných obrysov vrchov“ hovorili skôr o monumentálnom zjave hory v rámci krajinskej scenérie.

Tento metaforický obraz (krajina ako doména) je však utvorený z viacerých rôznorodých motivicko-tematických prvkov. Pritom, ako to ilustruje aj Kuzmíková na vybranej ukážke, „čiastkové vlastnosti a prvky metaforickej štruktúry svojim jednoduchým spojením, pridružením neurčujú“ jeho výsledný zmysel, to, ako ho možno chápať, v akom význame mu možno rozumieť. „Vysvetľuje to len ich projekcia (projection mappings) do emergentnej štruktúry zmiešania (blendu). Stane sa tak v mentálnom priestore zmiešania, ktorý vzniká čiastočným pospájaním, prekrytím východiskových domén z tzv. vkladov (inputs)“ (111). Krajinu v básni tak identifikujeme

ako doménu, čím máme na mysli komplexný ikonicko-sémantický celok. Na utváraní metaforického významu a zmyslu básne vôbec sa však relevantne podieľajú „výcho-diskové domény“ z jednotlivých vkladov. Ak chceme pochopiť semiotický a kognitívny mechanizmus fungovania metafor v texte, treba „štruktúrne opísať obrazové schémy“ práve týchto „domén, resp. ich rámce“ (111). V nasledujúcej časti sa teda sústredíme na vymedzenie vkladov, čiže jednotlivé vstupné zdrojové a cieľové domény a ich rámce a roly, a tým aj na určenie zdroja a cieľa metafor. Pokiaľ šesťveršovú báseň vnímame ako kontinuálny metaforický celok, potom jeho štruktúru z tohto hľadiska možno schematicky zrekonštruovať približne takto:

vklad 1 (cieľ 1): *hora* ako veľkolepý prírodný objekt (za bieleho dňa);

vklad 2 (zdroj 1): *vládár smelý*, zvrchovaný panovník (orientálny vládca);

vklad 3 (zdroj 2): *hlava* vládkára i hory, vrchol hory zahalený oblakmi i hlava ovinutá turbanom (striktne vzaté, vo vzťahu k doméne *turban biely* ide o zdroj, vo vzťahu k *oblakom* ako doméne však skôr o cieľ);

vklad 4 (cieľ 2): *oblaky* – atribút krajiny, prírodnej scenérie, ktorej prevládajúcou súčasťou je hora;

vklad 5 (zdroj 3): *turban biely* ako špecifická pokrývka hlavy v orientálnych, resp. moslimských kultúrach;

vklad 6 (cieľ 3): *noc polmesačná* s ikonicky relevantným atribútom polmesiaca; (pri personifikovanej podobe *noci* sa polmesiac semiotizuje, nadobúda už aj symbolický význam);

vklad 7 (zdroj 4) *krivý jatagán* – „orientálna sečná a bodná zbraň rozšírená za čias tureckých výbojov“ (*Slovník súčasného slovenského jazyka* 2011, 444);

vklad 8 (cieľ 4): *veci storaké* – synekdochické vyjadrenie „všetkého“: vnímaný svet, viditeľná krajina rozmanitá vo svojich detailoch;

vklad 9 (zdroj 5) *krv čierna* zabitého, „vykrvácaného“ *vládkára*;

vklad 10 (cieľ 5) *noc nedozierna*, krajina v úplnej nočnej tme.

K problematike „rámcov“ jednotlivých vkladov, vstupných domén Kuzmíková vo svojej štúdií pri analýze konkrétnej metafor konštatuje:

Podľa Fauconnierovej teórie mapovania vieme štruktúrne opísať obrazové schémy [...] domén, resp. ich rámce. [...] Podľa vkladov vieme pri spolupôsobení tzv. background knowledge (predchádzajúce, pohotovostné poznanie v podobe rámcov, kognitívnych modelov, kultúrnych modelov, ľudových teórií atď.) určiť rámce (frames) (111).

Vzťahuje sa to aj na interpretovanú báseň. Hoci s Fauconnierovou teóriou vyslovene nepracujeme, pojem „mapovania“ je relevantný a nachádzame ho i v prácach iných autorov, napríklad u Marka Turnera (ktorý ho stotožňuje s projekciou):

„Mapování“ je [...] rozhodující pojem každého vysvětlení gramatiky, například „kódování“ něčeho, „signalizování“ něčeho, „mapování“ jistých struktur atd. [...] „Mapování“, které jsem nazval „projekce“, je mentální schopnost; [...] Mluvit o „zaznamenávání“ znamená činit teoretický závazek vůči mocné a mohutné mentální schopnosti projekce (2005, 225).

Na základe vymenovaných vkladov teda možno určiť tieto ich rámce:

rámec vkladu 1: *hora* sa vyníma v krajine v plnej majestátnosti, podmanivý obraz *hory* impozantnej vo svojej topografickej mohutnosti a výške;

rámec vkladu 2: status *vladára* stelesňujúceho hrdosť, suverénnosť, vznešenosť, vladársku excelentnosť, „výsosť“, panovnícku zvrchovanosť; „vladárstvo“ znamená v tomto kontexte nepriamo aj vládu dňa (nad nocou): „hora vládne dňu“ (vyníma sa nad všetkým), ale aj „deň vládne hore“ (tá sa vyníma iba počas dňa, jej vláda je podmienená dennou dobou);

rámec vkladu 3: hora svoj vladársky postoj vyjadruje aj tým, že sa hrdo vypína (do výšok) so vztýčenou hlavou;

rámec vkladu 4: *oblakmi* implikovaná predstava „nebotyčnej“ hory, ktorej vrchol siaha až k (oblačnému) nebu – hlavu má (zahalenú) v oblakoch, dotýka sa oblohy;

rámec vkladu 5: *oblaky* zároveň tvoria *turban biely* na hlave „hory-vladára“ – zoskupené v blízkosti jej vrcholu môžu pripomínať tento typ exotickej pokrývky hlavy; biely turban z oblakov nie je len metaforou: *bielu* v spojení s oblakmi možno vnímať aj ako metonymiu jasnej oblohy, a tým i bieleho dňa, dennej doby;

rámec vkladu 6: nočná scenéria s astronomickým polmesiacom, noc, počas ktorej je mesiac v príslušnej fáze, v prvej alebo poslednej štvrti, v obraze nočnej krajiny prítomný ako kosák mesiaca; noc v personifikovanej podobe (*noc polmesačná pánom*) násilne odstraňuje *vladára* brutálnym úkonom;

rámec vkladu 7: *krivý jatagán* ako atribút orientálneho sveta (tu *noc polmesačnej*), zbraň moslimských bojovníkov, ktorá zakriveným, oblúkovitým, resp. kosákovitým tvarom pripomína polmesiac, kosák mesiaca (nástroj, ktorým personifikovaná polmesačná noc vykoná svoj násilný čin, zabije vladára);

rámec vkladu 8: prirodzená *storakosť*, pestrosť krajiny zaniká v jednoliatej, totálnej nočnej tme, temnota pohlcuje všetko, čo utvára v dennom svetle viditeľný obraz (nielen) prírodného sveta v jeho rozmanitosti;

rámec vkladu 9: *krv čierna* ako následok popravy *vladára* – jeho krv, ktorá sa bezbreho rozlieva a všetko zaplavuje;

rámec vkladu 10: nočná krajina – nadchádza noc, všetky veci miznú z dohľadu, pohlcuje ich nepreniknuteľná tma, temnota *nocí nedoziernej*.

Z uvedených desiatich vkladov sa „v integrovanej štruktúre mentálneho priestoru zmiešania (blend) ocitajú čiastkové štruktúry zo vstupných domén“ (Kuzmíková 2017, 111), a to konkrétne tieto:

z rámca 1 (doména *hora*): podmaňujúca veľkosť a veľkoleposť prírodného objektu, zovňajšková, topografická mohutnosť, vyvýšenosť, impozantnosť, grandióznosť;

z rámca 2 (doména *vladár smelý*): explicitne pomenovaná smelosť, implicitne hrdosť, suverénnosť, vznešenosť, vladárska excelentnosť, „výsosť“;

z rámca 3 (doména *hlava*): hlava nielen v „anatomickom“ zmysle, ale aj ako hrdo vztýčená hlava, ktorou *hora* prevyšuje všetko a dáva najavo svoj vladársky status;

z rámca 4 (doména *oblaky*): oblaky ako súčasť oblohy, evokácia „nebeských výšok“ (zovňajškový atribút hory); prirodzená tendencia oblakov formovať sa do tvarov či tvoriť kopovité útvary, zhluky, ktoré svojou podobou môžu pripomínať najrozličnejšie veci, napríklad aj biely turban;

z rámca 5 (doména *turban biely*): podoba zodpovedajúca *turbanu* (zovňajškový atribút vladára – sultána), *turban* ako metonymický prvok, súčasť moslimského Orientu a epického sveta *Tisíc a jednej noci*;

z rámca 6 (doména *noc polmesačná*): prirodzené atribúty a sprievodné javy noci, ako sa prejavujú vo voľnej prírode, v prostredí krajiny: tma, neviditeľnosť, nerozoznateľnosť vecí; polmesiac na oblohe ako prirodzený dominantný prvok nočnej scenérie (a s ním sugescia zakriveného, kosákovitého tvaru); predstava noci ako agresora, invazívneho činiteľa, brutálny, no čiastočne azda i teatrálno-rituálny spôsob usmrtenia vladára; taktiež semiotika, resp. symbolika „polmesiaca“ – symbol moslimského sveta, mohamedánstva a islamu, výsostný znak osmanskej ríše a Turecka vôbec, a s tým spojené historické konotácie;

z rámca 7 (doména *krivý jatagán*): predstava vražednej zbrane, zakrivený, kosákovitý tvar, pripomínajúci symbolický polmesiac; exotickosť, evokácie exotického sveta rozprávkového Orientu a príbehov *Tisíc a jednej noci*, ale aj tureckej hrozby či „poroby“, osmanskej invázie aj na územie dnešného Slovenska v 16. – 17. storočí; „V básni sa exotickosť metaforických pomenovaní turban a jatagan spája s historickými konotáciami prítomnosti Turkov v slovenských dejinách“ (Zambor 2005, 78);

z rámca 8 (doména *veci storaké*): *storakosť*, rozmanitosť krajiny prestáva existovať príchodom noci; panstvo *noci nedoziernej* znamená koniec *storakosti* sveta, ktorý sa v nepreniknuteľnej temnote stáva totalitou neviditeľného;

z rámca 9 (doména *čierna krv*): sugescia rozliatej hustej, tmavej „čiernej“ krvi, „krvavého kúpeľa“, do ktorého sa všetko ponára, a s tým spojené konotácie (boja, traumy, hrôzy, brutality, násilia, zločinnosti);

z rámca 10 (doména *noc nedozierna*): atmosféra tmavej, čiernej, „nedoziernej“ noci – hustej, nepreniknuteľnej tmy, temnoty, v ktorej sa všetko stráca.

Všetkých desať vkladov, resp. východiskových domén je navzájom previazaných a funkčne prepojených a v tejto organickej previazanosti spolu utvárajú zmysel básne.

V texte by sa dali síce vyčleniť viaceré samostatné metafory, z ktorých pozostáva báseň ako komplexný obrazno-sémantický útvar, ten však zároveň tvorí neobyčajne koherentný metaforický celok, ktorého organickú súdržnosť a ucelenosť navyše umocňuje aj kompaktné zomknutý básnický tvar, konkrétne viazaná forma „východného šesťveršového lyrického útvaru sidžo“ (Zambor 2005, 78). Preto v texte nevyčleňujeme jednotlivé metafory na úrovni syntagiem a neinterpretujeme každú osobitne (neurčujeme pri každej zvlášť zdroj a cieľ, ale vstupné zdrojové a cieľové domény evidujeme ako súčasti jedného celku). To je aj dôvod, prečo v našom opise či charakteristike vkladov a ich rámcov uvádzame až päť cieľov (zodpovedá to počtu „čiastkových“ samostatných metafor: 1) metafora hory ako vladára, 2) oblakov ako bieleho turbana, 3) polmesačnej noci ako „vražednej premožiteľky“ vladára, 4) polmesiaca ako jatagánu, 5) hustej tmy ako čiernej krvi.

Jednotlivé vstupné domény (vklady) ako inak autonómne motivické a výrazové jednotky majú pritom oveľa širší konotačný významový potenciál, než ako by to mohlo vyplývať z nášho prierezového pohľadu. Z nich sa utvára emergentná štruktúra výsledného zmiešaného mentálneho priestoru, konfiguruje sa metaforický význam, v konečnom dôsledku zmysel básne ako komplexného a koherentného metaforického obrazno-sémantického celku. V princípe sa to realizuje ako „mapovanie domén zo zdrojov na cieľ“, t. j. „štruktúrnou projekciou na princípe analó-

gie. Analógia mapuje čiastkové štruktúry zdrojovej domény na čiastkové štruktúry cieľovej domény“ (Kuzmíková 2017, 112). Turner (2005) hovorí o „konceptuálnej projekcii“ a „konceptuálnom miešaní“. Logika tohto „mapovania“, resp. „konceptuálnej projekcie a miešania“ je vcelku prehľadná, konkrétne významové, semiotické a kognitívno-štruktúrne väzby a prepojenia medzi týmito vkladmi, resp. vstupnými doménami sú pomerne zreteľné, spoľahlivo dekodovateľné.

Pri interpretácii básne a jej metaforiky sa však môžeme opierať aj o kognitívno-vednú teoretickú koncepciu, ktorú rozvíja Turner vo svojej knihe *Literárny mysl. O pôvodu myšlení a jazyka*. V zhusťujúcej skratke si len zhrňme, že osnovnými pojmami a princípmi Turnerovej výkladovej koncepcie sú: *príbeh* – *projekcia* – *parabola*, ktoré chápe ako základ nielen „literárnej mysle“, ale aj myslenia vôbec:

Príbeh je základným princípom myšlení. Naše zručnosť, naše vedieť a naše uvažovanie je väčšinou organizované vo forme príbehu. Mentálna pôsobnosť príbehu sa zvyšuje *projekci* – jeden príbeh nám pomáha uvědomit si význam iného. Projekci jedného príbehu do iného nazývame *parabola*, základný kognitívny princíp, ktorý sa objavuje všade (2005, 7).

Turner vychádza z toho, že realita okolo nás, to, ako sa „deje“ svet našej každodennosti, sa nám významňuje v podobe prebiehajúcich *príbehov*. „Ty základní příběhy, které známe nejlépe, jsou malé příběhy událostí v prostoru: vítr žene mraky po obloze“ (24). V tomto zmysle by sme celý výjav v básni mohli interpretovať ako „priestorovú udalosť“ – ako prírodný jav, ktorý je v podstate procesuálny, má však zároveň povahu „priestorovej udalosti“ a navyše je tu premietnutý ako „priestorový príbeh“. Takéto prípady objasňuje Turner nasledovne:

Parabola rozširuje príbeh prostredníctvom projekcie. Jeden druh naprosto základní projekce promítá příběhy-činy do příběhů-událostí. George Lakoff a já jsme tuto strukturu nazvali UDÁLOSTI JSOU ČINY. Čin je událost s činitelem. UDÁLOSTI JSOU ČINY nás vede při promítání známých příběhů-činů na příběhy-události s činiteli nebo bez nich. UDÁLOSTI JSOU ČINY je zvláštní případ paraboly: zdrojový příběh je příběh-čin, cílový příběh je jakýkoliv druh příběhu-události, včetně příběhů-činů (43).

Cieľovým *príbehom-udalosťou* je tu príchod noci v prírodnom exteriéri, zmena krajinnej scenérie z dennej na nočnú. (Majestátna hora i celá krajina, natolko podmaňujúce v dennom svetle, v noci celkom zanikajú v tme a nad vrcholom „zmiznutej“ hory sa namiesto bielych oblakov objavuje ako dominanta nočnej oblohy kosák mesiaca – polmesiac.) Do tohto príbehu sa premieta zdrojový *príbeh-čin* stínania hlavy na orientálny spôsob (*krivým jatagánom*) ako literárny topos známy aj z narátirov a rozprávkových sujetov *Tisíc a jednej noci* a tiež ako historická realita z čias pôsobenia osmanských Turkov na území dnešného Slovenska v 16. – 17. storočí, ktorých príslovečnou zbraňou bol práve jatagán. Dochádza tak ku „konceptuálnej projekcii zo zdroja na cieľ“ (48), výsledkom čoho je („tretí“, zmiešaný) príbeh v hlavnej role s personifikovanou nocou odohrávajúci sa už v *generickej priestore*,² resp. zmiešanom mentálnom priestore.

Turnerova koncepcia tento proces, resp. štruktúru, ktorú autor kvalifikuje ako ČINITELE JSOU TĚLESNÍ ČINITELE (57), ďalej opisuje takto:

Struktura UDÁLOSTI JSOU ČINY nás vede při promítání příběhu o činu na jakýkoliv druh příběhu-události, ať už má činitele či nikoli. Promítaný čin je obvykle tělesný úkon. Cílová událost může nebo nemusí být prostorová [...] Jedním z nejčastějších použití struktury UDÁLOSTI JSOU ČINY jsou projekce příběhů tělesného pohybu na jiné příběhy-činy. UDÁLOSTI JSOU ČINY pak mají zvláštní podskupinu: ČINITELE JSOU HYBATELE (57 – 58).

Denná hora i sama noc sú v básni personifikované a „vystupujú“ v nej naozaj ako aktéri príbehu, presnejšie *hora* ako *paciens* (pasívny prvok, obeť) a *noc* ako *agens* (činný prvok, rola), čím báseň (na začiatku ako statická scéna) nadobúda povahu príbehu, a to dokonca nielen „priestorového“, ale priamo „akčného“. Personifikovaná noc sa prejavuje ako „hýbateľ“, resp. „telesný činiteľ“ par excellence, ako nečakane invazívny aktér, ktorý násilne, s použitím hrubej fyzickej sily a hrozivej zbrane (asociujúcej svojím zakriveným tvarom polmesiac) likviduje *vladára* (t. j. *horu*, stelesnenie bieleho dňa).³

Leitmotívom básne po tomto konceptuálnom priemete či mapovaní (čiže tohto zmiešaného príbehu) je zavraždenie dňa nocou, poprava zdanlivo nezdolného *vladára*. Zo skrytej „epimýtie“ príbehu však vyplýva, že vláda noci nad dňom je iba dočasná, trvá iba do úsvitu – poprava „denného vladára“ nocou (a jeho následné znovuzrodenie každým ránom) je zákonitý a nekonečný, každodenne sa opakujúci proces. Ak bežné, každodenne prebiehajúce rutinne vykonávané úkony alebo spontánne pozorované javy označuje Turner ako *malé priestorové príbehy* (23 – 28), v tomto prípade ide takpovediac o „veľký priestorový príbeh“ – kozmologické dianie, odveký a večný kolobeh prírody, triviálne samozrejmy proces zákonitého striedania dňa a noci spôsobeného otáčaním zeme okolo vlastnej osi.

Novomeského báseň, chápaná na prvom obraznom pláne ako príbeh o vznešenej, hrdej a jasnej hore a temnej vražednej noci, možno na ďalších významových plánoch čítať rôzne, napríklad aj ako alúziu, „alegóriu“ o postavení slobody básnika-občana i kultúry vôbec v dobových politických pomeroch. „Hora-vladár“ v nej stelesňuje vysoký ideál a étos humanizmu a slobodného, tvorivého ducha, *noc nedozierna* (tu nie „vladár-despota“) zase deštruktívnu politickú moc totalitného režimu. Perzekvovaný básnik pri všetkej zraniteľnosti má morálnu prevahu nad dobovou politickou mocou, čo aj vystavený napospas jej perzekučným praktikám. Takto interpretovala cieľový príbeh metaforickej básne najmä prednovembrová literárna historiografia zohľadňujúca špecifický biograficko-faktografický kontext: okolnosti jej vzniku, ktoré boli poznačené zvlášť nepriaznivou životnou situáciou básnika (perzekúcia a dvojnásobné krátkodobé väznenie autora klérofašistickým režimom počas druhej svetovej vojny; pozri Gavura 2010, 512). Prítomnosť vypovedajúceho subjektu je tu akoby „zastretá“ výraznou ikonickosťou, ktorá nápadne prevláda nad výpovednosťou. Básnik netematizuje priamo svoje vlastné postavenie, presnejšie, reflektuje ho ako problémovú situáciu, s ktorou sa vyrovnáva a ktorú nemôže priamo pomenovať (preto využíva naplno vyjadrovacie možnosti metafor), a zároveň pred ňou či z nej chce „uniknúť“ do exotického rozprávkového sveta. Akoby práve v tom mala spočívať výsostná úloha metafor v Novomeského básni – že totiž prostredníctvom nej dokáže básnik realizovať všetky spomenuté aspekty a polohy svojej autorskej intencie.

V kanonizovaných literárnohistorických výkladových verziách sú básne zbierky *Pašovanou ceruzkou* vrátane básne „Tisíc a jedna noc“ interpretované práve v tomto zmysle – ako texty, v ktorých metafora svojou imaginatívnou pôsobnosťou slúži básnikovi predovšetkým na to, aby prostredníctvom nej vyjadril pravdu v podmienkach politickej totality, pomenoval obrazným, teda okolnostiam priradeným spôsobom podstatu veci a upozornil na závažnosť reality („reflektoval svoju osobnú situáciu na pozadí sveta, naplňujúceho, ba i prekonávajúceho všetky jeho katastrofické predtuchy a obavy“; Šmatlák 1999, 330). Metafora v prípade týchto desiatich básní sa doteraz vníma predovšetkým z hľadiska jej morálnej, etickej výpovednej sily a hodnoty – ako náležitý spôsob vypovedania pravdy, takpovediac svedectvo pravdy v podmienkach, keď o veciach nemožno hovoriť priamo. V takomto chápaní poetika básní, ba vlastne už len ich „názov [...] mala za cieľ skôr ukryť, ako prízvukovať rezistentný zmysel tejto časti Novomeského tvorby“, pričom však „v čase stupňujúcej sa fašistickej agresivnosti nebolo ťažko rozpoznať pravý zmysel týchto obrazov“ (Kasáč – Bagin 1986, 93). Za relevantnejšie a „veľavravnejšie“ možno však považovať interpretačné postrehy Fedora Matejova, ktorý upozorňuje na anticipačný rozmer metafory v týchto básňach. Podľa Matejova

javia sa dnes tieto drobné lyrické básničky ako „iniciály“ toho, čo malo prísť. Názov básne Tisíc a jedna noc, odkazujúci na orientálne rozprávky, a hra tvarov či farieb [...] svojím oscilovaním medzi východiskovým rozprávkovo-prírodným motívom a nastávajúcou dejinnou „nocou“ či skutočnou „krvou“, naznačovanými napokon brutálnym „uťatím hlavy“, nadľahčujú esteticky všetko to individuálne i dejinne ťaživé, čo tušíme za básničkou z roku 1941 (1997, 16).

V pôvodnom zdrojovom príbehu z rámcového rozprávania *Tisíc a jednej noci* je však práve *vladár* (kráľ Šahrijár) stelesnením neobmedzenej despotickej krutovlády a, naopak, noc je „milosrdnou“. Vďaka svojim nočným rozprávaniu predsa Šahrazád zachraňuje seba i ďalšie panny, ktoré by mali byť hneď po prvej noci strávene s kráľom obetované – to ona je v skutočnosti *smelá*, a nie *vladár* (pozri napr. *Tisíc a jedna noc I.*, 1987). V Novomeského básni je však panovník, hoci *smelý*, premožený *nocou* – tu sa teda roly protagonistov oproti pôvodnému príbehu vymenia. V zdrojovom príbehu je to vládár, ktorý dáva stínať hlavy, tu sa však personifikovaná noc stáva *pánom* a stína hlavu *vládárovi*. *Noc polmesačnú* (vládkyňu nad svetom v čase medzi západom a východom slnka) by sme mohli v tomto zmysle vnímať aj ako metaforu Šahrazádinej morálnej i faktickej prevahy nad kráľom Šahrijárom (mala byť predsa popravená hneď po prvej noci, namiesto toho noc čo noc svojím rozprávačským umením „odzbrojuje“ a ovláda ona kráľa). Metafora, ktorá v Novomeského básni z hľadiska mocenských pozícií kľúčových postáv obracia pôvodný príbeh naruby – z *vládára* urobí obeť a z personifikovanej noci *pána*, vystihuje v skutočnosti túto stránku známeho príbehu: akokoľvek neobmedzene vládne kráľ nad všetkými, v noci získava nad ním moc Šahrazád.

Paralela s básnikovou situáciou je aj v tejto významovej, resp. interpretačnej polohe neprehliadnuteľná: akúkoľvek moc má represívny režim, morálnu prevahu má perzekvovaný básnik-humanista.

METAFORA V TEXTE SÚČASNEJ (POSTMODERNEJ) LYRIKY V BÁSNI IVANA ŠTRPKU

Ukázalo sa, že báseň „Tisíc a jedna noc“ zastupujúcu modernú lyriku možno v zásade poetologicky naozaj stotožniť s metaforou; mohlo by to však platiť aj v prípade textu súčasnej poézie? Pristavme sa napokon pri probléme metafory v najnovšej slovenskej lyrike, ktorý tu však nemienime pertraktovať systematicky a podrobne, ale v zmysle dôvetku k predchádzajúcej analýze Novomeského básne, teda prostredníctvom interpretačných sond do už avizovanej básne Ivana Štrpku:

VÝZNAM SA VYJAVÍ

Pokračuj, kráčaj. Tieň vystupuje
zo záhybov skusmou rukou uchopiteľného sveta,
svetlo sa vylupuje z nepreniknuteľne priamočiarej tmy.
A každý labyrint čosi presne zostrojilo
alebo priebežne ho načrtáva stále krok za krokom
pred nami. Za nami ide iba ľahký úžas:
záhyb za záhybom skúšame oddeliť od našich krokov
to vnímajúce zviera, odseknúť predstavivosť tela
od hlavy, v ktorej rastie netvor prázdnej skutočnosti.
Smäd je mu v päťách
v náznaku mihotavých ozvien rozumu.
A pred nami rozliata vášeň svetlej temnoty.

Nehybný kameň na kameni
lisuje temný olej poludnia.

Čo nás čaká za každým z našich každodenných
mechanických pohybov? Len roztvor oči. Cesta mizne. Schod stúpa.
Náčrt sa rozvíja pred naším nosom, tak tesne,
akoby sme ho rozvíjali sami. Fakľa
sa vzňala. A rýchlo hltá blednúci oheň
našich bludných výkrikov.
(2016, 43 – 44)

Názov básne je príznakový už len tým, obzvlášť v kontexte nášho príspevku, že poukazuje vyslovene na problém sémantiky a osobitne semiózy (*vyjavenia významu*). V súvislosti s metaforou ide totiž výsostne o tento problém, pri metaforickej výpovedi je predsa kľúčovou práve otázka, ako sa jej *význam vyjaví*. Navyše, čo je takisto symptomatické, význam Štrpkovej básne sa napokon predsa len tak ľahko a jednoznačne „nevyjavuje“. Text môže takto prostredníctvom názvu autoreferenčne poukazovať na svoju vlastnú sémantiku – predpoklady semiózy samotnej básne.

Konštitutívnym významotvorným princípom textu je aj v tomto prípade metafora. Je to však zjavne iný metaforický kód ako ten, ktorý sa uplatňoval v Novomeského básni. Vzťahy medzi tenorom a vehikulom, resp. zdrojom a cieľom týchto metafor sú neporovnateľne zložitejšie, nejednoznačnejšie. Problematická by bola už len sama identifikácia zdrojových a cieľových domén jednotlivých metafor, ktoré ich tvoria, a ich rámcov. Ak by sme aj mohli určiť vklady, ktoré tvoria jednotlivé metafory, stále by zostávala nejasná previazanosť a výsledná kognitívna konfi-

gurácia jednak týchto vkladov v rámci metafor, ako aj samotných metafor v rámci básne.

Tak ako v novosymbolistickej básni L. Novomeského aj tu nachádzame markantné personifikácie: *Tieň vystupuje, Za nami ide iba ľahký úžas, Smäd mu je v päťách*; nápadné sú tiež genitívne metaforý: *netvor prázdnej skutočnosti, v náznaku mihotavých ozvien rozumu, rozliata vášň svetlej temnoty, temný olej poludnia, blednúci oheň našich bludných výkrikov*.

Na prvý pohľad je evidentné, že *úžas* a *smäd* sú personifikované abstraktá, aké je však funkčné významotvorné postavenie a rola týchto personifikácií v sémantickom a kognitívno-štruktúrálnom celku básne, už natoľko jasné nie je.

Metafora *odseknúť predstavivosť tela od hlavy* by nám nevdojak mohla asociovať motív stínania hlavy z Novomeského básne (*tú hlavu utne krivým jatagánom*), v skutočnosti však práve na tomto príklade vidieť principiálny rozdiel v metaforike porovnávaných textov. V básni „Tisíc a jedna noc“ je metaforický obraz uťatia hlavy zrozumiteľný na základe logiky mapovania, konceptuálneho projektovania domén zo zdrojov na cieľ (analógia medzi kosákovitým, zakriveným tvarom tureckej šable a kosákom mesiaca, polmesiacom a tiež medzi oblakmi okolo vrcholu hory a turbánom ovinutým okolo hlavy človeka). Kým u Novomeského nachádzame spoľahlivo a pohotovo dešifrovateľné projekcie a konceptuálne spojenia, sčasti aj na úrovni ustálených lyrických toposov, metaforika v Štrpkovej básni akoby, naopak, ani nepripúšťala takéto prehľadné mapovanie a vo svojej podstate zostávala v polohe významovej entropie.

Všimnime si napríklad metaforické dvojveršie: *Nehybný kameň na kameni / lisuje temný olej poludnia*. Slovný zvrat *kameň na kameni* (podobne ako aj *krok za krokom, záhyb za záhybom*) pripomína reliéfnu väzbu *hora nad horami* z Novomeského básne, no tu má táto figúra iné vyznenie a funkciu, nie je prostriedkom aktuálnosti výrazu, ale asociovať mechanickú podstatu doslovného lisovania. Syntagma *temný olej poludnia* má nádych oxymoronu: implicitne je v tom obsiahnutá „temnota poludnia“, pričom práve poludnie je predsa (za optimálnych podmienok) najjasnejšia časť dňa. Pri genitívnej metafore *olej poludnia* sa môžeme opierať len o neistú sféru konotačnej sémantiky, objektívne nepostihnuteľné konotatívne významy: hustota, prípadná mútnosť, navonok mútna konzistencia oleja, a tým evokovaná „hustota“, „plnosť“ dňa, poludnie ako stred dňa, keď je slnko najvyššie a v letných dňoch aj najviac pripeká, predstava ťaživého, dusného ovzdušia horúceho letného poludnia spojená konotáciami, ktoré evokuje *lisovanie* (napr. predstava potu, potenia).

V celej básni je prítomný motív *cesty – kráčania*, napredovania po neurčitej ceste, o ktorej vieme iba to, že je nepriama, nepredvídateľná (*záhyby, labyrint*) a priebežne vytváraná, načrtávaná *stále krok za krokom*, „zostrojovaná čímsi“ tesne pred krokmi toho, kto kráča po nej (sprevádza ho *úžas* a *smäd*, v náznaku *mihotavých ozvien rozumu*). Akoby cesta vznikala takmer zároveň s chôdzou kráčajúceho alebo iba v tesnom predstihu pred ním, a zároveň sa paradoxne strácala: *Cesta mizne*. Súbežne s tým sa odvíja aj výrazná motivická línia tmy, temnoty (*nepreniknuteľne priamočiarej tmy*) a jej protikladu (*svetlo sa vylupuje, oheň, fakľa*).

Mohlo by ísť o *cestu* v prenesenom význame, otázne však je, či je *cesta* zdrojovou predstavou premietanou na nejaký cieľ, či je sama cieľom, prípadne či ju možno chápať na úrovni lexikalizovanej konceptuálnej metafory typu „život je cesta“. Vzhľadom na názvom predznamenávanú tému by prichádzala do úvahy azda aj schéma „semióza je cesta“ (cesta vyjavovania významu). Celý text pôsobí ako neustála sugescia bezprostredného nastávania, stávania sa niečoho; *náčrt*, koncept, ktorý sa rozvíja zároveň so samotnou predstavou načrtávania, pričom však vypovedajúci subjekt nie je sám pôvodcom zmieňovaného náčrtu (*Náčrt sa rozvíja pred naším nosom, tak tesne, akoby sme ho rozvíjali sami*). Tým je ono neurčité čosi: *každý labyrint čosi presne zostrojilo* (presne, čiže v plnej určitosti zostrojené bludisko, princíp neurčitosti).

O aký príbeh (zdrojový i cieľový), akú parabolu by tu malo ísť? Natíska sa predstava „príbehu ako mentálnej činnosti“ (Turner 2005, 24), akoby báseň zachytávala proces niečoho, čo sa odohráva predovšetkým vo vedomí, myslí subjektu. To sa môže vzťahovať aj na proces vyjavovania významu (čoho? – cesty, náčrtu, plánu, výpovede, alebo i reality samotnej). Zachytený je tu akoby príbeh o napredovaní niečoho, resp. niekoho v niečom, čo sa rozvíja tesne pred nami a zároveň mizne – o zmysle cesty (alebo hoci aj samotnej básne či dokonca existencie), ktorý sa vyjavuje bezprostredne počas jej zdolávania (počas chôdze, resp. recepcie či prežívania). Faktická významová neurčitosť samotnej básne (pri ktorej čítaní sa nám význam vyjavuje, resp. *načrtáva stále krok za krokom*, zo slova na slovo, ale zmysel textu zostáva nezrejmý, uniká, mizne), je konotáciou a potvrdením neurčitosti „cesty vyjavovania významu“ ako jej témy.

Prostredníctvom čiastkovej analýzy tejto básne sa pokúšame naznačiť, v čom sa postavenie a povaha metafory v súčasnej lyrike mení oproti poézii prvej polovice 20. storočia. Aj z týchto náznakov je zjavné, že Štrpka vytvára celkom iný typ metafory, než aký je príznačný pre poetiku postsymbolizmu, a to nielen typologicky, čo do gramatickej a obrazno-sémantickej štruktúry, ale najmä z hľadiska fungovania metafory v rámci kognitívneho mechanizmu básne ako emergentného štruktúrneho celku.

V obraznosti básne sa pritom realizujú aj také elementárne „predstavové schémy“ (Turner 2005, 28), ako napríklad *pohyb po ceste, ohraničený priestor (labyrint)* alebo *nádoba (od hlavy, v ktorej rastie netvor prázdnej skutočnosti)*; premietajú sa tu však štruktúry predstavových schém z priestorových konceptov do abstraktných alebo naopak? Objavujú sa tu tiež niektoré podobné motívy a obrazné prvky, s akými sme mali do činenia v Novomeského básni (tma, temnota, hlava „odseknutá“ od tela). Všetky tieto metaforické schémy a motívy si však u Štrpku žiadajú pragmaticky (vzhľadom na pochopenie zmyslu) zásadne inú, náročnejšiu interpretáciu – ich mapovanie a konceptuálna projekcia, spôsob utvárania emergentnej štruktúry zmiešaného mentálneho priestoru v texte má celkom iné zákonitosti a predpoklady vôbec.

Z hľadiska celkového literárnohistoricky vnímaného postavenia metafory v súčasnej poézii je však azda podstatnejšie, že pri všetkých naznačených odlišnostiach nemá v texte I. Štrpku z roku 2016 metafora o nič menšie zastúpenie a význam ako v novosymbolistickej básni L. Novomeského, čo by mohlo nasvedčovať tomu, že bytostná spojitosť lyriky s metaforou, taká nápadná v modernej poézii, pretrváva dodnes.

POZNÁMKY

- ¹ Tieto elementy v princípe zodpovedajú vstupným doménam určeným v rámci kognitívnoteoretickej interpretácie.
- ² „O abstraktní struktuře, kterou sdílejí vstupní prostory, budeme říkat, že spočívá v generickém prostoru. Generický prostor naznačuje protější vztahy mezi vstupními prostory“ (Turner 2005, 122).
- ³ V tejto súvislosti si pripomeňme Turnerovo konštatovanie: „Personifikace je snad nejdůkladněji prozkoumaným důsledkem smíšených prostorů“ (2005, 107).

PRAMENE

Novomeský, Laco. 1984. *Dielo I*. Ed. Karol Rosenbaum. Bratislava: Tatran.
Štrpka, Ivan. 2016. *Fragment (rytierskeho) lesa*. Levoča: Modrý Peter.
Tisíc a jedna noc I. 1987. Prel. Ján Pauliny. Bratislava: Tatran.

LITERATÚRA

- Gavura, Ján. 2010. „Kalendárium života a diela.“ In *Laco Novomeský: Básne a úvahy*, ed. Ján Gavura, 508 – 518. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Kasáč, Zdenko – Albín Bagin. 1986. *Dejiny slovenskej literatúry 3. Novšia slovenská literatúra (1918 – 1945)*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- Krupa, Viktor. 1990. *Metafora na rozhraní vedeckých disciplín*. Bratislava: Tatran.
- Kuzmíková, Jana. 2017. „Metafora a literárna recepcia.“ In *Kognícia a umelý život 2017 (Zborník z konferencie)*, ed. Igor Farkaš – Martin Takáč – Ján Rybár – Peter Gergeľ, 110 – 115. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave.
- Lakoff, George – Mark Johnson. 2002. *Metafory, ktorými žijeme*. Prel. Mirek Čejka. Brno: Host.
- Matejov, Fedor. 1997. „Laco Novomeský.“ In *Čítame slovenskú literatúru I (1939 – 1955)*, ed. René Bílik – Eva Jenčíková – Jana Juráňová – Fedor Matejov – Jelena Paštéková – Zora Prušková – Peter Zajac, 16. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Slovník súčasného slovenského jazyka – hl*. 2011. Ed. Klára Buzássyová – Alexandra Jarošová. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Šmatlák, Stanislav. 1999. *Dejiny slovenskej literatúry II*. 2. prepr. vyd. Bratislava: Národné literárne centrum.
- Turner, Mark. 2005. *Literárni mysl. O původu myšlení a jazyka*. Prel. Olga Trávníčková. Brno: Host.
- Zajac, Peter. 2014. „Strážayova metafora.“ In *Skladanie portrétu Štefana Strážaya (Zborník z konferencie)*, ed. Valér Mikula, 6 – 14. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave.
- Zambor, Ján. 2005. *Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia*. Bratislava: Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska.

Metaphor. Lyric. Iaco Novomeský. Ivan Štrpka. Contemporary poetry. Imagery. Conceptual projection. Interpretation. Sense.

The article is focused on the role of metaphor in 20th- and 21st-century poetry, its aesthetic, semantic as well as cognitive function, measure and way of its presence in the lyrical text – the share of metaphor in the creation of a general aesthetic value and sense of the poem. The author is interested in the possible interpretations of poetic metaphor not only within traditional descriptive-classifying poetological or rhetorical-stylistic interpretive models, but also in a methodologically wider context, e. g. also in the light of current conceptually and cognitively-based theories. In this sense, he concentrates on two main aims or problem areas: 1. an attempt to reinterpret the classically understood poetic metaphor and its traditional theoretical understanding on a synecdochically selected example from Slovak literary modernism or post-symbolism, Novomeský's poem "The Thousand and One Nights" ("Tisíc a jedna noc"); 2. in the background, the problem and specificities of metaphor in recent and most recent poetry via concrete illustrative textual extracts from a more widely-understood current author (Štrpka's text). The study also touches upon the questions of the pragmatics of metaphor, as a way of constituting the meaning of the poem.

Doc. PhDr. Zoltán Rédey, PhD.
Ústav literárnej a umeleckej komunikácie
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Štefánikova 67
949 74 Nitra
Slovenská republika
zredey@ukf.sk

Metaphor in the poetry of Imagists

ANTON POKRIVČÁK

The early 20th century is usually characterised as the time of the emergence of a new literary response towards reality. There is a general agreement that the response was provoked by great changes in the social fabrics of individual societies, caused by the development of natural and social sciences, rapid progress in technologies, growth of the cities and corresponding loss of traditional values in the midst of “unnatural” urban settings, as well as by the progressing opening of traditional consciousness to all kinds of previously unheard of stimuli. To deal with, or depict, life in the changed conditions, literature responded by a variety of methods, most of them departing from the objectivity of the narrative modes of 19th-century prose or from the Romantic fusions of lyrical subjects wandering aimlessly amidst natural beauty. While in prose we get literary works like James Joyce’s *Ulysses* or Virginia Woolf’s *Mrs. Dalloway*, at least as far as the Anglophone literature is concerned, the poetic response ranged from the national symbolism of William Butler Yeats, through T. S. Eliot’s *The Waste Land*, to the poetry of the artistic avant-gardes.

The Anglo-American *Imagists* were one such avant-garde approach attempting to poetically depict contemporaneous reality. What made them unique among other movements was their effort to distance themselves from the past through a new use of language (like Wordsworth before them), using words to create mental pictures, images – which was, in a sense, a proto-typical creative activity, *ut pictura poesis* – and seeing verbal meaning visually, figuratively. Such seeing has always been the domain of metaphor, for as W. J. T. Mitchell claims, “to compare poetry with painting is to make a metaphor” (1986, 49). The aim of the article is to draw attention to the metaphorical quality of the Imagists’ experimentation with the figuration of their deeply ontological and existential anxieties, resulting from the poets’ life in the changed world.

WHAT IS METAPHOR?

Every discussion of metaphor should begin by pointing to a truth “universally acknowledged” not only in literary studies, but across the entire spectrum of human sciences, i. e. that it is one of the most common devices of figurativeness, if not the device of figurativeness, and that it is not used only in literary works, especially poems, in which figurativeness is essential, but that it occurs even in seemingly “non-figu-

rative” discourses, such as philosophy, sociology, social sciences as well as in every-day language. In them, however, metaphor is said to have lost its figurativeness and become part either of conceptual language, or common communication, though it is still frequently claimed that the “loss” is not total and that in many colloquial expressions one can still feel the original metaphoricity.

The history of the theorisations of metaphor is very long and individual theories usually draw on the specificity of a field within which they are produced. Despite the differences and variations in emphasis, there is one common ground in all of them, the perception of reality in terms of the opposition between the literal and the figurative. Metaphor is a master device able to move, “carry over”, or transfer the perception from one to the other. This is its basic ability, role or task. The principles upon which the transfer is carried out are varied, and there are many of them. However, the traditional and most frequent theories of metaphor claim that metaphorical effect is a result of two denotations – or verbal images, since metaphor, unlike metonymy, draws its tropological power from the appearance of the compared objects – called tenor and vehicle, whose proximity to each other produces a connotative meaning that shares in the qualities of its components. The tenor is a denotation whose meaning gets carried over, or changed, by the vehicle. Although there are theories which might use different terminology to name the constitutive parts of metaphor, for example, frame and focus (Black 1962), it is always this basic division between the literal and the figurative which seems to lie at the heart of the Western critical tradition (Punter 2007). While the concept of the literal is relatively unproblematic, there are different types “and valuations of the figurative”, resulting not only in further subdivisions into different kinds of metaphorical expressions (with metaphor meant in its broad meaning), such as symbol, allegory, metonymy, synecdoche, etc., but also into different values attributed to metaphor, considering it either as simply an adornment or elaboration, or “the basic structure of language, according to which representations offer ‘versions’ of referents and thus inevitably imply an ‘originary’ process of metaphorisation” (11).

Since the division into the literal and figurative is primarily characteristic for the artistic handling of reality, metaphor is there on its firmest ground. This does not mean, however, that one cannot find it in other discourses. One can, but it is viewed in them differently, either as foreign or inferior, and therefore avoided, or, paradoxically, as an essential language-constituting device establishing the general relativity of human condition. Max Black, for example, in his influential discussion of the philosophy of language, reflects on what metaphor traditionally means for philosophers:

TO DRAW attention to a philosopher’s metaphors is to belittle him – like praising a logician for his beautiful handwriting. Addiction to metaphor is held to be illicit, on the principle that whereof one can speak only metaphorically, thereof one ought not to speak at all. Yet the nature of the offence is unclear. I should like to do something to dispel the mystery that invests the topic; but since philosophers (for all their notorious interest in language) have so neglected the subject, I must get what help I can from the literary critics. They, at least, do not accept the commandment, “Thou shalt not commit metaphor”, or assume that metaphor is incompatible with serious thought (1962, 25).

Obviously, metaphoricity cannot be restricted only to the artistic field, and, if found in social or even hard sciences, it cannot be judged as denoting only an irrational, sensational or illogical process. Strong signs that metaphor is not the latter can be found in much of contemporary thought, for example, in postmodern, post-structural, postcolonial, or cognitive theories (Punter 2007) which are part of a “still in operation” general paradigmatic shift from the sciences of objectivity towards linguistic and cultural complexity and, essentially, indeterminacy. In this article, however, I will not be exploring the various fields in which metaphor occurs, or analyze its nature from divergent points of view, but stay in literary critics’ domain, concentrating on the discussion of the so-called poetic metaphor, especially in the texts of Anglo-American Imagists who, at the beginning of the twentieth century, brought fresh insights into the nature of poetry through their unique handling of the mentioned division into the literal and the figurative. Metaphor was a key literary device that they used, paradoxically, to challenge that division.

IMAGE AND IMAGISM

The question of the nature of metaphor in the poetry of the Imagists cannot be fully addressed without a brief mention of the historical and artistic context in which the movement emerged. One must say that Imagism was an important Anglo-American contribution to the general change of values occurring in many fields of natural and, especially, human sciences, at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. As mentioned above, it was one of the twentieth century’s modernist avant-gardes. Its beginnings can be traced to London’s artistic milieu of the early 1910s, in which several artists and intellectuals, some of whom later gained exceptional prominence virtually all over the world, began the discussions about the nature of modern art, especially poetry.

Although the exact time and place when Imagism originated, following these discussions, would be difficult to identify, there are many interesting stories about its supposed beginnings – the activities of the Poets’ Club, Ezra Pound’s meeting with Hilda Doolittle and calling her first “imagiste”, Amy Lowell’s famous “imagists’ dinner”, etc. Its most intensive presence, however, came with the publication of four Imagistic anthologies. The first of them, *Des Imagistes*, also containing the poems of other writers who later became famous – William Carlos Williams and James Joyce – was published in 1914 under Pound’s editorship. The next three were published in 1915, 1916, and 1917 under the title *Some Imagist Poets* and contained the poems of the core authors from the *Des Imagistes* (Richard Aldington, H. D., Amy Lowell, and F. S. Flint) as well as the poems of John Gould Fletcher and D. H. Lawrence. While *Des Imagistes* was prepared by Pound, the other three anthologies were published under the guidance of Amy Lowell, following Pound’s ostensible leaving the movement and founding another of his projects – *vorticism*.

Even though Amy Lowell’s editorial role may seem to have been very significant, it was undoubtedly Ezra Pound who was the “mastermind” behind the movement. Although he later left the group to pursue his own aesthetic goals, he never really abandoned the Imagistic creative principles which he had first helped to define. At

the very beginning of the theory of Imagism, however, it was the aesthetic philosophy of T. E. Hulme (1883–1917), which provided Pound a much-needed starting point for his later definition of the Imagist principles. In his essay “Romanticism and Classicism” (1998), Hulme claimed that “beauty may be in small, dry things” and that poetry “always endeavours to arrest you, and to make you continuously see a physical thing.” Romantic poetry was for Hulme typical by its “metaphors of flight”, while “[i]n the classical attitude [one] never seem[s] to swing right along to the infinite nothing”. In other words, Romantic poets are obsessed with something beyond the real, the figurative, the poets of the coming Classical age (which can be loosely associated with what was later called Modernism) with the material, non-figurative, the literal.

Hulme’s urge for the new poetry was followed by the statement of the three principles of this poetry in the article by F. S. Flint published in the journal *Poetry* in 1913: “1. Direct treatment of the ‘thing’, whether subjective or objective. 2. To use absolutely no word that did not contribute to the presentation. 3. As regarding rhythm: to compose in sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome” (199). Although the article was signed by F. S. Flint, the principles are considered to have been formulated by Pound himself, as he later claims in his “A Retrospect” and “A Few Don’ts” (1918) that they agreed upon them together with R. Aldington in 1912. Flint’s article was followed by Pound’s “A Few Don’ts by an Imagiste” (1913a) in which he elaborates on them, specifying especially his understanding of the concept of the “image” as well as the use of language, rhythm and rhyme. Another statement on Imagistic principles also appeared in the anthology *Some Imagist Poets* of 1915 as a preface to the poems. It is in a way a variation of what has been stated so far – to use the exact word, create new rhythms, be free in the choice of the subject, present an image, produce hard and clear poetry which should be a result of concentration. The preface to the 1916 anthology does not bring any new “tenets” of Imagism, but explains the misunderstanding that the public had about such concepts as the image, rhythm, cadence, vers libre, etc. The 1917 anthology was published without any preface whatsoever.

As one could infer from what has already been said, of central importance in all the mentioned theoretical statements is, naturally, the concept of the image. It is in fact that what defines Imagism as a movement. Traditionally, image is characterised as a verbal device which evokes sensual effects (Pokrivčák – Pokrivčáková 2006, 59). According to M. H. Abrams, images are “used to signify all the objects and qualities of sense perception referred to in a poem or other work of literature, whether by literal description, by *allusion*, or in the vehicles (the secondary references) of its similes and metaphor”, but “should not be taken to imply a visual reproduction of the object referred to” (1999, 121). The visual image, however, has not always been valued in literary criticism. As Daniel W. Gleason claims, it “was practically banished from several powerful twentieth-century academic movements in psychology and literary criticism” (2009, 424), after it had enjoyed a short period of high status at its beginning. Because of the relatively large amount of subjectivity coming into its making, it was neglected in most objectivist text-based theories in literary studies, such as Russian Formalism, American New Criticism, Czech and French Structur-

alism, cognitive studies, even deconstruction. Its revival can be witnessed with the emergence of the theories shifting the creation of the meaning of the literary work from the linguistic structures of an individual text to the subjective imagination of its readers (cf. 425–427).

Despite its subjectivity, the visual image can also be discussed through Peirce's theory of signs where it can represent through a mode of the icon, such as a photograph, or index, for example a guidepost (1998). Verbal images, that is the images made up of words, would be included into Peirce's category of symbol, since he claims that

[a]ny ordinary word, as “give”, “bird”, “marriage”, is an example of a symbol. It is applicable to whatever may be found to realise the idea connected with the word; it does not, in itself, identify those things. It does not show us a bird, nor enact before our eyes a giving or a marriage, but supposes that we are able to imagine those things, and have associated the word with them (4).

Peirce's understanding of the concept of symbol is different, however, from what is understood by this term (as well as other related terms, or “images”) in literary studies, where we speak about a symbol when one image stands for something else, about allegory when one image stands for a clearly determined meaning, and metaphor when a third, connotative meaning is created by a juxtaposition of two denotative images, not to mention metonymy, synecdoche, personification, etc. While traditional literary criticism thus understands the verbal image as a sign pointing beyond itself, most usually to re-present emotions, the Imagists tried to escape the re-presentation and took pains, in theory as well as in practice, to find images which would be clear presentations, without any semiotic quality, of something what Peirce defined as feeling when he described a person in a “dreamy state”:

Let us suppose he [the person] is thinking of nothing but a red color. Not thinking about it, either, that is, not asking nor answering any questions about it, not even saying to himself that it pleases him, but just contemplating it, as his fancy brings it up. Perhaps, when he gets tired of the red, he will change it to some other color, – say a turquoise blue, – or a rose-color; – but if he does so, it will be in the play of fancy without any reason and without any compulsion. This is about as near as may be to a state of mind in which something is present, without compulsion and without reason; it is called Feeling (4).

For the Imagists, this was exactly the position they wanted to achieve. They may have been successful to present it theoretically, but the practice was much more difficult, available, if at all, only through extreme cases of what I would call the non-metaphorical metaphor in case of Pound, or the Stevens's impossibility of metaphor. Both positions, however, force the complexity into the literary meaning to the extent of its nullification.

The theory of Imagism emerges most clearly through two statements prefaced to their anthologies. Thus they claim that they are not “a school of painters, [though they] believe that poetry should render particulars exactly and not deal in vague generalities, however magnificent and sonorous” (*Some Imagist Poets*, 1915, vii), or that their movement is not about “the presentation of pictures. ‘Imagism’ refers to the manner of presentation, not to the subject” (*Some Imagist Poets*, 1916, v). To avoid the simplicity of a mechanical transfer of meaning by analogy E. Pound stressed com-

plexity and instantaneity, characterising the image as “that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.” For Pound, this can best be achieved by metaphor, that is “the most compressed form of image” (Juhasz 1974, 15) able to “conjoin the dualities” (13). It involves, however, the awareness of a constant tension between presenting the mental images of concrete things, as if seen directly in the essence of their thingness, and as being “under [constant] pressure from meanings beyond them” (Miles 1965, viii), which is a perfect image of human existence.

POUND AND STEVENS

The four Imagists’ anthologies provide many examples of the existential struggle to break free from the duality of seeing things of the world. Metaphor is a perfect witness to as well as an obstacle in that struggle. Thus, as an example of “very little metaphor”, i. e. of a poem in which the poet wanted to get rid of this duality, Gleason (2009, 442–443) quotes F. S. Flint’s *Easter*:

FRIEND

we will take the path that leads
down from the flagstaff by the pond
through the gorse thickets;
see, the golden spikes have thrust their points through,
and last year’s bracken lies yellow-brown and trampled.
(*Some Imagist Poets*, 1916, 51)

Even if the poem is not metaphorical, but rather narrative, one can find here images which, though their being poetically focused on outside a more determining context, may evoke a hint of a potential “beyond”.

Naturally, all the four Imagist anthologies provide more examples of non-figurative language, or at least, a language which the Imagist theorists wanted to be “direct”, non-figurative, depicting the Hulme’s “physical thing” to “present” the Peirce’s “Feeling”. The poems by H. D., for example, are such very clear visions, presentations of things. In “Hermes of the Ways”, she uses the following images:

Apples on the small trees
Are hard,
Too small,
Too late ripened
By a desperate sun
That struggles through sea-mist.

The boughs of the trees
Are twisted
By many bafflings;
Twisted are
The small-leafed boughs.
But the shadow of them
Is not the shadow of the mast head
Nor of the torn sails.
(*Des Imagistes*, 1914, 22)

The poet visualises everyday objects through their physical qualities, not through their symbolic or abstract meanings. Their objectivity is only slightly “distorted” by a subjective touch of personification (“desperate sun”), which, however, does not diminish their objective thingness. The reader here is not aware of a comparison, of seeing one object in terms of another, as, for example, the metaphor in Richard Aldington’s poem “the light is a wound to me” (13), or William Carlos Williams’s “Your hair is my Carthage / And my arms the bow / And our words arrows” (39).

Undoubtedly, the most unique images/metaphors can be found in Ezra Pound’s poems. They range from clear presentations, “the petals fall in the fountain, / the orange coloured rose-leaves, / Their ochre clings to the stone” (46), to complex comparisons, “O fan of / white silk, / clear as frost on the grass-blade, / You also are laid aside” (45). But the nature of Imagism emerges most clearly in his famous short poem “In a Station of the Metro”:

The apparition of these faces in the crowd:
Petals on a wet, black bough.
(Pound 1913b, 12)

The poem can serve as an important representative text of Imagism for several reasons: 1. it uses concrete images (petals, bough, faces, crowd) without any abstract descriptions, 2. it is short, 3. it does not represent, but presents. The author explains its creation as follows:

Three years ago in Paris I got out of a “metro” train at La Concorde, and saw suddenly a beautiful face, and then another and another, and then a beautiful child’s face, and then another beautiful woman, and I tried all that day to find words for what this had meant to me, and I could not find any words that seemed to me worthy, or as lovely as that sudden emotion (Pound 1916, 100).

Then he continues saying that what came to him, instead of words, were the “splotches of colour” (cf. Peirce’s description of feeling above). He finished writing the poem, or searching for an appropriate form of expression of the emotion, only after a year when he cut the original thirty lines of text to the two lines.

The poem represents all pros and cons of poetic metaphor. Despite Pound’s claim that there may be no meaning in it, one is forced to search for it, and find it, since this is the force of its figurativeness. There are two images juxtaposed to each other – faces and petals, inviting immediate comparison, which is, however, not a simple one, since one of the images seems to consist of another comparison, “apparition of these faces”, comparing normal faces in the crowd to strange, ghostlike faces. The final image is metaphorical, for there is no “like” or “as”, as the simile would use. But what this image is of is the most difficult part of the metaphor.

There has been a history of the search for the poem’s meaning, from drawing critical attention to the word “apparition” as being an expression of suddenness (Bevilaqua 1971), visual beauty (Knapp 1979), mystery (Witemeyer 1969), or the Underworld (Kenner 1973), to the discussion of the way the two images are joined. Ellis, for example, claims that it is also important to pay attention to how the lines were “joined” together, since there were versions of the poem in which the first line

ended by a colon, semicolon, or even any punctuation mark. This, he claims, may tell us something about the equivalence or superposition of one line to the other, that is, about a crucial process in the creation of the final metaphorical effect. He refuses Earl Miner's claim about the *discordia concors* in the poem, stating himself that Miner neglected "to consider the care that Pound himself took to indicate to the reader how that gap should be 'imaginatively leaped'" (Ellis 1988).

A very important line of interpretation of the poem is based on Pound's Oriental leanings, especially his preoccupation with the Japanese haiku. Thus Jyan-Lung Lin interprets Pound's images as expressing the Zen mood of Yugen, that is, the sense of mysterious depth in nature. "This mood, as mentioned before, is identified by Zen people as an essential precondition of enlightenment. It produces, and at the same time is produced by, the image, which is not to be used as an ornament but to point at the Tao or self-nature, a mysterious totality of the inner and outer nature" (1992). This is in perfect accord with Pound's own comment on the nature of the poem, its images, and, by extension, the images of Imagism as such: "In a poem of this sort one is trying to record the precise instant when a thing outward and objective transforms itself, or darts into a thing inward and subjective" (Pound 1916, 103), or, when we look at it from the other pole of the creative process, when "things internal are transformed, through art, into things external" (Juhasz 1974, 15).

The image plays an important role in the work of another American author – Wallace Stevens. Although he was not part of the "inner circle" of the Imagists, his close association with some of its members (especially William Carlos Williams), as Juhasz claims, "brought him near the vortex of Imagist theory and practice... [and] no doubt spurred his own experiments in this vein" (18 n). His poems are "speculations about the nature of man and of the world" (16), using metaphor both as the principal figure through which he aims to express it as well as, again, the principal "obstacle" (cf. Juhasz, 16).

One of his first, and perhaps most famous, poems that deal with the essentiality of reality is the frequently anthologised "The Snow Man":

One must have a mind of winter
To regard the frost and the boughs
Of the pine-trees crusted with snow;

And have been cold a long time
To behold the junipers shagged with ice,
The spruces rough in the distant glitter
Of the January sun; and not to think
Of any misery in the sound of the wind,
in the sound of a few leaves,

Which is the sound of the land
Full of the same wind
That is blowing in the same bare place
For the listener, who listens in the snow,
And, nothing himself, beholds

Nothing that is not there and the nothing that is.
(Stevens 1990a, 9–10)

The poem is a simple and clear, almost non-figurative, depiction of the reality of winter and the (im)possibility of human perception of it. On the one hand, there is nature, winter with its images (the frost, boughs, pine-trees, snow), on the other one the mind – man, separated from and foreign to nature, facing loneliness and misery. Their point of contact is their point of departure – from oneself to the other, expressing the difficulty of figuration: “One must have a mind of winter”, if one wants to “behold” it, in the light of its “distant glitter”, which is the light of their essence. The metaphor of such beholding is the snowman, the snow and the man, the man of snow. It is a non-representational trope, a human thing, balanced between the two worlds, striving to express the sensation of their unity, to unite the thing external with the thing internal. According to Perkins, it is “a metaphor of a metaphor [...] a metaphor of a ‘mind of winter’, and this, in turn, is a metaphor of something even more abstract: a mind that entertains nothingness”. But since nothingness is ultimately un-metaphorical, un-figurative, “The Snow Man” is also “a radical critique of representation [...] bound to compete with theology and other, ritual or clinical, modes of purification” (Hartman 1980, 15), the critique through which he hoped to defy the commonly known fact that “things stand over against us” (Bottum 1995, 214). Stevens himself makes it very clear in his other poems – “The poem is the cry of its occasion, / Part of the res itself and not about it” (1990a, 465) as well as in various occasional statements – “A poem is like a natural object” (205). But what is important here is the “like”, an indication of the metaphoricity of perception, since if it were not for the “like”, we would have no means to know it.

While “The Snow Man” is a figurative image of the looming non-figurativeness, a glimpse of the perceived nothingness, the poem “Of Mere Being” is tense with the poetic suggestion of utmost strangeness – a silent and artificially fragile epiphany of being:

The palm at the end of the mind,
Beyond the last thought, rises
In the bronze decor,

A gold feathered bird
Sings in the palm, without human meaning,
Without human feeling, a foreign song.

You know then that it is not the reason
That makes us happy or unhappy.
The bird sings. Its feathers shine.

The palm stands on the edge of space.
The wind moves slowly in the branches.
The bird’s fire-fangled feathers dangle down.
(Stevens 1990b, 141)

Like the “The Snow Man”, the “Of Mere Being” shows a division and a unity. The division between the world of “human meaning” and “human feeling” and the realm

of the other where such qualities are absent. The otherness is suggested by a metonymical image of “A gold feathered bird” that “Sings in the palm”. The bird sings, but the song is not human, it expresses neither a meaning nor a feeling, as the world “at the end of the mind” may not bear such qualities. But “[i]s this not to prove the ultimate creativity of self, of the mind which must always conceive a reality beyond form or metaphor, beyond thought, but nevertheless at the end of, not outside, the mind?” (Riddel). A reality which would be playful, arbitrarily colourful, non-referential, the result of the mind’s loss in itself, but despite its effort to show the beyond, still only an absolute opposite of the “physical thing”, the other extreme of metaphor towards which image always gravitates, pulled by an irresistible force.

Despite their differences, in the work of both writers it is metaphor which is the substance of their imaginative creativeness – constantly trying to search for the fullness of sense, as well as avoiding the dullness of it. Although the remaining Imagists never reached such fame and complexity of imagination as Pound and Stevens, their role in the rise of modern consciousness, so different from the nineteenth century’s “romanticising and socialising”, is not negligible either. The turn of their poetic “look” from great objects of admiration towards small everyday things, and from interpretive robustness towards emotional metaphoricity, threatened by the ever present opaqueness of the things, those are the issues which they tried to grasp. For all of them, metaphor was an important instrument in their efforts.

LITERATURE

- Abrams, M. H. 1999. *A Glossary of Literary Terms: Seventh Edition*. Heinle & Heinle, Thomson Learning.
- Bevilaqua, Ralph. 1971. “Pound’s ‘In A Station of the Metro’: A Textual Note.” *English Language Notes* 8.4 (June 1971). Accessed September 12, 2018. <http://www.modernamericanpoetry.org/criticism/ralph-bevilaqua-station-metro>.
- Black, Max. 1962. *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Bottum, Joseph. 1995. “Poetry and Metaphysics.” *Philosophy and Literature* 19, 2: 214–226.
- Des Imagistes: An Anthology*. 1914. Ed. by Ezra Pound. New York: Albert and Charles Boni.
- Ellis, Steve. 1988. “The Punctuation of ‘In A Station of the Metro.’” *Paidenma* 17: 2–3. Accessed September 12, 2018. <http://www.modernamericanpoetry.org/criticism/steve-ellis-station-metro>.
- Flint, F. S. 1913. “Imagisme.” *Poetry* 1, 6: 198–200.
- Gleason, Daniel W. 2009. “The Visual Experience of Image Metaphor: Cognitive Insights into Imagist Figures.” *Poetics Today* 30: 3. Accessed September 12, 2018. doi: 10.1215/03335372-2009-002.
- Jyan-Lung, Lin. 1992. “Pound’s ‘In A Station of the Metro’ As A Yugen Haiku.” *Paidenma* 21: 1–2. Accessed September 12, 2018. http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/pound/metro.htm.
- Hartman, Geoffrey H. 1980. *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*. New Haven – London: Yale University Press.
- Hulme, T. E. 1998. “Romanticism and Classicism.” *Poetry Foundation*. Accessed September 12, 2018. <https://www.poetryfoundation.org/articles/69477/romanticism-and-classicism>.
- Juhasz, Suzanne. 1974. *Metaphor and the Poetry of Williams, Pound, and Stevens*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Kenner, Hugh. 1973. *The Pound Era*. Oakland, CA: University of California Press.
- Knapp, James F. 1979. *Ezra Pound*. Boston: Twayne Publishers.

- Miles, Josephine. 1965. *Pathetic Fallacy in the Nineteenth Century*. New York: Octagon Books.
- Mitchell, W. J. T. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Peirce, Charles Sanders. 1998. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings (1893–1913)*. Vol. 2. Bloomington: Indiana University Press. Kindle Edition.
- Perkins, David. 1976. "On 'The Snow Man'" Accessed September 12, 2018. http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/stevens/snowman.htm.
- Pokrivčák, Anton – Silvia Pokrivčáková. 2006. *Understanding Literature*. Brno: MSD.
- Pound, Ezra. 1913a. "A Few Don'ts by an Imagiste." *Poetry* 1, 6: 200–206.
- Pound, Ezra. 1913b. "In a Station of the Metro." *Poetry* 2, 1: 12.
- Pound, Ezra. 1916. *Gaudier-Brzeska: A Memoir*. London: John Lane. Accessed September 12, 2018. <https://archive.org/details/gaudierbrzeska00pounrich>.
- Pound, Ezra. 1918. "'A Retrospect' and 'A Few Don'ts.'" Accessed September 12, 2018. <https://www.poetryfoundation.org/articles/69409/a-retrospect-and-a-few-donts>.
- Punter, David. 2007. *Metaphor (The New Critical Idiom)*. New York: Taylor and Francis. Kindle Edition.
- Riddel, Joseph. "Of Mere Being." Accessed September 12, 2018. http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/stevens/mere.htm.
- Some Imagist Poets*. 1915. Boston: Houghton and Mifflin.
- Some Imagist Poets*. 1916. Boston: Houghton and Mifflin.
- Some Imagist Poets*. 1917. Boston: Houghton and Mifflin.
- Stevens, Wallace. 1990a. *The Collected Poems*. New York: Vintage Books.
- Stevens, Wallace. 1990b. *Opus Posthumous*. New York: Vintage Books.
- Witemeyer, Hugh. 1969. *The Poetry of Ezra Pound: Forms and Renewals, 1908–1920*. Oakland, CA: University of California Press.

Metaphor in the poetry of Imagists

Metaphor. Symbol. Modernism. Image. Imagism. Figurativeness. Ezra Pound. Wallace Stevens. Being.

The article discusses the role of metaphor in the new poetic response to reality which emerged at the beginning of the twentieth century, especially in the work of some Anglo-American poets and critics, known as Imagists. The new trends, which the poets were part of as well as helped define, drew on the philosophy of T. E. Hulme who claimed that the future poetry will consist of dry and sophisticated images, which is in striking contrast to rich romantic imagery. The interpretive part of the article draws attention to imagistic anthologies in which the poets expressed the new sensibility through several visually striking poems, most of them forgotten by now, as well as to the handling of metaphor in some poems by Ezra Pound and Wallace Stevens.

Prof. PhDr. Anton Pokrivčák, PhD.
 Department of English Language and Literature
 Faculty of Education
 University of Trnava
 Priemysel'ná 4
 P. O. BOX 9
 918 43 Trnava
 Slovak Republic
anton.pokrivcak@truni.sk

Metaphor in theory and research *

JANA KUZMÍKOVÁ

1. INTRODUCTION

1.1. Important theories and models of metaphor selected from a cognitive viewpoint

Metaphors have been analytically studied since antiquity. The substitution or comparative theory (Aristoteles, Cicero) was based on the substitution of one word by another (shift of nomenclature) according to their analogical attributes. Later various theories have proposed versatile models and explanations of this trope. In general it can be said that its basic features are imagery and some degree of similarity in the process of the reversal projection of the domains of a target (also a topic or tenor) and a source (vehicle).

Modern literary studies have highlighted metaphor, and criticism still appreciates metaphorical novelty in a writer's literary style. In modern literature, emphasis is placed on novel, original metaphors. So-called conventional metaphors ("the swan's neck of that woman"), that were acceptable in the past, are now understood as commonplace clichés. Another category is lexicalized, conceptual or faded metaphors whose metaphorical potential we no longer realize, for example "life is a way", "the foot of the table".

In the 20th century, the substitution theory (the metaphor as a shortened comparison: "the library is a well of knowledge") was replaced by the interaction theory of Ivor A. Richards (1936). According to him, a metaphor is a manifestation/image of thinking that is generally based on comparison and categorization. In interaction, conditioned by context, a tenor and vehicle work together. I. A. Richards's interaction theory was developed by Max Black (1962). He introduced the concepts of focus and frame which represent two co-acting systems of associations of common phenomena; from their co-occurrence a metaphorical meaning is formed. Roman Jakobson (1991) wrote about combination as the principle of metaphoricity (in connection with selection as the principle of metonymy). Jakobson's ideas have expanded the approaches of structural linguistics, which reveals a metaphor as a speech phenome-

* This article is supported by the grant project VEGA 2/0045/18 "Emotions in Literature: Cognitive Aspect". Project leader Jana Kuzmíková. The author thanks the experimental psychologist Mária Kénesy Túnyiová for the statistical expertise of research data.

non. From its viewpoint, in metaphor a diversion is prominent; it occurs when words with incompatible semantic attributes are related to each other whilst the literal, conventional meaning of the expression is unfit with respect to the context.

On the known principles of comparison, interaction and combination, cognitive linguistics (Lakoff – Johnson 1980) and cognitive psychology (Ortony 1993) has taken up again. In addition to describing, analyzing the structure and decoding the meaning of a metaphor, cognitive linguistics and later cognitive literary studies turned their attention to the fundamental question: why and how do we create metaphors and how do we understand them? (Turner 2005)

It was already known that the similarity of metaphorical features, attributes and structures must be established through interpretation strategies running on implications systems (culturally shared associations) for the topic and the vehicle. Metaphoric, intended meaning must be derived, deduced, and inferred. From the point of view of classical comparative theory, the amount of common attributes/features of a topic and vehicle should compile the metaphoric meaning.

On the other hand, cognitive science proposed that in the metaphor only the salient features and properties are transferred (Ortony 1993), and later research has explained that relational commonalities (structure mappings) of metaphoric systems are processed (Bowdle – Gentner 2005). Between the topic and the vehicle new connections on higher levels of abstraction arise. The new emergent structure creates a new metaphorical meaning. These processes are described by various domain-interaction-models; Gilles Fauconnier (2006), for example has elaborated their principles. His theoretical bases are the domains of a source and a target, their constructed parallels as well as selected relevant correspondences. The important role in reception and interpretation belongs to prototypical characteristics of the concerned domains of a metaphor.

The ideas of prototypical and interactive effects in metaphoric processes are also used in Slovak literary studies (Krupa 1990). Bohunická's (2013) recent book about metaphor explains the cognitive turn in metaphorology and stresses metaphor in discourse.

Empirical findings acknowledge some correct aspects in most metaphoric models and theories: substitutive (Aristoteles), comparative (partly Richards), divergent (Structuralist), pragmatic (Searle, Davidson), conceptual (Turner, Lakoff, Johnson), interactive (Black), relational (Kittay), etc.¹ Although these theories emphasize particular metaphorical processes, they seem to be mutually complementing each other. The cognitive approach realizes this convergence. One of its deductions from convergent findings and data is that all the metaphorical parts, elements, and structures are dynamic and variable, and their configurations must always be newly determined as to the social, cultural, and psychological contexts.

1.2. Mental space and domains

One apprehends reality only through representations of reality, through texts, discourses, and images, as well as through mental representations. Mental spaces are contact spaces in the human mind that connect two systems, the individual and

the world. They contain domains constructed in discourses for the purpose of providing a cognitive basis for understanding and reasoning. Mental space is defined as a domain in a discourse. A domain, such as a *landscape*, is internally structured by frames (e. g., walking in or painting a natural landscape) and cognitive models (e. g., the elegant contours of hills, a person working in a field, a moving image, etc.). Idealized cognitive models are created from idealized features of categorized objects. Objects which are related, similar, interconnected, and have a similar function belong to one category and are relatively closed towards other categories. Prototypes are defined on the basis of significant features of categorized objects (Lakoff 2006).

2. CONCEPTUAL AND CONVENTIONAL METAPHOR

Literary texts are useful material for demonstrating the creation, functioning and mixing of new mental spaces in thinking, especially if they are created on the basis of the associative principle. Modernist avant-garde literature often relied on the associative principle, counting on the reader's perceptiveness and immersion in reading. A typical work in this sense is the novella *Laco and Bratislava* (*Laco a Bratislava*, 1926) by the Slovak modernist innovator Ivan Horváth. The text is overflowing with impressions, based on the narrator's associative approach to the world. For instance, the relatively short text contains over 110 allusions to and citations from world authors such as Descartes, Schopenhauer, Nietzsche, Dante, Apollinaire, Conan Doyle, and Wilde, as well as distinguished Slovak personalities like the writers Ľudovít Štúr, Laco Novomeský, Ján Smrek, the painter Martin Benka, and various composers and jazzmen. In contrast to the broad contextual authorial gesture, the narrative of the protagonist Laco is relatively simple: it narrates the story of his first serious love affair during his university studies in Bratislava.

The opening paragraph of Horváth's novella *Laco and Bratislava* is notable:

The land was like a *painting*, the hills spread wide, with elegant contours – as if posing for Benka's paintings. Using a thick brush, autumn painted red and dark-brown stains on the hillsides, the shrubs were completely black like the eyes of an evil fairy. People were bending down, picking something out of the earth, bending, for otherwise they would not fit into the frame of the painting. [...] It was an image that always made an impression on Laco. He was standing on a rock over the river and in his blood felt the voices of his ancestors that during the reign of Rudolf chopped off the heads of the Turks and in appreciation received a coat of arms with a star and a crescent. His ancestors were squires who once guarded the Váh river, had crooked swords and brave hearts. Laco had no sword, but had a heart full of desire for the unknown; he would also guard the Váh, but there was nothing to guard it against (Horváth 2010, 102; translation and emphasis J. K.).

The author introduces his narrative through the imagination of a landscape as a painting delimited by a frame. The protagonist Laco is moved by the perceived painting, feels awe in facing his native land, but simultaneously longs to leave it, cross its boundaries and walk towards the unknown: "Laco felt overpowered by the road, that he must move on from the place where he had lived since his birth" (103). The new segment in the the young hero's life journey begins not long after the creation of

the Czechoslovak Republic (1918), when he starts his university studies in Bratislava. He gets to know the urban life, absorbs modern Slovak and world cultures, and falls in love for the first time.

The partly autobiographical story emerges from the metaphorically framed Váh landscape, with which the narrator is intimately bound: it moves him. By stepping across the “frame” of the image, he metaphorically continues his life journey fuelled by a curious desire for the new and the unknown. According to Fauconnier’s theory of mapping, we can structurally describe the imaginative schemes of both domains: the framed landscape and the road which begins there. A prominent element in both frames is the young hero Laco, although in relation to the landscape he is its active agent (he mediates and conceptualizes the image) and in the case of the road he is a passive recipient (he is overpowered by the road):

Laco <i>in</i> his native land		Laco <i>on</i> the road
native land	→	road ----- >

The image of the native (familiar) land as a framed painting (an example of a basic/root imaginary scheme of a container) and the road (an example of a basic imaginary scheme of a trajectory) as a transition between an old and a new world are the conceptual (from the poetological point of view, faded) metaphors, whose creative potential we no longer notice, since such conventional textual strategies decrease the interpretive activity of the reader. However, that does not mean that they are not continuously present in our thinking and formulation of ideas, with inferences from the real world. From the point of view of understanding the semantic structure, i. e. with reference to the ongoing communication and discourse, the social and cultural context is also significant. It is related to the emotional elements integrated in domains, their frames and roles: reading the cited excerpt, we note not only the visual image of the Váh landscape, but also that Laco’s *love* for his native land and the new phase in his life is initiated by *feelings* of desire and curiosity, an impulsive setting off towards unknown, mysterious horizons. Thus, what is important in a discourse is what is so to speak in the centre of the action: during the ongoing mental spaces, these are areas that are in the focus of complex cognitive configurations (which consist of interconnected domains, or mental spaces). I will illustrate the structure of metaphorical processes with an original metaphor by Horváth.

3. NOVEL METAPHOR

3.1. Source, target, blend

Metaphorical processes can be well analyzed through an innovative metaphor:

From every shop the street was flooded by the sounds of children’s crying and an accordion, they made the streets slippery (Horváth 2010, 125; translation J. K.).

We could start with a traditional description, that in the reception of this metaphor we see a *source/s*: children’s crying and an accordion and a *target*: the street. But how can the streets be slippery from the sounds of children’s crying and an accordion? How can the reader understand this metaphor?

Crying, music and slipperiness, i. e., the partial characteristics and elements of a metaphorical structure, do not explain, by their simple association or substitution, why a street should be slippery from these sounds. It can be explained only by their projection mappings onto the emergent structure of a blend. It will take place in the mental space of blending, which comes into being through partial associations, by covering up source domains from the so-called inputs.

The structure of this metaphor is as follows:

Input 1 (source 1): *children's crying* – sound

Input 2 (source 2): *accordion* – sound

Input 3 (target): *street* – slippery (touch)

According to inputs we can, by referring to background knowledge (in the form of frameworks, cognitive models, cultural models, folk wisdom, etc.) define the frames:

Frame of input 1: *child, crying – sound, tears*

Frame of input 2: *musician, accordion – sound, compressing and expanding of the bellows*

Frame of input 3: *street, slippery – touch, wet*

These three inputs bring into the integrated structure of the mental space of blending partial structures from source domains:

From Frame of input 1, which belongs to the domain of crying, we can infer *the insistent or lingering sound of crying and tears*, their *wetness*. From Frame of input 2, which belongs to the domain of musical play – accordion, we bring into the structure of a new mental space the *lingering or dragging sound of the accordion* and its production – *the sliding movement of the bellows*. From Frame of input 3 in the domain of the street we blend in the *slipperiness of the street*.

3.2. Basic formation of a blend

The slipperiness of the street in the blend is a centripetal component of *an emergent structure*, which consists of the elements from three inputs:

wetness (1.) + sliding/gliding movement (1., 2.) <-> slippery street (3., 2., 1.)

The slippery street, in the synesthetic blend and under the effect of the previous background knowledge means insecurity of walking and direction, diverting from the original direction. Slipperiness *retrospectively* evokes the unfulfilled desires of the children, who probably did not get in the shops what they wanted and are crying, as well as the lingering, plaintive accordion music. The reception of the given metaphor as a coherent scene is supported and guided by the interior, mental representation of a past experience of the recipient, who in the meaning of the new emergent structure recognizes the negative emotions of insecurity, falling, defeat.

4. THE COGNITIVE ASPECT OF METAPHORICAL PROCESSES

If a novel metaphor makes us feel the intensity of expression in comparison to the unconscious use of conceptual (lexicalized, “dead”) metaphors, in principle there is no difference between the structural processes of these two types of metaphor. The special, original character of a metaphor is created from generally applied cognitive principles, meaning that innovative metaphors are often created by extending con-

ventional, trivial metaphors (Gáliková 2014, 40). For example, the analyzed metaphor of “a slippery street” is conditioned by the conceptual metaphor *life is a journey*. The structure of the metaphor *life is a journey* includes also the meaning of the insecure, meandering road (walking), for example through the qualitative evaluation “he often slipped and fell in his life”. A parallel meaning and example of a more abstract image of a journey, i. e., a trajectory (an elementary imaginative scheme) is the street. The metaphor of “a slippery street” can in the first moment be incomprehensible, seemingly ostentative, but its initial opacity or equivocality is based on idiomatic structures of more conventional, conceptually and grammatically rooted metaphors: *life is a journey*, *sliding/gliding melody*, *lingering crying*. The physical attributes of the sound, its lingering and gliding (undulating) and the physical attribute of the street (wetness) are integrated into one synesthetic image, which contains all three emphasized attributes from three inputs, but, thanks to metaphorical processes, simultaneously exceeds them in the sense of life insecurity, unfulfilled desires, grief, etc. Thanks to unconscious, stabilized metaphorical processes, mapping between domains (not just between similar elements of source and target) and with the contribution of background knowledge we can comprehend and create new inferences, concepts and emergent structures as cognitive tools for further knowledge production (32). New knowledge is synchronically produced on the principle of blending, based on schemes, frames and models.

The commonsense idea that a linguistic expression has the *universal*, uniform meaning that we all perceive largely in the same way in mutual understanding, is an illusion. The construction of blends and creation of configurations has its fixed rules (Fauconnier 2006, 186), but meaning is not contained within grammatical linguistic structures. In reality, linguistic expressions of various users, nations, and cultures reflect diverse and different cognitive configurations. This concerns not just metaphors but communication in general. Meaning is on a primary basis supported and guided by not just specific linguistic, but also general cognitive operations. The reason is the fact that the mixed mental spaces that we continuously create through cognitive processes are not detailed and perfectly specified, but on the contrary are loosely defined and flexible. For the most part we do not realize this, because our consciousness accommodates only words, emergent meanings, and the related feelings.

The variety of the possible mappings in the reception of a metaphor is thus not only a function of structural and grammatical relations between exposed expressions. The added value is that the constructed structure of a blend is dynamic, emergent and substantiated by diverse past experiences in different people. The context of the discourse includes the social and cultural dimension, pragmatic conditions and the current situation, events in real life. Readers might create a similarly structurally mixed metaphor of a “slippery street”, but each will draw from own experience in a different situation, so that specific mental space of the metaphor will be ultimately filled by different data and images. At the same time, we can say that what enters the mixed mental space is usually only what belongs there. This can be metaphorically described by a sentence from the above-cited opening paragraph of Horváth’s novella: „People were bending down, picking something

out of the earth, bending, for otherwise they would not fit into the frame of the painting” (emphasis J. K.).

What, then, is the cognitive composition of the metaphor “slippery street”?

5. COGNITIVE CONFIGURATION

5.1. Mapping of counterparts

Mapping domains from sources towards a target is a structural projection on the principles of comparison and categorization. Similarity (partly an analogy) maps the partial structures of the source domain onto the partial structures of the target domain:

Source domain of crying + Source domain of accordion play → Target domain of slippery street

As a consequence of the partial mapping of counterparts between inputs (2 sources, 1 target), associations, salient properties are created:

lingering/dragging (of cry)	<->	sliding (melody)	<->	<i>slipperiness</i> (of the street)
		sliding movement (of the hand)	<->	<i>slipperiness</i> (of the street)
wetness (of tears)			<->	<i>wetness</i> (of the street)

5.2. The abstract scheme

The partial structures from domains (inputs) are mutually mappable as they are parts or examples of a more general abstract scheme. Its functioning is noticeable on a few levels:

A scheme is a frame with roles that are filled by elements from individual domains. The frames and roles mutually create a rich inferential structure, created and made dynamic by the reader’s background knowledge. The explicit inference is slipperiness, which is related to the lingering/dragging cry, tears, gliding/sliding music and the sliding movement of the musician. Progressively, the specific partial structures of individual domains overlap and correspond in the abstract scheme:

Filling the street (as a container) with wet and slippery material makes the street (like a road, a trajectory) slippery.

5.3. Expansion of mapping

On the basis of a mapped (extracted) abstract scheme, it is possible to expand the mapping of a metaphor by the flexible addition of other domains: e. g., the sounds of the accordion evoke not just a lingering/dragging, but also sad music in a “weeping” street; the slipperiness of the street as a road evokes the stumbles of an individual during the life journey, the idea that life is a swing, and perhaps even someone falling on purpose like a sad-funny clown does, etc. The preference of some mappings over others, i. e., what can enter the “container”, reflects contexts and general heuristics.

5.4. Continual discourse and new components in metaphorical processes

However, it is also important to note that configurations are “capable of” breaking down information into bits that can relate to diverse domains. For the sake of con-

tinual discourse (developing cognitive configurations and inferences), it is important to know which mental space is a basis, a departure point, which is a viewpoint, and which is focus, the space in which an interior structuring of meaning currently takes place. In processing the metaphor “slippery street”:

in the first stage of reception, it is the basis + viewpoint “from every shop the street was flooded by the sounds of children’s crying and accordion” and the focus “they made the streets slippery”;

in the second stage of mapping, the initial focus becomes the viewpoint “they made the streets slippery” and a new focus with an emergent structure is projected *slippery street* <-> *wetness* + *dragging slippage*;

in the third stage of mapping, the meaning of the innovative metaphor emerges thanks to the created cognitive configuration with a focus with a new structure. The mobilized focus is simultaneously a blend, which develops as follows (Fauconnier 2006, 149–150):

After mapping across mental spaces and after the creation of a generic space (the street contains dragging slippage and wetness), a new blend and a new emergent structure are created, when from a generic space and three inputs their domains are partially projected into the space of blending. A new composite structure is created, which was not fully contained by either of the inputs and at the same time there are completely new components:

a/ the role *the street* contains dragging, wetness, slipperiness, and the emergent relational, completized scheme *Filling the street (as a container) with wet and slippery material makes the street (like a road) slippery*;

b/ a new, transforming element is added – *slipping (falling)* as an emergent development of the sliding *movement* (of the bellows and the hand of the accordionist);

c/ additional new components join the abstract scheme from background knowledge in the process of reworking of the abstract structure according to new implications (tragic and comical falls during life journey, related emotions, etc.).

6. SIMILARITY SPACE

In metaphorical processes, it is not crucial to primarily associate individual mental spaces, inputs, or a source and target (crying, music, slipperiness), but in order to understand a metaphor, it is important to categorize information and associations according to a code which contains a basis, a viewpoint and a focus. The number of interpretations of a metaphor is given by the number of various combinations in the configurations of mental spaces (the projected operations are not just uni-directional, but go both ways, and could also be parallel) and also by the number of mental spaces, possible and feasible in related contexts. That is why there are so many different aspects from which a metaphor can be viewed.

Though some thinkers considered the metaphor to be worthless for communication, other researchers, on the contrary, emphasized that it is a prominent means of communication, an instrument of language and cognition, a mental operation, and a conceptualization implement. Thus metaphors are approached in many ways, for example, rhetorical, semantic, communicative, epistemological, psychological,

pragmatic and cognitive. Any of these approaches highlights specific features, properties, relationships, structures, or contexts that play some role in certain phases of metaphoric-analytical processes. As mentioned in the introduction, basic features of the metaphor are imagery and some degree or type of similarity and diversity in the process of the reversal projection of the domains of a target (also a topic or tenor) and a source (vehicle). For the analysis of analogical thinking processes (especially analogy), the cognitive psychologists Gentner and Smith (2013) proposed a similarity space diagram. In the square diagram, the vertical axis indicates the degree of shared relations and the horizontal axis the degree of shared attributes. The least amount of common relations and properties is displayed in anomalies; the highest degree of relational and object-attribute similarity builds up overall similarity or literal similarity. In addition, the analogy and the mere appearance complete the area of similarity. Gentner and Smith argue that these dimensions are continuous rather than categorical:

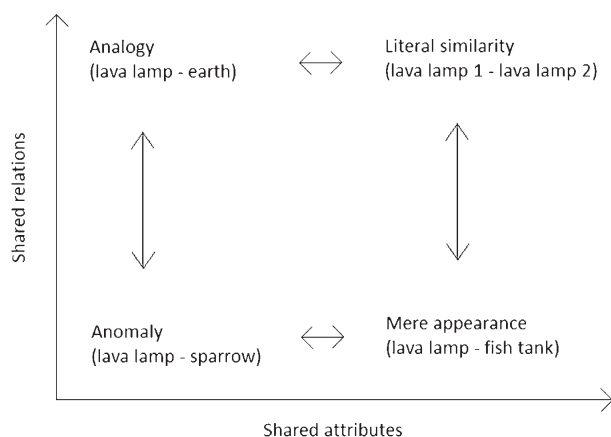


Figure 1. Gentner – Smith: Similarity space

6.1. Metaphorical similarity space

In the cognitive literary approach, I will modify the cognitive psychological similarity space of Gentner and Smith for a cognitive metaphor space diagram.

An analysis of the “slippery” metaphor proves that the reception of a metaphor contains numerous cognitive and semantic principles. However, according to common typologies of the modern metaphor used in literary studies, Horváth’s avant-garde “slippery” metaphor could be denominated as a daring metaphor, despite the fact that those processes and principles which are from a literary point of view considered to function in other types of modern metaphors (symbolistic, paradoxical, synesthetic etc.) also participate in its reception, as well as production. That is why from the cognitive viewpoint, the literary typologies of the modern metaphor are not sufficiently precise.

It is evident that during the mapping of the domains of a target (a topic or tenor) and a source (a vehicle), the leading principles are finding some similarities, salient

properties and carrying out their comparison, categorization and evaluation. This effort arises out of the fundamental, evolutionally conditioned intention of our mind in creating coherent images of the world. If we did not find any similarities (and differences) in domains, we could not understand and clarify a metaphor (of course, such a game with the reader may be the goal of some literary works, but certainly not of literature in general).

Regarding the analyzed “slippery” metaphor, similarity space can be adapted as follows:

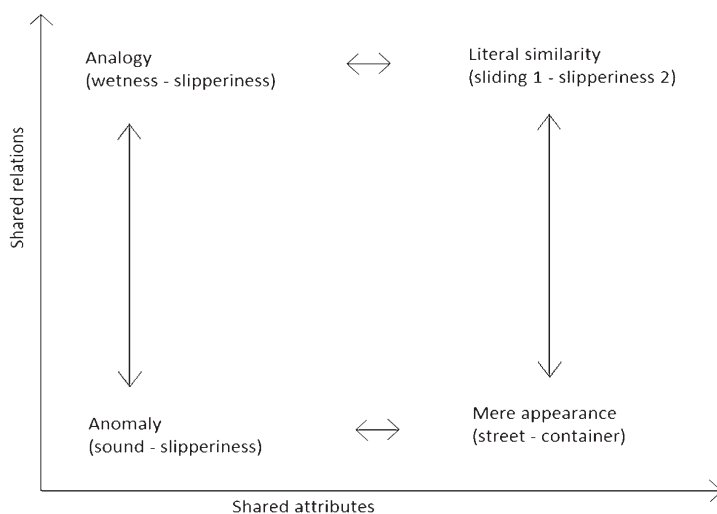


Figure 2. Representative similarity space of the “slippery” metaphor

The representative (not objectively ideal) model indicates, that in continuous similarity space there is an ample extent of interconnected relations, features and attributes. A paradox arises from an anomaly, but it is only one salient property of so called paradoxical metaphor. Likewise, synesthetic elements are common in metaphorical projections in general. The picking up of certain features and structures in poetological typologies of metaphors (eg. paradoxical or synesthetic metaphor),² points to some specific features or metaphorical meanings, but reduces the systematic mixture of metaphorical processes. The metaphorical processes always apply in their complexity, which in different degrees and combinations give prerequisites for metaphorical variations in individual reception. That is why individual interpretations of a particular metaphor can acquire different contents and meanings.

7. THE EMPIRICAL RESEARCH

To better clarify the metaphorical processes, I prepared an empirical research, in which 15 (female) teachers of Slovak language and literature at primary and secondary schools participated (mean age 45.07, SD = 11.871). At the beginning of the research, they answered ordinary questions (their age, the type of school and its location) plus a question whether they considered themselves more intuitive or more

rational personalities. Then they filled out the standard psychological Rational-Experiential Inventory-40 (REI, Pacini – Epstein 1999) Questionnaire, which determines the degree of rationality and intuitiveness of a person.

Thereafter the teachers read two metaphors, A and B, both of which were chosen from František Švantner's novel *Life without End* (*Život bez konca*, 1956). After reading the metaphors, the participants answered nine questions: seven derived from the metaphorical similarity space (the teachers did not receive the diagrams of these metaphors) and two regarding their emotions.

Metaphor A:

Yes, open up, eyes, ears to the light and voices, open and guide the soul through the right paths around the world. [...] After them [nights – J. K.], the sun always comes out from the lap of the mountains, it ruffles the atmosphere through the rays, and burns the heavens with a *great fire*. Open up to it so that *the soul* you are guiding *will always burn with a clear sun* (Švantner 1974, 59; translation and emphasis J. K.).

Domain 1 *fire*: great → glowing

Domain 2 *soul*: shining → clear

Similarity space A:

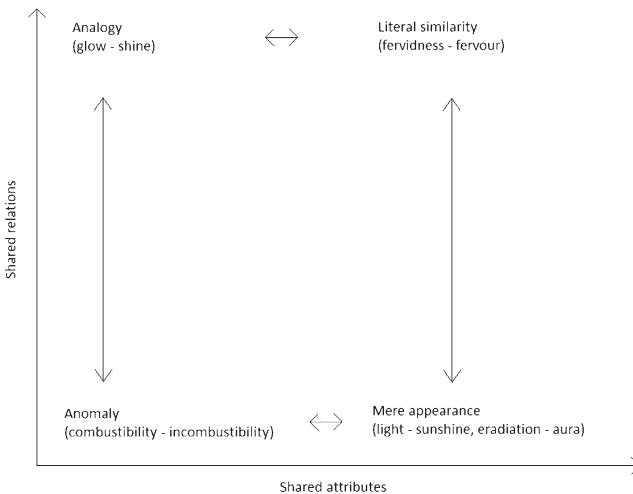


Figure 3. The representative diagram of similarity space of the metaphor A

Metaphor B:

Also the *sun* shall stand in the middle of its route at the highest point of the sky to look deep, deep down, into the lap of the *earth* (Švantner 1974, 77; translation and emphasis J. K.).

Domain 1 *the sun*: looks deep →

Domain 2 *the earth*: deep lap →

Similarity space B:

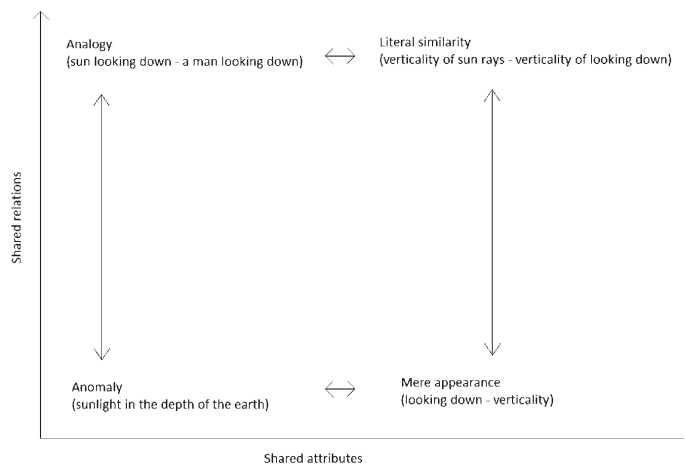


Figure 4. The representative diagram of similarity space of the metaphor B

The list of nine questions dealt with anomaly, analogy, and overall similarity, as well as mere appearance. It also included questions about the domains in the metaphor, the key (inference) concept thanks to which the recipient understands the referred-to metaphor and its abstract scheme. The last two questions asked about the teachers’ emotions while reading and during analysing the metaphor.

7.1. Statistical results³

The variables used in my empirical research are:

Considering I – R – the teacher considers herself to be an intuitive or rational personality.

Each teacher should rate herself on a four-point scale, where 1 means the most intuitive and 4 the most rational.

Rational type – a rational personality according to REI.

Success in A – how teachers succeeded in analyzing or understanding metaphor A (i. e. how many of the analytical questions they answered correctly).

Success in B – how teachers succeeded in analyzing or understanding metaphor B (i. e. how many of the analytical questions they answered correctly).

In Table 1 is the description of the variables:

	α	n		Mean	Median	Std. Deviation (SD)	Skewness	Kurtosis	Min.	Max.
		Valid	Missing							
Age		15	0	45.07	46	11.871	-0.325	-1.114	26	61
<i>Considering I – R</i>		15	0	2.4667	2	0.5164	0.149	2.308	2	3
<i>Rational type</i>	0.82	15	0	67.333	66	9.969	0.559	-0.062	53	89
<i>Success in A</i>	0.614	15	0	4.6667	5	1.75933	-0.32	-0.331	1	7
<i>Success in B</i>	0.685	12	3	3.9167	3.5	1.88092	0.143	-1.109	1	7

Table 1. Descriptive statistics of the variables

Given that the data are not normally distributed (kurtosis of the variable Considering I – R = 2.308; kurtosis of the variable Success in B = -1.109) and also due to the lower number of participants in the sample ($n = 15$), we have decided to keep track of the relationships among the variables by using the nonparametric test the Spearman's correlation.

We looked for relationships among the self-rating (whether a respondent rates herself as more intuitive or rational), rationality according to the REI questionnaire, and the success rate in solving/understanding metaphor A and metaphor B. Due to the lower number of participants in the sample we used the Spearman's correlation analysis (Table 2).

	Considering I - R			Rational type		
	r_s	Sig.	N	r_s	Sig.	N
Success in A	.597*	.019	15	.455	.088	15
Success in B	.694*	.012	12	.581*	.048	12

Table 2. Correlations among self-rating, rationality, and success in solving/understanding metaphors A and B (Spearman's correlation)

The more the teachers considered themselves to be rational personalities, the better they were in solving/understanding metaphor A ($r_s = .597$; $p = .019$; $n = 15$). The correlation between the rational type according to the REI questionnaire and the success rate in metaphor A has not been confirmed, but a correlation trend indicates the positive relation between the variables ($r_s = .455$; $p = .088$; $n = 15$).

The more the teachers considered themselves to be rational personalities, the better they were in solving/understanding metaphor B ($r_s = .694$; $p = .012$; $n = 12$). The more the teachers were rational according to the REI questionnaire, the more successful they were in solving/understanding the metaphor B ($r_s = .581$; $p = .048$; $n = 12$).

8. METAPHOR AND EMOTIONS

The variety of meanings emerging from reading one sentence or one metaphor does not reflect the basic structural or logical multiplicity of signification or meanings of a given linguistic form, but reflects its potential for building mental spaces. However, if we were unable to strategically relate relevant domains to grasp a metaphorical meaning, the undertaken mental procedure would be in vain. Strategies for choosing from alternative mental spaces include grammatical, logical and pragmatic factors, but it is unclear how these strategies work. From experience and according to the research data, we can hypothesize that emotions play a role here.

Innovative metaphors are for the most part a pragmatic anomaly. Their bizarreness is reflected in the reader's feelings, mapped domains, and their frames. The more unrelated and seemingly non-analogical domains are mapped, the more specific (non-convergent, mixed) feelings arise in the reader. In mental spaces, emotions, as well as mapping processes flow in various directions. They can incite or block cognitive operations and the coherence of cognitive configurations (note that background knowledge mediates inferences also in relation to the real world). In my previous

article “Understanding Literature” (“Porozumenie literatúre”, 2016) I discussed the use of feelings during the reading process, and demonstrated how during reception feelings cross structural textual and conceptual domains. Thanks to these processes, original meanings and schemes are given latent, subconscious, or complementary new emotional aspects.

In this contribution I would like to foreshadow some other findings. They result from my empirical research outlined in Section 7. They were not confirmed by statistics, because in statistics we analyzed the answers of all 15 participants.

However, if not all of the 15 participants are taken into account, but only those who correctly answered more than half of the questions about metaphors A and B (this level indicates the active interest of a teacher to fulfill the test), the data do show some trends regarding emotions. With the exception of the three most successful teachers, who claimed themselves to be rational personalities and were excellent in both the analytical and emotional areas, the most important ratio is that the teachers who considered themselves to be more rational personalities were less aware of emotions associated with metaphors A and B and were less able to describe their emotional experiences. On the other hand, the teachers who reflected themselves as more intuitive personalities were better to detect emotions in metaphorical processes. However, there is a general research output that more rational people are more accurate in understanding metaphors.

I must emphasize that the qualitative findings of my first empirical survey of metaphor reception should be statistically confirmed or dismissed in further research.

8.1. Metaphor and empathy

From a qualitative viewpoint, I am also interested in another specific problem: what is the relationship between the undertaken empathy⁴ of the reader and his/her cognitive processes? How does this relationship influence the entire reception of a text?

I have already noted that reader's emotions enter the schemes of individual domains of the analyzed metaphor. Emotional responses of the reader to Ivan Horvát's “slippery” metaphor can be diverse. They can be negative (sadness of an emotionally emphatic reader), tragicomical, humorous (in a discursive reader, who realizes the hero's lack of experience and even naivete) or irrelevant (a literary scholar who analyzes the metaphor structurally, may not even notice the associated emotions).

As outlined in Section 5.4. “Continual discourse and new components in metaphorical processes”, what is key in reception is mental focusing, the “centre of activity”. In processing the metaphor of the “slippery street”, a focus with the already familiar emergent scheme is projected: *Filling the street (as a container) with wet and slippery material makes the street (like a road) slippery*. The feelings associated with this scheme are a function of the continuing focusing of the reader's cognitive processes. In the inferential processes, a role is played by the type of the reader, but also the type and degree of invested empathy. These two are mutually conditional, but not completely.

8.2. Emotional and cognitive empathy

In general we recognize two types of readers, or ways of reading: sentimental and discursive (Kuzmíková 2015). They are characterized also by a different type and degree of invested empathy. The reader's empathy can either be more emotional or more cognitive.⁵ We speak about cognitive empathy when an individual can define or attribute a certain mental state to oneself or others, but does not necessarily share it. In contrast, we speak about emotional empathy when an individual identifies emotionally with another person or a literary character. Emotional empathy inspires sentimental reading of literature, while cognitive empathy leads to discursive or close reading.

In perceiving the metaphor of the “slippery street”, the reader either empathizes with the narrator or not. If he or she identifies with Laco's emotions (emotional empathy), then he or she will automatically also tune into the melancholic evocations of the cited metaphor and the associated negative meanings of a fall, such as failings in life. If another reader perceives Laco's story more discursively (cognitive empathy), he or she might understand the basic emotion of sadness in the “slippery” metaphor, but does not necessarily have the need to share it with Laco. Initial negative feelings could, for instance, be complementarily developed into a tragicomic scene of a slippery street with comically falling people (as part of a tragicomic view of life). Cognitive empathy may also enable malicious feelings, or even joy from negative emotions, mediated by the narrator Laco.⁶

The most emotionally detached possibility of reading the “slippery” metaphor would be its literal reading by a reader who is incapable of spontaneously interconnecting the metaphorical domains or finding the code of the metaphor, and instead perceives only the individual words or categories. The emotional aspects remain hidden, even though they may emerge to a degree. Non-empathic, detached reading is typical also for the abstract structuralist analysis of a metaphor. Non-empathic reading, however, cannot be simply called unemotional, since it can also be carried by certain feelings (the desire to expose the mental principles of the functioning of a metaphor, etc.).

The last, specific example of a mental and emotional focus in reading is when a reader is reading intersubjectively, but focuses on oneself. Such a reader does not empathize with Laco, but grieves over oneself, one's own experience. In this way, empathy enables bringing literary fiction into the real world and releases catharsis, allowing the reader to liberate himself or herself from own negative emotions.

9. DISCUSSION AND CONCLUSION

The above analysis of one metaphor from the novella *Laco and Bratislava* by Ivan Horváth has shown (despite minimal contextualization) what different reactions, meanings and feelings a metaphor can produce in readers who bring into the communication process their own personality with certain background knowledge and motivations in a certain situation.

My first empirical research revealed a trend that rational people (schoolteachers) are more successful in solving/understanding metaphors. It seems, on the other hand, that they are less aware of emotions associated with metaphors. Because of the

low number of participants in the research ($n = 15$), all empirical findings must be statistically confirmed or dismissed in more extensive and specifically set-up experiments. Nevertheless, my survey implies that the hypothesis about the creative relation between metaphorical processes, the reader's personality, and the reception of a text could be plausible.

NOTES

- ¹ For more details, see in Christman – Scheele 2001.
- ² For literary typology of modern metaphor see e. g. Zajac 2014, Zambor 2010.
- ³ The statistical expertise was made by the experimental psychologist Mária Kénesy Túnyiová.
- ⁴ Empathy is a spontaneous sharing of feelings, which can be inspired when an individual witnesses the emotional state of another person, learns about the emotional state of another person, or reads about such emotional state and emotions or views them in art.
- ⁵ The given general division of reader types and readerly empathy can be further specified according to broader psychological, textual and cultural contexts.
- ⁶ For more details, see Triebel 2016, 128.

LITERATURE

- Black, Max. 1962. *Models and Metaphors*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Bohunická, Alena. 2013. *Variety metafor*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave.
- Bowdle, Brian – Dedre Gentner. 2005. "The career of metaphor." *Psychological Review* 112, 1: 193–216.
- Christman, Ursula – Brigitte Scheele. 2001. "Kognitive Konstruktivität am Beispiel von Ironie und Metapher." In *Zur Programmatik einer sozialwissenschaftlichen Psychologie*, ed. by Norbert Groeben, 261–326. Münster: Aschendorff.
- Fauconnier, Gilles. 2006. *Mappings in Thought and Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gáliková, Silvia. 2014. "Význam a funkcia konceptuálnej metafor z perspektívy kognitívnej vedy." In *Literatúra v kognitívnych súvislostiach*, ed. by Jana Kuzmíková, 29–54. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Gentner, Dedre – Linsey A. Smith. 2013. "Analogical learning and reasoning." In *The Oxford Handbook of Cognitive Psychology*, ed. by Daniel Reisberg, 668–681. New York: Oxford University Press.
- Horváth, Ivan. 2010. *Laco a Bratislava*. In *Prózy*, ed. by Jana Kuzmíková, 96–152. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Jakobson, Roman. 1991. *Lingvistická poetika*. Prel. Mikuláš Bakoš – Blahoslav Hečko – Ján Horecký – Viktor Krupa – Dušan Slobodník. Bratislava: Tatran.
- Kittay, Eva F. 1987. *Metaphor*. Oxford: Oxford University Press.
- Krupa, Viktor. 1990. *Metafora na rozhraní vedeckých disciplín*. Bratislava: Tatran.
- Kuzmíková, Jana. 2015. "Recepcia literatúry z kognitívnovedného pohľadu." *World Literature Studies* 7, 4: 36–51.
- Kuzmíková, Jana. 2016. "Porozumenie literatúre." In *Kognice a umělý život XVI. Sborník z 16. ročníku konference Kognice a umělý život (KUZ XVI)*, ed. by Michal Vavrečka – Ondřej Bečev – Matěj Hoffmann – Karla Štěpánová, 101–104. Praha: ČVUT.
- Lakoff, George – Mark Johnson. 1980. *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago University Press.
- Lakoff, George. 2006. *Ženy, oheň a nebezpečné věci: Co kategorie vypovídají o naší mysli*. Prel. Dominik Lukeš. Praha: Triáda.
- Ortony, Andrew. 1993. *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pacini, Rosemary – Seymour Epstein. 1999. "The Relation of Rational and Experiential Information

- Processing Styles to Personality, Basic Beliefs, and the Ratio-Bias Phenomenon.” *Journal of Personality and Social Psychology* 76, 6: 972–987.
- Richards, Ivor A. 1936. *The Philosophy of Rhetoric*. New York – London: Oxford University Press.
- Švantner, František. 1974. *Život bez konca*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Triebel, Doreen. 2016. “The complexities of literature, empathy, and prosocial behaviour.” In *Schlüsselkonzepte und Anwendungen der Kognitiven Literaturwissenschaft*, ed. by Roman Mikuláš – Sophia Wege, 121–140. Münster: mentis.
- Turner, Mark. 2005. *Literární mysl*. O původu myšlení a jazyka. Prel. Olga Trávníčková. Brno: Host.
- Zajac, Peter. 2014. “Strážayova metafora.” In *Skladanie portrétu Štefana Strážaya*, ed. by Valér Mikula, 6–14. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave.
- Zambor, Ján. 2010. *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*. Bratislava: Veda.

Metaphor in theory and research

Theories of metaphor. Conceptual and novel metaphor. Similarity space of metaphor. Cognitive analysis of metaphor. Emotions in metaphorical processes. Metaphor in empirical research.

The aim of the study is to describe the metaphor in literature as a blend, mixture, and a new mental space created on the basis of the domains of a source and a target. Creating such blends in the individual reader's mind has a significant effect on the construction of textual meanings and overall reception of the literary text. In the introduction, I mention several significant metaphor theories from classical, rhetoric substitution theory to current interdisciplinary cognitive modeling of metaphoric processes. Theoretical models (especially by Fauconnier and Gentner – Smith) can be fittingly illustrated on the basis of modernist texts by the Slovak writers Ivan Horváth and František Švantner. Illustrative examples and also data from my research propose a hypothesis about creative interlinkings among the metaphorical processes, the reader's personality, and the reception of a text. From the point of view of cognitive psychology, in similarity space (of a metaphor) relational similarity and object-attribute similarity create a continuum, not a categorical dichotomy. In other words, the analysis of formal structure between a metaphorical source and a target is not enough to understand metaphorical processes. My research indicates that *the domains* of a source and target and their mutual relations are decisive there, thanks to their suitability to situational updates, occasional insights and possible functioning in specific discourses (individual, cultural, historical, social, political, moral, etc.).

PhDr. Jana Kuzmíková, CSc.
Institute of Slovak Literature
Slovak Academy of Sciences
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovak Republic
jana.kuzmikova@gmail.com

Wirklichkeitskonstruktion durch Metaphern bei Ingeborg Bachmann *

ANDREA MIKULÁŠOVÁ – ROMAN MIKULÁŠ

ZUM KONSTRUKTIVISTISCHEN HINTERGRUND DER ANGEWANDTEN METAPHERNTHEORIE

Die Konzeptuelle Metapherntheorie, auf die wir uns in dieser Studie implizit berufen, weist eine starke Affinität zum konstruktivistischen Paradigma auf, dem wir in unseren Ausführungen bewusst verpflichtet sind. Ähnliche Affinitäten finden sich jedoch bei Weinrich (1976) genauso wie bei Blumenberg (1998), doch ergeben sie sich aus den Überlegungen der genannten Autoren eher zwanglos. Der Verweis auf die Konzeptuelle Metapherntheorie erklärt sich jedoch durch den einfachen Umstand, dass diese im gegenwärtigen Krankheitsdiskurs und in der Therapie mit Abstand die am stärksten referierte Metapherntheorie ist und dadurch auch die Perspektive der vorliegenden Untersuchung entsprechend zugunsten der Konzeptuellen Metapherntheorie ausfällt. Darüber hinaus ist der Umweg über den Krankheitsdiskurs, in dem konstruktivistische Prämissen beinahe schon paradigmatische Dimensionen erreicht haben, angesichts der Problematik dieser Studie daher durchaus verständlich, wenn nicht gar notwendig.¹

Vor dem Hintergrund der konstruktivistischen Erkenntnistheorie erscheinen Metaphern prinzipiell also als Modelle, nach denen unsere Welt in Kommunikationen laufend erzeugt wird. Die Wirkung dieser sprachlichen Phänomene in der Kommunikation kann allein aus diesem Grund epistemologisch gar nicht überbewertet werden. Vittoria Borsò-Borgarello, Romanistin und Literaturwissenschaftlerin, stellt in ihrem Buch aus dem Jahr 1985, dessen Untertitel *Die metaphorische Wirklichkeitskonstitution im französischen Roman* lautet, entsprechend fest: „von metaphorischem Denken kann erst dann gesprochen werden, wenn Metaphern als Konstrukt, d. h. als eine der Möglichkeiten des Verstehens auftreten“ (3). Nach Borsò-Borgarello sind es gerade die „konstruktivistische[n] Positionen, die den Modellcharakter der Metapher als den Weg einer sprachlich vermittelten Erkenntnis hervorgehoben

* Der vorliegende Text schließt an den Beitrag *Konštrukcia skutočnosti v metafore* an, der im Jubiläumsband *Snímanie závojev, miest a faktov* (hrsg. von Judit Görözdí und Dobrota Pucherová) 2018 erschienen ist und erweitert den ursprünglichen auf den Briefwechsel und die Traumnotate aus dem Band *Male oscuro* gerichteten Fokus um literarische Arbeiten aus dem Zyklus Todesarten. Die Studie entstand im Rahmen des wissenschaftlichen Projektes VEGA 2/0063/16 „Hyperlexikón literárnovedných pojmov a kategórií II“ (Hyperlexikon literaturwissenschaftlicher Begriffe und Kategorien II/Hyperlexicon of Concepts and Categories in Literary Studies II).

haben“ (9). Dabei verweist sie, wenig überraschend, auf Max Black (28 ff.) und seine Beschreibung der Erkenntnisfunktion der Metapher im Sinne einer konstruktivistischen Erkenntnistheorie. Auch ist sie überzeugt, dass man die Erkenntnisfunktion der Metapher nur dann begreifen kann, wenn man diese als Element eines variablen und dynamischen Systems auffasst. Das führt dazu, dass Aspekte der gelebten Wirklichkeit, über die anders gar nicht gesprochen werden könnte, erst in der Metapher einen Ausdruck finden. Die Metapher zeigt eben jene Stellen in unserer aktuellen Wirklichkeit an, für die es keine geeigneten Konzepte gibt. In diesem Verständnis sind Metaphern ausgesprochen poetisch. Sie stören den gewohnten Gebrauch der Sprache, sie entautomatisieren unseren Umgang mit Sprache und unserer kommunizierten Wirklichkeit. Durch Metaphern wird laut Borsò-Borgarello „eine unkonventionelle Organisation von Welt vermittelt [...] Metapher ist organisierendes Werkzeug von Wirklichkeitsentwürfen und hat eine heuristische Funktion und *Modellcharakter*“ (14). Borsò-Borgarello macht darüber hinaus folgende Beobachtung: „Das wachsende Interesse der Literaturwissenschaft an der Metapher ist u. a. darin begründet, daß [...] der Übergang vom ontologischen Status des Kunstwerks zur Dynamik literarischer Kommunikation vollzogen wurde, die Metapher als Interpretationsmittel literarischer Texte gilt“ (10). Dies wiederum impliziert die Ansicht, dass über die Aufschließung der Metaphorik das Verständnis literarischer Werke möglich ist. Und schließlich drückt sich Borsò-Borgarellos grundsätzliche Position in der Einsicht aus: „Die theoretische Auseinandersetzung mit dem Problem der Metapher in der neueren Forschung verschiedener Disziplinen führt zur Präzisierung der These zur Metapher als *Symptom*“ (9). Diese These werden wir später wieder aufgreifen und präzisieren.

TEXTKORPUS UND ZIELSETZUNG

Das zu untersuchende Textkorpus bilden Briefe, Brief-Entwürfe und Traumnotate aus dem Band *Male oscuro* sowie ein Roman und zwei Roman-Fragmente aus der Zeit der Trennung der Autorin Ingeborg Bachmann von Max Frisch. Die Wirkung der Metaphern in den Texten von Ingeborg Bachmann, die sie in der Zeit nach der Trennung von dem Schweizer Autor geschrieben bzw. in der Korrespondenz, die sie mit ihren Ärzten geführt hat, erschließt sich erst, nachdem Metaphorizität festgestellt wurde und die sich in ihr manifestierte Wirklichkeit als kommunikatives Konstrukt mit seinen Kontingenzbeständen zu erkennen gegeben hat.

Da die Krankheit hier eine zentrale Rolle spielt, zumal die Empfänger der Briefe Ärzte waren und die Autorin sich bekanntlich diversen psychologischen Behandlungen unterzogen hatte, liegt die Vermutung nahe, dass mehrheitlich Metaphern für die außergewöhnliche psychische Verfassung Bachmanns festgestellt werden können. Die Literaturwissenschaft tendiert übrigens stark dazu, gerade in Bachmanns Fall vom psychischen Zustand der weiblichen Figuren in ihren literarischen Texten auf den psychischen Zustand der Autorin zu schließen.²

THESEN UND HYPOTHESEN

Metaphern sind Erzeugnisse eines selbstreferenziellen Systems der Kopplung von Kognition und Kommunikation. D. h., sie sind kognitiv relevant, weil sie kommunikativ wirksam sind und vice versa. Wenn es aber heißt, dass Systeme nur mit ihren eigenen Ereignissen und im Rahmen ihrer eigenen Zustände operieren können, so müsste Kommunikation, im Falle einer Kopplung, Rückschlüsse auf die Kognition ermöglichen und Kognition auf die Kommunikation, zumindest Rückschlüsse struktureller Art. Dies ist zugleich auch der Kernpunkt der Überlegungen von Lakoff und Johnson (2000) und allein dieser Aspekt begründet den eingangs bekundeten Bezug auf deren kognitive Metapherntheorie.

Wir beobachten Metaphern daher entsprechend der folgenden wichtigen Einsicht der Linguistin Monika Schwarz-Friesel: „Es werden alltagssprachlich mehr metaphorische Ausdrücke bei Emotionsdarstellungen eingesetzt als in Beschreibungen von anderen Referenzdomänen; zudem werden mehr Metaphern verwendet, wenn auf sehr intensive Emotionen Bezug genommen wird, als wenn über schwache Emotionen referiert wird“ (2007, 203).³

Im Sinne dieser Einsichten lautet unsere Hypothese, dass die Mehrheit der Metaphern, die in Bachmanns „Todesarten“ zu finden sein werden, sich auf sprachlich schwer realisierbare Sachverhalte beziehen wird, auf psychotische Eigenzustände, auf ganz besondere Empfindungsqualitäten, auf Gefühle und Emotionen usf. Emotionen oder Affekte werden, mit Schwarz-Friesel gesprochen, gerade *in der Regel* als Metaphern realisiert.

Schwarz-Friesel verweist hier bspw. auf Liebes- und Todesmetaphern. Wie eng Liebe und Tod zusammenhängen, dass sie oft sogar zusammengedacht und als metaphorische Einheit konstruiert werden, wird in der Dichtkunst immer wieder vorgeführt und in der Metaphernforschung belegt. Durch die Benennung „Todesarten“ wird dies regelrecht angezeigt: Eine Vorwegnahme sei an dieser Stelle erlaubt: LIEBE wird in den „Todesarten“ als VIRUS metaphorisiert, das schließlich eine tödliche Krankheit auslöst. Eine Art der metaphorischen Konzeptualisierung der Liebe, die bei Bachmann zu finden ist, lautet also LIEBE IST KRANKHEIT bzw. WAHNSINN (vgl. auch Schwarz-Friesel 2007, 303–304, 205). Diese Metapher, die in der kognitiven Metapherntheorie gut belegt ist, also LOVE IS ILLNESS, kommt statistisch auch sehr häufig vor.⁴

Unsere weitere Hypothese lautet, es kommen bei diesen Sachverhalten häufiger kreative und innovative als usuelle Metaphern vor, da gerade in Zuständen, die als unfassbar empfunden werden, Konventionalität als etwas Feindliches und Hemmendes empfunden wird. Diese Hypothese erschließt sich aus einer zum Gemeinplatz geronnenen Einsicht, bei Metaphern handle es sich, wie es Francesca Rigotti elegant formuliert hat, „um jene rhetorischen Figuren, denen es eigen ist, das Unausprechliche sagen zu dürfen“ (1994, 13).

BESTIMMUNG DES METAPHERNSYSTEMS

Bekanntlich kann oder soll, um Konturen eines Metaphernsystems sichtbar zu machen, der Ort der Metaphern im Netz metaphorischer Konzepte bestimmt wer-

den.⁵ Im Umkehrschluss heißt dies aber auch, dass wir an der Art der sprachlichen Metaphern das dahinterliegende Netz (von metaphorischen Konzepten) voraussetzen können (müssten) – was wir jedoch aus naheliegenden Gründen nicht als Hypothese annehmen können. Allerdings wollen wir nicht bestreiten, dass im metaphorischen Konzept gleichsam die Wahl von Elementen erkannt werden kann, aus denen unser Weltkonstrukt gemacht ist. Es sind dies ganz spezifische Kontingenzbestände, in denen etwas als relevant gilt und wirkt, anderes wiederum verhindert und unwirksam gemacht wird oder einfach ausgeblendet bleibt.⁶

ROMAN ALS UNTERSUCHUNGSMATERIAL

Vittoria Borsò-Borgarello begründet beispielsweise die Wahl der Gattung Roman für metaphorologische Untersuchungen wie folgt:

Die Wahl des Romans als Untersuchungsmaterial des metaphorischen Prozesses hat [...] eine erste Berechtigung in der vorhandenen erzähltheoretischen Forschungslücke im Hinblick auf die dem Roman inhärente Möglichkeit, poetische Prozesse zu entfalten und diese zu dynamischen Prinzipien zu entwickeln, unter denen die Metapher eine herausragende Rolle einnimmt (1985, 35).

In signifikant analoger Weise begründet auch Ingeborg Bachmann ihrerseits ihre Hinwendung zur Gattung Roman, und zwar mit folgenden Worten: „Um ein wirkliches Gedicht schreiben zu können, braucht man keine langjährigen Erfahrungen, keine Fähigkeit zu beobachten [...]. Was sich anhäuft an Geschehenem, Erlebtem, eben das, was man mit dem hilflosen Wort ‚Erfahrung‘ bezeichnet, das macht einen eines Tages fähig, Prosa zu schreiben“ (Bachmann [Koschel – Weidenbaum] 1983, 78).

Borsò-Borgarello versteht Metapher als Erfahrungs- und Erkenntnismittel, so lautet zugleich auch der Titel ihres Buches. Und es ist noch einer ihrer Einsichten unbedingt beizupflichten – sie geht nämlich mit Blumenberg davon aus, dass es Modelle gibt, die historisch variabel sind und sich als Hintergrundmetaphorik in der Struktur eines Romans aufzeigen lassen. Diese entsprächen folgerichtig der Diskursform einer Epoche, wobei die poetische Praxis von diesen auf eine besondere Art und Weise abweichen kann (1985, 39). Nun kann diese Sicht u. E. auch auf andere Strukturen⁷ angewandt werden. Das Verhältnis von Metapher und Erfahrungskonstitution wird in der Metaphernforschung bekanntlich intensiv beforscht. So stellt Bernhard Debatin fest: „daß Metaphern die Konzeptualisierung von Erfahrung nicht nur unterstützen, sondern daß sie auf vielen Ebenen konstitutiv für die Organisation von Erfahrung sind. Sie stellen damit aber zugleich auch unverzichtbare Medien der *Kommunikation* von Erfahrung dar“ (1995, 96).

BIOGRAPHISMUS ALS HERMENEUTISCHE HILFE

Die „Todesarten“-Texte speisen sich bekanntlich in erster Linie aus Bachmanns traumatischen Erfahrungen in der Beziehung mit Max Frisch. Es sind sprachliche Bewältigungsansätze und rekurren in weiterer Folge auf Zustände, die möglicherweise als pathologisch bezeichnet werden können. Konstanze Fliedl mahnt hier zur Vorsicht bei deren Einschätzung und führt dazu aus: „mit einer biographischen

Information [kann] höchstens eine hermeneutische Hilfe geleistet, keinesfalls die vollständige Deutung eines Textes geliefert werden“ (2002, 60).

Entsprechend dieser Argumentation hat sich der Biographismus auf die Bachmann-Forschung negativ ausgewirkt. Fliedl spricht von einer „totalitären Hermeneutik“: „Es galt nicht mehr nur die simple Annahme, Ingeborg Bachmann habe ‚Malina‘ geschrieben, «weil» sie Max Frisch begegnet sei. Nun las man ihr Werk als eine Art Schlüsselroman, als Code einer realen Beziehung, als Geheimschrift, die vom Leser entziffert werden muß – jeder Satz ein Indiz“ (62).

Aus diesem, von Fliedl zurecht monierten Grund sollen die ursprünglich gesperrten und unlängst erst publizierten Briefe Bachmanns mit ihren Ärzten und ihre Traumnotate, die sie auch für ihre Ärzte angefertigt hatte, nur als eine zusätzliche Kontextualisierungshilfe für Interpretationen von metaphorischen Ausdrücken in literarischen Werken herangezogen werden.

KRANKHEIT ALS SPRACHE: PSYCHOSOMATIK NACH GRODDECK

An Bachmanns „Todesarten“ scheint ein Moment besonders wichtig zu sein: es werden auffällig oft und explizit psychische Leiden in ihrer körperlichen Symptomatik dargestellt (vgl. dazu ausführlicher Bannasch 1997, 74). Für Bachmann und für das Verständnis ihrer Texte ist dieser Aspekt von größter Bedeutung⁸. An die Psychosomatik schließt sich in weiterer Folge auch unsere Reflexion der Metaphorik der Krankheit an.

Auch nach Georg Groddeck sind die Botschaften über die Symptomatik eines Krankheitsbildes für das Erschließen der psychischen Struktur eines Subjekts erhellender als die sprachlichen und bewusst gewählten Begriffe. Das Bewusste lüge, so Groddeck:

Das Bewußte des Menschen liebt es zu verneinen – fast hätte ich gesagt zu lügen. Hören Sie nicht auf das Nein, sondern halten Sie an der Erkenntnis fest, daß das Es nie lügt und nie verneint. Nach einiger Zeit wird die Richtigkeit der Assoziation sich erweisen und gleichzeitig eine Menge psychisches Material zum Vorschein kommen (2016, 185).

In den bekannten Arbeiten über das „Franza“-Fragment (Grimkowski 1992; Gutjahr 1988) wird auf Freuds Angstneurose verwiesen, und Franza wird entsprechend eine schizoide Persönlichkeit attestiert. Studien zum Roman *Malina* (z. B. Röhnelt 1990) gehen von weiblicher Hysterie aus oder referieren explizit auf Groddeck und sein Verständnis der Krankheit als Sprache und führen Beweis, dass sich Bachmann auf Freuds Untersuchungen bezieht (Kohn-Wächter 1992).

Es ist durch schriftliche Aufsätze von Bachmann auch mehrfach nachgewiesen worden, dass sie sich intensiv mit dem Werk von Georg Groddeck beschäftigt hatte, der Krankheit bekanntlich als Symbol beschrieb. Der Zusammenhang von Krankheit und Liebe, die diese Krankheit eventuell heilen oder zumindest lindern könnte, wird wiederholt artikuliert, doch wird LIEBE letztlich doch als KRANKHEIT bzw. als VIRUS metaphorisiert.

METAPHORISCHE SPRACHE IM KRANKHEITSDISKURS

Wir gehen von den folgenden Grundannahmen aus: In der Metapher wird ein Weltmodell imaginiert. Diese Imagination wird in der Kommunikation als Prozess dynamisch entfaltet. Die metaphorische Sprache wird in Krankheitsdarstellungen in der Regel aus mehreren Perspektiven beleuchtet. Die Metapher gilt zunächst als ein wichtiges Darstellungsmittel im Sprechen über Krankheiten⁹ und diesem Umstand wird im Kontext des Krankheitsdiskurses auch entsprechend Rechnung getragen.

Da der seelische Schmerz unsichtbar und ungreifbar ist, bedarf es der Anschauung, um ihn im Zuge der Reifikation „als“ etwas „begreifen“ zu können. Es gibt keine andere Möglichkeit, als ihn zu einem anschaulichen Objekt auszugestalten. Die Frage also lautet, was verschattet und was beleuchtet die metaphorische Aussage? Diese Frage lässt sich auch umdeuten und auf die funktionale Ebene projizieren, indem wir nicht nur den ermöglichenden, sondern gerade den verhindernden Aspekt der Metapher ins Auge fassen.

Psychogene Komponenten, die in der Metaphorik Anschauung finden, machen traumatische Erfahrungen sichtbar und nachvollziehbar, doch diese können gerade so in anderen Formen zum Ausdruck kommen. In der Regel sind dies körperliche Beschwerden und Schmerzen.¹⁰ Küttemeyer ist sogar der Meinung: „Anhand der Metaphorik wird auch eine affektive Schmerzordnung, eine Art „Alphabet“ der Affekte sichtbar“ (2002, 206). Buchholzs These, die mit unseren Überlegungen große Schnittflächen aufweist, lautet: „es sind menschliche Paradoxien, auf einem bestimmten Level unauflösbar scheinende Widersprüche, die von einer Metapher artikuliert werden können“ (2012, 57).

ANGST UND IHRE SYMPTOME

Metaphern können neue Analogiebeziehungen hervorbringen, die dabei helfen, emotional stark überreizte Erfahrungen und ihre Folgezustände (Angst, innere Zerrüttung, Vernichtung etc.) zum Ausdruck zu bringen: Das weibliche Ich sagt zu Malina: „Denn gerade du hast nie Angst, nie Angst gehabt. Wir sitzen beide wirklich hier, aber ich habe Angst. (con sentimento ed espressione)“ (1995a, 296). An einer anderen Stelle wieder bekräftigend: „ich kann es nicht mehr ändern, ich habe Angst“ (247). Und Franza belegt die Angst mit folgender Betrachtung: „Ich rede über die Angst. Schlagt alle Bücher zu [...]. Die Angst ist [...] nicht systematisierbar“ (1995b, 406) – also kein Begriff scheint hier geeignet genug.

Das Gefühl der Angst ist ein bedeutungsvoller Faktor. Im „Todesarten“-Projekt werden die weiblichen Figuren von Angstzuständen laufend begleitet. Die Hilflosigkeit, die sich aus der Einsicht der Unmöglichkeit ergibt, eine geeignete Art und Weise zu finden, sich zu vermitteln, bringt zum Ausdruck, was zugleich die zentrale These dieser Untersuchung darstellt: Es kommen vermehrt kreative und innovative Metaphern zum Einsatz. Wir fokussieren unsere diesbezüglichen Beobachtungen auf Frauenfiguren, welche durch den wissenschaftlichen Diskurs zu „medizinischen“ bzw. „psychologischen“ Fällen gemacht wurden – die Protagonistin im „Fall Franza“ ist eine davon. Auch sie wird von ihrem Ehemann, einem berühmten Psychiater, zu einem „Fall“ degradiert.¹¹

Bettina Zehetner beschreibt demgemäß den Prozess der Psychoanalyse (die sog. Redekur) als die „Desomatisierung und Resymbolisierung der Empfindungen“, indem psychisches Leiden kommunizierbar gemacht wird: „Das Leiden soll sprachlich und interpersonell gelöst werden, das körperliche Symptom damit ‚überflüssig‘ werden“ (2012, 149).

Der Roman *Malina* lässt erkennen, dass die Ich-Erzählerin an einer Krankheit leidet, sie weist viele körperliche Symptome auf, zumindest werden diese auf eine besondere Weise geschildert. In diesem Punkt wird die Entscheidung, die eigentliche Sprache des Es zur Geltung kommen zu lassen, das Groddeck zufolge nie lügt, den verbalen (metaphorischen) Ausdrucksmöglichkeiten für das Leiden vorgezogen. Durch Schilderungen der Symptomatik ergibt sich ein Bild von der psychischen Struktur einer Erzählerin, die „an Mutismus, Amnesie, an Einschränkungen des Bewegungsapparates, an Seh- und Hörbeeinträchtigungen u. v. m.“ leidet (Röhnelt 1990, 72). Diese Symptome treten durch die Gegenwart des geliebten Ivan in den Hintergrund und: „wie alles sich wendet inwendig, wie die Muskeln sich aus der steilen Verkrampfung lösen, ihr glattgestreiftes, ihr quergestreiftes System sich lockern, wie die beiden Nervensysteme gleichzeitig konvertiert werden, denn es findet nichts deutlicher statt als diese Konversion, ein Wiedergutmachungsprozeß, eine Läuterung [...]“ (1995a, 36–37). Stattdessen brechen Glücksgefühle durch „Schichten“ des Leidens hervor: „daß er mich wiederentdeckt und auf mich stößt, wie ich einmal war, auf meine frühesten Schichten, mein verschüttetes Ich freilegt, und seligsprechen werde ich ihn für alle seine Begabungen [...]“ (36). Doch letztlich bedeutet die Liebe zu Ivan nicht das „Heil“, welches sich die Ich-Figur von ihm verspricht, sondern – um es abgekürzt zu sagen – ihren Tod.

ANGST UND ANGSTNEUROSE

Die Angst ist ein immer wiederkehrendes Motiv bei Bachmann, daher wird es auch systematisch untersucht (vgl. z. B. Kanz 1999). Für die Metaphernforschung ist ein Aspekt bedeutsam, sie hat für ihre Angst keine begriffliche Erklärung, sie kann über ihre Angst nicht sprechen, sie tut das indirekt, durch Bilder oder ihre Angst drückt sich psychosomatisch aus. Das geht sogar so weit, dass sie über gar keine Gefühle mehr sprechen kann: „Es fehlen uns noch viele Satzgruppen, über Gefühle haben wir noch keinen einzigen Satz, weil Ivan keinen ausspricht, weil ich es nicht wage, den ersten Satz dieser Art zu machen [...]“ (1995a, 48).

Auch Franza hat für ihre Gefühle bzw. ihre Angst keine Sprache: „Ich kann aber nicht einmal sprechen darüber. Du weißt warum, ich kann nur nicht darüber reden“ (1995b, 354). Das Schweigen und die Stummheit der weiblichen Protagonistinnen werden „zu Signifikanten der Angst“ (Kanz 1999, 54). Darüber hinaus wird auch eine Art von „poröser“ oder „brüchiger“ Sprache zum Symptom im „Todesarten“-Projekt, eine Sprache, die über das Subjekt spricht. Und an vielen Stellen erinnern die physischen Zustände der weiblichen Figuren an die Angstneurose, ein Krankheitsbild, wie es von Freud in den Symptomen des Schwindels erkannt wurde.

An dieser Stelle sei auf eine Studie von Hélène Cixous (1980) verwiesen, in der sie die Angst als einen ins Unbewusste verdrängten Bereich der Psyche ansieht, was ein

Grund dafür sei, dass sie nur in Bildern zum Ausdruck kommt und nicht in Begriffen. Aus diesem Grund spielt in den „Todesarten“-Texten die Sprache des Traumes als Ausdrucksmöglichkeit ebenso eine große Rolle wie die Somatik.

Darüber hinaus ist auf einen zusätzlichen Faktor zu erinnern. Das weibliche Ich im Roman *Malina* hat Angst vor ihrem Vater und in *Der Fall Franza* hat die weibliche Figur Angst vor ihrem Ehemann, dem Psychiater Jordan. Dieses Muster, also Angst vor einer männlichen Macht-Figur wiederholt sich auch im *Buch Goldmann*, eine Struktur, auf die unten noch genauer eingegangen werden soll.

DIE METAPHORISCHE STRUKTUR IN DEN „TODESARTEN“¹²

Angst (Schmerz – Krankheit)

Die ersten Sätze der Ich-Erzählerin in *Malina* drücken Angst noch wörtlich aus, durch die bloße Nennung des Begriffes „Angst“. Diese Angst ist höchst akut, es ist die „höchste Angst“, die in „fliegender Eile“ erlebt wird (1995a, 12). Diese Beschreibung wiederholt sich später noch genau siebenmal: zweimal im Brief an Dr. Schönthal: „Sehr geehrter Herr Schönthal, in höchster Angst und fliegender Eile schreibe ich Ihnen heute diesen Brief“ (80) und in fünf Briefen an Dr. Richter: „Lieber Herr Doktor Richter, ich schreibe Ihnen in höchster Angst und fliegender Eile, denn [...] ich schreibe Ihnen in höchster Angst [...]“ (327) und dann noch zweimal (329). Dazu werden damit zusammenhängende körperliche Symptome aufgezählt: „mein Atem [fängt] unregelmäßig zu gehen an“, es fällt der Fachbegriff „Arrhythmie“, von „Angst-anfall“ und „pathologische[r] Erregung“ ist die Rede (13). Das weibliche Ich diagnostiziert sich selbst „Unfestigkeit“ der eigenen Existenz, es bezeichnet sich selbst als „Abfall“ und „überflüssige Menschwerdung“ (22). Und „da kommt die ANGST wieder“, heißt es weiter, und da der Begriff als nicht akkurat empfunden wird, werden Metaphern produziert: „ich versuche nur dieses GESCHWÜR auszuschneiden, auszubrennen [...] ich kann nicht liegenbleiben in dieser Lache [...] mit Ivan müßte es mir gelingen, diese Gedanken auszumerzen, er wird diese KRANKHEIT von mir nehmen [...]“ (77–78, Hervorh. A. M. – R. M.). Ivan ist die Lösung, Ivan ist ihr Tod. „Sein Name ist ein Genußmittel für mich geworden, ein unentbehrlicher Luxus in meinem armseligen Leben [...]“ (86).

Die Angst wird in *Das Buch Goldmann* direkt im Zusammenhang mit Starre metaphorisiert und diese wird mehrmals metaphorisch mit Haut in Verbindung gebracht: „ihre Haut zuckte am ganzen Körper [...] sie vermochte sich nicht zu rühren. Während die ANGST sie hatte [...]“ (2017a, 35, Hervorh. A. M. – R. M.). Und weiter: „Da hielt sie inne, weil sie auf ihrem Körper etwas schreiben fühlte, [...] und sie wußte sofort, daß es sein Name war [...] brennende Auf- und Abstriche setzte“ (36); „jetzt war Fanny nicht mehr in ihrer Rolle, sondern hautlos, anfällig [...]“ (156). Der Körper nimmt Schaden und drückt Mängel aus, nicht nur die Haut, auch die Schultern: „In dieser Nacht war etwas mit ihren schönen Goldmann-Schultern passiert, die waren gefallen, wie eine erste Linie, die von einem feindlichen Angreifer genommen wird [...]“ (1995c, 506).

Im *Fall Franza* schreibt die weibliche Protagonistin an ihren Bruder: „Mein lieber Martin, es ist so entsetzlich, ich fürchte mich [...]“ (1995b, 354). Und Franza führt

weiter aus: „Ich rede über die Angst [...] Die Angst ist [...] kein Terminus [...] kein Begriff [...] nicht systematisierbar. Die Angst ist nicht disputierbar, sie ist der Überfall [...]. Das Fallbeil, zu dem man unterwegs ist, in einem Karren, zu seinem Henker [...]. Mein Mann [...] ermordet mich. Ich werde ermordet, helft mir“ (406).

Furcht und Angst treten hier im Zusammenhang mit Krankheit und Schmerz auf. Die Krankheit wird als Landschaft und in Analogie zur Liebesbeziehung als Landschaft metaphorisiert: „Das Buch ist aber nicht nur eine Reise durch eine Krankheit“ (341). Franzas Angst führt schließlich dazu, dass sie an Schmerzen leidet. Den Schmerz beschreibt sie zunächst begrifflich, anschließend gebraucht sie doch Metaphern: „Schmerz, seltsames Wort, seltsames Ding [...]. Ich bin in der Wüste, um meinen Schmerz zu verlieren, und verlier ich ihn nicht, der durch meinen Kopf, durch meine Atemorgane, durch die Herzkoronarien wütet [...] dieser wahnsinnige Schmerz, der sich alle paar Stunden ein anderes Feld aussucht, um mich auszuprobieren [...]“ (439).

Die Texte aus dem Band *Male oscuro* sind in dieser Hinsicht sehr aufschlussreich. Da wir in Bachmanns Briefen in erster Linie mit der Emotion Angst (diagnostizierte Angstneurose) konfrontiert sind, können wir auf Konzeptualisierungen wie ANGST IST EINE KRANKHEIT, ANGST IST EIN FEIND oder ANGST IST KÄLTE (Skirl 2011, 191) gefasst sein. Die Diagnose, die Bachmann wörtlich benennt, also die Angstneurose, sollten wir also genauer ins Auge fassen. Mit der Benennung der Krankheit wird allerdings, rein therapeutisch, gar nichts erreicht. Bachmann bringt deutlich zum Ausdruck, dass sie sich in die Theorie der Angstneurose eingelese hat und sie gebraucht auch medizinische Terminologie, allerdings ohne den erwähnten „therapeutischen Mehrwert“. Vielmehr können wir beobachten, dass sie dann doch, und das gilt umso mehr für die „Todesarten“, die Authentizität der Imagination der Vernünftigkeit der Fachterminologie vorzieht.

Anhand der bekannten metaphorischen Konzepte (vgl. vor allem Kövecses 1986, 1990, 1995, 2000a, 2000b) lässt sich die Embodiment-Prämisse der kognitiven Metaphertheorie mitunter auch auf Emotionen ausweiten. Vor allem sind es Elemente aus dem Bereich der Sensomotorik, die in die Konzeptualisierung der Emotionen mit hineinspielen. Dazu zählt auch das Konzept der körperlichen Schwäche, das sich auf lexikalischer Ebene in zahlreichen Redensarten wie bspw. „weiche Knie kriegen“ manifestiert. Die Realisierung dieses Konzepts können wir im Traumnotat von der Knieoperation und der darauffolgenden Beschwerden deutlich erkennen: „eine Operation ist an meinem Knie gemacht worden [...] gehe dann endlich, merke dann, daß es mit dem Knie nicht so gut geht [...]“ (2017b, 38).

Mit der Erfahrung der ANGST und deren Konzeptualisierung als körperliche SCHWÄCHE, also im Grunde mit der körperlichen Symptomatik der Angst hängt der Gebrauch von Verben zusammen, die eine Bewegung am bzw. im Körper anzeigen. Dies können wir in der folgenden Sequenz beobachten: „– aber während ich schreibe, dröhnt der Kopf so, durch den Körper gehen dauernd Wellen von Erregung, an den Händen geht mir die Haut ab von den letzten nervösen Bläschen, die ich in den vorigen Wochen plötzlich stundenweis bekommen habe“ (23).

Ein weiteres Konzept, das wir beobachten können, ist die mögliche Konzep-

tualisierung der ANGST als STARRE. Es werden in diesem Sinne Metaphern des bildspendenden Bereichs der Geologie gebraucht. Der Entstehungszusammenhang der geologischen Metapher wird auch in Bachmanns frühen Skizzen deutlich: „Aber ich bin, wie alle (Gesteine) [...] oft im Zustand des Magma, ich bin dann nichts, aber diese gefährliche Lotion, die wieder auskristallisieren kann zum Granit, die Umkristallisieren kann in (einmal), die die Erdgeschichte wiederholt“ (Bachmann [Lindemann 2000, 136]). Die Starre wird in der Stein-Metaphorik deutlich gemacht und sie wird in den Eingangssätzen ins Spiel gebracht: „Der Professor, das Fossil, hatte ihm die Schwester zugrunde gerichtet“ (Bachmann 1995b, 344).

Damit hängt auch das Konzept der ANGST als MACHT zusammen, die bei Kövecses (1990) als NATURGEWALT bzw. als GEGNER fungiert. Bei Bachmann kommt darüber hinaus das Konzept der ENGE und jenes der (schweren/tödlichen) KRANKHEIT, wie auch das Konzept des ÜBERNATÜRLICHEN WESENS, der FLUCHT und des FEINDES dazu.

Nach Kövecses (1990) werden ANGST und TRAUER unter anderem auch als KRANKHEIT konzeptualisiert, die ihrerseits wiederum als FEINDLICHES OBJEKT metaphorisiert wird, das den Körper heimsucht. In einem Brief vom 17. Jänner 1965 an Alexander und Mi Hartwich schreibt Bachmann: „die Krankheit ist schon so eingefahren in den Körper, dass sie nicht mehr herauskann, sich nur tagelang, wochenlang zudecken lässt“ (2017b, 120). Die Angst drückt sich bei Bachmann allerdings auch in Metaphern der verdeckten Schichten aus. „Ich versuche immer, es aufzulösen, aber darunter ist doch etwas, was man nicht auflösen kann. [...] Ich habe oft das Gefühl, daß darunter, wie für die Geologen, etwas an Gestein ist, an das man nicht herankommt [...] ich komme auf dieser Welt nicht an die Wirklichkeit heran, die für mich die einzig wirkliche ist“ (69). Oder: „ich [...] muß zu Leuten, die tiefer wohnen, und auch statt einer Stunde noch eineinhalb Stunden tiefer“ (43).

In vielen Fällen kann man die Somatisierung der Angst, also physische Effekte in Form von körperlichen Symptomen und deren vernichtende Erfahrung in Gestalt von Attacken metaphorisch dargestellt sehen. Der Anfall (Angstattacke) wird praktisch als Einbruch empfunden: „Und man hat mich hineingestoßen [...] in einen kompletten Wahnsinn“ (90).

Paralyse

Die weiblichen Figuren in allen „Todesarten“-Texten sind in der einen oder anderen Weise hochgradig paralysiert. Dies drückt sich verschieden aus, meistens jedoch in Zuständen der Sprachlosigkeit, Abhängigkeit, Passivität etc.

Im Roman *Malina* wird die Beziehung mit Ivan beispielsweise als ABHÄNGIGKEIT beschrieben: „ich kann das nicht mehr abtun von mir, denn es ist, gegen alle Vernunft, mit meinem Körper geschehen, der sich nur noch bewegt in einem ständigen, sanften, schmerzlichen GEKREUZIGTSEIN auf ihn. Es wird für das ganze Leben sein“ (1995a, 173, Hervorh. A. M. – R. M.).

Die ABHÄNGIGKEIT von Ivan wird immer wieder als LÄHMUNG metaphorisiert: „Mitten in der Nacht wimmert das Telefon leise, es weckt mich mit Mönchenschreien [...]. Der Anruf kommt aus Amerika [...]. Es ist finster [...] ich bin auf

einem See, in dem das Eis zu tauen anfängt, es war der tief-tiefgefrorene See, und ICH HÄNGE JETZT MIT DER TELEFONSCHNUR im Wasser, nur an diesem Kabel noch, das mich verbindet. [...] Ich sage schnell [...]: Wann kommst du [...]. Und während ich auf Antwort warte, sehe ich, wie verdüstert die Sonneninsel ist, die Oleanderbüsche sind umgesunken, der Vulkan hat Eiskristalle angesetzt, auch er ist erfroren [...]" (180, Hervorh. A. M. – R. M.). Und dann plötzlich lacht der Vater ins Telefon, also der dritte Mann, das Vater-Prinzip, den Ivan wohl verkörpert.

Auch in *Das Buch Goldmann* fällt als erstes die hohe Anzahl von Gleichnissen und Metaphern, die Passivität, Ohnmacht oder eben Paralyse zum Ausdruck bringen, auf. Im ersten Satz geschieht dies noch nicht metaphorisch: „In der Küche, sie stand da, sie rührte sich nicht [...]“, doch ein paar Sätze weiter wird die indirekte Benennung dieses Gefühls zum poetischen Prinzip: „Er schrieb, und sie las [...]“ (2017a, 15). Auf Seite 19 „erstarrte sie zur Salzsäule“. Die Protagonistin ist paralysiert, sie „kann nicht [...] reden“ (24), sie „steckt in keiner guten Haut“ (25), fühlt sich hörig, versklavt „[w]ie ein Lebensknecht“ (26). Die Stummheit bedeutet Unfähigkeit, nicht jedoch Mangel an Willen, sich auszudrücken, die darüber hinaus weitere Unfähigkeiten voraussetzt, und zwar die fehlende Fähigkeit klar zu denken oder zu fühlen, beides wird gleichermaßen metaphorisch realisiert: „Sie [...] dachte ganz klar [...] daß es zuende sei und daß er heiraten würde. Aber nicht das ging eigentlich in ihrem Kopf herum, sondern ganz winzige Häkchen fingen sie“ (1995c, 503). Oder „Fanny hatte schon wieder Gräten im Herz [...]“ (504). Fannys Gefühlswelt ist erstarrt zu einem Museum: „Fanny besah ihr Gefühlsmuseum [...]“ (2017a, 129).

Die weibliche Figur wird als zu handhabendes Instrument metaphorisch umschrieben: „sie war »außer Betrieb«, wie ein Lift, an dem ein Schaden entstanden war [...]“ (33). Hier wird eine Person als mechanische Vorrichtung bedient, die nach Belieben und im Rahmen ihrer Möglichkeiten benutzt werden kann: „Die ist bloß ein Instrument, die dürfte gar nicht leben“ (1995c, 489).

Die Erstarrung wird, wie auch im Fragment *Der Fall Franza*, durch die Stein-Metapher ausgiebig bedient: Sowohl der Professor Jordan wie auch Toni Marek werden „Fossil“ genannt. Im Buch *Der Fall Franza* geht von der Macht-Figur Starre aus, sie hat eine lähmende Wirkung: „Der Professor, das Fossil [...]“ (1995b, 344). Und auch hier wird die weibliche Protagonistin zum Instrument degradiert, das außerdem seine Funktion nicht erfüllen kann, da es defekt ist. Dieses Bild kommt in den anderen beiden Werken der „Todesarten“ auch vor. Von Jordan wird sie als eine „defektgewordene Registriermaschine“ (350) aufgefasst. Und die Starre überträgt sich auch auf Franza, „Franza [...] war auch ein Fossil, sie hielt fest [...]“ (373), sie erstarrt, wird zum Gestein, das von Jordan, ihrem Ehemann und Psychotherapeuten, geschliffen wird (367). Sie, Fossil, instrumentalisiert ihrerseits ihren Bruder Marin, „sie benutzte ihn wie einen Sauerstoffapparat“ (390) „damit er sie beatmete“ (391), auch sie nun als passives Instrument, und der Bruder wusste, „er mußte etwas einwerfen in sie, damit sie weiterfunktionierte, nicht grad eine Münze, aber [...] einen Gedanken [...]“ (391). Die Starre wird auch mit Wissenschaft in Bezug gesetzt, sie war „mit Wissenschaft [...] verheiratet [...]“ (384). Franza „ließ sich [...] analysieren [...], bis sie ihre englischen Küsse gewogen, zerlegt, pulverisiert, eingeteilt und untergebracht

wußte, sie waren nun säuberlich und sterilisiert [...]“ (384). Jordan „unterteilte und zerlegte“ (386); „er konnte keinen Menschen verlängert sehen, über die Grenze hinaus, die er ihm setzte“ (402).

Als Metaphern der Starre gelten im Zusammenhang einer psychischen Lähmung bzw. Paralyse Schlamm und auch Blei: Franza war „an einen Punkt der Krankheit [gekommen] [...] durch eine Krankheit [...]. Ich habe gewußt wie tot ich sein werde [...]. Im Schlamm habe ich es gewußt. [...] Bei dem Versuch, sich zu regen, merkte Franza, daß sie sich nicht bewegen konnte [...] bei dem ersten unhörbaren Wort bröckelte ihr der Sand in den Mund und in die Augen, und der Schlamm hielt sie mit einem Zentnergewicht auf dem Boden fest. Sie war eingemauert. [...] Franza wand sich im Schlamm, in den Mund rann der Sand, in die Augen, sie erstickte schon“ (432–433). Und Martin „schlug die erstarrten Schlammstücke von ihr“ (434). Es folgt ein Therapieversuch in der Wüste: „Das Blei beschwerte ihre Badekappe. Sie war lebendig begraben“ (433).

Eine andere Weise von Starre (in Form von Sich-Nicht-Bewegen-Können) wird in einer Szene aus Kairo vorgeführt. Franza sieht am Bahnhof in Kairo eine mit Stricken gefesselte Frau, die von ihrem Mann als verrückt bezeichnet wird. Mit dieser Frau identifiziert sie sich: „ich bin die Frau geworden [...]. Ich liege dort an ihrer statt. Und mein Haar wird, zu einem langen, langen Strick gedreht, von ihm in Wien gehalten. Ich bin gefesselt, ich komme nie mehr los“ (459–460).

Paralytische Zustände kommen auch in Briefen und Briefentwürfen im Band *Male oscuro* sehr zahlreich vor, entweder als unerreichbare Schichten des eigenen Ich oder als Zustände der Ausweglosigkeit/Endgültigkeit bzw. Endlosigkeit: „Ich versuche immer, es aufzulösen, aber darunter ist doch etwas, was man nicht auflösen kann“ (2017b, 69); „Ich habe oft das Gefühl, daß darunter, wie für die Geologen, etwas an Gestein ist, an das man nicht herankommt [...]“ (69); „ich komme auf dieser Welt nicht an die Wirklichkeit heran, die für mich die einzig wirkliche ist“ (69); „da ich vorher viele Male operiert worden bin [...] verschüttet worden bin [...] (92); „Ich komme mir vor wie einer, der in eine Mördergrube gefallen ist“ (72); „es ist eben die Lawine, die schon Rollen ist“ (sic!, 75); „und einen [Brief geschrieben], [...] der mir nachher auch das Genick gebrochen hat“ (87); „Sie werden sehen, daß dieses Kartenhaus auch zusammenfällt“ (88); „Und man hat mich hineingestoßen [...] in einen kompletten Wahnsinn“ (90); „wie ein zutodverwundetes Tier“ (90); „ums Dasein, das Geworfensein“ (91); „Ersticken in Rom“ (70).

Machtfigur (Vater als Instanz der Macht und Gewalt)

Das Vater-Prinzip wird metaphorisch an zwei Stellen anhand einer Szene dargestellt: „Mein Vater schlägt auf Melanie ein, dann, weil ein großer Hund warnend zu bellen anfängt, schlägt er diesen Hund, der sich voller Ergebenheit prügeln läßt. So haben meine Mutter und ich uns prügeln lassen, ich weiß, daß der Hund meine Mutter ist. [...] Ich denke, der Hund habe keine Ahnung, daß er meinen Vater nur ein wenig ins Bein beißen müsse, damit die Prügelei ein Ende hat [...]“ (1995a, 189–190). Im Traumnotat vom 9. 2. 1965 finden wir die identische Szene in fast demselben Wortlaut: „M. Frisch schlägt Frau Oellers, danach einen großen Hund,

der sich voller Ergebenheit prügeln läßt. Ich denke, der Hund hat keine Ahnung, daß er nur ein wenig in sein Bein beißen müsse, damit die Prügelei ein Ende hat“ (2017b, 40).¹³

Die Vater-Figur ist der Bestimmer: „Er ist der Regisseur, und es geht alles nach seinem Willen“ (1995a, 199). Und schließlich: „Ich bin unter die Lawine meines Vaters gekommen“ (215). Der Bedrohung, die von dieser Figur ausgeht, ist nicht zu entkommen: „ich weiß, daß die Donau ins Schwarze Meer münden muß. Ich werde münden wie sie. [...] Mein Vater hat sich vor der Mündung im Wasser versteckt, er ist ein riesiges Krokodil. [...] Ich bin vor dem Schwarzen Meer im Rachen meines Vaters verschwunden. Ins Schwarze Meer sind aber drei Blutstropfen von mir, meine letzten, gemündet“ (223–224).¹⁴

Untergang – Vernichtung – Verzweiflung

Das Kapitel „Von den letzten Dingen“ im Roman *Malina* wird von ganz anderen Bildern getragen. Es sind dies vor allem das FEUER und die FLAMMEN. Das weibliche Ich steht in Flammen, spricht, es ist zunächst heftig verliebt bzw. enthusiastisiert: „Ich überlege mir eine flammende Rede [...] meine flammenden Briefe, meine flammenden Aufrufe, meine flammenden Begehren, das ganze Feuer, das ich zu Papier gebracht habe, mit meiner verbrannten Hand – von allem fürchte ich, daß es zu einem verkohlten Stück Papier werden könnte“ (1995a, 244–245). Und Malina sagt: „Wien brennt!“ (246)

Doch dann bricht die Angst zu verbrennen durch, die Bachmann mehrfach artikuliert, was Anlass wäre, diesen Roman als Vorwegnahme ihres eigenen Todes zu interpretieren. Die Übereinstimmung ist an einer Stelle auch wirklich frappant:

Ich muß aufpassen, daß ich nicht mit dem Gesicht auf die Herdplatte falle, mich selber verstümmele, verbrenne, denn Malina müßte sonst die Polizei und die Rettung anrufen, er müßte die Fahrlässigkeit eingestehen, ihm sei da eine Frau halb verbrannt. Ich richte mich auf, glühend im Gesicht von der rotglühenden Platte, auf der ich nachts so oft Fetzen von Papier angezündet habe [...] um Feuer zu bekommen für eine letzte und allerletzte Zigarette (334–335).

Der ursprüngliche Enthusiasmus in Gestalt des Feuers entfaltet schließlich seine vernichtende Wirkung. Die Schlacht ist geschlagen, die Hoffnung begraben: „mein Gesicht [wurde] immer grauer, langsam bin ich verfallen“ (258) – sie wird zur ASCHE.

Die Ich-Erzählerin verstummt, die Worte verrosten ihr auf der Zunge:

Ich weiß noch die Worte, die rosten, seit vielen Jahren, auf meiner Zunge, und ich weiß die Worte ganz gut, die mir jeden Tag zergehen auf der Zunge oder die ich kaum hinunterschlucken kann, kaum hervorstoßen kann. [...] Eine Münze, ein Schilling etwa, rollt für mich auch nicht das Problem des Geldverkehrs [...] auf, sondern ich habe plötzlich einen Schilling im Mund, leicht, kalt, rund, einen störenden Schilling zum Ausspucken (322–323).

Die totale Vernichtung Fanny Goldmanns wird als Schlachtung konzeptualisiert: Sie wurde „ausgeschlachtet“ (2017a, 16); „sie war geschlachtet auf 386 Seiten in einem Buch“ (17); „er war ein Schwein [...] ihr Schlächter, den sie Schwein nannte, obwohl sie das Tier war, das er geschlachtet hatte, ein Lamm [...] sie war sein Tier

gewesen.“ (1995c, 515); „dann bin in aller Öffentlichkeit geschlachtet, ein blutendes Schwein [...]“ (2017a, 21); „er hatte sie ausgeweidet, hatte aus ihr Blutwurst und Braten und alles gemacht [...] geschlachtet, gekocht, geräuchert [...] wie ein Schwein“ (1995c, 515); „sie, die geselchte Wurst, das rohe Blut, die Keule, das alles aufaß und sich nährte von ihr“ (515–516). Die Vernichtung geschieht hinterrücks, sie ist „von hinten angeschossen [...], um dran langsam zu verbluten“ (2017a, 27).

Dies ist der Beginn ihrer Krankheit und diese Krankheit besteht aus Furcht (32). Darüber hinaus wird auch Marek, wie beinahe alle männlichen Figuren im Spätwerk Bachmanns als Krankheitserreger metaphorisiert – die Rede hier ist zum Beispiel von „Marekpest“ (181).

Die Auflösung, die in *Malina* im Bild der Wand realisiert wurde, in die das weibliche Ich gegangen war, taucht im *Buch Goldmann* wieder auf. Ein Riss in der Wand steht für Verrat.

Die Vernichtung ereilt auch Maria Malina, die aus Kärnten stammende Neunzehnjährige: Sie wurde „auf tragische Weise aus dem Leben gerissen“, sie wurde von einem Hai gerissen und getötet, bezeichnenderweise in Begleitung eines Schweizers, der nichts gesehen haben will und nach dem Unfall von der Bildfläche und aus Wien verschwand.

Der nächste Fall der Vernichtung: Die Gräfin Kottwitz hatte versucht, sich durch einen Fenstersprung das Leben zu nehmen, nachdem Kuhn, ihr Ehemann, sie verlassen hatte. Seither ist sie gelähmt. Auch sie bekam einen Roman von ihm zu lesen, sah sich in ihrer Ehre getroffen, die Rede ist von Beleidigung und Schändung (204), die Folge ist Hass. Die Emotion Hass hängt mit dem Konzept der Starre aber auch der Verzweiflung eng zusammen: „nach vielen Stunden kam sie darauf, daß sie haßte. [...] als wäre ihr ganzes Wesen davon versteinert [...]“ (1995c, 512). Der Hass wird als „Beginn eines Krebsgeschwürs“ festgestellt, „aber da es schlecht zu sagen ist, wo Haß sich lokalisiert, so könnte man Fannys Haß wirklich [mit] einer Wucherung vergleichen [...] Nur ein Mensch, der [...] von keinem Glück mehr bestrahlbar [...] Ihr ganzer Körper war angefallen, ihre Hirne, ihre Leitungen waren eingespannt in den Haß [...]“ (512).

Auch Franza fühlt sich vernichtet und verzweifelt: „Alle Vorstellungen zerbrochen“ (1995b, 469). In den Briefen, Briefentwürfen und Traumnotaten des Bandes *Male oscuro* finden wir ähnlich eindrucksvolle Metaphern für Vernichtung, die darüber hinaus mit den Emotionen der Wut und der Verzweiflung assoziiert werden. Es finden sich in Bachmanns Briefen und Notaten auch Konzepte für Wut, Hass und Trauer. Im Konzept WUT IST EINE HEISSE FLÜSSIGKEIT IM BEHÄLTER sind weitere generalisierte Konzepte integriert, so z. B. der KÖRPER ALS BEHÄLTER FÜR GEFÜHLE. Aus dieser Integration resultiert, dass Wut die Wärme einer Flüssigkeit darstellt (Kövecses 1995, 52; Kövecses 2000a, 22). Am deutlichsten drückt sich diese Emotion bei Bachmann im Konzept der Verletzung der Intimsphäre bzw. des UNERLAUBTEN BETRETENS (TRESPASSING): „Es gibt eine Grenze [...]. Bis hierher und nicht weiter“ (Brief von I. Bachmann an M. Frisch, 24. November 1963 [Bachmann 2017b, 108]). Auch Wut und Hass werden bei Bachmann als KRANKHEIT metaphorisiert: „Der Hass ist etwas, was auf keine Mauer geschrieben wird

[...] wie eine Geisteskrankheit [...]“ (Brief Bachmanns an Karl Markus Michel [Bachmann 2017b, 129]).

Bei Trauer oder Verzweiflung, wofür wir in Bachmanns Briefen und Aufzeichnungen Beispiele finden können¹⁵, haben wir es mit physiologischen Effekten zu tun. Die Wut wird entsprechend mit HITZE kategorisiert, die Trauer wiederum mit KÄLTE. Dazu kommen noch Einsamkeit, Abgetrenntsein bzw. Isolierung. Bachmann schreibt an Siegfried Unseld: „Dass man den Sargdeckel über sich schon geschlossen hat“ (108). In Bachmanns Briefentwurf an Uwe Johnson sind wiederum folgende Worte zu finden: „Es ist nicht zu regeln, man steht davor, und im besten Fall kann man sagen, dass es zum Himmel schreit, weil dagegen kein Kraut gewachsen ist, gegen soviel Leiden, gegen soviel Trennung [...] endogene Depression [...]“ (112).

Nach Kövecses ist Trauer durch das Konzept des MANGELS AN WÄRME angezeigt (2000a, 25–26). In einem weiteren Brief an Siegfried Unseld schreibt Bachmann folgende Zeilen: „Er [der Kranke] hat nichts anderes, er ist dort, wie ein Tiefkühlgemüse, festgefroren. Er hat die Endstation erreicht“ (113).

Liebe – Hoffnung

Über die oben beschriebenen Zieldomänen zeichnen sich der Roman *Malina* und *Das Buch Franza* durch zwei weitere Bereiche aus, die ursprünglich positive Emotionen implizieren, es sind dies die Liebe und die Hoffnung. Im Kapitel „Glücklich mit Ivan“ (*Malina*) wird eine glückliche BEZIEHUNG ALS TERRITORIUM/HEIMAT/LAND (LOVE IS TERRITORY/LAND/HOMELAND) noch durchaus konventionell metaphorisch dargestellt: „Die Grenzen waren bald festgelegt, es ist nur ein winziges Land, das zu gründen war, ohne Gebietsansprüche und ohne rechte Verfassung, ein trunkenes Land, in dem bloß zwei Häuser stehen, die man auch im Dunklen finden kann, bei Sonnen- und Mondfinsternis [...]“ (1995a, 29).¹⁶ Die Land- bzw. Territorium-Metapher kommt übrigens an mehreren Stellen und mit immer neuen Attributen ausgestattet vor: „Mein herrliches Land [...] mein Land in seiner neuen Union, das keine Bestätigung und keine Rechtfertigung braucht [...]“ (50). Oder auch: „Ich bin glücklich. Wenn Ivan es will, baue ich eine Freudenmauer um ganz Wien herum [...] eine Glücksmauer [...]. Jeden Tag könnten wir dann an diese neuen Mauern gehen und uns ausschütten vor Freude und Glück [...]“ (61).¹⁷ Auf diesem Gebiet (in diesem Land) herrscht das Prinzip der Hoffnung, das Leid und das Unglück¹⁸, die mit Krankheiten wie Krebs, Tumor, Asthma, Infarkt, Zusammenbrüchen, Kopfschmerzen, Wetterfühligkeit etc. verglichen werden, nehmen ab.

Die Ivan-Beziehung wird der Malina-Beziehung gegenübergestellt und als zwei verschiedene „WELTEN“ metaphorisiert: „Ivan und Ich: die konvergierende Welt. Malina und Ich, weil wir eins sind: die divergierende Welt“ (126). Der Hinweis, „weil wir eins sind“, wird in der Bachmann-Forschung beim Wort genommen und Malina wird folgerichtig als das Alter Ego des weiblichen Ich interpretiert und ihm eine schizoide Persönlichkeitsstruktur attestiert. Für diese Annahme spricht auch die nunmehr weibliche Figur Malina aus *Requiem für Fanny Goldmann*: „Die kleine Malina [...] kam neunzehnjährig aus Klagenfurt [...]“ (1995c, 488).¹⁹

Die Einsicht in die Unmöglichkeit einer Beziehung mit Ivan erfolgt auch in meta-

phorischer Form: „ich bin in Venedig, ich denke an Wien, ich schaue über das Wasser und schaue ins Wasser, in die dunklen Geschichten, durch die ich treibe. Sind IVAN UND ICH eine dunkle GESCHICHTE? Nein, er nicht, ICH allein bin eine DUNKLE GESCHICHTE“ (1995a, 166, Hervorh. A. M. – R. M.). Weiter wird der Gedanke noch eindeutiger: „ich erstickte vor Angst, ich habe Angst vor einem Verlust“ (167) und weiter „nur durch mich wird in wenigen Stunden wieder Staub und Schmutz aufkommen [...]“ (171).

Die Liebe zu Ivan wird dagegen als VIRUS metaphorisch umschrieben, das weibliche Ich hofft entsprechend auf „Ansteckung“: „Langsam werden wir unsere Nachbarn infizieren [...] mit dem Virus [...] und wenn daraus eine Epidemie entstünde, wäre allen Menschen geholfen. Aber ich weiß auch, wie schwer es ist, ihn zu bekommen, wie lange man warten muß, bis man reif ist für diese Ansteckung [...]“ (35).

Die LIEBE wird auch ganz konventionell als „die stärkste MACHT der Welt“ beschrieben, eine „gesunde Macht“, an der die „kranke Welt“ genesen kann.

Ivan soll dabei ihr „verschüttetes Ich freileg[en]“, auf ihre „frühesten Schichten [stoßen]“ (36).

Wird das weibliche Ich von Ivan abgewiesen, überkommt sie das Gefühl der Kälte („der Hörer fühlt sich eiskalt an“, 44).

Der daraus resultierende Glückszustand wird mal konventionell: „damit man vor Freude aus der Haut fahren kann“ (54) oder innovativ umgesetzt: „Ein Brausen von Worten fängt an in meinem Kopf und dann ein Leuchten, einige Silben flimmern schon auf, und aus allen Satzschachteln fliegen bunte Kommas, und die Punkte, die einmal schwarz waren, schweben aufgeblasen zu Luftballons an meine Hirndecke, denn in dem Buch, das herrlich ist und das ich also zu finden anfangte, wird alles sein wie EXSULTATE JUBILATE“ (55). Es kommen hier einige konventionelle Metaphern zum Einsatz und werden neu angeordnet. Die Liebesbeziehung wird schließlich konventionell als schönes Buch konzeptualisiert.

In *Der Fall Franza* wird das Prinzip der Hoffnung explizit im Kapitel „Die ägyptische Finsternis“ thematisiert. Das Kapitel beginnt mit Symbolen der Hoffnung: „Sie sind in die Wüste gegangen. Das Licht erbrach sich über ihnen, der Auswurf des Himmels [...]“ (1995b, 415). Der Wüste wird eine therapeutische Wirkung zugeschrieben: „Die Anstalt hatte sie aufgenommen“ (415); „Ich bin in der großen Gummizelle aus Himmel, Licht und Sand“ (416).

ZUSAMMENFASSUNG

Durch die Fragestellung, welche Zielbereiche metaphorisiert werden, wo eine begriffliche Sprache versagt, durch welche also der gewünschte Effekt nicht erzielt werden kann, konnten vier Bereiche generalisiert werden, die in allen untersuchten Texten des „Todesarten“-Projektes vertreten sind.²⁰ Die ausgearbeitete vierteilige Struktur (Angst, Paralyse, Machtfigur, Vernichtung) stellt jedoch keine lineare oder kausale Kette dar, sondern einen Nexus, ein Gefüge von sich gleichzeitig bedingenden Eigenzuständen des weiblichen Subjektes, ein Gefüge, an das weitere psychische Zustände anschließen, die genauso metaphorisch umgesetzt werden, die an den Rändern des metaphorischen Netzes entsprechend ausfransen und eher ver-

einzelnt vorkommen und in diesen Fällen wird es dann umso schwieriger zu erkennen sein, wofür die gewählte Anschauung eingesetzt wird. Metaphern für Liebe bzw. Hoffnung finden wir verstärkt im Roman *Malina* bzw. in *Der Fall Franza*. Sie stellen zwar eine Besonderheit in der metaphorischen Struktur dar, sind jedoch an diese durchaus anschließbar, zumal Liebe und Hoffnung ihre ursprünglich positiven Komponenten abrupt verlieren, sich ins Gegenteil wenden und in den psychischen Strukturen der weiblichen Figuren schlussendlich ihre paralytische und pathologische Wirkung entfalten. Es liegt jedoch die Vermutung nahe, dass die elaborierte vierteilige Struktur für weitere Generalisierungen einen Bezugspunkt darstellen kann. Die oben zitierte Hund-Prügel-Szene sei hier als Beispiel genannt. Zum einen ist es DAS AGGRESSIVE TIER, das bei Kövecses (2000a) als Konzept für Wut steht, zum anderen DAS GEFANGENE TIER, das sowohl Wut als auch Trauer anzeigt. Das eine ist hier der mordende Hund (2017b, 24f., 40) und das andere ein Kamel (32). Nach dem Traum vom 9. 2. 1965 steht der Hund überdies womöglich für die Autorin selbst.

Darüber hinaus ist es gelungen, durch die Fokussierung auf die Metaphorik in den Texten aus dem Band *Male oscuro* einen Ansatzpunkt auch für die Aufschließung der Metaphorik in ihren literarischen Werken zu finden, hier vor allem für den Roman *Malina* und die zwei anderen Bände des „Todesarten“-Projektes.²¹

ANMERKUNGEN

- ¹ Ein aufschlussreicher Beleg für die beschriebene Beobachtung ist das Vorwort zur deutschen Ausgabe von *Leben in Metaphern* (2008) geschrieben von Michael Buchholz, seines Zeichens stellvertretender Direktor am Krankenhaus für Psychotherapie und psychosomatische Medizin Tiefenbrunn.
- ² Die Metaphorik in den genannten Texten wird jedoch nicht zu dem Zweck untersucht, diesen positivistisch motivierten Reduktionen zusätzliche Argumente zu liefern.
- ³ Wir gehen mit Schwarz-Friesel natürlich auch in dem Punkte d'accord, als sie meint: „Metaphern beziehen sich insbesondere auf schwer erfassbare, abstrakte Sachverhalte, Wahrnehmungen oder Zustände, die wörtlich schwer oder nur umständlich zu benennen sind“ (203). In diesem Bereich besteht in der Forschung offenbar ein Konsens, schreibt doch auch Michael Buchholz in seinem Vorwort zu *Leben in Metaphern*: „Wir können durch [Metaphern] Neues adaptieren, Angst reduzieren, diskursiv Unsagbares formulieren, tiefe Gefühle ausdrücken, denken und Zukunft projektieren“ (2008, 8).
- ⁴ Unsere zentrale These sei mit Worten Gundel Mattenklotts wie folgt umrissen: „Sie [die Literatur] bringt Gefühle in der symbolischen Form der Sprache hervor, sie entfaltet und differenziert sie, und sie lässt sie zu einem Spiegel werden, in dem Leser und Hörer sich selbst auf neue Weise erkennen“ (2011, 7).
- ⁵ Wie allerdings diese Ortsbestimmung nun zu erfolgen hat, ist weitgehend noch Auslegungssache.
- ⁶ In der Metaphernanalyse soll es also weniger um einzelne Metaphern gehen, sondern darum, Zusammenhänge, die in der Metaphorik entwickelt werden, sichtbar zu machen (vgl. bspw. Buchholz 1998, 560). Dabei spielen nicht nur kreative Metaphern eine Rolle, sondern durchaus auch verblasste Metaphern, denen man sich eher automatisch (konventionell) bedient, doch ist auch der Einsatz von diesen von Entscheidungen geleitet, die für das konzeptuelle Netz signifikant sind.
- ⁷ Solche Strukturen werden mit dem Instrumentarium der Kognitionspsychologie oder der Emotionsforschung erfasst und beschrieben.
- ⁸ Die Relevanz einer entsprechend genauen Schilderung der Symptome wird von Bachmann explizit in ihrer Besprechung des Romans *Die Glasglocke* von Sylvia Plath ganz besonders betont (1995e, 358–360).

- ⁹ Dazu ein längeres Zitat aus einem interdisziplinär angelegten Band: „Metaphern helfen Patienten, ihr subjektives Krankheitserleben und ihre individuellen Krankheitserfahrungen darzustellen. [...] Dies können Metaphern leisten, weil der Sprecher mit ihnen neue und fremde Sachverhalte und Zusammenhänge auf eine vertraute gemeinsame Basis projiziert. Darüber hinaus sind die Interpretation, Prozessierung und Bearbeitung von Metaphern und bildlichen Ausdrucksformen in der Interaktion zwischen Ärzten/Psychotherapeuten und Patienten schon wirksame Bestandteile des therapeutischen Prozesses selbst. [...] Die Arbeit mit und an Metaphern in der therapeutischen Interaktion gibt deshalb Auskunft über die innere Welt der Patienten und kann diese verändern. Es liegt nahe, hier auch eine Beziehung zum literarischen Text herzustellen, in dem Krankheit als Metapher fungiert“ (Brünner – Gülich 2002, 11).
- ¹⁰ So sind wir es gewohnt vom Druck, vom Stechen, vom Zehren, vom Reiben oder vom Ausgebrannt-Sein zu sprechen, wenn unser Wohlbefinden beeinträchtigt ist. Die Metapher ist hier der Schlüssel zum Verständnis des psychogenen Krankseins und der beschädigten inneren Verfassung des Leidenden. Begünstigt wird dies durch die partielle Aufdeckung von seelischen Traumata (Kütemeyer 2002, 194), wie dies das Prinzip der Metapher überhaupt darstellt (wahlweises Verbergen bzw. Aufdecken (hiding-highlighting) von Elementen der jeweiligen Bereiche im Blend).
- ¹¹ Die Konstruiertheit bestimmter mit Weiblichkeit konnotierter Krankheiten, wie es die Angst ist, wird im „Todesarten“-Projekt genauso thematisiert wie die Tatsache, dass Frauen als „Fälle“ wissenschaftlicher Provenienz missbraucht werden.
- ¹² Zu einem der Todesarten-Texte, dem *Buch Goldmann*, sei vorab noch Folgendes angemerkt: Die Entwürfe entstanden in den Jahren 1962–1963, also in der Zeit jener schweren Krise der Autorin, in die sie nach der Trennung von M. Frisch geraten war. In dem Buch geht es um eine Wienerin mit dem Namen Fanny und ihren Freund Toni Marek, einen Schriftsteller, der ihre gemeinsame Beziehung literarisch „ausschlachtet“. Die Rezeption dieser Texte ist dementsprechend auf die Biographie Bachmanns fixiert, was durchaus naheliegend ist. Die Genealogie und die Rezeption sei an dieser Stelle jedoch nicht weiter thematisiert.
- ¹³ Das Traumnotat endet mit den Worten: „Der Friedhof: wo die Töchter /liegen, die/ Selbstmord begangen haben“ (2017b, 41). Im Traum aus dem Kapitel „Der dritte Mann“ (*Malina*) hört das weibliche Ich aus dem Mund des Vaters seinen letzten Satz: „Das ist der Friedhof der ermordeten Töchter“ (1995a, 175). Dieser Traum kommt in *Der Fall Franza* wieder (1995b, 412).
- ¹⁴ Die Vater-Figur hat viele Gestalten: „Mein Vater hat jetzt auch das Gesicht meiner Mutter“ (1995a, 230). Auch die Verbindung Ivan und Vater wird unmissverständlich in folgender bildlicher Szene zum Ausdruck gebracht: „Es war ein zu langer Weg von ihm zu Ivan, und meine Füße sind schmutzig geworden“ (198).
- ¹⁵ Bezeichnend dafür ist die symbolische Szene im 6. Traum: „Ein Ehepaar [...] und ich im Wald, viele Bäume, ein Hang, der ausgesteckt ist als Slalomstrecke, die ich mit den Skiern hinunterfahre. Vor der letzten Kurve gibt es ein Hindernis [...]. Das Hindernis ist ein toter Mann, er ist leicht vom Schnee bedeckt, ich stehe bloß da, ohne Gefühlsregung [...]“ (2017b, 29).
- ¹⁶ Dieser topographisch abgesteckten Beziehung im Ungargassenland wird die eigene weitere Welt entgegengesetzt, in der sie „immer in Panik, mit trockenem Mund, mit der Würgspur am Hals-, auf ihre geringfügige Bedeutung reduziert“ (1995a, 29) gelebt hat.
- ¹⁷ Die Liebes-Beziehung wird aber einmal auch ganz konventionell mal als SPIEL (Schachspiel) (LOVE IS PLAY) konzeptualisiert (1995a, 50) – bezeichnenderweise nur einmal.
- ¹⁸ Das UNGLÜCK wird als „sich weitender SPALT“ in einer Wand metaphorisiert. Dieser Spalt schließt sich langsam.
- ¹⁹ Die verlorene Identität drückt sich auch in folgender Sequenz aus: „Ich bin in den Spiegel getreten, ich war im Spiegel verschwunden, ich habe in die Zukunft gesehen, ich war einig mit mir und ich bin wieder uneins mit mir“ (1995a, 136).
- ²⁰ Mit Ausnahme der Vaterfigur in *Das Buch Goldmann*, in dem allerdings Macht-Figuren durchaus vorkommen und mit dem Vater-Prinzip entsprechend auch in Zusammenhang gebracht werden können.
- ²¹ Analogien in der Metaphorik oder im Aufbau von Metaphern in Briefen und Traumprotokollen einerseits und den literarischen Werken andererseits werden übrigens auch von den Herausgebern des Bandes *Male oscuro* richtig erkannt und hervorgehoben.

LITERATUR

- Bachmann, Ingeborg. 1995a. *Malina. Roman*. Bd. 3. *Werke*, hrsg. von Christine Koschel – Inge von Weidenmann – Clemens Münster, 9–337. München – Zürich: Piper.
- Bachmann, Ingeborg. 1995b. *Der Fall Franza. Unvollendeter Roman*. Bd. 3. *Werke*, hrsg. von Christine Koschel – Inge von Weidenmann – Clemens Münster, 339–482. München – Zürich: Piper.
- Bachmann, Ingeborg. 1995c. *Requiem für Fanny Goldmann. Aus den Entwürfen zu einem Roman*. Bd. 3. *Werke*, hrsg. von Christine Koschel – Inge von Weidenmann – Clemens Münster, 483–524. München – Zürich: Piper.
- Bachmann, Ingeborg. 1995d. [Georg Groddeck]. In *Werke*, Bd. 4, hrsg. von Christine Koschel – Inge von Weidenmann – Clemens Münster. München – Zürich: Piper, 346 – 353.
- Bachmann, Ingeborg. 1995e. „Das Tremendum – Sylvia Plath: ‚Die Glasglocke.‘“ In *Werke*, Bd. 4, hrsg. von Christine Koschel – Inge von Weidenmann – Clemens Münster, 358–360. München – Zürich: Piper.
- Bachmann, Ingeborg. 2017a. *Das Buch Goldmann*, hrsg. von Marie Luise Wandruszka. München – Berlin – Zürich: Piper Verlag.
- Bachmann, Ingeborg. 2017b. *Male oscuro: Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit: Traumnotate, Briefe, Brief- und Redeentwürfe*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Bannasch, Bettina. 1997. *Von vorletzten Dingen: Schreiben nach Malina: Ingeborg Bachmanns Simultan-Erzählungen*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Blumenberg, Hans. 1998. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Borsò-Borgarello, Vittoria. 1985. *Metapher: Erfahrungs- und Erkenntnismittel. Die metaphorische Wirklichkeitskonstitution im französischen Roman des XIX. Jahrhunderts*. Tübingen: Gunter Narr.
- Brünner, Gisela – Elisabeth Gülich, Hrsg. 2002. *Krankheit verstehen: Interdisziplinäre Beiträge zur Sprache in Krankheitsdarstellungen*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Buchholz, Michael B. 1998. „Die Metapher im psychoanalytischen Dialog.“ *Psyche* 52, 6: 545–571.
- Buchholz, Michael B. 2008. „Vorwort.“ In *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, hrsg. von George Lakoff – Mark Johnson, 7–10. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme.
- Buchholz, Michael B. 2012. „Worte hören, Bilder sehen: Seelische Bewegung und ihre Metaphern.“ In *Symbol & Metapher Beiträge zum 12. Internationalen Kongress für KIP, Goldegg, Österreich, Mai 2011 in Imagination*, 34. Jahrgang, Nr. 1–2/2012, hrsg. von Ingrid Reichmann et al., 57–83. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG.
- Cixous, Hélène. 1980. *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin: Merve.
- Debatin, Bernhard. 1995. *Die Rationalität der Metapher: eine sprachphilosophische und kommunikationstheoretische Untersuchung*. Berlin – New York: De Gruyter.
- Fliedl, Konstanze. 2002. „Deutung und Diskretion. Zum Problem des Biographismus im Fall Bachmann-Frisch.“ *Revista de Filologia Alemana* 10: 55–70.
- Grimkowski, Sabine. 1992. *Das Zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Groddeck, Georg. 2016. *Das Buch vom Es. Psychoanalytische Briefe an eine Freundin*, hrsg. von Karl-Maria Guth. Berlin: Hofenberg (Erstdruck 1923: Leipzig – Wien – Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag).
- Gutjahr, Ortrud. 1988. *Fragmente unwiderstehlicher Liebe. Zur Dialogstruktur literarischer Subjektentgrenzung in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kanz, Christina. 1999. *Angst und Geschlechterdifferenzen. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“ – Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur*. Stuttgart – Weimar: Metzler.
- Kohn-Wächter, Gudrun. 1992. *Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Koschel, Christine – Inge von Weidenbaum, Hrsg. 1983. *Ingeborg Bachmann. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. München – Zürich: Piper.
- Kövecses, Zoltán. 1986. *Metaphors of Anger, Pride, and Love: A Lexical Approach to the Structure of Concepts*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- Kövecses, Zoltán. 1990. *Emotion Concepts*. New York – Berlin: Springer-Verlag.

- Kövecses, Zoltán. 1995. „Anger: Its Language, Conceptualisation and Physiology in the Light of Cross-Cultural Evidence.“ In *Language and the Cognitive Construal of the World*, hrsg. von John R. Taylor – Robert E. MacLaury, 181–196. Berlin – New York: Mouton de Gruyter.
- Kövecses, Zoltán. 2000a. *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kövecses, Zoltán. 2000b. „The Concept of Anger: Universal or Culture Specific?“ *Psychopathology* 33, 4: 159–170.
- Kütemeyer, Mechthilde. 2002. „Metaphorik in der Schmerzbeschreibung.“ In *Krankheit verstehen. Interdisziplinäre Beiträge zur Sprache in Krankheitsdarstellungen*, hrsg. von Gisela Brünner – Elisabeth Gülich, 191–208. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Lakoff, George – Mark Johnson. 2000. *Leben in Metaphern: Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag.
- Lindemann, Eva. 2000. *Über die Grenze: Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Mattenklott, Gundel. 2011. „Literatur als Bildung der Gefühle.“ *Zeitschrift für ästhetische Bildung* 3, 1: 1–15.
- Rigotti, Francesca. 1994. *Die Macht und ihre Metaphern: über die sprachlichen Bilder der Politik*. Frankfurt am Main – New York: Campus Verlag.
- Röhnelt, Inge. 1990. *Hysterie und Mimesis in „Malina“*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang.
- Schwarz-Friesel, Monika. 2007. *Sprache und Emotion*. Tübingen – Basel: Francke.
- Skirl, Helge. 2011. „Zur Verbalisierung extremer Angst und Trauer: Metaphern in der Holocaustliteratur.“ In *Emotionale Grenzgänge: Konzeptualisierungen von Liebe, Trauer und Angst in Sprache und Literatur*, hrsg. von Lisanne Ebert et al., 183–200. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Weinrich, Harald. 1976. „Münze und Wort. Untersuchungen an einem Wortfeld.“ In *Sprache in Texten*, Harald Weinrich, 276–290. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Zehetner, Bettina. 2012. *Krankheit und Geschlecht. Feministische Philosophie und psychosoziale Beratung*. Wien – Berlin: Turia + Kant.

Metaphor. Constructivism. Illness. Fear. Paralysis. Death. "Todesarten." Ingeborg Bachmann.

In the self-description (in letters or in dream notes, and in the novel *Malina* and two novel fragments from the project "Todesarten") it is observed how those elements of reality that literally embody or specifically indicate a problem are metaphorically conceptualized – in this case, the traumatic experience from relationships (Bachmann explicitly speaks of insults) and Bachmann's resulting psychic injury. Accordingly, the development of metaphors in the self-descriptions or self-portrayals of the author and her female protagonists is also examined. The development of the metaphors in the projection and introspection of letters and dream notes and in the selected texts of the project "Todesarten" indicates a system of states of one's own that have an effect on the cognitive system, or to which the author is repeatedly thrown back (according to Georg Groddeck). In this sense, a self-therapeutic effect cannot be denied. Subsequently, a metaphorical structure should be recognizable, which lays in the shape of a network over the texts to be examined.

Doc. Mgr. Andrea Mikulášová, PhD.
Institut für deutsche Sprache und Literatur
Pädagogische Fakultät der Comenius-Universität
Račianska 59
813 34 Bratislava
Slowakische Republik
mikulasova@fedu.uniba.sk

Mgr. Roman Mikuláš, PhD.
Institut für Weltliteratur
Slowakische Akademie der Wissenschaften
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slowakische Republik
roman.mikulas@savba.sk

Institut für philologische Studien
Institut für deutsche Sprache und Literatur
Pädagogische Fakultät der Comenius-Universität
Račianska 59
813 34 Bratislava
Slowakische Republik
mikulas@fedu.uniba.sk

Metafora ako kritérium posunov v chápaní jazyka a komunikácie

MARTIN ŠTÚR

Zámerom tejto štúdie je poukázať na niektoré významné zmeny v chápaní jazyka a funkcie metafor v ňom a na ich vplyv na reflexiu jazyka a literatúry. Zmeny používania a zvraty reflexie metafor sú vhodným ukazovateľom chápania funkcie jazyka, literatúry a umenia. Platí to najmä pre 20. storočie, počas ktorého postoj k metafore prechádzal z extrém do extrém, od jej absolútneho vyzdvihovania po odsúvanie na perifériu a odmietanie a nové vyzdvihnutie. Rastúca potreba náročnosti a vedeckosti filozofie jazyka, jazykovedy, literárnej vedy a analýzy procesov tvorby a recepcie umenia sa konfrontovala s existencialistickými nárokmi, vyhrotením náboženských a kultúrnych tradícií, ich násilným vykoreňovaním i fundamentalistickým absolutizovaním. Veda a technika sa posunuli ďalej než dovtedy v celej histórii ľudstva a poznanie takmer vo všetkých oblastiach ľudskej činnosti sa dostalo na úroveň, ktorú ani jednotlivci s dobrým všeobecným vzdelaním a primeranými predpokladmi nedokáže pochopiť a rozvíjať bez rozsiahleho a intenzívneho štúdia a výskumu. Ak je tento zákonitý stav všeobecne a niekedy i nechtiac akceptovaný v prírodných vedách, v technike, v abstraktnom alebo experimentálnom umení, býva napádaný v humanitných vedách, literatúre, filozofii, a to dokonca aj zo strany študentskej a odbornej verejnosti. Tieto útoky sú pochopiteľné, veď potreba poznania toho, s čím sa dnes vo vede pracuje, je veľká a intuitívny pocit, že by to malo byť ľahké, je intenzívny, hoci logicky nesprávny. Hranicou zjednodušenia modelu je stav, keď už neplní svoju funkciu. Napríklad diferenciál v matematike podáva približne správny výsledok, keď je použitý blízko poslednej presnej hodnoty, ale jeho spätná integrácia bez nej nedokáže doplniť stratené konštanty. Redukcia je správna, ak zjednodušuje bez straty funkcie, ďalšie redukovanie pod funkčnú úroveň je možné metodologicky, ak sa so stratou funkčnosti modelu počíta, ale iba ak sa nestotožňuje s funkčným modelom, čo často uniká hlavne v humanitných disciplínach. A charakter týchto disciplín legitimizuje akýkoľvek prístup, ktorý je akokoľvek akceptovaný, aj ten, ktorý odmieta rešpektovať teoretické poznanie i historický a kultúrny kontext toho, s čím pracuje, práve preto, že sa zhoduje so súčasným *sensus communis*, presvedčením o nepoužiteľnosti všetkého, čo nie je „user friendly“.

Používanie, ani funkčné, však nenahrádza pochopenie, čo sa ukazuje práve v praxi, ktorá pracuje s nenaučenými a plne neautomatizovanými situáciami, medzi ktoré radíme všetky tie, kde sa objavuje porozumenie, tvorivosť, predstavivosť a kritické myslenie, teda rovnako vo vede, filozofii, umení, ako aj pri riešení všetkých

špecificky ľudských záležitostí, napríklad v poetike, v ktorej je pochopiteľnosť často menej vyzdvihovaná než prekvapivosť. Zdá sa, že mechanizmus metafory má vo všetkých týchto oblastiach významné miesto, ktoré je však raz skryté, inokedy v popredí. Metaforický postup je východiskom alebo prostriedkom vyjadrenia.

K DEJINÁM METAFORY

Samotné slovo metafora si spravidla ponecháva pôvodnú grécku formu, zatiaľ čo slová pre jazyk, literatúru a umenie mávajú iné, jednotlivým jazykom a kultúrnym tradíciám bližšie tvary. Vyplýva to zo skutočnosti, že pre západnú a v súčasnosti globálnu terminológiu začína filozofická, vedecká a umenovedná tradícia práve u Grékov, staršie sú iba mýty. Ak Gréci nadväzujú na poznanie starších kultúr, ako sú egyptská a mezopotámska, v tých nie je ešte nárok všeobecne platného filozofického a následne i vedeckého poznania odlišený od funkcie mýtu a náboženstva – a aj v nich má metafora svoje miesto, no toto ešte nie je v predchádzajúcich kultúrach reflektované, prípadne je samo utajené. U Grékov, s ich potrebou verejne prístupného a skutočného, teda v kritike a verifikácii otvoreného poznania, ktoré má všeobecnú platnosť, sa však potreba nielen každodenného používania, ale skutočného poznávania pôsobenia metafory stáva ústredným aspektom.

Prvý filozof, ktorý sa zásadne zaoberal jazykom, Herakleitos z Efezu, je doteraz známy práve svojimi metaforami ako „Nevstúpil by si dvakrát do tej istej rieky“ (22A6 z Platóna [Martinka 1970, 99]). Ak Platón používa podobenstvá blízke mýtom ako prostriedok na vyjadrenie hľadania hlbších právd – spomeňme jeho podobenstvo o jaskyni alebo samotný príbeh o Atlantíde –, u Aristotela je prístup už vedecký. Definuje, analyzuje a syntetizuje, vytvára systém poznávania, a preto je metafora u neho iná, nadobúda charakter, ktorý sa stáva základom pre vedecký text. Jasne priznáva komplexnosť fungovania jazyka vo vzťahu k svetu a spoločnosti, ako aj jeho vlastnosti, ktoré sú doteraz predmetom sporov. Napríklad v prvej knihe *Kategórií* hneď na začiatku ukazuje význam mechanizmu, o ktorý sa opiera metafora pre funkciu všeobecných podstatných mien:

Rovnomennými (homonymá) sa nazývajú veci, ktoré majú spoločné iba meno, ale ich podstatný pojem, ktorý je označený menom, je rôzny; napríklad živočíchom sa nazýva aj skutočný človek, aj namaľovaný. Obe totiž majú spoločné iba meno, ale ich podstatný pojem, ktorý je označený menom, je rôzny. Lebo keby sme chceli uviesť, čo znamená pre každú z nich „byť živočíchom“, museli by sme pre každú z nich uviesť osobitný pojem (Aristoteles [Martinka 1973, 43]).

Teda rovnako nazývame veci, ktorých povaha (οὐσία, podstata, bytnosť) je odlišná. Okrem vlastných mien tak fungujú všetky slová. Samotné slovo λόγος vo výraze λόγος τῆς οὐσίας (podstatný pojem) znamená slovo, poznanie, jazyk, výpočet i usporiadanie. Možno ešte dôležitejší než samotná definícia je príklad, ktorý uvádza: rovnako nazývame človekom konkrétnu ľudskú bytosť i človeka vyobrazeného. Je zrejmé, že obrázok, ktorý ho znázorňuje, má inú povahu, poukazuje naň na základe podobnosti formy, analógie, ktorá práve metaforicky umožňuje takéto označenie. „Kým však Quintilianus pokladá prirovnanie za fundamentálne a metaforu za odvodenú, u Aristotela je fundamentálna metafora; vystupuje ako tvorivý proces

ustanovenia podobnosti“ (Krupa 1997, 81). Metafora sa javí ako ustanovujúca pre samotnú funkciu jazyka. Tou je mimézis¹, ktorá je u Aristotela procesom spodobovania, usporadúvania, vyjadrovania, a to nielen na základe vonkajšej podobnosti, ale samotné slovo sa opiera o tvar a význam slova mím².

U Izidora Sevilleckého sa síce metafora nachádza prvá medzi trópmi, ale jej funkcia je hlavne estetická: „Tyto a jiné přenesené výrazy pro to, co si má člověk představit, se však zahalují obrazným hávem z toho důvodu, aby povzbudili čtenářovo vnímání (sensus legentis) a aby to, co je prosté a snadné, nezevšednělo“ (Et. I.37.2.2). Metafora sa v tomto prípade, v rétorike, na rozdiel od analógie, ešte nechápe ako explanačný, ale ozvlášťujúci prostriedok.

Stredoveké chápanie metafor v jazyku, literatúre a umení je pokračovaním, niekedy rozvinutím, inokedy redukciou antického. Stredoveké umenie je výraznejšie symbolické a v podobe výrazu nereflektuje to, čo nie je pre jeho význam nosné, spravidla chýba horizontálna kontextualizácia. Pre toto obdobie je typický záujem o relikvie, ktoré majú z hľadiska významu funkciu prostredníka, nie na základe podoby, ale vecnej súvislosti, asociácie fungujú na základe predstavy o jednote duchovného a fyzického, časti a celku, príčiny a dôsledku, teda metonymicky. Proporcja analógie nie je dôležitá tak, ako ju chápeme dnes, to významné je automaticky nadproporčné, menej významné je štylizované a redukované a kontext sa vypúšťa, pretože sa považuje buď za daný, alebo bezvýznamný.

Na antické chápanie dodnes nadväzuje chápanie denotácie ako označovania konkrétnej veci menom ešte omnoho jednoduchšie, ako ju chápal Augustín (354 – 430) alebo scholastici či Aristoteles a Platón. Augustínovo spojenie *signans* (označujúce) a *signatum* (označované) vyzerá takmer moderne, ale vychádza z antickej predstavy, kde označovanie, *symbolein*, v žiadnom prípade nie je chápané arbitrárne, ale opiera sa o niečo význačné, historicky alebo na základe príbehu a asociácie symbolicky určujúce. *Symbolon* – pečať³ – fungoval ako podpis, podoba jeho odtlačku mohla byť pôvodne motivovaná, ale tento motív bol pre jeho tvar vlastne arbitrárny, už prevažne nie metaforický (v úzkom chápaní metafor). Až skúmanie anagramov priviedlo Saussurea k tomu, že napriek dovtedajšiemu presvedčeniu priama súvislosť označujúceho a označovaného z vecného hľadiska, s odmyslením histórie, kultúrneho kontextu a spoločnej skúsenosti, v rozvinutých semiotických systémoch jednoducho neexistuje.

Proporčné a kontextuálne chápanie metafor sa, v niečom znova, v inom prvýkrát, vynára v renesancii. Prenášanie významu na základe formálnej podobnosti, ktoré sa v súčasnej terminológii označuje ako ikonické, praje rastu významu metafor.

Pritom sám Saussure chápal tento vzťah analyticky ako väzbu mentálneho obrazu zvuku slova a mentálneho obrazu ako pojmu, pretože rozhodne netrpel mýtom múzea⁴. Pôvodný deklarovaný dôvod, ktorým argumentujú mnohí semiotici, že sa chcú vyhnúť metafyzike a mentalizmu, pritom už stráca vecné opodstatnenie, väčšinou totiž ani nevedia, čo to je, pretože prvotný vedomý odpor k nim sa stal niečím samozrejmým. Faktom je, že terminológia a často aj ideológia v súčasnej semiotike i literárnej vede je iná ako vo filozofii. Môže sa zdať, že sa jej menej úspešne darí riešiť problémy, ktoré filozofia už dávnejšie zvládla celkom dobre, ale je to aj preto, že má iné nároky a východiská a nevie akceptovať tie, ktorých sa drží filozofia.

MODERNÉ PREHODNOTENIE FUNKCIE METAFORY NA PRELOME 19. A 20. STOROČIA: FREGE, SAUSSURE A PEIRCE

Potenciál prínosu týchto troch revolucionárov vo vývoji chápania jazyka, pojmu a semiózy nielenže nebol akceptovaný v ich vlastnej dobe, za ich života, ale plne sa nerozvinul dodnes, stal sa predmetom na jednej strane odmietania a na druhej dogmatizovania. Oba prístupy bránia kritickej reflexii ich prístupu, a preto sú z vedeckého hľadiska rovnako škodlivé.

Najstarším a azda najnedocenenejším z hľadiska semiotiky je prínos Gottloba Fregeho (1848 – 1925). Náležite uznaný je v oblasti filozofickej analýzy jazyka, hlavne preto, že netrpel logickým atomizmom ako jeho nasledovníci Bertrand Russell (1872 – 1970) a Ludwig Wittgenstein (1889 – 1951). Paradoxne je menej známy ako oni, pretože neredukoval problematiku jazyka a komunikácie pod minimálne funkčnú mieru. Ak Wittgenstein napriek Fregeho varovaniu publikoval veľmi kontroverzný spis známy ako *Logicko-filozofický traktát*, ktorého nedostatky po celý život opravoval, a Russell pri svojom mimoriadnom talente nebol schopný korigovať apriorizmy logického atomizmu (táto úloha zamestnávala analytickú a tzv. postanalytickú filozofiu jazyka počas väčšiny storočia), triezvy a náročný Fregeho spôsob analýzy vety a pojmu je doteraz neprekonaný a jeho chápanie čísla sa rozvíja doteraz. Je príznačné, že väčšina súčasných semiotikov nesiahne po knihe, o ktorej vedia, že by pre nich mohla byť zásadná, už len preto, že sa volá *Základy aritmetiky* (1884).

Logický atomizmus vychádza z predpokladu priamej, jasnej a pozorovaním overiteľnej korešpondencie atomických výrokov a atomických javov, pričom veda je sumou prvých a skutočnosť druhých, bez miesta pre metafyziku a jej zataženie obrazotvornosťou, abstrakciou a iracionalitou. Tento prístup je prejavom nepochopenia rozdielu medzi doslovným a obrazným významom, ktorý je pre metaforu nosný. Obraz vedy a skutočnosti ako sumy nedeliteľných prvkov je príťažlivý ako metafora, ale chápe sa doslovne, teda chybné. Frege používa metaforu ako príklad a priblíženie, živú metaforu však nikdy nevydáva za definíciu.

Metafora nikdy nenahrádza definíciu, pretože funguje opačne, ukazuje nečakané podobnosti medzi výrazmi a tým, čo vyjadrujú, zatiaľ čo definície vymedzujú to, čo je danému pojmu vlastné a preň výlučné. Vedecká metafora má preto iný charakter ako umelecká, tá, ktorú definoval aj Izidor (Et. I.37.2.2). Jej obraznosť sa dostáva časom do úzadia, stáva sa modelom, na základe ktorého sa slovo používa v novom, jasne definovanom význame. Skutočnosť, že sa definícia zmenila a je otvorená ďalšej zmene a procesy metafory alebo metonymie sú medzi starou a novou definíciou sledovateľné, ešte neznamená, že by – na rozdiel od umeleckého jazyka – ostro vystupovali v bežnom, nemetajazykovom úze.

Frege konečne jasne povedal, že z poznávacieho hľadiska kvantita nenahrádza kvalitu, pretože sú komplementárnym výsledkom analytickej operácie jazyka, a preto, aby kvantita mala nejaký zmysel, musí sa s kvalitatívnym charakterom pojmu znova integrovať, počet alebo číslo je *rozsahom pojmu*: „Početnosť, ktorá patrí pojmu F, je kvantitatívnym vyjadrením rozsahu pojmu F“⁵ (1884, 79 – 80; prel. M. Š.).

Počet je teda vymedzením kvantity pojmu, rovnako ako pojem je výsledkom analytického úkonu artikulácie významu. Kvantifikácia je navyše hlbšou úrovňou

analytiky, ktorá je výsledkom vymedzenia niečoho pojmom. V porovnaní s tým mu predstavivosť môže, no nemusí predchádzať, v tom prípade však ešte pred nevyhnutným kvalitatívnym vymedzením takto kvantifikovanej množiny, a preto môže tvrdiť: „Akokoľvek bude opis vnútorných pochodov pred úsudkom o početnosti pojmu presný, nikdy nenahradí jeho skutočné vymedzenie“ (34).

Komu sa zdá, že sa Fregeho chápanie podobá Aristotelovmu, ten sa nemýli. Fregemu sa ako jednému z mála podarilo nadviazať nielen na *Kategórie*, ale aj na *Druhé analytiky*, zatiaľ čo Saussure si vystačil s *Prvými analytikami*. Možno sa ešte väčšmi podobá Kantovi a jeho synteticky apriórnemu poňatiu matematiky, hoci práve v tomto bol Fregeho prístup napadnutý najprv Russellom a neskôr použiteľný „iba“ ako opis, nie ako dôkaz nezávislosti aritmetiky od geometrie, o ten nám tu však nejde. Fregemu sa podarilo uspokojivo definovať pojem čísla a na to potreboval určiť, čím pojem je a čím nie je. Ukázal, že hoci pojem nie je fyzický, dokážeme ním vyjadriť objektívne kvalitatívne, a dokonca aj kvantitatívne rozdiely.

Iba ten, kto považuje pojem za rovnako subjektívny ako predstavu, môže byť prekvapený tým, že číselný údaj vyjadruje niečo od nášho postoja nezávislé. Ale jeho názor nie je správny. Ak napríklad zaradíme pojem telesa pod pojem hmotného alebo veľrybu medzi cicavce, vyjadrujeme tým niečo objektívne. Pretože keby boli pojmy subjektívne, aj podradovanie jedného pod druhý ako vyjadrenie vzťahu medzi nimi by bolo rovnako subjektívne ako vzťah medzi predstavami (60).

Frege ďalej rieši jeden zo zásadných problémov pozitivizmu a jeho argumentov proti metafyzike, a preto aj proti jazyku, zároveň rieši problém absolutizovania slova oproti vete a textu:

Ak si teda nedokážeme predstaviť obsah nejakého slova, vôbec to ešte nie je dôvod, aby sme mu upreli akýkoľvek význam alebo ho prestali používať. Že sa tak má robiť, sa zdá asi preto, že slová skúmame, ako keby stáli osamotene a vtedy sa pýtame na ich význam, za ktorý považujeme predstavu, ktorú v nás vyvolávajú. Preto sa nám zdá, že slovo, pre ktoré nemáme zodpovedajúci vnútorný obraz, ani nič neobsahuje. Ale vždy treba na vetu pozeráť ako na celok. Vlastne iba v jej rámci majú slová zmysel. Obrazy, ktoré sa vznášajú pred naším vnútorným zrakom, totiž vôbec nemusia zodpovedať logickým zložkám výroku. Stačí, ak má veta zmysel ako celok, až z neho sa odvodzuje, čo obsahujú jej časti (71).

Dodajme, že nielen slovo, ale aj veta nadobúda plný význam v texte a ten zasa v kontexte.

Ešte väčší prínos má zrútenie jedného z mýtov, že čokoľvek má zmysel, musí byť ľahko a bezprostredne predstaviteľné a aj komplexné problémy musia mať buď ľahké, na predstavivosť nenáročné riešenie, alebo sú neriešiteľné: „Naše myslenie nás veľmi často zavedie za hranice predstaviteľného bez toho, že by sme vďaka tomu stratili pevnú pôdu pre naše závery. Akokoľvek sa zdá, že pre nás ľudí je myslenie bez predstáv nemožné, ich spojenie s tým, o čom premýšľame, môže byť úplne povrchné, náhodné a konvenčné“ (71). Vlastne je to rovnako vo vede ako v umení prechod k dozrievaniu. Naša predstava o probléme môže byť naivná, chybná, úplne v arbitrárnom vzťahu s jeho povahou. Napriek tomu, ak dodržíme vedecké zásady, dopracujeme sa k záverom, ktoré sú adekvátne, a ak my sami nedokážeme svoje výsledky interpretovať, nestratia preto hodnotu, dokážeme ich interpretovať neskôr, keď prob-

lém pochopíme, ale aj bez jeho pochopenia dokážeme s týmito údajmi alebo v prípade umenia so zážitkami pracovať a žiť. A iní na ne môžu nadviazať.

Metafora dokáže prístup k pochopeniu komplexných problémov súčasnej vedy umožniť, uľahčiť prvé kroky v chápaní práve cez netriviálne a existenciálne analyticky chápanú podobnosť a nie falošnú predstavu o identite vehikula a tenora, je nevyhnutná, kým je „živá“, ako prostriedok vysvetlenia alebo úplne inak ako „mŕtva“, tá ako zdroj už jasne definovaných vedeckých pojmov.

Ferdinand de Saussure (1857 – 1913) je taký významný pre jazykovedu, že právom delíme jej dejiny na obdobie pred ním a po ňom. Je aj hlavným predchodcom funkcionalistického štrukturalizmu. A ak dodnes pokusy spochybníť jeho prístup zlyhávajú, je to preto, že ho spravidla nedokážu presiahnuť.

Na prvý pohľad sa môže zdať, že ak dovtedy panujúcemu presvedčeniu o vecnej, priamej väzbe medzi označujúcim a označovaným, nezávislej od histórie, kultúry a obraznosti, urobil rázny koniec, keď ju označil za v tomto zmysle plne arbitrárnu, odsunul metaforu z ústredného postavenia na perifériu. Takéto zjednodušené chápanie je však chybné. V skutočnosti je to naopak: dal metafore jej vlastné miesto, ktoré je síce pri bežnej komunikácii v úzadí, ale vždy pri zrode a inovácii plnohodnotného jazykového komunikačného procesu. Sám pritom používa vedeckú metaforu, keď pri definovaní jazykového znaku ukazuje, ako je väzbou mentálneho a zvukového obrazu, teda dvoch obrazov, nie zvuku a veci:

Až bude sémiologie zorganizovaná, bude si muset položiť otázku, zda jí právem patří výrazové módy spočívající na zcela přirozených znacích, jako je pantomima. A i za předpokladu, že je přijme, bude jejím hlavním předmětem stále souhrn systémů založených na arbitrárnosti znaku (1996, 98).

Ak je *označovaným* metafora mentálny obraz prepojenia jej dvoch zložiek, pričom to môžu byť pojmy alebo metafory, prípadne metonymie prvého rádu na základe analógie formy alebo skúsenosti, tento vzťah samozrejme nie je plne arbitrárny, takým je znova práve a výlučne vzťah mentálneho a zvukového obrazu. Semiotizácia umeleckého zobrazenia, či už vo filme alebo v hudbe, nastáva na základe toho, že sa arbitrárnosť objavuje – a to často práve metaforicky.

Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) nezískal podobne ako predchádzajúci dvaja spomenutí vo svojej dobe uznanie. Rozdiel je v tom, že jeho situácia bola ešte horšia. Vo Fregeho prípade nebolo jeho dielo náležite prijaté a jeho prínos nebol pochopený. V Saussureovom prípade je pre 20. storočie významné dielo *Kurz všeobecnej jazykovedy*, vytvorené na základe poznámok jeho študentov, pretože pre negatívnu recepciu už nepublikoval. Až nedávno boli objavené jeho poznámky, redigované a vydané ako *Spisy zo všeobecnej jazykovedy*. Peirceovi bolo takmer úplne znemožnené univerzitné pôsobenie aj vydávanie. Ak teda jeho zásadné texty vznikli už v druhej polovici 19. storočia, postupne sa vydávali počas 20. storočia a mnohé na vydanie ešte čakajú.

Je dôležité, že Peirce vo svojej typológii semiotických znakov, v rozlíšení na ikon, index a symbol, podstatne mení význam naposledy menovaného a ukazuje, že ho už nemožno chápať tradične. Symbol sa dovtedy chápal ako vecne motivovaný – no Peirce tento vzťah ruší, podobne ako Saussure pri jazykovom znaku (pozri Peirce 1940, 102 – 103).

V tomto zmysle má metafora výrazne ikonický, nie symbolický charakter. Alebo ju môžeme nazvať symbolizujúcim ikonom. Podľa uvedenej terminológie je metafora ikonom preto, že vychádza z formálnej podobnosti alebo situáčnej analógie a používa slová a syntagmy ako symbolické znaky a po ustálení sa stáva novým symbolom. V momente, keď sa stabilizuje, stáva sa zákonitou, obraznosť sa automatizuje a ustupuje, akt prenesenia významu sa završuje a vo výsledku sa metafora stráca v pozadí. Je vecou etymológie a poetiky, rovnako ako rétoriky, nie automatizovaného úzu.

V čom teda posunula chápanie metafory moderna? Spomenutých troch autorov zaraďujeme k moderne predovšetkým z vedeckého, filozofického a semiotického hľadiska. Ako je to v literárnej a umeleckej moderne? Tam, ako sme ukázali, výsledky zakladateľov súčasného myslenia nemohli byť známe a možno paradoxne vďaka tomu sa v tomto období metafora rozvinula až na hranice možností. Tradičné obrazy sa prehodnocujú, formalizujú (napr. v symbolizme), pomocou novej techniky sa dovádzajú tam, kde to stará nedovolila, napríklad v secesii, alebo sa odmietajú, ako vo funkcionalizme architektonickej školy Bauhaus či v avantgarde, ale nezaujíma obraznosť ako taká. Vo funkcionalizme ide o metaforu funkčného, nie o realitu, veď napríklad plochá strecha nie je funkčnejšia než obyčajná v skutočnosti, ale v predstave, esteticky i filozoficky je príznačná pre funkcionalistický postoj. Moderný dizajn pôsobí funkčne bez toho, že by taký potreboval alebo skutočne chcel byť, nová, moderná náročnosť na novosť, konzistenciu a celosť obrazu sa rozbieha o nepochopenie príjemcov, nedôveru k mase, manipulovanie ňou, je zatienená autoritatívnymi ideológiami, ako napríklad u Pounda.

POLARITA A KONTINUITA METAFORY A METONYMIE U JAKOBSONA

Štrukturalizmus Pražskej školy sa vo svojom nároku na vedeckosť vyjadrovania venoval jazyku i umeniu, ale metafore samotnej skôr okrajovo, v zmysle arbitrárnosti jazykového znaku a privatívnych protikladov, ktoré vytvárajú gramatické štruktúry jazyka, ale v oblasti lexiky, textu a figuratívneho požívaní jazyka sa jednotlivé jednoduché privatívne opozície mimo záporov a opozít aplikujú ťažko. Významná bola krátka Jakobsonova štúdia o afázii, v ktorej protiintuitívne, ale objavne pracuje s iným, polárnym modelom vzťahu metafory a metonymie. Hoci sa na prvý pohľad opozícia ponúka, rozhodne nie je privatívna, a ak sa základné princípy vzájomne dopĺňajú, ich kombinácia už môže byť náročná. Jeho definícia je stručná:

Diskurz sa môže rozvíjať v dvoch rôznych sémantických líniiach: jedna téma môže viesť k inej, buď prostredníctvom ich podobnosti, alebo prostredníctvom ich súvislostí. Metaforický spôsob by bol najvhodnejší termín pre prvý prípad a metonymický spôsob pre druhý, pretože našli svoj najkondenzovanejší výraz v metafore a metonymii. Pri afázii je jeden z týchto dvoch procesov obmedzený alebo úplne zablokovaný – ide o jav, vďaka ktorému je štúdium afázie pre lingvistu neobyčajne objasňujúce. Pri bežnom verbálnom správaní oba procesy neustále prebiehajú, ale pozorné skúmanie odhalí, že pod vplyvom kultúrneho modelu, osobnosti a štýlu je jeden z nich uprednostňovaný (2003, 42; prel. M. Š.).

Ako vidíme, opiera sa tu o empirické výskumy afázie, nie textové skúmanie, pretože rozdiel nespočíva vo forme, ale funkcii.

Zaujímavo, no problematicky vyznieva Jakobsonov apel:

Bipolárna štruktúra jazyka (alebo iných semiotických systémov) a v afázii fixácia na jeden z týchto pólov s vylúčením druhého si vyžaduje systematické porovnávacie štúdium. Zachovanie jednej z týchto alternatív v oboch typoch afázie musí byť konfrontované s prevahou toho istého pólu v určitých štýloch, osobných návykoch, súčasnej móde atď. Starostlivá analýza a porovnávanie týchto javov s celým syndrómom zodpovedajúceho druhu afázie je naliehavou úlohou pre spoločný výskum odborníkov v oblasti psychopatológie, psychológie, lingvistiky, poetiky a SEMIOTIKY, všeobecnej vedy o znakoch. Zdá sa, že dichotómia, o ktorej sa tu hovorí, má prvoradý význam a dôsledky pre verbálne správanie vcelku a ľudské správanie vo všeobecnosti (44).

V prvom rade sa zdá, akoby sa nerozlišovalo medzi polaritou a privatívnou opozíciou, pričom ich spoločné označenie ako dichotómie je možno v poriadku, hoci ide o dosť široké, až metaforické chápanie. Navyše polarity mávajú jednotné kritérium, tu sú kritériá dve, vhodnejšie na rozpracovanie viacdimenzionálneho systému.

Ďalší problém môže byť v tom, že Jakobson nepozná alebo neuznáva Peirceovu typológiu znakov, pretože by nemohol tvrdiť: „Súťaž medzi oboma prostriedkami, metonymickým a metaforickým, sa prejavuje v akomkoľvek symbolickom procese, či už intrapersonálnom, alebo spoločenskom“ (46). Je totiž zrejmé, že pre metaforu je typický ikonický a pre metonymiu indexový model vzniku a fungovania, akokoľvek sú jej zložky symbolické, v tom je terminológia menej jasná než Peirceova. Vecne, ak aj nie terminologicky, však svoje kritérium skúmaného rozlíšenia koriguje neskôr: „Metaforický pojem s pojmom, ktorý nahrádza, spája podobnosť. Preto má výskumník pri vytváraní metajazyka na interpretovanie trópov viac homogénnych prostriedkov na zvládnutie metafor, zatiaľ čo metonymia, založená na inom princípe, ľahko vzdoruje interpretácii“ (47). Ak zohľadníme rok vzniku štúdie, 1956, procky vyznievajú posledné slová záveru:

Preto je pre poéziu metafora a pre prózu metonymia líniou najmenšieho odporu, vďaka čomu sa štúdium poetických trópov zameriava hlavne na metaforu. Skutočná bipolarita bola v týchto štúdiách umelo nahradená amputovanou unipolárnou schémou, ktorá sa až zarážajúco nápadne zhoduje s jedným z dvoch vzorcov afázie, a to s poruchou súvislostí (47).

Absencia historického a filozofického kontextu mnohých neskorších výskumov totiž až príliš často vedie práve k zanedbaniu tých faktorov, ktoré sú nosné tak pre terminológiu, ako aj pre jazyk i metajazyk vedy, umenia i literatúry.

NOAM CHOMSKY: PLATÓNSKA METAFORA UNIVERZÁLNEHO

Noam Chomsky (1928*) je hádam najvplyvnejší žijúci lingvista. Napriek tomu, že jeho diela sú veľmi problematické z vedeckého aj filozofického hľadiska, vytvorila sa okolo nich celá ideologicky aj terminologicky charakteristická skupina, ktorá v ortodoxnej i v odvodenej kognitivistickej podobe takmer ovládla západnú lingvistiku. Ak pražský štrukturalizmus používa a prehodnocuje tradičnú terminológiu a novotvary kodanskej školy nemali šancu na akceptáciu, modely a terminológia Chomského a jeho nasledovníkov boli postupom času preosiate úzom a mnoho z nich sa používa. Možno práve v dôsledku ich negatívneho vzťahu k histórii myslenia o jazyku a umení od Aristotela, s výnimkou naivného karteziizmu a pozitivizmu, a v dôsledku fas-

cinácie tým, že poznanie tradičnej jazykovedy a filozofie je pre prijatie Chomského doktríny prekážkou, nie podmienkou. Ak sú niektoré Chomského pojmy očividne triviálne a iba zdanlivo objavné, iné sa po menšej úprave ukazujú ako veľmi produktívne. Z triviálnych spomeňme napríklad transformatívne procesy: možno ich pozorovať takmer výlučne v analytických a izolujúcich jazykoch, v ktorých proces vytyčovania vetných členov vyžaduje presný mechanizmus zmeny slovosledu, toto nie je potrebné v syntetických a flektívnych jazykoch, univerzálnym je možno vytyčovanie vetných členov, ale nie jeho postup, ten je vecou jazykovej typológie, nie jazyka ako takého. Omnoho zaujímavejšie sú metafory univerzálneho jazyka, univerzálnej gramatiky a generatívneho a rekurzívneho charakteru jazyka, tie sa javia ako skutočne objavné, preto sa ich oplatí analyzovať a aktualizovať. Zdá sa, že Chomského chápanie metafory vedúcej k terminologizácii týchto pojmov je doslovné, ale použiteľným sa stane, keď ju budeme vnímať ako metaforu, ktorá sa zasluguje o sprítomňovanie, zľahčovanie chápania označovaného javu. Jej pochopenie však treba dosiahnuť tým, že sa vrátíme ku komplexnosti, odlišnosti a nesamozrejmosti toho, čo otvára, napríklad: „Existuje akýsi druh systému myslenia (konceptia, intencia atď.), ktorý je tam už nejako usadený. Zahŕňa to, čo bolo tradične nazývané ako ‚všeobecné pojmy‘ alebo ‚vrodené idey‘“ (Chomsky 2002, 108; prel. M. Š).

Pre Chomského školu platí, že sa opiera o metafory namiesto definovania a navyše o metafory slabé. Prečo hovoríme v tomto prípade o slabej metafore? Silná, živá metafora naplno využíva potenciál napätia medzi doslovným zmyslom porovnávaných zložiek, vyzdvihuje analógiu modelov alebo zážitkov a nepopiera odlišnosti existujúcich chápaní a nových skúseností. Slabá metafora je taká, ktorá apeluje na redukovanú, neprimerane zjednodušenú podobu *sensus communis*, nič neodkrýva, nevyjasňuje, ale zahmlieva, opiera sa o neuvedomé, triviálne alebo nesprávne asociácie, o podvedomé analógie, ktoré neznesú bližšie skúmanie a dôslednejšiu analýzu, preto nie je vedecká, neprináša nový, ani objavný pohľad, z toho istého dôvodu nie je ani umelecká. Ak má úspech, je to práve vďaka apelu na iracionálne, nejasné a až ritualizované opakovanie, ktoré samo seba považuje za argument. S takýmito formami sa stretávame v mýtoch, predsudkoch, klamstvách, ale tiež v politike, reklame a v iných oblastiach ľudskej činnosti, v ktorých nejde o poznanie a už vôbec nie o pravdivosť metafory. Pôvodne silná metafora „umiera“, keď sa automatizuje, ale mení sa na slabú v dôsledku zanedbania alebo nenáležitého rozdielu medzi figuratívnym a doslovným významom, ako v prípade metafory prežitia najzdatnejšieho (jedinca, druhu, skupiny, myšlienky, spoločenstva a pod.), keď sa prenáša do spoločnosti alebo sebeckého génu v biológii.

Je zaujímavé, že aj slabé metafory dokážu byť prínosné vo vede, ak je výskumník inak čestný a nefalšuje údaje, s ktorými pracuje, a dokáže prostredníctvom údajov korigovať svoje východiská, a nie naopak. Sú plne použiteľné, ak sa považujú za modely hypotéz, ktoré treba preformulovať do deskriptívneho, nie figuratívneho jazyka a potom testovať, či už prostredníctvom logickej analýzy, alebo empirického výskumu.

Slabá metafora je induktívna, nie deduktívna. Nevychádza z poznania všeobecne platných princípov, zamieňa za ne pozorovanie podobností konkrétnych zážitkov,

ktoré však môžu byť náhodné, subjektívne alebo sú výsledkom faktoru, ktorého vplyv je možný, no nie nutný.

Chomsky pri budovaní svojej metafory univerzálnej gramatiky vychádza z vlastností konkrétnych jazykov a z analógií, ktoré nachádza, usudzuje, že sú pre všetky jazyky univerzálne. Zostavuje tak gramatiku, ktorú vydáva za univerzálnu, hoci induktívny postup nevedie k všeobecne platným, ale iba štatisticky podopretým výsledkom, a preto je vždy falzifikovateľný. Navyše ide o model, ktorý chce byť globálny, a nie univerzálny, naopak, každá gramatika je svojou povahou univerzálna, no nie svojou stavbou, ale funkciou, pretože bez ohľadu na odlišnosť kritérií členenia sú tieto nejako, často metaforicky a metonymicky, použiteľné univerzálne, teda na všetky skúsenosti.

Pri hľadaní univerzálnych metafor – a ich predpoklad sa javí ako menej sporný než v prípade univerzálnej gramatiky v jej singulárnom, nie plurálnom chápaní – sa však takisto ukazuje ako nutné dospieť k takémuto záveru: „konceptuálne metafory založené na univerzálnych koreláciách skúseností sú potenciálne univerzálne; sú prítomné v poézii istých vzájomne neprepojených jazykov a kultúr, nie však vo všetkých jazykoch a kultúrach (t. j. nie sú absolútnymi univerzáliami)“ (Kövecses 2018, 12; prel. M. Š.).

V súčasnosti sa ako opak univerzálie zaužíva termín *kulturéma*. Je to pojem alebo jav, ktorý odlišuje jednu kultúru od druhej, v striktnom chápaní patrí výlučne jednej kultúre a ostatným je cudzí. Extrémne chápanie ju považuje za nekomunikovateľnú. Užitočnejšie než predstava o nepreložiteľnosti alebo naopak bezproblémovej preložiteľnosti kultúrnej skúsenosti je zachovávanie kulturém ako súčasť identity a kultúrneho dedičstva, ale iba ak je spojené so snahou vysvetľovať ich a deliť sa o ne s ostatnými.

V prekladateľskej praxi sa hľadá harmónia medzi zachovaním odlišnosti a jej sprostredkovaním a zakrytím. Z hľadiska analýzy textu je možné identifikovať a kvantifikovať mieru odlišnosti a zhody medzi jednotlivými semiotickými systémami, a to na všetkých úrovniach.

PROBLÉM METAFORY Z HĽADISKA KOGNITIVISTICKÉHO PRÍSTUPU

Na Chomského spôsob zamieňania metafory za definíciu nadväzuje i kognitívne smerovanie. V tomto prípade ide o slabú metaforu priestoru a jeho mapovania. „Jedným z najkritizovanejších aspektov Lakoffovho prístupu bolo tvrdenie, že metafora je založená na prepojení dvoch domén, zatiaľ čo metonymia ostáva v rámci jednej“ (Dirven 2003, 2; prel. M. Š.). Problém je v tom, že tzv. mapovanie kognitívnych domén (alebo tradične sémantických polí) sa môže ukázať ako obmedzene použiteľná metafora, pretože tieto sa natoľko vrstvia a prelínajú (pričom ich hranice navyše nie sú ostré), že sa nedá brať doslova. Je však možné obnoviť alebo aj prvýkrát objaviť jej silu, ak sa rekontextualizuje obraznosť a odlíši od doslovnosti, teda ukážu sa kontexty, v ktorých je funkčná a v ktorých nie.

Mapovanie je geografickou kategóriou, ktorá zachytáva a proporčne zobrazuje reálny alebo fiktívny priestor, pre ktorý však platí, že je usporiadaný podľa obme-

dzeného počtu kritérií, zatiaľ čo lexika ich má mnohonásobne viac než jednotiek, ktorých počet je neobmedzený. Metonymia spája rovnako ako metafora dve takéto domény, ibaže podľa iného kritéria – kontingencie, a nie analógie. Vytvára novú doménu, ktorá sa pri živom trópe chápe ako dočasná, prechodná, ale vlastne aj dve pôvodné sa aktualizujú a nedajú sa chápať mimo úzu, či už bežného, špecializovaného, alebo metajazykového.

CHOMSKY A PROBLÉM REKURZIVITY METAFORY

Rozlíšenie kvantitatívneho od kvalitatívneho je jednou z najvýznamnejších dichotómií, navyše obraznej, hoci nie metaforickej, ale metonymickej povahy. Doneďavna sa považovala za vlastnú ľudskému mysleniu a jazyku ako takému, kým dnes ju už chápeme ako užitočnú od istého stupňa alebo typu rozvoja ľudskej spoločnosti. Noam Chomsky prišiel okrem myšlienky transformatívnej gramatiky, ktorá očividne nefunguje napríklad pre slovanské jazyky, aj s podľa nás neopodstatnenou tézou, že základnou vlastnosťou jazyka je syntaktická rekurzivita, teda možnosť nahrádzať každý vetný člen podradenou vetou, zámenom alebo číslovkou a tak ďalej do nekonečna. Pritom samotná rekurzivita ako taká, dosahovaná medzivetne a medzitextovo, opakovaním a rozvíjaním, prípadne varírovaním, je skutočne hodnotným a možno i univerzálnym prostriedkom myslenia a jeho jazykového vyjadrovania.

Samotnú zloženú vetu však nie je ťažké rozložiť na jednoduché vety a výsledný text neprestáva byť zrozumiteľný. Rovnako je ľahké predstaviť si jazyk bez zložených viet, pretože v ľubovoľnom jazyku dokážeme ľubovoľný text upraviť tak, že sa bude skladať výlučne z jednoduchých viet bez toho, že by stratil svoju komunikačnú hodnotu. Takýmito rekurzívnymi prostriedkami sú do veľkej miery aj zámená a číslovky. V skutočnosti je omnoho ľahšie predstaviť si jazyk bez vetnej rekurzívnosti vnútri vety ako bez čísloviek, aspoň jazyk civilizácie podobnej našej. Rekurzívnosť vnútri vety môže byť plnohodnotne nahradená medzivetnou syntaxou, a to aj bez odkazovania opakovaním plnovýznamových pojmov v rámci textu ako reálnej komunikačnej jednotky. Rekurzivita je záležitosťou ekonomizácie komunikácie, skrakuje text za cenu zhustenia informácie. Naše myslenie rekurzívne nepochybne je, chápe svet ako rozčlenený, diferencovaný a poznateľný celok, akokoľvek je zložitý. Chomského chybou je stotožňovanie myslenia s jeho jazykovými prejavmi, čo je rovnako závažná chyba ako predstava jazyka zbaveného reflexívnosti a metafyziky.

Iné semiotické systémy ako maľba alebo hudba nestavajú na slove, ktoré nadobúda svoj zmysel až vo vete, akokoľvek má pojem, mentálny obraz, plne arbitrárny vzťah k obrazu zvukovému, ktorý vo vete vyčleňuje. Chomsky takisto zabúda na fakt, že členenie vety je rovnako arbitrárne vo vzťahu k členeniu vizuálnej predstavy, ak sa na nejakú viaže, čo vôbec nie je nutné. Štruktúra vety, nech je jej model akýkoľvek, stavia na analytickom rozdelení informácie na menšie jednotky použiteľné v iných vetách a kontextoch. Ak aj vzťahy medzi slovami a vetnými členmi nie sú viacnásobne rekurzívne na úrovni vety, takmer neobmedzená rekurzivita sa dosahuje na úrovni textu.

Pripodobnime jednoduchú vetu jednoduchej matematickej operácii, každú jej kvantitatívnu hodnotu alebo veličinu dokážeme ďalej rozšíriť a ako zátvorku pou-

žívať nerušene ďalej. Ak otvoríme⁶ zátvorky, vytvoríme lineárnu podobu operácie, ktorá vedie k rovnakému výsledku. Zahustenie informácie „zátvorkami“ však môže viesť nielen k skráteniu riešenia, ale tiež k jeho komplikáciám a k tomu, že sa ľahšie dopustíme rôznych chýb. Číslo ako kvantitatívny ukazovateľ, ktorý vzniká ako dôsledok kvalitatívneho vymedzenia množiny, je práve tak ucelenou a neopakovateľnou abstraktnou, ako aj rozložiteľnou, ďalej rekurzívne členiteľnou jednotkou so seba-referenčnou aj potenciálne pre chápanie sveta užitočnou funkciou ako kvalitatívne vymedzený pojem.

Je zrejmé, že pôvodne museli existovať jazyky bez čísel iba s jednou úrovňou členenia vety. Zdá sa, že je tu istá súvislosť medzi zložitosťou myslenia človeka a zložitosťou jeho kultúry, nástrojov a syntaxe jeho viet. U klasických antických Grékov nie je ostré rozlíšenie medzi rozumom, poznávaním a jazykom. Platí to i o Aristotelovi. To, čo považuje za kategórie myslenia, sú pre nás aj gramatické kategórie gréckeho jazyka, druhé podstaty sú okrem iného pojmami všeobecných podstatných mien. Nie je to omyl, pretože rozlíšenie medzi rozumovým poznávaním a jazykom pre neho nebolo relevantné a v mnohých disciplínach sa ani dnes nejaví ako ostré alebo významné. Tradičné rozlíšenie medzi *aisthesis* a *noesis*, teda zmyslovým a rozumovým poznávaním, sa neopiera o odlišnosť chápaní založených na jednej strane na tvare *predstavy*, ikonickej (podľa peirceovskej terminológie) *mimézis* nejazykového vnútorného obrazu a na druhej strane na výstavbe diskurzívnej symbolickej *mimézis* jazykového alebo symbolického systému. To je súčasné, nie historické formulovanie, navyše užšie než pôvodné. V súčasnosti vieme pomocou technológie komunikovať a uchovávať to, čo sa v antike vyjadrovalo prostriedkami trojjedinej chorey, spojenia slova, hudby a tanca – film a hudobný klip sú realizáciou omnoho staršieho ideálu, spojenia symbolickej, ikonickej aj indexovej *mimézis*.

Odlíšenie estetickéj a magickej funkcie od funkcie nástroja, zbrane alebo úžitkového predmetu (teda i dopravného prostriedku alebo obydlija) sa zdá byť pomerne starého dáta. Ťažšie je rozlíšenie estetickéj a magickej, nakoniec aj etickej a náboženskej funkcie artefaktu. No prvé odlíšenie sa javí ako staré najmenej niekoľko desaťtisíc rokov, posledné je také čerstvé, že odlíšiteľnosť sa chybné zamieňa za skutočnú oddeliteľnosť.

Donedávna sme za jednoduché považovali kultúry, ktorých materiálna úroveň sa výrazne nelíši od paleolitických kultúr nášho živočíšneho druhu pred desiatok tisíc rokov, napriek tomu majú bohatú duchovnú kultúru, ako je to u Krovákov alebo Sanov v Afrike alebo u austrálskych pôvodných obyvateľov. V dobe kontaktu s globálnou modernou kultúrou nemali rozvinuté kvantitatívne ukazovatele v jazyku, mali relatívne jednoduchú gramatiku, nemali okrem mýtov vedomosti o dobe pred aktuálnou pamäťou žijúcich ľudí, o to rozvinutejšiu však mali mytológiu a umenie, pričom tieto dve funkcie artefaktov sa ťažko odlišovali.

Prípadný objav jazyka bez vnútrovej rekurzivity a s tým spojenej explicitnej obraznosti vyjadrovania by nikoho zrejme neprekvapil. Nijako nás neprekvapí ani objav jazyka bez plne rozvinutého číselného systému, neočakávaným objavom je však jazyk úplne bez čísel, a dokonca bez neurčitých čísloviek, bez označenia farieb, a za celkom nemožné pokladáme objavenie ľudskej kultúry bez mytológie a mágie,

bez artefaktov magického, mytologického alebo estetického charakteru, bez viery v nadprirodzeno, v mýtickú silu predkov, rastlín, zvierat, prírodných úkazov a zvláštnych lokalít, a predsa tieto vlastnosti spoluvytvárajú harmonický obraz, iba sme ho doposiaľ datovali do veľmi ďalekej prehistórie. Chomsky v súčasnosti poníma kvantifikátory ako univerzálne: „Zoberme si oblasť kvantifikátorov. V práci spred dvadsiatich piatich rokov sa chápali ako prototypálna povrchová vlastnosť, dnes sa považujú za prototypálnu nepovrchovú vlastnosť, vlastnosť jazykovej schopnosti“ (2002, 114; prel. M. Š.). Z hľadiska teórie nemáme problém s ich možnosťou, ale s nutnosťou.

No práve objavenie jazyka, ktorého vlastnosti sú v ostrom rozpore s tým, čo Chomsky považuje za univerzálne pre všetky jazyky, ohlásil Daniel L. Everett v článku „Cultural Constraints on Grammar and Cognition in Pirahã“ s príznačným podnázvom „Another Look at the Design Features of Human Language“ (Kultúrne obmedzenia gramatiky a poznania v jazyku pirahã: Iný pohľad na základné vlastnosti ľudského jazyka):

Kultúra [ľudu Pirahã] obmedzuje komunikáciu na témy, ktoré nie sú abstraktné a patria k bezprostrednej skúsenosti účastníkov komunikácie. Toto obmedzenie vysvetľuje rad veľmi prekvapivých rysov gramatiky a kultúry ľudu Pirahã: absencia akéhokoľvek druhu čísel alebo chápania toho, čo počítanie je, ako aj všetkých podmienok na kvantifikáciu, absencia pojmov pre farby, absencia vedľajších viet, najjednoduchší známy systém zámen, absencia „relatívnych časov“, najjednoduchší doteraz známy systém príbuzenstva, neprítomnosť mýtov stvorenia a fikcie, absencia individuálnej alebo kolektívnej pamäte siahajúcej viac než dve generácie do minulosti, absencia kresby alebo iného umenia a jedna z najjednoduchších zdokumentovaných materiálnych kultúr, ako aj skutočnosť, že ľud Pirahã je monolingválny po viac ako dvesto rokov pravidelného kontaktu s Brazílčanmi a ľudom Kawahiv, ktorý patrí k jazykovej skupine Tupí-Guaraní (2005, 621; prel. M. Š.).

Everett upresňuje, že v žiadnom prípade nejde o upadnutú alebo nezdravú kultúru. Podľa neho je to jazyk s jedným z najkomplexnejších slovesných systémov, s bohatým a presným systémom rozlišovania prírodných javov, rastlín, zvierat, útvarov a predmetov.

Sám Everett začínal ako nadšený nasledovník Chomského. Vo svojej dizertačnej práci sa ešte snažil opísať jazyk pirahã v zmysle Chomského univerzálnej gramatiky. Svoje pozorovania však iba veľmi problematicky dával do vzťahu s príslušnými hypotézami a postupne objavoval i hranice ich teoretickej platnosti. Myšlienka, že ako ľudia máme vrodenu nielen schopnosť naučiť sa prirodzený jazyk, potrebu reflektovať a artikulovať svoju skúsenosť tak z vonkajšieho sveta, ako aj z vnútorného prežívania a komunikovať ju iným a dostávať ju od iných, a že máme vrodené dokonca aj konkrétne spôsoby tejto artikulácie a reflexie, nie je v ničom nová. Nájde ju napríklad v starom scholastickom stredovekom chápaní univerzálií, pojmov, ktoré majú byť pre všetky jazyky rovnaké, len sa majú vyjadrovať inou formou, ak máme použiť saussureovskú metaforu, rovnaký myšlienkový obraz, rovnaká platónska idea sa má vyjadriť odlišnými zvukovými obrazmi. Takéto „univerzálie“ vznikli v stredoveku v kultúrne prepojenom svete Európy v procese plurilingvizmu, vzájomného vrstvenia a ovplyvňovania sa prevažne príbuzných jazykov, na Západe pod vplyvom latinčiny, čo mohlo viesť pri povrchnom pozorovaní k takémuto súdu. Chomsky iba

zopakoval chybu: na základe malého počtu jazykových skupín blízkej typológie a vo vzájomnom kontakte chcel usudzovať na vlastnosti jazyka ako takého. Za univerzálne považoval nielen pojmy, ale aj syntaktické štruktúry. Logicky je takéto usudzovanie syntetickým súdom vzniknutým indukciou, ktorý môže byť hocikedy falzifikovaný a nikdy ho nemožno považovať za všeobecne platný. Dokázateľne a nesporne platný môže byť iba súd analytický, logicky konzistentne odvodený od pozorovania nezávislou dedukciou z nadradeného celku, ako je to v matematickom dokazovaní.

Ak je výsledok takéhoto súdu v rozpore so skutočnosťou, chybný je pravdepodobne proces odvodzovania, no chybným môže byť aj vstupný predpoklad, ktorý sa považoval za apriórny. Treba si dávať pozor na dôkazy v kruhu, ktorých postupy sú síce formálne správne, no iba potvrdzujú, že to, čo chceme dokázať, je vstupným predpokladom nášho súdu, preto z vedeckého hľadiska nie sú platné, akokoľvek môžu byť emotívne presvedčivé. Ak je však postup dedukcie správny a výsledok nie, musia byť nesprávne vstupné predpoklady. Fakt, že Chomského hypotézy zodpovedajú nielen matérii, z ktorej vychádza, ale čiastočne i podobnej, a sú jednoznačne falzifikované na typologicky a situačne odlišnej matérii, ukazuje, že jeho úsudky majú platnosť, ale inú, než predpokladá. Skutočne niečo objavil, no nie niečo univerzálne platné, ale viazané na analytické jazyky a na kontext tzv. západnej kultúry, ktorá sa stáva globálnou, no to ju nerobí univerzálnou.

Pre človeka platí, že jeho nástroje sú členené, že majú relatívne oddelené časti, ktoré majú význam iba v celku. „Človek, a v tomto je skutočne jedinečný, sa dostal k tomu, že vytvára nástroje z rôznorodých funkčných súčastí a používa nástroje pri vytváraní iných prostriedkov a iných druhov artefaktov“ (Lampis 2011, 41; prel. M. Š.). Má však i pôvodnejšie, jednoduché nástroje, ako je napríklad kyjak, ktorý môže byť z jedného kusa, alebo pästný klin. Takto nečlenené nástroje používajú aj mnohé zvieratá a my si nimi pomôžeme v čase núdze, no nestačia nám. Podobne je to s vyjadrovaním, keď sa stretneme s človekom, s ktorým nemáme spoločný jazyk, dokážeme si niečo ukázať významovo nečlenenými posunkami, no zložitejšie obsahy si musíme nakresliť alebo predviesť ako mím. Tieto obsahy však už majú komplexne členený charakter. Preto nás zaráža Everettom pozorovaná neprítomnosť iného kreslenia než jednej súvislej zatočenej čiary v prípade ľudu Pirahã. Táto čiara sa navyše na nič nepodobá a má označovať duchovnú skúsenosť považovanú za úplne reálny jav.

Za univerzálnu vlastnosť jazyka teda považujeme analytické normované členenie ucelenej informácie do jej analytických zložiek s čiastkovým významom na úrovni vety, tej však bohato postačuje k funkčnosti už jedna úroveň. Spomínaná neobmedzená rekurzivita, mnohoúrovňová nadväznosť môže v tomto prípade fungovať na úrovni textu, dichotómia celku a časti nie je v tomto prípade obmedzená, významové väzby sa tvoria medzi vetami v ich logickej, ak aj nie formálnej súvzťažnosti a situačnom kontexte.

Ale môže byť rekurzivita v prípade metafory neobmedzená na úrovni vety, a to práve v jazykoch, ktoré rekurzivitou používajú bežne a v ktorých, aspoň od baroka, majú bohaté vety s mnohonásobnou rekurzivitou bohatú tradíciu? Zdá sa, že to tak nie je. Bežne sa stretávame s prvým stupňom rekurzivity, prípadne s druhým, ktorý pracuje s prirovnaním dvoch už metaforických alebo metonymických prvkov.

Nenachádzame však metafory tretieho a vyššieho stupňa, ako keby tu bola hranica, na ktorú deautomatizácia metafory naráža. Metafora teda môže odkazovať na inú metaforu, rozvíjať ju a aktualizovať, hoci ako živá častejšie sprítomňuje niečo, čo je nové, prípadne ťažšie prijateľné, alebo poskytuje nové chápanie známeho, ale prípad metafory tretieho a vyššieho rádu sa ukazuje ako problém. Podobne dospieva k názoru o ohraničenosti možností metafory aj MacCormac:

Keby sa mi podarilo vytvoriť algoritmy na univerzálnu produkciu metafor, mohol by som redukovat metaforu na rekurzívnu funkciu, ale zdá sa, že kreativita a často nečakaná variabilita metafory je výzvou pre rekurziu. Potom by som mohol a tvrdiť, že vlastnosti neznámeho môžu byť nielen predpovedané, ale i dedukovateľné. Moja dôvera v kantovskú koncepciu hraníc konceptualizácie mi dovoľuje uspokojiť sa s kváziformálnym opisom metafory (1985, 5; prel. M. Š.).

METAFORA VO FILOZOFII

Za najvýznamnejších filozofov 20. storočia sa zvyknú považovať Ludwig Wittgenstein (1899 – 1951) a Martin Heidegger (1889 – 1976) a rozdiel medzi nimi sa dá dobre ukázať práve na ich postoji k metafore. Ak Wittgenstein vo svojom *Traktáte* uvádza tézy, z ktorých sa mnohé najprv chápali ako definície, potom ako objavné, silné metafory, ktoré sa i jemu postupne ukazovali ako slabé, a preto ich korigoval a nanovo kontextualizoval, Heidegger pri „mapovaní“ horizontov a motivácie filozofických pojmov antického i moderného chápania používal náročné metafory opierajúce sa o originálne chápanie nemeckého a gréckeho jazyka. Spôsob, akým boli a sú kontroverzné metafory týchto dvoch mysliteľov, je vhodným ukazovateľom rozdielov ich filozofického smerovania a prínosu. Ako správne pozoruje Cazeaux: „Ricoeur si myslí, že to, že vníma metaforu a metafyziku ako ‚vertikálne‘ vzťahy, prvý medzi doslovným a metaforickým a druhý medzi zmyslovým a zrozumiteľným, je dôvodom, prečo Heidegger v texte Veta o (dostatočnom) dôvode [*Der Satz vom Grund*] tvrdí, že ‚metaforickosť existuje iba v metafyzike‘ (Heidegger 1997, 72)“ (2007, 176; prel. M. Š.).

Heideggerova metafora sa tu javí ako významná, okrem iného aj ako stimul diskusie dvoch významných filozofov konca 20. storočia, Derridu a Ricoeura. Cazeaux vysvetľuje, ako Ricoeur tlmočí heideggerovské chápanie metafory: „Metaforický diskurz je doména, v ktorej sa nové výrazy vytvárajú, ale nie sú v nej konceptualizované alebo preložené; tam sa tvorivé metafory dostávajú po prvýkrát do hry. Príkladom takéhoto diskurzu môže byť báseň, rozprávanie alebo esej. Špekulatívny diskurz je doménou konceptu a navyše doménou, v ktorej sa pojmom dá vypovedať o predmete“ (178).

Derrida pre neho charakteristickým spôsobom odmieta zásadnosť rozlíšenia doslovného a metaforického významu vo vzťahu k definícii metafory, ktorú obhajuje: „Tím se vysvětluje i nedůvěra, kterou má k pojmu metafory Heidegger. V knize *Der Satz vom Grund* zdůrazňuje zejména protiklad smyslové/non-smyslové; což je sice důležitý rys, nikoli však jediný, ani první anebo takový, který nejvíce určuje hodnotu metafory“ (1993; 264 – 265). Inde zasa vyzdvihuje význam, ale nesebestačnosť metafory: „metafora je spolu se všemi svými bytostnými charakteristikami klasické

filosoféma, je to metafyzický pojem“ (207). Významné je však, že vyzdvihuje práve metaforu metafor, ktorá má aj podľa nás hraničné vlastnosti:

Kdybychom chceli uchopiť a utriediť všetky metaforické možnosti filosofie, prínejmenším jedna metafora by stále bola eliminovaná a setrvávala by vně tohoto systému: prínejmenším tá, bez níž by se neutočil pojem metafor, neboli – abyom synkopicky zdůraznili celý tento řetězec – metafora metafor. Tato metafora, jež zůstává vně toho pole, které umožňuje vymezit, navíc extrahuje či abstrahuje sebe samu z tohoto pole, takže se z něj jakožto metafora odečítá (207).

ZÁVER

Ak sú snahy o vyzdvihnutie arbitrárnosti priameho vzťahu medzi najrozvinutejšími znakovými formami a ich chápaním, ako aj vzťahu predstavy a jej vyjadrenia mimo historického, kultúrneho i osobnostne zážitkového kontextu typické na prelome 19. a 20. storočia a začiatku 20. storočia, čo súvisí aj s problematizáciou, aktualizáciou a zmenou chápania metafor, neskôr pozorujeme tendenciu k zamieňaniu zjednodušene chápanej metafor za riadne definovanie pojmov. Od moderny a avantgardy k postmoderne a súčasnosti vidíme vyzdvihovanie singulárnych a fragmentárnych metafor boja o život, samospasiteľnosti trhu, nevyhnutnosti konzumu, nepochopiteľnosti vedy a filozofie, zbytočnosti humanitného vzdelania, celkovo slabých metafor, podobne, ako je v jazykovede slabou metaforou myšlienka jednej konkrétnej univerzálnej gramatiky. Ale každá gramatika musí byť univerzálna aspoň v tom zmysle, že nejako umožní artikulovať akúkoľvek skúsenosť spôsobom, ktorý je závislý od poznania gramatiky, lexiky, ale aj od potreby pochopiť druhého, na základe kultúrneho a historického kontextu i osobnej predstavivosti a spätnej väzby. Umenie a literatúra tak dostávajú väčšie vyjadrovacie možnosti a nástroje šírenia podobne ako veda, ale zároveň dozrievajú do situácie, keď, ak už nie sú pochopiteľné bez poznania kontextu, aspoň zabezpečujú diametrálne odlišný pohľad, ktorý je vo vzťahu k redukovanému singulárnemu chápaniu bez komplexného zhodnotenia reálnej situácie často vo vzťahu slabej, zradnej alebo zavádzajúcej metafor, ktorá sa však predsa javí ako potrebná aspoň zo spoločenského hľadiska.

POZNÁMKY

- ¹ Mimézis sa od mimikry líši účelom napodobňovania. Mimikry u zvierat má za úlohu oklamať predátora alebo korisť predstieraním, že sú tým, čím nie sú, zakrytím vlastnej identity. Jeho funkciou je oklamať. Oproti tomu mimézis je založená na tom, že má byť pravdivá, objasňujúca, pomáhajúca, funkčná. Možnosť oklamať nesie v sebe ako nevyhnutný defekt, deficit, nechcenú súčasť svojej povahy.
- ² Pôvodná forma je μίμησις (mīmēsis), z μιμεῖσθαι (mimeisthai, napodobňovať, imitovať), to je blízke k μῖμος (mimos, mím). Slovo mím sa ukazuje ako azda najstaršie, označuje herca, ktorý predvádza podobným, ale štylizovaným pohybom, nie slovom.
- ³ Pôvodná funkcia jednoznačnej identifikácie ako dnes priložením dvoch polovic roztrhnutej bankovky alebo zapadnutie kľúča do zámky, založená práve na ľubovoľnosti spôsobu dvoch plne funkčne arbitrárne oddelených častí celku sa pri pečati nahradila figuratívnym reprezentovaním, vecná súvislosť metaforickou. Typ znaku, ktorý dnes podľa Peirca označujeme ako symbol, nemá s označovaným

žiadnu priamu vecnú, príčinnú alebo časopriestorovú súvislosť, tá stavia na kultúrnej a historickej skúsenosti, ktorú metafora prepája s individuálnym zážitkom odhalenia súvislosti bez popretia odlišnosti.

- ⁴ Takto neskôr nazval americký filozof Willard Van Orman Quine (1908 – 2000) chybný, ale rozšírený názor, že konkrétne slovo (nie vlastné meno) by malo označovať práve jeden fyzický predmet.
- ⁵ „die Anzahl, welche dem Begriff F zukommt, ist der Umfang des Begriffes gleichzahlig dem Begriffe F“.
- ⁶ Otvorenie zátvorky je možné ako jej odstránenie iba v prípade asociatívnych úkonov, ako je súčet alebo aritmetický súčin. V prípade neasociatívnych operácií, ako je odčítanie alebo umocňovanie, si vyžaduje zložitejšie procesy linearizácie presného postupu operácií, pri odčítaní je záväzný postup zľava doprava, pri umocňovaní naopak. Čím je informácia komplexnejšia, tým je odstraňovanie zátvoriek náročnejšie, ale možné je vždy. Rekurentný proces logicky často nie je asociatívny, preto text s rekurzitou obmedzenou na jeden stupeň vo vete upravený z textu s neobmedzenou rekurzitou je možný, je však nielen dlhší, ale jeho výstavba je výrazne odlišná.

LITERATÚRA

- Cazeaux, Clive. 2007. *Metaphor and Continental Philosophy. From Kant to Derrida*. New York: Routledge.
- Derrida, Jacques. 1993. „Bílá mytologie.“ In *Texty k dekonstrukci*, Jacques Derrida, prel. Miroslav Petříček, 196 – 276. Bratislava: Archa.
- Dirven, René. 2003. „Introduction.“ In *Metaphor and metonymy in comparison and contrast*, ed. René Dirven – Ralf Pörrings, 1– 38. Berlin – New York: Mouton de Gruyter.
- Eco, Umberto. 2004. *Teorie sémiotiky*. Prel. Marek Sedláček. Brno: JAMU.
- Everett, Daniel L. 2005. „Cultural Constraints on Grammar and Cognition in Pirahã.“ *Current Anthropology* 46, 4: 621 – 646.
- Frege, Gottlob. 1884. *Die Grundlagen der Arithmetik. Eine logisch-mathematische Untersuchung über den Begriff der Zahl*. Breslau: W. Koebner.
- Heidegger, Martin. 1997. *Der Satz vom Grund*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH.
- Chomsky, Noam. 2002. *On Nature and Language*. Cambridge University Press: New York.
- Isidor ze Sevilly. 2000. *Etymologiae I.–III./Etymologie I.–III*. Prel. Daniel Korte. Praha: Oikoymenh.
- Jakobson, Roman. 2003. „The metaphoric and metonymic poles.“ In *Metaphor and metonymy in comparison and contrast*, ed. René Dirven – Ralf Porings, 41 – 47. Berlin – New York: Mouton de Gruyter.
- Kövecses, Zoltán. 2018. *Metaphor universals in literature*. Dostupné na: https://www.researchgate.net/publication/322940750_Metaphor_universals_in_literature [cit. 20. 09. 2018]
- Krupa, Viktor. 1997. „Similarity As a Basis of Metaphor?“ *Jazykovedný časopis* 48, 2: 81 – 88.
- Lampis, Mirko. 2011. *El significado de la inteligencia. Una conversación interdisciplinaria entre vida, conocimiento y semiosis*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- MacCormac, Earl R. 1985. *A Cognitive Theory of Metaphor*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Martinka, Jaroslav, ed. 1970. *Antológia z diel filozofov. Predsokratovci a Platón*. Prel. Miloslav Okál – Július Špaňár. Bratislava: EPOCH.
- Martinka, Jaroslav, ed. 1973. *Antológia z diel filozofov. Od Aristotela po Plotína*. Prel. Miloslav Okál – Július Špaňár. Bratislava: Pravda.
- Peirce, Charles Sanders. 1955. *Philosophical Writings of Peirce*. Ed. Justus Bucher. New York: Dover.
- Saussure, Ferdinand de. 1996. *Kurs obecné lingvistiky*. Prel. František Čermák. Praha: Academia.

Metaphor as a criterium of shifts in understanding language and communication

Metaphor. Modernity. Postmodernity. Arbitrariness of linguistic sign. Figurative language.

Metaphor has been elevated and absolutized, but also exhausted and problematized in modernity. Above that, the language sign/symbol has been revealed as arbitrary and functional wherever imagination has failed. Metaphor exploits external or situational analogy, which is not arbitrary, if we consider it within a communicative situation. For this reason, metaphor has been pushed out of the focus of linguistics. Postmodern resignation to consistency and completeness of explanation has led to using metaphors – otherwise irreplaceable in forming new ideas and experiences – instead of definitions of concepts. We want to show that concepts can and should be analyzed and defined. We propose that one can analyze in this way the problem of universal grammar and recursion in language. Reflecting on the function of metaphor in philosophy, we show that philosophical explanations are applicable in other disciplines dealing with language and communication.

Doc. Mgr. Martin Štúr, PhD.
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Hodžova 1
949 01 Nitra
Slovenská republika
mstur@ukf.sk

Quaken als Ausdruck von Verfehlung und menschlicher Bedrohung: Der Frosch als eine „absolute Metapher“

CHRISTIAN HILD

Kulturhistorisch nimmt der Frosch eine besondere Stellung ein. Obwohl – oder gerade weil – von seiner Physis keine direkte Gefahr für den Menschen auszugehen scheint und er eher unauffällig wirkt, eignet sich der Frosch als eine „ideale Projektionsfläche, also quasi [als] Idealtyp des textuellen Tieres“, das in der Literaturgeschichte überwiegend negativ konnotiert ist (Hainz 2007, 64); seit jeher wurde der Frosch in zahlreichen Anthologien, Fabeln, Märchen, Romanen, künstlerischen Darstellungen und in Redewendungen mit Hybris, Prahlerei, Dummheit und Feigheit in Verbindung gebracht. Die These des Beitrags lautet nun: Die Darstellungen des Frosches in unterschiedlichen Medien weisen Überschneidungen hinsichtlich der ihm beigelegten Attribute auf, so dass dieses Tier als eine „absolute Metapher“ im Sinne Hans Blumenbergs gelten kann. Der Ausdruck der Verfehlung und der menschlichen Bedrohung wird augenfällig in der Gestalt des Frosches.

Zur Präzisierung soll zunächst kurz das diesbezügliche Verständnis von Hans Blumenberg skizziert werden, um darauf in den folgenden Kapiteln Bezug nehmen zu können. In der Studie *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1960) entwickelte er die Theorie von absoluten Metaphern, die er in *Theorie der Unbegrifflichkeit* (1979) ausdifferenzierte. Blumenberg unterschied drei Arten von Metaphern: Während einige unklare Formen und Vorstufen eines konzisen Denkens darstellen und andere als Ornamente die Überzeugungskraft unterstützen (1960, 7–8), fungieren absolute Metaphern nicht als Platzhalter für das eigentlich Gemeinte, sondern sie erweisen „sich gegenüber dem terminologischen Anspruch als resistent [...], nicht in Begrifflichkeit aufgelöst zu werden“ (11); von ihrem Korrelat sind sie demnach „gelöst“ bzw. „absolut“. Sie zeigen nicht nur dem begrifflichen Denken, sondern auch der menschlichen Erkenntnis die Grenzen auf, verweisen auf Aporien und Mysterien und geben eine Antwort auf „jene vermeintlich naiven, prinzipiell unbeantwortbaren Fragen, deren Relevanz einfach darin liegt, daß sie nicht eliminierbar sind, weil wir sie nicht stellen, sondern als im Daseinsgrund gestellt vorfinden“ (19).

Um nun die These des Beitrags zu beleuchten und zu unterfüttern, werden exemplarisch¹ Darstellungen des Frosches von der Antike bis in die Neuzeit dahingehend untersucht, inwieweit sich in diesem etwas ausdrückt, das nicht durch begrifflich abstrakte Sprache vermittelt werden kann und somit im Sinne Hans Blumenbergs als eine „absolute Metapher“ fungiert.

1. BIBLISCHE BEZÜGE

Innerhalb der biblischen Bücher wird der Frosch sehr selten erwähnt. Im Neuen Testament tritt er nur im Zusammenhang mit dem menschlichen Mundbereich auf; dabei besteht eine enge Relation zu der alttestamentlichen Interpretation des Frosches, die unter dem Einfluss von zwei Traditionen stand: Die altägyptische Geburts- und Totengöttin Heket war froschköpfig, und in der Hieroglyphenschrift wurde ihr Name oft von Darstellungen eines Frosches begleitet (Lévêque 1999, 53–54; Hirschberg 1988, 38; Weber 1972, 525–526).² Die Verbindung zu diesem Tier geht mit ihrer Funktion als Göttin der Auferstehung einher. Man war der Annahme, dass der Frosch aus dem Schlamm des Nils entstehe:³ Als nach der Winterstarre im Frühjahr in den Nilauen zahlreiche Frösche wieder „lebendig“ wurden, kam dies für die alten Ägypter einer „Auferstehung des Leibes“ gleich (Keller 1963, 316). Zweitens stand der Frosch unter dem negativen Einfluss der Vorstellung aus Persien, wonach er als ein Symbol von Ahriman, dem Gott der Finsternis und des Bösen, angesehen wurde (Prigent 2009, 471; Giesen 1997, 357–358; Park 1997, 227).

Kommen wir zunächst zum Alten Testament: Hier zählte der Frosch zu den unreinen Tieren (Lev. 11.10–12). Traditionsgeschichtlich vereint er die Vorstellungen der ägyptischen und persischen Religion, wenn er als Vollstrecker in der zweiten Plage auftritt, die Jahwe den Ägyptern schickte, als der Pharao das Volk Israel nicht aus der Knechtschaft ziehen lassen wollte (Ex. 8.1–11).⁴ Die enorme Beeinträchtigung bestand nach Feliks (1962, 112) in dem lauten Quaken und besonders in der durch die Frosch-Invasion bedingten Verunreinigung von Lebensmitteln. Der römisch-jüdische Historiker Flavius Josephus (ca. 37–100) interpretierte diese Plage auch als eine Strafe Gottes für die Vielgötterei: Der Frosch, bei den Ägyptern im Zuge des Heket-Kultes als positiv angesehen, verkehrt sich in ein ekelerregendes Tier, wenn es wie ein Götze verehrt wird (Weber 1972, 531).

Im Neuen Testament treten Frösche innerhalb der Offenbarung des Johannes als dämonische Geister auf, die aus dem Maul des Drachen und des falschen Propheten springen (Offb. 16.13–14). Das Motiv stellt das sechste der insgesamt sieben sog. „Schalenvisionen“ dar, welche Plagen gegen die Menschen ankündigen, die das aus der Schale gegossene Tier wie einen Götzen anbeten (Offb. 16.2). Die sechste und siebte Vision kündigen die Zerstörung Roms an: Der Euphrat als Grenze zwischen dem Römischen Reich und dem Partherreich werde austrocknen, um den Vormarsch der feindlichen Könige aus dem Osten zu erleichtern, die die Feinde der Christen richten werden. Die Szenerie erinnert bewusst an die Teilung des Schilfmeeres durch Mose auf der Flucht vor den Ägyptern (Ex. 14.21) (Giesen 1997, 357).⁵ In Vers 13 schaut Johannes die teuflische Trinität: ein Drache symbolisiert dabei Satan, ein Tier den Antichristen und ein Lügenprophet die Propaganda des Kaiserkults (Prigent 2009, 470; Schüssler Fiorenza 1994, 116). Dieser Trias entspringen drei böse Geister, die Fröschen gleichen und als „Funktionäre der dämonischen Trinität“ ihre Heere zur letzten Schlacht am mythologischen Ort Hermageddon sammeln (Offb. 16.15–16; Schüssler Fiorenza 1994, 117). Damit wird der Frosch zu einem Untertanen und einer Begleiterscheinung Satans (vgl. Park 1997, 228–229), weshalb diese Amphibie intuitiv als giftig eingestuft wurde (Wellmann 1910, 115). Dieses Bild interpretierten

die antiken Kirchenväter derart, dass der Frosch zu einem Symbol für alles Sündhafte wurde; das *tertium comparationis* zwischen Sündern und Fröschen war ein Leben im Dreck (Weber 1972, 536; Egger 1962, 154, 156).⁶

Zwischen den Büchern des Alten und Neuen Testaments findet eine Akzentverschiebung der Charakterisierung des Frosches statt. Während im Kontext der Befreiung des Volkes Israel der Frosch zwar Schaden zufügen kann, tut er dies im Auftrage Jahwes und zum Nachteil der Ägypter. Im Neuen Testament greift Johannes in der Apokalypse dieses Motiv auf und erweitert es um weitere negative Attribute, die innerhalb des antiken-nahöstlichen Kulturkreises präsent waren: Die Frösche werden nun in eine direkte Verbindung mit dem Satan gebracht bzw. repräsentieren sie teuflisches Gedankengut. Als Begleiterscheinung des Satans sollen sie Rom rasant mit dessen Gedankengut kontaminieren und Schaden zufügen.⁷ Die Verfehlung bestand in der Propaganda des Kaiserkults und damit in der Abkehr von göttlichen Normen, ebenso wie die zweite ägyptische Plage in Anspielung an den Kult der froschähnlichen Göttin Heket als Kontrapunkt zu dem Jahwe-Glauben darstellt. Der Konnex der beiden durch Frösche bestraften Völker gründete in ihrer Zuwendung zu Götzen; der eigene Vorteil stand im Vordergrund und stellte die Triebfeder für ein Verhalten dar, welches nach der vorherrschenden Ansicht nicht human sein konnte, da es sich nicht an göttlichen Prinzipien orientiert.

Die vorgestellten biblischen Bezüge weisen einen stabilen Zusammenhang zwischen dem Frosch und der Unterwelt bzw. dem Satan auf, so dass der Frosch hier zwar eher als ein Symbol fungiert, er jedoch durch die Distanz zu dem zivilisierten Lebensraum der menschlichen Erkenntnis Grenzen aufzeigt und damit Grundzüge einer absoluten Metapher in sich trägt.

2. DER FROSCH IM ANTIKEN GRIECHISCH-RÖMISCHEN KULTURKREIS

Die antike Namensgebung des Frosches steht unter onomatopoetischem Einfluss. Im Lateinischen heißt er *rana*, was ebenso wie das griechische βάτραχος, entstanden aus βράτραχος („Ranaschreier“), auf eine Nachahmung seines stimmlichen Klangs zurückgeht.⁸

Dies gilt auch für die Verbalformen seiner Laute; die deutsche Bezeichnung „quaken“ recurriert auf die Umschreibungen von Aristophanes in dessen Komödie *Die Frösche* (βρεκεκεκεξ κοᾶξ κοᾶξ, Dover 1993, *Ranae* 235)⁹ und auf den Mythos von den „Lykischen Bauern“ aus den *Metamorphosen* des Ovid (Anderson 1972) (*quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere temptant*, VI.376). Für das Schreien des Frosches wurden allgemein folgende Verben verwendet: *coaxare*, *garrire*, *quaxare*, βοᾶν, θορυβεῖν, βρεκεκεκεξ κοᾶξ κοᾶξ (Hünemörder 1998, 680; Weber 1972, 531; Richter 1967, 618; Keller 1963, 311). Aristophanes bezeichnet ihre Laute auch als ein lautes „Geblubber“ (πομφολυγοπαφλάσμασιν, *Ranae* 240, 249), das sie am liebsten den ganzen Tag von sich geben (*Ranae* 259–261). Unter den Bezeichnungen *rana* und βάτραχος wurden sämtliche Frosch-Lurche zusammengefasst, wobei man jedoch zwischen dem grünen Wasserfrosch (*rana esculenta*), dem braunen Grasfrosch (*rana fusca*) und der Kröte (*bufo*) unterschied (Wellmann 1910, 113).¹⁰

In der griechisch-römischen Kultur hielt sich die – wie schon im altägyptischen Kulturkreis verbreitete – Annahme, die Frösche seien aus Schlamm entstanden;¹¹ als ihr Lebensraum gelten besonders Sümpfe (Aristophanes [Dover 1993], *Ranae* 234; Vergil [Götte 1977], *Georgica* I.138; Ovid [Anderson 1972], *Metamorphoseon libri* VI.381; Horaz [Shakleton Bailey 2001], *Sermones* I.5.14–15; Phaedrus [Ohlberg 2011], *Fabulae* I.2.10; I.6.7; I.30.2) oder andere Feuchtgebiete wie Pfützen, Teiche, künstliche Wassergräben und Uferrandzonen.¹² Sie lieben Zypergras und Pfeilkraut, meiden den Regen und ziehen die Dunkelheit vor (Aristophanes [Dover 1993], *Ranae* 243–246; Babrios [Luzzatto 1986], *Fabulae* 120.1).

Das Wesen der Tiere ist überwiegend negativ besetzt, da sie als Boten der Unterwelt galten. Dies hängt nicht nur mit Aristophanes' Komödie zusammen, in der Dionysos in den Hades hinabsteigt, um nach dem Tod von Euripides und Sophokles einen an der Oberwelt so sehr vermissten guten Dichter hinaufzuholen; bei seiner Fahrt über den Acheron wird er von dem Geschrei des Chores der Frösche sehr belästigt.¹³ Wie Aristophanes brachte auch der römische Satirendichter Iuvenal Frösche mit der Unterwelt in Verbindung, weshalb ihnen auch magisch-apotropäische Fähigkeiten zugeschrieben wurden.¹⁴ Cicero glaubte, dass den kleinen Tieren ein Instinkt innewohnt, durch den sie mit ihrem Schreien eine Änderung des Wetters ankündigten.¹⁵ Frösche galten allgemein als hässlich, unheimlich und giftig, weshalb sie als Zaubertiere der Bauern und Hexen galten,¹⁶ und auch im Kunsthandwerk oftmals als Motiv aufgenommen wurden.¹⁷ Plinius attestiert den aufbereiteten Körper teilen von Fröschen magische Heilfähigkeit.¹⁸

Im Folgenden werden jeweils ein Beispiel aus der griechischen und lateinischen Literatur vorgestellt; gebündelt und ausgewertet werden die diesbezüglichen Ergebnisse am Ende dieses Kapitels.

2.1. Babrios, *Fabulae* 120: „Der Frosch als Arzt“¹⁹

- Der Frosch, der Siedler im Morast, im Halbdunkel,
 2 Der sich in ausgeworfnen Gräben gern aufhält,
 Kroch einst ans Land und sprach zu allen Landtieren:
 4 „Ich bin ein Arzt und kundig aller Heilmittel,
 Wie keiner sie sonst kennt, auch nicht Paian selber,
 6 Der im Olympos wohnt, der Götter Heilkünstler.“
 Der Fuchs versetzte höhnend: „Wie? Du heilst andre
 8 Und kannst dich selber nicht kurieren, Aufschneider,
 So grüngelb um die Augen, wie du stets aussiehst?“

Der griechische Fabeldichter italischer Herkunft disqualifiziert den Frosch als ein ernstzunehmendes Tier, das sich schon durch seinen Lebensraum von dem Gros der Lebewesen unterscheidet. Der Sumpf als Heimat, die Vorliebe für Dunkelheit und Gräben (v. 1–2) steht in einem starken Kontrast zu dem Land und den dort lebenden Tieren, zu denen der Frosch spricht (v. 3): Er sei ein weiser Arzt, der sich in Heilmitteln besser als der Götterarzt Paian auskenne (v. 4–6). Seine Qualifikation wird schon durch seine Herkunft aus dunklen Sümpfen befleckt, die aufgrund ihrer Unwirtlich-

keit nicht gesundheitsförderlich sind. Der Anspruch, dennoch ein die Heilkunst der Götter übertreffender Arzt zu sein, karikiert den Größenwahn des Frosches, der auf seinen aufgeschwemmten Körper und sein verhältnismäßig großes Maul als Symbol der Prahlerei rekurriert.

Die Reaktion der Tiere legt Babrios dem Fuchs in den Mund, der den Frosch als Aufschneider enttarnt, indem er ihm zwei Argumente entgegenhält: Zum einen widerspreche allein die „grüngelbe“ Körperfarbe heilenden Kräften und zum anderen könne sich der Frosch selbst nicht helfen (vgl. v. 8–9). Eine Antwort bleibt aus, und der Frosch scheitert an einer für ihn unüberwindbar scheinenden Differenz zwischen seinem Anspruch und der Wirklichkeit, bevor er sein vermeintliches Können unter Beweis stellen kann. Als Amphibie ist der Frosch in beiden Elementen und nicht – so wie der Fuchs – nur in einem zuhause; seine Andersartigkeit interpretiert Babrios als Ausschlusskriterium von „allen Landtieren“ (v. 3), denen der Frosch gegenübergestellt wird. Entsprechend kann er sich auch „selber nicht kurieren“ (vgl. v. 8), da er aufgrund seiner Zwischenstellung weder ganz der Gemeinschaft der Landtiere noch der der Wasserbewohner angehört. Er vermag es bspw. nicht, sich über eine längere Zeit an Land aufzuhalten, sonst würde er austrocknen. Anstatt also die amphibische Fähigkeit positiv zu deuten und den Frosch als zu *allen* – also auch zu den Landtieren – Lebewesen affin zu betrachten, wird dieses Kriterium ins Negative verkehrt und ihm angelastet. Die Heilkräfte des Frosches beruhen nur auf lügnerischer Prahlerei, so dass sie kranken, um Heilung bittenden Lebewesen keine Linderung in Aussicht stellen könnten. Ein derartiger „Arzt“ möchte eine Gesellschaft zerstören, indem er deren Mitgliedern mit seiner „Heilkunst“ bewusst Schaden zufügt.

Babrios stellt in der Fabel den Frosch als ein sich in einem Konflikt zwischen Existenz und Essenz befindliches Tier dar: Seinem Wesen nach ist es ein Frosch, der in den dunklen Sümpfen lebt und so einen Gegenpol zu den übrigen Lebewesen darstellt. Diese Kluft will er überwinden, indem er seine Existenz in die eines gottgleichen Arztes überführt, um mit der restlichen Welt in Kommunikation treten zu können. Dieser Gratwanderung ist kein Erfolg beschert, indem der Konflikt durch die „Entzauberung“ des Frosches gelöst und die divergierende Existenz und Essenz wieder vereint werden: Ein Frosch kann per se kein Arzt für die Belange der Lebewesen sein, da er trotz aller Verstellungen nicht zu ihnen passt.

2.2. Ovid, *Metamorphoseon libri VI*.317–381: „Die Lykischen Bauern“²⁰

In den *Metamorphosen* zeichnet Ovid die von Latona in Frösche verwandelten Lykischen Bauern als Inbegriff des böswilligen Fehlverhaltens von Menschen gegenüber Göttern.

Von Iuno verbannt, gelangt Latona zusammen mit ihren Kindern nach einem langen und aufgrund der sengenden Hitze kräftezehrenden Marsch an einen kleinen See, der die ersehnte Rettung zu verheißen scheint (v. 339–346). Dem Naturgesetz, sich am Allgemeingut zu bedienen (Maier 1988, 73),²¹ steht jedoch eine Gruppe von Bauern gegenüber, die den Verdurstenden nicht nur das Trinken verweigern (v. 349), sondern auch trotz flehentlichen Bittens (v. 352) das Wasser aus purer Böswilligkeit verunreinigen (v. 365–367). Darauf setzt mit einer Verfluchungsformel (v. 369) die

Epiphanie Latonas ein, die die Metamorphose der Bauern in Gang setzt: Sie nimmt ihren Anfang an deren Stimme (v. 377), wodurch der Bogen zu einem wesentlichen Merkmal von deren *malignitas* gespannt wird: Indem die Bauern Latonas pathetische Bitte nach Wasser kategorisch ablehnten (v. 361–362), erwiesen sie sich als bewusst unfähig für eine Kommunikation mit den Göttern (Maier 1988, 66).²² Die Verwandlung ergreift nun schrittweise die Körperteile, welche die Boshaftigkeit transportierten: Sprangen sie zuvor zur Verschmutzung des Teichs, hüpfen sie nun als Frösche durchs Wasser. Schließlich behalten sie auch als Tiere ihr Schmähen bei (v. 376); man kann sie nicht mehr „verstehen“, denn sie geben nur noch ein – onomatopoetisch dargestelltes – Quaken von sich.

Die „Lykischen Bauern“ reihen sich innerhalb des sechsten Buchs der *Metamorphosen* als dritte von insgesamt vier Erzählungen ein, die von menschlicher Hybris gegenüber den Göttern und deren Strafe handeln. Der Mensch bleibt trotz unterschiedlicher Versuche der Emanzipation von der göttlichen Allmacht abhängig von deren Gunst und erweist sich als unfähig für einen verantwortungsvollen Umgang mit seiner Freiheit; er überschreitet damit die von den Göttern konstituierte Grenze der Natur. In der Depravation von Freiheit verliert der Mensch seine Menschlichkeit. Die Bauern ließen sich nicht von Latonas Flehen erweichen, obwohl die Göttin ihre Bitte um Trinkwasser in ein klares Argumentationsschema kleidet, das bei verantwortungsvollen Menschen Mitgefühl hervorrufen müsste: Ausgehend von ihrem natürlichen Rechtsanspruch (v. 350–351) verlangt sie Wasser nur zur Stillung ihres starken Durstes und nicht, um sich etwa zu waschen (v. 352–353); wenn die Menschen ihre Bitte verweigern, sollten sie sich wenigstens der Kinder erbarmen (v. 358–359). Mit der böswilligen Verschmutzung des Teiches haben die Bauern ihre Menschlichkeit nun vollends abgelegt. Die moralische Verfehlung wiegt besonders schwer, weil den Bauern – selbst nach ihrer Verwandlung in Frösche – jegliches Schamgefühl als Reaktion auf ihre Frevelhaftigkeit fehlt; vielmehr erscheint ihr Quaken trotzig: *quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere temptant* (v. 376).²³

Die Verwandlung erscheint damit als konsequent, weil sie damit zugleich das Recht verwirkt haben, physisch als Menschen zu gelten. Stattdessen kehrt sich ihr Tierisches, ihr wahres Wesen, in der Gestalt eines Frosches nach außen hin.

In den *Metamorphosen* interpretiert Ovid den Frosch als eine Metapher für Unmenschlichkeit und für einen unnatürlichen Umgang mit Freiheit.²⁴ Schmidt verweist zu Recht auf einen vermeintlichen Widerspruch in dem gesamten Oeuvre: Wenn den Verwandlungen im ersten Buch eine Kosmogonie vorausgeht, so

ist der Schöpfergott zu fragen, wie vollständig seine Schöpfung sei, so insbes., ob er Frösche geschaffen habe. Wenn ja, wozu wir dann nicht nur der Metamorphose der lykischen Bauern für die Existenz von Fröschen bedürften, sondern auch des pythagoreischen Prinzips des dauernden Wandels, welches in *met.* 15, 375–378 die Entstehung der Frösche erklärt (1991, 20).

Die Auflösung besteht darin, dass die Verwandlung keine „Teilschöpfungen“ darstellen, sondern eine „Anthropomorphisierung im Sinn der Imago-Deutung für Menschliches“ (22). Der Frosch steht damit für *unmenschliches*, also tierisches, Verhalten; die Bauern zeigen kein humanitäres Verhalten gegenüber Verdurstenden und

verfahren mit dem allgemein zugänglichen Naturgut Wasser in einer willkürlichen Weise, wie sie eigentlich nur den Göttern zukommt. Das Missverhältnis zwischen Existenz und Essenz löst die Metamorphose in Frösche auf, da die Bauern, ihr Inneres nach außen gekehrt, nun für *wahre* Menschen keinen Schaden mehr anrichten können; sie springen zwar lediglich im Teich herum, doch die Schamlosigkeit unterstreicht ihre Bosheit, wodurch zwischen Menschen und den Fröschen eine Distanz aufgebaut wird.

Die beiden vorgestellten Beispiele bringen ebenso wie die biblischen Bezüge den Frosch in Verbindung mit der Unterwelt und markieren zwischen ihm und dem menschlichen Lebensraum eine unüberbrückbare Distanz. Letztgenannter Aspekt erlangt hier eine deutlichere Kontur, da der Frosch nicht zu den Menschen „passt“ und diesen sein sumpfiges Zwischenreich als Lebensraum nicht zur Verfügung steht. Die Kluft äußert sich in einer von dem Tier ausgehenden böswilligen Gefahr, die für die Menschen eine Bedrohung darstellt, da sie wegen ihrer – im Anschluss an den Lebensraum des Tieres – Undurchdringlichkeit der menschlichen Erkenntnis Grenzen aufzeigt. Im antiken griechisch-römischen Kulturkreis fungiert der Frosch nun weniger als ein Symbol, sondern eher als eine absolute Metapher.

3. HERRAD VON LANDSBERG, *HORTUS DELICARUM*²⁵

Herrad von Landsberg (1125/30–1195) war die Äbtissin des elsässischen Klosters Hohenburg und galt zu ihrer Zeit als bedeutende Schriftstellerin und Zeichnerin. Der „Garten der Freuden“ gilt als die erste Enzyklopädie, die von einer Frau verfasst wurde; sie entstand zwischen 1167 und 1195 und legte die zeitgenössische Theologie zusammen mit 350 Illustrationen für die im Kloster lebenden Frauen aus.

Folio 255r bildet innerhalb eines Zyklus über das Weltgericht eine Darstellung über die Hölle. Bemerkenswert für die Thematik des Beitrags ist die zweite Reihe (von oben; von links nach rechts): einer Kindsmörderin, die ihr eigenes Kind verzehren muss, folgt ein Mann, der, zu Boden geworfen, eine Kröte verschlucken muss (Gillen 1979, 144).



Die Szene erhärtet die Zugehörigkeit der Kröte bzw. des Frosches zu den Attributen des Teufels. Der zu Boden geworfene Mann muss zur Bestrafung einer Sünde die Amphibie verschlucken. Der „Weg“ dieses Tieres ist damit umgekehrt zu der Apokalypse des Johannes 16.13; die Kröte entweicht nicht dem Mundbereich, sondern wird unter Zwang aufgenommen. Damit besteht die Strafe in einer Metamorphose des Sünders, dem nun dieselben Eigenschaften wie der Amphibie im biblischen Verständnis zuteil werden; er muss fortan in einem „Zwischenreich“ leben und ist vollends von dem göttlichen Heil ausgeschlossen.

Die zoomorphe Physis des Tieres wird auch bei anderen Darstellungen in der christlichen Kunst des Mittelalters in Verbindung mit dem Satan gebracht, dem daran gelegen ist, mittels Wandlungsfähigkeit möglichst viele Menschen von Gott zu entfremden (Failing 2002, 118).²⁶ Die vorliegende Darstellung lässt wegen der biblischen Bezüge und des diesbezüglichen Verständnisses des Frosches (vgl. Kapitel 1) ihn eher als ein Symbol erscheinen, wobei die durch das Tier markierte Trennung zwischen Gott und Satan bzw. zwischen einem für Menschen nach göttlichen Normen ausgerichteten richtigen und falschen Verhalten den Frosch zugleich – ganz im Sinne einer absoluten Metapher – als Antwort auf die im menschlichen Daseinsgrund gestellte Frage nach der Sünde erscheinen lässt. Dieser Befund gilt auch für das folgende Beispiel in Kapitel 4.

4. JOHANNES GOBI JUNIOR, „LA SCALA COELI“²⁷

Der Dominikanermönch Johannes Gobi Junior (1300–1350) verfasste zwischen 1323 und 1330 eine Sammlung von ca. 1000 *Exempla* in lateinischer Sprache, von denen Nr. 249, „La Scala Coeli“, gesellschaftliche Tugenden, Laster und theologische Begriffe thematisiert; das Gesamtwerk diente als Katechismusgrundlage für Predigten vor einem Laien-Publikum.

Exemplum Nr. 249 erzählt von einer Sünderin, die unter anderem auch Ehebruch begangen hat. Wegen ihrer großen Scham beschließt sie, bei einem von zwei in der Stadt weilenden Wanderpredigern zu beichten, da sie diesen wohl zu Lebzeiten nicht mehr begegnen werde. Nachdem sie ihre Sünden bekannt hat, hüpf eine Kröte (*bufo*) aus ihrem Mund. Da sie jedoch den Ehebruch als schwerwiegendste ihrer begangenen Sünden verschwiegen hat, springen zahlreiche Kröten, darunter eine sehr dicke, wieder in ihren Mund und Bauch hinein. Die beiden Wanderprediger erahnen, dass die Frau ihnen eine gravierende Sünde verheimlicht hat. Sie werden in ihrer Vermutung bestätigt, als am kommenden Tag die Frau auf einem Drachen daher geritten kommt auf dem Weg in die Hölle: Schlangen winden sich nun um ihren Hals, zwei Kröten sitzen über ihren Augen, und sie atmet feurigen Schwefel aus.

Die Erzählung liefert eine Erklärung für den Stellenwert der Kröte bzw. des Frosches als mittelalterliches Strafmotiv:²⁸ Springt die Amphibie aus dem Rachenbereich eines Menschen hinaus, befindet sich dieser in einem Zustand der Sünde. Johannes Gobi Junior interpretiert eine aus dem Mund springende Kröte als ein für die Umwelt sichtbares Zeichen einer Sünde, hier des Ehebruchs; ihr Inneres, die Unfähigkeit zur zwischenmenschlichen Kommunikationsform der Ehe, kehrt sich nach außen. Die Frau zeigt sich zwar willig zur Buße, jedoch verhindert das Ver-

schweigen des Ehebruchs ihre innere Bereitschaft zur Reue und entlarvt das Aufsuchen des Wanderpredigers als vordergründig.²⁹ Die Folge ist eine schlimmere Strafe, welche die Frau sowohl von den Menschen als auch nun von Gott trennt: Kröten gelangen über den Mund in ihren Bauch, wodurch sie ganz dem Satan überantwortet wird. Hierin ähnelt das *Exemplum* nicht nur inhaltlich der in Kapitel 3 dargestellten Szene, in der ein Sünder als Strafe eine Kröte unter Zwang aufnehmen muss, sondern auch im Blick auf die Funktion des Frosches, der hier ebenfalls mehr als ein Symbol einzustufen ist, jedoch Grundzüge einer absoluten Metapher aufweist.

5. GEBRÜDER GRIMM, „DIE DREI MÄNNLEIN“³⁰

Das um 1812 entstandene Märchen führt in folgende Situation ein: Ein Witwer nimmt sich eine neue Frau, die in der Rolle der „bösen Stiefmutter“ ihre eigene Tochter aus erster Ehe bevorzugt behandelt, der Tochter ihres Gemahls jedoch „spinnefeind“ ist und deren Leben durch Schikanen erschweren möchte: Im Winter soll sie nach Erdbeeren suchen. Das Mädchen begegnet im Wald drei „Haule-Männchen“, mit denen sie ihre karge Brotration teilt. Auf deren Bitten fegt sie noch am Haus den Schnee weg. Zur Belohnung findet das Mädchen hinter dem Haus Erdbeeren und wird mit der Gabe belohnt, dass „Goldstücke ihm aus dem Mund fallen, sooft es ein Wort spricht“ (57). Dies erregt den Neid und die Gier der Stiefmutter, worauf sie ihre eigene Tochter auch in den Wald schickt, die jedoch nicht bereit ist, mit den Haule-Männchen ihr Brot zu teilen und den Schnee wegzufegen. Die Männlein bestrafen das Mädchen derart, dass „ihm bei jedem Wort, das es spricht, eine Kröte aus dem Munde springt“ (58). Wurde das erste Mädchen für ihr barmherziges Verhalten belohnt, um „jeden Tag schöner“ (57) zu werden, solle das zweite „jeden Tag hässlicher“ werden, so dass „alle einen Abscheu von ihr [bekommen]“ (58).

Während das erste Mädchen mit dem Gold nicht nur belohnt wird, sondern durch das miraculöse Beschaffen von Erdbeeren im Winter die Aura einer Heiligen erlangt (Uther 2008, 30), verhindert die Strafe die Kommunikation; die Stiefschwester kann nicht mit ihrem Umfeld in eine Beziehung treten, denn durch die aus dem Mund springenden Kröten wird sie „jeden Tag hässlicher“ und muss schließlich „eines unglücklichen Todes sterben“ (58). Die Entfremdung des Mädchens von ihrer sozialen Umwelt wird durch unmenschliches Verhalten eingeleitet: Sie erwidert den Gruß der Zwerge nicht, gibt ihnen nichts von ihrem Brot ab und verweigert deren Bitte, Schnee zu kehren. Die Metamorphose kehrt das Innere nach außen; ihr abweisendes, nicht auf Kommunikation bedachtes Verhalten gegenüber den Männlein zeigt nun seine Auswirkung im Alltag und wirkt abstoßend auf die Mitmenschen. Die Verwandlung erscheint damit als Konsequenz, weil sie zugleich das Recht verwirkt hat, physisch als Mensch zu gelten. Stattdessen kehrt sich ihr tierisches, ihr wahres Wesen, nach außen hin – der Mensch entfremdet sich durch sein inhumanes Verhalten von sich selbst und von Gott, was in der Kröte sichtbar wird.³¹

Der Konflikt des Mädchens beruht auf einer Unausgewogenheit zwischen dessen Existenz und Essenz. Die herausspringende Kröte löst demnach eine Spannung, in der sich das Mädchen befindet: Von seiner Existenz her ist es zwar ein Mensch, seiner Essenz nach jedoch unmenschlich, da es nicht imstande ist, eine humane Kommuni-

kation zu führen. Das vorliegende Märchen vereint mehrere Motive im Blick auf den Frosch, die in den vorangehenden Kapiteln zum Vorschein kamen: Durch das Tier wird eine begangene Sünde greifbar bzw. nach außen hin sichtbar und stellt zudem eine Strafe dar, die in dem Ausschluss aus der menschlichen Gemeinschaft besteht. Der Sünder gilt nur noch physisch als Mensch. Der Frosch fungiert hier als eine absolute Metapher, indem durch ihn der Erkenntnis Grenzen aufgezeigt werden und er zugleich eine Antwort auf eine im menschlichen Daseinsgrund gestellte Frage gibt.

6. DIE DREI FRÖSCHE IM WERK HERTA MÜLLERS

Innerhalb des Gesamtwerks von Herta Müller spielt die Verknüpfung von kollektiven und individuellen Ängsten eine tragende Rolle. Das lyrische Ich fürchtet sich vor drei „Schreckensbildern“,³² die es mit Hilfe einer dreifachen Frosch-Metapher näher spezifiziert: „Es waren Jahre des Frosches, die Jahre in Rumänien. Zum deutschen Frosch kam der Frosch des Diktators hinzu. [...] Hier in der Bundesrepublik sehe ich den Frosch der Freiheit“ (1991, 29).³³

Der „deutsche Frosch“ steht für den Ethnozentrismus des nationalsozialistischen Deutschtums, das im Banat und in Siebenbürgen auch nach dem Zweiten Weltkrieg im Denken der Bevölkerung präsent war. In den *Niederungen* verarbeitet Herta Müller das Gefühl einer unausweichlichen Bedrückung, die sich durch das Festhalten an der ethnozentrischen Ideologie des Deutschtums einstellt und Assoziationen an die nationalsozialistische Diktatur wachruft. Für dieses nicht mit begrifflich-abstrakter Sprache zu fassende Phänomen wählt Müller die Frosch-Metapher: „Der deutsche Frosch aus den *Niederungen* ist der Versuch, eine Formulierung zu finden, für ein Gefühl – ein Gefühl überwacht zu werden“ (20).³⁴

Als Angehörige der banatschwäbischen Minderheit in Rumänien erlebte Müller in ihrer Familie die spannungsgeladene Differenz zwischen der beklemmenden Vergangenheit des Dritten Reiches und der Angst einflößenden neuen Heimat des kommunistischen Rumäniens. Der „deutsche Frosch“ repräsentiert mit seinem anachronistischen Festhalten am Nationalsozialismus das Leugnen von Verbrechen gegen die Menschlichkeit. Das Aufrechterhalten des Deutschtums dient vor diesem Hintergrund nicht zu einer Bewahrung der deutschen Identität, sondern zur Entfachung von Intoleranz. Damit verhindert der „deutsche Frosch“ die Kommunikation mit den Andersdenkenden: Die Ich-Erzählerin steht der Dorfgemeinschaft konträr gegenüber und kann dementsprechend deren Sprache nicht verstehen; sie nimmt deren Unmenschlichkeit lediglich als ein Quaken wahr,³⁵ dem sie sich nur schwer entziehen kann. In ihren Worten, wahrgenommen als Quaken, kehren die Dorfbewohner ihr Inneres, ihr als böse empfundenen Wesen nach außen, befallen vereinnahmend wie Frösche ihre Umgebung und dringen sogar in den Häusern bis auf den Dachboden vor.³⁶

Der Aspekt einer bedrohlich wirkenden Vereinnahmung gehört auch zu den Eigenschaften des „Frosches des Diktators“, hinter dem sich die sozialistische Ideologie des Despoten Nicolae Ceaușescu (1918–1989) verbirgt. Auch nach ihrem Umzug von Nitzkydorf zum Studium nach Temesvar verfolgten sie die Frösche, deren Bosheit um eine weitere Facette erweitert wurde, als sie das kommunistische Regime

am eigenen Leib erfahren musste. Die neue Form der Beklemmung äußerte sich ebenfalls in einer Unentrinnbarkeit von Zwängen, die Individualität negieren; der totalitäre Staat war durch den Geheimdienst Securitate überall präsent und stellte Andersartigkeit unter Strafe.³⁷ Die Dreistigkeit dieses Frosches gipfelt darin, dass er sich in jemanden verwandeln kann, der eine eigene Meinung hat, was ihm allerdings nicht bekommt.³⁸

Schließlich spricht Herta Müller von dem „Frosch der Freiheit“, unter dem sie die ungeahnten Existenzängste subsumiert, denen sich Flüchtlinge aus Rumänien in Westdeutschland ausgesetzt sahen. Nach ihrer Übersiedlung in die Bundesrepublik Deutschland 1987 erfuhr Müller eine neue Form der Angst, die sie als den „Frosch der Freiheit“ in Worte zu fassen versuchte. In Westberlin, zwar fern dem Mikrokosmos ihres Dorfes und dem kommunistischen Regime, erzeugte die politische Freiheit mit den Begleiterscheinungen Grenzenlosigkeit und Herabsetzung von Flüchtlingen eine Form der Beklemmung.³⁹

Im Gesamtwerk Herta Müllers fungieren die Frösche als eine absolute Metapher zum Ausdruck von dreierlei für die menschliche Erkenntnisfähigkeit undurchdringlichen Sachverhalte: erstens für Formen der Angst und der schutzlosen Bedrohung, zweitens für eine Art Seismograph der Bedrohungen⁴⁰ und drittens für repressive Instanzen, die eine freie Kommunikation mit der Umwelt zu verhindern suchen. Müller selbst beschreibt die Wahl der Metapher des (deutschen) Frosches als den „Versuch“ für den Ausdruck eines Gefühls der Bedrohung und weist damit unausgesprochen dem Tier den Status einer absoluten Metapher zu.

7. ZUSAMMENFASSUNG

Der Ausgangspunkt der Untersuchung war die Frage, inwieweit der Frosch als ein Ausdruck von Verfehlung und menschlicher Bedrohung als eine absolute Metapher angesehen werden kann. In der Summe ist die Entscheidung problematisch, ob der Frosch durchweg als eine (absolute) Metapher oder als ein Symbol zu begreifen ist. Selbstverständlich soll dem Frosch nicht apodiktisch der Status einer absoluten Metapher zugesprochen werden; wie wir jedoch gesehen haben, sind die charakteristischen Merkmale des Tieres als Vehikulum für eine Metapher im Allgemeinen und die absolute Metapher im Speziellen geeignet: Frösche weisen Ähnlichkeiten mit den Menschen auf, die allerdings nur als vordergründig einzustufen sind. Obwohl sie oftmals in Gruppen auftreten, sind sie keine sozialen Wesen, ihr Blut ist kalt, ihre Haut ist feucht und viele sind sogar giftig. Im Blick auf die in den obigen Kapiteln herausgestellten Ergebnisse findet der Absolutismus der Metapher des Frosches dann Verwendung, wenn das begriffliche Denken an seine Grenzen stößt und Definitionen unzureichend für die Beantwortung von Fragen bleiben. Der Physis des Froschs kommt eine Brückenfunktion für eine derartige Überforderung menschlicher Erkenntnisfähigkeit zu, wie es in den besprochenen Beispielen immer wieder greifbar wurde: Als Amphibie sind Frösche sowohl im Wasser als auch auf dem Land beheimatet und halten sich vorwiegend in Sümpfen auf. Der sich für Menschen als unwirtlich und als schwer zu durchdringende Lebensraum des Frosches scheint sich in seiner Verwendung als eine absolute Metapher niedergeschlagen zu haben; diese

repräsentiert – ebenso wie das Tier – „das nie erfahrbare, nie übersehbare Ganze der Realität“ (Müller 1991, 20). M. a. W. spiegelt sich die in einer absoluten Metapher inhärente Undurchdringlichkeit einer Materie in dem Frosch als einer Amphibie, die sich ob ihrer Zugehörigkeit zu den zwei Elementen ihres Lebensraums für menschliches Vorstellungsvermögen als ebenso undurchdringlich bzw. suspekt erweist, dass er zu einer Projektionsfläche für das unsagbar Unsichere und nicht zu Durchdringende avanciert. In einem derartigen „Zwischenraum“ verlieren menschliche und göttliche Normen ebenso an Gültigkeit wie Humanität, da das sumpfige Milieu eben keinen adäquaten Lebensraum für die Menschen darstellt. Wenden wir uns vor diesem Hintergrund den besprochenen Beispielen erneut zu und fassen wir zusammen: Der Frosch

- bildet die Folie für unmenschliches Verhalten oder für Vergehen gegen göttliche Normen, bzw. er transportiert die einem Menschen innewohnende Bosheit nach „außen“, die somit sichtbar wird (Ovid, Johannes Gobi Junior, Herrad von Landsberg, Gebrüder Grimm, Herta Müller),
- impliziert im Mundbereich die Isolation eines Menschen von seinem sozialen Umfeld einerseits, die Trennung von göttlichen Normen andererseits (Neues Testament, Johannes Gobi Junior, Herrad von Landsberg, Gebrüder Grimm),
- stellt eine Bedrohung für diejenigen dar, die nicht seinem „Zwischenreich“ angehören (Babrios, Herta Müller).

Die absolute Metapher des Frosches verweist auf die unbeantwortbare Frage nach einer Definition für einen Menschen, der dies nur nach außen hin zu sein scheint, da er seine Humanität bewusst abgelegt bzw. sich von ihr entfremdet hat und nunmehr unvollständig dasteht. Das Gefährliche an ihm besteht in seiner Fähigkeit, gleich einer Amphibie beiden Lebensräumen anzugehören und somit „ganze“ Menschen auf unterschiedliche Weisen bedrohen und kontaminieren zu können; in diesem Zuge verweist der Frosch auf das Rätsel, wie eine Kommunikation zwischen Humanität und Inhumanität verläuft, was in den angeführten Beispielen durch die oftmalige Verortung des Frosches im menschlichen Mundbereich markiert wird. Indem ein Mensch den für sein Wesen wichtigsten Teil bewusst von sich abgespalten hat, gehört er nicht mehr vollständig zu den Menschen, sondern er hat sich in einem „Zwischenreich“ verortet, das sich – ebenso wie der für Frösche prädestinierte Lebensraum des Sumpfes – für „ganze“ Menschen als schwer bzw. als nicht zugänglich erweist und von dem aus Formen der Bedrohungen hervorgehen.

ANMERKUNGEN

¹ Einen ausführlichen Überblick unterschiedlicher – auch mit wenigen positiven – Interpretationen und Darstellungen des Frosches von der Antike bis zur Neuzeit geben Hainz (2007) und Hüppauf (2011). Mit Ausnahme des ersten Kapitels, in dem auch die Vorstellungen aus der ägyptischen Mythologie und dem Nahen Osten berücksichtigt werden, richtet sich der Fokus auf das okzidentale Denken und die europäische kulturelle Tradition.

² Nach Keller (1963, 315) gehörte Heket (oder: Hiqit, Heka) schon in der fünften Dynastie (ca. 2465–2325 v. Chr.) zu dem ägyptischen Götterbestand.

- ³ Dies wurde auch von Plinius (König 1973–2004), *Naturalis historia* IX.159 und Ovid (Anderson 1972), *Metamorphoseon libri* XV.375 übernommen.
- ⁴ Darauf nehmen auch die Psalmen 78.45 und 105.30 Bezug. In späteren jüdischen Schriften (z. B. Weisheit Salomos 19.10) setzt sich die negative Konnotation des Frosches fort: Giesen (1997, 358), Park (1997, 227).
- ⁵ Schüssler Fiorenza (1994, 116): „Die wiederholte Betonung des Mangels an Reue erinnert an die ägyptischen Plagen, die hervorhoben, daß der Pharao und sein Volk nicht bereuten. Wie die Menschen auf die Schalenplagen reagieren, offenbart ihre wahre Loyalität insofern, als sie, wie das Tier, den lebendigen Gott lästern.“
- ⁶ Ketter (1953, 233): „Wenn das den Menschen gemein macht, was von innen herauskommt (Mark. 7.21), und wenn der Mund von dem überläuft, wovon das Herz voll ist, wie muß es im Innern der teuflischen Dreiheit aussehen, da solche Wesen aus ihr hervorgehen, die im Sumpfe geboren werden und im Sumpfe leben!“
- ⁷ Bis ins Mittelalter wurde von Theologie und Kirche die Verbindung zwischen Fröschen und Satan betont (Hüppauf 2011, 61–64).
- ⁸ Zur Etymologie ausführlich Keller (1963, 311) und Wellmann (1910, 113).
- ⁹ Ebenso bei Aesop (Hausrath 1940), *Fabulae* 312 und Babrios (Luzzatto 1986), *Fabulae* 191. Ovid interpretiert die Stimmlage der Frösche als *rauca*: Ovid (Anderson 1972), *Metamorphoseon libri* VI.377.
- ¹⁰ Richter (1967, 618–619): „Mehrere Krötenarten, meist die Erdkröte, φρῦνος, φρῦνη, *rubeta*, *bufo* [...], selten die Unke, λιμναία φρῦνη.“ Laut Toynbee (1973, 210) wurde die Kröte vom Frosch aufgrund ihrer blassen Hautfärbung unterschieden und galt als sehr giftig.
- ¹¹ Nach Plinius (König 1973–2004), *Naturalis historia* IX.159, halten sie im Schlamm ihren Winterschlaf. Ovid (Anderson 1972), *Metamorphoseon libri* XV.375: *semina limus habet virides generantia ranas*: Ausführlich Weber (1972, 531). Diese Annahme gründet auf den Annahmen der alten Ägypter, wonach der Frosch im Frühling – nach seiner Winterstarre – wieder „zum Leben erweckt“ werde; dementsprechend tummelten sich zu dieser Zeit zahlreiche Frösche im Schlamm des Nils: ausführlich Keller (1963, 315–316).
- ¹² Ausführlich Keller (1963, 312); hier auch Hinweise zu diesbezüglichen griechisch-römischen Primärquellen.
- ¹³ Ähnlich Homer (Schaeffer 19419, *Batrachomyomachia* 187–192 und Horaz (Shakleton Bailey 2001), *Sermones* I.5.14–5: *mali culices ranaeque palustres // avertunt somnos*. Treffend Hüppauf (2011, 164): „Wenn literarische Frösche aber sprechen, sagen sie das Falsche, sprechen die Unwahrheit und machen sich durch Verkehrung lächerlich. Das gilt für die Frösche in Aristophanes' Komödie. Sie sprechen, und ihre Rede prädestiniert sie zum Ursprung der verkehrten Welt. Aber unwillentlich machen sie eine Spur des abwesenden Richtigen sichtbar.“
- ¹⁴ Iuvenal (Viasino 1990), *Saturae* II.149–152: *esse aliquos manes et subterranea regna, // Cocytum et Stygio ranas in gurgite nigras, // atque una transire uadum tot milia cumba // nec pueri credunt, nisi qui nondum aere lauantur*. Iuvenal (Viasino 1990), *Saturae* III.44–45: *ranarum viscera numquam // inspexi*. Toynbee (1973, 209), Hirschberg (1988, 67), Hünemörder (1998, 681), Lévêque (1999, 36).
- ¹⁵ Cicero (Pease 1977), *De divinatione* I.9.15: *Quis est, qui ranunculos hoc videre suspicari possit? Sed inest in ranunculis vis et natura quaedam significans aliquid, per se ipsa satis certa, cognitioni autem hominum obscurior*. Cicero (Kasten 1990), *Ad Atticum* XV.16a: *equidem etiam pluvias metuo, si ‚prognostica‘ nostra vera sunt; ranae enim ῥήτορεύουσιν*. Ausführlich Keller (1963, 313).
- ¹⁶ Ausführlich Wellmann (1910, 115), Newall (1987, 397), Richter (1967, 619); hier auch jeweils Hinweise zu diesbezüglichen griechisch-römischen Primärquellen.
- ¹⁷ Zahlreiche Abbildungen bei Toynbee (1973), Hirschberg (1988) und Ribuoli – Robbiani (1990), letztere auch außerhalb des griechisch-römischen Kulturkreises. Ähnlich Lévêque (1999, 31–35; Abbildungen zwischen 42/43).
- ¹⁸ Ausführlich Wellmann (1910, 117–119) mit zahlreichen Rezepten; z. B. lindern Frösche Schmerzen, wenn man sie auf entsprechende Gelenke legt (Plinius (König 1973–2004), *Naturalis historia* XXXII.111).
- ¹⁹ Übersetzung nach Mader (1973, 292–293). Originaltext und Nummerierung bei Luzzatto (1986).
- ²⁰ Als Textgrundlage dient die Ausgabe von Anderson (1972); alle Zeilenangaben danach.

- ²¹ Bömer (1976, 101) führt weitere lateinische Primärquellen zu der Natur als Allgemeingut an.
- ²² Römisch (1962, 352): „Asozial handeln sie in der Annahme, einen Mitmenschen vor sich zu haben. [...] Es ist kein wirklicher Dialog, es sei denn, man wollte die Schmähungen so werten; doch sie werden nur erwähnt, nicht in Worten zitiert. Der *rustica turba* fehlt die Fähigkeit des Sichunterredens als wesentlicher Bestandteil des menschlichen Verkehrs.“
- ²³ Der Fabeldichter Aesop vereinte in „Der Hund und die Frösche“ (Hausrath 1940, *Fabulae* 307) ähnliche Bosheit in Kombination mit Schamlosigkeit: die in ihrer Essenz bösen (ἄηδεις) Frösche verweigern durch ihr Quaken einem Hund den wohlverdienten – und damit natürlichen – Schlaf.
- ²⁴ Ovids eigener Entwurf des Frosches gewinnt durch die Tatsache an Signifikanz, dass er keinen Prätext imitierte; die Erzählung ist bei dem im 2. Jhd. n. Chr. wirkenden Antoninus Liberalis (*Metamorphosen*, Nr. 38) überliefert, der sich auf Menekratos von Xanthos (4. Jhd. v. Chr.) und Nikander (1. Jhd. v. Chr.) beruft: ausführlich Bömer (1976, 93), Anderson (1972, 195).
- ²⁵ Nummerierung und Abbildung nach Green – Evans – Bischoff – Curschmann (1979, 438).
- ²⁶ Zu Frosch-Darstellungen in der christlichen Kunst des Mittelalters ausführlich Blunk (2009, passim) und Failing (2002, 118–180).
- ²⁷ Als Textgrundlage dient die Ausgabe von Polo de Beaulieu (1991). Zu Johannes Gobi Junior und dessen Werken ausführlich Polo de Beaulieu (1993).
- ²⁸ Uther (2008, 30) verweist neben „La Scala Coeli“ auf das *Liber de natura rerum* (II.50,2) von Thomas Cantimpranus (1201–1270).
- ²⁹ Der *Physiologus* (Ausgabe von Treu 1987, 54–55), eine Sammlung frühchristlicher Tiersymbolik aus dem 2. und 3. Jahrhundert, unterscheidet den Frosch als Land- und Wasserfrosch: Ersterer, gleich den Gemeindemitgliedern, hält die heiße Sonne, die „Glut der Versuchung“, aus und muss bei einem Regenguss, „einer Verfolgung um der Gerechtigkeit willen“, sterben. Der Wasserfrosch hingegen zieht sich bei kurzem Kontakt mit der Sonne direkt wieder in seinen Teich zurück: Wenn die Sünder „nur eine geringe Hitze der Versuchung und der Begierde berührt, tauchen sie wieder in Ausschweifung und Wollust ein“. Dazu Failing (2002, 38): „Beide Arten sind als Ding-Zeichen für die Zerrissenheit der menschlichen Seele zu begreifen; sie sind Repräsentanten des Konflikts zwischen redlicher Gläubigkeit und weltlicher Versuchung.“ Das Verhalten der Frau ist mit dem des Wasserfroschs vergleichbar: Der kurze Kontakt mit dem Wanderprediger schreckt sie so sehr ab, dass sie den Ehebruch verschweigt und sich wieder in ihren „sündhaften Teich“ zurückzieht.
- ³⁰ Als Textgrundlage dient die Ausgabe von Rölleke (1982, 55–60); alle folgenden Zitate danach.
- ³¹ Uther (2008) sieht in der aus dem Mund springenden Kröte als Strafe einen Bezug zu „La Scala Coeli“ (vgl. Kapitel 4).
- ³² So der Titel der Dissertation von Brodbeck (2000) über die Bedeutung der drei Frösche im Werk Herta Müllers.
- ³³ Dazu ausführlich Patrut (2006, 121–126) und Brodbeck (2000, passim).
- ³⁴ Müller konkretisiert weiter (20–21): „Auf dem Land war der deutsche Frosch der Aufpasser, der Ethnozentrismus, die öffentliche Meinung. Der deutsche Frosch legitimierte diese Kontrolle des einzelnen mit einem Vorwand. Der Vorwand hieß: Bewahren der Identität. Im Sprachgebrauch dieser Minderheit hieß das ‚Deutschtum‘. Identität, da sie so zwanghaft wachgehalten werden sollte, wurde immer auch Intoleranz. Der deutsche Frosch verwandelte alles in Eitelkeit und Verbote. Er wußte, daß einzelne, wenn sie einzigartig sind, keine Gruppe bilden. Er hatte seine ungeschriebenen Gesetze zur Hand. Er urteilte und verurteilte im Sinne einer öffentlichen Meinung. Er hatte das Urteil ‚Schande‘ zur Hand, für das, was beim Einzelnen hinter der Stirn geschieht. Und das Urteil ‚Schuld‘ für das, was der Einzelne nach außen hin tut. [...] Der deutsche Frosch war der erste Diktator, den ich kannte.“ Günther (2009, 51): „In dieser bedrückenden Metapher ist zusammengefasst, wie in Besitz genommen von der Mechanik ihres Lebens und Leidens die Leiber und Seelen der Menschen sind. Das Festhalten an der eigenen kulturellen Identität in der Fremde kommt hier nur erschwerend zu den übrigen Verkrampfungen hinzu, gibt allem ein noch erdrückenderes Gewicht.“ Brodbeck (2000, 13): „Der Frosch wird für sie zum Symbol einer anachronistischen Schreckenswelt.“ Zierden (2002, 237): „Die unreflektiert überlieferte, vermeintlich identitätsstiftende Wertewelt des ‚deutschen Frosches‘ setzt die kindliche Ich-Erzählerin immer neu der Zerreißprobe zwischen Anpassung und Widerstand, Fremdbestimmung und Selbstbestimmung, Eingebundenheit und Ungebundenheit aus.“

- ³⁵ Müller (2011, 103): „Die Frösche quakten aus den schwarzen Lungen meines Vaters, aus der starren Lufttröhre meines röchelnden Großvaters, aus den verkalkten Adern meiner irren Großmutter. [...] Jeder hat bei der Einwanderung einen Frosch mitgebracht. Seitdem es sie gibt, loben sie sich, dass sie Deutsche sind, und reden über ihre Frösche nie und glauben, dass es das, wovon zu reden man sich weigert, auch nicht gibt.“
- ³⁶ Müller (2011, 101): „Und wenn nur die Frösche sterben, weiß man, dass sie auch Häuser bewohnen, dass sie Treppen steigen, auf die Dachböden hinauf, in die schwarzen Schornsteine.“ Neben den *Niederungen*, wird der „deutsche Frosch“ auch in *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* und *Barfußiger Februar* in Szene gesetzt (Brodbeck 2000, 14).
- ³⁷ Müller (1991, 27): „Der deutsche Frosch, der schon im kleinen Dorf auf das schielte, was später für mich der Staat werden sollte, wurde später der Frosch des Diktators. Wenn man für den Zustand einer Gesellschaft Erklärungen hat, wenn man die Bodenlosigkeit sieht und oft und lange von ihr spricht, wird der Widerwille größer als die Angst. Der Frosch des Diktators, hat man ihn zerlegt in einzelne Details, er provoziert. Man greift ihm ins Gesicht und kennt die Folgen.“ Mit dem „Frosch des Diktators“ befassen sich auch die Romane *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, *Herztier* und *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* (Brodbeck 2000, 14).
- ³⁸ In der zweiten Ausgabe der *Niederungen* (2011) sind Erzählungen enthalten, die in der ersten Ausgabe von 1982 zensiert wurden, darunter „Die Meinung“ (157–159), in der ein Frosch seinen eigenen Standpunkt trotz des staatlichen Widerstandes in Gestalt eines Direktors vertritt und schließlich von einer Wolke verschluckt wird.
- ³⁹ Müller (1991, 29–30): „Hier in der Bundesrepublik sehe ich den Frosch der Freiheit. Freiheit, die immer schon aufhört, wenn sie beginnt. Es ist ein binnendeutscher Frosch. Ich suche ihn nicht, er findet mich. [...] Da ist der Frosch der Freiheit, der prüft, ob die kleinen lebenden Passanten des Wohlstandes dieses Landes würdig sind. Und jeder wird vom Frosch der Freiheit dahin zurückverwiesen, wo er hingehört. Der Frosch der Freiheit lächelt mit weißen Zähnen. Er hinterfragt nicht Dinge. Er stellt Menschen in Frage.“ Ähnlich Scheidgen (2008, 62–64). In Müllers Gesamtwerk setzt sich nur der Prosaband *Reisende auf einem Bein* mit dem „Frosch der Freiheit“ auseinander (Brodbeck 2000, 14).
- ⁴⁰ Müller (1991, 29): „Vielleicht reichen dreißig Jahre des Frosches aus, sich den wachsamen Blick anzueignen, bei allem, was man sieht. Es legt sich wie bei Hunden von einem Auge zum anderen die Angst übereinander; die Angst zu beißen und die Angst gebissen zu werden.“

LITERATUR

- Anderson, William S., ed. 1972. *Ovid's Metamorphoses*, Books 6–10. Norman: University of Oklahoma Press.
- Blunk, Julian. 2009. *Kröte und Katharsis, Frosch und König: Zur Rolle der Unken in der Kunst*. Zit. 1. August 2018. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2016/3707>.
- Blumenberg, Hans. 1960. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Bonn: Bouvier.
- Blumenberg, Hans. 1979. *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bömer, Franz. 1976. *P. Ovidius Naso: Metamorphosen*. Heidelberg: Winter.
- Brodbeck, Nina. 2000. *Schreckensbilder. Zum Angstbegriff im Werk Herta Müllers*. Dissertation. Universität Wien.
- Dover, Kenneth, ed. 1993. *Aristophanes. Frogs*. Oxford: Clarendon.
- Egger, Rudolf. 1962. „Ein altchristliches Kampfsymbol.“ In *Römische Antike und frühes Christentum. Ausgewählte Schriften von Rudolf Egger zur Vollendung seines 80. Lebensjahres*, Bd. 1, hrsg. von Artur Betz – Gotbert Moro, 144–158. Klagenfurt: Verlag des Geschichtsvereins für Kärnten.
- Failing, Jutta. 2002. *Frosch und Kröte als Symbolgestalt in der kirchlichen Kunst*. Dissertation. Universität Gießen.
- Feliks, Jehuda. 1962. *The Animal World of the Bible*. Tel Aviv: Sinai.
- Giesen, Heinz. 1997. *Die Offenbarung des Johannes*. Regensburger Neues Testament. Regensburg: Pustet.
- Gillen, Otto, Hrsg. 1976. *Herrad von Landsberg. Hortus deliciarum*. Neustadt an der Weinstraße: Pfälzische Verlagsanstalt.

- Götte, Johannes und Maria, Hrsg. 1977. *P. Vergilius Maro. Landleben. Bucolica – Georgica – Catalepton*. Lateinisch und deutsch. München: Heimeran.
- Green, Rosalie – Michael Evans – Christine Bischoff – Michael Curschmann, Hrsg. 1979. *Herrad of Hohenbourg, Hortus deliciarum*, Bd. 2, Reconstruction. Studies of the Warburg Institute 36. London: Warburg Institute.
- Günther, Michael. 2009. „Froschperspektiven. Über Eigenart und Wirkung erzählter Erinnerung in Herta Müllers ‚Niederungen.‘“ In *Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller*, hrsg. von Norbert Otto Eke, 42–49. Paderborn: Igel-Verlag.
- Hainz, Martin A. 2007. „Der Frosch als Wille und Vorstellung.“ *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 126: 63–81.
- Hausrath, Augustus, Hrsg. 1940. *Corpus Fabularum Aesopicarum*. Leipzig: Teubner.
- Herrmann, Hans-Joachim. 1996. Skizzen zur Kulturgeschichte der Frösche. *Stapfia* 47: 233–248.
- Hirschberg, Walter. 1988. *Frosch und Kröte in Mythos und Brauch*. Wien: Böhlau.
- Hünemörder, Christian. 1998. „Frosch.“ In *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hrsg. von Hubert Cancik – Helmuth Schneider, 680–682. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Hüppauf, Bernd. 2011. *Vom Frosch. Eine Kulturgeschichte zwischen Tierphilosophie und Ökologie*. Edition Kulturwissenschaft 1. Bielefeld: transcript.
- Kasten, Helmuth, Hrsg. 1990. *M. Tullius Cicero. Ad Atticum. Atticus Briefe. Lateinisch-deutsch*. München [u. a.]: Artemis.
- Keller, Otto. 1963. *Die antike Tierwelt. Band 2*. Hildesheim: Olms.
- Ketter, Peter. 1953. *Die Apokalypse*. Freiburg: Herder.
- König, Roderich, Hrsg. 1973–2004. *C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde Lateinisch-deutsch*. München: Artemis.
- Lévêque, Pierre. 1999. *Les grenouilles dans l'antiquité. Cultes et mythes des grenouilles en Grèce et ailleurs*. Paris: Édition de Fallois.
- Luz, Ulrich. 1990. *Das Evangelium nach Matthäus. Bd. 2: Mt. 8–17*. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener.
- Luzzatto, Maria J., Hrsg. 1986. *Babrius. Mythiambi Aesopei*. Leipzig: Teubner.
- Mader, Ludwig, Hrsg. 1973. *Antike Fabeln: Hesiod, Archilochos, Äsop, Ennius, Horaz, Phädrus, Babrius, Avianus, Romulus, Ignatius, Diaconus; mit 97 Bildern des Ulmer Aesop von 1476*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.
- Maier, Friedrich. 1988. „Wie halten wir es mit den antiken Göttern? Ovids ‚Lykische Bauern‘ als Unterrichtsmodell.“ In *Lebendige Vermittlung lateinischer Texte. Neue Lektüre- und Interpretationsanstöße*, hrsg. von Friedrich Maier, 53–85. Bamberg: Buchner.
- Müller, Herta. 1991. *Der Teufel sitzt im Spiegel: wie Wahrnehmung sich erfindet*. Berlin: Rotbuch-Verlag.
- Müller, Herta. 2011. *Niederungen*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Ohlberg, Eberhard, Hrsg. 2011. *Phaedrus. Fabeln*. Stuttgart: Akademie.
- Park, Doo-Hwan. 1997. *Tiere und Farben in der Offenbarung: eine Untersuchung zur Herkunft, Funktion und theologischen Bedeutung der Tier- und Farbmotive in der Apokalypse des Johannes*. Dissertation. Universität Bielefeld.
- Patrut, Iulia K. 2006. „Schwarze Schwester“ – „Teufelsjunge“. *Ethnizität und Geschlecht bei Paul Celan und Herta Müller*. Köln: Böhlau.
- Pease, Arthur S., Hrsg. 1977. *M. Tulli Ciceronis de divinationi libri duo*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Polo de Beaulieu, Marie-Anne, Hrsg. 1991. *La Scala coeli de Jean Gobi*. Paris: Édition du CNRS.
- Polo de Beaulieu, Marie-Anne. 1993. „Johannes Gobi Junior.“ In *Enzyklopädie des Märchens* 7, hrsg. von Lutz Röhrich, 596–601. Berlin: De Gruyter.
- Prigent, Pierre. 2009. *Commentary on the Apocalypse of St. John*. Translated from French into English by Wendy Pradels. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Ribuoli, Patrizia – Marina Robbiani. 1990. *Frogs. Art, Legend, History*. Boston: Bulfinch Press.
- Richter, Will. 1967. „Frosch.“ In *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, Bd. 2, hrsg. von Konrat Ziegler – Walter Sontheimer, 618–619. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Roloff, Jürgen. 1984. *Die Offenbarung des Johannes – Zürcher Bibelkommentare: Neues Testament* 18, Bd. 18. Zürich: Theologischer Verlag Zürich.

- Rölleke, Heinz, Hrsg. 1982. *Grimms Kinder- und Hausmärchen*, Bd. 1, Köln: Diederichs.
- Römis, Egon. 1962. „Integration und Konzentration im altsprachlichen Unterricht.“ *Gymnasium* 69: 350–365.
- Schaeffer, Thassilo von, Hrsg. 1941. *Homerus. Batrachomyomachia. Der Froschmäusekrieg*. München: Heimeran.
- Scheidgen, Ilka. 2008. *Fünfuhrgespräche. Zu Gast bei Günter Grass, Peter Härtling, Herta Müller, Peter Rühmkorf, Dorothee Sölle, Arnold Stadler, Carola Stelle, Martin Walser, Gabriele Wohmann, Eva Zeller*. Lahr: Ernst Kaufmann.
- Schmidt, Ernst A. 1991. *Ovids poetische Menschenwelt: die Metamorphosen als Metapher und Symphonie; vorgetragen am 3. Juni 1989*. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 2. Heidelberg: Winter.
- Schüssler Fiorenza, Elisabeth. 1994. *Das Buch der Offenbarung: Vision einer gerechten Welt*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Shakleton Bailey, David R., Hrsg. 2001. *Horatius opera*. Leipzig: Teubner.
- Toynbee, Jocely M. C. 1973. *Tierwelt in der Antike*. Kulturgeschichte der Antike 17. Mainz: von Zabern.
- Treu, Ursula, Hrsg. 1987. *Physiologus: frühchristliche Tiersymbolik*. Berlin: Union-Verlag.
- Uther, Hans-Jörg. 2008. *Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm: Entstehung – Wirkung – Interpretation*. Berlin: de Gruyter.
- Viasino, Giovanni, Hrsg. 1990. *D. Iunius Iuvenalis. Saturae*. Milano: Mondadori.
- Weber, Martin. 1972. „Frosch.“ In *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 8, hrsg. von Ernst Dassmann, 531–537. Stuttgart: Anton Hiersemann.
- Wellmann, Max. 1910. „Frosch.“ In *Paulys Realenzyklopädie*. 13. Halbband, hrsg. von Georg Wissowa, 113–119. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Wiefel, Wolfgang. 1998. *Das Evangelium nach Matthäus*. Theologischer Handkommentar zum Neuen Testament 1. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.
- Zierden, Josef. 2002. „Deutsche Frösche. Zur ‚Diktatur des Dorfes‘ bei Herta Müller.“ *Auf Augenhöhe. Jahrbuch für Literatur* 9: 235–245.

Croaking as an expression of misconduct and human threat: The frog as an “absolute metaphor”

Frog. Misconduct. Threat. European literary history. Hans Blumenberg. “Absolute metaphor.”

The frog as a literary motif has a predominantly negative connotation in European literary history: it is associated with hubris, boasting, stupidity and cowardice. These representations show overlapping concerning the attached attributes: they not only show the limits of conceptual thinking, but also of human knowledge, they point to aporias and mysteries and provide answers to questions that cannot be answered in principle, whose relevance is simply that they cannot be eliminated because they are not asked in the first place, but find themselves placed within the basis of existence. What becomes obvious when scrutinizing the frog is that its outer appearance reflects an expression of misconduct and threat to the human being. In order to shed light on and support the main idea of the article, selected examples from antiquity to modern times will be used to examine to what extent this animal expresses something that cannot be conveyed through conceptually abstract language and thus functions as an “absolute metaphor” in the sense of Hans Blumenberg.

Dr. Dr. Christian Hild
Universität des Saarlandes
Fachbereich 3.2 Evangelische Theologie
Religionspädagogik
Campus A4 2
66123 Saarbrücken
Deutschland
chr781@gmx.de

Theory of metaphor and aspect seeing

ŠTĚPÁN KUBALÍK

INTRODUCTION

In the present paper I am going to discuss a lesser-known, yet by no means uninteresting or unimportant theory of metaphor (Hester 1966; 1967). Although the name of its author, Marcus B. Hester, an American philosopher and aesthetician, does not belong among the most cited in theory of metaphor debates, the renowned French philosopher Paul Ricoeur, who wrote extensively on metaphor, praised Hester's theory highly and paid considerable attention to it in his writings (2004, 245–254). The main reason why this account of metaphor is worth noticing is, to borrow Ricoeur's words, "the role it gives the image in the constitution of metaphorical meaning" (266). It is well-known and widely acknowledged that the role images and imagination, perception (or quasi-perceptual experience) and ability to notice similarities play in appreciating metaphors presents a crucial issue for theories of metaphor.¹ Hester focuses on the process of creating and interpreting metaphorical statements in particular and tries to show that this is the place, where language (as a system of rules) and perceptual experience meet.

Another significant aspect of Hester's theory is that he based his explanation on Ludwig Wittgenstein's analysis of aspect perception (as appeared in the eleventh section of his *Philosophical Investigations*, 1953). This brings us to the second most important reason why it is worth paying attention to this theory: there has been no other attempt to employ Wittgenstein's thought in a theory of metaphor as systematic as Hester's. In spite of its undeniable value, I believe that Hester's theory does not fully exhaust what the Wittgensteinian inspiration has to offer. Its main shortcoming is that Hester does not pay proper attention to Wittgenstein's distinction between the experience of noticing an aspect (so called "aspect-dawning") and continuous aspect perception. In what follows I attempt to show that the lack of this distinction results in quite serious drawbacks on the part of Hester's theory. Tracing this shortcoming, however, offers us an opportunity to instructively present the full potential of Wittgenstein's analysis of aspect seeing for theory of metaphor and also to comment briefly on its place in the whole of Wittgenstein's thought about perception, language and meaning.

1. HESTER'S THEORY

At first glance, Hester's account seems quite straightforward. A metaphorical statement joins together two words or phrases that does not quite fit together: the whole does not yield any meaningful proposition – it does not obey valid rules of the current language system. "The metaphorical subject is not, so to speak, absorbed by the subject as it is in a literal statement," argues Hester (1966, 208). Therefore when we are confronted with a metaphorical statement, our understanding cannot proceed routinely: such a statement is, when taken literally, a case of so-called "semantic collision".² Under such circumstances we are forced to turn our attention to individual words joined in the metaphor. These carry with them histories of their uses, and this is our last resort when trying to make sense out of such a statement. However, when we are restrained to this mass of memories we have to take them in their qualitative fullness, since it cannot be determined in advance what detail could be important in relation with the other term present in the metaphorical statement. "The form of ambiguity forces the reader to open his mind to the nest of possible implications or imagery which poetic language has," says Hester (208). And there lies the source of the experiential, quasi-perceptual nature of metaphorical meaning. Paul Ricoeur speaks about the "quasi-visual" nature of our experience with metaphor and adds that it stands in opposition to literal language where "the arbitrary and conventional nature of the sign separates meaning from the sensible as much as possible" (2004, 247). In other words, where habit and automatism required by practical attitude towards our environment overshadow qualitative fullness of experience, there literal meanings of our words dominate. Concepts are both means and products of this process. Metaphors, on the other hand, block and reverse this.

According to Hester, this situation could be depicted analogically to cases when we experience so-called dual-aspect pictures (pictures with built-in ambiguity, e. g. the famous duck-rabbit head, an example that Wittgenstein – 1953, 194 – uses). Pictures of this special kind can be seen in two different but equally satisfactory ways (e. g. either as a duck or as a rabbit). Similarly, in the case of metaphor, words or phrases joined in the metaphorical statement present two different aspects. The key difference between these two cases, argues Hester, is that in metaphor we lack anything that could play the role of the common graphic substratum (the duck-rabbit drawing taken as a tangle of lines, shapes and colours):

In Wittgenstein's example we are given B [the duck-rabbit figure] and the problem is to see A [the duck aspect] and C [the rabbit aspect]. In metaphor the problem is different though the act of seeing-as is similar. In metaphor we are given A and C and the problem is to see B. B in the duck-rabbit figure is the common Gestalt form between duck and rabbits. In the metaphor B is the relevant sense in which A is like C (1966, 208).

Understanding metaphor, or to put it more aptly, experiencing a metaphorical statement, is a sort of seeing a dual-aspect picture in reverse.

What exactly is going on, according to this view, when one is trying to understand, interpret or rather appreciate metaphor? As was already said, we let our imagination operate under the control of terms joined in the metaphorical statement: we do understand these terms when taken separately, since their lexical meanings are

known to us. “In reading metaphor with openness we let the image auras of A [metaphorical subject] and C [metaphorical predicate] play against each other in order to discover B [the relevant sense in which A is like C],” says Hester (1967, 179). During this act of metaphorical seeing, we pick the relevant pieces of imagery related to each of the words joined in the metaphorical statement. This process comes about in imagination of the interpreting subject. Therefore Hester speaks about the “quasi-perceptual experience”. The way such an interpretation or appreciation of metaphor should proceed cannot be stated generally, since this is an intuitive, experiential act. In Hester’s words, we deal with an “irreducible, primitive accomplishment which either occurs or does not occur” (179). We can try to assist those who are unable to see the given aspect, those who suffer from the so-called “aspect blindness” (Wittgenstein’s term), by directing their attention, giving them more examples and making more comparisons. But there is no general rule or procedure that could guarantee success: “There is no set of rules which will inevitably overcome aspect blindness,” states Hester (179). In other words, metaphor as a case of seeing has an experiential, perceptual core that cannot be grasped conceptually.

In summary, Hester’s theory grows out of an observation that metaphor is a fusion of conceptual understanding and perceptual experience, of sense and sensible or of sense and the imaginary. Metaphor offers a controlled or structured quasi-perceptual experience. Meanings of words joined in the metaphorical phrase structure this experience. To understand what metaphor means we have to “superimpose” meanings of its words one on the other, or, to put it differently, we have to notice a new aspect of the existing, familiar meanings (as if I suddenly recognize a face that I know from my childhood in an aged face of someone whom I could not identify in the first moment).³ This is a case of Wittgensteinian aspect seeing, argues Hester. And therefore Wittgenstein’s analysis of this phenomenon can help us to better understand what the metaphorical use of language consists in.

2. THE CONCEPT OF CONTINUOUS ASPECT PERCEPTION

It is no surprise that this seeming inconsistency of seeing-as, its partly experiential and partly conceptual nature, i. e. the focus of Hester’s inquiry, is one of the main reasons that motivated Wittgenstein to pay attention to this phenomenon in the first place. Our ability to change views of aspects of dual-aspect pictures seems paradoxical: it is a case of perceptual experience, a case of seeing, but, at the same time, it seems that it can be influenced by will (I can decide to see it – or to try to see it – this or the other way). But it should not be possible to influence perceptual experience by will; I should not be able to decide what I see (“But how is it possible to *see* an object according to an *interpretation*?” asks Wittgenstein; 1953, 200). Despite this common view, seeing-as is, Wittgenstein tries to show, a case of seeing. It is not a case of having two different interpretations of one visual experience, he argues. I see differently; I see, literally see, two different things. Wittgenstein expresses this observation for example as follows:

Do I really see something different each time, or do I only interpret what I see in a different way? I am inclined to say the former. But why? – To interpret is to think, to do

something; seeing is a state. Now it is easy to recognize cases in which we are interpreting. When we interpret we form hypotheses, which may prove false. – “I am seeing this figure as a ...” can be verified as little as (or in the same sense as) “I am seeing bright red.” So there is a similarity in the use of “seeing” in the two contexts (212).

Another way to show this is the case, i. e. to show that seeing-as is not interpreting, is the following. When someone cannot see in a dual-aspect picture what I see there (suffers from aspect blindness), I can show her a more realistic or unambiguous picture of what is to be seen there. This should direct her attention and help her to get oriented in the drawing. That this strategy usually works means that it is possible to have a picture wherein one of the aspects of the original (dual-aspect) picture is captured more clearly or unambiguously. But in the case of this second picture, no one doubts that it is an instance of *seeing* such and such a thing (in the picture), rather than *interpreting*. Or, to put it conversely, the first case is then no more an instance of interpretation than is the second one. Wittgenstein presents this idea as follows:

How would the following account do: “What I can see something *as*, is what it can be a picture of?”

What this means is: the aspects in a change of aspects are those ones which the figure might sometimes have permanently in a picture (201).

Wittgenstein also clearly saw an affinity between an experience of aspect seeing and acts of understanding language utterances. “For Wittgenstein, the central importance of his investigation of aspect perception lies in the fact that words too can be the focus of aspect perception,” states Stephen Mulhall in his illuminating interpretation of Wittgenstein’s remarks on aspect perception (1990, 35). Hence, this moment intensified his interest in the phenomenon of aspect-dawning and directed his attention towards the relation between these special cases of seeing (and meaning) and ordinary visual perception (and experiencing language meaning):

The importance of this concept [aspect blindness] lies in the connection between the concept of “seeing an aspect” and “experiencing the meaning of a word”. For we want to ask “What would you be missing if you did not experience the meaning of the word?”

What would you be missing, for instance, if you did not understand the request to pronounce the word “till” and to mean it as a verb, – or if you did not feel that a word lost its meaning and became a mere sound if it was repeated ten times over? (Wittgenstein 1953, 214).⁴

However, Wittgenstein himself took the bizarre visual experience (the dawning of aspect – either in visual experience or in the experience of language meaning) to be just a marker of a much wider and more important phenomenon: continuous aspect perception. Wittgenstein explicitly distinguishes between these two in several places in *Philosophical Investigations*. For example when he introduces the duck-rabbit figure, his accompanying comment is the following: “And I must distinguish between the ‘continuous seeing’ of an aspect and the ‘dawning’ of an aspect. The picture might have been shewn me, and I never have seen anything but a rabbit in it” (194). In other words, if I were unable to see the duck-aspect in the drawing, then the picture would be just another ordinary picture of a rabbit to me, not any dual-aspect picture, and my experience with it would not be different from the usual visual experience with

representational pictures (here with pictures of rabbits). It would not present any strange experience of aspect-dawning. Hence the experience the dual-aspect pictures offer is an experience of a transition between two similarly ordinary visual experiences, two moments of similarly ordinary identifications of an object in a picture.

Therefore there is no need to view the aspect-dawning experience as a mystery. It takes place, no doubt, under very special circumstances that are only seldom met; pictures with built-in ambiguity are intentionally designed to allow us to see them in two different but similarly satisfying ways – and that is the reason why these are the most reliable sources of the aspect-dawning experience (even though by no means the only ones). Hence rather than an enigma, this kind of experience presents a rare opportunity to get a deeper insight into the way we as human beings relate to the world at a very basic level: it shows that concepts permeate perception even on the most usual, spontaneous occasions. Therefore continuous aspect perception is no less perception of an aspect than is seeing individual aspects of a dual-aspect picture. As Stephen Mulhall puts it: “We might therefore redescribe the claim that the standard human relationship with pictures, words, and people is one of continuous aspect perception as the recognition that in these respects we encounter the world as always already saturated with human meaning” (1990, 124).

What is confusing in the case of dual-aspect pictures is the possibility of learning to better command the ambiguous nature of the picture: we can practise acquiring a skill in changing aspects so we can recognize them with higher confidence. That seems awkward. The contribution of volition, as we have already observed, appears inappropriate here. “Seeing-as is like seeing in that the aspect is there in the figure, accessible to all normal observers; it is unlike seeing in that it requires mastery of an imaginative technique,” Hester comments (1966, 206). Our basic intuition tells us that we should not be able to change intentionally what appears to us. What is overlooked here, however, is that the aspects we are able to see continuously during our usual visual experience are also acquired: learned and trained. This is also an instance of mastery. It can be even said that the concepts we use with the highest confidence – as if almost automatically – are those we had been training most systematically.

Naturally, it seems to us that in experiencing dual-aspect pictures our perception is influenced by concepts in a way that has no counterpart in our usual perception: others can help me to see an aspect by identifying the type of object I should see in the picture, by mere naming it, by describing it or by pointing at and identifying its parts. Or by comparing it to other, unambiguous pictures of the object I should see there: “I see two pictures, with the duck-rabbit surrounded by rabbits in one, by ducks in the other. I do not notice that they are the same,” Wittgenstein comments on the force of comparison (1953, 195). But it would be a mistake to draw from this observation a conclusion that concepts play a fundamentally different role in the experience of aspect-dawning than in usual perception. If I were unable to see a duck as a duck and a rabbit as a rabbit (either in the picture or in reality) it would not be possible for me to see it in the duck-rabbit picture either. The fact that this is my standard approach to the world is the only reason that the above mentioned strategy can help me to overcome the (initial) aspect blindness. Otherwise it would make no sense to show me

various pictures of ducks and rabbits or to confront me with living animals of these species. To stress the central point of this discussion once more: noticing an aspect (the experience of aspect-dawning) is just a special kind of experience that makes the role concepts play in our ordinary perception clearly visible.

Concepts – in their generality – function in our perceptual experience as an almost natural tendency to recognize individual objects as being of particular kinds: to structure our perception into identifiable things. A concept manifests itself in experience as a habit, as an acquired tendency to see things as standing to each other in relation of affinity or identity.

To sum up briefly, pictures with built-in ambiguity are a very special sort of pictures which are designed to allow us to apply two different concepts to one graphic pattern. These pictures, however, just exploit the universal nature of our visual perception and make it more visible, i. e. they show that training and habit, in other words, concepts, play a significant part in our perception.

3. CRITICISM OF HESTER'S THEORY

As was already noted, the main shortcoming in Hester's reception of Wittgenstein's account lies in the fact that Hester reduces all aspect-seeing (or more generally, aspect perception) to the rather exotic experience of noticing an aspect (or aspect-dawning). Hester does nowhere in his writings mention the notion of continuous aspect perception. How does the fact that Hester did not distinguish between aspect-dawning and continuous aspect perception, that was discussed in the previous section, affect his theory? As an answer to this question I will attempt to show that Hester's account of metaphor – designed in direct analogy to dual-aspect pictures – does not actually make room for aesthetic value of metaphorical statements.

The extraordinary nature of aspect-dawning experience – compared to continuous aspect perception – manifests itself as a kind of paradox. This paradox consists in believing that, on the one hand, the identity of an object I observe does not change during the time I inspect it, but, on the other hand, I cannot deny that it appears to me as two different things, as two pictures of two different things. This incongruity results in an impression that the object I observe, the dual-aspect picture for example, changes right before my eyes. Wittgenstein presents this sense of paradox as follows: "The change of aspect. 'But surely you would say that the picture is altogether different now!' But what is different: my impression? my point of view? – Can I say? I describe the alteration like a perception; quite as if the object had altered before my eyes" (1953, 195). Wittgenstein indicates that to get rid of the air of paradox surrounding the experience of aspect-dawning, we have to recognize that this kind of experience combines two different approaches operating with two different sorts of concepts: we identify colors and shapes when we pick out parts of objects or their properties (and we use such concepts when describing a dual-aspect figure taken as a mere graphic scheme or pattern), whereas concepts that matter in the experience of aspect-dawning are concepts that determine an object taken as a whole, as a thing of a certain kind.

If I saw the duck-rabbit as a rabbit, then I saw: these shapes and colours (I give them in detail) – and I saw besides something like this: and here I point to a number of different pictures of rabbits. – This shows the difference between the concepts (196–197).

Therefore this second type of concept cannot be correctly applied to all objects, “whereas colour and shape concepts necessarily apply to all kinds of objects because they determine, as Kant would have said, the concept of an object in general,” as Stephen Mulhall states (1990, 29). And the sense of paradox we feel when experiencing pictures with built-in ambiguity results from experiencing a change of a thing seen while at the same time knowing that none of its properties had been altered.

As we have already seen, Hester understands our experience with metaphorical statements in direct analogy to the experience of aspect-dawning: he depicts an act of interpreting metaphor as a search for a common ground of two aspects brought in by words joined in a metaphorical statement (i. e. we search for an equivalent of the duck-rabbit figure understood as a mere graphic scheme). The problem here, as we have just said, is that the dual-aspect picture (e. g. the duck-rabbit head as a tangle of lines, shapes and colours) is a thing of different kind than duck-pictures (or real ducks) and rabbit-pictures (or real rabbits): we do not need to relate to such a thing (to describe it using only colour and shape concepts etc.) to appreciate both aspects of this dual-aspect picture. That this is the case is more obvious in the example, where I suddenly recognize a face of an old friend in his altered one.⁵ In this case there is clearly no need to relate to some neutral description using only shape and colour concepts. Note also how baffled we would be in case we were asked to teach someone to see a dual-aspect picture as a mere graphic scheme. There is no concept of such and such a graphic scheme to be recognized in other pictures. This tangle of lines, shapes and colours is always individual. Therefore there is no possibility of comparison with other renderings of such a thing; there could only exist exact copies of such a thing. It also demands an effort to see an ambiguous picture again as a pure graphic scheme once we recognize a meaningful picture in it.

Hence, the problem with Hester’s too strict analogy between metaphor and aspect-dawning experience lies in incommensurability between aspect-concepts and properties-concepts. Notions of these two kinds simply do not operate on the same level. When we interpret Hester’s view of metaphorical meaning against this background, then the idea that what we are looking for while interpreting metaphor is an equivalent of the duck-rabbit figure understood as a mere graphic scheme reveals as very problematic. It would issue into a thesis that the metaphorical meaning is completely detached from the concepts joined in the metaphorical statement. The main discrepancy between dual-aspect pictures and metaphors is that metaphors, unlike the dual-aspect pictures, are complex units of meaning: we simply cannot not pay attention to all of the words making the metaphorical statement at the same time; but quite the opposite is true about dual-aspect pictures, since we can see only one aspect of such a picture at one time. We do not keep the duck-picture and the rabbit-picture in mutual tension while observing the duck-rabbit figure. But this is precisely the case with words forming a metaphorical statement. Or to view the difference from yet another angle, no one expects (and rightly so) that pictures with

built-in ambiguity and our experience with them would produce new concepts with new meanings. They simply utilize the existing concepts in the most ordinary fashion; either I see a perfectly trivial picture of a duck in the duck-rabbit figure or I see a similarly trivial picture of a rabbit in it. One picture of one animal each time. The very opposite is true of metaphors: although we use concepts to create the metaphorical statement, it is a very unusual use of the concepts – it does not follow valid grammatical rules. Since only together they create a unit of meaning, it would make no sense to pay attention to individual “aspects” of a metaphor separately. Therefore it is a well-founded expectation that a new meaning might arise through metaphorical language. The metaphorical (creative or aesthetic) phase of language use is vital for language growth, even though this stage has to be overcome if new meaning is about to become a regular part of language. This is actually something that Hester himself acknowledges: “[M]etaphorical transference is a process which operates in ordinary language growth and a change in language is a change in the way the world is conceived. Almost every word will show a metaphorical origin if its etymology is studied” (1967, 215). However, this claim is in tension with his view of what an interpretation of metaphor consists in.

In short, the experience of appreciating a metaphor cannot be viewed as a simple case of aspect-dawning.⁶ When we enjoy a dual-aspect picture, we simply follow existing habits, apply concepts according to existing rules: we switch between two aspects both of which could be perceived continuously. This also explains the fact that it is impossible to see a duck and a rabbit in the duck-rabbit figure at the same time. The figure was intently designed to allow us to apply similarly straightforwardly both of the concepts: to see it either as a duck or as a rabbit. Since we can identify both animals in the figure with the same confidence these simply exclude each other. On the other hand, when we deal with a metaphor, we are forced to overcome our habit and to try to fuse together two concepts that usually do not appear joined together in one phrase. Such a task and the resulting experience deserves to be called an aesthetic experience. And that is something Hester himself would approve, given that he characterizes poetic language as ambiguous and opening the reader’s mind to “the nest of possible implications or imagery” (1966, 208).

NOTES

¹ See, for example, the following classical contributions to the modern debate concerning theory of metaphor (Richards 1965; Black 1962; Henle 1959; Beardsley 1962; Davidson 1978).

² This moment had been stressed mainly by Beardsley who coined the term “semantic collision” or “logical absurdity” in relation with metaphor (1962). Ricoeur also acknowledged importance of this initial stage in the process of appreciating metaphor. Ricoeur, however, unlike Beardsley, highlighted in addition a role played by imagination and resemblance in this process (2004, 104–116).

³ “I meet someone whom I have not seen for years; I see him clearly, but fail to know him. Suddenly I know him, I see the old face in the altered one. I believe that I should do a different portrait of him now if I could paint” (Wittgenstein 1953, 197).

⁴ In the German original *Philosophische Untersuchungen* Wittgenstein uses as an example the German word “sondern” that can be used either as a verb (meaning “to separate” or “to discern”) or as a conjunction (“but”).

⁵ See footnote no. 3 here.

⁶ It must be noticed, however, that Wittgenstein gathers quite diverse kinds of experience under the heading of aspect-dawning: on the one hand there are classical dual-aspect pictures, on the other he mentions repeating a word ten times over and separating the sound from meaning in result. These are quite different cases as far as the application of concepts is taken into account. Since Hester is unequivocally relating to dual-aspect pictures in his theory, I will leave these other cases of aspect-dawning aside.

LITERATURE

- Beardsley, Monroe C. 1962. "The Metaphorical Twist." *Philosophy and Phenomenological Research* 22: 293–307.
- Black, Max. 1962. "Metaphor." In *Models and Metaphors*, Max Black, 25–47. Ithaca: Cornell University Press.
- Czerny, Robert – Kathleen McLaughlin – John Costello. London – New York: Routledge.
- Davidson, Donald. 1978. "What Metaphors Mean." *Critical Inquiry* 5: 31–47.
- Henle, Paul. 1959. "Metaphor." In *Language, Thought, and Culture*, ed. by Paul Henle, 173–195. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Hester, Marcus B. 1966. "Metaphor and Aspect Seeing." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25: 205–212.
- Hester, Marcus B. 1967. *The Meaning of Poetic Metaphor. An Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning is Use*. Hague – Paris: Mouton.
- Mulhall, Stephen. 1990. *Being in the World. Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects*. London – New York: Routledge.
- Ricoeur, Paul. 2004. *The Rule of Metaphor. The Creation of Meaning in Language*. Trans. by Robert Czerny – Kathleen McLaughlin – John Costello. London – New York: Routledge.
- Richards, Ivor A. 1965. *The Philosophy of Rhetoric*. New York: Oxford University Press.
- Wittgenstein, Ludwig. 1953. *Philosophical Investigations*. Trans. by G. E. M. Anscombe, ed. by G. E. M. Anscombe – Rush Rhees. Oxford: Blackwell.

M. B. Hester. L. Wittgenstein. Aspect seeing. Seeing-as. Theory of metaphor. Aesthetic value.

The present paper aims at elucidating the conceptual architecture of Marcus B. Hester's theory of metaphor. This theory is fundamentally based on Ludwig Wittgenstein's analysis of aspect perception (as appeared in the eleventh section of his *Philosophical Investigations*). On the one hand, Hester's theory is worth noticing for the emphasis it gives to imagination (or quasi-perceptual experience) in the process of appreciating metaphorical statements; on the other hand, however, it does not properly interpret the chosen Wittgensteinian inspiration. Its main shortcoming, as I try to show, is that Hester does not pay adequate attention to Wittgenstein's distinction between the experience of noticing an aspect (so called "aspect-dawning") and continuous aspect perception. This flaw then results in such an account of metaphor that actually does not make room for aesthetic value of metaphorical statements. Such a result would be unacceptable for Hester himself, since poetic metaphor was in the centre of his attention, but the problematic assumptions responsible for it went unnoticed by him.

Mgr. Štěpán Kubalík, PhD.
Department of Aesthetics
Faculty of Arts
Charles University
Celetná 20
116 42 Prague 1
Czech Republic
stepan.kubalik@ff.cuni.cz

Oszillationen zwischen dem Metaphorischen und dem Konkret-Materiellen: Metaphoriken des Buchs im Spiegel literarischer und buchkünstlerischer Arbeiten

MONIKA SCHMITZ-EMANS

I. ÜBER MATERIALITÄT UND METAPHORIZITÄT DES BUCHS IM SPIEGEL ÄSTHETISCHER BUCHGESTALTUNG

Gestaltungsparameter und -praktiken von Büchern haben in den vergangenen Jahrzehnten die Aufmerksamkeit verschiedener Wissenschaften auf sich gezogen (Illich 1990, 2010; Reuß 2014; Forssmann 2015): natürlich die der Buchgeschichte und der Buchwissenschaft, aber auch die der Textphilologie, der historischen Leseforschung und der Textsemiotik, sowie der Kultur-, Kunst- und Literaturwissenschaften, insofern sich diese mit den Grundlagen und Rahmenbedingungen buch-basierter Arbeits- und Kommunikationsprozesse beschäftigen. Ein intensives Interesse am Buch ist parallel dazu seit rund einem halben Jahrhundert seitens der Künste zu beobachten, die Literatur inbegriffen. Buchliterarische und buchkünstlerische Werke sind dabei nicht trennscharf zu unterscheiden; man kann sie mit Blick auf ihre vielen Ähnlichkeiten und Analogien unter dem Begriff „Buchwerke“ zusammenfassen, wobei zu betonen ist, dass sich der gemeinte literarisch-künstlerische Phänomenbereich als solcher jeder verbindlichen Definition – im Sinne von Eingrenzung – entzieht.

Das 20. Jahrhundert ist pointierend als „The Century of Artists’ Books“ charakterisiert worden (Drucker [1995] 2004). Anlass dazu gab insbesondere die Künstlerbuchbewegung der 1960er Jahre mit ihren vielfältigen (an ästhetisch gestaltete Bücher früherer Zeiten sowie an das Malerbuch anschließenden, dabei aber viele neue Wege gehenden) Werktypen und Produktionsformen. Zu diesen gehören unter anderem auch Buchobjekte, die zumindest im strengen Sinn keine Bücher mehr sind, weil sie Kodizes zwar ähneln, aber nicht wie Bücher genutzt werden können: Buchplastiken, fragmentierte Bücher, Installationen (Drucker [1995] 2004; Moldehn 1996; Hampton 2015). Als gemeinsamer Nenner dieser vielfältigen Phänomene wurde das reflexive Interesse an „Buchhaftigkeit“ (bookness) bestimmt – am Buch, seinen Erscheinungsformen und weiteren Gestaltungsoptionen.

Parallel zu Praktiken künstlerischer Buchgestaltung haben auch literarische Autor_innen die Gestaltungsparameter von Büchern variantenreich genutzt – von ganzen Büchern, nicht nur von Texten. So etwa wurde die Form des Kodex gelegentlich erheblichen Modifikationen unterzogen, manchmal im übertragenen wie im wörtlichen Sinn „einschneidend“, etwa wenn der Buchkörper in lose Teile ohne

Bindung oder die Buchseite in Streifen zerlegt wurde (Queneau 1961; Johnson 1969). Auch wurden kodexspezifische Strukturierungsformen zu konstitutiven Dimensionen literarischer Werke, etwa durch Rekurse auf numerische und andere textarchitektonische Ordnungsmuster (etwa in Lexikonromanen, Horn 1969; Pavić [1984] 1988) oder durch Spiele mit Bauformen von Paratextualität (Zubarik 2014).

Derlei physisch-konkrete Gestaltungsverfahren eröffnen komplexe und vielfach spannungsvolle Lese- und Deutungsoptionen. So bieten ja etwa Bücher, deren Elemente auf unterschiedliche Weise kombiniert werden können, weil der Kodex in Blätter zerlegt, die Buchseite in Streifen zerschnitten ist, evidenterweise eine oft unerschöpfliche Vielzahl physischer Lesewege an, so dass der Rezipient schon auf der Ebene des Kombinierens (des Zusammenlesens) einen Teil der Verantwortung für den Text übernimmt – und damit natürlich auch für das, was dieser Text „sagt“; diese Autorisierung des Rezipienten hat Umberto Eco in seinen Reflexionen zum „Offenen Kunstwerk“ erörtert ([1962] 1973). Die dem Rezipienten gebotene Freiheit der Textkonstitution ist Sinnbild des Spielraums kreativer Rezeption und zugleich eine Forderung, die sogar mit erheblichen Irritationen seitens des Adressaten einhergehen kann. Was bedeutet es, Bücher bzw. Textträger „offen“ nutzen zu dürfen (und zu müssen!), statt sich auf eingeübte Lesepraktiken verlassen zu können? Entsprechende Lese-Objekte sind materialisierte Metaphern der Lese-Freiheit, dabei aber per se mehrdeutig und stehen (beispielsweise) im Spannungsfeld zwischen Ermächtigung und Desorientierung. Signalisiert Queneaus Sonettmaschine mit ihren 10^{14} virtuellen Gedichten dem Nutzer eine immense Gestaltungslizenz und kompositorische Allmacht? Oder führt sie ihm vor Augen, dass er dieser Fülle des Virtuellen nie wird beikommen können, weil seine Lebenszeit dazu nicht ausreicht? Analoges gilt für viele Künstlerbücher, bei denen das Objekt Buch zu kontemplativer Wahrnehmung stimuliert, zur Vertiefung in Materialstrukturen, Formensprache, Farben, haptische Qualitäten etc. Auch hier suggerieren Auffälligkeiten, dass sie etwas „bedeuten“, geben damit aber noch keine klare Deutungsanleitung; sie sind als Manifestation der Verfremdung konventioneller (unauffälliger) Kommunikationskanäle polyvalent.

Mehrdeutig sind Buchwerke – Künstlerbücher wie buch-literarische Werke – letztlich schon deshalb, weil sie sich reflexiv mit dem Buch selbst auseinandersetzen und Spekulationen darüber auslösen, was ein „Buch“ ist, was es bedeutet, wofür es steht. Denn der Ausdruck „Buch“ ist polyvalent – wie in der Pionierzeit des Künstlerbuchs und der buchliterarischen Experimente u. a. Michel Butor in seinem Essay *Le livre comme objet* deutlich macht (1964; *Das Buch als Objekt*, 1990). Es ist ein physisches Ding, eine Ware, eine Institution, aber auch ein Sinnbild kultureller Werte und Praktiken. Johanna Drucker, eine wegweisende Theoretikerin des Künstlerbuchs, hat die zumindest latente Metaphorizität von Büchern qua physischen Objekten unter spezifischer Akzentuierung betont: Bücher und Buchtypen stehen metonymisch für spezifische Gebrauchsformen und Praxiskontexte ([1995] 2004). Wer immer Bücher gestaltet, bezieht dazu Stellung.

Vor dem Hintergrund der latenten Metaphorizität von Büchern insgesamt besitzen bestimmte auffällige (oftmals unkonventionell-verfremdende) Gestaltungsweisen des Buchs jeweils spezifische metaphorische Dimensionen. Ein enger Bezug

besteht zum metaphorischen Potenzial von Farben und von Stoffen (Materialien),¹ aber auch zu der von Formen und Strukturen. Das offene Buch-Werk etwa verweist, wie angedeutet, auf konkrete wie auf metaphorisch zu verstehende Freiheiten des Rezipienten. Bücher mit wuchernden Paratexten können (unter anderem) als Verweise auf komplexe Textkulturen, konkreter (und gleichsam metonymisch) auch auf Buchgelehrsamkeit, auf Historiker- und Philologenwelten interpretiert werden. Bücher aus Holz und Stein, aus besonderem Papier, Bücher von auffälliger (deutungssträchtiger) Farbgebung, Bücher mit Bildmaterialien und collagierten Objekten entfalten ihr metaphorisches Potenzial auf der Basis ihrer Organisationsmuster und ihrer Materialitäten. Auch die soeben verwendete Metapher der „Entfaltung“ kann übrigens buchgestalterisch interpretiert und inszeniert werden, etwa wenn Bücher an die Form von Fächern erinnern oder als Leporello gestaltet sind.

Materialien und Bearbeitungsmodi des Buchkörpers treten als Gegenstände metaphorischer Deutung vor allem dann in den Fokus der Aufmerksamkeit, wenn letztere starke Verfremdungs- oder gar Zerstörungseffekte erzeugt haben, etwa wenn dem Objekt Buch (scheinbar oder tatsächlich) Brandspuren zugefügt werden (vgl. die „Brandbücher“ in *Ausstellungskatalog*, 1975), wenn es Spuren gravierender Eingriffe aufweist – von der Übermalung und Überschreibung bis zur Bearbeitung mit Axt oder Schere, der Dekomposition durch die Einwirkung von Flüssigkeiten etc. Ähnlich gewaltsam können Formen des Zerreißens und Zusammenklebens wirken. Suggestiv erscheint auch die gestalterische Nutzung von pflanzlichen, tierischen oder anderen Materialien, die ins Buch integriert oder mit dem Buchkörper hybridisierend verbunden werden (dazu zahlreiche Werkbeispiele in Schwarz 2016).

Modifikationen des Buchkörpers vollziehen sich in einem breiten Spektrum zwischen Produktion und Destruktion, und beide Typen von Praxis sind ihrerseits jeweils polyvalent. Destruktiv wirkende Praktiken provozieren stark zu Deutungen, ähnlich wie stark verfremdete buchförmige Objekte.² Dabei liegt es zwar nahe, Prozesse bzw. Produkte der Zerlegung und Zerstörung des Buchs als Ausdrucksformen des Protests zu interpretieren – aber wogegen? Das Buch kann dabei (metaphorisch gesagt) als „Täterwerkzeug“ oder als „Opfer“ erscheinen, als Verbündeter einer kritikwürdigen autoritären Gewalt (gegen die sich die Destruktionsgeste richtet) wie auch als Repräsentanten der Opfer von Macht und Unterdrückung (deren Notlage das „misshandelte“ Buch metaphorisch sinnfällig macht). Bücher mit Brandspuren können anklagend an Bücherverbrennungen erinnern, gewaltsam verschlossene Bücher an Zensurpraktiken und an politische Maßnahmen, die darauf abzielen, nicht nur Bücher zum Schweigen zu bringen. Buchgestalter setzen oft auf entsprechende Assoziationen. Im Einsatz zerstörerischer Maßnahmen kann aber auch etwas anderes gesehen werden, etwa ein Hinweis auf die Zeitlichkeit und Vergänglichkeit des Buches und seiner Gegenstände. Auch in Ketten gelegte Bücher (wie Konrad Balder Schäuffelens *libri catenati*)³ bringen ostentativ die Metaphorik der Kette (als Fessel) ins Spiel, eröffnen dabei aber ein Spektrum an teils gegenläufigen Konnotationen: Das Buch als Repräsentant der Meinungen seines Produzenten könnte (wiederum) als angekettetes Opfer interpretiert werden, aber die Kette könnte auch als Metapher eines Sich-Verschließens erscheinen, das den Inhalt des Buchs vor unautorisierten

Zugriffen schützt. Die Überschreibung oder Überdruckung einer Text- oder Bildseite kann darauf abzielen, Akte der Löschung oder Tilgung von Text- oder Bildzeugnissen stellvertretend für Formen der Kulturvernichtung in den Blick zu rücken, um dagegen zu protestieren und darüber zu trauern – aber auch darauf, den Wandel aller Dinge sinnfällig zu machen. Sie kann Widerspruch signalisieren oder aber auf einen produktiv-verwandelnden Dialog mit dem bearbeiteten Substrat hindeuten. Wolfgang Niebluchs Buchinstallation „Das Buchweizenfeld“, ein Hybrid aus Buchkörpern und daraus sprießenden Weizenhalmen, nimmt zum einen, scheinbar naiv, den Namen „Buchweizen“ beim Wort. Zum anderen knüpft der Künstler spielerisch an die Metapher vom Buch als (Geistes-)Nahrung an (1982, 65).

Buchwerke in der bildenden Kunst wie in der Literatur schärfen nicht allein das Sensorium der Nutzer für die Materialität, die Architektur, die Räumlichkeit, die Beweglichkeit von Büchern, sondern auch für das metaphorische Potenzial des „Buchs“ – ein, wie angedeutet, breites Spektrum an Deutungsoptionen. Sensibilisiert wird der Betrachter von Buchwerken insbesondere für die Semantiken des Buchs qua physisches Objekt und qua kulturelle Institution: für das, was sich mit dem Buch metonymisch oder metaphorisch verknüpfen lässt, sei es mit Blick auf sein Erscheinungsbild, auf Strukturmerkmale oder Nutzungsoptionen.

Zu Geschichte und Ausprägungsformen der Buchmetaphorik unterhalten Buchwerke vielfältige Beziehungen, wobei erstere ja sowohl Metaphern *für* das Buch als auch Beispiele der Verwendung des Buchs selbst *als* Metapher für anderes umfasst. Buchkünstlerische und buchliterarische Werke knüpfen vielfach an traditionsreiche Buchmetaphoriken (wie etwa „Buch der Natur“, „Buch der Geschichte“...) sowie an ebenfalls geläufige Metaphern für das Buch (als „Garten“ und „Landschaft“, „Vorratskammer“ und „Schatzkasten“, „Körper“, „Kleid“, „Behälter“, „Grab“...) an.⁴ Prozesse des Ausbesserns und Beschädigens, des Öffnens und Verschließens, des Ausstellens und Einsperrens, des Vorzeigens und des Versteckens, des Herauslösen aus Alltagskontexten und des Ankettens, des Ausschmückens und des Übermalens, des Zusammenmontierens und des Zerlegens von Büchern, ganz zu schweigen vom Wässern, Verbrennen, Bepflastern und Zerhacken etc. erscheinen als konkretisierte Sprachbilder, die zur metaphorologischen Reflexion stimulieren. Viele Beispiele künstlerischer Buchwerke machen Buchmetaphern sinnfällig;⁵ gerade im Interesse an Buchmetaphern und ihren historischen Ausprägungsformen konvergieren die Interessen künstlerisch arbeitender „Buchwerker“ und literarischer Autoren.

Die Auseinandersetzung mit der Materialität des Buchs gibt nicht zuletzt Anlass zum Nachdenken über den „Materialitäts“-Begriff selbst, genauer gesagt: über dessen eigene Metaphorizität. Der Übergang konkret-buchstäblicher zu metaphorischen „Material“-Diskursen ist fließend; das Wort „Materialität“ wird oft als Metapher verwendet.⁶ Insofern sollte man hier versuchen, zumindest heuristisch zu differenzieren (Benne 2015, 81–107). Klaus Müller-Wille etwa unterscheidet vier Konzepte von „Materialität“ als Kernstücke entsprechender Diskurse: „Buchstäbliche Materialität“ (1) wird dort verhandelt, wo es um die konkret materielle Gestaltung von Artefakten und spezifisch: von Büchern im Kontext von Buchdiskursen und Buch(-geschichts)forschungen geht (2017, 20–23). Von „prozessuale[n] Materialitäten“ (2)

spricht Müller-Wille mit Bezug auf poststrukturalistische Ansätze bei Julia Kristeva und Roland Barthes (23–26); gerade Barthes' Akzentuierung des Schreibprozesses und seiner Parameter eröffnet ja neue Perspektiven auf die Anteile materieller Gegebenheiten und vor allem: der Körperlichkeit des Schreibenden selbst an der Textgenese. In posthermeneutischem Horizont profiliert sich, vertreten durch verschiedene Theoretiker, ein Konzept „Widerständiger Materialität“ (3) (26–31). Hier liegt der Akzent auf dem Uncodierten, das aus der Perspektive einer an Materialitäten interessierten Semiologie alle Codierungen begleitet, und auf den Hindernissen, die sich daraus für die Decodierung ergeben (Assmann 1996). Die Vielfalt von „Materialitäts“-Konzepten, die sich hier abzeichnet, betrifft sowohl den reflexiven Umgang von Schriftstellern mit dem Buch als auch den mit dem Text. Text- und Buchmaterialität sollten heuristisch zwar unterschieden werden, greifen de facto aber eng ineinander. Von Vorstellungsbildern um „Materielles“ abgeleitet sind insbesondere Metaphern der Text-Produktion und -Rezeption.⁷

II. METAPHORIKEN UND BUCHWERKE: PALIMPSESTE, EINSCHWÄRZUNGEN, LABYRINTHE

1. Palimpseste (Tom Phillips, *Dante's Inferno*)

Ein Terminus mit erheblicher Karriere als texttheoretische bzw. textdeskriptive Metapher ist seit einigen Jahrzehnten das Wort „Palimpsest“. Die Bedeutung, die metaphorische „Palimpsest“-Konzepte in Diskursen über Texte gewinnen, findet in buchgestalterischen Praktiken ein Echo. Hierbei changiert die Bedeutung von „Palimpsest“ dann zwischen dem wörtlichen und dem übertragenen Sinn – wobei sich letzterer zudem ja facettenreich gestalten kann. „Palimpsest“ heißt bekanntlich zunächst die physische Überschreibung eines zuvor bereits benutzten Textträgers (Mentzel-Reuters 2003), wobei der alte Text unterhalb des neuen aber noch (in Resten und undeutlich) lesbar ist. Der vor allem von Gérard Genette vollzogene Transfer des Ausdrucks „Palimpsest“ in die Theorie der Texte und ihrer Lektüren erfolgt mit Blick auf „Vorgängertexte“ in einem anderen Sinn – auf solche Texte, welche einem neueren Text in übertragenem Sinn „zugrunde liegen“ – als Stoff-, Motiv-, Themen- und Formlieferanten, als Zitatfundus, als Gegenstand des Verweises und der Anspielung etc. Dass die Handschriftenkunde von Palimpsesten auch (und meistens) dann spricht, wenn zwei beliebige und beziehungslose Texte einander überschrieben werden, wird bei dieser Semantisierung des Ausdrucks „Palimpsest“ ausgeblendet. Im Fokus steht demgegenüber gerade das, was der ältere und der neuere Text auf inhaltlich-thematischer, struktureller und sprachlicher Ebene gemeinsam haben, das den späteren (den „Hypertext“) als geprägt durch den früheren („Hypotext“) erscheinen lässt.⁸ Hier geht es um eine andere, eine metaphorische „Materialität“ des Textes als im Bereich der Handschriftenkunde und ihrer Palimpseste. Buchkünstlerische und buchliterarische Werke, deren Gestaltung im Zeichen der „Palimpsest“-Idee stehen, lassen sich zum einen im Kontext der Kulturgeschichte „echter“ Palimpseste betrachten; sie sind zum anderen aber zumindest seit Genette auch vielfach von der Metaphorik des „Palimpsests“ affiziert. Ein naher Verwandter des Text-Palimpsests ist dabei die Übermalung oder Überdruckung als bildkünstlerisches Pendant (Schulz

2012). Solche „Palimpsest“-Werke oszillieren insofern zwischen der Akzentuierung buchstäblicher und metaphorischer Palimpseststrukturen.

Dafür ein Beispiel: Der britische Künstler Tom Phillips veröffentlichte 1985 sein (seitdem in verschiedenen Überarbeitungs-, sprich: Palimpsestierungsstufen neu publiziertes) Künstlerbuch *Dante's Inferno* (dazu Schmitz-Emans 2017) – ein „Palimpsest“ zum „Inferno“ in Dantes „Commedia“, und zwar auf vielschichtige Weise. Dantes eigener Text kommt zwar nur in Bruchstücken vor, aber immerhin enthält Phillips' Buch eine komplette Übersetzung des Danteschen „Inferno“ ins Englische. (Die Übersetzung stammt von Phillips selbst, der dabei andere, frühere Übersetzungen mit zu Rate zog – und insofern auch als Übersetzer „palimpsestierte“.) Neben den Textseiten enthält das Buch eine Serie von 139 Bildern, welche, jeweils eine Buchseite bedeckend, sich auf die 34 Canti des „Inferno“ beziehen. Jedem Canto sind vier Bilder zugeordnet. Zum Einsatz kamen bei ihrer Produktion unterschiedliche Materialien und Techniken; sie verweisen auf sehr verschiedene Gegenstände, Bildquellen und Bildprogramme – aber sie alle verweisen auf Grundlagen, präsentieren sich als Palimpseste. Dies zum einen, weil sie sich auf bereits bestehende Bildmaterialien, Bildtypen, Bildercodes stützen und diese variantenreich zitieren. Zum anderen überlagern sich die graphischen Arbeiten allesamt einem (oft allerdings nur in geringfügigen Spuren sichtbar gebliebenen) gedruckten Text. Phillips hat einen Unterhaltungsroman des 19. Jahrhunderts, *A Human Document* von W. H. Mallock, als Trägersubstanz seiner Bilder gewählt (Ernst 2015). Durch „Lücken“ in den farbigen Bildkompositionen bilden sich immer wieder Zonen, in denen Reste dieses Textes sichtbar bleiben, und die dabei lesbaren Textelemente reichern den Sinn des jeweiligen Bildes an. Manchmal schimmert der unterlegte Text durch die Bilderformen hindurch, manchmal entzieht er sich weitgehend in die Unsichtbarkeit. Mit Dantes „Inferno“ (dessen englische Übersetzung ja abschnittsweise auf den Seiten neben den Graphik-Seiten zu lesen ist) hat Mallocks Roman inhaltlich und formal nichts zu tun. Die Verwendung dieses Romans als Objekt der graphischen Palimpsestierung ist gleichwohl motiviert: Phillips hatte ein Exemplar des Buchs mit Mallocks Text Jahre zuvor schon einmal als Trägersubstanz einer graphischen Bearbeitung verwendet. Mit seinem Verfahren in *Dante's Inferno* „palimpsestiert“ er sich also selbst – in einem hier eindeutig übertragenen Sinn: im Sinn des Zitats einer künstlerischen Arbeitsmethode.

Dante's Inferno ist buchstäblich und im übertragenen Sinn ein „mehrschichtiges“ Buchwerk: Auf der Textebene „überlagern“ sich dem italienischen Originaltext zum einen eine englische Übersetzung, zum anderen in manchen Bildkompositionen (die Dante-Zitate enthalten) graphische Kompositionen. Die graphischen Arbeiten selbst sind durch medial differente Überlagerungsprozesse (im buchstäblichen Sinn) entstanden, und ihre sichtbaren Formen und Strukturen nehmen zitathaft auf komplexe Bilderwelten Bezug. Zudem hat Phillips einen umfangreichen Kommentar zu seinem Werk geschrieben, der – nach einer ersten unkommentierten Fassung des Projekts (1983) – dann zu einem Teil des Buchs geworden ist (Calè 2007). Nicht abwegig erscheint es, die Vielschichtigkeit des aus Text- und Bilderschichtungen bestehenden Buchs als eine Metapher für die semantische Vielschichtigkeit des Dante-Textes

zu interpretieren. Vielleicht bietet sogar das „Inferno“ als Geschichte eines stufenweise erfolgenden Abstiegs von einer Oberfläche nach unten, in die Tiefe, einen auch inhaltlich besonders naheliegenden Anlass für ein solches Stufenkonstrukt.

Reminiszenzen an Dantes Höllenvorstellungen wecken (gerade im Verein mit der englischen Übersetzung) die Bilder des Künstlers auf vielerlei Weisen, nicht trotz, sondern wegen ihres Gegenwartsbezugs, etwa als Bilder von Gewalt und Zerstörung. Dem alten Inferno überlagert sich ein neues, ein postmetaphysisches Inferno, ein Inferno der Kriege und des Kapitalismus, eine Bilderwelt der Medien, ein Album der Erinnerungen, oft zudem eine Gegenwelt der Kunst und der Literatur. In vielem sind Bildsprache und Faktur dieses Inferno-Buchs der Dichtung Dantes fern, in manchem sind sie ihr aber auch nah, mehrfach vermittelt durch zitathafte Rückgriffe auf die Geschichte der Dante-Porträts und der *Commedia*-Illustrationen. Hier wie dort wird eine ganze Welt durchwandert, in der viele Erscheinungen allegorischen Charakter tragen. In jedem Fall ist *Dante's Inferno* gerade bedingt durch die inszenierte Überlagerung von Heterogenem eine eindrucksvolle Hommage an Dantes Vorstellungswelt – die dabei in vielem eigentümlich aktuell erscheint.

2. Einschwärzungen (Gerhard Rühm und Laszlo Lakner, Buchobjekte)

Eine völlige Überlagerung einer Buchseite, die das hier zunächst Sichtbare unsichtbar werden lässt, ist zunächst einmal eine ostentativ materialbezogene Maßnahme: etwas Konkretes, das mit einem Buch geschieht. Als Bearbeitungsmaßnahme ist sie zudem deutungsträchtig – insbesondere bei Einsatz schwarzer Farbe –, weckt dabei allerdings unterschiedliche, ja widersprüchliche Assoziationen. Nahe liegt es, an Zensurpraktiken zu denken, an die Unterdrückung der Stimmen von Büchern, an die Vernichtung von Druckwerken. Assoziieren mag man aber auch Prozesse der Selbstzensur, des Tilgens eigener Spuren. Texteinschwärzungen können visuelle Pendants von Verschwiegenem, Geheimgehaltenem sein – oder auf die Grenzen des Mitteilbaren und Darstellbaren verweisen. Eine eingeschwärzte Druckseite in Laurence Sternes *Tristram Shandy* steht sinnbildlich für die Trauer über den Tod einer Figur; sie ist ein frühes Beispiel dafür, dass buchliterarische Werke mit gestalterischen Mitteln arbeiten, deren Bedeutung zwischen Konkretem und Metaphorischem oszilliert ([1759] 1971).

Buchwerke, wie sie seit den 1960er Jahren als eigene künstlerische Gattung Profil annahmen, nutzen die Doppelsemantik der Farbe Schwarz und der Überdeckungstechnik wiederholt. Auf der Documenta 6 (Kassel 1977) zu sehen waren verschiedene einschlägige Beispiele, so etwa Buch-Übermalungen wie „Ein Geschlecht“ (publ. 1961)⁹ und „Übermaltes Buch“ (publ. 1962; Rühm 1977b) von Gerhard Rühm. Letztere Arbeit entstand durch Übermalung der Anthologie *Lyrrik aus Ungarn* von Hans Reich; alle Seiten dieses (zudem am Einband schwarz eingefärbten) Buchs sind übermalt, ausgenommen einige wenige freigelassene Textelemente, die aus dem Dunkel umso deutlicher herausschimmern, wenn auch als bloße Fragmente eines verlorenen Zusammenhangs. Lesbar bleiben Wortverbindungen wie „bald vorbei“, „löst sich auf“, „verweht“; diese Vokabeln unterstreichen die vom übermalten Buch insgesamt erzeugte Suggestion des Vergänglichen, Verschwindenden (Endlich 2007). Es liegt

schon darum nahe, die weitgehende Einschwärzung des Ausgangsbandes metaphorisch zu interpretieren. Ähnliche Projekte Rühms basieren zudem (gleichsam effektverstärkend) auf einer analogen Verfahrensweise, so die Arbeit „Österreichische Neue Tageszeitung“ (publ. 1962, Rühm 1996, 114–115; 2006). Hierfür bearbeitete Rühm die Titelblätter ausgewählter Zeitungsausgaben. Unter der Übermalung verschwand fast der komplette Seiteninhalt außer der Kopfzeile und der (wiederholten) Vokabel „und“.¹⁰ In Kombination mit dem bearbeiteten Publikationsmedium Zeitung erscheint eine Interpretation der Einschwärzung als Metonymie von Zensur und somit als Metapher obrigkeitlicher Gewalt naheliegend. Anlässlich des übermalten Lyrikbandes aus Ungarn soll ebenfalls an Zensurpraktiken erinnert werden. Eine solche Deutung schließt andere aber nicht aus – etwa eine poetologische, die lyrische Text-Partikel als dem Schweigen und dem Dunkel abgewonnene Sprachreste interpretiert, unabhängig davon, aus welchem Land sie kommen.

Der ungarische Künstler Laszlo Lakner hat mit diversen Büchern eine Installation geschaffen, die ebenfalls u. a. auf die komplexen Bedeutungspotenziale der Farbe Schwarz setzt. Die verwendeten Bücher enthalten ästhetische Schriften (Platons *Symposion*, L. B. Albertis *De re aedificatoria*, G. W. F. Hegels *Ästhetik* und Heideggers Schrift *Der Ursprung des Kunstwerks*), ergeben also einen kleinen Kanon der europäischen Ästhetik, so dass man sie etwa als deren Metonymie oder auch als metonymische Verweise auf die abendländische Kunstgeschichte selbst deuten kann. Die Bände wurden in schwarze Folie gewickelt, mit Schnüren zu Päckchen gebunden und aufgehängt (*Buchobjekte* 1980, 73–74, Obj. Nr. 51). Lakners Buch-Installation wirkt provokant, schon bedingt durch die Art, in der hier Bücher unzugänglich gemacht respektive als unzugänglich dargestellt werden. Beides sollte nicht verwechselt werden; tatsächlich lassen sich die eingewickelten und aufgehängten Bücher prinzipiell ja wieder abnehmen und auswickeln, einmal abgesehen davon, dass sie Multiples sind, die durch eine andere Kopie ersetzt werden könnten. Und doch ist das Signal einer „Entfernung“, einer „Ungreifbarkeit“ stark und suggestiv. Aber was genau wird signalisiert? Eine gewaltsame Unterbrechung potenzieller Kommunikation mit dem Buch? Eine Geste des „Rühr-mich-nicht-an“? Oder eine „Erhebung“ des Buchs über den Alltag hinaus, eine Entrückung ins Kultische? Ist es das Schwarz einer „einschwärzenden“ Zensurbehörde, die das Buch umgibt, oder das Schwarz des Geheimnisses auratischer Dinge? Stehen die Kordeln, mit denen die Buchpäckchen verschnürt wurden, für Stricke, mit denen man Gefangene fesselt, oder sind sie Mittel der Levitation, wirksam eingesetzt gegen die Schwerkraft? Sollen wir an Gehängte denken oder an Flugobjekte? Geht es um die Reflexion über die Widerständigkeit, die Sperrigkeit – oder über die Leichtigkeit von Kunst?¹¹ Lakner, der ja immerhin auch Hegels *Ästhetik* aufhängt, spielt auf den mehrfachen Sinn des deutschen Verbs „Aufhebung“ an und setzt ihn hier als Mehrfachsinn in seine Buchinstallation um. Diese „Suspension“ auch einer definitiven Bedeutungszuordnung impliziert dabei aber keineswegs, dass das Buchwerk ohne Aussage wäre. Vielmehr erzeugt es mentale Kippbilder: Bilder, die zwischen Gewalt und Erlösung, Gefangennahme und Levitation, Zum-Schweigen-Bringen und Auratisierung oszillieren. Denkt man sich angesichts der Buchgestalt der aufgehängten Objekte an die lange und facettenreiche

Geschichte des Buchs, so mag dies die Erinnerung daran auslösen, dass das „Buch“ (qua Institution und Medium) viele Rollen gespielt hat: als Metonymie der Macht und der Gewalt ebenso wie als Repräsentant und Sprachrohr der Opfer.

Mit der Idee des „Widerstands“ ist die Buchinstallation in mehrerlei Hinsicht assoziierbar: Erstens erinnert sie an politischen Widerstand, der durch entsprechende Zensur- und Gewalt-Maßnahmen zum Schweigen gebracht, an Bücher, die zum Nichtgelesenwerden verdammt, an Widerstandsträger, die aufgehängt wurden. Zweitens leisten die Bücher auf evidente Weise Widerstand gegenüber einer problemlosen Lektüre; sie beharren also gegenüber dem Rezipienten auf ihrer eigenen Widerständigkeit. Drittens bilden sie infolge ihrer Polysemie als Objekte einen Deutungs-Widerstand. So verweisen sie darauf, dass gerade das Materielle an Büchern, aber auch an anderen Trägern und Medien von Bedeutung sich einer einsinnigen Interpretation, einer Vereinnahmung für einen einzigen Sinnhorizont entzieht.¹² Analoges gilt im Bereich der Texttheorie und Textmetaphorik übrigens für das „Buchstäbliche“.¹³

3. Labyrinth (R. Murray Schafer, *Dicamus et Labyrinthos*)

Labyrinth sind so deutungssträchtige wie vieldeutige Sinnbilder (Röttgers – Schmitz-Emans 2000). Je nachdem, ob man sie aus der Perspektive des Minotaurus, des Theseus oder des Dädalus betrachtet, stehen sie für Verschiedenes; für Gefangenschaft und Tod, für Suche und Initiation, für List und Kunst. Vieldeutig sind auch Labyrinth-Bücher, also Buchwerke, die auf materiell-kompositorischer bzw. textstruktureller Ebene Bezug auf das Strukturmodell des Labyrinths nehmen. Buchkünstler und buchgestaltende Schriftsteller spielen vielfach mit den Kippeffekten, die das Bild des Labyrinths zu erzeugen hilft.

R. Murray Schafers Buch *Dicamus et Labyrinthos. A philologist's notebook* (1984) erzählt die Geschichte eines Philologen, der sich bemüht, ein Textzeugnis in antiker Schrift (in der sogenannten Ektokretischen Schrift) zu entziffern, die für ihn in engem Bezug zu den mythischen Ereignissen um Minos, Minotaurus, Pasiphae, Ariadne, Theseus und Dädalus steht (Schmitz-Emans 2016). Schafers Buch präsentiert sich als (fingiertes) Notizbuch dieses Philologen; der Leser folgt also dem Verlauf der Entzifferungsarbeit, die sich nicht allein in Textnotizen, sondern auch in bildhaften Abzeichnungen der rätselhaften Schrift sowie anderer Objekte, in Diagrammen, Zeichnungen, Alphabeten und anderen graphischen Elementen niederschlägt. Der Verlauf des Dechiffrierprojekts lässt den Philologen in eine Welt der Imaginationen, vielleicht der Wahnvorstellungen, hineingleiten, in denen er in Kontakt zu der Sphäre jener mythischen Realität tritt, um die es seinen Hypothesen zufolge mit dem Text des antiken Schriftfundes geht. Seine Entzifferung führt zu einem höchst unglaublichen Ergebnis (am Ende ergibt sich ein englischer Text!), und die Gestaltung des Notizbuchs wirkt zunehmend labyrinthischer. Die fingierte Geschichte spielt im Übrigen auf Forschungsgegenstände der Archäologie und Kryptographie an und zitiert eine Fülle an realen und fingierten Textquellen.¹⁴ Der Titel ist ein Zitat aus der Naturgeschichte des Plinius (1967, 36.84.1). Genutzt werden neben philologischen und diaristischen Schreibweisen auch allerlei Spielformen visualpoetischer Textge-

staltung. Zuletzt verschwindet der Philologe – wie die letzten fast völlig schwarzen Seiten des Labyrinth-Buchs andeuten – in der Welt, die ihn so obsessiv beschäftigt hat.

Beobachten wir als Leser ein Gelingen der Suche oder ein Scheitern? Kommt es zur Lösung eines tiefsinnigen Rätsels oder zur Abdrift in den Irrsinn? Erfährt der Philologe eine Initiation oder verliert er sich selbst? Schafer inszeniert in seinem Buch mit schwarzem Humor die Geschichte eines philologischen Theseus auf der Suche nach dem Zentrum des Labyrinths, aber auch als ein Dädalus seiner eigenen Theoriekonstruktionen – und als ein Minotaurus im Labyrinth der Zeichen. Man kann diese Geschichte als Parabel über ein Erkenntnisstreben lesen, das dem unermüdlich Suchenden auf der Basis von Versuch und Irrtum und im Rekurs auf breite Wissensbestände selbst das scheinbar Unlesbare lesbar erscheinen lässt und es ihm ermöglicht, Welträtsel zu lösen. Man kann sie aber auch lesen als Modellgeschichte über einen fragwürdigen Fortschritt, basierend auf irrwitzigen Prämissen, über ein Erkenntnisstreben, das die rationale Selbstkontrolle verliert. Fortschritt und progredierender Irrationalismus, Aufklärung und Eintritt ins Dunkel erscheinen im Vexierspiegel der Erzählung als zwei Seiten eines Bildes. Dass ausgerechnet ein Philologe, ein professioneller Leser, Entzifferer und Deutungshypothesenproduzent, derart zwischen die Seiten gerät und von ihnen verschluckt wird, ist kaum ein Zufall. Das Buch selbst samt seinen Bestandteilen, Strukturelementen, der Farbe Schwarz und den Rekursen auf labyrinthische Formen ist eine polyvalente Metapher – und spielt auf die Polyvalenz von Labyrinthmetaphern an, die an Gefängnisse, Kunstwerke und Schutzräume für Minotauren erinnern, an Siege und Niederlagen – und an deren gelegentliche Ununterscheidbarkeit.

III. PERSPEKTIVEN FÜR DIE METAPHOROLOGIE

So konvergent sich metaphorologische Reflexionen und Theorien auch mit Blick auf die Kernthese von der prägenden Kraft metaphorischer Konzepte respektive Ausdrucksweisen auf das Denken verhalten, so gravierend erscheint doch gerade vor diesem Hintergrund ein Grunddissens – hinsichtlich der Frage nämlich, wie die Relation zwischen Metaphern und Begriffen zu modellieren sei. Sind Metaphern etwas den Begriffen bloß „Vorgängiges“, sind sie Ausdrucksweisen, die den Begriff vorläufig ersetzen, solange er sich noch nicht gebildet hat, also etwas in diesem Sinn Vor-Begriffliches? Oder stehen sie den Begriffen als deren autonome Pendanten gegenüber; widerstreben sie der Reduktion aufs Begriffliche, sind sie Begriffen in manchem sogar überlegen?¹⁵ Konkretisiert sich in der Metaphorizität sprachlichen Zugriffs auf Welt ein Defizit oder gerade eine Chance? Besteht die spezifische Leistung der Metapher gerade darin, auf das uneinholbar defizitäre Moment sprachlichen Zugriffs auf Welt hinzuweisen und falsche Sicherheiten reflexiv zu unterlaufen? Hier sind die Meinungen geteilt. Sie betreffen dabei zentral auch das Selbstverständnis des metaphorologischen Diskurses, der ja selbst vor der Frage steht, ob er gleichsam nur vorläufig mit Begriffs-Surrogaten arbeitet oder der ideale Entfaltungsraum für absolute Metaphern ist.¹⁶

Buchwerke unterhalten größere Affinitäten zur zweiten These, zum Konzept einer Metaphorik, die sich nicht auf den Begriff bringen, nicht ‚auflösen‘ lässt – und auch

nicht in Eindeutiges überführt werden will. Im Sinn dieser These abschließend einige bilanzierende Thesen zur metaphorischen Dimension von Buchwerken:

(1) Buchwerke sind (in ihren eher buchkünstlerischen wie in ihren buchliterarischen Spielarten) vielfach in hohem Maße metaphorisch grundiert, ja sie lassen sich – und sei es denn metaphorisch – als ‚materialisierte Metaphern‘ beschreiben. Das jeweils verwendete Material und die Formen, die es annimmt, besitzen dabei selbst eine metaphorische Dimension. Man kann diese „latent“ nennen, wenn man die Qualität des „Metaphorischen“ für sprachliche Ausdrücke reservieren möchte, aber das fragliche Material selbst wird ja stets schon in einem sprachlichen Interpretationshorizont wahrgenommen, ist in diesem Horizont stets schon vorinterpretiert. (Hinzu kommt, dass die Materialität von Gegenständen des Lesens und Interpretierens den Lese- und Interpretationsprozess stets beeinflussen, weil Lesen kein rein mentaler Vorgang ist¹⁷ – aber nicht darauf soll es hier ankommen, sondern auf das „Metaphorische“, das gleichsam am Material haftet, weil dieses Material immer schon vorsemantisiert ist.)

(2) Gerade Buchwerke lenken den Blick auf die latente (um nicht zu sagen: die immanente) Metaphorizität des Materiellen und die Metaphorizität des Diskurses über Materialität. Vor allem der für sie neben anderen Konzepten grundlegende Vorstellungshorizont um das „Buch“, also die Konnotationsfülle, die sich mit (und sei es nur entfernt) buchgestaltigen Objekten verbindet, ist wohl ausschlaggebend für diesen besonderen Effekt von Buchwerken: Was wie ein Buch aussieht oder einem Buch ähnelt, ist eben niemals nur ein Ding, sondern etwas, das „gelesen“ werden will.

(3) Buchwerke wie die oben erwähnten erzeugen im Geist des Interpreten von dem, was sie thematisieren (Erfahrungen, Suchwege, Widerstände) sprachlich grundierte respektive sprachaffine Kippbilder, Bilder nicht nur *eines* Sinnzusammenhangs, sondern mehrerer potenzieller Zusammenhänge: sprachbildliche Konzepte, die einander überlagern, beispielsweise Konzepte des Gelingens *und* des Scheiterns, des Löschens *und* des Sichtbarmachens, des Verstummens *und* der nachdrücklichen Botschaft. Diese Arrangements gegenläufiger Konzepte und Vorstellungsbilder sind dabei aber nicht etwa zwingend diffus und unpräzise, sondern oftmals von einer durchaus präzisen, wenn auch eben doppelten Bildhaftigkeit. Damit mögen sie unter metaphorologischer Perspektive einen Sonderfall darstellen, vielleicht aber sind auch gerade sie typisch für spezifisch künstlerische und literarische Spielformen von Metaphorik.

(4) Wenn die Metaphorologie (wenngleich unter differenten Akzentuierungen) herausgestellt hat, dass und inwiefern Metaphern unhintergehbare Medien bzw. Katalysatoren der Erkenntnis und der Kommunikation über Wirklichkeit sind, so wäre mit Blick auf die Kippbildeffekte (buch-)künstlerischer Metaphorik eben dies zu ergänzen: Es gibt auch eine Prägnanz des doppelten Bildes, des Kippbildes, ja des Kippbildeffekts an sich. Metaphorisch grundierte und vermittelte Erkenntnis kann auch darin liegen, die Existenz mehrfacher und differenter Lesemuster sinnfällig zu demonstrieren; die Erhellung von Wirklichkeit kann auch darin liegen, sie in doppelter Beleuchtung zu zeigen.

ANMERKUNGEN

- ¹ Die Frage nach der Semantik der Materialien, in denen Texte sich präsentieren, ist seit der Hinwendung zur „Materialität“ der Texte verstärkt in den Blick gerückt (vgl. u. a. Assmann 1991).
- ² Vgl. etwa Dittmar (1977, 298): „Die ‚ANTIBÜCHER‘ von Herbert Zangs sind Protesthandlungen. Protesthandlungen gegen das ‚schöne‘ Buch, Protesthandlungen gegen das Buch als Statussymbol, Protesthandlungen gegen die Banalität von Buchinhalten, gegen Informationskonsum und die Flüchtigkeit des Lesens. Die ‚Antilesemaschine‘ erschwert den Lesevorgang bis zur Grenze des Möglichen [...]. In anderen Büchern ist die Sachinformation auf Plus und Minus reduziert, in wieder anderen wird dem Leser Banales zum Informationskonsum angeboten (Pizzatüten, Baguettes etc.).“
- ³ Vgl. etwa *Conradi Balderi Paliculae Liber Catenatus Tomus Secundus* (ein alter Kodex, mit Eisenketten umgeben und verschlossen; 1970); Documenta (1977, 341).
- ⁴ Wie u. a. Ivan Illich buchgeschichtliche Forschungen dargelegt haben, kommen in Metaphern komplexe buch- und lesekulturelle Grundannahmen zum sprachbildlichen Ausdruck. So schreibt er über die Scholastiker, deren Lesepraxis sich historisch im Anschluss an Hugos Didascalion entwickelte: „Für sie war das Buch nicht mehr Weinberg, Garten oder Landschaft einer abenteuerlichen Pilgerreise. Sie betrachteten das Buch eher als Schatzkammer, Mine, Vorratskammer – als untersuchbaren Text“ (2010, 101).
- ⁵ Dominique Moldehns Übersicht über das moderne Künstlerbuch enthält mehrere entsprechende Kapitelitel (vgl. z. B. Moldehn 1996, „Das Buch als Grab“); auch ein Kapitelitel wie „The book as idea“ weist auf die implizite Metaphorik vieler Buchwerke hin.
- ⁶ Von Vorstellungsbildern um „Materielles“ abgeleitet sind insbesondere Metaphern der Produktion und der Rezeption von Texten respektive von Büchern; entsprechende Bildspender sind u. a. die Zubereitung, Aufnahme und Verdauung von Nahrung. Vgl. Ott 2011. Zur Metaphorizität der Verwendung der Vokabeln „Materialität“ und „Material“ vgl. Müller-Wille 2017.
- ⁷ Als wichtige Metaphernspender fungieren Architektur und Textilhandwerke, ferner die Zubereitung, Aufnahme und Verdauung von Nahrung, Arbeitstechniken, aber auch lebendige Körper und natürliche Prozesse (Wachsen, Fließen, Netze bauen). Durch Produktion entsprechender Buch-Phänomene an solche (Sprach-)Bilder anzuknüpfen bedeutet, sich in einem entsprechenden metaphorischen Sinnhorizont zu verorten.
- ⁸ Vgl. Genette [1982] 1993. Genette katalogisiert Typen von Text-Text-Relationen.
- ⁹ Vgl. Rühm 1977a. Grundlage war eine Ausgabe des Buchs Unruh 1918. Rühm übermalte den Satzspiegel mit schwarzer Tusche und sparte Einzelwörter aus.
- ¹⁰ Vgl. Weibel 1997, 453. Weibel spricht bezogen auf die einzelnen nicht-geschwärzten Wörter von „Selektionen“.
- ¹¹ Der Kommentar im Ausstellungskatalog spielt nicht zufällig verschiedene Deutungsoptionen durch: „Das Verschnüren kann einmal für Bewahren und Konservieren stehen und damit auf eine positive Bewertung des Buchinhalts hindeuten. Andererseits erschwert es den Zugang zur Aussage des Buches. Darin kann eine Kritik des Künstlers am Inhalt gesehen werden. Oder aber die Verschnürung kann als äußeres Zeichen eines Verbots auf Zensur hindeuten“ (Buchobjekte 1980, 73–74).
- ¹² Vgl. dazu Benne (2015, 83): „Sich auf die Seite der Materialität zu schlagen heißt, Stellung zu beziehen gegen den Idealismus, gegen alle Vorstellungen eines bereinigten und idealen Texts, gegen den ‚Geist‘ oder die bloße Ergründung der ästhetischen Normen des literarischen Texts. Auf der anderen Seite richtet sich Materialität auch gegen die Auffassung, dass Texte unabhängig von ihrer Rezeption und dem kulturellen Kontext ihrer Produktion existiere [...]. Die Perspektive der Materialität richtet sich somit in ihrem Kern sowohl gegen die traditionelle Auffassung vom Autor/Genie, Werk und Kompositionsprozess als auch gegen die hermeneutische, vornehmlich auf die Extrahierung von Sinn gerichtete Tradition insgesamt, die den literarischen Text als Reservoir repräsentierender Bedeutungen ansieht, die es zu entschlüsseln gilt. Sie setzt sich ein für den Eigenwert oder sogar den Primat von Überlieferungen, Varianten, Schreibwerkzeugen, Medien [...]“.
- ¹³ Aleida Assmann hat darauf hingewiesen, dass in jüngerer Zeit das Verb „lesen“ tendenziell das Verb „Interpretieren“ ablöst, da es eine weniger starke Festlegung in Richtung „Verstehen“ impliziert (1996, 17–18).

- ¹⁴ *Dicamus et Labyrinthos* erinnert u. a. an die Geschichte der Entzifferungsversuche der Linear-A- und der Linear-B-Schrift aus dem Palast von Knossos auf Kreta.
- ¹⁵ Zu letzterer Position vgl. Mendes Blumenberg-Kommentierung in Mende 2009.
- ¹⁶ Dirk Mende betont unter Verweis auf Christian Strub, „daß niemand, auch der Metaphorologe nicht, es vermeiden kann, sich auf Metaphern einzulassen. Selbst der Metaphernanalytiker benötigt absolute Metaphorik, der er sich durch keinen reflexiven Kunstgriff entziehen kann“ (2009, 16). – Die (von Blumenberg eher unterbelichtet bleibende) Verstrickung der Metapherntheorie selbst in Metaphern erörtert Derrida (1988; 1996, 500–501).
- ¹⁷ Vgl. Chartier 1990. Nach Chartier hängt zwar die „erzeugte Wirkung“ von Texten „keinesfalls von den materiellen Formen ab, die den Text tragen“, doch „bestimmen auch sie antizipatorische Lesehaltungen und neue Publika oder Gebrauchsformen“ (12). Die moderne Literaturwissenschaft übersehe den „Objektcharakter“ von Texten, so Chartiers kritische Beobachtung (12).

LITERATUR

- Assmann, Aleida. 1996. „Einleitung.“ In *Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Aleida Assmann, 7–26. Frankfurt: Fischer.
- Assmann, Jan. 1991. *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*. München: Fink.
- Ausstellungskatalog. 1975. *Hubertus Gojowczyk: Bücher, Zeitungen und Objekte*. Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle zu Kiel. 24. 07.–27. 08. 1975. Kiel: Kunsthalle.
- Benne, Christian. 2015. *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Berlin: Suhrkamp.
- Brall, Arthur. 1986. *Künstlerbücher. Artists' Books, Book as Art. Ausstellungen, Dokumentationen, Kataloge, Kritiken. Eine Analyse*. Frankfurt: Kretschmer & Großmann.
- Butor, Michel. 1964. „Le livre comme objet.“ In *Répertoire II*, Michel Butor, 104–123. Paris: Minuit [1990. „Das Buch als Objekt.“ In *Die Alchemie und ihre Sprache. Essays zur Kunst und Literatur*. Übers. von Helmut Scheffel, 25–52. Frankfurt a. M.: Fischer].
- Calé, Luisa. 2007. „From Dante's Inferno to A TV Dante: Phillips and Greenaway Remediating Dante's Polysemy.“ In *Dante on View. The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, hrsg. von Antonella Braidà – Luisa Calé, 177–195. London: Routledge.
- Chartier, Roger. 1990. *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit*. Frankfurt – New York: Campus.
- Derrida, Jacques. 1988. „Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text.“ In *Randgänge der Philosophie*, Jacques Derrida, 205–258. Wien: Passagen.
- Derrida, Jacques. 1996. „Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text.“ In *Theorie der Metapher*, hrsg. von Anselm Haverkamp, 499–505. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dittmar, Rolf. 1977. „Metamorphosen des Buches.“ In *Katalog der Ausstellung Documenta 6*, Bd. 3, 296–299. Kassel: Dierichs.
- Drucker, Johanna. 2004. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books.
- Eco, Umberto. 1962. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Mailand: Bompiani [1973. *Das offene Kunstwerk*. Übers. von Günter Memmert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp].
- Endlich, Stefanie. 2007. „Übermalung, Verschnürung, Schwärzung. Buchverwandlungen in der Gegenwartskunst.“ In *Verbergen, Überschreiben, Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion*, hrsg. von Mona Körte – Cornelia Ortlieb, 293–311. Berlin: Erich Schmidt.
- Ernst, Ulrich. 2015. „Tom Phillips' visueller Roman A Humument und seine Konzeption als Künstlerbuch. Zu Konvergenzen zwischen ästhetischer Theorie, literarischer Komposition und medialer Umsetzung.“ In *Paradigmata zum Künstlerbuch. Gattungen und Werke von der Klassischen Moderne bis zur Gegenwart*, hrsg. von Ulrich Ernst – Susanne Gramatzki, 177–216. Berlin: Bachmann.
- Forssmann, Friedrich. 2015. *Wie ich Bücher gestalte. Ästhetik des Buches*, Bd. 6. Göttingen: Wallstein.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil [1993. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp].

- Hampton, Michael. 2015. *Unshelfmarked. Reconceiving the artists' book*. Axminster-Devon: Uniform Books.
- Horn, Richard. 1969. *Encyclopedia*. New York: Grove Press.
- Illich, Ivan. 1990. *L'Ere du livre*. Paris: Gallimard [2010. *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand*. Übers. von Ylva Eriksson-Kuchenbuch. München: Beck].
- Johnson, Bryan Stanley. 1969. *The Unfortunates*. London: Picador.
- Katalog der Ausstellung Documenta 6. 1977. Bd. 3. Kassel: Dierichs.
- Katalog zur Ausstellung Buchobjekte. 1980. Freiburg i. Br.: Mulator-Verein zur Förderung Zeitgenössischer Kunst.
- Mende, Dirk. 2009. „Vorwort: Begriffsgeschichte, Metaphorologie, Unbegrifflichkeit.“ In *Metaphorologie. Zur Praxis von Theorie*, hrsg. von Anselm Haverkamp – Dirk Mende, 7–9. Frankfurt: Suhrkamp.
- Mentzel-Reuters, Arno. 2003. „Palimpsest.“ In *Reclams Sachlexikon des Buches*, hrsg. von Ursula Rautenberg, 387–388. Stuttgart: Reclam.
- Moldehn, Dominique. 1996. *Buchwerke. Künstlerbücher als Buchobjekte 1960–1994*. Nürnberg: Verlag für das Künstlerbuch.
- Müller-Wille, Klaus. 2017. *Sezierte Bücher. Hans Christian Andersens Materialästhetik*. Paderborn: Fink.
- Nieblisch, Wolfgang. 1982. *Vom Umgang mit Büchern. Bilder. Assemblagen. Objekte*. M. e. Vorwort von Wilhelm A Kewenig. Textbeiträge von: Hartmut Eggert, Michael C. Glasmeier, Ulrich Goerdten, Walter Höllerer, Erika Lippki, Wolf Christian Schröder, Klaus Stiller. Berlin: Galerie Wewerka.
- Ott, Christine. 2011. *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung*. Paderborn: Fink.
- Pavić, Milorad. 1984. *Hasarski rečnik*. Belgrad: Prosveta [1988. *Das chasarische Wörterbuch. Lexikon-roman in 1000000 Wörtern. Männliches Exemplar/Weibliches Exemplar*. Übers. von Bärbel Schulte. München – Wien: Hanser].
- Phillips, Tom. 1985. *Dante's Inferno. The First Part of the Divine Comedy of Dante Alighieri*. Übers. u. ill. von Tom Phillips. London: Thames and Hudson.
- Plinius Secundus, Gaius. 1967. *Naturalis Historiae. Libri XXXVII. Post ludovici iani obitum recognovit et scripturae discrepantia adiecta*. Bd. 5, *Libri XXXI–XXXVII*. Hrsg. von Karl Mayhoff. Stuttgart: Teubner.
- Queneau, Raymond. 1961. *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard.
- Reuß, Roland. 2014. *Die perfekte Lesemaschine. Zur Ergonomie Des Buches*. Göttingen: Wallstein.
- Röttgers, Kurt – Monika Schmitz-Emans, Hrsg. 2000. *Labyrinth. Philosophische und literarische Modelle*. Essen: Die Blaue Eule.
- Rühm, Gerhard. 1977a. „Ein Geschlecht.“ In *Katalog der Ausstellung Documenta 6*, Bd. 3, 340. Kassel: Dierichs.
- Rühm, Gerhard. 1977b. „Übermaltes Buch.“ In *Katalog der Ausstellung Documenta 6*, Bd. 3, 341. Kassel: Dierichs.
- Rühm, Gerhard. 1996. *Visuelle Poesie. Arbeiten aus vier Jahrzehnten*. Innsbruck: Haymon.
- Rühm, Gerhard. 2006. „Reduzierte Zeitung.“ In *Gesammelte Werke, Visuelle Poesie*, Bd. 2.1, 654–659. Berlin: Matthes & Seitz.
- Schafer, Murray. 1984. *Dicamus et labyrinthos. A philologist's notebook*. Bancroft: Arcana Editions.
- Schmitz-Emans, Monika. 2016. „Dädalus baut Bücher.“ In *Vergleichen an der Grenze. Beiträge zu Manfred Schmelings komparatistischen Forschungen*, hrsg. von Hans-Joachim Backe – Claudia Schmitt – Christiane Solte-Gresser, 13–36. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schmitz-Emans, Monika. 2017. „Im Wald der Zeichen, im Dickicht der Interpretationen. Tom Phillips: ‚Dantes Inferno‘.“ In *Komparatistische Perspektiven auf Dantes „Divina Commedia“*. Lektüren, Transformationen und Visualisierungen, hrsg. von Stephanie Heimgartner – Monika Schmitz-Emans, 157–181. Berlin – Boston: De Gruyter.
- Schulz, Christoph Benjamin. 2012. „Übermalte Bilder.“ In *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, hrsg. von Annette Gilbert, 281–297. Bielefeld: Transcript.
- Schwarz, Martin. 2016. *Die Bibliothek der verwandelten Bücher*. Winterthur: Eigenart.
- Sterne, Laurence. 1971. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London – New York – Toronto: Penguin.

- Unruh, Fritz von. 1918. *Ein Geschlecht*. Leipzig: Kurt Wolff.
- Weibel, Peter. 1997. *Die Wiener Gruppe – Ein Moment der Moderne 1954–60*. Wien – New York: Springer.
- Zubarik, Sabine. 2014. *Die Strategie(n) der Fußnote im gegenwärtigen Roman*. Bielefeld: Aisthesis.

Oscillations between metaphoricity and concrete materiality: Metaphorics of the book in the mirror of literary works and works of book art

Artists' books. Auratization. Book art. Book metaphor. Codex. Labyrinth. Materiality. Palimpsest. Silence. Censorship.

Books, their materiality and their structure can have a metaphorical dimension; they may even appear as "materialized metaphors". Artists' books and literary works of unconventional and striking book shapes reflect the metaphorical potential of the book and make it vivid. Sometimes, however, such works of book art allow for different, even controversial interpretations, which can be exemplified by examples in which the metaphors of the "palimpsest", the "blackening", and the "labyrinth" appear concretized.

Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans
Ruhr-Universität Bochum
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
Universitätsstr. 150
44780 Bochum
Deutschland
monika.schmitz-emans@rub.de

Teória umeleckej ilustrácie a metafora

KRISTIÁN BENYOVSKÝ

Je na tom niečo ironické, že slovo *metafora*, resp. *metaforickosť* postihol osud vlastnej sémantiky: veľmi často sa používa v metaforickom, t. j. v prenesenom význame. Vidíme to hlavne v prípadoch, ak ide o „prenos“ a aplikáciu pojmu mimo pôvodného rétorického a jazykovo-literárneho kontextu, v takých umeleckých oblastiach, ktoré nie sú úzko späté s verbálnymi, ale skôr s vizuálnymi či audiovizuálnymi znakmi. Akoby čoraz väčšmi sa rozrastajúca interdisciplinárna mobilita *metafory* sama demonštrovala vznik a spôsob fungovania metaforických významov.

Zmienená variabilita a z nej prameniacci sémantický rozptyl výrazu sú podmienené aspoň troma činiteľmi: 1. rôznosťou umeleckých médií; 2. počtom konkurujúcich si koncepcií metafory; 3. druhovou rôznorodosťou metafor. To znamená, že jednotlivé aplikačné pokusy s intermediálnym presahom svoj profil získavajú v závislosti od toho, aký atribút pokladajú za rozhodujúci pre definíciu metafory ako trópu: zámenu na základe podobnosti, interakciu obrazových kontextov, selekciu na základe analógií, sémantický zlom izotopií, determinujúcu silu konceptuálnej schémy atď. Za každou obrazovou teóriou, ktorá pracuje s metaforou, sa ukrýva nejaká konkrétna – rétorická, poetická, jazyková, semiotická či kognitívna – teória metafory. Niekedy je uvedená explicitne, v iných prípadoch ide skôr o neuvedomovaný, nereflektovaný zdroj poznatkov.

V tejto štúdii sa budem venovať iba jednej špecifickej oblasti intermediality – umeleckej ilustrácii a otázku metafory a metaforickosti budem skúmať v kontexte typologických a recepcných otázok ilustrácie. Pôjde mi o konfrontačnú analýzu prác Michala Tokára, Emőke Varga a Jana Klimeša. Nemám priestor na podrobnejšiu charakteristiku týchto publikácií, hoci by si to zaslúžili, citovať a komentovať budem iba tie pasáže, ktoré sa priamo dotýkajú problematiky metafory. Mojim cieľom je odkrytie rôznych kontextov metaforickosti v rámci teoretického diskurzu o umeleckej ilustrácii. Som presvedčený o tom, že takýto postup môže byť produktívny pre obe porovnávané územia výskumu: metafora nám pomôže hlbšie pochopiť isté mediálne osobitosti umeleckej ilustrácie (ale aj ostatných druhov ilustrácie), proces tvorby a recepcie ilustrácie nás zas konfrontuje s otázkami a limitmi piktoriality jazykovej metafory.

METAFORICKOSŤ TEXTU A OBRAZU (MICHAL TOKÁR)

Michal Tokár je v podstate jediným odborníkom na Slovensku, ktorý sa sústavne a systematicky zaoberá teoretickými, praktickými a didaktickými otázkami ilustrácie. Publikoval o tom už niekoľko samostatných monografií (1996, 1998, 2000, 2002, 2006). Vo svojich prácach sa usiluje obsiahnuť veľmi širokú škálu výskumných aspektov predmetu, počnúc definíciou, typologicko-klasifikačnými otázkami a funkčnou rôznorodosťou ilustrácie cez zložitý a viacfázový proces tvorby a recepcie ilustrovanej knihy až k pedagogickým súvislostiam vizuálnej kultúry. Treba ešte dodať, že si všíma aj žánrové osobitosti umeleckej ilustrácie tak s ohľadom na výtvarné umenie, ako aj na literárnu tvorbu (rozdielne tendencie ilustrovania epických a lyrických diel), pričom sa zaoberá aj prechodnými útvarmi ako leporelo, komiks či obrazová báseň. Jeho prístup je interdisciplinárny (inšpiruje sa hlavne prácami z oblasti dejín a psychológie umenia, teórie literárnej a vizuálnej komunikácie, knihovníctva a didaktiky výtvarného umenia) a autorský, keďže sám sa venuje aj výtvarnej tvorbe, okrem iného úžitkovej grafike. Ilustráciu chápe ako literárno-výtvarný žáner (1998, 30), ako synkretický útvar dvoch rôznych druhov umeleckých komunikátov (2006, 12), medzi ktorými je symbiotický a dialogický vzťah.

Z hľadiska našej témy si zaslúžia pozornosť hlavne dve monografie autora, *Ilustrácia a názornosť* (1998) a *Ilustrácia a báseň* (2006), v nich sa totiž stretávame s takými teoretickými a praktickými aspektmi, ktoré sa explicitne dotýkajú problematiky metafory. Sú to jednak typologické otázky ilustrácie a jednak spôsob vizualizácie básnických textov.

Michal Tokár rozlišuje dve veľké skupiny ilustrácií: vedecké a umelecké ilustrácie. Z obsahového hľadiska delí ilustrácie na dekoratívne (irelevantné vo vzťahu k obsahu textu) a významové (relevantné vo vzťahu k obsahu textu). Významové môžu byť ikonické (zobrazovacie) a symbolické (kódové). Ikonické možno realizovať buď figuratívne, alebo abstraktne (1998, 13 – 19). Zameriame sa na umelecké a ikonické ilustrácie.

Podľa autora podstatným znakom umeleckých ilustrácií je, že „obrazným, metaforickým spôsobom ‚spredmetňujú‘ spravidla obrazný (umelecký) text alebo výtvarnými prostriedkami zvizuálnujú jeho vecno-naratívnu stránku“ (23; zvýraznil K. B.). Ako vidíme, pojmom „metaforický“ sa tu kvalifikuje spôsob vizualizácie alebo – adekvátnejším termínom povedané – vizuálnej reprezentácie verbálneho artefaktu, pričom „metaforický“ je synonymum „obrazného“. V citáte je už naznačený aj ďalší dôležitý moment, ktorým sa budem zaoberať neskôr: tento obrazný, metaforický spôsob vizualizácie je ekvivalentný istým kvalitám textu, ktorý je sám obrazný (aj keď iba „spravidla“).

Ikonické ilustrácie sa zakladajú na tvarovej podobnosti reprezentovaných „figúr, vecí a javov v rôznej miere ich schematizácie, štylizácie a abstrahovania [...] Ich cieľom je názorne zobrazovať obsah textovej zložky, dotvárať ju, polemizovať s ňou, rozširovať vedomosti a obzor čitateľa o vizuálno-obrazovú stránku“ (16). Autor neskôr dodáva, že na rozdiel od kódových ilustrácií „odrážajú skutočnosť vo všeobecnej vizuálnej zrozumiteľnosti a predstave, ale aj *obrazne, metaforicky*“ (22; zvýraznil K. B.). Odhliadnuc teraz od terminologických pozostatkov prekonanej marxistickej

odrazovej teórie treba vyzdvihnúť fakt, že spôsob obrazno-metaforickej reprezentácie sa nevzťahuje iba na text, resp. fiktívny svet literárneho diela, ale v niektorých prípadoch smeruje aj k „skutočnosti“ mimo textu. Tokár charakterizuje ikonické ilustrácie ako „realistické reprezentácie“, ktorých významotvorným princípom je zastupiteľnosť, t. j. zmyslová podobnosť „výrazu s realitou“ (14).

Z citovaných pasáží sa nám rysuje trojčlenný synonymický rad pojmov (umelecký, t. j. obrazný, t. j. metaforický), z ktorého každý člen môže v istom ohľade zastupovať alebo špecifikovať ostatné dva. Túto pojmovú schému potvrdzujú aj ďalšie poznámky autora o interferencii umeleckej a vedeckej ilustrácie. „V súčasnej knižnej praxi“ – píše Tokár – „však preniká umelecká ilustrácia vysokých kvalít (metaforická) aj do odborných kníh a učebníc“ (29). Alebo na inom mieste: „Na princípe obraznosti (metaforickosti) môžu byť koncipované aj vedecké ilustrácie (ako názorné obrazy, názorné pomôcky)“ (117).

Naznačená terminologická pružnosť či labilita nemá výraznú výpovednú hodnotu pre hlbšie pochopenie vzťahu metafory a ilustrácie, evokuje skôr kritické pripomienky. Zostáva totiž vo veľmi všeobecnej rovine obraznosti, ktorú bližšie neurčená metafora *pars pro toto* zastupuje. (Tokár pracuje, pravda iba implicitne, s koncepciou metafory ako trópu, ktorý sa zakladá na podobnosti či analógii.) Vede to k zjednodušujúcemu pohľadu, pretože pole obraznosti zahŕňa v sebe viac než len metaforu/metaforickosť. Nehovoriac o tom, že prítomnosť metafory tak v slovesnom, ako aj vo vizuálnom diele ešte nie je ani garanciou, ani dištinktívnou vlastnosťou umeleckosti.

V neskoršej monografii *Ilustrácia a báseň* sa tieto dva aspekty metaforickosti (spôsob reprezentácie, konštitutívna kvalita umeleckosti) opätovne potvrdzujú. Dokladuje to hneď vstupná definícia ilustrácie: „obrázok v tlačenej (printovom) médiu, ktorý je tvarovo alebo štruktúrne *zhodný s objektívnou skutočnosťou*, ako ju poznáme z videnia a z predstavy, ale aj *obrazne, metaforicky*“ (2006, 5; zvýraznil K. B.). Použitie dosť problematického spojenia „objektívna skutočnosť“ by nemalo zakryť okolnosť, že obraznosť, resp. metaforickosť ilustrácie predstavuje v tomto výklade akúsi sprostredkovanosť, nižšiu mieru zhody so skutočnosťou.

Metaforu ako spoločnú vlastnosť ilustrácie a umeleckého textu Tokár vymedzuje v súvislosti s medziumeleckými paralelami poézie a výtvarného umenia: „Poéziu spája s tancom rytmus a s výtvarným umením metaforickosť a obraznosť“ (69). V prípade básnických diel ide o atribút jazyka, keďže „básnický jazyk je obrazný, metaforický“ (54), čo znamená, že doslovný, prvoplánový význam slov slúži na koncipovanie slovného obrazu, metafory. Pokiaľ ide o podstatu vizuálnych metafor, autor zostáva definíciu dlhý,² uvedomuje si však ich odlišnosť: „O metaforickom vyjadrení možno hovoriť zvlášť v básni (slovesným spôsobom) a zvlášť v ilustrácii (výtvarnými prostriedkami)“ (48 – 49). A práve táto oblasť sa neskôr stáva východiskom zaujímavých úvah o možnostiach a limitoch transferu metafory z verbálneho do vizuálneho média.

Tokár je toho názoru, že jednoduchý vizuálny prepis básnickej metafory „nemôže vyvolať tie isté reakcie ako samotná báseň“ (48). Presnejšie povedané: „Jazykom výtvarného umenia nemožno bezo zvyšku vyjadriť myšlienkovú a zážitkovo-emocionálnu i umelecko-estetickú podstatu metaforického textu“ (50). Preto by podľa neho

ilustrátor nemal postupovať mechanicky, vizualizujúc konkrétne básnické obrazy, vedie to totiž k tautológii a „smeruje mimo obsahovo-výpovednej i zážitkovo-emocionálnej podstaty metaforického textu“ (52). Ako príklad uvádza krátky úryvok z *Piesne piesní*: „tvoje zuby sťa črieda / strihaných oviec, / čo práve z kúpeľa vyšla“. V súvislosti s možnou ilustráciou citátu dodáva: „Skutočným vyjadrením metafory je niečo celkom iné ako prezentácia oviec v doslovnom zmysle. Aj keby ilustrácia zobrazovala čriedu ostrihaných oviec vychádzajúcu z kúpeľa, nevyjadrovala by podstatu básne“ (49). Bola by vždy vzdialená „sémantike metaforického vyjadrenia uvedených veršov: úsmevu pekného dievčaťa“ (50). K ďalším príkladom patria zväčša humorne ladené ilustrácie, kde „anatomické časti ruky môžu byť nahradené kresbou skrutki s maticou (kľb) spájajúcou kľúče na skrutki (ramená) a napokon kliešte (prsty), lebo toto napodobnenie vyvoláva podobnú odozvu ako funkčná ruka“ (1998, 76). Vidíme teda, že za konštitutívny moment metafory autor naďalej považuje vizuálnu, t. j. zrakom zachytenú podobnosť či analógiu dvoch javov, čo napokon potvrdzuje aj jeho odkaz v citovanej pasáži na štúdiu Jiřího Pechara (1994).

Na margo citovaných príkladov sa žiada dodať, že predstavujú dve rôzne polohy metaforickosti vo vizuálnom médiu. Kým v prvom prípade ide o vizualizáciu básnickej metafory (pravdupovediac skôr prirovnania), v druhom prípade možno hovoriť o metaforickom spôsobe zobrazovania, o analogickom znázornení motívu, ktorý sám nie je metaforou.

Moja ďalšia, už rozvinutejšia reflexia sa týka vzťahu dvoch členov metafory v intermedialnom presahu. Metaforu ako tróp charakterizuje binárna konštrukcia, ktorá sa zakladá na stotožnení dvoch vecí, javov či pojmov ($A=B$). Z odbornej literatúry je dobre známe, že tieto členy sa v závislosti od danej koncepcie nazývali a aj dnes nazývajú rôznymi spôsobmi. Ak odhliadneme od existujúcich terminologických a explikačných rozdielov, dalo by sa povedať, že jeden z členov metafory je vždy ten, čo sa porovnáva, resp. usúvzťažňuje (*tenor/frame/source*), t. j. ten, ktorý chceme určiť, osvetliť, novým, často jedinečným spôsobom; druhý člen je predmetom prirovnania, usúvzťažnenia, práve vo vzťahu k nemu sa východiskový člen ukazuje v novom svetle (*vehicle/focus/target*). Ak uvažujeme o metafore v kontexte umeleckej ilustrácie, čo znamená, že vychádzame zo vzájomnej interakcie a symbiózy textu a obrazu, môže „rozloženie“ a transparentnosť týchto dvoch konštitutívnych členov (nazvime ich *prirovnaný* a *prirovnávajúci člen*) vykazovať rôzne vzorce. V zásade môže ísť o štyri prípady intermedialnej metafory. Pri ich charakteristike – pre lepšiu názornosť – použijem mierne depoetizované varianty autorom uvedených príkladov.

1. Ilustrátor pomocou ekvivalentných vizuálnych výrazových prostriedkov reprezentuje verbálnu metaforu textu kompletne, t. j. obidva jej členy. Ak v texte stojí „zuby sú črieda oviec“, tak na ilustrácii vidíme zuby (*prirovnaný člen*) aj skupinu spomenutých zvierat (*prirovnávajúci člen*). Tokár má pravdu v tom, že podobný mechanický prevod nesie v sebe riziká zjednodušenia a môže mať opačný než poetický efekt (napr. ak sa tieto dva motívy iba priradia vedľa seba). Je to, ako keď sa metaforická výpoveď berie „vážne“, to znamená doslovne, čo môže viesť ku komickým situáciám. Predstavme si však obraz s čriedou oviec, usporiadaný do podoby usmievajúcich sa úst. Išlo by o plnohodnotnú metaforu, ktorá sa zakladá na vizuálnom zjednotení pri-

rovnaného a prirovnávajúceho člena. (Podľa môjho názoru „úsmev pekného dievčaťa“ striktne vzaté nie je súčasťou metafory, tá naň iba odkazuje, a to na základe kvantitatívneho vzťahu pars pro toto: zuby sú synekdochou tváre, ktorá je nositeľkou úsmevu.) Ten istý typ metaforickosti, no s odlišným estetickým akcentom by mohol reprezentovať obrázok smejúcej sa ženy, ktorej vlasy pripomínajú ovčiu vlnu. Ako karikaturisticky ladená, polemická ilustrácia by namiesto krásy konotovala „ovčiu“ povahu ospevovanej osoby (prostoduchosť, stádovitosť). 2. Ilustrátor vizualizuje iba jedného člena verbálnej metafory, ten druhý sa musí „domyslieť“ či priradiť na základe textových indícií. To je napríklad obrázok s čerstvo strihanými ovcami bez akéhokoľvek náznaku zubov, úsmevu či ženskosti. 3. Metaforický vzťah vzniká usúvzťažnením jednej verbálnej a jednej vizuálnej zložky. Sám osebe by ani jeden nebol metaforou, stávajú sa ňou iba vďaka čitateľskej projekcii. Ak sa v texte uvádza len „ruka“ a ilustrátor ju na obraze nahradí skrutkou a maticou, tvarovo sa podobajúcou tejto časti ľudského tela, zakladá tým (novú) metaforu: „ruka je stroj“ (z čoho potom vyrastá ďalšia: človek je robot). 4. Ilustrátor – bez intencie prekladu konkrétnej jazykovej metafory – vytvorí vizuálnu metaforu „navyš“, ktorá nemá priamu oporu v texte, čím rozširuje, obohacuje jeho význam, resp. spôsobuje metaforický zvrat, pretože núti recipienta prehodnotiť platnosť doslovného významu niektorého slova, slovného spojenia či vety v prospech figuratívnej interpretácie. Ak obrázok namiesto oviec či ženy stvárňuje napríklad uškrňajúceho sa vlka, môže to naznačovať akúsi pretváрку dravca a podľa synekdochickej logiky aj ženy (ovca je vlk > žena je vlk), ale takisto by bolo možné interpretovať tento vizuálny zvierač motív ako alegorické stelesnenie nebezpečenstva, ktoré číha na ženy zo strany mužov (muži sú vlci).

Ilustrácia, podobne ako aj báseň, je autonómnym umeleckým výtvorom, zdôrazňuje Tokár, a preto by výtvarník mal „vizualizovať, filozofiu básne, ako ju vie a dokáže subjekt umelca vyjadriť prostriedkami výtvarného umenia“ (53). Vynára sa preto otázka literárnoteoretickej kompetencie ilustrátora: Nakoľko si musí byť ilustrátor vedomý toho, aké trópy a figúry konštituuju význam umeleckého textu? Ide o podmienku adekvátneho stvárnenia „filozofie“ básne? V monografii *Kontexty umeleckej ilustrácie* (1996) Michal Tokár v tejto súvislosti píše:

nie je úlohou výtvarného umelca študovať napríklad trópy a ich funkcie v literárnom diele (napokon nemusí mať o nich ani potuchy, nieto ešte poznatky z literárnej teórie). Trópy spoluutvárajú literárnu skutočnosť a sú jej imanentnou zložkou. Ilustrátor buduje svoju kompozíciu na komplexnom literárnom základe bez toho, aby sa „odborne“ zamýšľal nad tým, ako metaforu, epiteton, prirovnanie a iné štylistické figúry pretransformuje do vizuálno-výtvarnej polohy (1996, 128; zvýraznil K. B.).

Citované myšlienky vnímam ako osobný postoj autora-ilustrátora, ako vyjadrenie vlastného modus operandi. Nedá sa totiž predpokladať, že každý ilustrátor pracuje týmto nevedomým, výlučne intuitívnym, neanalytickým spôsobom. Navyše, holistický prístup k vizuálne interpretovanému textu a zdôrazňovanie primárnosti celkového dojmu nemusí ešte nutne znamenať teoreticky nereflektovanú recepciu. Veľmi nerád sa uchylujem k preskriptívnym formuláciám o tvorbe, no v tomto prípade budem nútený urobiť výnimku. Aj keď pripustíme možnosť adekvátnej vizualizácie metaforického textu bez literárnoteoretických znalostí, t. j. bez lokalizácie

konkrétnych trópov, nemôžeme akceptovať prehliadanie ich výrazovo-estetickéj funkcie – ilustrátor by mal túto skúsenosť zachytiť a kreatívne spracovať. Mierim na skutočnosť, že trópy sú, v terminológii Františka Mika, jazykovými indikátormi textu, ktorými sa vyjadruje a po prípade stupňuje, zintenzívňuje istá recepčná kvalita; to im dáva základné funkčné opodstatnenie.³ Ide predovšetkým o *figuratívnosť výrazu* s bohatou a diferencovanou škálou možnosti realizácie. Položme si otázku, či bez odvíňania tejto estetickej výrazovej kvality literárneho textu alebo aspoň čiastočného odhalenia jej štrukturálneho pozadia môže vôbec vzniknúť vizuálne ekvivalentné dielo (ilustrácia).

RÉTORICKÁ TYPOLÓGIA ILUSTRÁCIÍ A ROVINY RECEPCIE (EMŐKE VARGA)

V prípade Emőke Varga by sme vstupnú vetu z vedeckého portréту Michala Tokára mohli aktualizovať nasledovne: je jedinou odborníčkou, ktorá sa v Maďarsku už skoro dvadsať rokov sústavne a systematicky zaoberá teoretickými, praktickými a didaktickými otázkami ilustrácie. Ide o komparatisticky orientovanú literárnu vedkyňu, hlbavú interpretku s citom pre jazykový a vizuálny detail. Žánrová paleta analyzovaných literárnych textov jej štúdií je veľmi pestrá: leporelo, veršovaný šlabikár, obrázková kniha, rozprávka, klasická a súčasná poézia, dráma (niekoľko rozborov venovala rôznym ilustráciám dramatických diel Imre Madáchu). V ostatných rokoch skúma vplyv nových médií na ilustračnú prax (interaktívna ilustrovaná kniha). Je autorkou doteraz jedinej teoreticky zameranej monografie o umeleckej ilustrácii v maďarčine (2012), interpretačnú nosnosť svojej teórie však presvedčivo demonštrovala už predtým, v knihe o ilustráciách významného maďarského grafika Jánosa Kassa (2007). Postoj autorky dobre vystihuje nasledovný citát: „ilustrácia nie je iba vizuálnou reprezentáciou ani obrazom tak či onak disponujúcim textovou predlohou, ale umeleckým dielom na rozhraní dvoch médií, ktoré v procese recepcie otvára možnosť nepretržitej inskripcie: od textu k obrazu, ale rovnako aj od obrazu k textu – v permanentnej oscilácii“ (2012, 46 – 47).

Emőke Varga už vo svojej prvej monografii vypracovala typológiu umeleckej ilustrácie na báze rétoriky, ktorú neskôr ďalej precizovala. Ako sama priznáva, inšpirovala sa hlavne štúdiou Kennetha Burka (1941) a Harolda Blooma (1976). Burke – v nadväznosti na Giambattistu Vica – pokladá za štyri základné trópy metaforu, metonymiu, synekdochu a iróniu. Každú jednu definuje nejakým abstraktným pojmom. K metafore priraduje *perspektívu*, k metonymii *redukcii*, k synekdoche *reprezentáciu* a k irónii *dialektiku*. Emőke Varga analogicky rozlišuje štyri druhy ilustrácií. Jej typológia zohľadňuje jednak recepčný aspekt (dynamiku relačnej, intermediálnej významotvorby) a jednak pomer podobných a rozdielných vlastností („od takmer totožného k takmer úplne odlišnému“; 55), pričom ráta s prechodmi medzi jednotlivými kategóriami.

Pri charakteristike *metaforickej ilustrácie* autorka vychádza z osobitostí recepcie metafory ako trópu:

podobne ako v prípade metafory niečo vnímame z pohľadu niečoho iného, pri metaforickom vzťahu textu a obrazu ilustráciu nazeráme z perspektívy literárneho diela a literárne

dielo čítame z perspektívy ilustrácie. V metaforickej ilustrácii silnejšie pociťujeme prekrytie médií, nie ich divergenciu (56).

Pri vnímaní tohto druhu vyobrazení je dominantným činiteľom hľadanie a zachovávanie rovnováhy medzi totožným a rozdielnym. Metaforickosť sa zakladá na viere umelca, že existuje tretí, zahalený, ešte nereprezentovaný Ideál (idea, imaginárne, mentálny obraz, tradovaný príbeh atď.) [...], ktorý médium dokáže sprostredkovať aj verbálne, aj vizuálne (56).

Často sa spája s otázkami metafyzického či filozofického charakteru, a preto má svoju prehistóriu v sakrálnych a filozofických dielach. Na rozdiel od metaforickej ilustrácie štruktúra *metonymickej ilustrácie* „nie je ekvivalentná s textom“ (58). Jej najdôležitejším znakom je „redukovanosť obrazu voči textu“ (58). Takáto ilustrácia nám predostiera „víťazstvo časti nad celkom, následku nad príčinou. Je to ilúzia, pretože sa nás usiluje presvedčiť o tom, že nový rad vyňatých častí je schopný pripomenúť originál, zároveň je to aj sebaodhalenie, lebo metonymická ilustrácia oproti metaforickej nechce skryť, ale vyzdvihnúť materiálne danosti média“ (58). *Synekdochická ilustrácia* chce byť maximálne verná textu, pokúša sa o jeho – podľa možností – úplnú mimézu. Za synekdochou stojí skúsenosť rozpadu Celku, ktorý sa usiluje obnoviť, a to prostredníctvom zjednotenia častí. Na ilustrácii sa to prejavuje rozmnožením fragmentov zodpovedajúcich jednotlivým motívom textu. Najviac príkladov ponúkajú také detské knihy, kde sa skoro každý člen vybraných viet vizualizuje. *Ironická ilustrácia* predstavuje krajný pól rozdielu a napätia: „Ironický vzťah medzi textom a jeho ilustráciou je výsledkom divergencie a konkurencie dvoch médií. Obraz revídzuje tvrdenia textu, odporuje im alebo ich jednoducho obchádza“ (61). Takáto ilustrácia sa „pretvaruje, vzpiera sa voči pôvodu: deformuje, korumpuje, falšuje“ (61). Táto skúsenosť núti čitateľa, aby svoje chápanie a interpretáciu podriadil „dialektike textu a obrazu“ (61).

Vráťme sa ešte na okamih k metaforickej ilustrácii. Pri jej definovaní vychádzala Emőke Varga z vyjadrenia Burka, podľa ktorého je metafora „prostriedkom vidieť niečo z aspektu niečoho iného“, inými slovami – „skúmať A z pohľadu B znamená, prirodzene, použiť B ako *perspektívu* nazerania A“ (1941, 421 – 422).⁴ Nevyhnutným sprievodným javom tohto postupu, t. j. prenosu termínov, je vznik istého stupňa inkongruencie, pretože A a B nikdy nie sú celkom totožné (422). K povedanému možno dodať, že takéto chápanie metafory je vlastne modelom nielen interpretácie metaforickej ilustrácie, ale ilustrovanej knihy ako takej, ktorú charakterizuje permanentná oscilácia smerujúca od textu k obrazu a späť (pozri citát v úvode kapitoly). V závislosti od zvolenej čitateľskej stratégie⁵ text ponúka najprv perspektívu pre pochopenie, alebo, naopak, prvý impulz vychádza z recipovanej ilustrácie, a tá nás potom orientuje v konkretizácii textu. Tým sme sa však už dostali od typologických otázok k okolnostiam príjmu ilustrovaného diela, a tak vlastne k všeobecným otázkam poznávania a chápania, čo nám dáva možnosť nazrieť do ďalších zaujímavých súvislostí metafory a umeleckej ilustrácie.

Emőke Varga charakterizuje recepciu ilustrovaného textu ako tri na seba nadväzujúce a spätne korigujúce fázy významotvorných a interpretačných operácií, ktoré definuje ako jednotlivé roviny príjmu. 1. *Rovina korešpondencií*. Osobitosťou tejto

iniciačnej fázy je vnímanie kvázi-identity textu a obrazu, spoznávanie konkrétnych literárno-tematických prvkov (motív, postava, predmet, farba) na ilustrácii. Základnou skúsenosťou príjemcu je dojem, že obraz v istých ohľadoch zodpovedá verbálne reprezentovanému fiktívnemu svetu literárneho diela. 2. *Rovina nedostatku a prebytku*. Už paralelne s prvou fázou registrujeme aj rozdiely medzi vizuálnou a verbálnou reprezentáciou – všímame si jednak medzery, „prázdne miesta“ ilustrácie, t. j. chýbajúce prvky, a jednak resty, nové, pridané motívy, ktoré text presahujú. V tejto fáze dochádza k dynamizácii významotvorného procesu, k prehodnoteniu prvých impresií analogickosti a k zosilneniu divergentných črt. Nie sú to (iba) nevyhnutné rozdiely prameniace z odlišných mediálnych daností verbálneho a vizuálneho umenia, ale výsledok vedomej tvorivej ilustrátorskej operácie. 3. *Rovina entropií*. Ide o moment spätnej väzby a interpretačnej aktivity. Na základe získaných skúseností a informácií z predchádzajúcich dvoch fáz sa usilujeme znížiť úroveň neurčitosti, a tým relativizovať predošlý pocit prevahy analogických (zhodných, podobných) a divergentných vlastností. Môže vyjsť najavo, že čo sa na prvý, povrchný pohľad javilo ako rozdielne, je v zásade motivované, prepojené s textom, alebo, naopak, že okruh podobností medzi textom a obrazom je užší, než sme predpokladali. V záverečnej fáze príjmu odkrývame neevidentné súvislosti, poukazujeme na interreferenciálny vzťah medzi literárnou a výtvarnou zložkou (38 – 41).

Možno teda zhrnúť, že recepcný proces ilustrovanej knihy vychádza z hľadania jednoduchých korešpondencií, pokračuje zakúšaním a zosilnením divergencií a vyúsťuje do pochopenia komplexnosti intermediálnych, interreferenciálnych vzťahov textu a obrazu.

Zaujímavosťou tohto trojfázového modelu je skutočnosť, že ho možno vnímať aj na pozadí interaktívnej teórie živej metafory Paula Ricœura. Pochopenie a interpretácia ilustrovaného textu ako multimediálneho komplexu sa realizuje veľmi podobným spôsobom ako interpretácia metafory – no s tým rozdielom, že v prípade trópu v počiatočnej fáze pôsobia skôr divergentné a odstredivé sémantické sily; dominantné sú rozdiely, ktoré sa následne nachádzaním spoločných črt postupne vyvažujú a do istej miery neutralizujú (celkom však nemiznú). Ricœur opisuje interpretačný postup metafory ako cestu, ktorá začína registráciou napätia, sémantickej disonancie dvoch slov, resp. výpovedí, pokračuje odkrývaním podobností medzi nimi a vyúsťuje do formulácie nového, dovtedy neexistujúceho významu. Je to proces iniciovaný absurditou doslovného významu, ktorý je dočasne a čiastočne eliminovaný v prospech preneseného, metaforického významu, „vďaka ktorému môžeme nájsť zmysel tam, kde by do detailov presná interpretácia bola doslova nezmyselná“ (1997, 73). Výzvou metaforickej interpretácie je „objaviť príbuznosť tam, kde bežné vnímanie nijaký vzťah nevidí“ (73). To, že metafora „spája veci k sebe nepatriace“ (74), ešte neznamená absolútne odstránenie diferencií. Aby mohla byť „živým“, inovatívnym trópom, potrebuje istú mieru sémantickej tenzie, ktorá funguje na spôsob kontrastívneho pozadia. Ako to Ricœur frapantne vyjadril v 6. kapitole svojej zásadnej monografie: „v metaforickej výpovedi si všímame ‚podobné‘ oproti rozdielom a napriek rozporom“ (2006, 291). To isté možno povedať aj o vzťahu ilustrácie a umeleckého textu.

ASOCIAČNÉ DRÁHY ČÍTANIA ILUSTROVANÉHO TEXTU (JAN KLIMEŠ)

Hoci sa Jan Klimeš profesijne venuje ilustrovaniu kníh a jeho monografia *Hledání významu v umělecké narativní ilustraci* je – ako sám pripomína – do istej miery formou autopsie (2015, 257), pomerne široký priestor v nej zaberajú kapitoly, v ktorých sa uplatňuje recepčný aspekt. Klimeš sa v kontexte naratívnej piktoriality podrobne venuje psychologickému pozadiu percepcie obrazu, obrazotvornej aktivite čitateľa a mobilizácii jeho osobných skúseností a vedomostí, funkcií pamäti, emocionálnemu pôsobeniu ilustrácie, apelačnej funkcii textu a ilustrácie a podobne. K otázkam metaforickosti sa dostáva tiež touto cestou. Isté psychologické osobitosti tvorby a recepcie výtvarného diela, vrátane ilustrácie, totiž osvetľuje z aspektu Jakobsonovej koncepcie metafory a metonymie. Práce ruského teoretika sú dostatočne známe, preto tu postačí ich tézovité zhrnutie.

Jakobson v značnej miere rozšíril sémantickú platnosť metafory a metonymie. Tieto tradičné rétorické pojmy sa stali preňho univerzálnymi estetickými kategóriami, pomocou ktorých možno zachytiť a nanovo definovať isté osobitosti umeleckých a literárnych druhov, žánrov a smerov. Vychádzal zo zistení modernej jazykovedy a poetiky, pričom v spomenutých dvoch trópoch objavil základné asociačné princípy ľudskej mysle. Metafora vzniká zámenou významu na základe podobnosti, analógie, čo je podľa neho prejavom paradigmatického princípu, a preto ju možno spojiť s postupom selekcie (výber spomedzi podobných prvkov). Metonymia sa zakladá na príľahlosti, spojitosti, čo odkazuje k syntagmatickej organizovanosti jazykových elementov, a teda k postupu kombinácie. Metafora je dominantným vyjadrovacím princípom lyriky, metonymia zas epiky; lyrické piesne gravitujú k metaforickému pólu, heroická epika skôr k metonymickému; romantizmus a symbolizmus sa nesie v znamení metafory, realizmus je prevažne metonymický. Z hľadiska ilustrácie sa ako obzvlášť podnetné ukazujú Jakobsonove poznámky týkajúce sa výtvarného umenia a filmu, keďže v oboch prípadoch ide o uplatnenie metaforickosti a metonymickosti vo vizuálnej sfére. Surrealistická maľba využíva možnosti metaforického vyjadrenia, kubizmus je orientovaný metonymicky (dominancia častí nad celkom). Štruktúra filmu je v zásade metonymická, metaforickosť sa v ňom prejavuje v montáži, navrstvení na seba sa podobajúcich, analogicky spojitelných obrazov (pozri bližšie Jakobson – Pomorska 1993, 93 – 100; Jakobson 1995, 55 – 74).

V nadväznosti na Jakobsonove myšlienky hovorí autor monografie o pôsobení dvoch druhov *asociačných reťazcov*, pomocou ktorých sa nahrádzajú a dotvárajú jednotlivé motívy literárneho textu v cieľovom vizuálnom médiu:

ilustrátor môže významy jednotlivých slov transformovať nejen doslovně, ale zejména je může nahrazovat jinými jevy, které s významem původního slova sdílí určitou metaforickou nebo metonymickou podobnost. Takto je buď *metaforicky nahrazován pojmenovaný jev vyobrazením jevu jiného*, anebo *metonymicky nahrazen* literárně vyjádřený jev takovým jevem, který se s původním váže na základě prostorové, časové nebo příčinné souvislosti (191; zvýraznil K. B.).

V tomto ponímaní teda termíny „metaforický“ a „metonymický“ kvalifikujú istý typ tvorivého postupu výtvarného umelca, sú alternatívami priamej, mechanickej

vizualizácie. V oboch prípadoch ide o znaky, a to vizuálne znaky, ktoré „stoja za niečo iné“ a odkazujú k svojmu literárnemu objektu okľukou, prostredníctvom podobnosti či príľahlosti. Klimeš predpokladá analogickú trajektóriu asociácií aj pri vnímaní ilustrácie: vo vedomí príjemcu sa odohrávajú rovnaké významotvorné mentálne procesy a celkovo majú značný vplyv na chápanie vzťahu textu a obrazu. Obzvlášť intenzívne sa to prejavuje pri dopĺňaní tzv. nedourčených či prázdnych miest literárneho textu.

Ale autor ide ešte ďalej. V tejto súvislosti odkazuje na prácu Clauda Gandelmana (1991), ktorý vidí analógiu medzi metaforickým a metonymickým princípom asociácií a Riegleho dištinkciou *optického* a *haptického* čítania obrazu. Alois Riegle ním označoval dva rozličné spôsoby zrakového vnímania výtvarných diel, ktorých relevanciu neskôr potvrdili aj psychologické výskumy percepcie obrazu. Pri optickom čítaní prechádza zrak recipienta pozdĺž línií a obrysov obrazu, „preskakuje“ medzi nimi, čo zodpovedá metaforickým významotvorným procesom. Na niektorých miestach sa však zrak zastavuje a sústreďuje na isté body, akoby preniká do „hlbok“ obrazu. Táto fixácia a koncentrovanosť je už určujúcou vlastnosťou haptického čítania, analogického s metonymickými asociáciami na základe vecných súvislostí.

Ďalšia zmienka o metafore sa tiež spája s významotvornou aktivitou recipienta, no v tomto prípade ide skôr o fungovanie a mieru obrazotvorného potenciálu textu, t. j. jeho obrazovosti. Klimeš v tejto súvislosti rešeršuje niektoré myšlienky Márie Kubínovej o zmyslovej konkrétnosti literárneho zobrazovania, ktoré vyúsťujú do zistenia, že najčastejším a najefektívnejším prostriedkom zintenzívnenia zmyslovej konkrétnosti textu je používanie obrazného pomenovania (2015, 132). Autorka podľa neho „pronikla k podstate umelckého vyjádrení konkrétnych objektů *prostřednictvím metafor a metonymie*, tzn. těch prostředků, které jsou *na straně čtenáře schopny evokovat určitéjší dojem*, jako kdyby se čtenář sám v průběhu četby dostal do bezprostřední blízkosti určitého objektu“ (134; zvýraznil K. B.). Zaujímavá je otázka, ktorú si však Klimeš nekladie: Ako sa spomínaný efekt, ktorý ináč v pojmosloví recepcnej štylistiky Františka Mika zodpovedá *aktualite a markantnosti výrazu*, dosahuje vo vizuálnom umení? Obstoí napríklad tvrdenie, že vizuálne metafora ilustrácií majú podobný výrazový potenciál? Uvažovať v tomto smere sa žiada už aj z dôvodu, že ilustrácia, hlavne jej dominantne ikonický typ (napr. fotomontáž) sa oproti sprostredkovanosti jazykovo-literárnej reprezentácie vyznačuje väčšou mierou bezprostrednosti zobrazenia. Dokonca možno otázku sformulovať aj tak, či ilustrácia potrebuje vôbec metafora alebo iné vizuálne trópy na vyvolanie spomenutých estetických kvalít.

ZÁVER: OD METAFORY K ILUSTRÁCII A SPÄŤ

A. Výrazy „metafora“ a „metaforickosť“ sa v pertraktovanej literatúre o ilustrácii používajú predovšetkým ako kvalifikujúce pomenovania na označenie istého *druhu vzťahu* medzi obrazom a textom, resp. medzi ich časťami a medzi obrazom a realitou. Rovnako sa ale nimi mieni aj spoločná, hoci rozdielnymi prostriedkami realizovaná *výrazovo-estetická kvalita* artefaktov a taktiež *spôsob vnímania* ilustrovaného literárneho diela. Potvrdzuje to v humanitných vedách čoraz väčšmi zdôrazňovanú heuristickú funkciu metafora. Máme sklon vidieť metafora, resp. metaforickosť všade tam,

kde registrujeme istý stupeň podobnosti/analógie medzi dvoma usúvzťažnenými elementmi, pričom tieto elementy môžu pochádzať tak z rovnakej, ako aj z rozdielnej znakovnej oblasti. Akoby všetky tri kontexty metafor smerovali k uznaniu priority vzťahu a mentálnej operácie porovnávania: „Tróp teda nie je totožný so vzťahom. Vzťah je ten, vďaka ktorému sa tróp realizuje“ (Ricoeur 2006, 89).

B. V odbornej literatúre sa ilustrácia často chápe ako forma intersemiotického prekladu (Kibédi 1998, 153; Pereira 2008, 104 – 119), aspoň z pohľadu ilustrátora. Bez toho, aby som na tomto mieste podrobnejšie zvažoval platnosť tézy, spomeniem iba Tokárom uvádzané príklady transformácie verbálnych metafor na vizuálne metaforu. Je zjavné, že ilustrátor metaforického literárneho textu stojí pred podobnými dilemami, ako jeho prekladateľ, ibaže pracuje s výrazovými prostriedkami odlišnej semiotickej proveniencie. A namiesto „doslovnej“ reprodukcie sa aj tu ukazuje schodnejšia a esteticky pôsobivejšia skôr cesta re-kreácie. Aj v týchto reláciách si však treba uvedomiť, že silná, inovatívna metafora je v zásade nepreložitelná.

C. Rozdielnosť jazykovej a vizuálnej metaforu poukazuje aj na ďalšiu dôležitú okolnosť týkajúcu sa všeobecnejších pragmatických podmienok vnímania ilustrovaného textu. V prípade metafor sme hovorili o dualite verbálneho a vizuálneho. Literárny text však nemá iba verbálny charakter, jeho graficky fixovaná podoba má i vizuálne, t. j. zrakovo vnímateľné kvality. Vďaka nim ho možno pokladať (aj) za obraz. A táto grafická podoba textu „je svojou povahou blízka úžitkovej i umeleckej grafike či kresbe“ (Drzewiecka 2013, 15). Vonkajší, fyzicky materializovaný obraz treba odlíšiť od vnútorného, *mentálneho obrazu* textu ako výsledku individuálnej konkretizácie príjemcu. Trópy, t. j. básnické obrazy (medzi nimi aj metafora) znamenajú v tomto kontexte už istú „vizuálnu nadstavbu“ jazyka.

Treba ešte dodať, že dualita vonkajší obraz – vnútorný obraz platí aj pre knižnú ilustráciu. To znamená, že pri čítaní ilustrovanej knihy porovnávame svoju individuálne zafarbenú a zažitú predstavu diela (postáv, prostredia, udalostí, situácií), svoj vlastný „recepčný imagen“ (Miko 1991, 14, 19) s predstavou ilustrátora, ktorá je, na rozdiel od tej našej, verejne dostupná vo forme výtvarného umeleckého diela. Ilustrácia je vlastne vizuálna stopa autorského imagenu. Pravda, to, čo my vidíme na obrázku, nie je „číra“ predstava umelca priamo transponovaná na plátno alebo papier akoby in natura, ale už jej istá mediovaná, znakov sprostredkovaná podoba. Je to viditeľný výsledok zložitých a – pre recipienta ilustrovanej knihy – skrytej tvorivej práce, ktorá svedčí o individuálnej hermeneutickej skúsenosti maliara či grafika ako čitateľa textu. Pri vnímaní ilustrácií sa ako čitatelia vedení umeleckým jazykom vždy konfrontujeme s inakosťou chápania a interpretácie iného, „vizuálne zdatného“ čitateľa.

Prirodzene, môžeme odmietnuť a celkom ignorovať vizuálnu interpretačnú „ponuku“ ilustrátora, ale takisto aj vykonať metaforický zvrät: pozeráť sa na A (text) z perspektívy B (ilustrácia). Peirce by povedal: brať ilustráciu ako vizuálneho interpretanta literárneho textu. A tento pohľad môže byť metodologickým východiskom aj v prípade komparatívnych analýz viacerých ilustrácií toho istého textu: ilustrácie sa môžu porovnávať s ohľadom na spoločného literárneho referenta (epické, lyrické či dramatické dielo), ktorého každá sprístupňuje z inej autorskej, re-kreatívnej perspektívy.

D. Recepciu ilustrovanej knihy charakterizuje neustála oscilácia medzi literárnym dielom a jeho vyobrazením, ktorá je riadená mentálne kódovanými asociáciami. Táto skúsenosť modeluje *interaktívny proces nachádzania spoločného či podobného v rôznom*, čo je aj základom vzniku metaforického „prebytku významu“. Pri vnímaní ilustrácie hľadáme motívy podobné príbehu či básni v rovine línií, farieb a celkovej kompozície. Snažíme sa identifikovať tematicky príbuzné prvky literárneho diela a ekvivalentný spôsob ich poetického zjednotenia, no zároveň si všímame (a do istej miery neutralizujeme) i rozdiely. Pri tom všetkom si uvedomujeme svojbytnosť oboch médií, ich odlišnú materiálnu a semiotickú „výbavu“. Ak vychádzame z duality vonkajšieho a vnútorného obrazu, táto interakcia sa vo vedomí príjemcu odohráva medzi mentálnymi obrazmi verbálno-vizuálneho a vizuálneho pôvodu.

POZNÁMKY

- ¹ Symbolické alebo kódové ilustrácie „nemajú žiadnu podobu (nie sú analogické) s vecami, ktoré prezentujú“ (Tokár 1998, 17).
- ² Odkazuje však na dve poľské štúdie o vizualizácii metafor: Myczysław Porębski (1983), Myczysław Wallis (1983).
- ³ O výrazovo-estetickej funkcii trópov a figúr pozri paradigmatickú štúdiu Lubomíra Plesníka (1995).
- ⁴ „And to consider A from the point of view of B is, of course, to use B as a perspective upon A.“
- ⁵ Emóke Varga rozlišuje päť možností, akýchsi „scenárov“ čítania ilustrovanej knihy: 1. Čitateľ si najprv pozrie ilustrácie a až potom si prečíta text. 2. Pri listovaní si najprv všima obrázok a potom si prečíta adekvátnu pasáž textu. 3. Čítanie preruší v tom bode, kde „nasleduje“ ilustrácia. 4. Po prečítaní danej časti textu, no ešte pred prelistovaním na ďalšiu stranu, si spätne pozrie ilustráciu. 5. Ilustrácie si pozrie iba na konci, po prečítaní celého diela. (2012, 46 – 47)

LITERATÚRA

- Burke, Kenneth. 1941. „Four Master Tropes.“ *The Kenyon Review* 3, 4: 421 – 438.
- Bloom, Harold. 1976. „Poetry, Revisionism, Repression.“ In *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, Harold Bloom, 31 – 51. New Haven: Yale University Press.
- Drzwiecka, Iveta. 2013. *Grafopoetika. K estetickým a poetologickým aspektom grafickej vizualizácie básnického textu*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove.
- Gandelman, Claude. 1991. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Jakobson, Roman – Krystyna Pomorska. 1993. *Dialogy*. Prel. Marcela Pittermanová. Praha: Český spisovatel.
- Jakobson, Roman. 1995. „Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch.“ In *Poetická funkce*, Roman Jakobson, prel. Miroslav Červenka, 55 – 74. Jinočany: H&H.
- Kibédi Varga, Áron. 1998. „Szöveg és illusztráció. A Kis herceg ürügyén.“ In *Szavak, világok*, Kibédi Varga Áron, 152 – 161. Pécs: Jelenkor.
- Klimeš, Jan. 2015. *Hledání významu v umělecké narativní ilustraci*. Brno: Masarykova univerzita.
- Miko, František. 1991. „Fenomenológia čítania a dielo.“ In *O interpretácii umeleckého textu* 13, ed. Ján Kopál – Ivan Sulík, 7 – 39. Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre.
- Pechař, Jiří. 1994. „Analogie ve vědě a v umění.“ In *Model a analogie ve vědě, umění a filozofii*, ed. Jiřina Sachová, 11 – 18. Praha: Filosofie.
- Pereira, Nilce M. 2008. „Book Illustration as (Intersemiotic) Translation: Pictures Translating Words.“ *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 53, 1: 104 – 119.

- Plesník, Lubomír. 1995. „Vyjadrovacie prostriedky – trópy a figúry.“ In *Pragmatická estetika textu*, Lubomír Plesník, 173 – 219. Nitra: Vysoká škola pedagogická v Nitre.
- Porębski, Myecyzlaw. 1983. „Czy metaforę można zobrazzyć?“ In *Studia o metaforze II.*, ed. Michał Głowiński – Aleksandra Okopień-Sławińska, 233 – 244. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Ricœur, Paul. 1997. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*. Prel. Zdeňka Kalnická. Bratislava: Archa.
- Ricœur, Paul. 2006. *Az élő metafora*. Prel. Györgyi Földes. Budapest: Osiris Kiadó.
- Tokár, Michal. 1996. *Kontexty umeleckej ilustrácie*. Prešov: Cuper.
- Tokár, Michal. 1998. *Ilustrácia a názornosť: teoretické východiská*. Prešov: Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity.
- Tokár, Michal. 2000. *Kapitoly z teórie knižnej ilustrácie*. Prešov: Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity.
- Tokár, Michal. 2002. *Obrázkové príbehy*. Prešov: Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity.
- Tokár, Michal. 2006. *Ilustrácia a báseň*. Prešov: Pavol Šidelský – Akcent print.
- Varga, Emőke. 2007. *Kalitka és korona. Kass János illusztrációi*. Budapest: L' Harmattan.
- Varga, Emőke. 2012. *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*. Budapest: L' Harmattan.
- Wallis, Myeczysław. 1983. *Sztuki i znaky: pisma semiotyczne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Theory of artistic illustration and metaphor

Artistic illustration. Metaphor. Visuality. Language. Image.

The study examines metaphor and metaphoricity in the context of typological and receptive questions of illustrations. It presents a confrontational analysis of the works of Michal Tokár, Emőke Varga and Jan Klimeš, in order to uncover the various metaphorical contexts within the theoretical discourse on artistic illustration. The following process can be productive for both of the compared research areas: metaphor will help us understand certain media specificities of the artistic illustration, the process of creation and reception of the illustration is again confronting us with the limitations of the pictoriality of the language and the verbal metaphor. In the reflected literature about illustration, the terms “metaphor” and “metaphoricity” are used primarily as qualifying names to denote a certain type of relationship between image and text, and image and reality. They further indicate a common aesthetic quality, albeit realized by different means, and, finally, a certain way of perceiving the illustrated literary work.

Dr. habil. PaedDr. Kristián Benyovszky, PhD.
 Ústav maďarskej jazykovedy a literárnej vedy
 Fakulta stredoeurópskych štúdií
 Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
 Dražovská 4
 949 74 Nitra
 Slovenská republika
 benyokri@yahoo.it

K problematike textovo-obrazovej metafory v obrazovej knihe *

IVETA GAL DRZEWIECKA – DANA LEŠKOVÁ

Pomenovaním *obrazová kniha* sa v našom prostredí zvykne označovať osobitý žáner kníh, ktoré kombinujú verbálnu a vizuálnu naráciu.¹ Hoci to nie je výhradnou podmienkou, obrazové knihy sú určené najmä detským čitateľkám a čitateľom. Z toho vyplýva aj ich menší rozsah (spravidla 32 – 48 strán), veľkorysá ilustrátorská výbava a, naopak, minimalistický, avšak myšlienково pregnantný text. Slovo a obraz sa na významovej výstavbe týchto fikčných textovo-obrazových naratívov podieľajú rovnocenne. Podávajú kompaktnú umeleckú výpoveď – na rozdiel od tradičných ilustrovaných kníh, v ktorých je text zvyčajne geneticky prvotný a svojbytný, od svojej výtvarnej interpretácie existenčne nezávislý. Tvorbu obrazovej knihy charakterizuje „totálny dizajn“; od počiatku býva projektovaná ako bimodálny znak a takto vystupuje aj v procesoch recepcie. Intermediálna povaha týchto žánrových foriem literatúry poskytuje tvorcom špecifické možnosti vzájomného kombinovania textu a obrazu. Zároveň prináša inovácie v rovine „čítania“, pretože daný typ lektúry v porovnaní s tradičnou ilustrovanou knihou organizuje literárny a výtvarný materiál odlišným spôsobom a jeho semiotická heterogenita si od čitateľa/diváka vyžaduje uplatnenie iných recepcných mechanizmov. Táto skutočnosť naznačuje potrebu odlišného i zložitejšieho spôsobu skúmania a teoretickej reflexie.

V súčasnej tvorivej produkcii v uvedenom žánri vznikajú „diela s filozofujúcim rozmerom“ (Stanislavová 2017, 150), ktoré tematizujú otázky ľudského bytia, hľadania vlastnej identity, medziludských vzťahov a podobne. Spôsob tvorivého uchopenia týchto tém v textovo-obrazových naratívoch možno označiť za *metaforický*, pokiaľ metaforu/metaforickosť chápeme v extendovanom terminologickom význame – ako myslenie v analógiách, ktoré sa môže navonok manifestovať v celom spektre analogizačných výrazových prostriedkov (bližšie napr. Krupa 1997; Bohunická 2013). Do tejto skupiny je popri atributívne definovanej metafore možné zahrnúť metonymiu, prirovnanie, alegóriu, symbol, personifikáciu, reifikáciu a ďalšie trópy, ktorými sa usúvzťažňujú dve entity na báze mapovania ich vnútorných (štruktúrnych, funkčných) podobností. Metaforický charakter produkcie v zmienenej žánrovo-tematic-

* Štúdia je čiastkovým výstupom z riešenia grantových projektov VEGA 1/0095/18 „Umelecká hodnota, trivialita, brak a gýč v literárnej, výtvarnej a hudobnej tvorbe pre deti a mládež“, APVV-15-0071 „Človek s hendikepom v literatúre pre deti a mládež“ a KEGA 011PU-4/2018 „Umelecké stvárnienie straty, smrti a bolesti v literatúre pre deti a mládež“.

kej oblasti podnecuje samotná povaha tematizovaných fenoménov, ktorých kognícia obsahuje výrazne subjektívny, často obťažne komunikovateľný rozmer. Metaforická expresia vo všeobecnosti poskytuje vhodné inštrumentárium na externalizáciu individuálneho poznania: po metafore siahame, „ak sa v bežnej skúsenosti nevieme alebo nechceme vyjadriť doslovne“ (Gáliková 2011, 29). V umeleckej výpovedi je metaforickosť zároveň výrazom antipozitivistického kognitívneho postoja, ktorý tvorcovi i recipientovi umožňuje aktívne, heuristické konštruovanie reality a jej zmyslu: „Keď básnici používajú metafory, predpokladáme, že tak robia preto, aby vypovedali niečo nové – alebo, vypovedali nevypovedateľné. Preto sú metafory kognitívne silnejšie než „bežné“ používanie jazyka“ (Bal 2006, 149).

Predkladaná stať, ktorá je pokusom o interdisciplinárny prienik do textovo-obrazovej metaforiky, reaguje na skutočnosť, že prevažná časť teoretických úvah sleduje manifestácie metafor v rámci homogénnych systémov (Forceville 2016), najčastejšie jazyka a literárneho textu, a teda neposkytuje dostatočný analyticko-interpretatívny aparát na prieskum konštituovania a recepcie metafor v hybridnom médiu obrazovej knihy.² Riešenie vytýčenej problematiky konkretizujeme na *tematike smrti*. Opierame sa o knižné tituly dostupné v slovenskom alebo českom preklade, ktoré nám poskytli empirický materiál pre explikáciu a exemplifikáciu rôznych aspektov textovo-obrazovej metafor. Voľba tejto „ťažkej“ a „ťaživej“, v detskom svete stále tabuizovanej témy nie je náhodná, primárnym motívom nášho výberu však nie je prieskum axiologických rozmerov vytypovanej oblasti knižnej tvorby. Metaforickým vyjadrením (či už v médiu jazyka, alebo obrazu) sa dá vyhnúť doslovnosti, opisnosti alebo naturalizmu, a zároveň vyjadriť to, čo sa priamo vyjadruje iba ťažko. Smrť je mimoriadne abstraktným, (nielen) pre dieťa ťažko pochopiteľným a predstaviteľným javom. Z kognitívneho hľadiska ide o myšlienkový konštrukt – produkt ľudskej konceptualizácie skutočnosti. Vo fyzickej realite teda nemá nijaký konkrétny, zmyslovo vnímateľný náprotivok, je pozorovateľná iba cez svoje vonkajšie prejavy. Oproti iným abstraktným konceptom (napr. *číslo, láska, spoločnosť*) sa subjektívna konštitúcia konceptu smrti nemôže oprieť ani o bezprostrednú vnútornú skúsenosť: človek môže *vykonávať aritmetické operácie, byť zamilovaný, cítiť sa členom spoločnosti*, nemôže však *autenticky zažiť a reportovať stav vlastného konca a nebytia*. Aj keď žiaľ nad stratou blízkych či premýšľanie o posmrtnom živote sú reálne, samotná esencia smrti zostáva za hranicami ľudského poznania.

VONKAJŠIA REPREZENTÁCIA ABSTRAKTNÝCH KONCEPTOV

Ako možno vytušiť z počiatočnej úvahy, problematika metafor v textovo-obrazových naratívach implikuje na prvom mieste otázku ohľadom možností vonkajšej reprezentácie, „objektivizácie“ (spredmetnenia) abstraktných konceptov do intersubjektívne komunikovateľnej znakovnej podoby. Odpovede na ne sa nezaobídu bez zaujatia stanoviska k ich povahe a formovaniu v mentálnom priestore. Z konštruktivistickej perspektívy, ktorú najvýraznejšie reprezentujú pozície irealizmu a nominalizmu vo filozofii Nelsona Goodmana (1996), poznanie nie je pasívnym odrazom reality, ale jej aktívnym utváraním v ľudskej mysli. Poznávanie teda nie je objavovaním entít, vlastností, princípov, vzťahov a štruktúr, ktoré by existovali „osebe“ v onto-

logickom svete. Koncepty sú ako významové útvary bytostne závislé od percepčnej a kognitívnej aktivity poznávajúceho subjektu a ako také sú ukotvené v rámci referenčného rámca vytváranej „verzie sveta“.

Slovami sa dajú pomenovať mentálne reprezentácie hmotných objektov (napr. *dievča, pes, jablko*), ale aj abstraktných skutočností – konceptualizovaných stavov, dejov, vlastností či časopriestorových vzťahov (napr. *mladosť, pohyb, krása, hore*). Výpovede prirodzeného jazyka sú však ako „reprezentácie reprezentácií“ nutne reduktívne:

To, čo si říkáme, se stále nehybně vznáší mezi slovníkem a tím, co se pokoušíme sdělit a co sdělujeme stále nedostatečně. Slovo, jež je registrované ve slovníku, je v proudu řeči použito tak, že se nekryje s žádným ze svých kodifikovaných významů: všechny přesahuje, protože jeho jedinečné použití není nikdy souměřitelné s všeobecnou normou [...]: obojí tu musí být současně (Petříček 2014, 20).

Zvlášť to platí v prípade abstraktných konceptov: bývajú často vágne, tzv. *fuzzy pojmy* (napr. *mladosť, krása*), alebo spadajú medzi tzv. *primitívne pojmy*, ktorých význam je implicitný a zrozumiteľný aj bez ťažko realizovateľnej definície (napr. *bod, bolesť*). Ich včleňovanie v rámci kognitívnej štruktúry je do značnej miery intersubjektívne variabilné, pretože oproti konkrétnym pojmom ochotnejšie podliehajú subjektívnym asociáciám a kultúrnym konotáciám. Ak by sme chceli tieto skutočnosti priblížiť prostredníctvom témy avizovanej v úvode, slovo *smrť* z čisto vecného, lexikálneho hľadiska odkazuje na procesy vyhasínania a následného stavu vyhasnutia životných funkcií osoby alebo organizmu, jej/jeho trvalého a nezvratného zániku, všeobecnejšie aj na zničenie alebo ukončenie neživotných vecí, javov, dejov (bližšie napr. heslo [death], *English Oxford Living Dictionaries*). Koncept smrti je však v kognitívnej štruktúre subjektu kreovaný celým komplexom emócií, spomienok, predstáv, názorov, postojov, ktoré túto „biologickú“, pojmovo-abstraktnú definíciu presahujú svojimi väzbami ku konkrétnej skúsenosti človeka v interakcii s okolitým svetom.

Konkrétne-názorné myslenie sa tradične považuje za poznávací proces nižšieho radu. Ako však naznačujú teórie a empirické výskumy fungovania ľudskej mysle (napr. teória duálneho kódovania, Paivio 1971; teória mentálnych modelov, Johnson-Laird 1983; experimentálne výskumy obrazovej predstavivosti, Kosslyn 1994), mentálne reprezentácie utvárané na báze zmyslových vnemov (teda analógové predstavy) sú s mentálnymi reprezentáciami pojmovo-propozičnej povahy (ktoré sa obvykle stotožňujú s verbálnou symbolizáciou) prepojené v kognitívnych procesoch i vo výsledných pojmovo-asociačných sieťach. Sú vo vzájomne komplementárnom vzťahu, pričom „některým typům myšlení lépe slouží výrazové prostředky, které neobsahují diskrétní a arbitrární [t. j. v principě jazykové] symboly“ (Ryanová 2015, 83). Vzhľadom na to, že predstavám dominujú väzby k vizuálnej modalite, v danej súvislosti sa často hovorí aj o *vizuálnom myslení*³ alebo *myslení obrazom* (Petříček 2009).

Na prvý pohľad je zjavné, že slovo a obraz poskytujú odlišné možnosti vonkajšej reprezentácie: niektoré myšlienky („typy informácií“) sa jednoduchšie a efektívnejšie vystihujú prostredníctvom zobrazenia, iné slovne, avšak ani jeden spôsob reprezentácie neobsahuje všetky znaky toho, čo zastupuje. Slová sa k označovanej rea-

lite vzťahujú (relatívne) arbitrárne, preto sú vhodnejšie na vyjadrenie generických a abstraktných myšlienkových obsahov. Zobrazenia sú zasa vzhľadom k zmyslovej skutočnosti (relatívne) analogické, motivované vonkajšou podobnosťou s označovaným objektom, a tak lepšie reprezentujú zmyslovo-konkrétne charakteristiky predmetov a priestorové vzťahy medzi nimi (Sternberg 2002). Pojem preto nie je možné podať v jednom vizuálnom koreláte (napr. *zobrazenie konkrétneho psa* exemplifikuje, ale nevyčerpáva *kategóriu pes*), podobne ani (relatívne) konkrétnu predstavu v jednom slove alebo jazykovom výroku. Abstraktné koncepty ako *choroba*, *radosť* či *smrť* nie sú priamo zobraziteľné, pretože v prísnom opticko-mimetickom zmysle možno zobrazíť iba niečo, čo má pendant vo fyzickej realite (t. j. objekty a priestorové vzťahy, v prípade dynamického obrazu i časovo-pohybové relácie).

Vzťah zobrazenia k abstraktnému pojmu sa však dá zabezpečiť nepriamo – *metaforicky*, v zmysle, ktorý sme už naznačili v úvode. Abstraktný pojem je možné vyjadriť jeho vizuálnym indexom (k pojmu *smrť* symptomaticky referuje napr. *zobrazenie mŕtvol* alebo *lebky*; jej kauzálnym indexom je napr. *zobrazenie prázdnej stoličky*) alebo obrazovým symbolom s arbitrárne ustanoveným významom (napr. *zobrazenie zhasnutej sviečky*).⁴ Asociované významy abstraktného konceptu sa dajú zachytiť analógiami obrazovej formy (napr. *emocionálnu ťažobu smrti* môže vyjadrovať *abstraktná malba s ponurou farebnosťou*). Významy nefiguratívnych a formálnych charakteristík obrazu sú však v tomto prípade difúzne a hmľisté, pretože sú metonymicky inferované z kontiguity (styčnosti) dvoch javov v skúsenostnej a kognitívnej štruktúre subjektu (tá istá *abstraktná malba s ponurou farebnosťou* môže rovnako dobre designovať *škaredé počasie*). Často sú od kontextu závislé až do takej miery, že si ich adekvátny výklad vyžaduje „poistenie“ či usmernenie verbálnou denomináciou (napr. názvom obrazu, autorským komentárom).

V histórii umenia sa ako hojne využívaná možnosť obrazového vyjadrenia abstraktných konceptov ukazuje ich figuratívne pripodobenie k živým bytostiam, veciam, prírodným javom, ktoré zodpovedá sémantickým operáciám personifikácie, antropomorfizácie, zoomorfizácie, reifikácie či naturifikácie (napr. *smrť* vyobrazená ako *postava s kosou zahalená v plášti*, *kostlivec*, *lebka s prekríženými hnátmi*, *čierny havran*). Hoci sú takéto „stelesnenia“ zvyčajne ukotvené ikonograficky, ich konkrétne obrazové realizácie môžu variovať v atributívnych detailoch, smerovať pozornosť k rozličným konotáciám abstraktného pojmu, a tým aj naplňovať kognitívne funkcie kreatívnej, živej metafory.

Z tohto stručného, značne zjednodušeného kognitívno-semiotického náčrtu sa dá tušiť, že v textovo-obrazovej výpovedi (zvlášť, ak je témou niečo tak abstraktné a bytostné ako smrť) sa rozohráva hra zobraziteľných a nezobraziteľných aspektov slova, vypovedateľných a nevypovedateľných aspektov obrazu (bližšie pozri Drzewiecka 2013). Pojmy a predstavy, slová a obrazy vytvárajú odlišné schémy epistemickej organizácie sveta, v dôsledku čoho vzniká napätie medzi koncepciou a imagináciou: „slová [...] narážajú na neprekročiteľnú hranicu vypovedateľného. [Obraz sa pokúša] prostredníctvom viditeľného doplniť to, čo je z hľadiska vypovedateľného nemožné. [...] ukazuje to, čo sa dá len ukázať. [...] je obrazom, ktorý sa nedá previesť do reči“ (Michalovič 2014, 9).

TEXTOVO-OBRAZOVÁ METAFORA V OBRAZOVEJ KNIHE

Niektoré obrazové metafory sú pomerne explicitnými vizualizáciami existujúcich jazykových metafor (Forceville 2016), čo sa v ilustračnej interpretácii textu môže prejavovať ich trivialitou, ale napríklad aj komickými výrazovými kvalitami. Predpokladajme však, že metaforám vo filozofujúcom diskurze obrazovej knihy nejde o zdvojovanie literárnej výpovede a potvrdzovanie jej zmyslu redundanciou obrazu. Metaforizáciou sa tu uľahčuje porozumenie a súčasne poskytuje priestor pre tvorivé a meditatívne nahliadanie abstraktnej, kognitívne, emocionálne či inak náročnej témy.

V súčasnosti sa metafora najčastejšie definuje ako vzťah analógie medzi dvomi konceptmi alebo konceptuálnymi doménami (Lakoff – Johnson 2002; Fauconnier – Turner 2008; porovnaj napr. Steen 2010). Pre spresnenie je potrebné uviesť, že ide o *jednosmerný* vzťah medzi zdrojovou (*source*) a cieľovou (*target*) doménou (Lakoff – Johnson 2002), ktorý vyzýva k identifikovaniu totožností – kognitívnemu mapovaniu konkrétnych charakteristík zdrojovej domény, ktorými má byť pochopená, prežitá a objasnená spravidla abstraktnejšia, resp. menej poznaná cieľová doména. Ako zdôrazňuje napríklad Charles Forceville (2016), obe domény evokujú sieť črt a konotácií, predstáv, postojov, emócií a presvedčení, v tomto zmysle o nich treba uvažovať skôr ako o sémantických komplexoch. Metafory sú predovšetkým poznávacím nástrojom: „protože tak značné množství pojmu pro nás důležitých jsou buďto pojmy abstraktní, nebo nejsou v naší zkušenosti jasně vyhraněny (city, myšlenky, čas atd.), potřebujeme si k nim zjednat přístup s pomocí jiných pojmu [už konceptualizovaných zkušeností], jimž rozumíme jasněji (prostorová orientace, předměty atd.)“ (Lakoff – Johnsonn 2002, 131). Túto koncepciu metafory možno vzťahovať aj na vizuálne médium a špecifický druh obrazovej metafory, ktorú charakterizuje juxtapozícia alebo prepojenie dvoch zobrazení apelujúcich na diváka, aby odvodil ich implicitnú konceptuálnu väzbu (Chandler – Munday 2011).

Textovo-obrazová metafora, o ktorú sa zaujímate, je druhom multimodálnej metafory, pričom jej cieľová a zdrojová doména sú reprezentované v odlišných režimoch, resp. znakových modalitách (Forceville 2006). Mohlo by sa zdať, že zobrazenie v nej plní funkciu zdrojovej domény, sýti abstraktnejšie, ťažšie predstaviteľné pasáže literárneho textu svojou zmyslovou konkrétnosťou. Táto funkcia zobrazenia je v obrazovej knihe samozrejme prítomná – aj vzhľadom na ontogenetické predispozície detského adresáta, u ktorého prevláda konkrétno-názorné myslenie a ktorý disponuje zatiaľ iba obmedzenými čitateľskými kompetenciami. V textovo-obrazových fikciách však metaforické „skonkrétnenie“ prebieha v dvoch rovinách; nielen v rovine obrazovej, ale aj v rovine textu, pretože literárna narácia je už zo svojej podstaty typom figuratívneho diskurzu: tvaruje svet, v ktorom sa príbeh odohráva, ustanovuje jeho „materiálne objekty“ (aktéri, prostredie), tému rozvíja prostredníctvom dynamiky jeho časopriestorových premien (akcie postáv, prírodné udalosti a pod.).

V rámci skúmaného tematického okruhu obrazových kníh nadobúda smrť spravidla personifikovanú podobu *živej* bytosti, ktorá je súčasťou fikčného sveta príbehu; dokonca je obdarená ľudským vedomím, myslením, cítením a konaním, čím sa pri-

bližuje *ľudskému* skúsenostnému priestoru. Napríklad literárna zložka obrazovej knihy *Ja som Smrť* (Helland Larsenová – Schneiderová 2016, s. p.) je koncipovaná ako priama reč postavy, ktorá rozpráva o svojom poslaní: „Ja som Smrť. Prichádzam navštíviť drobné zvieratká s hebkou srstou, veľké zvieratá s chobotom či ostrými zubami. Môžem prísť skôr, než sa prebudia vtáky, alebo až po tom, ako vyjde slnko. [...] Niektorí zažnú, keď ma vidia prichádzať. Iní zatiahnu závesy a dúfajú, že ich obídem [...]“. Fyzickú podobu Smrti (rovnako aj priestor, ktorého existenciu implicitne predpokladáme z jej výrokov) je na báze textu možné rekonštruovať iba ťažko, len ako hmlistú a veľmi subjektívnu čitateľskú predstavu. Na stránkach knihy je Smrť vizualizovaná ako krehká bytosť v neurčitom odeve, ktorý pripomína tmavý plášť. Na kapucni má pripevné kvety *živých* farieb, po svete jazdí na ružovom bicykli, dotýka sa zvierat, nazerá ľuďom do ich domovov, mení svoju veľkosť. V obrazovej zložke knihy sa objavuje veľa ďalších figuratívnych prvkov, o ktorých sa text priamo nezmieňuje (najčastejšie sú to motívy lesného života, kvetinovej lúky, obydlia, pasáže a pod., ktoré disponujú bohatým symbolickým a evokatívnym potenciálom). Zahŕňa takisto mnoho iných aspektov výtvarnej formy (kompozičné usporiadanie, farebnosť, perspektíva a i.), ktoré môžu zostať nepovšimnuté, ale aj podrobené pokusom o verbálnu interpretáciu, teda konceptualizáciu. V istých momentoch sa zmysel obrazu dourčuje, objasňuje termínmi figuratívneho i nefiguratívneho jazyka (pomenovaním), inokedy sa zasa zdanlivo jasný význam obrazovej figúry spochybňuje alebo znejasňuje relevantným rámcom literárnej fikcie. Vzápätí sa však pozície textu a obrazu striedajú: zmysel textu sa ozrejmuje až pohľadom na zobrazenie fiktívneho sveta, alebo ho to, čo vidíme, naopak rozostčuje, zneisťuje či popiera.

IMERZIA A INTERAKTIVITA V RECEPCII TEXTOVO-OBRAZOVEJ METAFORY

Recepciu metafory v textovo-obrazových fikčných naratívach sa pokúsime naznačiť prostredníctvom recepcných mechanizmov imerzie a interaktivity, ktoré ponúka koncepcia Marie-Laury Ryanovej (2015). Autorka vymedzuje rozdiel medzi recepcným chápaním média ako „metafory sveta“ a „metafory hry na akoby“. V našom prípade ich budeme vzťahovať na obrazovú knihu. Vzťah komplementarity konkrétneho a abstraktného v rovinách obrazu a jazyka v obrazovej knihe je zároveň symetrický so vzťahom imerzivity a interaktivity v ponúkanom koncepte: „imerze je modus [...], pri nŕmž se vtŕluje mysl; interaktivita [...] je zkušenosť čistŕ mysli plující nad všemi konkrétními světy ve věčném univerzu sémantických možností“ (415). Hlavný rozdiel medzi nimi M. Ryanová pomenúva ako odlišnosť v preferovaní recepcného modu imerzivity (v pohltení svetom prezentovaným médium) na jednej strane – či modu interaktivity (vedomým prijatím pravidiel hry ponúknutých médium) na strane druhej. Autorka oba mody chápe ako vzájomne komplementárne:

To nepopírá, že některé [média] [...] se více podobají hrám [...] a jiné spíše světům [...]. I když je ale pro povahu textu [a obrazu] obvykle jedna metafora vhodnější než druhá, obě nabízejí úhel pohledu, z něhož lze zjistit věci, které jsou druhému hledisku neviditelné. [...] [Inak] nikdy neoceníme jazykové [a obrazové] hry, které se hrají ve světě textu [a obrazu], nebo světy, jímíž pomocí jazykové hry [a hry obrazu] manipulujeme (235).

Na tomto mieste sa pokúsime načrtnúť, akými recepcnými mechanizmami umožňuje obrazová kniha podvojné stanovisko imerzívno-interaktívnej recepcie, teda recepciu obrazovej knihy ako „metafory sveta“ i „metafory hry“ zároveň. Je zjavné, že „komplementárnosť metafor [znamená] také to, že obe dimenzie nemôžeme prožiť najednou. Musíme se tudíž periodicky ponořovat nebo vynořovat, abychom splnili – a plně prožili – naši podvojnou roli člena světa textu [a obrazu] a hráče v [obrazovo-] textové hře“ (235).

Imerzíva (časová, priestorová, emocionálna) recepcia, pri ktorej nepocítujeme jazykovo-obrazovú reprezentáciu a médium je vnímané ako transparentné, nie je podľa autorky len negatívnym príznakom nerozlišujúceho, pohlcujúceho čítania, ale je zároveň i recepcnou nevyhnutnosťou čitateľského „vstupu“ do fiktívneho sveta tvoreného médium. Ako M. Ryanová uvádza, „[p]řekonání znaků je třeba odsuzovat jen tehdy, když [transparentnost média] způsobí jejich trvalý zánik, když je imerze tak hluboká, že znemožní návrat na povrch“ (210).

Čitateľský „vstup“ do textu a pohltie textom sú v prípade obrazovej knihy posilnené predovšetkým jej výtvarnou zložkou, ktorá je z hľadiska výrazových špecifik potencionálne imerzívnejšia ako textová zložka obrazovej knihy, pretože „[n]a rozdíl od obrazů, které diváka okamžitě teleportují do svého světa, umožňuje jazyk pouze pozvolný vstup do světa textu“ (152). Odlišná povaha slova a obrazu (ako hmotného objektu) podľa Davida Summersa vyvoláva aj ich odlišnú mieru imerzívnosti: „substituci matky *slovesm* nemůžeme jednoduše srovnávat se substitucí matky *objektem*“ (2005, 136). Obrazová zložka umožňuje jednoduchší recepcný vstup i do tých rovín myslenia, v ktorých je lineárna textová rekonštrukcia pre recipienta náročnejšia, ušetrí tak „čtenáři námahu při vytváření kognitivní mapy, a tím usnadní mentální vizualizace, které podporují vtažení (*immersion*) čtenáře do díla“ (Ryanová 2010, 43). Autorka ďalej uvádza, že čitateľ sa v textovom naratívnom priestore orientuje inak ako v priestore obrazu:

[M]édia, která temporalizují tok informací, jako například jazyk a film, neusnadňují mentální konstruování prostorových vztahů, protože na rozdíl od obrazů a jevištního provedení dramatu, zobrazují objekty spíš postupně jeden po druhém než souběžně. [...] [N]eúplnosti v jazyce jako zprostředkovatel[i] prostorové reprezentace [môžu byť] vykompenzované grafickou mapou narativního světa (42 – 43).

V obrazovej knihe posilňuje obrazová zložka taktiež ilúziu „trojdimenzionálnosti vlastnej svetu“ (plošná dvojrozmernosť obrazu je vnímaná ilúziou ako trojrozmerná), a tým prehliadanie znakovkej povahy reprezentácie obrazu. Kategória priestoru môže mať svoju imerzívnosť silu i v textovej zložke, no text vystupuje viac v podobe autoreferenčného znaku; keďže v skutočnom svete zjavný náprotivok nemá, zviditeľňuje predovšetkým jednorozmernosť reprezentácie (u neskúsených čitateľov je znaková podoba jazyka stále viditeľnou reprezentáciou). „Medialita média“ v obrazovej knihe je tak pocítovaná skôr na strane substancie jazyka, pretože je zjavnejšia ako v prípade reprezentácie obrazom. Recipient vďaka textovej zložke objavuje, že existuje niečo, čo je v prípade obrazovej knihy „vstupenkou do fikčného sveta“ a umožňuje „přemístovat čtenáře do alternativní reality“ (Ryanová 2015, 228).

(DE)METAFORIZÁCIA SMRTI V KONTEXTE DETSKEJ RECEPCIE OBRAZOVEJ KNIHY

Výber problematiky obrazovej knihy tematizujúcej smrť je opodstatnený aj vzťahom medzi možnosťami obrazovej knihy a špecifikami existenciálnej témy určenej detskému recipientovi. V textovej časti tejto skupiny obrazových kníh je rôznou mierou oslabená prirodzená naratívita prozaického textu v prospech „obraznosti“ a celkového spomalenia recepcie textovej zložky. Meditatívna rovina textu vyžaduje poetickjšiu recepciu, ktorá už nemá len jednoduchú linearitu vlastnú zjednocujúcemu naratívu, pretože „[v]nímání básně se [...] děje nikoli lineárně, jako jednosměrná cesta textem, ale spíše jako pohyb na houpačce, s jehož pomocí neustále procházíme textem tam a zpět“ (Riffaterre 1990 [Bílek 2003, 114]). Je zřejmé, že „poezie není imerzivní v takové míře jako narativ, protože její vztah ke „světu“ je mnohem problematičtější“ (Ryanová 2015, 122). Táto problematickosť (obrazu i textu) v prípade tematizácie smrti poukazuje na nedokonalé „přiléhání jazyka [či obrazu] na svět“ (225), no isté aspekty (ne)vyjadriteľnosti a (ne)zobraziteľnosti môžu v obrazovej knihe vďaka rozdielnym možnostiam konkretizácie a abstrahovania produktívne dopĺňať komplementárne výrazové prostriedky obrazu a textu.

Jazyková reprezentácia je v prípade týchto obrazových kníh často nápadná svojím neobvyklým použitím, čím je recipient vedený k tomu, že zároveň „nasleduje asociatívni konotace, [...] je pozorný k pnutí mezi slovy či obrazy a svými vlastními obsahy paměti“ (228), nielen k jednoduchej naratívnej následnosti. Vďaka neobvyklému usporiadaniu textu do krátkych riadkov pripomínajúcich verše, jazykovým hram, ktoré skúmajú metaforický (nepriamy) spôsob použitia jazyka (recipovaný napr. ako humor), minimálnemu rozsahu textu, rôznym tematickým asociáciám, hromadeniu podnetov a pod. si dokáže recipient uvedomiť, že vnímané povstáva tiež z textu, jazykovej reprezentácie. Neskôr tak môže deautomatizovať i podobu obrazovej reprezentácie, napríklad súvislosti medzi textovou a obrazovou zložkou, experimentovanie so zápisom textovej zložky (tvarom, farbou, veľkosťou, čítaním zľava doprava na dvojstrane ako celku, inkrustovaním textu do obrazu atď.); tak je to napríklad v knihe *Děvčátka s kosou* (Stavarič – Schwab 2015). Rôzne obrazové demetaforizácie (doslovné transkripcie textu do obrazu), frazeologické (nepriame) jednotky v konfrontácii s priamym vyjadrením na rovine textu i obrazu fungujú prostredníctvom latentného humoru ako metaleptické (Genette 2005), antiiluzívne prostriedky.

V obrazovej knihe *Kačka, smrt' a tulipán* (Erlbruch 2013, s. p.) sú antiiluzívne napríklad vety: „Kačka na to nechcela ani pomyslieť. Hneď jej naskočila husia koža.“; „Niektoré kačky zasa hovoria, že hlboko pod zemou je Peklo, a keď si nebol dobrý, budú ťa tam opekať zaživa.“ V rovine obrazovej reprezentácie je to zasa tmavý tulipán ako atribút smrti podobný kose – Smrť ho ukrýva za chrbtom (v textovej zložke je prítomný len raz – v názve knihy), ďalej výraz tváre postavičky Smrti, ktorý skryte pozmeňuje význam textovej zložky, či tiež miznutie priestoru spolu s miznutím (smrťou) pozorovateľa a pod.

V prípade knihy *Anton a Jonatán* (Gaarder – Düzakin 2014) je v textovej zložke obrazovej knihy emocionálna i priestorová imerzia dosiahnutá postavou plyšového medvedíka ako nepersonálneho rozprávača. V obrazovej zložke knihy je perspek-

tíva vonkajšia (menej imerzívna), dejové scény sledujeme „okom kamery“ (je v nich obsiahnutý i plyšový medvedík).

V knižnej díložii autoriek Elisabeth Helland Larsenovej a Marine Schneiderovej *Ja som Smrť* (2016), *Ja som Život* (2017) síce epizodické výjavy pozorujeme z pozície tvorcu zobrazenia (externá fokalizácia), no identifikovanie sa s postavou Smrti nám umožňuje hľadiť aj jej očami, teda pozorovať imerzívne, byť „vnútri obrazu“, súčasťou fiktívneho priestoru. Telesná imerzia je v obrazovej zložke týchto obrazových kníh posilnená i recepcným dojmom pohybu, ktorý je docielený zmenou perspektívy: zväčšovaním a zmenšovaním postavy – telesnou účasťou vo fikčnom svete obrazu sa s ňou totiž recipient identifikuje.

Upriamanie pozornosti na obrazovo-jazykovú reprezentáciu v obrazovej knihe nie je také silné, aby zabráňovalo recepcnej imerzii. Jednoduchý príbeh s oslabenou narativitou textovej zložky môže byť čítaný aj ako nenáročný naratív bez hĺbavej reflexie, avšak recepcia knihy tým bude ochudobnená o viaceré významy. Bez obrazovej zložky by však bol text obrazovej knihy pravdepodobne odsúdený na recepcný nezáujem, pretože sa v nej jeho textovo-metaforická obraznosť ďalej rozvíja, produktívne rozširuje. M. Ryanová hovorí o troch podobách zapojenia do naratívu: „prostorová imerze, totiž reakcie na scénu; časová imerze, totiž reakcie na zápletku; a emocionálna imerze, totiž reakcie na postavy“ (2015, 150). Obraz (zobrazená scéna, priestor) ako ďalší imerzívny potenciál obrazovej knihy sa načas môže stať centrom recepcnej pozornosti namiesto záujmu o textový naratív. Recipientovi sa obrazová a textová zložka navyše odhaľuje postupne – počas časového rozvíjania naratívu, v následnosti obrazov, čím obe získavajú istú dynamiku (časový rozmer je fyzicky prítomný i v prevracaní listov obrazovej knihy). Obrazová zložka má však v sebe prítomné aj prvky nejednoznačnosti, mnohé recepcné podnety nasmerované do šírky ďalšieho interpretačného zmnožovania. Takto obe zložky (obrazová aj textová) vytvárajú napätie a možnosť výberu medzi recepcným pohybom vpred (naráciou) a možnosťou rozširovať a prehľbovať recepciu o ďalšie zmnožené podnety (textové či obrazové).

METAFORICKÁ FIKCIA A POZNANIE ONTOLOGICKÉHO SVETA

Ak by recipienti v mode metafory ako hry nedostali ani na chvíľu možnosť „ztratit vedomý materiálnosti jazyka a textového [analogicky i materiálnosti obrazu a obrazového] pôvodu referentů“ (229), ak by neustále reflektovali, že „před nimi leží zkonstruovaná zápleтка [obrazová a textová metafora], a ne život sám“ (229), oslabili by sa ich recepcné možnosti splynutia so svetom obrazovej knihy a zároveň i záujem o tento svet, pretože „[p]otěšení z textu závisí na čtenářově ochotě uzátvorkovat objektivní znalosti a poddat se iluzi“ (229). Ak by bola metafora sveta úplne vytlačená metaforou textu ako hry, recepcia by ostávala len na povrchu. Napríklad v obrazovej knihe *Kamzíkův velký skok* (Rušar – Paľo 2016) naratívnu rovinu autori potláčajú a nekompenzujú dostatočnou metaforickosťou výpovede na úkor pragmatického (didaktického) využitia textu, čo paradoxne odoberá obrazovej knihe možnosť imerzívneho zásahu recipienta.

Naopak, výhoda interaktívneho recipovania metafory ako hry spočíva v príležitosti vytvárať pluralitu možných svetov, v ktorých existujú aj vzájomne „nekom-

patibilní možné světy (například mylná přesvědčení, konflikt světónázorů různých postav, konflikt mezi touhami a skutočnosť, konflikt medzi uprímnyým a domnělým přesvědčením, úvahy postav o různých možnostech jednání)“ (Ryanová 2015, 306). To sa stáva dôležitým predovšetkým vtedy, keď má obrazová kniha vypovedať o ťažko prijateľnej a vnútorne tabuizovanej téme, akou je napríklad smrť. Odľahčujúci odstup metaforu ako hry vytvára zároveň možnosť zhodnotiť a hlbšie pochopiť ťažko prijateľné či neprijateľné alternatívy, pretože prebiehajú v mode hry. Napríklad v knihe *Návštěva malé smrti* (Crowther 2013) je zblížený aspekt „hry“ a čítania: na prednej predsádke knihy hrá smrť bedminton s postavou naznačenou len nohami, ktoré neskôr stotožníme s postavou Evelíny. Na zadnej predsádke, keď hra skončí (doslovne i metaforicky), si spoločne čítajú knihu.

Metaforizácia témy smrti poskytuje (detskému) recipientovi koncept, ktorý je v istej diskrepancii k tomu, čo môže poznať z ontologického sveta. Imerzia sa zvyšuje i tým „jak moc čtenář potřebuje informace z textu pro své vlastní účely“ (Ryanová 2015, 132). Zároveň v recipientovi vzbudzuje latentné vedomie, že sa nemá čoho báť, nevyvoláva teda reakcie úplne totožné s emóciami podnietenými skutočnými situáciami (dokonca môže paralelne navodzovať potešenie). Emocionálna imerzia dokáže rovnako v obraze i v texte vzbudiť recepčný záujem o postavu a následná recepčná empatia k nej môže zmierniť negatívne individuálne či kultúrne konotácie (identifikácia s postavičkou smrti v podobe dieťaťa). V niektorých prípadoch je recipient uchránený od prílišnej emocionálnej tenzie a emocionálnej investície (potreby vyriešiť problém) napríklad aj možnosťou interpretovať záver ako pre neho menej bolestný. Ak obrazová kniha súčasne ponúka divergentné recepčné možnosti, nemusí čeliť emócii sklamaní z očakávaného dobrého konca príbehu. Napríklad v knihe *Anton a Jonatán* (Gaarder – Düzakin 2014) si dieťa záver príbehu nemusí vysvetliť ako smrť, ale len ako dočasnú neprítomnosť, ktorá smrť hlavnej postavy nepriamo zastupuje.

Detská recepcia je prístupnejšia imerzii, z vývinového hľadiska deti rozdiel medzi „akoby“ a realitou chápu veľmi skoro (pred štvrtým rokom života). Imerzia v interakcii hry na „akoby“ je zároveň posilnená tým, že deti si nie sú dostatočne isté tým, akými pravidlami sa riešia premeny medzi skutočnosťou a fantáziou (Ryanová 2015, 185), čím sú pripravené očakávať zmenu v každom momente, a sú tak recepčne otvorenejšie. Nakoniec i „hračky [sú] rekvizity, které děti v rámci hry považují za něco jiného“ (Walton 1990 [Koten 2013, 65]). V tomto zmysle nie je rozdiel medzi ich recepciou a „fikčným textom, který v rámci hry čtenář přisuzuje (jinak fiktivnímu) vyprávěči a dobrovolně předstírá, že čte vyprávění skutečného člověka o reálných událostech“ (65). O analógii detskej hry a recepčných mechanizmoch fikcie uvažujú viacerí autori (pozri napr. Summers 2005).

V obrazových knihách tematizujúcich smrť práve jazykovo-obrazová podvojná naratívniosti a úvahovosti umožňuje rozvinúť medzi autorom (autormi) a čitateľom/divákom tvorivé partnerstvo. Recipienta vďaka špecifickým možnostiam obrazu i textu v obrazovej knihe nepohlť len jej svet (imerzia), zároveň bude schopný aj subtilnej interakcie, ktorá môže mať rôzne podoby (napr. produkovanie nových významov, performatívny, afektívny i materiálny rozmer a pod.). Iné textovo-obrazové médiá sú z hľadiska imerzívno-interakčného vzťahu komponované odlišne.⁵

Mnohoznačnosť i vizuálnu odlišnosť po sebe idúcich obrazov v obrazovej knihe dokáže prepojiť a skrátiť elipsou (ako šev) jej textová zložka. Túto funkciu môže mať napríklad názov textu, ktorý je prítomný i v netextových obrazových knihách, meno postavy, textové nápisy a pod. V iných prípadoch zase obrazová zložka dodáva kľúč k interpretácii textovej časti obrazovej knihy. V netextovej knihe *Dědečkové* (Čech 2011) majú textový názov len jednotlivé príbehy a v bublinách sa namiesto textu nachádza obraz. Výtvarná zložka obrazovej knihy je oproti bežnej ilustrácii frekventovanejšia, súvislosť jednotlivých obrazov ako sekvencie je väčšmi vnímaná ako naračná, no pre polysémantickosť obrazu nie až v takej miere ako v prípade typického komiksu. V recepcii obrazovej knihy nás výtvarná zložka síce naratívne posúva vpred, súčasne nás však bohatstvom interpretačných podnetov aj brzdí. Jej textová zložka pohyb vpred spomaľuje: predpokladá naše zastavenie pri neobvyklých (nepriamych, metaforických) textových „obrazoch“, mozaike rôznych podnetov, sledovaní vlákien tematickej súvislosti; urýchljuje ho ale krátkosťou textu, jeho minimalizovaním, jednoduchosťou príbehu.

ZÁVER

Tvorivé experimenty textovo-obrazových naratívov preverujú nielen možnosti a limity dvoch režimov reprezentácie, ale aj prepojenia pojmových a názorných obsahov ľudskej mysle, jej konceptuálnych a asociatívnych sietí. Imaginovaním čítaného a konceptualizáciou videného v nich dochádza k oscilácii textových a obrazových znakov medzi pozíciami zdrojovej a cieľovej domény metaforu, striedavej saturácii konceptu predstavou a predstavy konceptom. V pseudoreferenčnom médiu fikcie môžu byť tematizované nielen jednoznačné relácie medzi konceptmi, ale aj medzi-konceptové relácie obsahujúce napätie a zamerané proti skúsenostným stereotypom, rovnako aj skúsenosti, ktoré ešte nie sú konceptuálne stabilizované, či predkonceptové skúsenosti v možných konceptuálnych aspektoch (Stierle 2001). Umelecké témy a námety, ktoré majú iniciačný potenciál v existenciálnej rovine, tak cez imaginárne svety sprístupňujú cesty k poznávaniu skutočného sveta i samého seba.

POZNÁMKY

- ¹ Cudzojazyčné ekvivalenty *picture book* a *Bilderbuch* sa v inonárodných prostrediach používajú s väčšou mierou voľnosti na označenie kníh s výrazným podielom obrazovej zložky. V rámci druhu sa niekedy rozlišujú ďalšie typy obrazových kníh fikčného i nefikčného charakteru (pozri napr. webovú stránku *Guide to Picture Books*). Definovanie *obrazovej knihy* a kritériá, ktoré ju odlišujú od ilustrovanej knihy, nie sú celkom vyhranené a naďalej predstavujú predmet odborných diskusií.
- ² Problematike metaforu v nejazykových médiách (resp. semiotických systémoch) je venovaná historicky menšia pozornosť. V súčasnom interdisciplinárnom mapovaní vzťahu jazyka a obrazu sa vizuálnych aspektov metaforu dotýkajú napríklad teoretické práce Williama J. T. Mitchella (2017), Mieke Bal (2006), Davida Summersa (2005), Nelsona Goodmana (2008) a ďalších.
- ³ Termín v umenovednom diskurze etabloval psychológ umenia Rudolf Arnheim (1969).
- ⁴ Pripomeňme, že Charles Sanders Peirce (1997), autor trichotomickej typológie znakov založenej na vzťahu *representamentu* (externej značky) s označovaným objektom, považuje väčšinu znakov za typologicky zmiešanú, s prvkami ikonickými, indexickými i symbolickými, z ktorých však vždy niektorý typ prevažuje.

- ⁵ Napríklad v prípade komiksu je imerzívnosť posilnená aj textovou zložkou média (ak je jazyk zapísaný v bublinách ako reč postáv, ktorá graficky vychádza z úst postáv, plní i funkciu zblížovania jazykovej reprezentácie so skutočnosťou a tiež textu a obrazu). Thierry Groensteen hovorí o verbálnej funkcii v komikse aj ako o realistickej: „[K] verbální aktivité postav se pojí jakýsi efekt reálnosti, a to z toho jednoduchého důvodu, že v životě lidé prostě hovoří“ (2005, 154). Vizualná zložka obrazovej knihy je oproti konvencionalizovanému komiksovému obrazu zmnosená, menej jednoznačná, rozbiehavejšia a receptne náročnejšia.

PRAMENE

- Crowther, Kitty. 2013. *Návštěva malé smrti*. Prel. Tereza Horváthová. Praha: Baobab.
- Čech, Pavel. 2011. *Dědečkové*. Praha: Albatros.
- Erlbruch, Wolf. 2013. *Kačka, Smrt' a tulipán*. Prel. Ján Gavura. Prešov: Občianske združenie Sniečkov.
- Gaarder, Jostein – Akin Düzakin. 2014. *Anton a Jonatán*. Prel. Jarka Vrbová. Praha: Albatros.
- Helland Larsenová, Elisabeth – Marine Schneiderová. 2016. *Ja som Smrt'*. Prel. Eva Lavříková. Uloža: Knižná dielňa.
- Helland Larsenová, Elisabeth – Marine Schneiderová. 2017. *Ja som Život*. Prel. Eva Lavříková. Uloža: Knižná dielňa.
- Ruřar, Daniel – Luboslav Paľo. 2016. *Kamzíkův velký skok*. Praha: Portál.
- Stavarič, Michael – Dorothee Schwab. 2015. *Děvčátko s kosou*. Prel. Michaela Škultěty. Praha: Portál.

LITERATÚRA

- Arnheim, Rudolf. 1969. *Visual Thinking*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Bal, Mieke. 2006. *A Mieke Bal Reader*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Bílek, Petr A. 2003. *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host.
- Bohunická, Alena. 2013. *Variety metafor*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave.
- Drzewiecka, Iveta. 2013. *Grafopoetika: k estetickým a poetologickým aspektom grafickej vizualizácie básnického textu*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove.
- English Oxford Living Dictionaries*. Dostupné na: <https://en.oxforddictionaries.com> [cit. 24. 7. 2018]
- Fauconnier, Gilles – Mark Turner. 2008. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Forceville, Charles. 2006. „Non-verbal and Multimodal Metaphor in a Cognitivist Framework: Agendas for Research.“ In *Cognitive Linguistic: Current Applications and Future Perspectives*, ed. Gitte Kristiansen et al., 379 – 402. Berlin – New York: Mouton de Gruyter.
- Forceville, Charles. 2016. „Pictorial and Multimodal Metaphor.“ In *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*, ed. Nina-Maria Klug – Hartmut Stöckl, 241 – 260. Berlin – New York: Mouton de Gruyter.
- Gáliková, Silvia. 2011. „Metafora v kognitívnom modelovaní.“ *World Literature Studies* 20, 3: 28 – 40.
- Genette, Gérard. 2005. *Metalepsa: od figúry k fikcii*. Prel. Andrej Záthurecký. Bratislava: Kalligram.
- Goodman, Nelson. 1996. *Způsoby světatvorby*. Prel. Vlastimil Zuska. Bratislava: Archa.
- Goodman, Nelson. 2008. „Sedm výhrad proti podobnosti.“ Prel. Jakub Stejskal. *Aluze: revue pro literaturu, filozofii a jiné* 12, 2: 65 – 70.
- Groensteen, Thierry. 2005. *Stavba komiksu*. Prel. Barbora Antonová. Brno: Host.
- Guide to Picture Books* (webová stránka). Dostupné na: <http://www.prattlibrary.org/locations/children/index.aspx?id=4116> [cit. 14. 5. 2018]
- Chandler, Daniel – Rod Munday. 2011. „Pictorial metaphor“ (heslo). In *A Dictionary of Media and Communication*. Oxford: Oxford University Press. Dostupné na: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100326355> [cit. 14. 5. 2018]

- Johnson-Laird, Philip N. 1983. *Mental Models: Toward a Cognitive Science of Language, Inference and Consciousness*. Harvard: Harvard University Press.
- Kosslyn, Stephen M. 1994. *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*. Cambridge: MIT Press.
- Koten, Jiří. 2013. *Jak se fikce dělá slovy*. Brno: Host.
- Krupa, Viktor. 1997. „Podobnosť ako základ metafory?“ *Jazykovedný časopis* 48, 2: 81 – 88.
- Lakoff, George – Mark Johnson. 2002. *Metafory, kterými žijeme*. Prel. Mirek Čejka. Brno: Host.
- Michalovič, Peter. 2014. „Takmer neviditeľný pásik.“ In *Obraz a slovo/Slovo a obraz*, Miroslav Petříček, 6 – 10. Bratislava: Slovart – Vysoká škola výtvarných umení.
- Mitchell, William J. T. 2017. *Teorie obrazu*. Prel. Ondřej Hanus – Lucie Chlumská – Andrea Průchová. Praha: Karolinum.
- Paivio, Allan. 1971. *Imagery and Verbal Processes*. New York: Holt – Rinehart – Winston.
- Peirce, Charles Sanders. 1997. „Grammatica Speculativa.“ In *Sémiotika: Ch. S. Pierce, C. K. Ogden & I. A. Richards, Ch. W. Morris, H. B. Curry*, ed. a prel. Bohumil Palek, 29 – 154. Praha: Karolinum.
- Petříček, Miroslav. 2009. *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann a synové.
- Petříček, Miroslav. 2014. *Obraz a slovo/Slovo a obraz*. Ilustrované dielami Rudolfa Filu. Bratislava: Slovart – Vysoká škola výtvarných umení.
- Ryanová, Marie-Laure. 2010. „Narativní prostor.“ Prel. Veronika Čurdová. *Aluze: revue pro literaturu, filozofii a jiné* 14, 3: 38 – 46.
- Ryanová, Marie-Laure. 2015. *Narativ jako virtuální realita: imerze a interaktivita v literatuře a elektronických médiích*. Prel. Eva Krásová. Praha: Academia.
- Stanislavová, Zuzana. 2017. „Zahraničná poézia a próza pre deti a mládež v slovenských prekladoch od 60. rokov minulého storočia po súčasnosť.“ In *Text a ilustrácia v prekladovej tvorbe pre deti a mládež na Slovensku: od 60. rokov 20. storočia po súčasnosť*, ed. Zuzana Stanislavová, 11 – 166. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity.
- Steen, Gerard. 2010. „Metaphor“ (heslo). In *Ryan Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. David Herman – Manfred Jahn – Marie-Laure Ryan, 305 – 307. London – New York: Routledge.
- Sternberg, Robert J. 2002. *Kognitivní psychologie*. Prel. František Koukolík. Praha: Portál.
- Stierle, Karlheinz. 2001. „Co je recepce u fikcionálních textů.“ In *Čtenář jako výzva: výbor z prací Kostnické školy recepční estetiky*, ed. Miloš Sedmidubský – Miroslav Červenka – Ivana Vízdalová, prel. Ivana Vízdalová – Miroslav Červenka, 199 – 242. Brno: Host.
- Summers, David. 2005. „Reálná metafora: pokus o novou definici ‚konceptuálního‘ zobrazení.“ In *Vizuální teorie: současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, ed. Ladislav Kesner, prel. Ladislav Kesner – Lucie Vidmarová, 121 – 154. Jinočany: Nakladatelství H&H.

Picture book. Text-pictorial narrative. Text-pictorial metaphor. Reception. Cognitive aspects.

The article deals with the issue of metaphor in the semiotically heterogeneous medium of picture books. The contemporary production of books in the genre of fictional text-pictorial narratives is characterised by a philosophical point of view on ontological topics. The metaphorical way of their expression makes more abstract thoughts, less known realities or non-conceptualised experience accessible by means of more concrete “terms” of figurative language and depiction. In order to solve this issue, we focus on explicating and exemplifying the topic of death. Our research is based on outlines of possibilities and limits of external representation of abstract concepts by means of text and picture. We analyse the text-pictorial metaphor and reciprocal alternation of texts and pictures in the positions of its target and original domain. The reception of the text-pictorial metaphor is explained by receptive mechanisms of immersion and interactivity – by the distinction between the “world” metaphor and metaphor “as game”, which is provided by Marie-Laura Ryan’s approach.

Mgr. Iveta Gal Drzewiecka, PhD.
Kabinet výskumu detskej reči a kultúry
Pedagogická fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
Ul. 17. novembra 15
080 01 Prešov
Slovenská republika
iveta.drzewiecka@unipo.sk

Mgr. Dana Lešková, Ph.D.
Katedra komunikačnej a literárnej výchovy
Pedagogická fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
Ul. 17. novembra 15
080 01 Prešov
Slovenská republika
danka.leskova@unipo.sk

Metaphors, fad-words and travelling concepts in musicological terminology

ANNA G. PIOTROWSKA

It is a well-known truth that certain intellectual trends and fad-words prevail in different times – impacting thinkers and scholars who – most willingly, or perhaps quite unconsciously – incorporate fashionable phraseology into their own vocabulary. The American sociologist Robert Nisbet has claimed that transfer of terminology simply attests to similarities in perceiving the world, serving as the ultimate proof for the human inclination to observe the reality according to certain patterns (2002, 43). Consequently, these specific concepts actively shape the history of ideas being vital components of particular cultural periods. Furthermore, these notions often transgress the borders of epochs and elude the limits of the disciplines in which they originated. While appearing in completely novel areas and in quite unexpected contexts, they seem to prove their intellectual capacity by acquiring (slightly or completely) altered meanings and connotations which consequently may result in far-fetching implications. This ability of some concepts to be applied metaphorically – across times and disciplines – was noted by the Dutch cultural theorist Mieke Bal. She suggested to tag them as travelling /nomadic concepts since, as she states, “concepts are not fixed. They travel – between disciplines, between individual scholars, between historical periods, and between geographically dispersed academic communities” (2002, 24). Some disciplines even laid their foundations with the use of such borrowed and adapted vocabulary, including musicology, where “to think, talk, or write about music is to engage with it in terms of something else, metaphorically” (Spitzer 2004, 1).

This predilection of using similar, or even the same words, to describe phenomena observed within the realm of various disciplines seems to be acknowledged and positively welcomed (if not justified) by some scholars, who perceive metaphors as extremely useful cognitive instruments (MacCormac 1985). It seems that an extraordinary adaptability of certain words across disciplines is connected with certain traits such as plasticity, defined as the flexibility to become easily assimilated in scholarly environments alien to the primary context, and functionality, understood as simplification of the jargon leading to the facilitation of the communicative processes taking place between scholars and their addressees. In that sense, not only flexible and mobile metaphors, but also travelling concepts, as well as fad or buzz-words are “more than a mere substitution of one term with another: they reflect

broader processes of substitution that often associate extended networks of images and functions beyond the individual terms in question” (Bonds 1991, 6). They are efficient carriers of values, for example those attributed to music. Accordingly, this paper is an attempt to demonstrate the relevance of metaphors in the conceptualization of the object of musicology by illustrating the impact of metaphorical thinking on music analysis.

MUSICOLOGY AS A SCIENTIFIC DISCIPLINE

Musikwissenschaft (musicology) was established as an academic discipline in the 19th century and immediately welcomed the application of scientific procedures from a variety of areas, including natural sciences. The newly born musicology strived for so-called objective methods, i. e. the ones remaining in accordance with postulates of systematic organization of knowledge and unbiased evaluation of collected data.¹ This line of thinking was paved, among others, by Guido Adler (1855–1941) – an early trail blazer of *Musikwissenschaft* (Mugglestone – Adler 1981, 3). Adler openly wrote that in order to “attain [...] research of the laws of art of diverse periods and their organic combination and development, the historian of art utilises the same methodology as that of the investigator of nature; that is, by preference, the inductive method” adding that “the emphasis here lies in the analogy between the methodology of the science of art and that of the natural sciences” (3). This eagerness to appropriate scientifically proven methods of analysis entailed an emphasis on the verifiability of hypotheses and, in fact, mirrored this highly positivistic outlook adopted by 19th century musicologists. Their approach was “a reaction against metaphysical, speculative or inferential thinking” (Graziano – Johnson 2006, 18). At the same time, as an academic discipline taught at universities, musicology found itself in the need of re-inventing the language(s) to describe music: its history, paleography, instruments as well as theory, psychology, aesthetics, etc. Yet in the 19th century, various types of rhetoric inherited from previous epochs had already been in general use, abounding with an enormous multitude of elaborated comparisons, finesse analogies and metaphors that even those positivist-oriented musicologists found quite useful and willingly resorted to (Zon 2000) while trying to answer the question whether music is able to refer to anything else beyond actual sounds.

VARIETY OF CONCEPTS AND METAPHORS USED FOR DESCRIBING MUSICAL COMPOSITIONS

As mentioned above, in order to explain sonic phenomena the newly-born field of musicology had various concepts borrowed from other walks of life at its disposal. Talking about music has always been highly metaphorical, and, as a consequence, perhaps rather inadequate. This widespread (till today) suspicion that words cannot precisely capture the phenomenon of music is reflected in various proverbial sayings, such as the one that “writing about music is like dancing about architecture”.² Hence the musicological apparatus needed to be situated at the intersection of verbal and non-verbal elements: precisely this feature makes the discipline open towards the infiltration of various metaphors (Schreiber 2012) which in their essence combine

a “logical moment and a sensible moment” where “a verbal moment and a non-verbal moment co-operate in the unique manner” (Ricoeur 2003, 246).

While describing music involves special terminology, in order to grasp the meaning of certain notions as applied in musicology, it is also necessary to fathom their historical transformations. Indeed, even a short overview of the most popular tropes encountered in the musicological jargon will help us realize the diversity of sources, ways of transforming certain concepts to suit current musicological needs, and means of assimilating appropriate linguistic tools deemed as adequate metaphors (Adlington 2003). While discussing the arcana of music most authors have felt the need to resort to a number of various ideas, as if substantiating their deliberations about ephemeral sonic experiences.

From emotions to language and correspondence of arts

One of the most popular way of describing music – by the means of affects – was developed in the realm of theory known as *dramma per musica* in the 17th century. By then theorists of music (e. g. Giovanni Doni) as well as philosophers (e. g. Marin Mersenne) claimed that music was not only able to evoke but also to transmit emotions. The doctrine prompted the perception of music as an outlet of human passions.

Another widespread mode of talking about music was to compare it to a linguistic system. Accordingly, especially in the 18th century, such grammatical notions as *Satz* or *Periode* and *Einschnitt* were used while analyzing musical compositions. This tradition thrived again in the early 20th century (e. g. in the writings by Heinrich Schenker) as many musicologists were heavily influenced by Ferdinand de Saussure’s distinction between “langue” and “parole”. In the meantime – predominantly in the romantic era (celebrating the idea of *correspondence of arts*) literary programmes were also considered as useful tools for decoding (hidden) connotations of certain compositions. Contemporary musicologists discuss the semiotics of music considering such concepts as symbol, gesture, or sign (e. g. Eero Tarasti, Peter Faltin, Vladimír Godár, Leszek Polony).

The impact of hard sciences and architecture

The tradition of linking mathematics and music stems from ancient times (e. g. the circle of Pythagoras³) and was cultivated in medieval times (e. g. Boethius). Mathematical discoveries and developments of the late 16th and early 17th century (such as the innovation of decimal fractions or logarithms) heavily influenced the debate on the nature of music (e. g. Mersenne’s *L’harmonie universelle*, 1627). The appli-ance of mathematical tools to describe musical phenomena was revived in the second half of the 20th century (e. g. by Allen Forte). In addition, 20th-century composers willingly formulated their thoughts on the issue of order in music or the role of mathematics in their compositional processes. For example, Igor Stravinsky claimed the existence of irreversible links between musical masterpieces and mathematics (1962, 101).

In the 17th century, many thinkers favoured the idea of music’s immediate connections with cosmic laws. Also Newton’s mechanics, or the concept of force and energy, etc. impacted 19th-century writers such as Edmund Gurney (*The Power of*

Sound, 1880), Friedrich von Hausegger and Ernst Kurth. The notion of music as an entity made up of smaller units resembling an architectonical structure was reverberated by, among others, philosopher Karl Philipp Moritz and Johann Wolfgang von Goethe.⁴ The metaphor of music as a frozen edifice was further popularized by such prominent writers as August Wilhelm Schlegel, Adolf B. Marx, Hugo Riemann, Hugo Leichtentritt, etc. The legacy of this type of thinking is visible in today's theory of popular music: e. g. the most common form of pop songs is described as AABA where B stands for [...] "bridge".

In the realm of psychological associations

The physiological approach towards researching music was heralded in the 1860s by Hermann von Helmholtz, who was interested in the physiology of the auditory system. This research was continued in the late 19th century by Carl Stumpf or Theodor Lipps. Also Gestalt psychology influenced early 20th century music theoreticians (e. g. Herman Reichenbach).

The development of orchestral music in the 19th century advanced the idea of perceiving and describing music with the help of colours.⁵ One of the most renowned French composers, Hector Berlioz, wrote in his *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844) about various instruments whose sounds could be compared with the impression of different colours. Helmholtz – upon discovering that different timbres of vibrating instruments are connected with various visual spectra – also associated them with colours (Hatfield 1993, 523). Hermann Erpf proclaimed *Klangfarbe* to be an integral element of a musical form while Kurth, Felix Auerbach, or Arnold Schoenberg often used such terms as *Klangfarbe* (sound-colour), or *Klangfarbenmelodie* to describe music composed at the turn of the 20th century.

Biological concepts

Erica Mugglestone suggests that "the dynamics of evolution permeated the 19th century world-view" and even Adler's writings were "rich in images of organic growth and decay, and that his concept of music history is evolutionist" (1981, 4). But it was already by the 17th century when the growing interest in researching the surrounding world resulted in coining new words such as *organization* predominantly in use in reference to biological findings.⁶ Another influential concept soon accepted in the realm of music analysis was the differentiation of organisms into species. Consequently the word *Gattung* (genre) became most commonly used also in musicological writings.⁷

In 1737 the German composer, writer, and music theorist Johann Mattheson (1681–1764) compared musical analysis with the dissection of a living body (in his *Kern Melodischer Wissenschaft*, 1737). According to Mattheson musical compositions, just like living organisms, could be subject to *Zergliederung* (dissection) for the sake of empirical research. But in the 18th century mechanistic conceptions, representing the vein of hard science in the modern age (*Neuzeit*), predominantly favoured analogies of musical compositions with clockworks and other mechanisms (Shapin 1996,

33–37). Hence the mechanical rules of grammar as applied to music were preferred, although musical compositions were already perceived as “sonorous” bodies.⁸ In the romantic era, when “the model of organism was successfully to supersede previous eighteenth century models” (Bent 1994, 12) the tendency toward holistic thinking clearly marked an objection to the scientism of the enlightenment period.

The tradition of perceiving musical composition as a whole (perfect or imperfect) was inherited by the next generations of music theorists. In this organic vision, the relations between various elements of musical composition and their possible alterations were governed by the holistic totality, subordinated to the idea of *unity* as expressed by the German writer E. T. A. Hoffmann (1776–1822) praising Beethoven’s work or by another German scholar, Friedrich Schleiermacher (1768–1834) in his *Hermeneutik und Kritik mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament* (1838) where he spoke of “organic unity” (7) advocating the reduction of multiplicity to a noble unity.

Alongside discussing the *shape* of musical compositions (perfect unity), the organic-generative conceptions of the form also entailed deliberations on the processes of their internal development, involving references to the notion of *growth*, e. g. in the writings of the renowned German theorist Adolf B. Marx (1795–1866), who in his *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1837) resorted to such terms as *Keim* (grain-motif), *Entwicklungsmotiv* (evolutionary motif) and *Entwicklung* (development) (400). Various composers and theorists were influenced by these propositions, among others those working in French circles: for example, Vincent d’Indy (1851–1931), in his *Cours de composition musicale* (1903) discussed the notion of *cellule-motif* (cell-motif).

Early 20th century musicologists like Hugo Leichtentritt (1874–1951) referred to analogies with *Bau* and *Aufbau* while speaking about musical forms. This approach of viewing the musical work as an evolutionary entity consisting of motifs stemming from a melodic kernel was continued in the mid-20th century by the Serbian born composer, pianist and musicologist Rudolph Reti (1885–1957).

Music between mind and body

Is music, perhaps, a metaphor for life itself? When we read about music, we often learn that “music ‘moves’, ‘speaks’, paints an ‘image’, or fights a ‘battle’” (Spitzer 2004, 1). It is speculated that we cannot escape such comparisons and associations embedded into our imagination because music is predominantly about “an interaction between sound and listener” (Cook 1992, 10). The perception of music is, after all, a very complex phenomenon grounded in both concrete (e. g. bodily experience) and more abstract elements (e. g. verbal description), hence theorists and listeners oftentimes conceptualize musical structures by their metaphorical mappings rooted in physical experience (Spitzer 2004, 4). Since the 1980s, some musicologists, especially those interested in relations between music and language, have adapted an interactionist approach focusing on categories applied to the reality and reciprocity between mind and body. Since conceptual metaphors correlate source and target domains by preexistent – apparently objective – similarity (Lakoff – Johnson 1980,

5),⁹ orientational metaphors became commonly discussed in the realm of music, especially those of “movement” and “space”.¹⁰ But does music really move? Roger Scruton replies “sounds do not move as music does [...]. Nor are they organized in a spatial way, nor do they rise or fall” (1997, 93). For the philosopher the notions of musical movement and space are simply products of imagination: intentional, yet lacking empirical elements¹¹ because “music is the intentional object of an experience that only rational beings can have, and only through the exercise of imagination. To describe it, we must have recourse to metaphor, not because music resides in an analogy with other things, but because the metaphor describes exactly what we hear when we hear sounds as music” (9).

But for several researchers (like Candace Brower, Steve Larson, Janna Saslaw) the metaphor of space and movement need not be detached from bodily experience. While questioning the functionality of such metaphors in the realm of music, some would rather prefer to call them abstract terms (Cumming 1994; 2000, 49–52) or see them as elements of perception (Clarke 2001). Lawrence M. Zbikowski argues that music, as a manifestation of human cognitive capacities, is invariably linked with human experience (e. g. bodily sensations) and needs to rely on image/schematic structures for the expression of meaning and emotions (Zangwill 2007). As a basically nonlinguistic medium, music – and more precisely its perception – is based on metaphorical thinking processes with language as one of the means of manifestation. While distinguishing between conceptual and linguistic metaphors, Zbikowski privileges the role of mental concepts and processes rather than mutual relations of music and language trying to prove that the construction of mental space is not necessarily language-related, but may occur as a reaction to music (1997; 1998; 2002; 2008).

FINAL (?) REMARKS

Let us stress once again that music, as an intentional phenomenon whose meaning is negotiated by listeners, among others vis-a vis noise (Attali 1985), is oftentimes described by words borrowed from other disciplines. Metaphors, among the most commonly encountered figures of thought and speech, as applied in the musical context not only reflect certain ideas, but also pave the way for new interpretive codes. As Roger Scruton observed “the metaphor cannot be eliminated from the description of music, because it defines the intentional object of the musical experience. Take the metaphor away, and you cease to describe the experience of music” (1997, 92). Lawrence Kramer claims that the linguistic description of music is obsessed with grasping the *essence* or the *nature* of music, and proposes what he calls “the aesthetic metaphor thesis” (i. e. accommodating certain aesthetic properties that music is supposed to sustain) to be applied in metaphorical descriptions of emotions enticed by music (2004). But there are also voices that point to possible problems caused by metaphors in the realm of musicology. For example, Karol Berger admits that metaphors lie at the very heart of interpreting music, but he also observes the paradox of metaphorical interpretation: on the one hand it seems irredundant, if not necessary, but on the other hand it also seems to be rejected (2004). It seems that in musicology

“a metaphor is an affair between a predicate with a past and an object that yields while protesting” (Goodman 1976, 69).

Despite possible problems, the creative potential of metaphors, buzz-words or travelling concepts as applied in the realm of musicology can be easily observed (Walton 2015). As demonstrated, musicological terminology refers to vocabulary dealing with emotions, colours, but also resorts to poetic explanations, while remaining open towards more rigid, e. g. mathematical or physical formulas. While organic and rhetorical metaphors dominate, the discipline’s terminology teems with borrowed words and concepts, proving their adaptability by far-reaching inter-connections and influences.¹² In other words, metaphors have become common coin in musicology (Watkins 2011, 14).

It can be stated that the language used for describing music serves as a tool facilitating communication between musicologists, music lovers and music critics etc. (Dörries 2002). Furthermore, it is also clear to see that the discipline has managed to create its own unique jargon. Its existence is neither unique or typical for musicology, but what becomes its characteristic feature is the (over)use of deliberate and non-deliberate metaphors (Steen 2008) that serve as external points of reference attesting their functional role. Their presence within the discipline must be welcomed as they enable to understand what is still unknown and guide through less researched terrains; at the same time they may also exclude those unfamiliar with the discipline-specific metaphors, thus differentiating between “users” and “non-users”. Yet I will claim that the popularity and persistence of metaphors as well as travelling concepts in musicological writings has proved, beyond much doubt, their immediate usefulness: while transgressing the borders of disciplines, they are helping to establish and crystalize specifically musicological methodology and tools of analysis. It can be even speculated that metaphors, fad-words and travelling concepts in fact facilitated the process of crystallization of the musicological principles, rules and ideals.

NOTES

¹ Musicological research in the form suggested in 19th-century Vienna proved to be inspirational for young academics stemming from various parts of the Austro-Hungarian Empire. Thus not only similar ideas but also linguistic terms were disseminated in Eastern and Central Europe, for example in Polish musicological departments: in Krakow (est. 1911) and Lvov (est. 1912).

² The statement is variously attributed: from Igor Stravinsky to Miles Davis, Elvis Costello and Frank Zappa.

³ As the best known examples of these associations even today, the so-called Pythagorean tuning system or the concept of the tetractys (tetrad) can be mentioned.

⁴ Goethe wrote on 23rd March 1829: “Ich habe unter meinen Papieren ein Blatt gefunden, wo ich die Baukunst eine erstarrte Musik nenne” (“I have found, among my papers, a leaf, in which I call architecture frozen music”). Similarly the German philosopher Friedrich Wilhelm Joseph Schelling stated in 1859 that “Architektur ist erstarrte Musik” (“architecture is solidified music”), and his words were echoed by Arthur Schopenhauer claiming that “Architektur ist gefrorene Musik” (“architecture is frozen music”).

⁵ This is not to be confused with the concept of synesthesia, which involves perceiving music with

colours as an effect of a neurological condition in which one cognitive recognition is almost automatically connected with another sensory experience.

- ⁶ To be found, among others, in the writings by the English scientist Robert Hooke (1635–1703) or the Italian doctor Marcello Malpighi (1628–1694) as well as philosophical works by John Locke (1632–1704) or Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716).
- ⁷ See for example: Arlt – Lichtenhahn – Oesch 1973.
- ⁸ In the late 17th century, the German chemist and physician Georg Ernst Stahl (1659–1734) explained the difference between the mechanistic and organic concepts in the biological context. Following that, in the 18th century the word *organismus* (as the synonym for “organization”) became increasingly popular. For more, see Toepfer 2009, 83–106.
- ⁹ Lakoff and Johnson argue that “the essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another” (5).
- ¹⁰ For example: Johnson – Larson 2003, 63–84.
- ¹¹ Roger Scruton outlined his theory of metaphorical transfer in *The Aesthetics of Music* (1997). For Scruton music is realized through the experience of listening, so in order to describe and define our sensations associated with it we use metaphors of time and space.
- ¹² While musicology predominantly makes use of borrowed concepts and adapted terminology, the career of musicological terms transferred to other disciplines should be also acknowledged. One such concept is, for example, “polyphony”.

LITERATURE

- Adlington, Robert. 2003. “Moving Beyond Motion: Metaphors for Changing Sound.” *Journal of the Royal Musical Association* 128, 297–318.
- Artl, Wulf – Ernst Lichtenhahn – Hans Oesch, eds. 1973. *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*. Bern – Munich: Francke.
- Attali, Jacques. 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. Trans. by Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press.
- Bal, Mieke. 2002. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bent, Ian. 1994. *Music Analysis in the Nineteenth Century*. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press.
- Berger, Karol. 2004. “Teoria sztuki: Hermeneutyka. Interpretacja i jej prawomocność.” *Res Facta Nova* 7, 16: 69–70.
- Bonds, Mark Evans. 1991. *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press.
- Clarke, Eric. 2001. “Meaning and the Specification of Motion in Music.” *Musicae Scientiae* 5, 2: 213–234.
- Cook, Nicholas. 1992. *Music, Imagination, And Culture*. Oxford: Clarendon.
- Cumming, Naomi. 1994. “Metaphor in Roger Scruton’s Aesthetics of Music.” In *Theory, Analysis and Meaning in Music*, ed. by Anthony Pople, 3–28. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cumming, Naomi. 2000. *The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dörries, Matthias. 2002. “Language as a Tool in the Sciences.” In *Experimenting in Tongues: Studies in Science and Language*, ed. by Matthias Dörries, 1–20. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Goodman, Nelson. 1976. *Languages of Arts. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett.
- Graziano Amy – Julene K. Johnson. 2006. “The Influence of Scientific Research on Nineteenth-Century Musical Thought: The Work of Richard Wallaschek.” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 37, 1: 17–32.
- Hatfield, Gary. 1993. “Helmholtz and Classicism: The Aesthetics of Science and Science of Aesthetics.” In *Hermann Von Helmholtz and the Foundations of Nineteenth-century Science*, ed. by David Cahan, 522–558. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.

- Johnson, Mark – Steve Larson. 2003. "Something in the Way She Moves – Metaphors of Musical Motion." *Metaphor and Symbol* 18, 2: 63–84.
- Kramer, Lawrence. 2004. "Music, Metaphor and Metaphysics." *The Musical Times* 145, 1888: 5–18.
- Lakoff, George – Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- MacCormac, Earl. 1985. *A Cognitive Theory of Metaphor*. Cambridge: M.I.T. Press.
- Marx, Adolf B. 1837. *Die Lehre von der musikalischen Komposition: Praktisch-Theoretisch*. Vol. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Mugglestone, Erica – Guido Adler. 1981. "The Scope, Method, and Aim of Musicology (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary." *Yearbook for Traditional Music* 13, 1–21.
- Nisbet, Robert. 2002. *Sociology as an Art Form*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Reti, Rudolph. 1961. *The Thematic Process in Music*. London: Faber and Faber.
- Ricoeur, Paul. 2003. *The Rule of Metaphor*. Trans. by Robert Czerny – Kathleen McLaughlin – John Costello. London – New York: Routledge.
- Schleiermacher, Friedrich. 1838. *Hermeneutik und Kritik: mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament*. Berlin: Reimer.
- Schreiber, Ewa. 2012. *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Schaeffera, Raymonda Muraya Schafera i Gerarda Griseya*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Scruton, Roger. 1997. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Shapin, Steven. 1996. *The Scientific Revolution*. Chicago: University of Chicago Press.
- Spitzer, Michael. 2004. *Metaphor and Musical Thought*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Steen, Gerard. 2008. "The Paradox of Metaphor: Why We Need a Three-Dimensional Model of Metaphor." *Metaphor and Symbol* 23, 4: 213–241.
- Stravinsky, Igor – Robert Craft. 1962. *Expositions and Developments*. London: Faber & Faber.
- Toepfer, Georg. 2009. "›Organisation‹ und ›Organismus‹ – von der Gliederung zur Lebendigkeit – und zurück? Die Karriere einer Wortfamilie vom 17. zum 18. Jahrhundert." In *Wissenschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. Terminologische Umbrüche im Entstehungsprozess der modernen Wissenschaften*, ed. by Michael Eggers – Matthias Rothe, 83–106. Bielefeld: Transcript.
- Walton, Kendall L. 2015. *In Other Shoes: Music, Metaphor, Empathy, Existence*. Oxford: Oxford University Press.
- Watkins, Holly. 2011. *Metaphors of Depth in German Musical Thought: From E. T. A. Hoffmann to Arnold Schoenberg*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zangwill, Nick. 2007. "Music, Metaphor, and Emotion." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, 4: 391–400.
- Zbikowski, Lawrence M. 1997. "Conceptual Models and Cross-Domain Mapping. New Perspectives on Theories of Music and Hierarchy." *Journal of Music Theory* 41, 2: 193–225.
- Zbikowski, Lawrence M. 1998. "Metaphor and Music Theory. Reflections from Cognitive Science." *Music Theory Online* 4, 1. Accessed May 16, 2018. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.98.4.1/mto.98.4.1.zbikowski.html>.
- Zbikowski, Lawrence M. 2002. *Conceptualizing Music, Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Zbikowski, Lawrence M. 2008. "Metaphor and Music." In *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, ed. by Raymond W. Gibbs, Jr., 502–524. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zon, Bennett. 2000. *Music and Metaphor in Nineteenth-Century British Musicology*. Aldershot: Ashgate.

Musicology. Metaphor. Travelling concept.

This paper deals with metaphors (fad-words and travelling concepts) as encountered in the field of musicology, highlighting how and when certain concepts and ideas were borrowed and/or appropriated from other disciplines. It is claimed that by creating its unique jargon (abounding with discipline-specific metaphors) musicology has proved the facilitating role of metaphors in the communication between musicologists, music lovers, music critics etc. It is also argued that while transgressing the borders of disciplines, metaphors have helped to establish and ossify typically musicological methodology and tools of analysis.

Dr hab. Anna G. Piotrowska
Institute of Musicology
Jagiellonian University
ul. Westerplatte 10
31-033 Kraków
Poland
agpiotrowska@interia.pl

Metaphor and metonymy in cognitive linguistic theory: On the basis of evidential adverbs and their semantic extensions*

MARTINA IVANOVÁ

1. INTRODUCTORY REMARKS

The publication of *Metaphors we live by* (1980) by George Lakoff and Mark Johnson played a significant role in establishing metonymy as a category distinctive to metaphor (in spite of the fact that there is only a single chapter dedicated to metonymy in the work). Since Lakoff and Johnson's work was published, metonymy has stopped being regarded as peripheral to metaphor, and not only that: according to some authors, metonymy even plays a more fundamental role than metaphor and it is more pervasive than has generally been noted. Nevertheless, the distinction between metaphor and metonymy is considered notoriously difficult in linguistic theory, both in the theoretical explanation and in its application, as the difference existing between them is often blurred.

Metaphor and metonymy have been usually contrasted with respect to five points of difference (Brdar-Szabó – Brdar 2011, 218):

1. The nature of the relationship existing between the vehicle/source and the target: metaphor is seen as resting on similarity whereas metonymy is claimed to be based on contiguity, proximity or indexical reasoning (Taylor 1989, 122). Panther and Thornburg (2002, 280) constrain the scope of metonymy: the relation between metonymic source and target is contingent, yet it does not exist by conceptual necessity. However, in the work by Barnden (2010) it is argued that metaphorical links can be used metonymically and regarded as contiguities, and conversely that certain types of metonymic contiguity essentially involve similarity. Similarity and contiguity are hence viewed as two independent scales that may in principle be applied to the same expressions or concepts.

2. Another important point is whether the mapping takes place across distinct conceptual domains or within a single domain (idealized cognitive model, frame, script, scenario, etc.). A common definition of metaphor in conceptual metaphor theory is that in metaphor we conceptualize one domain in terms of another (Lakoff – Johnson 1980, 117). In metonymy, “an element in a domain, or frame, provides mental access to another element within the same domain, or frame” (Kövecses

* This work was supported by the Scientific Grant Agency VEGA on the basis of contract no. 1/0099/16 “Personal and social deixis in Slovak (humans in language, language on humans)”.

2013, 75). Metaphor is a relationship between two conceptual domains and employs inter-domain mapping; metonymy, on the contrary, is defined as involving only one conceptual domain and employs intra-domain mapping. However, according to Taylor (2002, 196–197) it would be an error to suppose that domains constitute strictly separated configurations of knowledge; typically domains overlap and interact in numerous and complex ways. According to Croft (2003, 180), the cases where metaphor and metonymy are difficult to distinguish are those where it is not clear whether we are dealing with one domain (or frame) or two.

3. Directionality of mapping: metaphorical mappings are unidirectional, they typically employ more concrete domain or concept as the source and more abstract domain or concept as a target. On the other hand, there exist metonymies like CAUSE for EFFECT or EFFECT for CAUSE but it is more appropriate to understand them as two distinct metonymies, not as a single metonymy with bidirectional mapping. In addition to that, Handl (2011) has shown that there are examples of metonymy lacking the kind of directionality that is inherent in some other models of prototypical metonymy. In a sentence like *Polícia zastavila BMW* (The police stopped the BMW), it is not entirely clear what is being referred to by the noun phrase *BMW*. In this example, *BMW* refers to both the car and the driver, having the meaning that is underspecified. In these metonymies, the basic sense of the vehicle is retained and contributes to the contextual meaning of the expression.

4. Conceptual metaphors are characterized by a set of systematic conceptual correspondences, whereas metonymic mapping is based on a single correspondence. According to Ruiz de Mendoza Ibáñez and Díez Velasco (2002, 493), metonymies are always one-correspondence mappings. Nevertheless, one-correspondence mappings can be used also within metaphor (so called resemblance metaphors).

5. Different functions: Lakoff and Johnson (2003, 36) state that metaphor is principally a way of conceiving of one thing in terms of another, and its primary function is understanding, whereas metonymy has primarily a referential function, that is, it allows to use one entity to stand for another. The metaphoric relationship is illustrated by the notation *X IS Y*, while the metonymic relationship is presented as the *X FOR Y* pattern. Nevertheless, Barcelona (2003, 84) asserts that viewing metonymy as a type of mapping is more adequate than seeing it as a “stand for” relationship, since “the source does not necessarily substitute unambiguously for the target: it merely activates it from a given perspective”. However, Croft (1993, 364) uses the term “domain highlighting” instead of the term “mapping” as metonymy involves a shift of reference. Panther and Thornburg (2003a, 2) maintain that metonymy, in line with the cognitive linguists’ view of metonymy, is better viewed as a cognitive trigger providing access to a targeted concept.

As the result of the presented problems it is often difficult to say, apart from prototypical cases, whether a given linguistic instance is metaphorical or metonymic. Many intermediate notions regarding the unclear boundary existing between these two phenomena have arisen: metaphony (Goossens 1990, 323), pre- or post-metonymy and pre- and post-metaphor (Riemer 2002, Dirven 2002), metonymic expansion or reduction metaphorical source or target (Barnden 2010), etc. Many authors (e. g.

Radden 2000) propose the existence of a metaphor-metonymy continuum, e. g. Radden (2005, 24) gives examples with the adjective *high* which form a cline: *high tower* is literal, *high temperature* is metonymic and *high quality* is metaphorical.

2. THE NATURE OF THE EXTENSION “SEE – KNOW”

In recent years, the linguistics community has been divided on how to describe semantic extensions like the sense of *see*, meaning “know/understand”. Some attribute the extension *see* “know/understand” to metaphor, while others ascribe changes of this type to the metonymic process called invited inferencing, also termed pragmatic inference or metonymic extension via inference, cf. Sullivan (2007).

The metaphor-metonymy continuum will be demonstrated by the usage of evidential units such as *očividne*, *zjavne*, *evidentne* (obviously, apparently, evidently, etc.) which show a development from literal visual perception meaning through metonymy-based inferential meaning to the meaning of assumption, knowledge. Their semantic extension can be described as an example of “correlation metaphors” or “primary metaphors” (see, e. g., Grady 1997, Lakoff – Johnson 1980) which arise from metonymies. A metonymy-based metaphor can be defined as “a mapping involving two conceptual domains which are grounded in, or can be tracked to, one conceptual domain” (Radden 2000, 93).

The evidential units were investigated on the basis of corpus frequencies in the Slovak National Corpus (corpus version prim-8.0-public-all, 2018).¹

3. EPISTEMIC MODALITY AND EVIDENTIALITY

Units like *očividne*, *zjavne*, *evidentne* (obviously, apparently, evidently) are usually classified as evidentials. In this article evidentiality is seen as a functional-semantic (conceptual) domain whose function is the “indication of nature of sources of information for making a statement” (Nuyts 2006, 10). D. Crystal asserts:

Evidential constructions express a speaker’s strength of commitment to a proposition in terms of the available evidence (rather than in terms of possibility or necessity). They add such nuances of meaning to a given sentence as “I saw it happen”, “I heard that it happened”, “I have seen evidence that it happened... (though I wasn’t there)”, or “I have obtained information that it happened from someone else” (2008, 176–177).

Evidentiality is often analysed as closely related to epistemic modality. Simply speaking, epistemic modality represents a speaker’s evaluation/judgment of, degree of confidence in, or belief of the knowledge upon which a proposition is based. It refers to the way speakers communicate their doubts, certainties, and guesses. In other words, epistemic modality concerns an estimation of the likelihood that (some aspect of) a certain state of affairs is/has been/will be true (or false). This estimation of likelihood is situated on an epistemic scale going from certainty that the state of affairs applies, via a neutral or agnostic stance towards its occurrence, to certainty that it does not apply, with intermediary positions on the positive and the negative sides of the scale (Nuyts 2001, 21–22).

The relationship of epistemic modality and evidentiality is twofold. From an onomasiological point of view, they can be seen as two distinct cognitive domains. How-

ever, they are not fully independent. Epistemic judgement is dependent on the type of source of information: simply speaking, the degree of our belief of the proposition to be true has usually something to do with the reliability of the source of information. On the other hand, it frequently happens that the simple fact of indicating the source of evidence for a proposition is interpreted as implying to what measure the speaker subscribes to the veracity of the given proposition. In the theoretical literature, there is an assumption that certain evidentials are perceived to be stronger than others, e. g. units associated with vision are perceived to be stronger or more reliable forms of indicating an information source than units indicating auditory or tactile evidence. Sensory evidence is stronger than indirect evidence, etc.

3.1. The meaning of direct perception

The default meaning of *očividne*-type units can be described as “direct visual perception”. In the following sentences they are used in their literal meaning.

- (1) Speaker looking at somebody:
Evidentne má obe ruky v dlahách.
 (Obviously he has both hands in splints.)
- (2) [*Jeho meč*] *Bol očividne menší ako meče ostatných.*
 ([His sword] It was obviously smaller than the swords of the others.)

Direct perception is connected with processes which are physically manifested and thus perceptually accessible (especially events of motion, manipulation with objects or modification of objects, location of objects, etc.):

- (3) *Lopta je evidentne za bránkovou čiarou.*
 (The ball is evidently behind the goal line.)
- (4) *Trolejbus je evidentne preplnený.*
 (The trolleybus is evidently overcrowded.)

3.2. The meaning of perception-based inference

On the other hand, these units can be also used in contexts like (5).

- (5) *Očividne ho trápi artritída, je mierne nahrbený.*
 (Apparently he suffers from arthritis, he is slightly leaning.)

In this utterance the event described in the second sentence is not perceptually accessible but the proposition is apprehended by the speaker on the basis of perceptual traits present in the situation. The speaker “sees” the primary event through the secondary event. The situation described in the utterance *Trápi ho artritída* (He suffers from arthritis) cannot be perceived directly by the speaker, only inferred through some perceptual traits of his state (by leaning).

Direct contact is impossible for processes that are not realised in time *t*, i. e., processes realised in the past with perceptual “traces” present in the perceptual field of the speaker (6), or processes that are to happen in the future, and the speaker pro-

poses their realisation on the basis of certain perceptual signals present in his/her perceptual field (7):

- (6) *Evidentne bol v ranných hodinách hore, pretože našla jeho tašku vybalenú.*
(He had been **apparently** awake in the early hours as she found his bag unpacked.)
- (7) *Roztriasli sa mu ruky. Očividne o chvíľu odpadne.*
(His hands have started to shiver. **Obviously** he is going to faint in a moment.)

The process of understanding the meaning of the given type of sentences is based on an inferential process which links the perception of conceptually related sub-event (leaning) to state the existence of complex event (the existence of disease). It is an instance of active-zone/profile discrepancy (or zone activation) where the zone of the complex domain (perception of disease) is activated by its sub-domain (symptoms). The meaning of the unit *očividne* can be described as pre-metonymic and it can be captured by the formula “I see that... and therefore I infer that...” The term pre-metonymic was introduced by Dirven (2002, 108). It represents one stage in a conceptual continuum between literal and metaphorical language. In Dirven’s work it is exemplified by phrases like *wash/fill a car* which in fact do not refer to the whole car, but to specific parts of it; from Langacker’s (1990, 189–201) perspective the fuel tank would be called the active zone of the car. The similar meaning extension can be traced in examples (6) or (7). The units *evidentne* and *očividne* do not refer to a visual perception of the state of affairs represented by the propositions *he had been awake in the early hours*, *he is going to faint in a moment*. The speaker “sees” only some visual symptoms (*she found his bag unpacked*, *his hands have started to shiver*) which can be called the active zones of the given states of affairs. It means that in the pre-metonymic stage the evidential markers refer to the perception of the WHOLE DOMAIN (e. g. disease – *apparently he suffers from arthritis*) which stands for the perception of its ACTIVE ZONE PART (e. g. symptoms of disease – *he is slightly leaning*).

Even when the unit expresses perception-based inference, the cases of proceeding extensions can be traced: it occurs when the unit profiles perception based on diverse sources. This is illustrated by example (8):

- (8) *Zdrapil ju za prsia a stisol jej ich, očividne príliš surovo, lebo Luther konečne začul výkrik bolesti a žena nečakane dala mužovi zaucho.*
(He grabbed her breasts and squeezed, **apparently** a little too hard, because, finally, Luther heard a yelp of pain and the woman abruptly slapped the man.)

This example can be understood as frame variation as various ways of perception functionally and physically coincide: the speaker gets the information from various sources including some visual symptoms. The usage of *očividne* to denote diverse perception can be called weakly metonymic as it refers both to visual and auditory source which is why the above examples are felt to be both literal and non-literal language. It can be captured by the formula “I see/hear... and therefore I infer that”. It is

based on the fact that within the domain of perception visual perception functions as the most prominent and salient way of getting the information. The generalization process (see stands for perception from various sources) starts to build sufficient conceptual distance between the initial (seeing) and the new frame (knowing) on which further metaphor can be based.

3.3. Ambiguous examples

Even before these items have the extended meaning “know”, they invite the inference of “knowing” in certain contexts. It might apply to a situation in which the speaker broods over a problem concerning the semantic closeness of two words, both visualising their phonetic similarity and mentally processing their semantic closeness:

- (9) *Odkazujem vás na slovo qadištu – očividne príbuzné so slovom kedeša.*
(I refer you to the word “qadistu”, **obviously** cognate with “kedeshah”).

In such case, a stimulus is processed both visually and mentally. This is because if the speaker of (9) “sees (that the word is cognate)” (the central meaning), the speaker would also “know (that the words are semantically close)” (the inferred meaning). The context is ambiguous as to which of these two interpretations was intended by the speaker. The relationship between seeing and inference gives rise to the partial metonymy SEE FOR SEE AND KNOW. Partial metonymicity is given by the fact that on the one hand, the evidential marker can be interpreted to be referring to the perception, and on the other hand, it substitutes an entity within the same conceptual domain: the visual perception stands for knowing. This happens because of the fact that the event of seeing/perceiving precedes that of the implicated state of knowing and is also seen as bringing it about. The relationships between precedence and causation (perception) on the one hand and subsequence and result (assumption) on the other hand are metonymic.

As a result of inference extension, ambiguous contexts such as (10) are frequent. The source of information is not specified in the example (10) even in the extended context. The situation can be interpreted as either based on perception (the speaker sees Kalafke’s facial expression) or assumption (the speaker knows Kalafke so that he infers that Kalafke had to overexert himself).

- (10) *Kalafke sa zjavne musel premáhať, aby Nadžiba takto oslovil.*
(Kalafke **obviously** had to overexert himself to address Nagib in such a way.)

Over time, the repeated use of see in contexts like (9) allows the inferential pattern to spread throughout the language community, resulting in a generalized invited inference. This generalized inference then eventually becomes lexicalized as a polysemous sense of adverbs.

3.4. Non-perception-based inference

In utterance (11), the inference is drawn on the basis of deduction (the speaker’s assertion that the rescue operation was held by the IMF is based on the fact that it is

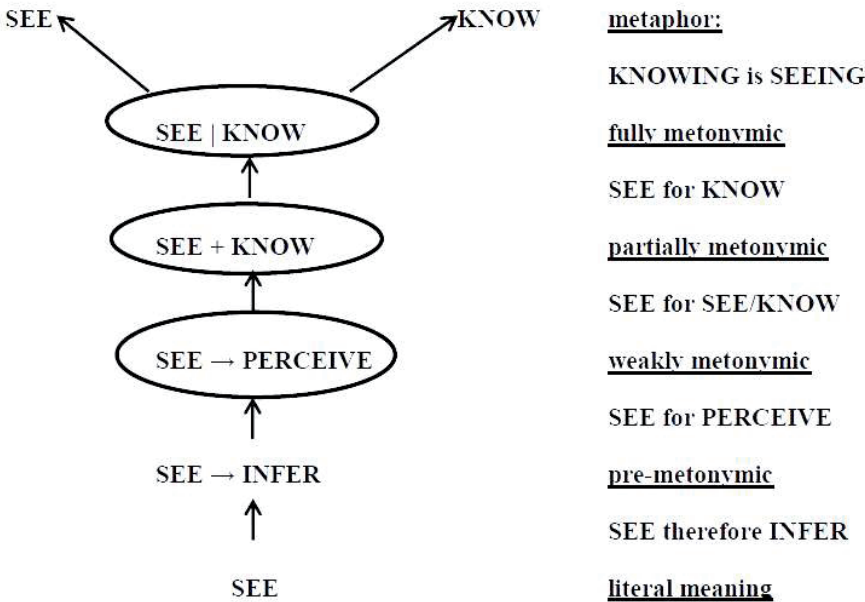
furnishing the greatest amount of money – the inference is based on reasoning rather than any observable facts).

(11) *Záchrannú akciu však **očividne** vedie MMF. Fond poskytuje najväčší podiel finančného rámca vo výške 12,5 miliárd eur.*

(The rescue operation was **obviously** held by the International Monetary Fund. Within the financial framework, the Fund is furnishing the greatest amount of EUR 12,5 billion.)

In such contexts the evidential adverbs like *očividne*, *zjavne*, *evidentne* refer to inferential processes in which externally observable evidence is lacking and the speaker bases his/her inference only on previous personal experience or general knowledge of the world. The usage of the unit *očividne* to express mental processing can only be explained on the basis of the fact that first, the idea of “I have seen” probably gave rise to the implicature “I have seen and (therefore) know” and the metonymy SEE FOR SEE AND KNOW, and then the implicature became pragmatically strengthened to “I know”, i. e. the metonymy SEE FOR KNOW in which the “see” and “know” component is fully deconflated.

Figure 1 represents the continuum of the increasingly complex metonymic network underlying the metaphor KNOWING IS SEEING.



4. KNOWLEDGE AND BELIEF

We also have to consider the relation between epistemic modality and evidentiality. As previously stated, when the speaker uses the evidential, his/her intention is not only to inform of the information source but also of the certainty of his/her knowl-

edge, as there is the correlation between different degrees of certainty of knowledge and the type of information source coded by evidentials. The default epistemic value triggered by evidential adverbs of visual perception can be described as that of high certainty. In ambiguous contexts, the evidential meaning of the analysed units is backgrounded and the epistemic value of high certainty is highlighted.²

5. CONCLUSIONS

These examples suggest that metaphor and inferencing may be working together to produce extensions from metonymy to metaphor, via a process of chaining (a concept adapted from Goossens 2003, 149). On the metaphor account, the “know” extension of the *očividne*-type reflects the well documented conceptual metaphor KNOWING IS SEEING (Sweetser 1990). On the metonymy account this metaphor arises in the chain of usages which can be captured as (gradually) metonymic being based on inferential processes. Panther and Thornburg (2003b) call metonymies “natural inference schemas” i. e. easily activable associations among concepts that can be used for inferential purposes. Conceptual relationships such as part-whole (perception of sub-event for perception of complex event, visual perception for diverse perception), cause-effect (perception for knowledge) facilitate the inferential work of conversational interactants in understanding the contextual meanings of evidential adverbs.

NOTES

- ¹ Corpus version prim-8.0-public-all contains all publicly available SNC texts (71.06 % journalistic, 15.39 % fiction, 8.52 % professional and 5.03 % other texts), 1 477 447 216 tokens, 1 160 286 731 words.
- ² The transposition of *očividne*-type units in their literal meaning to items with function of the evidential or epistemic operator is also supported by contexts in which the meaning component of visual perception bleaches, and on the other hand the items acquire also a function of intensifier – cf. its synonymic relation to units *výrazne, nápadne*: *Počas pár mesiacov podľa kamarátov zo skupiny očividne zostarol a schudol* (According to his friends from the band he has aged and lost weight during several months). In these contexts the given units function as qualitative adverbs modifying the predicate and they do not fall into the class of evidential units because they do not have the whole sentence in their scope, which is the precondition for delimiting the evidential markers. I would like to thank the anonymous reviewer for this suggestion.

LITERATURE

- Barcelona, Antonio. 2003. “The case for a metonymic basis of pragmatic inferencing: evidence from jokes and funny anecdotes.” In *Metonymy and Pragmatic Inferencing*, ed. by Klaus-Uwe Panther – Linda L. Thornburg, 80–102. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins.
- Barnden, John A. 2010. “Metaphor and metonymy: Making their connections more slippery.” *Cognitive Linguistics* 21, 1: 1–34.
- Brdar-Szabó, Rita – Mario Brdar. 2011. “What do metonymic chains reveal about the nature of metonymy.” In *Defining Metonymy in Cognitive Linguistics: Towards a Consensus View*, ed. by Antonio Barcelona – Francisco Jose Ruiz De Mendoza – Réka Benczes, 217–248. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins.

- Croft, William. 1993. "The role of domains in the interpretation of metaphors and metonymies." *Cognitive Linguistics* 4, 4: 335–370.
- Croft, William. 2003. "The role of domains in the interpretation of metaphors and metonymies." In *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, ed. by René Dirven – Ralf Pörings, 161–206. Berlin – New York: Mouton de Gruyter.
- Crystal, David. 2008. *Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Oxford: Willey-Blackwell.
- Dirven, René. 2002. "Metonymy and metaphor: Different mental strategies of conceptualisation." In *Metaphor and metonymy in comparison and contrast*, ed. by René Dirven – Ralf Pörings, 75–112. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Goossens, Louis. 1990. "Metaphoronymy: the interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action." *Cognitive Linguistics* 1, 3: 323–340.
- Goossens, Louis. 2003. "Patterns of Meaning Extension, 'Parallel Chaining', Subjectification, and Modal Shifts." In *Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective*, ed. by Antonio Barcelona, 149–169. Berlin – New York: Mouton de Gruyter.
- Grady, Joseph. 1997. "THEORIES ARE BUILDINGS revisited." *Cognitive linguistics* 8, 4: 267–290.
- Handl, Sandra. 2011. "Underspecified Metonymic Meanings: A matter of processing or perception?" The Stockholm 2011 Metaphor Festival, Stockholm, September 8–10.
- Kövecses, Zoltán. 2013. "The Metaphor–Metonymy Relationship: Correlation Metaphors Are Based on Metonymy." *Metaphor and Symbol* 28, 2: 75–88.
- Lakoff, George – Mark Johnson. 1980. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, George – Mark Johnson. 2003. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Langacker, Ronald W. 1990. *Concept, Image, and Symbol. The Cognitive Basis of Grammar*. Berlin – New York: Mouton de Gruyter.
- Nuyts, Jan. 2001. *Epistemic Modality, Language and Conceptualization*. Amsterdam: John Benjamins.
- Nuyts, Jan. 2006. "Modality: Overview and linguistic issues." In *The expression of modality*, ed. by William Frawley, 1–26. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Panther, Klaus-Uwe – Linda Thornburg. 2002. "The roles of metaphor and metonymy in English -er nominals." In *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, ed. by René Dirven – Ralf Pörings, 279–319. Berlin – New York: Mouton de Gruyter.
- Panther, Klaus-Uwe – Linda Thornburg. 2003a. "Introduction: On the nature of conceptual metonymy." In *Metonymy and Pragmatic Inferencing*, ed. by Klaus-Uwe Panther – Linda Thornburg, 1–22. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins.
- Panther, Klaus-Uwe – Linda Thornburg. 2003b. "Metonymies as natural inference and activation schemas: the case of dependent clause as independent speech acts." In *Metonymy and Pragmatic Inferencing*, ed. by Klaus-Uwe Panther – Linda Thornburg, 127–147. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins.
- Radden, Günther. 2000. "How metonymic are metaphors?" In *Metaphor and metonymy at the crossroads: A cognitive perspective*, ed. by Antonio Barcelona, 93–108. Berlin – New York: Mouton de Gruyter.
- Radden, Günther. 2005. "The ubiquity of metonymy." In *Cognitive and Discourse Approaches to Metaphor and Metonymy. Publications de la Universitat Jaume I.*, ed. by José Louis Ota et al., 17–28. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume.
- Riemer, Nick. 2002. "When is a metonymy no longer a metonymy." In *Metaphor and metonymy in comparison and contrast*, ed. by René Dirven – Ralf Pörings, 379–406. Berlin – New York: Mouton de Gruyter.
- Ruiz de Mendoza Ibáñez, Francisco José – Olga Isabel Díez Velasco. 2002. "Patterns of Conceptual Interactio." In *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, ed. by René Dirven – Ralf Pörings, 489–532. Berlin – New York: Mouton de Gruyter.
- Slovak National Corpus. 2018. Available at: <https://bonito.korpus.sk>
- Sullivan, Karen. 2007. "Metaphoric Extension and Invited Inferencing in Semantic Change." *Culture, Language and Representation, Special Issue: Metaphor and Discourse* 5, 257–274.
- Sweetser, Eve. 1990. *From Etymology to Pragmatics. Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure (Cambridge Studies in Linguistics 54)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taylor, John R. 1989. *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Taylor, John R. 2002. *Cognitive grammar*. Oxford: Oxford University Press.

Metaphor and metonymy in cognitive linguistic theory: On the basis of evidential adverbs and their semantic extensions

Metonymy. Metaphor. Cognitive linguistic theory. Inference. Evidentiality. Epistemic modality.

The paper brings the analysis of evidential units such as *očividne*, *evidentne*, *zjavne* (obviously, apparently, evidently) which show semantic extensions from direct visual perception meaning to assumption meaning. This semantic extension can be viewed as an example of the KNOWING is SEEING metaphor which arises on the basis of metonymy. The paper brings the corpus data to show various usage of the given units which can be interpreted as metonymical (from pre-metonymic through weak metonymic to partially metonymic readings). It is shown how metonymy and inference processes cooperate to produce the metaphoric extension TO SEE is TO KNOW.

Doc. Mgr. Martina Ivanová, PhD.
Department of Slovak and Media Studies
The Faculty of Arts
Prešov University
Ul. 17. novembra 1
080 78 Prešov
Slovak Republic
ivanovmartina@gmail.com

Ľ. Štúr Institute of Linguistics of the Slovak Academy of Sciences
Bratislava, Slovak Republic

Institute of Western and Southern Slavic Studies
University of Warsaw, Poland

Mýtus a metafora v koncepciách vied o kultúre a umení

SOŇA PAŠTEKOVÁ

Vzťah mýtu a metafory, skúmanie ich vzájomných hraníc a presahov je relevantné v procese vzniku umeleckých/literárnych artefaktov. Mýtus je v nich realizovaný na báze konvenčnej obraznosti a v rámci nových konotačných súvislostí zároveň vždy nanovo aktivovaný v kultúrnom povedomí na pozadí meniacich sa civilizačných hodnôt. Primárne sú funkcie mýtu a metafory v literárnych textoch pomerne jednoznačne diferencované, sekundárne tu však významnú úlohu zohrávajú mýty ako kultúrne archetypy, umelecké predobrazy, zažitý vzorec vnímania sveta, inšpirované kresťanskou (biblickou) či predkresťanskou (antickou) mytológiou a mýtmi prírodných národov (rituálne, kozmologické a i.). Mýty ako staroveké báje, legendy, rozprávanie vyjadrujúce predstavy starovekých ľudí o prírodných silách, bohoch a nadľudských hrdinoch tak môžu v umeleckom vyjadrení nadobúdať ďalšie funkcie v podobe obrazného pomenovania, resp. výstavbových prostriedkov literárnej štruktúry ako: 1. podobenstvo, alegória či prirovnanie v oblasti ľudského správania (u S. Freuda využívané zároveň aj ako psychoterapeutická metóda); 2. pravzorec kolektívnych predstáv o fungovaní sveta v duchu umeleckej paradigmy (C. G. Jung); 3. symbolické myslenie a vnímanie reality (J. Campbell); 4. žánrovo-kompozičná štruktúra literárneho artefaktu (C. Lévi-Strauss).

Pri skúmaní vzťahových intencií na osi *mýtus – symbol – metafora/metonymia* možno výberovo akcentovať viaceré relevantné koncepcie známych osobností 20. storočia v oblasti literárnej vedy a ďalších humanitných vied, skúmajúcich funkcie mýtu v interdisciplinárnych súvislostiach. Predmetom ich záujmu je interpretácia mýtov ako kultúrnych archetypov (C. G. Jung, J. Campbell, C. Lévi-Strauss, N. Frye, J. Meletinskij) v súlade s meniacimi sa civilizačnými procesmi. V chápaní uvedených autorov mýtus dodnes rezonuje nielen v súvislosti so systémom hodnôt konkrétnej dobovej reality, s utváraním pravidiel sociálneho/kognitívneho prístupu jednotlivca a ľudstva naprieč históriou, ale predovšetkým so vznikom kolektívnych predstáv o svete a formovaním kolektívnej obraznosti. Poukázať na dištinktívne črty mýtu a metafory na poli umeleckej/literárnej fikcie je vzhľadom na ťažko uchopiteľné a takmer nerozlíšiteľné hranice pomerne komplikované aj vzhľadom na významové posuny vo vnímaní mýtov v kultúrnom vývine ľudstva od staroveku po súčasnosť. Mýtus sa tak za istých okolností môže stať motívom, symbolom, metaforou, alegóriou či podobenstvom v súlade so stratégiou autorskej výpovede.

Mytologická koncepcia umenia a literatúry zastáva špecifické miesto v systéme vied o kultúre 20. storočia, kde aj v súvislosti s myšlienkou o cyklicky sa opakujúcich dejinách civilizácie (Eliade 1993) dochádza k výraznej obnove záujmu o mytológiu. V súčasnej literárnej vede sa funkcia mýtu, podobne ako trópov, radí k substitučným teoriám, realizovaným v oblasti umeleckých výrazových prostriedkov na úrovni sémantickej a jazykovej. Moderné kulturologické interpretácie analyzujú mýtus v širokých súvislostiach ako znakový systém prvobytných – archetypálnych modelov kultúry, východiskovú štruktúru ľudského myslenia, etiky, sociálneho správania a umeleckej tvorby ako paradigmu výstavby literárnych sujetov, dramatických konfliktov a charakterov literárnych/dramatických postáv (rozprávka, epos, antická dráma, novodobý klasický a moderný román či iné súčasné epické a lyrické žánre).

V rozličných obdobiach vývinu civilizácie bola otázka mýtu vnímaná rôzne (racionalisticky, alegoricky, esteticky, psychologicky, ideologicky a pod.). Historicky sa poetika mýtu formovala na pozadí antickej filozofie (Platón, Aristoteles – mýtus ako fikcia) a renesančného (racionalistického) modelu sveta/literatúry. Pod vplyvom nemeckého romantizmu (J. G. Herder, F. Schlegel, F. Schelling) prijala európska kultúrna tradícia estetizovaný/harmonický „apolónsky“ princíp „novej mytológie“ gréckeho mýtu a antickej drámy. Filozofia A. Schopenhauera a F. Nietzscheho obrátila pozornosť k archaicky prírodnej, chaotickej, teda prednáboženskej, rituálnej „dionýzovskej“ podstate mýtu. V syntéze oboch princípov je mytológia a antické umenie následne vnímané ako východisko pre formovanie literárnych druhov a žánrov, čo bolo neskoršie príznačné najmä pre európsky modernizmus. Na rozdiel od klasickej etnografie 19. storočia, ktorá prezentuje predvedecký model výkladu sveta, sa moderná interpretácia mýtu formovala v diskusii s teóriami vied o kultúre 20. storočia, v súčasnosti je mytológia skúmaná na interdisciplinárnom princípe (pluralita metód etnológie, sociálnej antropológie, filozofie a religionistiky, dejín mentalít, poetiky, estetiky a dejín umenia či porovnávacích štúdií).¹

K intenzívnej obnove záujmu o otázku mýtu, k „búrlivej remytologizácii“ v spoločenských vedách dochádza práve začiatkom 20. storočia, keď sa mýtus stáva frekvencovaným pojmom sociológie a teórie kultúry. Bergsonova „filozofia života“ označuje mytológiu a náboženstvo za obranný mechanizmus biologickej vitality človeka oproti negatívne mu pôsobeniu intelektu. Vzťahom mýtu a rituálu sa zaoberali aj tzv. ritualisti (J. G. Frazer, cambridgská šlola – J. F. Harrison, F. M. Cornford, A. B. Cook, G. Murray), podľa ktorých je rituál východiskom pre formovanie organizovanej spoločnosti, civilizácie a kultúry. Oponoval im C. Lévi-Strauss, ktorý považoval mýtus za paradigmu pre diferenciaciu literárnych charakterov a rozprávačských situácií/narácie príbehov. Inšpiroval sa francúzskou sociologickou školou, predstavitelia ktorej (predovšetkým E. Durkheim a L. Lévy-Brühl) vnímali základ mytológie ako oblasť kolektívneho vedomia, resp. kolektívnych ideí a predstáv o fungovaní sveta a sociálnych javoch, keď sa mýty stávajú zároveň metaforami či symbolmi týchto predstáv, opierajúcich sa o pôvodnú realitu. Zdôrazňovali úlohu metafory a symbolu v nábožensko-mytologickom myslení a v procese spájania rozličných pojmov aj ako cestu k filozofii a vede.

Francúzskou sociologickou školou bola inšpirovaná aj analytická psychológia, primárne hlbinná analýza švajčiarskeho psychoterapeuta CARLA GUSTAVA JUNGA, ktorý prichádza s koncepciou mýtu ako archetypu, symbolu „kolektívneho podvedomia“, teda spoločných vrozených predstáv ľudstva o stvorení človeka a vzniku sveta. V tom sa odlišuje od teórie rakúskeho psychiatra SIGMUNDA FREUDA (1991, 11 – 56), založenej na individuálnej psychológii potlačovania inštinktov a pudov (predovšetkým sexuálneho) do sféry podvedomia, čo malo za následok utváranie morálnych noriem v prvotnej rodovej spoločnosti, formovanie náboženského, morálneho, spoločenského a následne aj umeleckého myslenia. Potlačovanie sexuality Freud primárne vysvetľuje cez tzv. oidipovský komplex (incestný vzťah syna k matke a nenávisť k otcovi, resp. konkurenčný boj otca a syna/matky a dcéry na sexuálnom poli či v boji o moc). Z prvobytnej gréckej mytológie odkazuje tiež na mýtus o stvorení sveta a zápase Titánov (Uranos, Kronos) a bohov (Zeus) o matku Zem (Gaia, Rhea) ako predobraz psychológie nevedomia (doktrína super-ego). Na základe individuálnej psychológie mohla však podľa jeho nasledovníkov (predovšetkým Junga) mytológia fungovať len alegoricky a ilustratívne.

Prínos C. G. Junga pre mytologickú literárnu vedu spočíva v jeho teórii archetypov (do súčasnosti sa opakujúcich umeleckých obrazov, literárnych príbehov a vzťahov medzi protagonistami literárnych/dramatických diel), postavenej na kolektívnych predstavách a symbolickej interpretácii mýtu ako estetickej kategórie. Hovorí o jednote rôznych foriem ľudskej obrazotvornosti, keď sa v snoch a fantázii človeku zjavujú podobné obrazy a symboly ako v mýtoch a rozprávkach. Prvotné kolektívne predstavy o fungovaní sveta má podľa neho ľudstvo geneticky zakódované v kolektívnom podvedomí/nevedomí, k čomu dospel komparáciou mytológie rôznych národov (2017, 16 – 99).

Jungom boli inšpirované aj výskumy mytológie starovekých národov amerického spisovateľa JOSEPHA JOHNA CAMPBELLA. V jeho najvýznamnejšej práci v oblasti porovnávacej mytológie a porovnávacej religionistiky *Tisíc tvárí hrdiny* (2000, 279 – 318) sa zaoberá „teóriou cesty“ (teda plnenia úloh a prekážok) archetypálneho protagonistu, nájdeného v rozličných svetových mytológiách (antické mýty, ľudová slovesnosť a i.). Od publikácie knihy Campbellovu teóriu vedome cituje a vo svojej tvorbe „využíva“ široké spektrum moderných spisovateľov a umelcov. Campbell totiž argumentuje, že všetky mýty sú založené na rovnakých psychologických funkciách a archetypoch literárnych postáv, ako o tom pojednáva jeho štvorzväzková monografia *Orientální mytologie. Masky bohů* (2006). Podobne založená je mytologická koncepcia MIRCEU ELIADEHO, postavená na autorovom presvedčení o neustálych modifikáciách mýtov a ich obnovovanej prítomnosti až do súčasnosti pri periodickom návrate historických epoch: *Mýtus o věčném návratu. Archetypy a opakování* (1993).

Vo svojej koncepcii mýtu, všeobecne známej ako štrukturálna antropológia, CLAUDE LÉVI-STRAUSS nadviazal do istej miery na Junga, avšak systém mytologických praobrazov, symbolov a predstáv nechápal staticky ako raz a navždy daný v našom vedomí/podvedomí, ale viac kontextuálne a komparatisticky ako otvorený systém etnokultúrnych konfigurácií a variantov. Charakteristické pre jeho uvažovanie

sú analýzy tzv. primitívnych (predpisomných) náboženských kultúr v monografiách *Smutné tropy* (1966), *Myšlení přírodních národů* (1996) a v štvordielnom ťažiskovom projekte *Mytológia* (*Mythologiques*, 1964 – 1971). Na rozdiel od predchádzajúcich generácií bádateľov v oblasti antropológie, sociológie či religionistiky tvrdil, že myslenie prírodných národov nie je nelogické či iracionálne, ale že jeho racionalita funguje na iných princípoch, ktoré je potrebné odhaliť a pochopiť. Lévi-Strauss predpokladá, že rozmyšľame v protikladoch, teda že základ nášho myslenia je tvorený kontrastmi, čo sa prejavuje aj v jazykovej štruktúre textu. Z toho dôvodu sa zaoberal lingvistikou, mýtom a hudbou. Podľa jeho téz je príroda spontánna a univerzálna, kým kultúra je špecifická a normatívna. Logikou binárnych protikladov človek do svojho sveta vnáša štrukturálny a kultúrne modelovaný poriadok. Ten sa premieta do prejavov ľudskej činnosti, ako sú mýty, totemizmus, umenie, rituály a podobne (1996, 13 – 52, 168 – 197). Teóriu mýtu C. Lévi-Straussa i jeho vnímanie kontrapozície metafory a metonymie preto do istej miery anticipujú dva druhy symbolizácie libida (psychickej energie), ako ich opisuje Jung (analogický a kauzálny). Mýtus a metaforu (obraznosť) v literárnom texte interpretuje ako vzájomne nevyhnutne sa dopĺňujúce elementy v duchu teórie R. Jakobsona, autora termínu metonymická metafora, ktorý vznikol v súvislosti s poéziou B. Pasternaka, o ktorom pojednávajú v jedinej spoločnej štúdii o sonete Ch. Baudelaira (Jakobson – Lévi-Strauss 1975, 231 – 255).

Antropologickými koncepciami C. Lévi-Straussa sú inšpirované aj postštrukturalistické koncepcie semiotika R. Barthesa (chápanie sveta ako oblasti znakov a symbolov, v ktorom má jazykový systém zásadný význam). Vo svojich úvahách (2004, 107 – 157) interpretuje mýtus ako súčasť semiotiky, ktorý sa však z prvoplánového obrazného myslenia môže transformovať až na politickú teóriu ako silný ideologický nástroj spoločenského boja. Lévi-Strauss sa však stavia do istej miery polemicky aj ku koncepciám ostatných štrukturalistov (M. Foucaulta, R. Barthesa), pohybujúcich sa v oblasti histórie, psychológie, literárnej kritiky, pôvod filozofie totiž primárne odvodzuje od etnológie a antropológie, stotožňujúc tak vo svojej podstate antropológiu s filozofiou a následne i literatúrou.

Genetické súvislosti medzi literatúrou a mýtom skúma tiež kanadský literárny teoretik NORTHROP FRYE v známej knihe esejí *Anatomie kritiky* (2003). Analyzuje, akým spôsobom sa postupom času vyvíjali spôsoby zobrazovania tzv. literárnej fikcie, ktorej dejová línia formuje „konanie určitej postavy“. Jednotlivé typy fikcie Frye klasifikuje podľa „veľkosti“ hrdinových činov, na vrchol pyramídy preto umiestňuje božské bytosti (ako je to príznačné v mytológii a v antike), pod ním v tejto pomyselnnej hierarchii stojí hrdina svojím spoločenským postavením nadradený ostatným (romanca), nasleduje hrdina vysokého mimetického módu (vodca v epike a tragédii), hrdina nízkeho mimetického módu, teda obyčajný človek (figúry v komédii a realistickej próze) a napokon hrdina ironického módu, ktorého schopnosti sú menšie ako naše, čitateľove či divákove. Z aspektu literárnej histórie je zrejmé, že európska literatúra sa vo svojom vývine pohybovala od vyšších po nižšie módy, teda od mýtu cez romancu až k paródii (2003, 49 – 87). Pri rozlíšení žánrových dejov (*mythoi*) v rámci naratívnych kategórií (komédia, romanca, tragédia a satira/ironia) sa Frye opiera o prírodné a kozmologické mýty (štyri ročné obdobia – jar, leto, jeseň, zima). Zásad-

ným momentom pre literárnu vedu je však Fryeova archetypálna kritika (2003, 152 – 187). Archetyp interpretuje ako „typický alebo opakujúci sa básnický obraz“ (119), symbol kultúrnej komunikácie (veľkú pozornosť venuje predovšetkým biblickej symbolike), spájajúci jedno dielo s druhým a utvárajúci tak literárnu/čitateľskú recepcnú skúsenosť. Samotný termín archetyp Frye odvodzuje od C. G. Junga, avšak upozorňuje, že literárnovedné a psychologické výskumy nemožno zlučovať, keďže psychologické/snové symboly sú čisto súkromné a literárna/kultúrna symbolika je všeobecne univerzálna. Literárny vedec používa symbol na odhalenie opakujúcich sa básnických obrazov (trópy/metafora, metonymia), založených na prenášaní významu.

Mýtus ako typ obraznosti, ktorý je základom umeleckej tvorby, vníma ruský literárny historik, komparatista a etnograf JELEAZAR MELETINSKIJ v práci *Poetika mýtu* (1989, 171 – 207, 278 – 306). Hlavný význam majú jeho úvahy venované funkcii mýtu v literatúre, teoretickým otázkam komparatívneho štúdia mytológie a problematike „mytologického“ románu 20. storočia (poukazuje na vzťah mýtu a rozprávky k vývinovo neskorším literárnym útvarom – k eposu, stredovekému a súčasnému románu). V oblasti moderného románu sa mýtus podľa neho stáva prostriedkom rozprávačskej/naratívnej štruktúry, kde sa poetika klasického (výslovne „nemytologického“ románu 19. storočia) už vyčerpala (analyzuje známe diela J. Joycea *Odysseus*, T. Manna *Čarovný vrch* a *Jozef a jeho bratia*, F. Kafku *Proces* a *Zámok*). Zdrojom inšpirácie týchto textov však obvykle nie sú pôvodné mýty (o vzniku sveta a pod.), ale vedecká mytologická tradícia (G. B. Vico, J. G. Frazer, S. Freud, C. G. Jung) ako jeden zo spôsobov výstavby umeleckého rozprávania. Metodologicky Meletinskij nadviazal nielen na domácu vedeckú tradíciu (A. Veselovskij, M. Bachtin, J. Lotman, V. Propp), mýtus zároveň reflektuje v duchu teórií C. G. Junga a C. Lévi-Straussa ako znakový systém archetypálnych modelov kultúry, teda paradigmu výstavby literárnych sužetov a psychológie postáv. Mýtus tu začína fungovať ako akýsi „prvoobraz“, archetyp, ktorý sa stáva sémantickou „mriežkou“ – „designom“ moderného mytologického románu v zmysle spôsobu podania a štruktúrno-štýlového princípu tvorby.

Na základe uvedených súvislostí možno konštatovať, že mýtus má v umeleckom diele homogénne postavenie len sčasti. Postupom času sa transformuje na iné žánrové formy (rozprávka, epos, román) a prostredníctvom vedomej fikcie nadobúda podobu výrazových prostriedkov a obrazných pomenovaní (trópop) ukotvených v mytologickej sémantike. Mýtus sa môže stať špecifickým typom metafory v zmysle jeho interpretácie ako *kultúrneho archetypu*. V literárnej fikcii je vyjadrený prostredníctvom umelca ako média, cez svoju imanentnú funkciu obraznosti tak slúži na uchovávanie hodnôt tradičnej kultúry a etiky. Môže nadobúdať podobu rozličných výstavbových prvkov textu (motívov, symbolov, metafory/metonymie, alegórie, podobenstva). Z daného aspektu sa nad vzťahom mýtu a metaforiky zamýšľa napríklad aj nemecký filozof HANS BLUMENBERG (2015, 116 – 121). Akcentuje historickú podstatu obrazného pomenovania/metafory v nepretržitých významových modifikáciách, ktoré sa realizujú pri stavbe literárnych a dramatických príbehov, vychádzajúcich z mytológie, kde mýtus funguje ako myšlienkový model.

Základný rozdiel medzi mýtom a metaforou však spočíva v kontextových súvislostiach literárneho diela. Zatiaľ čo pri mýte dochádza k spĺvaniu fikcie a reality,

básnická metafora je vnímaná ako umelecká fikcia. Mýtus vstupuje do textu ako sémanticky autonómna jednotka, mytologéma, determinujúca rovinu ostatných častí literárnej štruktúry (rovina postáv, rozprávača, tematická, sujetová, časopriestorová, fabulačná rovina textu). Intencionalita mýtu sa teda neobmedzuje iba na oblasť významu, mýtus má potenciál zasiahnuť a ovplyvniť všetky zložky literárnej štruktúry, za istých okolností sa preto môže stať súčasťou autorskej filozofie (ako to vnímal napríklad C. Lévi-Strauss).

Z hľadiska literárnej teórie možno mýtus označiť za istý typ *konvenčnej/ustálenej metafor*, literárnou vedou definovanej aj ako *metaforický status*. V kontexte doby však nadobúda vždy nové významy, reflektujúce meniacu sa realitu (a to nielen umeleckú a kultúrnu, ale aj historickú, sociálnu, ekonomickú či politickú, ako aj vzdelanostnú úroveň recipujúcej populácie). Tento aspekt zároveň dovoľuje *vnímanie mýtu ako metafor* v širšom zmysle – termín v literárnej vede legitímne existuje (Nünning 2006, 503), teda interpretáciu mýtu ako literárneho podobenstva či alegórie.

POZNÁMKA

¹ Napr. Brunel 2003.

LITERATÚRA

- Barthes, Roland. 2004. „Mýtus dnes.“ In *Mytologie*, Roland Barthes, prel. Josef Fulka, 107 – 157. Praha: Dokořán.
- Blumenberg, Hans. 2015. „Mýtus a metaforika.“ In *Paradigmy k metaforológii*, Hans Blumenberg, prel. Mária Mičáninová – Eleonóra Dzuriková, 116 – 121. Bratislava: Kalligram.
- Brunel, Pierre. 2003. *Mythopoétique des genres*. Paris: Presses universitaires de France.
- Campbell, Joseph. 2000. *Tisíc tváří hrdiny*. Prel. Hana Loupová. Praha: Portál.
- Campbell, Joseph. 2006. *Orientální mytologie. Masky bohů*. Prel. Martin Dobeš. Praha: Pragma.
- Eliade, Mircea. 1993. *Mýtus o věčném návratu. Archetypy a opakování*. Prel. Eva Strebingrová. Praha: Oikymenh.
- Freud, Sigmund. 1991. *Totem a tabu*. Prel. Ludvík Hošek. Praha: PRÁH.
- Frye, Northrop. 2003. *Anatomie kritiky*. Prel. Sylva Ficová. Brno: Host.
- Jakobson, Roman – Claude Lévi-Strauss. 1975. „Košík Šarlja Bodlera.“ In *Strukturalizm: „za“ i „pro-tiv“*, ed. Jevgenij J. Basin – Mark J. Poljakov, 231 – 255. Moskva: Progress.
- Jung, Carl Gustav. 2017. *Člověk a jeho symboly*. Prel. Pavel Kolmačka. Praha: Portál.
- Lévi-Strauss, Claude. 1966. *Smutné trophy*. Prel. Jiří Pechar. Praha: Odeon.
- Lévi-Strauss, Claude. 1993. *Mýtus a význam*. Prel. Pavel Vilíkovský. Bratislava: Archa.
- Lévi-Strauss, Claude. 1996. *Myšlení přírodních národů*. Prel. Jiří Pechar. Praha: Dauphin.
- Meletinskij, Jeleazar Mojsejevič. 1989. *Poetika mýtu*. Prel. Jaroslav Žák. Praha: Odeon.
- Nünning, Ansgar, ed. 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Prel. Aleš Urválek a Zuzana Adamová. Brno: Host.

Metaphor. Myth. Creative text. Literary studies. Cultural studies. Methodological plurality.

The article analyzes the complex and intangible relationship between myth and metaphor in creative writing. In contemporary literary studies the function of myth, similarly to metaphor, metonymy or symbol, is studied by substitution theories in the area of figures of speech and primarily on the semantic and linguistic level. The boundaries between metaphor, metonymy, myth and symbol are very subtle and often indistinguishable at first sight in literature and the arts, which gives scholars a wider creative space for interpretation. The modern interpretation of myth as artefact has been formed in discussion with theories of 20th century culture, where mythology is studied following an interdisciplinary principle (methodological plurality of the approaches of ethnology, social anthropology, philosophy and religious studies, history of mentalities, poetics, aesthetics and art history, comparative studies, etc.). The article will therefore focus on the function of mythology as the departure point for the formation of literary forms and genres in the area of the theory of archetypes (the concepts of Jung, Frye, Campbell, Meletinsky, etc.), as paradigms for the differentiation of literary protagonists and narrative situations (Lévi-Strauss), overlaps of the theory of myth and the theory of symbols (Cassirer) and symbolic communication (Frye).

Doc. PhDr. Soňa Pašteková, CSc.
Ústav svetovej literatúry
Slovenská akadémia vied
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika
usvlpas@savba.sk

GORDON McMULLAN – PHILIP MEAD (eds.) with AILSA GRANT FERGUSON – KATE FLAHERTY – MARK HOULAHAN: Antipodal Shakespeare. Remembering and Forgetting in Britain, Australia and New Zealand, 1916 – 2016

London – New York: Bloomsbury Publishing, The Arden Shakespeare, 2018. 227 s. ISBN 978-1-4742-7143-1

Pri nedávnych veľkých výročiach Williama Shakespeara (2014: 450 rokov od narodenia a 2016: 400 rokov od úmrtia) sa na viacerých medzinárodných vedeckých fórach ocitli osobitné sekcie, kde sa Shakespeare objavil ako objekt pamäťovej kultúry. Diskutovalo sa o spôsoboch, ako si ho pripomínať a ako ho v rôznych krajinách oslavovali pri predchádzajúcich okrúhlych výročiach, a to od 17. storočia až po rok 1964. Zvláštnu pozornosť pritom púťali priesečníky s prvou svetovou vojnou, ktorej sté výročie sa tiahlo ako červená niť mnohými vedeckými diskurzmi.

Uvedené súvislosti tematizuje aj kniha *Antipodálny Shakespeare*. Jej názov má podľa zostavovateľského kolektívu vyjadriť, že nejde o aspekty „lokálne“ či „globálne“, ale o „sociohistorický vzťah krížom cez hemisféry“ (10), vzťah protinožcov – severu a juhu, konkrétne Veľkej Británie na jednom a Austrálie a Nového Zélandu na druhom póle. V týchto troch anglofónnych krajinách Spoločenstva národov sa už od začiatku 20. storočia chystali na oslavy Shakespeareovej tristoročnice, ale vojna ich roku 1916 okresala o pompu a financie boli z veľkej časti použité inak. Kniha približuje formy osláv a spomínania a zároveň kontextualizuje aj to, ako sa na aktivity a projekty spojené s výročím roku 1916 v ďalších obdobiach zabúdalo, alebo aj celkom zabudlo: re-interpretuje ich paradigmatický význam pre ďalší rozvoj shakespearovskej kultúry či dokonca (v prípade Austrálie) pre mýtus o zrode národa.

Antipodálny príbeh, ktorý autori a autorky publikácie rozvíjajú z rozličných aspektov, má svoje východisko v dvoch spomienkových podujatiach. Obe sa konali v jedno

aprílové popoludnie 1916 v Londýne a účastníci sa po ich skončení (aspoň hypoteticky) zliali do spoločného davu na dopravnej stanici Waterloo Station v centre mesta: z jednej strany návštevníci shakespearovského recitálu z divadla Old Vic, kde skromne oslávili tristo rokov od úmrtia barda, a z druhej vojaci ANZAC (Australian and New Zealand Army Corps), pripomínajúci si v tom čase prvé výročie vylodenia svojich jednotiek v Gallipoli a množstvo obetí na životoch, ktoré ich stál tento vojenský debakel. Zaoceánski vojaci a Shakespeare však majú aj iné styčné body – ako na to upozorňuje hneď dobová fotografia na obálke knihy a štúdie v nej.

Autor prvého textu vynáša na svetlo zabudnuté zásluhy agilného univerzitného profesora a kultúrneho dejateľa Sira Israela Gollancza (1863 – 1930), ktorého vízie a aktivity v Londýne, najmä okolo spomínanej tristoročnice, vytvorili základy pre ideu prinajmenšom troch slávnych britských kultúrnych inštitúcií: Národného divadla (zal. 1963), Royal Shakespeare Company (zal. 1960) a Shakespeare's Globe (otv. 1997), a to aj napriek tomu, že ani jedna z nich sa k týmto koreňom oficiálne nepriznáva. Ale, ako vraví autor štúdie Gordon McMullan, to, čo v konečnom dôsledku zaväži, je vízia, a nie detaily (59). A Gollancz, ktorý viedol výbor Shakespeare Memorial National Theatre (SMNT), podľa McMullana takým vizionárom bol: cez pripomenutie barda sa usiloval o založenie britského národného divadla. Trvalo prinajmenšom pol storočia, než sa táto myšlienka aj zrealizovala.

Jeden z dvoch kľúčových projektov, ktorý sa Gollanczovi aj napriek vojne podarilo

uskutočniť, bola knižná pocta Shakespeareovi v podobe zbierky *A Book of Homage to Shakespeare* (1916). Zbierku možno čítať dvojako: jednak ako potvrdenie britskej kultúrnej hegemonie cez jej všeobecne uctievaného klasika, jednak ako na svoju dobu pozoruhodný „globalizačný“ čin – pretože 166 príspevkov z najrozličnejších kultúr a jazykov (vrátane sanskrtu, afrického setswanu, islandčiny atď., ale – z politických príčin – bez autorskej účasti z Nemecka, Rakúska-Uhorska a Turecka) poskytlo nezvyčajne široké spektrum pohľadov.

Druhý projekt – „Shakespeare Hut“, plánovaný ako miesto pre divadelné a vzdelávacie aktivity, sa počas vojny razantne transformoval. Pozemok a súbor budov pod týmto názvom v atraktívnej univerzitnej štvrti Bloomsbury počas vojny prenajali asociácii YMCA, a tá tu poskytla prístrešok tisíckam vojakov ANZAC. Koncertná sála v areáli v rokoch 1916 – 1919 poslúžila aj na hranie divadla. Pre zaoceánskych vojakov tu vystupovali najslávnejšie herecké hviezdy (napr. Ellen Terry) a na organizácii divadelných podujatí sa výrazne podieľali britské sufražetky a feministky. Kontinuita myšlienky shakespeareovského memoriálu sa takýmto spôsobom udržiavala aj počas vojny. Autor štúdie stopuje aj jej ďalší vývoj: komplikované majetkovo-právne súvislosti dokazujú, že finančné toky, pochádzajúce ešte z príprav tristoročnice, umožnili výboru SMNT realizovať ďalšie shakespeareovské aktivity aj po vojne a po tom, ako budovy Shakespeare Hut roku 1923 zrúcali.

Dôvody na zabúdanie či znevažovanie úsili Gollancza v nasledujúcich desaťročiach boli rôzne. Aj britské kultúrne inštitúcie a záujmové skupiny združené okolo nich majú tendenciu tvoriť a udržiavať si interné mýty o vlastnom pôvode – a Israel Gollancz, akademik, ale nie praktický divadelník, sa do príbehov o Národnom divadle či Royal Shakespeare Company celkom nehodil; v neposlednom rade zavážili zrejme aj dôvody antisemitské. Pred piatimi rokmi však na jeho zásluhy upozornil Daniel Rosenthal, autor nových dejín Národného

divadla (*The National Theatre Story*, 2013). McMullan Gollanczov prínos pomenúva ako „komplexný internacionalizmus“ (53), ktorý dezinterpretovali ako „imperializmus“. Zhrňujúco by sme Gollanczovu víziu mohli nazvať myslením v širokom horizonte jednak geograficky globálne, jednak v predstave inkluzívnej kultúry, ktorá živé divadelné aktivity prepája so vzdelávacími a podobne.

Ďalšia štúdia v knihe sa venuje projektom osláv u protinožcov, kde tristoročnica nepredstavovala len geografický antipód. Tu totiž prevládala konzervatívna imperiálna idea: zo zbierky na oslavu nebola podporená austrálska literatúra, divadlo a vzdelávanie, ale britskému klasikovi v patriotickom koloniálnom geste „pre skrášlenie mesta“ postavili v Sydney monumentálne súsošie (odhalené až roku 1926). Ten istý britský sochár bol poverený aj postavením neďalekého pamätníka obetiam prvej svetovej vojny.

Autor štúdie Philip Mead ukazuje, ako cez osudy verejných pomníkov možno čítať dejiny Austrálie: pomník Shakespeareovi, implicitné potvrdenie spolunáležitosti k Británii, tu chceli mať „najväčší na svete“ (67). Monument, ktorý pôvodne stál na prominentnom mieste pred Štátnou knižnicou a Botanickou záhradou, sa však v 50. rokoch 20. storočia stal obeťou urbánneho zločinu – cez námestie postavili diaľnicu. „Trvanlivosť“ takejto pocty (čo bol roku 1916 jeden z hlavných argumentov pre bombastickú sochu) sa ukázala ako veľmi sporná. Mead v tejto súvislosti publikuje a interpretuje aj známy obraz maliara Jeffreyho Smarta „Cahill Expressway“ (1962), ktorý zobrazením spomínaného dopravného uzla sugeruje neľudský chlad a odcudzenosť urbánnej modernity v Sydney. Súsošie venované Shakespeareovi je na obraze stvárnené iba zozadu a v pozadí; len zasvätení vedia, o aký pomník tu vôbec ide. „Shakespeareovo“ deklamatívne gesto pravou rukou (ktoré je maliarovou licenciou a nezodpovedá soche) Mead interpretuje ako odkaz na iný neďaleký monument, totiž na pomník kapitánovi Jamesovi Cookovi. (Na internete som pri Smartovom plátne dokonca našla označenie, ktoré gesto inter-

pretuje ako odkaz na Lenina a perspektívu svetlej budúcnosti, čo je v kontexte Austrálie asi dosť scestné, hoci obraz naozaj pripomína sovietskú futuristickú architektúru. Dala by som za pravdu Meadovi: internetové fotografie ukazujú Cooka na pomníku v sydneyjskom Hyde Parku skutočne v tomto geste.) Mead cituje aj iných historikov, ktorí upozorňujú na súvislosti medzivojnových osláv Shakespeara, svätého Juraja ako patróna Anglicka, výročí ANZAC a Cookovho objavenia Austrálie, čo sugeruje, že „anglickosť a austrálske národné povedomie boli vzájomne komplementárne“.

Shakespeara v Austrálii integrovali do diskurzu o zrode národa – s koreňmi v Británii, s iniciačným aktom v bitke pri Gallipoli a s ňou spojeným štátnym sviatkom, tzv. ANZAC-day. Až oveľa neskôr historici čoraz naliehavejšie začali upozorňovať na kontroverznosť tohto mýtu, ktorý sa „s hrdosťou odvoláva na jednu z najväčších porážok, kde zomrelo osemtisíc mužov a ďalších devätnásťtisíc bolo ranených“ (157). Problematická a re-interpretácia ANZAC šla napokon ruka v ruku s re-interpretovaním Shakespeara, a to najmä jeho patriotickej hry *Henrich V.* Pozoruhodné je v tomto zmysle dlhoročné divadelné pôsobenie Johna Bella.

Ďalšie štúdie sa geograficky a časovo znova vracajú do Londýna 1916 a zaznamenávajú kultúrne aktivity pre vojakov ANZAC v Shakespeare Hut. Záchytných bodov je málo; isté je, že vzhľadom na priestorové podmienky sa hralo minimalisticky, len pasáže z hier v podobe revuálneho pásma. Aj stovky listov a denníkov novozélandských vojakov, ktorými sa prelúskal autor Mark Houllahan, poskytujú väčšie svedectvo o ich základných životných podmienkach (možnosť spať, jesť a umyť sa) než o návštevách predstavení; ba dokonca sa zdá, že ak šli vojaci v Londýne do divadla, častejšie videli muzikály než Shakespeara.

Na Novom Zélande sa jubileu venovalo veľa pozornosti v tlači a v početných shakespeareovských kluboch sa verejne čítali hry. Podujatia mali implikovať, že usadlíci v kolóniách sú skutočnými potomkami

Shakespeara. Cez neho sa potvrdzovala solidarita s impériom.

Kniha kriticky reflektuje spôsoby, akými kultúrne inštitúcie a vplyvní jednotlivci roku 1916 oslavovali jubileum veľkej osobnosti dejín: konsenzus v tom, či sa vyzbierané peniaze použijú na kamenný monument, alebo na podporu živého divadla, vzdelávania a kultúrnej výmeny, svedčí aj o miere konzervativizmu, resp. otvorenosti presahujúcej úzke záujmy a ochoty riskovať. Vytrvalý spodný prúd publikácie nevyhnutne tvoria reflexie o imperiálnych a koloniálnych aspektoch komemorácie klasika. V konečnom dôsledku však antipodálna os sever/juh pôsobí priveľmi rozbiehavo a nekoherentne a autori zjavne zápasili s vyslovene riedkym materiálom (F. X. Šalda by to nazval „nastavovaná kaše“). Sľub vyznačený v podtitule (1916 – 2016) nie je dodržaný: oslavy a projekty z roku 2016 sú len selektívne a heslovito vymenované v úvode.

Na záver ešte spomeňme, že v Londýne sa na hlavnej oficiálnej oslave tristoročnice čítali posolstvá britského kráľovského páru a prezidenta USA za účasti prominentov, ako boli arcibiskup z Canterbury, veľvyslanci, vládni zmocnenci a reprezentanti mnohých krajín sveta. Organizátori podujatia, vedomí si jeho ikonického účinku, už vopred avizovali, že juliánsky kalendár z doby renesancie sa medzičasom zmenil na gregoriánsky; tento poukaz im poslúžil na to, aby Shakespeareovu tristoročnicu nemuseli oslavovať v deň jeho údajných narodenín – 23. apríla, ale až 1. mája: na 23. apríl 1916 totiž pripadla Veľkonočná nedeľa. Mimovoľná súvislosť s Kristom sa už, povedané slovami dánskeho princa, pociťovala ako „too much in the sun“ (I.2.). Ale nechajme to. Oslavy barda v deň Sviatku práce by nás totiž vsotili do celkom iných kontextov a os vychýlili do iných pólov: to je už zasa iný (nemenej skutočný) príbeh.

JANA WILD

Vysoká škola múzických umení, Slovenská republika

Kolektivní monografie, která vyšla v roce 2016, přináší výsledky společné práce autorů patřících do Brněnského naratologického kroužku a pracovníků Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky. Je věnována světoznámému literárnímu vědci Lubomíru Doleželovi, jehož inspirativní vliv lze rozpoznat v mnoha studiích z nabízeného svazku.

V úvodních poznámkách se ve čtyřech přehledně sestavených bodech dozvídáme, jaký smysl má haškovské bádání dnes a jaké důvody vedly autory k volbě právě této problematiky. Jako první důvod autoři uvádějí, že tato monografie může být v jistém smyslu slova chápána coby vstupní příspěvek k diskusi, která se určitě rozproudí za pět let, u příležitosti 100. výročí Haškovy smrti a 140. výročí Haškova narození. Následně je zmíněna další podstatná motivace – monografie si klade za cíl analyticky uchopit autorovo dílo v jeho celistvosti. Další pohnutkou, která vedla české literární historiky k zahájení práci na projektu, bylo hledání společné perspektivy v bádání mnohaznačného a mnohoznačného Haškova díla – společný úhel pohledu tvoří chápání Haškových textů jako souboru fikcí v různých intencích (z hlediska biografického, interpretačního a dalších). Posledním ne méně podstatným důvodem, proč zkoumat Haškovy fikce, je uplatnění mezioborového pohledu na autorovo dílo. Modus operandi tvůrců monografie je přehledný a logický; i když se nezdá snadně realizovatelným: badatelé se snažili v plodném střetu jednotné perspektivy s různorodými způsoby řešení dílčích problémů podat nové, aktuální analýzy zdánlivě známé látky.

Kniha je rozdělena do dvanácti volně na sebe navazujících kapitol, které jsou rozčleněny podle tematického klíče. Po dvou úvodních kapitolách věnovaných výkladu Haškova díla literárními vědci (F. A. Podhajský) a rozboru vzpomínkových knih o Haškovi

(J. Staněk) následuje blok, v němž se autoři (Z. Hrbata, T. Kačer, O. Sládek) zaměřují na ranější Haškovu tvorbu. Šestá a sedmá kapitola (F. A. Podhajský, P. Janoušek) jsou tematicky provázány Haškovým působením ve Straně mírného pokroku a další dvě (P. Steiner, B. Fořt) analyzují texty spojené s Haškovým pobytem v revolučním Rusku. Poslední blok tvoří tři kapitoly (V. Paris, A. Merenus, R. D. Kokeš), v nichž najdeme pozoruhodné pohledy na nejznámější Haškovovo dílo – *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*.

I přesto, že monografie je výsledkem práce jedenácti autorů, z nichž si každý zachoval svérázný styl a použil své vlastní metody práce s textem, nepůsobí kniha jako shluk nahodile shromážděných příležitostných statí. Právě naopak – jednotlivé kapitoly tvoří umně promyšlenou strukturu, vzájemně se doplňují a osvětlují, čímž se vytváří nová perspektiva haškovského výzkumu a vznikají inspirační podněty pro další haškovské bádání.

Kapitola „Jaroslav Hašek a literární věda“ z pera editora celé monografie Františka A. Podhajského představuje pozoruhodný pokus o přiblížení historického kontextu zkoumání Haškova literárního díla. Autor studuje ohlasy a recepci Haškova literárního dědictví už od 20. let minulého století, vrací se třeba k textům Ivana Olbrachta, Karla Čapka nebo Vítězslava Nezvala. Sleduje vývoj uvažování o Haškově díle v průběhu meziválečného období a pak po 2. světové válce, nenechává stranou ani jazykovědné rozborů (František Daneš), které měly rovněž vliv na literárněvědné interpretace. Podhajský také věnuje pozornost českým literárním vědcům, kteří zkoumali Haškovo dílo v zahraničí (např. S. Richterová, P. Steiner), ponechává však stranou celou nečeskou literární vědu, proto se zdá lepší omezit prostor výzkumu už v samotném názvu kapitoly, která by se mohla jmenovat „Jaroslav Hašek

a česká literární věda“. Samozřejmě, že motivace autora výběru je jasná, jelikož současné zahrnutí světové literární bohemistiky (např. v polském kontextu H. Janaszek-Ivaničková, A. Kroh, W. Nawrocki) by vyžadovalo mnohem více prostoru a celá monografie i takto přesahuje 300 stran.

Jan Staněk v kapitole nesoucí název „Neodbytnost masky: Hašek ve vzpomínkách“ tematizuje hlavní podoby, v nichž se v memoárech Jaroslav Hašek objevuje, například jako „sfinga za hospodským stolem“, jako bohém či nositel nespočetných masek. Staněk vymezuje stěžejní elementy Haškova světónázoru, které se vynořují během četby vzpomínek Haškových vrstevníků, přátel a známých, zároveň se však také umně vyhýbá meandřům Haškových autostylizací. Stejně tak se velice opatrně pohybuje v houští ne vždy věrohodných svědectví Haškových soupevníků na jeho cestě životem a zevrubně zkoumá mnoho aspektů těchto vzpomínek. Vedle toho rozebírá i otázku zamlčovaných témat (problematické rysy Haškovy povahy apod.). Nabízí tedy jakousi typologii memoárů, vymezuje jejich uzlové body, a tímto kreslí pozoruhodný obraz jednoho z nejzáhadnějších a neúspěšnějších českých spisovatelů 20. století.

Další blok věnovaný rané tvorbě Jaroslava Haška otevírá rozsáhlá studie „Haškovy cestopisné povídky“, jejímž autorem je Zdeněk Hrbata. Texty obsažené ve sbírce *Črty, povídky a humoresky z cest* Hrbata analyzuje z mnoha úhlů pohledu, například je vnímá v kontextu cestopisných strategií nebo využití komična, grotesky a absurdity. Právě pasáže věnované komičnu Haškových cestopisných povídek přináší mnoho inspiračních podnětů. Po této studii následuje kapitola „*Utrpení versus Trampoty*: Haškova humoristická povídka z *Veselé Prahy*“ od Tomáše Kačera, v níž se autor soustřeďuje na Haškovu kritiku společnosti a kritický vztah ke skutečnosti, který je v povídkách doložen. Ondřej Sládek uzavírá tento blok věnovaný raným Haškovým textům kapitolou „*Šťěstí šťastného domova*“, v níž přibližuje narativní strategie této širavé společenské kritiky.

Odpovídá na otázky, jakými způsoby Hašek pracuje s ironií, jaké jsou hlavní principy výstavby povídky „*Šťastný domov*“ a vůbec jaké místo zaujímá tato raná povídka v Haškově literárním odkazu. Sládek řeší otázku kontrastů, na nichž je text vystaven, a na konkrétních příkladech z povídky ukazuje, jak Hašek s kontrasty pracuje a jaké důsledky má využití takovýchto prvků. Přichází s myšlenkou, že právě kontrast vytváří napětí a činí text nadprůměrně čtivým (107).

Následující dvě kapitoly přibližují problematiku textologickou a přinášejí důkazy o tom, že Haškovo dílo nebylo vždy vhodně edičně zpracováno a ediční zpracování mnohdy neodpovídá původní podobě jednotlivých textů. František A. Podhajský v kapitole „Ediční historie a kompozice *Dějin strany mírného pokroku*“ sleduje osudy tohoto rukopisu a poukazuje na rozdíly v jednotlivých edicích, zatímco Pavel Janoušek v kapitole „*U bratří makabejských*: Haškovy dramatické marginálie“ přichází s pozoruhodnými objevy týkajícími se autorství kabaretních her Haškovy divadelní družiny. Na úvod této kapitoly Janoušek nabízí velmi podnětné úvahy o posmrtných osudech Jaroslava Haška jako spisovatele, píše o „intelektualizaci“ a postupné literární sakralizaci autora (132), na níž se do velké míry podíleli právě editoři Haškových textů. Janoušek následně odhaluje pozadí svérázného zacházení s Haškovými texty – editoři měli totiž ambice prezentovat velký objev: Haškovy doposud nepublikované dramatické texty. Právě tato snaha mnohokrát vedla k libovolnému čtení Haškových rukopisů, jak tomu bylo právě v případě Janouškem analyzovaných dramatických textů. Navíc editoři často mylně označovali autorství těchto dramatických textů a připisovali je hlavně Haškovi. Takovýto přístup ze strany editorů, jak poukazuje ve své zevrubné analýze Janoušek, byl mnohokrát pro badatele zavádějící, a vyžaduje tak opětovný detailní výzkum.

Peter Steiner v kapitole „*S puškou v ruce, s ohněm v srdci*: Jaroslav Hašek jako rudoarmějský propagandista“ a Bohumil Fořt v kapitole „*Velitelem města Bugulmy?*“ řeší

Haškův pobyt v revolučním Rusku. Steiner zevrubně analyzuje Haškovy propagandistické novinářské texty z let 1919–1920, které vycházely hlavně v ruštině, češtině a němčině, v kontextu dvou druhů promluv: monologu a dialogu. Charakterizuje postupy, které Hašek používá, aby nasýtil své texty propagandistickým obsahem. Hašek jako propagandista je přímočarý a autoritativní, hojně využívá emotivní, z lyriky převzaté strategie, aby své propagandistické texty učinil čtivými a snadně zapamatovatelnými. Bohumil Foř pracuje s kategorií fikce a vyzdvihuje doposud do pozadí odsunutě klady analyzovaného cyklu *Velitelem města Bugulmy: Z tajemství mého pobytu v Rusku*: „Celkový estetický potenciál bugulmských textů pak nespočívá v jejich případné referenci k realitě, nýbrž v jejich specifickém sémantickém, a především tematickém potenciálu, založeném mnohovrstevně a polystrategicky“ (191).

Tři závěrečné kapitoly jsou zasvěceny Haškovu veldílu *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Každá se věnuje jiné problematice. Václav Paris v kapitole „Osudy a encyklopedie“ poukazuje na specifickou výstavbu Haškova geniálního románu a zkoumá její spřízněnost se žánrem encyklopedie. Tato kapitola je mimořádně přínosná, protože badatelům otevírá nové horizonty výzkumu, například čtení Haškova *Švejka* jako hypertextu. Aleš Merenus v následující kapitole, která nese název „Divadelní anabáze Haškových *Osudů* aneb Každá doba si žádá svého Švejka“, nejdříve líčí úskalí divadelních dramatizací Haškova *Švejka*, píše například o problematice velkého rozsahu díla, torzovitosti *Osudů* a také samotné kompozici románu, která je v podstatě sérií velmi volně propojených epizod (226–227), aby následně přiblížil vybrané divadelní inscenace, které vznikly na základě Haškovy románové předlohy. Tyto dramatizace jsou situovány mezi dvěma póly – buď je vyzdvížen a zdůrazněn prvek komična textu, anebo jeho prvek tragična. V rozsáhlé a dobře propracované kapitole Merenus sleduje vývoj divadelních inscenací Haškova *Švejka* a věnuje se také současným tendencím v zpracování této

nesnadné látky. Poslední kapitola napsaná Radomírem D. Kokešem nesoucí název „Kinematografický výskyt Josefa Švejka aneb Osudy románových taktik ve třech českých adaptacích s jednou britskou zacházkou“ přináší zevrubnou analýzu filmových adaptací proslulého Haškova románu. Tyto tři adaptace prezentují tři odlišná adaptační pojetí. Autor vyzdvihuje klíčové vlastnosti jednotlivých zpracování a erudovaným způsobem provádí stručnou komparaci těchto filmových prepisů.

Celá monografie se vyznačuje pečlivým zpracováním také po stránce redakčně-grafické. Jednotlivé studie jsou doprovázeny archivními snímky například z archivu Národního divadla v Brně, ale také vzácnými fotografiemi širšímu publiku dříve neznámými. Je škoda, že se například na konci knihy nenašlo místo na medailonky autorů jednotlivých kapitol.

A co říci závěrem – výsledky společného brněnsko-pražského haškovského projektu lze označit za pozoruhodné a podnětné, přínášející nová zjištění na poli, jak se na první pohled mohlo zdát, dokonale probádaného materiálu. Monografie *Fikce Jaroslava Haška* je určitě, jak se dnes říká, *must have* každého zájemce o dílo Jaroslava Haška a není určena pouze literárněvědné obci.

AGNIESZKA JANIEC-NYITRAI
Univerzita im. L. Eötvöse, Maďarsko

Editor Ivana Hostová has devoted her book *Identity and Translation Trouble* to a current and dynamically developing topic. Recently, the correlation of the terms of identity and translation in different aspects has been touched upon by volumes such as *Translation and Identity* (ed. by Michael Cronin, 2006), *Shakespeare and the Translation of Identity in Early Modern England* (ed. by Liz Oakley-Brown, 2011), *Identity in Intercultural Communication* (ed. by Ada Böhmerová, 2011), *Translation and Identity in the Americas* (ed. by Edwin Gentzler, 2012), *Segmenty identičnosti v tvorchestve zarubezhnykh slavyanskikh pisatelej* (Segments of Identity in the Works of Foreign Slavic writers, by A. G. Bodrova, E. E. Brazgovskaja, V. S. Kniazkova, M. Yu. Kotova, and O. V. Raina, 2014), *Identity and Theatre Translation in Hong Kong* (ed. by Shelby Kar-yan Chan, 2015), *Translation in Russian Contexts* (ed. by Brian James Baer, 2017), and others. The book under review successfully reflects the contributions and results of the international conference “Mirrors of Translation Studies II”, held in 2015 at Slovakia’s University of Prešov, organized by Hostová and Vasil Gluchman.

Identity and Translation Trouble consists of an introduction with references and eight individual chapters (by eight authors on different subject matters and methodologies), as well as two valuable appendixes: Appendix A: “Bibliography of Slovak Translations of Hispanic American Fiction (1948–2016)” and Appendix B: “Selected Bibliography of Translations” of Aspazija’s Works. This structure seems to be the best way to represent thoroughly the concepts of identity in Translation Studies and the idea of transcultural translation, showing connections between local theories and the general concepts of Translation Studies.

In the introduction to the volume, Ivana Hostová imaginatively describes the main

goals of each chapter emphasizing the significance of the authors’ contribution to theoretical aspects of Translation Studies and to the defining of human identity.

The essay by Michael Cronin “Translation and Post-National Identity in the Digital Age” proposes an “ecology of translational attention” that would search for linguistic resources for the future. Cronin underlines that language should be a common resource for all humans, shaping the identity of humanity and thus maintaining individual and group identities.

In “Identifying Shifts in the Allusiveness of a Source Text through Post-Soviet Translation as Deconstruction of the Target-Language Audience’s Soviet Identity”, Lada Kolomiyets represents some Ukrainian translations as political actions, showing the specifics of translations of Yurii Andrukhovych and Oleksa Nehrebetsky, which she terms farcical. She describes how the translators shift allusions of the source texts to deconstruct the rudiments of Soviet identities in Ukrainian society. According to Hostová and Kolomiyets, such types of translations influence the establishing of a basic model of self-identification in postsocialist Ukraine.

In her contribution, Eva Palkovičová outlines three periods of Slovak reception of Hispanic American fiction: up to the mid-1960s; from the mid-1960s to 1990; and after 1990. She describes the non-literary (economic and political) circumstances influencing the reception of foreign literature in the target cultural context. Another very important topic considered is that the choice of literary works to be translated depends, on the one hand, primarily on the tradition, and on the other, the cultural, historical, political situation in the target-language country. The literary work of Latin American writers was for a long time felt as distant, even exotic, in

Slovakia. The turning point was the 1950s when Spanish started to be taught at Comenius University in Bratislava. The decades until 1990 were the most intensive period of the reception of Hispanic literature in Slovakia. And again, as Palkovičová emphasizes, the reasons of popularity of Latin American writers and poets were both literary and non-literary. For example, the most popular Latin American authors in Slovakia – the Chilean poet Pablo Neruda and the Cuban writer Nicolás Guillén – were not only outstanding writers, but also significant cultural and political representatives of their countries and they often visited the Soviet Union and Czechoslovakia.

There were undoubtedly strong literary reasons for the popularity of Hispanic American literature in Slovakia. Magic realism was something new and fresh in the era of prescribed social realism. Under the influence of the translations of Juan Rulfo, Julio Cortázar, Ernesto Sabato, Mario Vargas Llosa or Gabriel García Márquez, elements of magic realism entered the works of Slovak writers. Even though Slovak translations of Hispanic American fiction were not limited only to the works of magic realism – as Palkovičová states – the phenomenon of Hispanic American literature was still mainly understood as magic realism and, to a great extent, this understanding has not changed to the present day. The main idea that connects Translation Studies and the concept of identity, as presented by Palkovičová, is that it is possible to create the identity of foreign literature according to the domestic image, as it happened to Hispanic American literature in Slovak culture.

Another aspect of the relation between identity and translation is presented in the next chapter by Zuzana Malinovská, where she offers a detailed analysis of the Slovak translation of the text *Pélagie-la-Charrette* by Acadian author Antonine Maillet. The work was published in 1979 and its Slovak translation under the title *Akádia, zem zasľúbená* (Acadia, the promised land) followed four years later in 1983. Malinovská analyzes

both texts, the original and the translation, and comes to the conclusion that the Slovak translator Elena Krššáková used a very progressive approach, namely a transcultural one instead of the traditional intercultural approach which allowed her to cope with an almost untranslatable text. Malinovská divides the problems that the translator faces into several categories, and the most difficult one appears to be the language of the novel full of nonstandard lexemes (dialectisms, archaisms) and nonstandard syntax elements. These nonstandard items are the media of the Acadian identity, which is characterized as rhizome-like. The narrative structure is another translation problem, for it has three different narrators and resembles a sort of ancient choir. It is interesting to compare the chapter by Malinovská with Russian research of national-oriented texts, such as Tamara Miliutina's *Natsionalno orientirovannyi tekst (cheshskiy perevod povestei Valentina Rasputina)* (National-oriented text [Czech translation of Valentin Rasputin's novels], 2006) and Viktoria Kniazkova's *Proza A. I. Solzhenitsyna v slovatskikh perevodah* (A. Solzhenitsyn's prose in Slovak translations, 2010). Fiction deeply rooted in the national tradition, especially that of Alexander Solzhenitsyn, also has a peculiar vocabulary and multivoiced structure. Malinovská analyzes the translator's strategies such as using the language of the Slovak folk tales, preferring less frequent or long-forgotten words, and creating neologisms; she comes to the conclusion that these strategies proved to be successful and that the translation is a perfect example of a transcultural overlap of cultures. Krššáková succeeded in achieving the necessary balance of exoticisation/naturalisation and the adequate degree of explicitness, although a translation is always more explicit than the original, as discussed by Slovak theorists such as Anton Popovič, *Originál/Preklad. Interpretatná terminológia* (Original/Translation: Interpretation terminology, 1983) and Ján Zambor, *Preklad ako umenie* (Translation as Art, 2000).

Chapter 5, “(My) Identity–Normality–Translation” by Martin Djovčoš, is a sociological approach to the identity of a translator in Europe. On the basis of his own biography, Djovčoš points out that the turbulent political history of the 20th century forms Central European identity. The chapter describes the author’s reinterpretation of Bourdieu’s notion of habitus through the concept of the Slovak scholar František Miko.

In Chapter 6, Miroslava Gavurová writes about Slovak identity in the situation of emigration based on the novel *Out of This Furnace* (1941) by Thomas Bell, a descendant of Slovak emigrants to the United States in the late 19th – early 20th century. Gavurová refers to Michael Cronin’s statement that an emigrant is a translated being and that self-translation is the way for a person to change from the original identity to the new one. Gavurová carries out a detailed analysis of Bell’s novel and comes to the conclusion of a defining role of Slovak lexemes in the English text of the novel. They become a vivid proof of the constant inner identity struggle of an emigrant. This corresponds very much to the research conducted by Russian scholars on the foreign-language inclusions and transnational prose (M. Yu. Kotova “Specifika inokulturnogo koda v transnacionalnom romane [na materiale prozy Mariny Lewickoj]” – The Specificity of foreign cultural code in the transnational novel [in Marina Lewycka’s fiction], *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, No. 11(65), 2016). Shortly after its publication in the United States, the novel was translated into Slovak under the title *Dva svety* (Two Worlds, 1949). As Gavurová shows (on the basis of the included Slovak lexemes analysis) the Slovak translation by Ján Trachta has the tendency towards normalisation of the standard language that results in the loss of colour, authenticity and mixed identity of the characters.

Chapter 7, “To Translate Aspazija...?: Identity and the Translation of Poetry”, is devoted to the Latvian writer Aspazija (Elza Rozenberga). Its author Astra Skrābane promotes Latvian cultural identity and diversity

using a traditional approach, viewing the poetry of Aspazija as an export of Latvian national identity via translations and a way to expand international communication. Besides that, the chapter’s appendix (Appendix B) introduces a bibliography of the poet’s translations including Aspazija’s self-translations from Latvian into German.

Chapter 8 by Barbora Olejárová discusses specific features of the novel *Bonheur d’occasion* (1945) by French Canadian writer Gabrielle Roy, and its translations into English (*The Tin Flute*, 1947, and retranslated in 1982) and Slovak (*Príležitostné šťastie*, 1949). One of the most important conclusions made by the author of this chapter is based on comparison of these two translations. The bilingualism of the Canadian culture, the vernacular language spoken by Francophone working class characters, as well as urban settings, are the most typical features of the novel that caused the translators most difficulty. As a result, the American version was more successful in recreating the colloquial character of the text, as the informal register in American English was and still is much more developed than in Slovak. The bilingual nature of the novel was erased in the Slovak text as the result of the strategy of naturalisation, which was the typical tendency of that period in the development of Translation Studies in Slovakia. In the American version, English can no longer represent a foreign element, so the translators focused on foreignizing the text by keeping most of the French expressions. Olejárová’s chapter concludes the main part of the book and expresses some important general ideas on translating practice, such as rendering vernacular speech and slang, naturalizing or foreignizing a translation, ways of translating titles, and transforming bilingual identity of the original in the target text.

The reviewed book not only offers the various aspects of relationship between identity concept and translation, but also shows the development of Translation Studies from the middle of the 20th century up to present day. Chapters 3, 6, and 8 deal with translations made in the beginning of the founda-

tion of Translation Studies as an academic field, Chapters 3 and 4 concern the translation theory and practice of the last decades of the 20th century and Chapters 1–3 and 5 highlight new tendencies in the field. Unfortunately, none of the texts are devoted directly to the question of Slovak identity except the essay on the hybrid identity of Slovak emigrants in the United States. Nevertheless, this topic is implicitly present in the chapters

concerning the reception of foreign literature in the Slovak culture (Chapters 3, 5, and 8).

Hostovs volume enriches both Translation Studies and the research of identity. The essays in *Identity and Translation Trouble* bring practical issues and the latest research together – for the benefit of every reader of the book.

VIKTORIAKNIAZKOVA–MARINAKOTOVA
Saint Petersburg State University, Russian Federation

EDUARDO F. COUTINHO (ed.): Brazilian Literature as World Literature

New York: Bloomsbury Academic, 2018. 357 pp. ISBN 978-1-5013-2326-3

The extensive anthology *Brazilian Literature as World Literature*, edited by Eduardo F. Coutinho, is part of the Bloomsbury series *Literature as World Literature*, which is focused on national literatures (including German, Danish, American, or Romanian), specific topics or genres (Crime Fiction) or the work of a single author (Roberto Bolao). The minimalist design of the front cover, symbolizing the national flag of Brazil, follows the consistent cover design of previously published works in this series. The anthology attempts to create an image of Brazilian literature in its most significant moments through key periods, artists, movements, or works and, according to the editor’s words “topics and questions of world literature will appear and be treated from [brazilian] local cultural, ideological and historical perspectives” (2). Many authors, including the editor himself, are professors of comparative literature, thus the theoretical and methodical focus of the contributions.

Brazilian Literature as World Literature is made up of fourteen chapters, the first of which is the editor’s introduction, which creates a point of entry to the past and present forms of Brazilian literature, its social, political and cultural context, and its past and present relationships of coexistence.

While the volume’s very general title reflects the variety of topics in the contributions, either within genres, time periods, or

the movements they reflect, Coutinho incorporates individual contributions into his thread of explanation, looks for their mutual links and fills in missing information. Thus, the introduction has a double function: it presents the anthology and is also a concise introduction to the history of Brazilian literature. Brazilian literature is to a large and significant extent under the influence of European (Portuguese) colonization, the result of which was “incorporation of a European tradition and the attempt to create a new one of local or native coinage” (1). The search for an autochthonous form and the influence of the European and North American tradition had a deep impact on the development of Brazilian literature. Moreover, Coutinho does not perceive the influence of the European or North American tradition on Brazilian culture as a one-way process, but relies on the active approach of the receiving literature that adapts the tradition to its own specific needs.

The order of the individual chapters is chronological and the editor incorporates them into his initial explanation of the history of Brazilian literature, starting in the baroque period. The first study, “Baroque Voices in the Primordial Voices of Brazilian Literature: Anchieta, Vieira and Gregrio” by Dalma Nascimento introduces the problem of the cultural (Portuguese and at that time also Spanish) baroque heritage expanding

also through Catholicism, because baroque is perceived as “decisive for the flourishing of Brazilian art in the creative symbiosis of baroque-mestizo culture” (22). The author focuses mainly on the role of Spanish Jesuit monks and to what extent Brazilian literature is independent of Portuguese literature, based on the analysis of texts by Anchieta, Vieira, and Gregório. The following study “Light and Shadow: From Enlightenment to Neoclassicism in Brazil” by Gustavo Bernardo Krause focuses, again in relation to the European Enlightenment and its foundation, on the Arcadian movement (the poets of the Minas School – Cláudio Manuel da Costa, Basílio da Gama, and Tomás Antonio Gonzaga) that played a significant role in the period when Brazil echoed with the first voices calling for independence. The baroque was important for the rise of Brazilian literature for these reasons. In many Latin American countries, Romanticism played a crucial role during the period of struggles for independence. The need for national self-identification was pushed more dominantly into the foreground during this period, which is described in the third chapter, “Indigenism and the Search for Brazilian Identity: European Influences and National Roots” by Roberto Acízelo de Souza, which describes the disputes between colonizers and their colonies. Together with other countries of the “New World”, Brazil had to cope with the existing tradition, cultured and thriving among the indigenous people, and simultaneously accept the culture of their colonizers. Colonization was perceived in two ways: artists interpreted it either as a catastrophe that destroyed the original character of Brazil, or as something positive, the advent of development. In comparison to the previous and the following studies, Acízelo de Souza focuses mainly on Brazilian literature and less on European or North American. The next study, “The Multifaceted Works of Machado de Assis” by José Luís Jobim, reflects the artist’s work within the context of cultural and literary circumstances and searches for filiations in the works of other authors. The fol-

lowing explicit statement by Jobim also characterizes the approach of other authors in the anthology: “Today we know that the geographical location and the historical moment in which a text is produced are important factors, principally as regards the circulation of works in the realm of what is known as *world literature*, which also involves a consideration of the reception of these texts, not only in their original place and time of publication, but also in the various and successive places and times in which they are read and interpreted, from the starting point of other reception contexts” (102).

The chapters “Naturalism in Brazil and its European Connection” by Ligia Vasallo and “Brazilian Modernism and the Modern Art Week: The Influence of the European Twentieth-Century Vanguards” by Lucia Helena focus on the influence of the European naturalist and avant-garde movements that were confronted with industrial society in Europe, while in Brazil there was an influence of colonial tradition and strong cultural hybridity. The second study, as well as the chapter “Jorge Amado: The International Projection of the Brazilian Writer” by Márcia Rios da Silva, are characterized by information overload. The majority of texts focus on context, history or biographical facts. The chapter “Regionalism vs. World Literature in João Guimarães Rosa” by the anthology editor Eduardo F. Coutinho presents one of Brazil’s most significant writers. Many people see Guimarães Rosa as a post-modernist author; his attractiveness lies in creating vivid descriptions of region and reality. His prose is full of questions leading to new questions. In conformity with the introduction’s character, Coutinho’s study is a concise explanation loaded with information.

The final third of the anthology differs from the previous two in its focus and the problems it studies. In the chapter “Crossing Borders: Clarice Lispector and the Scene of Transnational Feminist Criticism”, Rita Terezinha Schmidt maps the translations and expert reception of Lispector’s work through the prism of feminist criticism, compar-

ing her life to other female authors (Emily Dickinson, George Eliot, George Sand, Virginia Woolf, and Sylvia Plath) of whom the changed reception of their works happened only after their deaths. Regardless of the current character of the topic, we can see the significance of this contribution in the fact that in comparison to the US, England or France, Brazil did not have such strong an academic background that would sufficiently attend to feminist criticism (251). Thus, there are different limits in the understanding of feminist criticism in the United States and in Brazil.

The chapter "The Brazilian Theater in the World: From Modern Dramaturgy to the Contemporary Post-Dramatic Scene" by Beatriz Resende presents a survey of Brazilian theater in the 20th and 21st centuries, where text shares its importance with the question of theater space, the traditional separation between the stage and the public, using elements of performance or contact with other artistic forms. Resende is also interested in the place of Brazilian theater within the scope of world theater in translations, adaptations and staging in other countries. In the penultimate chapter, "Postmodern Brazilian Literature on the World Stage", Luiza Lobo presents a survey introduction into the forms of post-modernism in Brazilian literature. A lot of attention is given to the *roman noir*, the most popular literary genre in postmodernity according to Lobo, and also "increases the access to more readers in this time of philosophical, ideological and moral crises, which shudder almost all pillars of society" (312).

As opposed to the other authors in the anthology, Benjamin Abdala Junior focuses in the final chapter, "Comparative Literature and Supranational Community Relations: the Administration of Difference, the Ways of Articulation, and the Hegemonies of Cultural Flows", on comparative literature as a theoretical problem. The hegemonic countries are always present in comparative studies. Based on this unequal relationship we have the traditional division of literatures into "greater" and "lower". Today, Eurocentrism has been

transformed into Westernization, which is not geographically limited, but based on economy and politics (326). Abdala Junior presents the literary dialogue between Brazil and Portuguese-speaking African nations, stating his opinion that both parties of this dialogue need to be equal. He likens this situation to the slavery of African nations that cannot be perceived only through the prism of "civilized" colonizers.

Even today, Brazilian literature (together with other Latin American literatures) is coping with the heritage of its colonial period, as demonstrated by the volume *Brazilian Literature as World Literature*. It is evident from several chapters of the anthology that since the beginning of colonization, Brazilian culture has been ruled by the tension between European and later North American culture and a natural need for autonomy and autochthony. "This search [...] does not mean, however, that Brazilian literature has broken completely with European literary tradition [...] The difference lies in the fact that now these contributions, instead of being blindly accepted, are critically filtered and blended together with the local elements, often producing new aesthetic forms" says Coutinho (1). This anthology as a whole approaches this aspect of South American writing and at the same time answers many other questions regarding its relationship to other national literatures. Within the scope of literary comparative studies, Eduardo F. Coutinho and the other authors have created a concise and interesting entry into the world of Brazilian literature.

NATAŠA HROMOVÁ BURCINOVÁ
(Linguistic cooperation: Ida Prokopčáková)

Ústav svetovej literatúry SAV, Slovenská republika

Putovanie do galícijského mesta Santiago de Compostela k hrobu apoštola Jakuba, tzv. (sväto)jakubská cesta, predstavuje historicky, kultúrne a – ako inak – aj nábožensky osobitý jav: svoje korene totiž zapúšťa v stredoveku, a to súbežne so západnou kultúrou, a jeho identita je mimoriadne živá až do súčasnosti, na čo nepoukazujú len aktuálne štatistiky, ale nepochybne aj reflexia, ktorú iniciuje v zahraničí i na Slovensku. Podoba odborného premýšľania nad ním v medzinárodnom kontexte sa ukazuje ako vskutku mnohoraká – téma inšpiruje odborníčky a odborníkov z oblasti histórie, geografie, antropológie, psychológie, no aj umenovedy a literatúry, čo nijako neprekvapí, ak si uvedomíme, že cesta do Compostely bola jednak kultúrnym „vysielačom“ z Európy na Pyrenejský polostrov, jednak opačným smerom, keď sprostredkúvala napríklad orientálne poznanie a kultúru či arabský výklad antiky. Jakubská cesta sa nezrkadlí len v stredovekých žánroch a dielach; ako téma, motív či námet intertextuálneho nadväzovania je prítomná aj v nasledujúcich literárnych obdobiach v Španielsku (napr. Cervantes, Tirso de Molina) a v iných krajinách, tu najmä v cestopisoch; zvlášť intenzívne, hoci cez iné, vcelku odlišné interpretačné kľúče sa objavuje i v španielskej tvorbe 20. storočia (M. de Unamuno, A. Machado, F. García Lorca, G. Torrente Ballester, J. Goytisolo atď.).

Do dialógu s inonárodnými (nielen) literárnovedne podloženými úvahami o jakubskej ceste vstupuje slovenská odborná obec predovšetkým v posledných rokoch, čo najvýraznejšie ilustrujú dve publikácie: monografia *Cesta do Compostely. Legendy, história, skúsenosti* (Kučerková – Knapík; 2018) a recenzovaný zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie, ktorú v roku 2016 usporiadala Fakulta stredoeurópskych štúdií Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Editorka D. Hlavinová Tekeliová v ňom

zhromaždila spolu pätnásť textov autoriek a autorov slovenskej i zahraničnej proveniencie s cieľom ponúknuť čitateľskej obci nové, navzájom sa dopĺňajúce pohľady na historickú, duchovnú i umelecko-literárnu tradíciu putovania do Santiaga, ako aj na jeho praktické a aktuálne uchopenie (napr. možnosti putovania do Compostely – nové trasy a projekty, ekologický aspekt jakubskej cesty, jakubská cesta ako súčasť pútnického cestovného ruchu). Autori a autorky príspevkov reagujú na dovtedy viac-menej zreteľnú absenciu sústredeného uvažovania o téme v našom kultúrnom prostredí. Prevádzajú nás dejinami putovania v európskom priestore a konkrétne na Slovensku a v Čechách (G. Weag, P. Štěpánek), osvetľujú jeho teologický kontext (F. Rábek), historicko-duchovné, filozofické či antropológické súvislosti (M. Kučerková), ale i psychologické pozadie, rekonštruované na základe osobných príbehov (J. Knapík). Postupné, medziodborové roztváranie témy sa v rámci výstavby zborníka ukazuje ako východisko (aj) interpretačne poňatej a v literatúre i umení ukotvenej reflexie, ktorá predstavuje nosnú líniu zborníka.

Vhodným v uvedením do nej sa javí v zborníku posledný, na prvý pohľad nenápadný a s témou jakubskej cesty bezprostredne nesúvisiaci príspevok Mariána Kamenčíka (recenzia zborníka esejí *Báseň a místa*, ed. Hrdlička – Soukupová – Špína; 2015), keďže sprostredkúva viacero impulzov k ďalším, hlbším literárnovedným úvahám o téme jakubskej cesty, a to predovšetkým v kategórii priestoru (napr. pohyb pútnika na osi domov – cudzina) i s ohľadom na spôsoby, akými človek vyjadruje svoj vzťah k svetu, keďže „geografia nesená veršami dokáže rozväzovať a vrstviť ďalšie významy“ (183). Ján Gallik mapuje osobité podoby stvárňovania motívu cesty a putovania v stredoeurópskej literatúre na prelome 19.

a 20. storočia (I. Krasko, O. Březina, E. Ady), pričom jadro jeho príspevku spočíva v analýze a interpretácii zbierky Teodora Križku *Blížence z křížných ciest* (2014) a jej „ilustrátorskej bázy“ z dielne českej výtvarníčky Pavly Dvorskej, ktorú tvoria väčšinou stromy nachádzajúce sa v okolí pútnických ciest do Compostely – harmonickým spojením metafyzicky ladeného verša a kresby, ktorá je pamäťou, emóciou, zážitkom z konkrétnych miest, sa odhaľuje hlboká, intímna „topografia“ ľudského bytia. Príspevok Kataríny Džunkovej približuje stredovekú rukopisnú antológiu *Codex Calixtinus*, jeden zo základných prameňov vyrozprávania compostelskej tradície, literárny aspekt svojej úvahy však autorka rozširuje aj o aspekt muzikologický, so zámerom poukázať na význam kódexu pre dejiny európskej hudby. Interdisciplinárny záber na problematiku vrcholí v umenoved-

nom pohľade autoriek Zuzany Dzurňákovej a Dáše Uharčekovej-Pavúkovej na ikonografiu apoštola Jakuba, ako aj na tvorivé uchopenie jeho kultu v diele najvýznamnejšieho neskorogotického umelca Majstra Pavla z Levoče. Podobné zameranie má aj štúdiá Evy Lehoťákovej, ktorá interpretuje vnútornú výzdobu kostola sv. Jakuba v Levoči ako kultúrny fenomén stredoeurópskeho umenia. Nevšedným vyústením uvažovania o fenoméne putovania do Santiaga de Compostela, ako sa ho snažil tento zborník zachytiť, je nepochybne príspevok Milana Šajgalíka, ktorý ponúka realizáciu akejsi virtuálnej svätajakubskej cesty prostredníctvom poštových známok ako miniatúrnych umeleckých diel, ako aj výklad umeleckých diel, ktoré zachytávajú, a ich zobrazovacích techník.

MARTINA KOSTURKOVÁ

Prešovská univerzita v Prešove, Slovenská republika