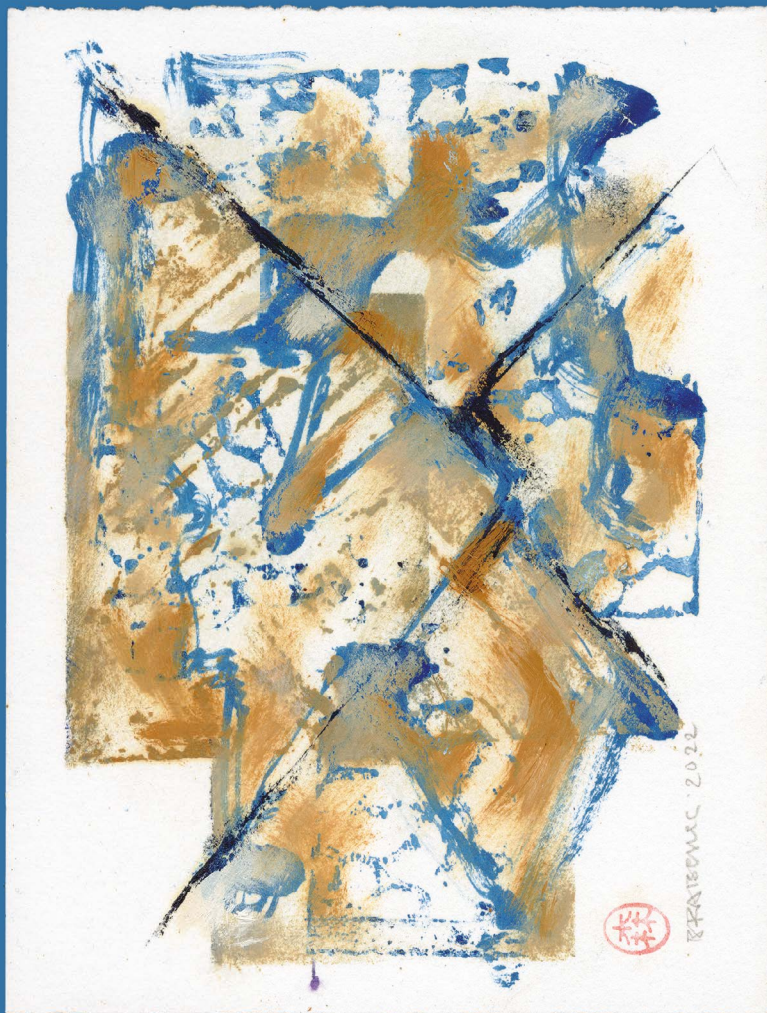


Petra Kanasugi, Martin Tírala (ed.)

Odrazy vesmíru v nás



Odrazy vesmíru v nás

Petra Kanasugi, Martin Tírala (ed.)

Recenzovali: Veronika Abbasová (Univerzita Palackého v Olomouci)

Miriam Löwensteinová (Univerzita Karlova)

Tato publikace byla vydána s laskavou podporou Japan Foundation.



Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Praha 2025

Redakce Alena Machoninová

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

© Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2025

Editors © Petra Kanasugi, Martin Tírala, 2025

Cover image © Jaromír Brabenec, heirs

Zdenka Švarcová photograph © NKC - gender věda

ISBN 978-80-246-6147-6

ISBN 978-80-246-6225-1 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Obsah

Úvod: odrazy vesmíru v nás	7
INSPIRACE A ÚTĚCHA V JAPONSKÉM JAZYCE	15
Hranice multiversa v nás	16
Model ukotvené kognice a konstrukce s formálními substantivy	37
Sémantické mapy a jejich užití pro zkoumání jazyka	52
Kokoro v nás – verbální obraz vnitřního světa	65
Zjevné a skryté významy japonských jmen	81
INSPIRACE A ÚTĚCHA V JAPONSKÉ LITERATUŘE	95
Trvalá hodnota Gendži monogatari viděna skrze jeho parafráze	96
Poetika večného v diele Nišiwakiho Džunzaburóa	108
Přátelství ve světě skutečném a literárním	122
Smyslové vnímání v tvorbě Mišimy Jukia	142
Míjející se vesmíry murakamiovských hrdinů	153
INSPIRACE A ÚTĚCHA V JAPONSKÉ KULTUŘE	167
Odrazy vesmíru v poézii majstra Dógena	168
„Nebesa“ v politicko-náboženském prostoru Japonska v raném středověku: srovnání s Evropou	187
Vesmír v nás jako první virtualita – Išin denšin	199
Trojrozměrný model v estetice Kukiho Šúzóa	208
Jak voní Japonsko: olfaktorická kultura v současném Japonsku	222
Slova Zdenky Švarcové	237
Profesorka Švarcová a její klíčové publikace	241

Seznam použité literatury	243
Autoři	256
Summary	260
Rejstřík	266

Úvod: odrazy vesmíru v nás

Petra Kanasugi, Martin Tirala

Tato publikace byla vydána s laskavou podporou Japan Foundation.

Vědecká studie *Vesmír v nás* profesorky Zdeňky Švarcové vzbudila v roce 1999, kdy byla poprvé publikována, různé reakce: Na jedné straně nadšení z toho, že se někomu podařilo systematickým způsobem popsat lidské smysly a jejich vztah k jazyku a literatuře, vytvořit přehledný sémiotický model aplikovatelný z japonského prostředí na jakoukoli jinou kulturu, nebo dokonce kromě zraku, sluchu a dalších vjemů odhalit zcela nový smysl, který autorka označila jako „um“. Na druhé straně se někteří zájemci o tuto publikaci v textu pro jeho komplikovanost ztráceli, případně jej přes upřímnou snahu příliš nepochopili. Někteří z nás se s *Vesmírem v nás* setkávali ještě před jeho vydáním na přednáškách prof. Švarcové během studia japanologie na FF UK. Reakce studentů byly velmi podobné těm, které měla po knižním vydání této studie odborná veřejnost.

Tato pro někoho enigmatická, a pro někoho naopak naprosto přehledná kniha zůstala v myslích nás všech, kteří se dodnes věnujeme studiu Japonska a jeho kultury, jako něco, co nás určitým, mnohdy nepopsatelným způsobem ovlivnilo. V první řadě je to asi samotná představa, že lze v duchu sémiotiky schematicky popsat proces vnímání a zpracování vnímaného v mysli člověka, navíc v trojrozměrných modelech, které spolu úzce souvisejí. Současně bylo překvapivé, že tento komplikovaný, západní sémiotikou inspirovaný model vycházel ze studia japonského jazyka a literatury. Navíc, v případě literatury se jedná převážně o literaturu klasickou a předmoderní, včetně kondenzované básnické formy *haiku*. Jen těžko si lze představit něco tak vzdáleného jako poezie *haiku* a robustní trojrozměrný sémiotický model. To, že se profesorka Švarcová odhodlala právě k rozboru japonské poezie, je dáno i vlivem prostředí, z něhož

vycházela. Česká japanologie byla založená na filologickém přístupu, který byl silně ovlivněn pražským strukturalismem. Japanologie stojící na strukturalistických základech vždy kladla důraz na studium jazyka a literatury. Tento přístup se však rozšířil také do oblasti studia japonských dějin, myšlení, společnosti a šířeji k tomu, co nazýváme japonskou kulturou a co bývá dnes začleňováno do tzv. areálových studií.

Profesorka Švarcová, dlouholetá členka Pražského lingvistického kroužku, je japanoložkou působící v mnoha odborných disciplínách. Věnovala se lingvistice a výuce japonského jazyka (*Česko-japonská konverzace*, I–III, 1992–1993), je literární historičkou (*Japonská literatura 712–1868*, 2005), literární kritičkou a odbornicí na japonské tradiční divadlo (*Legenda Komači*, 2019). Zároveň je také významnou překladatelkou klasické (Izumi Šikibu: *Žávoje mlhy*, 2002; Issa Kobajaši: *Můj nový rok*, 2004; Ono no Komači: *Do slov má láska odívá se*, 2011; Saigjó: *Odstíny smutku*, 2013) i moderní literatury (Haruo Umezaki: *Bláznivý drak*, 1982; Jasunari Kawabata: *Příběh z dolního města na řece*, 1984; Kunio Cudži: *Letní pevnost*, 1985; Osamu Dazai: *Člověk ve stínu*, 1994). Věnuje se také překladům odborné literatury (Minoru Watanabe: *O podstatě japonského jazyka*, 2001). Záběr profesorky Švarcové je ovšem mnohem širší, v duchu a tradicích české japanologie, což ostatně dokládá i její studie *Vesmír v nás*. Přesahy, které jsou pro její práci typické, lze do značné míry pozorovat i v konceptu naší monografie. Již samotný fakt, že všichni, kteří svými kapitolami do této monografie přispěli, jsou jejími žáky, či alespoň byli její prací ve své profesní kariéře nějakým způsobem ovlivněni, je pozoruhodný. To je ostatně jedna z nejdůležitějších rolí profesorky Švarcové, je mimořádně nadanou pedagožkou, bez jejíhož působení po sametové revoluci v roce 1989 by se vývoj zkoumání Japonska a jeho kultury jistě ubíral zcela jinou cestou. A to nejen na její mateřské Univerzitě Karlově, ale i na Palackého Univerzitě v Olomouci, kde by současná japanologie nejspíš ani neexistovala.

U příležitosti 80. narozenin profesorky Švarcové jsme v únoru 2022 za podpory nadace Japan Foundation na Filozofické fakultě UK uspořádali konferenci, na niž jsme pozvali všechny kolegyně a kolegy, kteří v té době působili na japanologických pracovištích v České a Slovenské republice. Tematicky jsme veškeré příspěvky svázali právě s prací *Vesmír v nás*. Kromě toho, že se z celé konference vyvinulo velice příjemné a plodné setkání, celý projekt později vedl k sepsání většiny kapitol této knihy. Během editace jednotlivých kapitol jsme pak přizvali i další odborníky, kteří se konference zúčastnit nemohli, a vznikla tak tato monografie, reflektující *Vesmír v nás* z mnoha úhlů pohledu.

Kapitoly v *Odrazech vesmíru v nás* jsme pod vlivem profesorčiny studie *Vesmír v nás* rozčlenili na část věnovanou japonskému jazyku a lingvistice a nazvali ji *Inspirace a útěcha v japonském jazyce*, na část vyčleněnou na bádání v oblasti japonské literatury nazvanou *Inspirace a útěcha v japonské literatuře*. Přidali jsme ještě třetí část, *Inspirace a útěcha v japonské kultuře*, v níž lze stejně jako v pracích profesorky Švarcové pozorovat přesahy do různých oblastí japonského areálu, jako je například japonské myšlení, japonská historie, estetika nebo společnost.

První kapitola *Hranice multiversa v nás* vychází z teorie obrazových schémat (*image schema theory*), jež je součástí širšího spektra teorií moderní kognitivní lingvistiky. Jiří Matela v ní usouvztažňuje smyslové funkce se základními konceptuálními mechanismy a identifikuje obrazová schémata *mono*, *koto* a *tokoro*, jež plní základní sémantické i estetické funkce v japonském jazyce. Jako výkladové konstrukty tato schémata přispívají k analýze a popisu lexikálních, gramatických i textových jevů, a mohou sloužit jako styčný prvek při propojování kognitivně lingvistického modelování japonského jazyka se sémiotickým modelem funkce F12, představeným v knize Zdenky Švarcové *Vesmír v nás*.

Ve druhé kapitole *Model ukotvené kognice a formální substantiva* Petra Kanasugi přímo navazuje na předcházející kapitolu, představuje proces schematizace, který ukazuje na příkladu tří formálních substantiv – *tokoro*, *mono* a *koto*. Definuje schematický význam jednotlivých substantiv a sleduje, jakým způsobem daná obrazová schémata ovlivňují význam konstrukcí, které se liší právě a pouze v použitém substantivu: *ADĚ FS ga aru* a *to iu FS da*. Cílem je ukázat, jak archetypy ukotvené v naší tělesné zkušenosti figurují na velmi abstraktní schematické rovině v jazykových konstrukcích.

Třetí kapitola *Sémantické mapy a jejich užití pro zkoumání jazyka* se zabývá užitím sémantických map v jazykovědě. Vít Ulman zde vysvětluje podstatu sémantických map včetně jejich výhod a nevýhod a následně ilustruje jejich užitečnost na příkladu originálních sémantických map popisujících širokou paletu funkcí, jež bývají obvykle kódovány dativem, lokativem, instrumentálem či akuzativem.

Ve čtvrté kapitole *Kokoro v nás – verbální obraz vnitřního světa* Tereza Nakaya představuje výsledky kognitivně-etnolingvistického bádání spojeného s rekonstrukcí verbálního obrazu japonského vnitřního světa kokoro. Jazykový obraz rekonstruuje prostřednictvím kognitivně-sémantické analýzy dvou druhů jazykových dat japonského jazyka (data systémová a data textová). Nejprve je představen polysémní japonský lexém *kokoro*, dále vnitřní významová struktura pojmu kokoro a v závěrečné části fenomén kokoro.

Pátá kapitola *Žjevné a skryté významy japonských jmen* přibližuje proces pojmenování dítěte v současném Japonsku. Ivona Barešová v ní představuje kritéria, která v poslední době hrají při výběru, respektive vytváření jména klíčovou roli, a na konkrétních příkladech demonstruje, jaké informace ve vztahu k pojmenovanému lze vyčíst z jeho zvukové podoby, ze znaků, jimiž je zapsáno, i z počtu tahů, které tyto znaky obsahují.

V šesté kapitole *Trvalá hodnota Gendži monogatari viděna skrze jeho parafráze* Marek Mikeš zkoumá důvody, proč je patrně nejslavnější dílo klasické japonské literatury *Gendži monogatari* setrvale oblíbeným zdrojem literárních i jiných parafrází. V reakci na popis fungování literární tradice ve *Vesmíru v nás*, se zamýšlí nad čtyřmi vybranými parafrázemi tohoto klasického díla a nad rozmanitostí hodnot, které z *Gendži monogatari* čerpají tvůrci jeho parafrází. Kapitola si přitom klade za úkol rámcově zodpovědět otázku, které hodnoty činí *Gendži monogatari* pro různá zpracování dlouhodobě relevantním.

Sedmá kapitola se zabývá poetikou věčnosti v díle japonského básníka Nišiwakiho Džunzaburóa (1894–1982). František Paulovič v ní analyzuje, jak Nišiwaki ve svých básních opakovaně využívá estetické a metonymicko-metaforické obrazy věčnosti (*eien* 永遠), což výrazně přispívá k jeho jedinečnému poetickému stylu. Téma věčnosti se objevuje v různých obdobích Nišiwakiho tvorby, od experimentálních textů dvacátých let až po poválečné období, kdy se stává dominantním motivem. František Paulovič zkoumá, jak Nišiwaki propojuje věčnost s lidskou existencí, smutkem a krásou a jak jeho dílo reflektuje vlivy evropské avantgardy, čínské a japonské literární tradice. Zdůrazňuje přitom Nišiwakiho schopnost harmonizovat protikladné reality a jeho přístup k poetickému vyjádření tragické metafyziky lidského bytí.

V osmé kapitole *Přátelství ve světě skutečném a literárním* Lukáš Bruna zkoumá prameny vztahující se k Barboře Markétě Eliášové, jedné z prvních českých cestovatelek, kterou uchvátilo Japonsko. Mezi lety 1912 a 1929 ho navštívila čtyřikrát a často o něm psala. Eliášová byla výjimečná jak ve svých cestovatelských, tak literárních aktivitách. Na rozdíl od mnoha svých kolegů vedla v Japonsku bohatý společenský život a navázala kontakty s významnými osobnostmi, včetně spisovatelky Amino Kiku. Jejich hluboký a důležitý vztah dokládá vzájemná korespondence, deníkové zápisky Eliášové a několik povídek Kiku, v jejichž protagonistkách lze rozpoznat obraz Eliášové.

V deváté kapitole se Dita Nymburská zaměřuje na smyslové vnímání v tvorbě japonského spisovatele Mišimy Jukia (1925–1970). Autorka analyzuje Mišimovy pochybnosti o schopnosti slov zachytit lidskou

zkušenost a jeho přesvědčení, že jazyk je nedokonalý nástroj pro vyjádření reality. Mišima, ovlivněný zenovým buddhismem a teorií *juišiki*, často zpochybňoval existenci objektivního světa a věřil, že skutečnost je pouze produktem lidského vědomí. Kapitola se také zabývá Mišimovou metaforikou, která často odkazuje na zrakové vjemy, ale významnou roli hraje i hmat. Autorka zkoumá, jak Mišima využívá obraznou řeč k vyjádření estetických a smyslových prožitků a jak jeho dílo reflektuje jeho vnímání světa a sebe sama.

Desátá kapitola z pera Tomáše Jurkoviče se zabývá vesmírnými motivy v díle Murakamiho Harukiho. Autor analyzuje, jak Murakami využívá vesmírné prvky k vyjádření izolace a osamělosti svých postav. Hrdinové jeho románů často pocítují, že jsou jako vesmírná tělesa kroužící po odlišných oběžných drahách, které se jen zřídka protnou. Jurkovič zkoumá konkrétní příklady těchto motivů v Murakamiho dílech, jako jsou *Sputnik, má láska, Pinball 1973* a *Tancuj, tancuj, tancuj*. Zamýšlí se nad tím, jak Murakamiho postavy hledají způsoby, jak překonat svou izolaci a navázat kontakt s ostatními, často prostřednictvím symbolických „kosmických lodí“. Tomáš Jurkovič rovněž analyzuje vztahy mezi Murakamiho hrdiny a jejich rodinami, zejména otci, a jak tyto vztahy ovlivňují jejich životy a rozhodnutí.

V jedenácté kapitole *Odrazy vesmíru v poezii mistra Dógena* představuje Zuzana Kubovčáková osobnost, ale především básnické dílo mistra Dógena (1200–1253), zakladatele zenové školy Sótó. Dógenův bohatý literární odkaz se dochoval v několika sbírkách a básně představené v tomto textu se skládají ze dvou prezentovaných souborů: ze sbírky japonských básní Mistra Dógena *Dógen zendži wakašū* a z čínsky psaných textů *Rozsáhlé poznámky Mistra Dógena, Eihei koroku*. Těžiště této práce spočívá v překladech a komentářích jak Dógenových japonských básní *waka*, tak čínských básní *kanši*. Na příkladech Dógenovy lyriky Zuzana Kubovčáková ilustruje, jak tento zenový mistr tvořil, psal a hlavně vnímal a reflektoval svět kolem sebe. Dógen ve svých básních kromě lyrického popisu světa přírody, který ho obklopoval, používal výrazy a prostředky z buddhistických textů a také obrazy a podobenství ze sbírek *kóanů* starších čínských mistrů a učitelů. Dógenovy básně, stejně jako jeho ostatní literární díla, jsou proto pokladnicí zenové moudrosti a poezie předávané v nepřerušené linii mistrů a patriarchů.

Dvanáctá kapitola, jejímž autorem je David Labus, „*Nebesa*“ v *politicko-náboženském prostoru Japonska v raném středověku: srovnání s Evropou* se zamýšlí nad faktory, které přispívaly k relativně klidnému procesu prvotní mocenské integrace – zformování panovnického dvora v Japonsku

ve 3.–8. století. Rozebírá jak faktory vnější – např. vztah s kontinentem –, tak vnitřní, a to doktrinální, politické a kulturní. Všimá si souvislosti mezi politickým a spirituálním vývojem a sleduje i interakci hlavních duchovních tradic – šintó a buddhismu mezi sebou. Pro zajímavost autor přidává i letmé srovnání s příkladem Evropy, která se v některých aspektech jeví protikladně. V závěru konstatuje, že ve sledovaném období byly predominantní politické pragmatické motivy, význam doktrinálních či náboženských byl relativně menší.

Třináctá kapitola *Vesmír v nás jako první virtualita* nahlíží na publikační činnost profesorky Zdenky Švarcové z hlediska její zábavnosti a snaží se jí poskytnout obecné uznání, které si zaslouží. Spojuje představu Švarcové o „kosmu v nás“ a její teorii hodnocení literatury prostřednictvím funkce „F12“, včetně unikátního pojetí smyslu vycházejícího z japonského konceptu 覚 *kaku*. Jejich aplikací na dějiny klasické literatury studie identifikuje její zvláštní smysl pro paralelní prostor mimo realitu, který Ivan Rumánek označuje jako „virtuální realitu“ klasické japonské literatury.

Čtrnáctá kapitola Martina Tiraly se zabývá trojrozměrným modelem estetiky Kukiho Šúzóa, významného japonského estetika a filozofa první poloviny 20. století. Kuki Šúzó ve svém díle *Struktura iki* (1930) analyzuje tradiční japonský estetický ideál *iki*, který je spojen s městskou kulturou období Edo. Tento ideál zahrnuje koketnost, hrdost a rezignovanost a je charakterizován jako transcendentální možnost, která udržuje napětí a erotickou přitažlivost ve vztazích. Kuki vytváří trojrozměrný model, který zahrnuje další estetické ideály jako *džóhin* (vznešenost), *gehin* (vulgárnost), *hade* (křiklavost), *džimi* (nevýraznost), *šibumi* (rafinovanost) a *amami* (přímočarost). Tento model umožňuje komplexní analýzu vkusu a estetiky v japonské kultuře. Dále se Martin Tirala ve své kapitole věnuje i Kukiho cestě od evropské filozofie k japonské tradici a Kukiho snaze vytvořit univerzální koncept estetiky, který by vyvažoval západní myšlení.

Poslední kapitola, jejímž autorem je Jan Sýkora, *Jak voní Japonsko: olfaktorická kultura v současném Japonsku* se věnuje čichu. Ačkoli je čich jedním z nejvyvinutějších smyslů člověka, nebývá náležitě doceněn a většina lidí by byla ochotna obětovat ho jako první v případě, že by se měla jednoho ze smyslů vzdát. Čich hraje v lidském životě naprosto nezastupitelnou roli. Pomocí čichových vjemů si vytyčujeme osobní hranice, vyjadřujeme svůj sociální status, registrujeme domnělé či skutečné nebezpečí, případně ověřujeme sexuální způsobilost potenciálního partnera. Jsou však jednotlivé pachy a vůně součástí univerzální, všeobecně

sdílené olfaktorické kultury, nebo naopak představují jedinečnou formu sémiotické komunikace srozumitelné výhradně v kontextu daného kulturního a společenského rámce? Kapitola analyzuje specifické rysy japonské olfaktorické kultury včetně jazykových prostředků, které se používají v japonštině pro popis pachových vjemů, a poukazuje na vysokou míru znečištění životního prostředí v důsledku umělé převoněnosti.

Samotný závěr monografie patří profesorce Švarcové. Jde o přepis závěrečné řeči, kterou pronesla na konferenci, jež stála na začátku celého procesu vzniku této knihy.

Inspirace a útěcha v japonském jazyce

Hranice multiversa v nás

Obrazová schémata MONO, KOTO a TOKORO jako klíčové prvky japonského jazyka

Jiří Matela

1. Úvodem: sémiotický „vesmír“ vs. kognitivní „vesmír“

Studie Zdenky Švarcové *Vesmír v nás* (1999) je cenným zdrojem reflexe poznání nejen japonského jazyka, ale také vztahu jazyka, vnímání a kognice v širším slova smyslu. Slovní spojení „vesmír v nás“ je přitom zjevně metaforické. Proponenti kognitivních přístupů ke zkoumání metafor – především tzv. teorie konceptuální metafory – upozorňují na skutečnost, že jednou z vlastností metafory je zvýrazňovat až *vnucovat* určitou perspektivu, utvářet obrazy, a naopak skrývat jisté aspekty pojmu, o němž je řeč (např. Lakoff a Johnson 2002, 22; Kövecses 2010, 92 aj.). Metafora „vesmíru“ tak implikuje absenci hranic, jak také naznačuje užití výrazu *mugen* 無限 ve vztahu k myslí (*kokoro* 心):

Uvědomíme-li si, že orientace člověka ve světě – jakkoli složitá – je zprostředkována srozumitelně definovanou funkcí **zrak-hmat-čich-čuch-sluh-MLUV**, a budeme-li předpokládat v této funkci řád nebo řády (jednotu, dialektiku, hierarchii), získáme spolehlivé vodítko pro modelování „bezmezných myslí“. (Švarcová 1999, 30, tučně v originálu)

Model funkce F12 je modelem sémantickým, respektive sémiotickým, nikoliv kognitivním. Jeho účelem je popsat interakci a systematizaci smyslů a smyslových vjemů s jazykovými znaky v konkrétním kulturním ukotvení – japonském – při tvorbě významů. Je tedy vhodné na něj nenahlížet jako na konstrukt modelující procesy lidské kognice. Nicméně, má-li být takto popsán „vesmír v nás“ postaven na interakci („vnějších“ a „vnitřních“) smyslů a vyústit v tvůrčí prožívání textů (mluvených či

psaných, běžných či literárních...), musíme na základě poznatků kognitivních věd připustit, že cesta od smyslového vjemu k porozumění, tedy k významu, není přímá.

V této kapitole se pokusíme přiblížit jeden konkrétní výsek kognitivní roviny vnímání a prožívání světa tak, jak jej modelují moderní teorie kognitivních věd, především pak teorie tzv. obrazových schémat (*image schema theory*). Navrhne tři specifická obrazová schémata, jež saturují základní významy jazykových znaků v japonštině, abychom se následně pokusili o syntézu tohoto kognitivního modelu se sémiotickým modelem funkce F12. Ve druhé podkapitole přiblížíme standardní pojetí smyslového vnímání v moderních kognitivních (neuro)vědách. V podkapitole třetí představíme základní východiska teorie obrazových schémat, která pak v podkapitolách čtyři a pět rozšíříme o návrh tří základních obrazových schémat vázaných na systém japonského jazyka, a to včetně ukázky aplikace na vybrané lexikální jednotky, gramatické kategorie i analýzu konkrétních textů. Náplní šesté podkapitoly bude pokus o přenesení tří popsaných obrazových schémat na vybrané složky modelu F12. Závěrečná sedmá podkapitola shrne klíčové poznatky a nabídne některé typologické důsledky pro představenou teorii, a to s ohledem na v kognitivní lingvistice obecně přijímaná východiska jazykové relativity.

Hlavním cílem této kapitoly je vytvořit teoretické přemostění sémiotického modelu Zdenky Švarcové a teorií moderní kognitivní lingvistiky se zvláštním zřetelem na teorii obrazových schémat, jež je součástí mnoha dalších přístupů k (nejen) jazykovému významu. Takové přemostění má rovněž ambice posloužit jako východisko pro další kognitivně orientované přístupy k analýze jazykových jevů především japonského jazyka. Jelikož se tento příspěvek explicitně hlásí k tradici moderních kognitivních věd, které akcentují mj. tělesné ukotvení kognitivních jevů, je namíste představit kanonický pohled na vztah smyslů a smyslových vjemů k obecným fyzickým (anatomickým) a kognitivním procesům lidského těla. To je naším záměrem v následující podkapitole.

2. Od smyslového vjemu do nitra „vesmíru“

Klinické poznatky naznačují, že proces prožívání vnějšího světa v našem nitru sestává z několika fází. Konkrétně jde o fázi smyslového vjemu (*kankaku* 感覚), následně fázi percepce (*čikaku* 知覚) a vyústění ve fázi kognice (*ninči* 認知). **Smyslový vjem** je chápán jako přenos senzorické informace – neurální aktivace receptorů určitého orgánu (oka, ucha,

jazyka, kůže atp.) v reakci na vnější stimul. Tímto stimulem může být např. odraz fotonů o určité vlnové délce, jež dopadá na sítnici oka, vzduchem procházející akustické vlnění, jež dopadá na ušní bubínek apod. **Percepce** je pak proces selekce a integrace smyslového vjemu, který vede k uvědomění si (*džikaku* 自覚) a třídění smyslových dat. V této fázi dochází mj. k identifikaci zdroje podnětu. Ikegami a Morija (2012, 8) poukazují na „pasivní“ charakter smyslového vjemu oproti „aktivnímu“ charakteru percepce.¹ Na percepci lze nahlížet také jako na přenos sensorické informace sítí dlouhých axonů z periferních nervů do centrální nervové soustavy, tj. míchy a následně mozku (Kandel 2007, 58–59). Konečně **kognice** představuje fázi, kdy jsou percepční informace kategorizovány, posuzovány a mimo jiné též dávány do souvislosti s volbou vhodné odezvy. Právě odezvou je pak řetězec konkrétní fyzické zkušenosti uzavřen a vnějšmu podnětu je přisouzen význam (*imi* 意味).

Celý proces vnímání je komplexní a integrovaný, tj. celistvý (odkažme zde na *gestalt*, klíčový pojem moderních kognitivních věd), nicméně jeho jednotlivé fáze lze identifikovat například skrze různé typy narušení. Člověk může být slepý z hlediska percepce, přestože jeho oči (zornice, sítnice, rohovka atd.) mohou být funkční bez narušení a stimuly ve fázi smyslového vjemu řádně přijímají. Celá řada poruch a nemocí smyslového vnímání je dnes již známá a klinicky zkoumána nejen v rámci neuropatologie.

To, co je pro člověka „smysluplné“, tedy to, co stojí v základu našeho „smyslového bytí“, se formuje z matérie smyslových vjemů skrze percepci v naší kognici, kterou nevnímáme jako orgán či jako *locus*, nějaké místo v rámci našeho organismu, nýbrž jako komplex funkcí a procesů, jež mají tělesnou bázi, a přitom tvoří jádro našeho nemateriálního, duševního života. Právě zde vznikají pojmy (koncepty), rodí se obrazy, imaginace a kreativita. Uchopení a popis lidské kognice je předmětem zkoumání filozofů, psychologů, neurovědů a dalších představitelů kognitivních věd. V následující podkapitole představíme jeden z teoretických nástrojů, který se pro tyto účely od konce osmdesátých let 20. století využívá: obrazová schémata.

1 Zatímco proces smyslového vjemu lze v japonštině ilustrovat např. konstrukcí 音が聞こえる (je slyšet zvuk), proces percepce lze ilustrovat konstrukcí 音を聞く (slyším zvuk).

3. Obrazová schémata jako jeden ze základních kognitivních mechanismů

Kognitivní lingvisté a kognitivní vědci obecně ve snaze prozkoumat a popsat mechanismy, jimiž se fyzická zkušenost² se světem přenáší do lidské kognice, kde je zpracovávána a přetvářena v náš konceptuální systém, myšlení a vůbec duševní život, zavádějí celou řadu pojmů a výkladových konstruktů. Mezi tyto pojmy patří KATEGORIZACE (a pojetí kategorií), ABSTRAKCE a SCHEMATIZACE, KONSTRUOVÁNÍ a PERSPEKTIVIZACE a mnoho dalších. Některé pojmy jsou v teoriích dále členěny či hierarchizovány, případně jsou využívány jako stavební prvky složitějších procesů, jakými jsou (konceptuální) METAFORA, METONYMIE, MENTÁLNÍ PROSTORY, KONCEPTUÁLNÍ INTEGRACE (*blending*), KONCEPTUÁLNÍ RÁMCE (*frames*) a domény aj.³ Pole výzkumů je nesmírně rozsáhlé, a proto není překvapivé, že různí badatelé často zavádí různé pojmy pro výklad stejného či podobného jevu. Teorie popisující lidskou kognici a její vztah k jazyku pak spíše než sladěný celek představují různorodé „hnutí“. V jednotném paradigmatu moderní kognitivní lingvistiky je přitom navzdory vzájemné různorodosti udržuje příklon ke dvěma klíčovými teoreticko-filozofickým závazkům, které v roce 1990 formuloval George Lakoff: závazek zevšeobecnění (*generalization commitment*) a závazek kognitivní (*cognitive commitment*). První z nich vede badatele k hledání obecných principů, platných pro kognici a jazyk na všech úrovních zkoumání. Druhý nabádá k hledání a zavádění takových pojmů a výkladů, jež nebudou v rozporu s obecnými poznatky o lidské kognici, získanými z výzkumů jiných kognitivních věd (např. z výzkumů neurofyzologie mozku, kybernetiky aj.). Zatímco první je vyjádřením postoje „antimodularismu“, druhý reprezentuje snahu o empirický přístup k tělesnosti lidské kognice. Jinými slovy, od zaváděných explanačních konstruktů a pojmů se očekává, že budou psychologicky a fyziologicky realistické, a to bez ohledu na úspornost či „elegantnost“ výsledného aparátu.

Významným pojmem, zavedeným do kognitivních věd americkým filozofem Markem Johnsonem, je tzv. **obrazové schéma** (*image schema*).⁴

2 Zmiňujeme zde „fyzickou zkušenost“, ale náš vnitřní „vesmír“ je současně z velké části formován též zkušeností kulturně-sociální.

3 Pro přehled klíčových pojmů a teorií moderní kognitivní lingvistiky viz např. Evans a Green (2006), Evans (2007), Geeraerts a Cuyckens (2007) aj.

4 V některých českých zdrojích lze narazit na ekvivalentní pojem „představové schéma“.

Pojem samotný je předmětem diskusí a je neustále rozvíjen. Johnson sám jej uvádí následovně:

[...] human bodily movement, manipulation of objects, and perceptual interactions involve recurring patterns without which our experience would be chaotic and incomprehensible. I call these patterns "image schemata", because they function primarily as abstract structures of images. They are gestalt structures, consisting of parts standing in relations and organized into unified wholes, by means of which our experience manifests discernible order. When we seek to comprehend this order and to reason about it, such bodily based schemata play a central role. (Johnson 1987, xix)

Obrazová schémata tedy lze charakterizovat jako velmi rudimentární kognitivní struktury, jež vycházejí z naší opakované konkrétní fyzické zkušenosti s prostředím a formují se skrze generalizaci a abstrakci. Jedná se přitom v mnoha případech o struktury multimodální v tom smyslu, že ona výchozí zkušenost s prostředím je nejčastěji výsledkem souběhu různých smyslových vjemů. Zkušenost je však nejen zdrojem obrazových schémat, ale současně též jejich důsledkem – má-li pro nás být smysluplnou. Johnson (1987, 29) uvádí:

[...] in order for us to have meaningful, connected experience that we can comprehend and reason about, there must be pattern and order to our actions, perceptions, and conceptions. A *schema* is a recurring pattern, shape, and regularity in, or of, these ongoing ordering activities. These patterns emerge as meaningful structures for us chiefly at the level of our bodily movements through space, our manipulation of objects, and our perceptual interactions. (Kurziva v originálu.)

Příkladem obrazového schématu je schéma VERTIKALITA (UP-DOWN, *džóge* 上下). Gravitace zajišťuje, že nezajištěné objekty padají k zemi. S ohledem na asymetrickou vertikální osu lidského těla jsme nuceni se sehnout, abychom dosáhli na spadlé objekty, shlédnout dolů na spadlé objekty, vzhlédnout nahoru k objektům, jež spadlé nejsou apod. Právě tento druh zkušenosti podmíněné fyzikálními vlastnostmi prostředí i evolučně danými fyziologickými vlastnostmi našich těl dává vzniknout obrazovým schématům. (Evans 2007, 106) Literatura na toto téma uvádí celou řadu konkrétních obrazových schémat, veškeré výčty jsou však vždy nutně pouze ilustrativní. Příkladem je také tab. 1.

Tab. 1. Příklady obrazových schémat (s japonským pojmenováním).

NÁDOBA 入れ物／容器	ROZDĚLENÍ 分裂	SPOJENÍ 連結
CESTA 経路	CENTRUM-PERIFERIE 中心・周縁	BLÍZKO-DALEKO 遠近
CIRKULACE 循環	POHYB 動き	SPLYNUTÍ 合一／統合
ČÁST-CELEK 部分・全体	VPŘEDU-VZADU 前後	PŘÍTAŽLIVOST 引力
PLNÝ-PRÁZDNÝ 満・空	VERTIKALITA 上下	STYK 接触
OPAKOVÁNÍ 反復	VLEVO-VPRAVO 左右	ŠKÁLA 尺度
POVRCH 表面	VEKTOR ベクトル	OBJEKT もの／対象
VYVÁŽENOST 均衡	MASA-JEDNOTLIVINA 連続体・個体	PROCES 経過／過程

Clausner a Croft (1999, 15) rozdělují jednotlivá obrazová schémata do skupin podle „domén“ zkušenosti: PROSTOR, ŠKÁLA, NÁDOBA, SÍLA, JEDNOTA/MNOHOST, IDENTITA, EXISTENCE.⁵ Např. schémata VERTIKALITA, VPŘEDU-VZADU, VLEVO-VPRAVO, BLÍZKO-DALEKO, CENTRUM-PERIFERIE a STYK jsou sdružena v doméně prostor především na základě experienčního souvšytku – všechna jsou výsledkem naší zkušenosti s existencí ve fyzickém prostoru, orientací a pohybem v něm. Jedním z konceptů, jež dále doplňují teorii obrazových schémat, jsou tzv. **smyslová schémata** (*sensu sukíma* センス・スキーマ), jež nejsou „multimodální“, ale naopak vázána na naše konkrétní smysly, jako je chuť, hmat apod. (Taylor a Seto 2008, 306–306)

Skutečná povaha obrazových schémat je stále předmětem diskusí. Např. Johnsonův původní návrh vnímat obrazová schémata jako „prekonceptuální struktury“ (Johnson 1987, xvi), jež jsou elementárními složkami konceptů, je předmětem řady kritických argumentací (viz Hampe 2005, 3). Je však spolehlivě prokázáno, že se jedná o struktury **prelingvistické**, tj. člověk si je osvojuje (a spousta z nich má plně osvojeno) ještě před osvojováním jazykového systému konkrétního mateřského jazyka. Názvy jednotlivých obrazových schémat tudíž nelze chápat jako formy přirozeného jazyka, či dokonce jako ekvivalenty lexikálních jednotek. Jsou to koncepty čistě metajazykové. Samotná obrazová schémata jsou přitom pro tvorbu významu běžných jazykových prostředků klíčová, neboť fungují jako stavební kameny tzv. lexikálních konceptů (Evans 2007, 107), jež jsou základními konceptuálními jednotkami jazykového systému konkrétního jazyka.⁶

5 Srov. Evans (2007, 108).

6 Spojení lexikálních konceptů s tzv. kognitivními modely je v Evansově teorii vnímáno jako základní princip bohatého „nepropozičního“ jazykového významu, jenž je subjektivní

Obrazová schémata jsou tedy významnou součástí nejen mimojazykových kognitivních procesů a struktur, jakými jsou např. konceptuální metafory, ale i specificky jazykových konstrukcí. Klasickým příkladem jsou gramatické prostředky, jež mají často užití ve formě vyjádření usouvztahnění či lokalizace jmenných entit ve fyzickém či metaforickém prostoru.⁷ Na příkladu japonského jazyka pak např. Itó (2008) demonstruje souvislost obrazových schémat se základními pádovými konstrukcemi.

Obsahový plán existenční konstrukce (*sonzai kóbun* 【存在】構文) s pádovým schématem [_ *ni* _ *ga* V] je podle Itóa saturován obrazovým schématem NÁDOBA 容器. Konstruktem (tj. reálnou textovou manifestací s konkrétním lexikálním obsazením) této konstrukce může být věta (1):

Reizóko-ni bíru-ga ar-u.

lednice-DAT pivo-NOM je-NPST

„V lednici je pivo.“

Centrální význam existenční konstrukce, tj. <existenci objektu v určité lokaci>, Itó identifikuje jako příklad komplexnějšího schématu, tzv. **schématu události** (イベント・スキーマ). V tomto případě se jedná o schéma události stav (*džótai* 《状態》). Toto schéma coby význam existenční konstrukce pak umožňuje extenzi i do méně prototypických případů daného pádového schématu, jakými jsou věty (2) (Itó 2008, 7):

a. *Sensei-ni musume-san-ga 3-nin irrašar-u.*

učitel-DAT dcera-HON-NOM 3-CLS j_{C_{HON}}-NPST

„Pan učitel má tři dcery.“

b. *Taró-ni arabiago-ga wakar-u.*

Taró-DAT arabština-NOM je.srozumitelný-NPST

„Taró rozumí arabštině.“

Příklad (2.a) vyjadřuje (neprototypickou) posesi, příklad (2.b) pak možnost (existenci schopnosti). Společně s existenční konstrukcí v příkladu (1) sdílí stejné schéma události – STAV. Následující příklady (3) demonstrují odlišné pádové schéma [_ *ga* _ *kara* _ *ni* V], jedná se

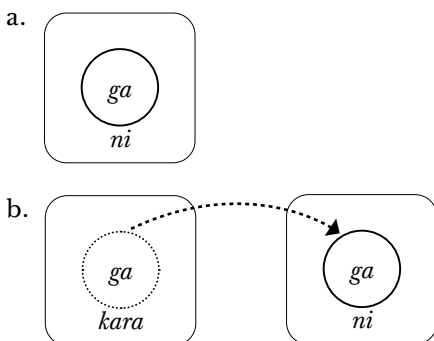
a současně nadindividuální, založený na imaginativním porozumění konkrétního mluvčího, a přitom psychologicky realistický. Podrobněji viz Evans (2007 nebo 2009).

7 V indoevropských jazycích to platí pro předložky, předložkové či příslovečné fráze apod.

o příklady konstrukce změny (*henka kóbun* 【変化】構文) se schématem události změna (*henka* 《变化》):

- a. *Ani-ga Tókjó-kara Kjóto-ni hikkoši-ta.*
bratr-NOM Tokio-ABL Kjóto-DAT přestěhuje.se-PST
„Můj bratr se přestěhoval z Tokia do Kjóta.“
- b. *Waga ša-no gjóseki-ga akadži-kara kurodži-ni tendži-ta.*
naše firma-GEN výsledek-NOM červená.čísla-ABL černá.čísla-DAT
převrátí.se-PST
„Hospodářský výsledek naší firmy se překlopil ze ztráty do zisku.“

Příklad (3.a) vyjadřuje změnu lokace, příklad (3.b) změnu stavu. Obě konstrukce však mají stejný sémantický základ, a tím je obrazové schéma CESTA (*keiro* 経路).⁸ Graficky lze schematický význam existenční konstrukce (včetně konstrukcí souvisejících) a konstrukce změny, tj. schéma události STAV, respektive změna, znázornit jako (4):⁹



Čtverce se zaoblenými rohy v (4.a) a (4.b) podle Itóa představují doménu prostoru (s příslušným pádovým označením), kruhy představují schematický objekt (opět s uvedením pádového značení). Při porovnání obou diagramů je patrné nejen to, že doména prostoru ve (4.b) zahrnuje start (*kiten* 起点) a cíl (*čakuten* 着点) coby složky obrazového schématu CESTA, ale také že cílový bod tohoto schématu je totožný se schématem události STAV (jež vychází z obrazového schématu nádoba) ve (4.a),

⁸ Itó (2008) je japonsky označuje 〈起点—経路—着点〉 tj. <START – TRASA – CÍL>.

⁹ Grafické znázornění přebíráme z Itó (2008, 5 a 8).

a to včetně pádového označení. Lze konstatovat, že obrazová schémata *NÁDOBA* a *CESTA* jsou zkušenostně provázána, a to do té míry, že na vyšší rovině abstrakce (schematizace) se jedno obrazové schéma může podílet na vzniku schématu druhého. Obrazová schémata a schémata události pak v lidské kognici tvoří hierarchickou konceptuální síť, jež se promítá do jazykového systému.

Univerzálnost základní zkušenosti s fyzickým prostředím a prelingvistický charakter obrazových schémat vede k tomu, že obrazová schémata (přinejmenším ta, jež jsou uvedena v tab. 1 výše) nejsou, na rozdíl od systémů konkrétních jazyků, kulturně podmíněna. Formální podobnost konstrukcí změny a konstrukce existenční (či posesivní), která je těmito „univerzálními“ obrazovými schématy motivována, lze tak pozorovat i v typologicky značně odlišných jazycích. V následující podkapitole se zaměříme na dvě vybraná obrazová schémata, jež jsou často využívána pro výklad systému japonského jazyka.

4. MONO a KOTO jako klíčová obrazová schémata japonského jazyka

Pojmy *mono* a *koto* se běžně využívají pro popis vybraných jevů japonského jazyka i v paradigmatech, jež nejsou přímo vázána na kognitivní lingvistiku a teorii obrazových schémat. Nemáme zde na mysli lexikálně-gramatické formy *mono* もの a *koto* こと／事, které spolu s dalšími prostředky typu *hito* ひと／人, *toki* とき／時 či *no* の v japonštině plní funkci tzv. formálních substantiv (*keišiki meiši* 形式名詞).¹⁰ Studie typu Ogawa a Andó (1999), Aoki (2005) či Masuoka (2013) užívají pojmy *mono* a *koto* (v zápise モノ a コト) jako abstraktní pojmy, odkazující ke gramatickým či sémantickým kategoriím typu <jmenná fráze>, <nominální entita> (angl. *substance*), respektive <predikace> (angl. *matter*) apod., jež strukturují výpovědi v japonském jazyce. Mají-li tyto pojmy mít nějaký sémantický základ, pak pro svou schematičnost právě tomu odpovídají obrazová schémata. *Mono* a *koto* tedy v této kapitole nadále budeme užívat jako označení konkrétních obrazových schémat.

10 Pro kognitivně orientovanou analýzu formálních substantiv v japonštině viz kapitola Model ukotvené kognice a konstrukce s formálními substantivy.

MONO モノ odpovídá obrazovému schématu objekt (viz tab. 1). Jako sémantická složka tvoří základ obsahového pólu lexikálních jednotek, jež jsou v tradičním japonském pojetí slovních druhů klasifikovány jako tzv. *taigen* 体言, tj. prototypicky substantiva. MONO také odpovídá tomu, co v teorii kognitivní gramatiky (*cognitive grammar*) Ronald Langacker označuje pojmem *nominal predication* (Langacker 1991; Evans a Green 2006, 534–535) nebo jednoduše *nominal* (Langacker 2009; Taylor 2002). V typologicky orientovaném aparátu Williama Crofta jsou lexémy klasifikovány podle typologické (bez)příznakovosti v základních pragmatických funkcích. Z tohoto pohledu pak obrazové schéma MONO konceptuálně saturuje ty lexémy, jež jsou nejméně příznakové v pragmatické funkci „reference“ (Croft 1991, 51–52).

KOTO コト definujeme jako výsledek integrace obrazového schématu PROCES (viz tab. 1) s dalšími obrazovými schématy, jako jsou AKCE, VLASTNOST či stav. Jako sémantická složka tvoří základ obsahového pólu lexikálních jednotek, jež jsou v tradičním japonském pojetí slovních druhů klasifikovány jako tzv. *jógen* 用言, tj. predikativy, zahrnující verba či adjektiva. Protipólem v teorii kognitivní gramatiky jsou mu především lexémy, jež profilují tzv. relační predikace (*relational predication*). Lze také říci, že KOTO konceptuálně saturuje lexémy, jež jsou v Croftově teorii chápány jako nejméně příznakové v pragmatických funkcích „predikace“ a „modifikace“ (tj. z hlediska sémantické třídy AKCE, STAVY a VLASTNOSTI, jež mají nenulovou valenci, Croft 1991, 132 a 137).

Přestože obrazová schémata jako objekt či proces jsme v předchozí podkapitole charakterizovali jako „univerzální“, obrazovým schématům MONO a KOTO přisuzujeme vlastnosti, jež se specificky projevují v systému japonského jazyka. Patří mezi ně mj. komplementární návaznost na určité skupiny vázaných morfémů, označovaných jako klasifikátory. Zatímco MONO se váže na klasifikátory typu /-ko/ 個, /-hai/ 杯, /-nin/ 人, /-hon/ 本 aj., KOTO se váže na klasifikátory jako /-kai/ 回, /-tabi/ 度 či /-hen/ 遍.¹¹ Jako výkladové konstrukty pak MONO a KOTO lze vztáhnout mj. na vymezení základních větněčlenských funkcí v japonštině, a to následujícím způsobem:

KOTO, jež plní funkci predikace, je predikát 述語 či 述部.

11 Pro kognitivně orientovanou analýzu klasifikátoru v japonštině viz např. Lakoff (2006, 113–118).

MONO, jež v referenční funkci doplňuje KOTO, je KOMPLEMENT 補足語 či 補語.¹²

Výraz, jenž modifikuje MONO, je PŘÍVLASTEK 連体修飾語.

Výraz, jenž modifikuje KOTO, je PŘÍSLOVEČNÉ URČENÍ 連用修飾語.

Ve vazbě na funkce větných členů lze dále vymezovat též slovnědruho- vé zařazení lexémů, u nichž se předpokládá nejen závislost na gramatické konstrukci, v níž se vyskytují, ale také základní lexikální obsah tvořený lexikálním konceptem, jehož součástí jsou obrazová schémata. Příklad- ěm u tzv. velkých syntaktických kategorií (slovních druhů) v japonštině tak lze očekávat projevy obrazových schémat MONO a/nebo KOTO.

5. TOKORO jako specifické obrazové schéma japonského jazyka

Kognitivně a typologicky orientované teorie zmíněné výše (především Langacker 1991 a Croft, 1991) naznačují, že formální projevy obrazových schémat typu OBJEKT a PROCES lze očekávat ve všech běžně zkoumaných jazycích. Příklad- ěm opozice jmenné a relační predikace, kterou jsme zmínili v předchozí podkapitole a kterou jsme usouvztažnili s obrazový- mi schématy MONO a KOTO, není konceptem určeným pouze pro popis angličtiny, nýbrž konceptem s typologickým dosahem, tj. aplikovatelným na jazyky různých typů. Ikegami (2007, 56–74) nicméně vybízí k tzv. individualizující jazykové typologii 〈個別言語志向的〉類型論.¹³ Vystává tak otázka, zda lze identifikovat nějaké obrazové schéma, jež se v systému japonského jazyka projevuje výrazněji než v jazycích jiných. Naším záměrem je předvést, že právě takovým obrazovým schématem je schéma TOKORO トコロ.

Tokoro ところ/所, podobně jako *mono* či *koto*, figuruje v systému japon- ského jazyka nejen jako lexikální jednotka (strukturalistickou terminologií prostředek „pojmenování“), ale také jako gramatický prostředek (prostře- dek „usouvztažnění“) – formální substantivum 形式名詞. My však zde

¹² Větněčlenská funkce podmět je v japonštině problematická. Blíže viz Matela (2017).

¹³ Stojí za zmínku, že Ikegamiho typologický postoj je výrazně inspirován lingvistickou „cha- rakterologií“ Viléma Mathesia. Horie a Pardeshi (2009, 21) pak Ikegamiho typologii charakte- rizují jako příklad „kognitivní typologie“ 認知類型論. V osobě japonského lingvisty Jošihika Ikegamiho (nar. 1934) se tak zajímavě propojují myšlenky funkčního strukturalismu pražské- ho typu s moderní angloamerickou kognitivní lingvistikou.

k němu přistupujeme opět pouze jako k metajazykovému označení abstraktního obrazového schématu, jež se utváří skrze naši přímou zkušenost s existencí a interakcí v prostoru, podobně jako např. obrazové schéma NÁDOBA či schémata založená na asymetrickém nastavení našich fyzických těl (VPŘEDU–VZADU atp.). Jak jsme již zmínili v podkapitole 3, Clausner a Croft (1999) či Evans (2007) uvádějí PROSTOR (angl. SPACE) jako kategorii obrazových schémat. Je však pozoruhodné, že samotné obrazové schéma PROSTOR se v tomto smyslu v literatuře prakticky nevyskytuje. Právě pro sémantickou analýzu japonštiny se přitom jeví zcela zásadním.

Kušima (2002) předvádí sémantickou analýzu vybraných japonských lexikálních prostředků ve vztahu ke konceptům *mono* (věc, zapisuje 《物》) a *bašo* (místo, zapisuje 《場所》).¹⁴ Zatímco význam výrazů v (5) níže je závislý na konceptu *mono*, význam výrazů v (6) je podle Kušimy závislý na konceptu *bašo*:

- a. *nagai* (dlouhý), *acui* (tlustý), *futoi* (tlustý), *cumetai* (studený, chladivý) aj.
- b. *kore* (toto, tato věc), *sore* (to, ta věc), *are* (tamto, ono, tamta věc) aj.
- a. *hiroi* (rozlehlý), *fukai* (hluboký), *takai* (vysoký), *samui* (chladný) aj.
- b. *koko* (tady), *soko* (tam), *asoko* (tamhle) aj.

To, čemu Kušima říká *bašo*, prakticky přesně odpovídá našemu obrazovému schématu TOKORO. Jako obrazové schéma spoluutváří lexikální koncepty lexémů v (6), zatímco význam lexémů v (5) je saturován obrazovým schématem MONO. Jejich odlišný základ na rovině obrazových schémat pak vysvětluje vzájemnou kompatibilitu či nekompatibilitu výrazů jedné skupiny v modifikační konstrukci s lexémy *mono* a *bašo*, jak ilustrujeme zde:

- a. *nagai mono* (dlouhá věc), *cumetai mono* (studená věc) ...
- b. **hiroi mono* (int. široká věc), **samui mono* (int. chladná věc) ...
- a. **nagai bašo* (int. dlouhé místo), **cumetai bašo* (int. studené místo) ...
- b. *hiroi bašo* (rozlehlé místo), *samui bašo* (místo, kde je chladno) ...

Lexém *samui* je vázán s lexikálním konceptem, jenž je tvořen mj. obrazovým schématem TOKORO. To mu umožňuje utvářet sémanticky koherentní přívláskovou konstrukci s lexémy, jež taktéž mají obsahový plán

14 Kušima nehovoří o „konceptu“ ani o „obrazovém schématu“, ale pouze o „principu“ 原理 dané opozice.

saturován obrazovým schématem TOKORO (včetně lexému *bašo* s významem „místo“). Současně mu to brání modifikovat lexémy, jejichž význam je založen na obrazovém schématu MONO (včetně lexému *mono* s významem „věc“). Je přitom zajímavé pozorovat hierarchičnost jednotlivých obrazových schémat v morfologické kompozici daných výrazů, neboť hovoříme-li o lexému *samui*, máme tím na mysli primárně jeho lexikální morfém /*samu-*/, jenž je saturován schématem TOKORO, zatímco gramatický morfém (ohebná koncovka) /-i/ pro predikační a modifikační funkci je sám saturován obrazovým schématem KOTO:

[[*samu*-_{MONO}]-i_{KOTO}]_{KOTO}

Obrazová schémata se v lexikálních konceptech stýkají a spojují, aniž se musí vzájemně vylučovat. Jak ilustruje Kušima (2002, 61–62), demonstrativní substantiva ze skupin (5.b) a (6.b) výše, tj. např. *kore* (toto) a *koko* (tady) se nepojí jen s obrazovými schématy MONO a TOKORO, ale též s obrazovým schématem část–CELEK (viz tab. 1), přičemž MONO je kompatibilní s prvkem celek, zatímco TOKORO je kompatibilní s prvkem část.

(10) (ve vztahu k tvorbě textu)
 a. *Koko-o kakinaoši-nasai.*
 Tady-ACC přepíše-IMP
 „Tady to přepiš.“

b. *Kore-o kakinaoši-nasai.*
 Toto-ACC přepíše-IMP
 „Toto přepiš.“

Zatímco (10.a) vede k interpretaci příkazu přepsat pouze část tvořeného textu, (10.b) vede k interpretaci rozkazu přepsat text celý. Podobný vztah části a celku k obrazovým schématům MONO a TOKORO je možno pozorovat i u gramatických prostředků, jakými jsou pádové partikule:

(11) a. *Źuki-no saka-o subet-ta.*
 Sníh-GEN svah-ACC uklouzne-PST
 „Sklouzl jsem zasněžený svah.“

b. *Źuki-no saka-de subet-ta.*
 Sníh-GEN svah-LOC uklouzne-PST
 „Uklouzl jsem na zasněženém svahu.“

Akuzativní pádová partikule *o* je vázána na obrazové schéma MONO, a profiluje tedy celek (v př. /11.a/ subjekt klouzáním sjel celý svah), lokativní pádová partikule *de* je vázána na obrazové schéma TOKORO, a profiluje tedy část (v př. /11.b/ subjekt uklouzl nebo se sklouzl pouze na části svahu).

Opozicí MONO a TOKORO se zabývá také Ikegami (2007), který přebírá metodu Ronalda Langackera a kognitivních psychologů a zaměřuje se na sémantickou přirozenost konstruování scény, realizované jazykovým vyjádřením. Srovnáme konstrukce ve (12):

- (12) a. *Cukue-no ue-no hon*
stůl-GEN nahoře-GEN kniha
„kniha na stole“
- b. *¿?Hon-no šita-no cukue*
kniha-GEN dole-GEN stůl
„stůl pod knihou“

Lexémy *cukue* (stůl) i *hon* (kniha) jsou substantiva a lexikálně vyjadřují MONO. Při konstruování scény, kdy se kniha nachází na horní desce stolu, však dochází k jejich vzájemnému usouvztažnění v rolích tzv. <figury> (*figure*) a <pozadí> (*ground*). Toto uspořádání je kognitivní (konceptualizační) proces, jenž se promítá do přirozenosti jazykového vyjádření. Vyjádření (12.a), v němž *hon* plní roli <figury>, tj. relativně kognitivně prominentnější entity, a *cukue* plní roli <pozadí>, vyznívá přirozeněji než vyjádření (12.b), v němž mají obě entity role vzájemně vyměněné. Podle Ikegamiho je přirozenost (12.a) dána tím, že koncept knihy (*hon*) je výrazněji utvářen obrazovým schématem MONO, což mu dává relativně vyšší potenciál přirozeně plnit roli <figury>. Oproti tomu koncept stolu (*cukue*) je z větší míry utvářen obrazovým schématem TOKORO, což mu dává relativně vyšší potenciál plnit roli <pozadí>. Zdá se tedy, že prominentnost obrazového schématu MONO či TOKORO v lexikálních konceptech substantiv je záležitostí relativní a může být předmětem konstruování (angl. *construal*), tedy ovlivněna užitím daného lexému pro popis konkrétní situace, jež je předmětem sdělení.

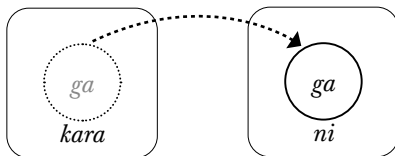
Zřejmě nejvýraznějším projevem uznání významu konceptu místa pro popis japonského jazyka je program kognitivního lingvisty Tomojukiho Oky nazvaný „Lingvistika místa“ (*bašo no gengogaku* 場所の言語学), představený především skrze monografii Oka (2013). Oka v něm přehodnocuje výchozí perspektivy kognitivní lingvistiky, staví proti sobě „subjektovou logiku“ 主語論理 a „predikátovou logiku“ 述語論理, přičemž obrazová

schémata jako nejazykové entity asociuje s druhou zmíněnou (Oka 2013, 63). Právě s ní se také pokouší spojit tzv. konceptuální locus (*gainenteki ba* 概念的「場」) jako schematický obsah gramatického morfému *wa* (Oka 2012). V tomto pojetí je tedy TOKORO (v Okově terminologii *ba* nebo *bašo*) opět v opozici k MONO. Zatímco MONO je ústředním konceptem „subjektové logiky“, TOKORO je ústředním konceptem „predikátové logiky“, v čemž se Oka inspiruje mj. „logikou místa“ (*bašo no ronri* 場所の論理) významného japonského filozofa Kitaróa Nišidy (1870–1945). I v důsledku toho přisuzuje Oka pojmu TOKORO mj. ontologickou prominentnost vůči pojmu MONO – určitý objekt či „věc“ může existovat pouze na nějakém „místě“, a existence „místa“ tedy musí ontologicky předcházet existenci daného objektu. Tím je také „predikátová logika“ nadřazena „subjektové logice“.

V předchozích odstavcích této podkapitoly jsme na základě různých zdrojů představili argumenty pro účelnost obrazového schématu TOKORO, komplementárně se schémata MONO a KOTO, při popisu systému japonského jazyka, a to jak na poli lexikálních jednotek, tak na poli gramatických prostředků, jež v kognitivních přístupech nejsou čistě formální (tj. funkční, ale bez významové složky), nýbrž konceptuálně naplněné – v duchu znakového/symbolického pojetí jazykového znaku. Na tomto místě se můžeme vrátit k modelu Taketa Itóa, představenému v podkapitole 3 a doplnit jej o zmíněná tři obrazová schémata, coby složky schématu události, jež tvoří sémantický obsah analyzovaných pádových konstrukcí. Pro ilustraci zopakujeme konstrukci změny (lokace) (přebíráme z Itó 2008, 149–151):

- (13) Konstrukce: Změna (lokace) 【(位置)変化】構文
 Pádové schéma: [_ *ga* _ *kara* _ *ni* V]
 Konstrukt: *Ani-ga Tókjó-kara Kjóto-ni hikkoši-ta.*
 Bratr-NOM Tokio-ABL Kjóto-DAT přestěhuje.se-PST
 „Můj bratr se přestěhoval z Tokia do Kjóta.“
 Schéma události: změna lokace 《位置変化》(též přesun 《移動》)
 Obrazové schéma: cesta 〈起点—経路—着点〉(též 〈経路〉)

Grafické znázornění:



Tři klíčová obrazová schémata MONO, KOTO a TOKORO se promítají do grafického znázornění dané konstrukce následujícím způsobem: Kruhové objekty s pádovým označením *ga* představují relokovaný objekt konstruovaný obrazovým schématem MONO. Přerušovaná šipka znázorňuje proces konstruovaný obrazovým schématem KOTO (v pádovém schématu je zastoupen slovesem *V*). Čtverce se zaoblenými rohy s pádovým označením *kara* a *ni* znázorňují výchozí a cílový prostor, jenž je konstruován obrazovým schématem TOKORO. Právě tento prvek v původním Itóově modelu explicitně chybí. Obrazová schémata MONO, KOTO a TOKORO se takto jeví být stavebními prvky analyzovaného obrazového schématu CESTA.

Následující podkapitola se pokusí nahlédnout MONO, KOTO a TOKORO z obecněji sémiotického pohledu, neboť přirozený jazyk a jeho užívání je fenomén, jenž dalece přesahuje strukturaci lexikálních konceptů či gramatických konstrukcí.

6. Estetická funkce obrazových schémat v japonštině a funkce F12

Obrazová schémata MONO, KOTO a TOKORO pomáhají nejen ke schematizaci obecných gramatických prostředků a lexikálních konceptů v japonštině. V návaznosti na Ikegamiho (2007) můžeme tvrdit, že se podílejí také na estetické funkci jazyka. Zde lze pozorovat jisté sklony mluvčích japonštiny spatřovat jako relativně estetičtější a přirozenější takové konstruování situace, které ji konstruuje skrze tzv. ontologické (*sonzai ronri* 存在論的) jazykové prostředky, oproti možnosti konstruovat totožnou situaci skrze tzv. procesní (*katei ronri* 過程的) prostředky. Přestože opozice těchto dvou typů jazykového vyjádření se v japonském jazykovědném prostředí diskutuje již přinejmenším od období Meidži (1868–1912),¹⁵ mezi nejvýraznější proponenty této dichotomie v kontrastivní či typologické perspektivě patří právě Jošihiko Ikegami se svojí opozicí „jazyka typu *suru* (dělá)“ a „jazyka typu *naru* (nastane)“ – první zmíněný typ odpovídá v našem pojetí ontologické orientaci, druhý pak orientaci procesní. Procesní orientace se vyznačuje výraznou rolí konatele, tj. určitého *mono*, jež vykonává/realizuje *koto*. Oproti tomu ontologická orientace je postavena na změně stavu vyjádřené *koto*, již prochází určité *mono* nebo *tokoro*. Tendenci

15 Mezi první zmínky se řadí poznámka Basila Halla Chamberlaina (1850–1935) o tendenci japonštiny vyhýbat se personifikujícím konstrukcím, jež je uvedena v encyklopedii *Things Japanese* (první vydání z r. 1890). Podobně averzi japonštiny k personifikaci vyjádřil Chamberlainův současník Soseki Nacume v knize *Bungakuron* 『文学論』 z r. 1907. (Ikegami a Morija 2012, 21)

japonštiny preferovat ontologická vyjádření ilustruje Ikegami kontrastivně s angličtinou (anglickými překlady japonských textů), která má tendenci preferovat vyjádření procesní s výraznou rolí gramatického subjektu.

(14) *Wakanoura ni šio miči kure ba kata o nami ašibe o sašite tazu naki wataru*

(15) *As the tide flows into Wakanoura Bay / The cranes, with the lagoons lost flood, / Go crying toward the ready shore.*

(16) „Až příboj zaplaví mělčiny / v zátocě Waka, zamíří jeřábi / s křikem k rákosí u břehu.“¹⁶

Báseň č. 919 z nejstarší básnické sbírky japonské poezie *Man'jóšú* uvedená ve (14) poutá pozornost především konceptualizací posledního verše (*tazu naki-wataru*) a jeho anglického překladu ([*The cranes*] *go crying*). Podle Ikegamiho (1992, 274) jsou zde v opozici dva způsoby konceptualizace: <změna stavu> (状態の変化) a <změna místa> (場所の変化). Japonský originál konstruuje celou scénu jako celek, jenž prochází změnou (způsobenou přeletem křičících jeřábů), jedná se tedy o <změnu stavu>. Oproti tomu anglický překlad klade pozornost na jeřáby, kteří se s křikem přemísťují, jedná se tedy o <změnu místa>. Konstruování <změny stavu> klade do popředí *koto* – samotnou změnu, jež se odehrává – a také *tokoro* – místo či lokaci, jež onou změnou prochází. Konstruování <změny místa> klade do popředí *mono* – entitu, jež mění svoji lokaci. Inklinace ke konstruování <změny stavu> tedy vede k potlačení významu role gramatického podmětu (*mono*), což činí z japonštiny „jazyk typu *naru*“ (tj. ontologicky orientovaný). Inklinace ke konstruování <změny místa> pak u angličtiny vede naopak k vyzdvižení role jmenných entit v čele s gramatickým podmětem (*mono*) v roli konatele vázaného na proces/akci, což z angličtiny činí „jazyk typu *suru*“ (tj. procesně orientovaný).¹⁷ Jelikož gramatický inventář japonského jazyka disponuje konstrukcemi procesními stejně jako konstrukcemi ontologickými, lze právě v oné inklinaci k ontologickému konstruování spatřovat estetický rozměr tohoto typu vyjádření. Právě ontologické konstrukce přitom hierarchicky

16 (14) a (15) přebíráme z Ikegami (1991 a 1992). Český překlad v (16) je dílem A. Límana v knize *Man'jóšú* (2003). Japonská verze ve (14) využívá české transliterace moderního zápisu básně.

17 Podobné typologické či kontrastivní analýzy, jaké předvádí Ikegami, lze najít i u jiných japonských lingvistů, jako např. Hideo Teramura (1928–1990), Jasuši Haga (1928–2017) či Takehiro Kanaja (nar. 1951). Ke kritice tohoto typu analýzy viz např. Noda (2015).

nadřazují jazykové prostředky založené na obrazových schématech TOKORO a KOTO těm, které jsou založeny na obrazovém schématu MONO.

Zdenka Švarcová cituje Dazaiovu analýzu estetické nadřazenosti Bašóova klasického *haiku* o starém rybníku, ve srovnání s Kikakuovým pokusem o jeho parafrázi (Švarcová 1999, 49). Níže se pokusíme demonstrovat, že právě efekt tří klíčových obrazových schémat MONO, KOTO a TOKORO může objasnit výraznější estetickou hodnotu Bašóova originálu.

(17) *Furuike ja / kawazu tobikomu / mizu-no oto*
„Stará tůň / A žába hop / Šplouchnutí vody“
(překl. A. Líman)

(18) *Jamabuki ja / kawazu tobikomu / mizu-no oto*
„Žluté kvítečky / a žába hop / šplouchnutí vody“
(překl. Z. Švarcová)

Obě *haiku* se formálně liší pouze prvním veršem. Druhý a třetí verš je u obou básní totožný a obsahuje jak výraz reprezentující KOTO – *tobikomu* (vskočí), tak také výraz obsahující MONO – *kawazu* (žába). Bašóova verze (17) v prvním verši obsahuje výraz s obsahem reprezentujícím TOKORO – *furuike* (starý rybník), jenž celku dodává estetické ukotvení. Oproti tomu Kikaku v prvním verši užívá výraz *jamabuki* (zákula, druh žlutě kvetoucí rostliny), jenž opět vyjadřuje MONO. To zde lze jen obtížně „rekonstruovat“ do TOKORO. Můžeme tedy konstatovat, že právě přítomnost výrazu, jehož obsah je vázán na obrazové schéma TOKORO, dává Bašóovu *haiku* estetickou prominentnost oproti básni Kikakuově, jež takový výraz zcela postrádá. Estetika slavného Bašóova *haiku* tak současně demonstruje stejný estetický princip, jaký Ikegami identifikuje u básně Jamabe-no Akahita ze sbírky *Man'jóšú* (viz /14/ výše).

V úvodních podkapitolách této kapitoly jsme představili obrazová schémata jako kognitivní entity, jež mj. zprostředkovávají smyslovou zkušenost někde na pomezí percepce a kognice. V této podkapitole jsme se pokusili ilustrovat účast obrazových schémat MONO, KOTO a TOKORO na tvorbě estetického zážitku z japonského textu. Cestu od „vnějšího“ smyslového vjemu k niternému jazykovému (literárnímu, a tedy též estetickému) prožitku mapuje také Švarcová (1999) s pomocí svého sémiotického modelu funkce F12. Na tomto místě se proto pokusíme o dílčí syntézu. Navrhne provizorní usouvztažnění tří klíčových obrazových schémat, jež jsme identifikovali pro japonský jazyk, s prvky modelu F12. Ten pracuje se vzájemnou opozicí šesti „vnějších“ smyslů (ZRAK, HMAT, ČICH,

Tab. 2. Návrh vztahu „vnějších“ smyslů a obrazových schémat MONO, KOTO a TOKORO.

Vnější smysl		Obrazová schémata
ZRAK 視覺	→	MONO
HMAT 觸覺	→	MONO + TOKORO
ČICH 嗅覺	→	TOKORO + KOTO
CHUŤ 味覺	→	MONO + KOTO
SLUCH 聽覺	→	KOTO + TOKORO
MLUV 知覺	←	MONO + KOTO + TOKORO

CHUŤ, SLUCH a MLUV) a šesti „niterných“ smyslů (ZŘETEL, CIT, TUCHA, VKUS, STŘEH a UM) (Švarcová 1999, 22 a obr. 2). Jelikož obrazová schémata vznikají jako důsledek naší interakce s vnějším prostředím, nabízí se otázka, jak se jednotlivé „vnější“ smysly podílí na vzniku každého ze tří klíčových obrazových schémat. Je zřejmé, že obrazová schémata vznikají součinností smyslové zkušenosti. Přesto, podobně jako je výše naznačena jistá ontologická a estetická hierarchie u oněch tří obrazových schémat, lze uvažovat i o prominentnosti jednotlivých smyslů z funkce F12 ve vzniku každého z obrazových schémat. Vzájemné vztahy obou rovin ilustrujeme v tab. 2.

Entity vnějšího světa, jež jsou kategorizovány jako objekty (a tedy odpovídají obrazovému schématu MONO), vnímáme primárně zrakem. Hmat využíváme nejen k identifikaci takových hmotných objektů, ale také k přirozené orientaci v prostoru, a proto jej lze usouvztažnit také se vznikem obrazového schématu TOKORO. Sluch je klíčový při vnímání pohybu, akce či jiného procesu (nehybné entity typicky neprodukují zvuky), saturuje tedy abstraktní obrazové schéma KOTO. Současně však různá intenzita sluchového vjemu přispívá ke vnímání prostoru, vzdáleností a orientace zdrojů zvuku v něm, a proto je sluchový vjem také pevně spjat s obrazovým schématem TOKORO. Smysl mluv 知覺 můžeme pokládat za specifický, neboť na rozdíl od ostatních nemá základ v bazálním smyslovém vjemu 感覺 (viz podkapitola 2), nýbrž je usídlen v kognici 認知.¹⁸ Jelikož vznik obrazových schémat jako struktur prelingvistických (a potenciálně i prekonceptuálních) situujeme mezi fázi smyslového vjemu a fázi kognice, jsou to naopak právě obrazová schémata (včetně MONO, KOTO a TOKORO), co formuje a živí fungování tohoto bytostně lidského smyslu.¹⁹

18 Stojí za pozornost, že Švarcová (1999) pro MLUV užívá stejného japonského označení, které se v klinické neurologii používá pro označení fáze percepce, tj. *čikaku* 知覚.

19 Vztahy smyslů a obrazových schémat v tab. 2 naznačují pozoruhodnou souvislost mezi „esteticky prominentními“ obrazovými schématy KOTO a TOKORO a smyslem ČICH, jehož relativní prominentnost zmiňuje mj. Sýkora.

Vážení čtenáři, právě jste dočetli ukázkou z knihy ***Odrazy vesmíru v nás***.
Pokud se Vám ukáзка líbila, na našem webu si můžete zakoupit celou knihu.