

Metafora v modernej a súčasnej poézii a možnosti jej interpretácie

ZOLTÁN RÉDEY

Postavenie metafory 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 metafory 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 ilustračne zvolenej básne z vyššie vymedzeného okruhu (široko chápanej modernej lyriky). Naším zámerom teda nie je obsiahnuť problematiku metafory 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) metafory 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 metafory v textoch súčasnej domácej poézie. Zaujímajú nás pritom možnosti interpretácie básnickej metafory 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 poslúžil 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 metafory 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 scenériu 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 metafory 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 výslovné 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 zahalujúce 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 nedozierej (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 metafo-rike, ktorá by sa dala účinne interpretovať v intenciách práve takto zameranej kognitívnej teórie metafory (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 krajinnej scenérie.

Tento metaforický obraz (krajina ako doména) je však utvorený z viacerých rôz- norodých motivicko-tematických prvkov. Pritom, ako to ilustruje aj Kuzmíková na vybranej ukážke, „čiastkové vlastnosti a prvky metaforickej štruktúry svojim jedno- duchým spojením, pridružením neurčujú“ jeho výsledný zmysel, to, ako ho možno chápať, v akom význame mu možno rozumieť. „Vysvetľuje to len ich projekcia (pro- jection mappings) do emergentnej štruktúry zmiešania (blendu). Stane sa tak v men- tálnom priestore zmiešania, ktorý vzniká čiastočným pospájaním, prekrytím výcho- diskových 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 „východiskové domény“ z jednotlivých vkladov. Ak chceme pochopiť semiotický a kognitívny mechanizmus fungovania metafory 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* vládatára 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“ *vládatára*;

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 metafory 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 exotickkej 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 *nocí 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, zhľuky, 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 teatrálnu-rituálny spôsob usmrtenia vládára; taktiež semiotika, resp. symbolika „polmesiac“ – 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 súčasť 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 vládára, 2) oblakov ako bieleho turbana, 3) polmesačnej noci ako „vražednej premožiteľky“ vládára, 4) polmesiac 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 *Literárni mysli. O pôvodu myšlení a jazyka*. V zhrnutí 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 zkušenosť, naše vedění a naše uvažování je väčšinou organizováno ve formě příběhu. Mentální působnost příběhu se zvyšuje *projekcí* – jeden příběh nám pomáhá uvědomit si smysl jiného. Projekci jednoho příběhu do jiného nazýváme *parabola*, základní kognitivní princip, který se objevuje všude (2005, 7).

Turner vychádza z toho, že realita okolo nás, to, ako sa „deje“ svet našej každodennosti, sa nám z 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 „zmiznujúcej“ 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 *generickom 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 nezdoľného *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 metafory), a zároveň pred ňou či z nej chce „uniknúť“ do exotického rozprávkového sveta. Akoby práve v tom mala spočívať výsostná úloha metafory 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 primeraným spôsobom podstatu veci a upozornil na závažnosť reality („reflektoval svoju osobnú situáciu na pozadí sveta, naplňajúceho, 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 rozprávaniam predsa Šahrazád zachraňuje seba i ďalšie panny, ktoré by mali byť hneď po prvej noci strávenej 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 *vladárovi*. *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 *vladára* 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 vžňala. 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 „nevjavuje“. 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 metafory: *netvor prázdnej skutočnosti, v náznaku mihotavých ozvien rozumu, rozliata vášeň 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 nevedojak 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 turbanom 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 zvrät *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, fakla*).

Mohlo by íť 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 íť? 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 (pčas 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 nezrejmy, 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 novosymbolickej 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 pôvodu 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 in modern and contemporary poetry and its possible interpretations

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