

Richard Změlík

Konceptualizace barev v narativní fikci

na pozadí kvantitativních modelů



Richard Změlík

Konceptualizace barev v narativní fikci

na pozadí kvantitativních modelů

Recenzovali: doc. PhDr. Bohumil Fořt, Ph.D.
Mgr. Michal Škrabal, Ph.D.

Poděkování

Autor děkuje za podnětné připomínky i následnou neméně užitečnou debatu oběma recenzentům, doc. PhDr. Bohumilu Fořtovi, Ph.D. a Mgr. Michalu Škrabalovi, Ph.D.

*Vydání monografie bylo podpořeno z finančních prostředků grantu IGA_FF_2018_025
(Bohemistika: moderní filologie v 21. století) Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.*

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní, správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

1. vydání

© Richard Změlík, 2019

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2019

ISBN 978-80-244-5479-5

„No color is beautiful, no color is ugly. Each one of them can be everything if it enters the dynamics of the aesthetic process at the right moment and in the right place.“

(Sigmund Skard: The Use of Color in Literature.
Proceedings of the American Philosophical Society 90, 1946, s. 171.)

„The studies of word frequency both in everyday and literary language, which have recently been taken up, may also contribute to the understanding of this interplay of color surroundings, language, and literary style.“

(Sigmund Skard: The Use of Color in Literature.
Proceedings of the American Philosophical Society 90, 1946, s. 77.)

„Současná etapa literární vědy ruší především hranici mezi ní a jazykovědou. Umění je jednou z forem komunikace a z tohoto hlediska je zvláštním způsobem organizovaným jazykem. [...] Myšlenka uměleckého díla, jeho obsah není nějakou přímou deklarací; je to specifická konstrukce textu. Umělecká myšlenka se od neumělecké liší tím, že je konstruována a nemůže existovat mimo tuto organizaci.“

(Jurij M. Lotman: O exaktnosti v literární vědě.
Literární noviny 45, 1966, s. 3.)

„Žádné interdisciplinární výpůjčky samozřejmě nemohou působit automaticky, vždycky budou vyžadovat nějaké úpravy.“

(Ruth Ronenová: Možné světy v teorii literatury. Brno 2006, s. 44.)

„Pojem ‚metoda‘ se v posledních letech velmi nadužíval – vše se začalo nazývat ‚metodou‘. ([...] Došlo to tak daleko, že ‚metodologie spolkla samotnou vědu‘ – dostali jsme se do slepé uličky, do níž nás zavedly již staré dějiny literatury.) Slovu ‚metoda‘ je třeba vrátit jeho dřívější skromný význam, označující postup zkoumání toho či onoho konkrétního problému. Je-li zachován jeden princip, mohou být metody zkoumání formy těmi nejrozumnějšími – v závislosti na tématu, materiálu, položení otázky. Metody zkoumání textu, metody zkoumání verše, metody zkoumání určitého autora, období atd. – takové je přirozené užití slova ‚metoda‘.“

(Boris Ejchenbaum: K otázce ‚formalistů‘.
Formalismus v polemice s marxismem. Praha 2017, s. 58–59.)

Obsah

1. Předmluva.....	9
2. Výchozí podněty: základní přístupy a koncepce (se zřetelem k lingvistice).....	13
2.1 Barvy v jazyce ze synchronní perspektivy.....	15
2.2 Barvy v jazyce z diachronní perspektivy	40
2.3 Pojmenování barev a jazykový obraz světa	45
2.4 Asociativní významy jazykových pojmů základových barev.....	51
2.5 Barvy a jejich algoritmy	62
2.6 Barvy v kontextu české lingvistiky	71
2.7 Barvy v literatuře, folklóru a ve výtvarném umění	75
2.8 Shrnutí	83
3. Od lingvistiky k literární vědě: fikční sémantika barev.....	89
3.1 Úvodem	89
3.2 Konceptualizace druhého stupně.....	97
3.3 Teoretické otázky diskurzivní analýzy: modelování a exaktnost v literární vědě	106
3.4 Kvantitativně-korpusová analýza jako zdroj literárněvědného modelování.....	112
4. Kvantitativní modely: výchozí situace a jejich komparace	117
4.1 Sémantická typologie lexikálních kontextů	168
4.2 Modely tematicko-motivických skupin.....	192
4.3 Kvantitativní modely: shrnutí	198
5. Fikční sémantika barev v próze Jana Čepa – literárněvědná interpretace na bázi kvantitativních modelů	203
5.1 <i>Dvojí domov</i>	205
5.1.1 Modrá.....	206
5.1.2 Zelená.....	210
5.1.3 Červená.....	214
5.1.4 Bílá a černá	216
5.2 <i>Vigilie</i>	218
5.2.1 Bílá a černá	219
5.3 <i>Zeměžluč</i>	224
5.3.1 Bílá a černá.....	224
5.4 <i>Letnice</i>	230
5.4.1 Bílá a modrá	231
5.4.2 Zelená, červená, zlatá	242
5.5 <i>Děravý plášť</i>	243
5.6 <i>Hranice stínu</i>	247
5.7 <i>Modrá a zlatá</i>	251
5.8 <i>Tvář pod pavučinou</i>	254
5.9 <i>Polní tráva a Cikáni</i>	257
5.10 Shrnutí	259

6. Close reading nebo distant reading? (místo závěru).....	269
Přílohy.....	277
Summary.....	299
Bibliografie	303
Jmenný rejstřík.....	315

1. Předmluva

Předkládaná práce se na první pohled možná nemusí jevit jako standardní literárněvědná studie, ale spíše jako práce lingvistická, přesto právě do oblasti literární vědy náleží především. Co ji činí nestandardní, jsou především dvě oblasti zde realizovaného výzkumu: první oblastí je exkurz do kognitivní lingvistiky, druhou aplikace kvantitativních a korpusových metod, jež jsou známé především z korpusové lingvistiky, ale v posledních letech se rovněž aplikují v literární vědě, zejména v zahraničním výzkumu. Cíle, které zde sledujeme, však nejsou primárně jazykovědné, ale literárněvědné. Hlavní problematika, kterou je v této práci sémantika pojmenování tzv. základových barev ve fikčních narativech Jana Čepa, je však v úvodu záměrně pojednána s ohledem na její lingvistický kontext. Jednak proto, aby v konečném důsledku vynikla specifičnost literárněvědné metody, a jednak aby na jejím pozadí byla osvětlena sémantika barev v umělecké próze jako zvláštní problém literárněvědný.

Lingvistické hledisko se jeví být nezbytné i z toho důvodu, že poskytuje základní náhled na otázku lexikální sémantiky pojmů základových barev. V této souvislosti podnikáme důležitou exkurzi do rámcového vývoje lingvistického myšlení o barvách, kde je ústřední otázkou především to, zda jsou pojmy pro barvy tzv. jazykovými univerzáliemi, tj. zdali ve všech přirozených jazycích světa existuje analogické lexikální jádro základových barev a zda lze sémantiku jednotlivých pojmů tohoto jádra odvodit z externích kvalitativních kritérií, tj. především z fyzikálních vlastností barev zpětně působících na smyslové receptory. S tím přirozeně souvisí otázka, jak přistupovat k barvám v literárním díle. Máme je chápat jako univerzálie, a vyhnout se tak úvahám o jejich fikční sémantice, tj. rozumět barvám jako významovým entitám fikčního světa *sui generis*? Anebo máme barvy ve fikci stejně jako barevná spektra a kompozice fikčních světů nazírat jako svého druhu konstrukty s vlastní, tj. fikční sémantikou, která je ve výsledku neredukovatelná na sémantiku elementární? A pokud je budeme vnímat jako umělecké konstrukty, lze se k této problematice přiblížit i jinak než formou čisté introspekce a pomocí více či méně subjektivně zaměřené interpretace opírající se výhradně o takové vlastnosti, jakými jsou badatelova paměť, pozornost a individuální schopnost relevantní systematizace problému?

Jestliže lingvistika studiem jazykových pojmů pro barvy zásadně přispěla k jejich systematické interpretaci, klademe si také my podobnou otázku, která směřuje k možnosti systematického výkladu barev v rámci fikčních světů literatury. To nás přivádí k prvnímu

základnímu aspektu vlastního výzkumu – ke kvantitativním modelům, které v této práci vychází z absolutních frekvenčních hodnot lexémů základových barev a s ohledem na jednotlivé strategie kombinování těchto modelů se pokouší poskytnout exaktní a objektivní platformu pro následnou literárněvědnou interpretaci. S tím souvisí druhý aspekt této práce, kterým je vlastní literárněvědná interpretace kvantitativních modelů a jejich výsledků. Naším cílem je především demonstrovat možnosti funkčního propojení kvantitativních modelů s literárněvědnou interpretací.

Práce je rozčleněna do čtyř hlavních oblastí, které tvoří kapitoly 2, 3, 4 a 5. V první pojednáváme vybrané lingvistické přístupy k otázce jazykového pojmenování barev. Jak bylo řečeno, poznatky první části slouží jako nezbytný výchozí rámec pro další úvahy, které jsou soustředěny na fikční sémantiku barev a na problematiku pojmenovanou jako *konceptualizace druhého stupně*. Ve třetí části jsou představeny modely kvantitativní analýzy barev ve vybraných korpusech a subkorpusech, podrobně popsána jejich strategie, především potenciál jejich základních kombinatorických možností, jež slouží výsledné literárněvědné interpretaci. Konečně ve čtvrté části je na základě těchto modelů realizována tzv. *řízená literárněvědná interpretace* fikční sémantiky barev v Čepově próze.¹

Uvedená práce si klade tři hlavní cíle, jež přirozeně vyplývají ze způsobu, jakým je koncipována. Zaprvé s ohledem na problematiku jazykových pojmů základových barev funkčně usouvztažnit lingvistický výzkum s výzkumem orientovaným primárně literárněvědně. Zadruhé otestovat možnosti a limity zvolených empirických metod v kontextu literární vědy. Zatřetí pokusit se výsledky těchto metod funkčně propojit s konkrétní literárněvědnou interpretací.

Zabýváme-li se tedy v první části lingvistickými přístupy k pojmenování základových barev, je tomu mimo jiné také proto, abychom vymezili specifika literárněvědného bádání v uvedené otázce, které se ve výsledku nemůže spoléhat pouze na poznatky lingvistů, jakkoli se také týkají barev v literárních dílech,² ale musí se řídit vlastními cíli a k tomu funkčně přidruženou metodologií. Kvantitativní modely, které staví na kvantitativně-korpusově analyzovaných textech Čepových próz, slouží rovněž jako prezentace uvedeného experimentálního metodologického přístupu v literární vědě.

V konečném důsledku je tak předkládaná práce nejen interpretací fikční sémantiky barev v Čepových uměleckých narativech, ale opět *knížkou o metodě*. Těmito slovy jsme v úvodu označili již naši první publikaci věnovanou problematice kvantitativních a korpusových metod v literární vědě, ve které jsme poprvé použili konkrétní kvantitativní

1 Oba klíčové pojmy v kurzivě budou náležitě vysvětleny na příslušných místech.

2 Viz například studii Ivany Kolářové *Názvy barev v přirovnáních v textech současné češtiny (na materiále Českého národního korpusu)* (2009), ve které materiálově čerpá také z Čepovy beletrie.

a statistickou analýzu na první tři Čepovy prozaické knihy.³ Ačkoli je aktuální práce po všech stránkách zcela původním a samostatným textem, právě metodologickou orientací na empirické postupy a společným materiálovým fundamentem⁴ ji lze svým způsobem pokládat za volné pokračování předešlého výzkumu, který je touto monografií završen.

Některé části této práce byly publikovány jako samostatné studie. Jedná se o dílčí část podkapitoly 2.1 (v době vydání této publikace nebyla dosud studie uveřejněna), podkapitolu 3.3 a kapitolu 6.

3 Jedná se o monografii, jejíž hlavní titul zní *Kvantitativně-korpusová analýza a literární věda* (viz Změlík 2015).

4 Volba téhož textového materiálu přirozeně vyplývá jednak ze samotného výzkumu, jednak z prostého faktu, že jiný pro literárněvědné potřeby sestavený korpus próz v českém prostředí neexistuje. Autorský korpus próz Jana Čepa vznikl v rámci projektu *ESF Inovace bohemistických studií v mezioborových kontextech*, který byl realizován na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci v letech 2012–2015. Aktuálně je k dispozici na webovém rozhraní KonText, jež je součástí korpusových nástrojů ČNK.

2. Výchozí podněty: základní přístupy a koncepce (se zřetelem k lingvistice)

Barvy náleží k základním smyslovým kvalitám a jako takové jsou přirozenou součástí nejen přírody, ale významnou úlohu mají i v jednotlivých kulturách. Jak dokládají pravěké nástěnné malby, člověk se základní paletou barev pracoval před mnoha desítkami tisíc let před naším letopočtem.⁵ Jejich užití bylo přirozeně spojeno nejen s dovedností barvy napodobit, ale také se schopností je chápat v rovině významových kvalit. Od chvíle, kdy člověk začal barvy uměle napodobovat, nebyly pouhým *imitatio naturae*, ale začaly fungovat jako specifické symboly (viz Lurker 2005: 47–48). Ve starověkých kulturách již měly barvy důležitou sémantickou funkci, která se mimo jiné významně zapojovala také do systému náboženské mytologie.⁶ Ve středověku, který byl obecně symbolikou výrazně prostoupen, měla sémantika barev důležité zastoupení, jak dokládají kupříkladu středověké malby a rukopisné iluminace.⁷ Obvyklá laická představa o bezbarvém a temném středověku se nezakládá na tehdejší skutečnosti.⁸ Z dobových vyobrazení si lze učinit dostatečnou představu o pestrém a tendenčním využití barev, které se týkalo jak stylu

5 Všeobecně známé jsou nástěnné kresby v jeskyních španělské Altamiry. Ovšem teprve nedávno byl norským profesorem Christopherem Stuartem Henshilwoodem a jeho kolektivem učiněn dosud nejstarší nález dosvědčující použití barev člověkem. Jedná se o zlomek horniny z jihoafrické rezervace Blombos Cave, jehož stáří bylo odhadnuto na 73 tisíc let (Dostupné z WWW: <<https://vimeo.com/289437394>>).

6 „Barva sloužila v Egyptě odevždy k vyjádření hodnot, základních znalostí o povaze živé i neživé přírody, nikoli o jejím vzhledu. Zeleň, barva mladého papyru, symbolizovala zároveň svěžest a mládí, čern naproti tomu egyptskou půdu, živitelku obou břehů, jejímž základem byl neustále zúrodnovaný humus. Rezavá zase znamenala neplodnost, písek pouště, protipól bohatství a štědrosti orné půdy. [...] Bílá byla znamením světla, jímž se ohlašuje svítání a jímž se svět vymaňuje z moci podsvětních démonů. [...] Světlá žlut sloužila k vyjádření pleti ženského těla... [...] Živá červen, barva krve, vyjadřovala život ve vši plnosti... [...] Zbývá modrá a její dva hlavní odstíny, lapis lazuli a tyrkys. Lapis lazuli je velmi tmná a hluboká modř, jíž se zabarvovaly vlasy všech božstev. Něžná tyrkysová, vyznačující ochranu, ohlašuje zrození světa před rozbřeskem, znamená průzračnost čiré vody, prvotního oceánu, v němž se bůh, povstávající k novému životu, očišťuje ode všech nečistot.“ (Pijoan 1977: 111–113)

7 Středověká symbolika barev byla často vázána také na symboliku drahých kamenů (viz Royt – Šedinová 1998: 34–35). K symbolice barev ve staročeské kateřinské legendě viz studii Eduarda Petrů *Symbolika drahokamů a barev v Životě svatě Kateřiny* (viz Petrů 1996).

8 „Pokud jde o cit pro barvu (drahokamy, látky, květiny, světlo atd.), středověk projevuje velice živou zálibu ve smyslových aspektech této reality. [...] Bezprostřednost a prostota, to jsou charakteristické rysy středověkého citu pro barvy. Ani samotné výtvarné umění té doby nezná kolorismus pozdějších staletí a pracuje se základními barvami, s vyhraněnými chromatickými oblastmi, které se brání odstínům, s křiklavými barvami, které jsou kladeny vedle sebe a které tak plodí světlo díky souladu celku, místo aby se nechaly determinovat světlem, jež by je zahalovalo do šerosvitu nebo je nechávalo prosakovat přes obrysy vyobrazení. [...] Tato záliba v barvě se však projevuje i mimo oblast umění, v každodenním životě a obyčejích, v odívání, v ozdobách a ve zbraních.“ (Eco 1998: 65, 66, 67)

oblékání, tak barevných dekorací světských sídel.⁹ Také v církevním prostředí našly barvy významné uplatnění; vedle bohaté ornamentální výzdoby chrámových interiérů symbolizovaly základní barvy důležité církevní svátky a období.¹⁰

Základní barvy jakožto elementární jevové kvality začaly být záhy nejen reprodukovány, ale výrazně sémantizovány, což podmiňoval kulturně-historický kontext jejich užití. Typickým příkladem může být modrá, která má v křesťanském kontextu důležitou symboliku, zatímco kupříkladu centrální barvou islámu je zelená. Kromě toho, že jevový svět vnímáme v jeho *přirozené barevnosti*¹¹ (stromy jsou zelené, obloha modrá atd.), mají barvy další důležité významy, které jsou produkovány kulturními diskurzy, jež výrazně ovlivňuje například církev, politika, armáda, ideologie, móda ad.¹² Důležitou úlohu zde má vlastní reprezentace barev, kterou dle její základní typologie vyplývající z podstaty zobrazovacího média můžeme vydělit do dvou oblastí – výtvarné a jazykové.¹³ Modus reprezentace barev odvislý od typu média vždy koreluje s reálným diskurzivním kontextem, který je zde podstatným činitelem utvářejícím sémantiku barev. Lze ovšem konstatovat, že kulturně podmíněné významové nasycení barev bezprostředně souvisí s jejich reprezentací a *vice versa*. Jinými slovy, reprezentace barev, ať již máme na mysli reprezentace výtvarné nebo slovesné, nejsou kopiemi barev *sui generis*, tj. ve smyslu jakési ideální přírodní kvality, ale formálně-sémantickým, historicky i kulturně podmíněným zpracováním jedné ze základních jevových kvalit našeho smyslového vnímání, které nezbytně vplynulo do světa kultury a stalo se jeho nedílnou součástí.¹⁴

9 Panovnícký statut a sociální nobilita byly často symbolizovány červenou, modrou nebo zlatou barvou. Odkryté omítky interiérů i exteriérů středověkých staveb dokládají kdysi bohaté využití barev.

10 V křesťanské liturgii (nejen římskokatolické) se postupně ustálil systém liturgických barev. Ve *Všeobecných pokynech k Římskému misálu* (2002) je v paragrafu 346 pojednáno jejich základní užití (zde viz tab. 3). V římskokatolické liturgii mezi liturgické barvy nenáleží modrá (viz Rulišek 2005; heslo Barvy [nestránkováno]), což ovšem neznamená, že sémantika této barvy nemá v křesťanské symbolice důležité místo; je spolu s dalšími základovými barvami spojována s Nejsvětější Trojicí nebo s Pannou Marií (viz Rulišek 2005; heslo Barvy [nestránkováno]).

11 Jsme si vědomi možné relativizace tvrzení o přirozené barevnosti světa. Proto zde záměrně používáme spojení *jevový svět* ve smyslu, jak jej uvažuje Immanuel Kant, ačkoli primárním úkolem není rozvíjet filozofické úvahy tímto směrem.

12 Viz červená nebo hnědá jako symboly totalitních ideologií.

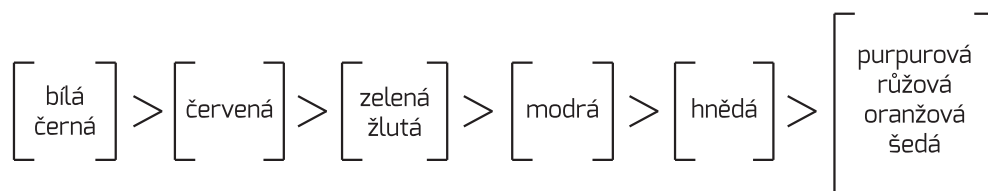
13 Stranou ponecháváme hudební reprezentaci barev, neboť není explicitně manifestována ve formě znaku, jako je tomu v případě výtvarné imitace barvy nebo jazykové reprezentace. Jednotlivým zvukovým kvalitám (tónům) je připisována *barevnost* na základě synestezie, „kdy jeden vjem vyvolává mimoděk vnímání jiných smyslových oblastí“, jakými jsou „schopnost cítit chuť písmen, slyšet barvy a vidět tóny, aniž je člověk vázán na jazykové procesy“ (Winter 2007: 49).

14 „Die Bedeutung der Farben und Farbenkontraste war in einzelnen Epochen fest umrissen, schwankte jedoch zu anderen Zeiten erheblich. Selbst wenn sich literarische Konventionen herausbilden, besteht die Möglichkeit der Neubewertung, der Inversion und der besonderen Abwandlung im Schaffen einzelner Autoren. Die weitverbreitete Assoziation von weiß/schwarz und Tag/nacht mit Leben/Tod wird von einzelnen Autoren im Mittelalter umgestalten.“ (Daemmrich – Daemmrich 1995: 147)

2.1 Barvy v jazyce ze synchronní perspektivy

1.

Ve druhé polovině 20. století věnovala lingvistika systematickou pozornost jazykovému pojmenování základových barev. Cílem lingvistů bylo prozkoumat povahu tohoto pojmenování, o kterém se domnívali, že náleží k elementárnímu lexiku, jež je v zásadě společné všem přirozeným jazykům. V roce 1969 publikovali Brent Berlin a Paul Kay dnes již klasickou práci *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, ve které vytvořili evoluční model primárních pojmů (tj. z lexikálního hlediska nesložených a nederivovaných) pro tzv. základové barvy; podle autorů je jich celkem jedenáct: černá, bílá, červená, žlutá, zelená, modrá, hnědá, oranžová, fialová, růžová a šedá.¹⁵



Obr. 1: Evoluční model pojmů pro základové barvy podle Berlina a Kaye.

Ve svém výzkumu, během kterého Berlin a Kay ve výsledku srovnali 98 jazyků, přišli s konstatováním, že pojmenování pro základové barvy se v každém jazyce *de facto* vyvíjí analogickým způsobem, jenž spočívá v relativně fixní posloupnosti samostatných pojmů pro konkrétní základové barvy (viz obr. 1). Ten je závislý na bohatství lexikonu příslušného jazyka, který současně odráží evoluční stupeň daného jazyka. V případě principu jazykového pojmenování základových barev je podle Berlina a Kaye situace podobná ve všech přirozených jazycích. To znamená, že ve všech jazycích se postupně ustálí samostatné pojmy pro těchto jedenáct primárních barev. Pokud v některém z jazyků doposud neexistuje všech jedenáct základních pojmů, potom budou v každém jazykovém systému jeho postupným vývojem realizovány. Tento jazykový proces, který má podle autorů univerzální povahu, probíhá vždy směrem od základního rozlišení mezi černou a bílou k vytvoření pojmů pro další monochromatické barvy a základní barevné kombinace.¹⁶

¹⁵ K typologizaci a dělení těchto barev viz tab. 3 sloupce II, III, IV, V, VI.

¹⁶ Podle Berlina a Kaye existuje jedenáct základních pojmů označujících barvy (Berlin – Kay 1969: 2). Krystyna Waszakowa konstatuje, že uvedený počet neplatí univerzálně pro veškeré vyspělé jazyky: „Dodajmy, že I. Davies i G. Corbett [Waszakowa odkazuje na studii Iana Daviese a Grevillea Corbetta *The Basic Color Terms of Russian*, která vyšla v 32. čísle časopisu *Linguistics* v roce 1994 – pozn. R. Z.] dowodzą, że dwanaście rosyjskich nazw barw spełnia kryteria bazowości. Są to w ich ujęciu następujące przymiotniki: *belyj, černyj, krasnyj, zelenyj, želtyj, sinij, goluboj, koričnevyyj, fioletovyy, rozovyj, oranževyy* i *seryj*. Dla języka ukraińskiego G. Jaworska [Waszakowa odkazuje na studii Galiny Javorské *O podstawowych nazwach barw w języku ukraińskim (materiały do badań porównawczych)*, která je publikována v kolektivní monografii *Studia*

„It appears now that, although different languages encode in their vocabularies different *numbers* of basic color categories, a total universal inventory of exactly eleven basic color categories exists from which the eleven or fewer basic color terms of any given language are always drawn. The eleven basic color categories are *white, black, red, green, yellow, blue, brown, purple, pink, orange, and grey*.

A second and totally unexpected finding is the following. If a language encodes fewer than eleven basic color categories, then there are strict limitations on which categories it may encode. The distributional restrictions of color terms across languages are:

1. All languages contain terms for white and black.
2. If a language contains three terms, then it contains a term for red.
3. If a language contains four terms, then it contains a term for either green or yellow (but not both).

z semantyki porównawczej (2000), ve které vyšla i citovaná studie K. Waszakowe – pozn. R. Z.] ustala trzynaście podstawowych nazw barw, opierając się na kryteriach Berlina i Kaya oraz Tokarskiego. Jej poprzednicy, stosując kryteria semantyczne, genetyczne, słowotwórcze i dystrybucyjne, ograniczali liczbę podstawowych nazw barw w języku ukraińskim do osmiu, przy czym podawane przez nich zestawy różniły się co jednej barwy. [...] w języku wietnamskim wyodrębniono osiem podstawowych nazw barw.“ (Waszakowa 2000a: 25–26)

Věra Schmiedtová a Barbara Schmiedtová na základě derivačních a kombinačních schopností lexému označujících primární barvy stanovily pro češtinu dvanáct základních lexémů: černá, bílá, červená, rudá, modrá, zelená, žlutá, šedá/šedivá, hnědá, růžová, oranžová, fialová (viz Schmiedtová – Schmiedtová 2006: 287), s tím, že toto lexikální centrum je tvořeno barvami černá, bílá, červená, modrá, zelená, šedá/šedivá, hnědá (viz Schmiedtová – Schmiedtová 2006: 311).

Tomuto názoru oponuje estonská lingvistka Maria Uusküla, která ve studii *The Basic Colour Terms of Czech* (viz Uusküla 2008) konstatuje, že čeština disponuje jedenácti základními barvami, které jsou analogické s těmi, o kterých ve své práci hovoří Berlin a Kay: „Věra Schmiedtová and Barbara Schmiedtová have argued that there are exceptionally 12 basic colour terms in Czech, including one extra term for red, *rudá*, which they have glossed to English as ‚deep red‘. [...] The field method of Davies and Corbett [zdroj viz výše – pozn. R. Z.] has shown that there are exactly 11 basic colour terms in Czech and they are following: *bílá* ‚white‘, *černá* ‚black‘, *červená* ‚red‘, *žlutá* ‚yellow‘, *zelená* ‚green‘, *modrá* ‚blue‘, *hnědá* ‚brown‘, *oranžová* ‚orange‘, *fialová* ‚purple‘, *šedá* ‚grey‘, and *růžová* ‚pink‘“ (Uusküla 2008: 25). Badatelka oproti studii Věry Schmiedtové a Barbary Schmiedtové použila odlišnou metodologii. Jestliže ve studii V. a B. Schmiedtových je výchozím předpokladem pro zjištění primárních pojmů pro základové barvy jazykový korpus, Uusküla využila Daviesem a Corbettem navrženou metodologii, jež spočívá v dotazování vzorku respondentů. Základní rozdíl spočívá v tom, že zatímco korpus odráží systémovou povahu psaného jazyka, dotazníková metoda pracuje s kognitivními parametry. Její podstatou je sledovat dvě základní vlastnosti, z nichž první je počet názvů pro barvy, které každý respondent uvede, druhým kritériem je pořadí barev, jež uvádí. Na základě hodnoty, kterou bychom mohli přeložit jako *index kognitivní významnosti* (cognitive salience index), pro kterou je stanoven konkrétní výpočet (viz Uusküla 2008: 8), jsou zjišťovány dva základní aspekty. Prvním je počet barev, které lze pokládat za primární, druhým jejich pořadí. Obou výsledků je dosaženo pomocí testování zaměřeného na kognitivní stránku jevu.

František Čermák uvádí, že čeština disponuje jedenácti základními pojmy pro barvy, které odpovídají modelu Berlina a Kaye, a to jak po stránce kvalitativní, tak distribuční: „The scale of English colour terms above [Čermák ve své studii odkazuje na evoluční model Berlina a Kaye; zde viz obr. 1 – pozn. R. Z.] is in fact general and representative of any language and so can serve as a standard. In Czech it corresponds to *bílý, černý, červený, zelený, žlutý, modrý, hnědý, purpurový, růžový, oranžový* and *šedý* [zvýraznil F. Č.] or *bílý/černý←červený←žlutý/zelený←modrý←hnědý←růžový/purpurový/oranžový/šedý*“ (Čermák 2014: 138–139)

Ján Horecký ve studii *Názvy farieb v slovenčině* (1963) pro slovenštinu uvádí deset základních barev: „biely, čierny, sivý/šedý, modrý/belasy, žltý, hnedý, červený, zelený“ (Horecký 1963: 218). Naopak Ryszard Tokarski pro polštinu uvádí osm chromatických barev – červenou, žlutou, modrou (*niebieski*), zelenou, fialovou, hnědou (*brązowy*), růžovou a oranžovou (*pomarańczowy*) a dvě barvy achromatické – černou a bílou (Tokarski 2004).

4. If a language contains five terms, then it contains a terms for both green and yellow.
5. If a language contains six terms, then it contains a term for blue.
6. If a language contains seven terms, then it contains a term for brown.
7. If a language contains eight or more terms, then it contains a term for purple, pink, orange, grey, or some combination of these.“ (Berlin – Kay 1969: 2–3)

Pro lepší názornost lze danou situaci zapsat následujícím způsobem, který nám demonstduje kvalitativně-quantitativní vztahy v závislosti na příslušném evolučním stupni:

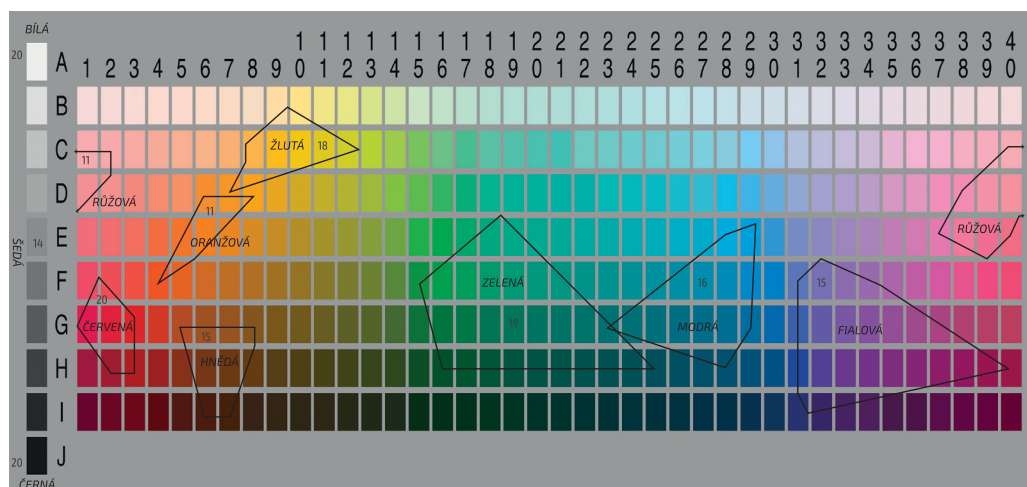
A	I	II	III			IV	V	VI
B	I	II	IIIa	IIIb	IV	V	VI	VII
1	bílá	bílá	bílá	bílá	bílá	bílá	bílá	bílá
2	černá	černá	černá	černá	černá	černá	černá	černá
3		červená	červená	červená	červená	červená	červená	červená
4			zelená	žlutá	zelená	zelená	zelená	zelená
5					žlutá	žlutá	žlutá	žlutá
6						modrá	modrá	modrá
7							hnědá	hnědá
8								purpurová
9								růžová
10								oranžová
11								šedá

Tab. 1: Názorné představení evolučního kritéria v podobě přímo úměrné kvalitativně-quantitativní závislosti. Podle teorie Berlina a Kaye probíhá evoluce pojmenování základních barev *de facto* v sedmi základních fázích (řada B). Řada A označuje šest kvalitativně-typologických fází, které odlišuje přítomnost nového pojmu pro základní barvu. Podle autorů probíhá vývoj lexika označujícího základní barvy ve všech jazycích právě tímto univerzálně platným kauzálním procesem: „[T]he six equivalence classes [...] may be interpreted as representing at least six evolutionary stages of complexity of basic color lexicon, which have the following properties: that a given language at a given point of time can be assigned to one and only one stage; and that a language currently in a given stage must historically have passed through all prior stages in the appropriate order.“ (Berlin – Kay 1969: 15)¹⁷

V citované práci Berlina a Kaye je univerzalita pojmenování barev spojena s evolučním kritériem, které je sice soustředěno na jazyk, avšak takovým způsobem, kdy každý z dílčích jazykových systémů (konkrétní jazyk) pojmenovávající barvy je reflektován na pozadí myšlenky univerzální struktury, která subsumuje každou konkrétní jazykovou reprezentaci bez ohledu na jazykový typ, jeho genetické zvláštnosti apod.¹⁸

¹⁷ Věra Schmiedtová a Barbara Schmiedtová ve studii *Určení jazykové základovosti barev v Českém národním korpusu* stanovují pro češtinu jako centrální barvy černou, bílou, červenou, modrou, zelenou, žlutou, šedou/šedivou a hnědou (viz Schmiedtová – Schmiedtová 2006: 311).

¹⁸ V minulosti byla tato teorie a výzkum kritizovány pro nepřilíš reprezentativní vzorek respondentů. Don Dedrick ve studii *The Foundations of the Universalist Tradition in Color-Naming Research (and Their Supposed Refutation)* z roku 1998 upozornil, že Berlinova a Kayova stěžejní práce o pojmenování barev není v uvedené problematice definitivní: „[R]ese-



Obr. 2: Berlin s Kayem pracovali s 330 barevnými kartičkami tzv. Munsellova systému, respektive s 320 chromatickými barvami, uspořádanými do 40 sloupců a 8 řad, a 10 achromatickými. Kartičky byly předkládány mluvčím, kteří měli k barvám přiřadit odpovídající lexém v jejich jazyku. V obrázku jsou vyznačeny oblasti pro základové barvy, číslo vyznačuje počet jazyků (z celkem dvaceti), ve kterých se objevuje samostatný lexém pro danou barvu. Veškeré jazyky, jak konstatují Berlin a Kay, mají takový lexém pro černou, bílou a červenou, samostatné označení pro fialovou chybělo například u pěti jazyků.¹⁹

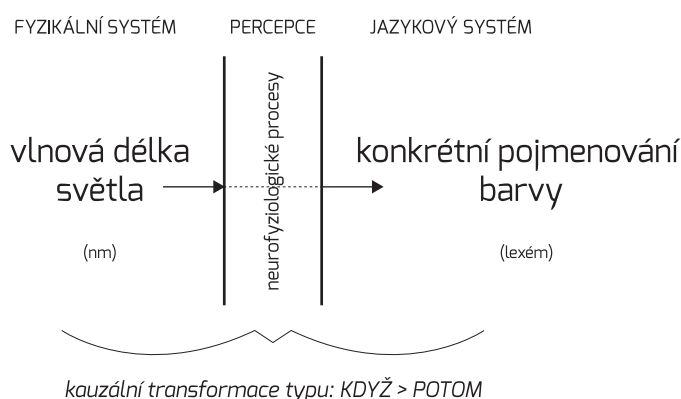
Berlin a Kay pokládali svých jedenáct pojmů pro základní barvy za tzv. jazykové univerzálie, které jsou ve chvíli završeného vývoje uvedené skupiny samostatných lexémů pro primární barvy relevantní pro všechny přirozené jazyky. Proto i evoluční proces, o kterém autoři hovoří, je sám o sobě univerzální. Otázkou ovšem zůstává, co tuto univerzalitu zakládá. V úvodu kapitoly jsme konstatovali, že vnímání barev lze počítat mezi elementární smyslové projevy, jež jsou všem lidem (evolučně) společné. Již v publikaci *Basic Color Terms* Berlin a Kay konstatují, že jimi utvořená taxonomie barev je podmíněna percepcí (viz Berlin – Kay 1969: 4–7). Tomuto problému se však podrobněji nevěnují. Paul Kay se ovšem k němu vrací později a společně s Chadem McDanielem publikuje studii *The Linguistic Significance of the Meaning of Basic Color Terms* (1978), ve které se na výše uvedenou otázku pokouší nabídnout systematickou odpověď.

Podle Kaye a McDaniela lze fundament pro pojmovou univerzalitu manifestující se v jazyce ve formě lexikálních výrazů pro základové barvy nalézt ve dvou objektivně a univerzálně platných kvalitách, z nichž první tvoří fyzikální vlastnosti barev, tj. vlnové délky světla, druhou všem společné neurofyzilogické vlastnosti, které odpovídají za percepci

arch on universal elements in color language and categorization did not end with *Basic Color Terms*; that book marked the contemporary beginning of such research.” (Dedrick 1998: 184–185)

¹⁹ Podkladovou tabulku barev Munsellova systému jsme získali ze zdroje: (Dostupné z WWW: <<https://lurl.cz/3MGHv>>). Vyznačení hranic ohniskových oblastí plně respektuje původní výsledky výzkumu Berlina a Kaye (viz Berlin – Kay 1969: 9).

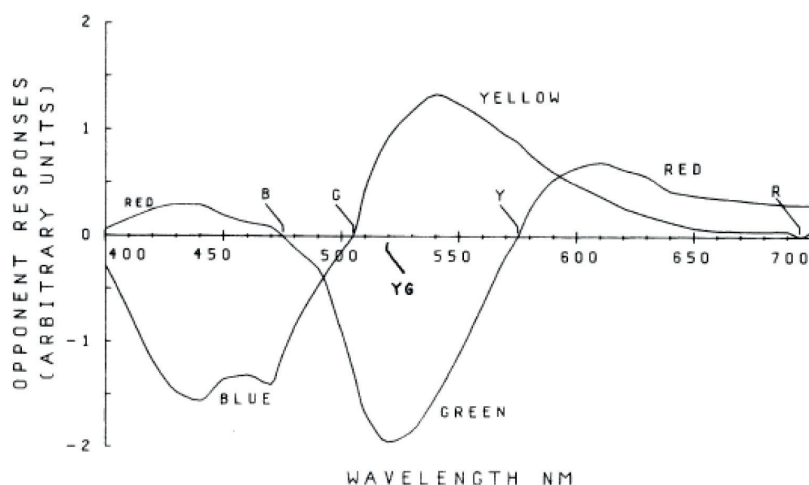
barev. Mezi neurofyzilogickou registrací barev a konkrétním jazykovým pojmenováním pro danou barvu podle autorů existují kauzálně-kooperační mechanismy, které vytváří fundament pro univerzalitu jazykových pojmů základových barev: „[A]ll languages share a universal system of basic color categorization... [T]hese universals are inherent in the human perception of color. The color perception of all peoples is the result of a common set neurophysiological processes, and McDaniel suggests that these pan-human neurophysiological processes are the basic of the universal patterns in the meanings of basic color terms. We argue [...] that the human perception of color offers an explanation of why English speakers segment the visual spectrum as they do – and why, furthermore, speakers of other languages exhibit the limited and systematic set of alternative segmentation of the color space that they do.“ (Kay – McDaniel 1978: 610–611)



Obr. 3: Model kauzálně-kooperačního mechanismu mezi neurofyzilogickými procesy podmíněnými fyzikálními vlastnostmi na straně jedné a jazykovým (lexikálním) systémem na straně druhé.

Názornou představu o tom, jak uvedený mechanismus funguje, si lze učinit z uvedeného modelu (viz obr. 3). Jeho předpokladem na úrovni fyziky barev jsou vlnové délky světla pro jednotlivé základové barvy, jež podmiňují konkrétní lexém. Kay a McDaniel ve své studii takový obecný model rozpracovávají do podoby systematické korelace mezi vlnovou délkou světla a odpovídajícím anglickým lexémem pro základovou barvu (viz obr. 4).

Podle Kaye a McDaniela mezi přirozeným jazykem a způsobem percepcí základního barevného spektra existuje kauzálně podmiňující vztah. Výsledkem takového přístupu je, že jazykové pojmenování pro základové barvy je kvalitativním derivátem ne-jazykových kvalit (tj. neurofyzilogických procesů v mozku, jež jsou aktivovány receptory, na které působí rozdílné hodnoty vlnových délek světla), které v důsledku infiltrují významovou bázi jazykových pojmů. Pomocí této polarity, která panuje mezi biologickými kvalitami (neurofyzilogické vnímání barev) a kvalitami sémiotickými (označování



Obr. 4: Model rozložení základových barev dle vlnové délky světla (Kay – McDaniel 1978: 619). Monofokální chromatické barvy (modrá, zelená, žlutá a červená) disponují pouze jedním kvalitativním příznakem světelné vlnové délky. Tak například v bodě pro modrou (B), jemuž v uvedeném modelu odpovídá vlnová délka cca 475 nm, nekonkuruje žádná jiná intenzita kvalitativně odlišné vlnové délky světla zaznamenané na vodorovné ose. Totéž lze pozorovat u dalších monofokálních barev. Naopak v oblastech mimo tyto „čisté“ hodnoty dochází k míšení monochromatických barev, jehož výsledkem jsou kombinace modrá + červená, žlutá + zelená, žlutá + červená. Hodnoty pro jednotlivé vlnové délky světla, které odpovídají základním čtyřem monochromatickým barvám, jsou podle Kaye a McDaniela následující: červená = 695 nm, žlutá = 575 nm, zelená = 510 nm, modrá = 475 nm (viz Kay – McDaniel 1978: 626).

barev v konkrétním přirozeném jazyce), lze podle Kaye a McDaniela ozřejmit sémantiku základního pojmenování barev v jazyce. Řečeno jinak, funkcí jazyka je v tomto případě vytvářet k základním počítům barev sémantické koreláty v podobě samostatných jazykových znaků (nederivovaných lexémů). Jazyk, jenž disponuje náležitě vyvinutým lexikonem pro označení primárních barev, je podle této teorie schopen vytvořit oněch jedenáct základních pojmů barev, kterým odpovídají základní hodnoty vlnových délek světla a jejich primární kombinace: „[T]he semantic structures of these categories [základní kategorie barev – pozn. R. Z.] can be derived directly from the neural response functions [...] that make up the physiological code for color. [...] Fuzzy set representation of the universal basic color categories red, yellow, green, and blue can be developed directly from neural response functions inherent in the neural code for color.“ (Kaye – McDaniel 1978: 624)

Kaye a McDaniel spatřují mezi neurofyzilogickými procesy percepce a jazykovým významem pro základní barvy kauzálně-kategoriální vztah.²⁰ Oba svým teoretickým

20 „The words **red**, **yellow**, **green**, and **blue** in boldface refer to response states of LGN [lateral geniculate nucleus – pozn. R. Z.] cells in an organism that need not have color words at all. That is, they label neural responses which are shared by macaques, humans, and probably all higher primates. [...] [B]ut we will see that, empirically, there is a strict

přístupem oponují strukturálně-sémiotickému náhledu na danou problematiku Jerrolda J. Katze (viz Katz 1964), který rozdíl mezi barvami vysvětluje jako výsledek funkčního působení distinktivních sémantických markerů, které vytváří mezi jednotlivými pojmenováními pro barvy ostré delimitace. Kay a McDaniel ovšem namítají, že v jazyce existují pojmy pro smíšené barvy (viz Kay – McDaniel 1978: 612), což neodpovídá Katzově teorii, a navrhuji vlastní řešení, které vyplývá z empirické báze (viz obr. 4). Jak jsme uvedli, tento model disponuje jak „čistými“ hodnotami pro monofokální barvy, tak smíšenými oblastmi, které vytváří fuzzy množiny, pomocí kterých autoři vysvětlují existenci smíšených základových barev: „We propose [...] that color categories, like the neurophysiological processes that underlie them, are continuous functions; and that a non-discrete formalism, in this instance fuzzy set theory, provides the most concise and adequate description of the semantics of basic color terms.“ (Kay – McDaniel 1978: 612)²¹ Opět můžeme pozorovat, že stále platí základní předpoklad, podle kterého existuje přímý vztah mezi způsoby, jakým přirozený jazyk pojmenovává nejen jednotlivé barvy, ale také další symptomatické oblasti barevného spektra (tj. oblasti, kde dochází k míšení barev), a neurofyzilogickými procesy.

Kay s McDanielem svoji teorii o přímém vlivu neurofyzilogických procesů na jazykové pojmy pro základové barvy systematizovali do přehledné tabulky (viz tab. 2). V ní proti sobě postavili dvě třídy. První tvoří oblast neurofyzilogických podnětů (A), jež vznikají afikací smyslových receptorů, na které působí příslušná vlnová délka světla. Druhou tvoří sémantické kategorie (B), které jsou důsledkem předchozích podnětů a jejich mentálního zpracování. Jinými slovy, každé ze základních vjemových reflexí vlnové délky světla odpovídá příslušný pojem. Pomocí uvedené taxonomie jsou autoři schopni objasnit existenci lexémů nejen pro monofokální barvy, ale také lexémů pro tzv. smíšené základové barvy (viz tab. 3), a dále takových lexémů, které sice neoznačují konkrétní barvu, avšak vyjadřují „pocitovost“ určitých barev, respektive barevných skupin; do této množiny náleží výrazy pro chladné či teplé barvy apod.

relation between these response states and the meanings of color words. Later, when we have established the identity of certain universal semantic categories with neural response categories, it will not always be necessary or desirable to maintain a distinction in notation.“ (Kay – McDaniel 1978: 621)

- 21 Oproti zjištění, která ve své práci učinili Berlin a Kay, autoři uvedené studie hovoří o šesti základních barvách (černá, bílá, červená, žlutá, zelená a modrá). Ostatní barvy vznikají jejich míšením, které probíhá na úrovni percepce: „All basic color categories are formed from the human visual system's six fundamental response categories by one of three fuzzy-logical operations: identity, fuzzy union, or fuzzy intersection, sometimes along with one or more non-fuzzy operations.“ (Kay – McDaniel 1978: 636–637)

	A	B
	NEURAL RESPONSE CATEGORIES	SEMANTIC CATEGORIES BASED ON IDENTITY
I	^f black	^f black = black
	^f white	^f white = white
	^f red	^f red = red
	^f yellow	^f yellow = yellow
	^f green	^f green = green
	^f blue	^f blue = blue
		SEMANTIC CATEGORIES BASED ON FUZZY UNION
II	^f black OR green OR blue	^f black OR green OR blue = dark-cool
	^f white OR red OR yellow	^f white OR red OR yellow = light-warm
	^f red OR yellow	^f red OR yellow = warm
	^f green OR blue	^f green OR blue = cool; grue
		SEMANTIC CATEGORIES BASED ON FUZZY INTERSECTION
III	^f black + yellow	^f black + yellow = brown
	^f red + blue	^f red + blue = purple
	^f red + white	^f red + white = pink
	^f red + yellow	^f red + yellow = orange
	^f white + black	^f white + black = grey

Tab. 2: Tabulka systematizující vztah mezi neurofyzilogickými počítky a adekvátním pojmovým korelátem (Kay – McDaniel 1978: 637). Do původní tabulky, kterou zde v úplnosti přejímáme, jsme doplnili velká písmena (A, B) a římské číslice (I, II, III).

Barevné spektrum autoři rozčlenili do tří základních typů, a to podle způsobu jeho neurofyzilogické klasifikace.²² První typ je tvořen vlnovou délkou světla, která se s jinou světelnou vlnovou délkou nepřekrývá (I). Jedná se o tzv. monofokální barvy, jejichž korelátem v pojmové oblasti je lexém pro příslušnou základovou nesmíšenou barvu. Druhou skupinu tvoří oblast percepčních podnětů a jim odpovídajících pojmů, které vznikly na základě komparace vybraných barev (II), jež vytváří společnou množinu (*fuzzy union*). Tato komparace je podmíněna vnímáním určitých společných vlastností těchto barev. Konkrétně autoři hovoří o čtyřech kombinacích, které ovšem nespočívají v prolnutí barevných spekter, ale ve vnímání společných vlastností, jež jsou těmto barvám společné a jež identifikují danou množinu. Skupině barev černá, zelená a modrá tak ve výsledku odpovídá pojem *tmavě chladný* (dark-cool).²³ Množina bílé, červené a žluté barvy evokuje význam *světle teplý* (light-warm), barvy červená a žlutá sugerují význam *teplých barev* (warm), naopak zelená a modrá jsou označovány jako *barvy chladné* (cool) nebo *studené* (grue²⁴). Poslední skupinu barev (III) tvoří tzv. smíšené základové barvy, jimiž jsou hnědá, oranžová, fialová, růžová a šedá.

22 Zde bychom již měli nejspíš uvažovat nejen o čistě vjemové senzitivitě, ale také o zapojení rozumových funkcí, jak vyplývá ze schopnosti skládat (kombinovat), a především třídit vlnové délky světla do jednotlivých skupin.

23 Josef Fronek ve *Velkém anglicko-českém slovníku* uvádí u slova *dark* ve spojení s barvami význam *tmavý* (viz Fronek 2006: 413).

24 Viz Wierzbicka 2014: 348–350.

Klasifikace barev se v Kayově a McDanielově pojetí realizují na úrovni tří modálních bází: identity, analogie a kombinace, kdy poslední dvě jsou popsitelné pomocí fuzzy množin. Právě tyto mechanismy, dle autorů probíhající v oblasti neurofyziology a percepce vlnové délky světla, vyvolávají adekvátní pojmový korelát. Z tabulky je rovněž patrné, že oproti Berlinově a Kayově definici jedenácti základních barev autoři pracují pouze se šesti základními barvami (černá, bílá, červená, žlutá, zelená a modrá), zbylých pět barev (III) uvádí jako výsledek kombinací těchto šesti základních barev a označují je za *odvozené základní kategorie barev* (derived basic color categories²⁵). Jestliže u Berlina a Kaye mělo pro definici základní barvy určující význam hledisko lexikální, v tomto případě je klasifikace základních barev spojena s aspekty fyzikálními, respektive neurofyzilogickými, které jsou určující. V každém případě zde opět spatřujeme snahu chápat dotčené jazykové pojmy jako univerzální. Tato univerzalita, jež je ve výsledku platná ve všech přirozených jazycích a manifestuje se souborem jedenácti samostatných pojmů (lexémů) pro základové barvy, je významně založena na empirické bázi.

2.

Na studii Kaye a McDaniela reaguje v polovině 90. let původem polská lingvistka, od počátku 70. let žijící a odborně působící v Austrálii, Anna Wierzbicka, která stanovisko autorů podrobila kritice. Wierzbicka sice *a priori* neodmítá názor, že vlnová délka světla je transformována do neurofyzilogických kvalit a že tyto jsou dále zpracovány na úrovni jazyka, nestaví se zásadně ani proti evoluční teorii,²⁶ avšak domnívá se, že nejen elementární sémantiku jazykových pojmů pro barvy nelze uspokojivě vysvětlit na základě neurofyzilogické taxonomizace barev, ani pomocí teorie fuzzy množin: „Podle mého názoru má otázka po mechanismu *percepce* barev s otázkou po způsobu *konceptualizace* barev jen velmi málo společného. Percepce barev je v podstatě stejná ve všech lidských kulturách [...] Jejich konceptualizace je však v různých kulturách různá, ačkoliv i zde existují nápadné podobnosti. [...] Nic z toho, co se odehraje na sítnici a v mozku, se v jazyce neodráží bezprostředně. Jazyk odráží to, co se děje v mysli, nikoliv to, co se děje

25 Viz Kay – McDaniel 1978: 637.

26 „[P]oužívání obrázků a barevných kartiček může být pro výzkum významu užitečné, bude-li využíváno náležitě, aniž bychom na ně kladli neopodstatněné požadavky. Obrázky, kartičky ani žetony nemohou automaticky ukázat význam určitého výrazu pro barvu, ale mohou k jeho stanovení pomoci. [...] Vztah mezi nervovou a jazykovou reprezentací barev může být jediné nepřímý. Cesta vede přes pojmy. Smyslové vjemy jsou ‚individuální, soukromé‘ (i když mají kořeny v obecné lidských nervových reakcích), zatímco pojmy mohou být sdílené. Abychom mohli s ostatními lidmi mluvit o svých vlastních smyslových vjemech, musíme je nejdřív umět přeložit do komunikovatelných pojmů.“ (Wierzbicka 2014: 321, 356–357)

v mozku; a naše mysl je částečně formována naší konkrétní kulturou. [...] Naší společnou lidskou biologii je formováno to, co je v mozku, a nikoliv to, co je v mysli. Procesy v mysli to mohou nepřímou odrazet, ale konceptualizace v lidských myslích musí být spojena s něčím, co může tvořit obsah našich myšlenek.“ (Wierzbicka 2014: 318)

Berlinovo a Kayovo vymezení jedenácti pojmů²⁷ pro základní barvy je extenzionální, tzn. vychází z předem přijatého axiomu existence těchto pojmů, jejichž původním zdrojem je angličtina. Autoři totiž předpokládají, že evoluční vývoj pojmenování barev v každém z přirozených jazyků proběhl nebo proběhne právě tímto způsobem. Kay a McDaniel tuto teorii přebírají s tím, že usilují zjistit, jaké obecně platné procesy se nachází u základu evolučního modelu. Wierzbicka ovšem konstatuje, že sémantika pojmů pro barvy, která by nás ve výsledku měla zajímat především, nemůže být definována exteriorně, tj. mimo vlastní oblast jazyka.²⁸ Sémantika je inherentní součástí jazykového systému a nemůže být vysvětlena odkazem k ne-jazykovým kvalitám a procesům, jakými jsou i vlnové délky světla.

27 Vlastní pojmenování základových barev musí být jednoduchým lexémem s konceptuálním významem (viz Čermák 2010: 51), který má schopnost označovat celou třídu – designát (viz Nekula 2017) a současně je nezaměnitelný. Například označení pro černou zahrnuje veškeré odstíny barvy – u některých jazyků pod dané označení mohou náležet i odstíny temnějších barev, např. temně modrá apod. – a současně se nepřekrývá s označením pro bílou nebo jinou základní barvu.

Rovněž tato definice byla zpochybňována, jak dokládá Dedrick ve zmíněné studii, ve které odkazuje na práci Rolfa Kuschela a Torbena Monberga „*We don't talk much about color here*“: *A study of color semantics on Bellona Island* (1974), kteří přišli s tvrzením, že v jazyce Bellonů se pro základní barvy používá „contextualized“ color terms“ (Dedrick 1998: 187), jinými slovy pojmy korespondující s jinými pojmy vyjadřujícími odlišné substance nebo dokonce emoce (viz Dedrick 1998: 187). Dedrick konstatuje, že seznam primárních pojmů (lexémů) pro základové barvy, se kterým přišli Berlin a Kay, je zpochybnitelný, respektive neplatí univerzálně, neboť v některých jazycích ohniskové barvy nevyjadřují jedním specifickým lexémem, který by odpovídal příslušné Berlinově a Kayově definici, ale způsobem, který je typický pro daný jazyk a kulturu a jež se odlišuje od stanoveného (z angličtiny vycházejícího) vzoru: „Basic terms are, however, more or less universal within a culture, and they provide a simple and shared way to communicate, not about particular objects or object types but rather about a general property all objects exemplify – color. Basic terms are useful within a culture precisely because they are abstract, disembodied, and flexible. Different cultures may, of course, have more use for this sort of vocabulary than do others. [...] [T]here will be no straightforward path from particular ethnographic/color-naming studies to a generalized account of color naming.“ (Dedrick 1998: 188, 190) Dedrick ovšem automaticky neodmítá Berlinovu a Kayovu evoluční teorii, pouze konstatuje, že její platnost nemůže být přejímána zcela univerzálně, neboť „for some culture or cultures, the regimentation of color language into basic/nonbasic terms is illegitimate. Thus, it is argued, the Berlin-Kay schema [viz obr. 1, tab. 1 – pozn. R. Z.] is simply not applicable to the languages of these cultures, and generally, that the project is misguided insofar as it is intended to have universal application.“ (Dedrick 1998: 191)

28 Ryszard Tokarski konstatuje, že fenomén barev lze popisovat a vykládat z perspektivy různých disciplín, které k problematice přistupují vždy vlastním epistemologickým a metodologickým způsobem. Metody konkrétní disciplíny však těžko mohou suplovat způsob poznání ve zcela jiné disciplíně, jakkoli se obě zabývají relativně společným fenoménem: „Barwa jest bowiem kategorią fizyczną i jako fala świetlna o określonej długości może być bardzo precyzyjnie mierzona w jednostkach długości fali. Barwa jest kategorią biologiczną i neurofizjologiczną, gdyż wrażenia kolorystyczne są pochodną reakcji nerwowych zachodzących w oku i mózgu ludzkim. Barwa jest wreszcie kategorią psychologiczną, pozwalającą obserwować typy, czasy reakcji czy zdolności kojarzenia barwnych żetonów z odpowiadającymi im nazwami oraz zapamiętywania tych skojarzeń. [...] Jakkolwiek jednak odniesienia semantyki barw do przestrzemi matematycznej (np. długość fali świetlnej czy szybkość reakcji na daną barwę), ustalenia chromatologii (barwa jako wypadkow tonu, jśności i nasycenia), badania neurofizjologiczne (funkcje czopków i pręcików w percepcji barwy przez oko ludzkie) czy obserwacje oddziaływania barw na organizm ludzki mogą pośrednio wspomagać argumentację językową to same taką argumentacją nie są.“ (Tokarski 2004: 21) Tokarski se tak ve svém názoru shoduje se stanoviskem Wierzbické.

Autorka rovněž odmítá názor, že pojmy pro základové barvy, které se v plném rozsahu nevyskytují stejně ve všech jazycích, náleží mezi tzv. jazykové univerzálie. Tím *de facto* nabourává předchozí univerzalistický evoluční model: „Nepatří-li mezi pojmové univerzálie samotný pojem ‚barva‘, nemohou existovat ani žádné univerzálie barevnosti. ‚Vidění‘ však mezi skutečné pojmové univerzálie patří.“ (Wierzbicka 2014: 313)

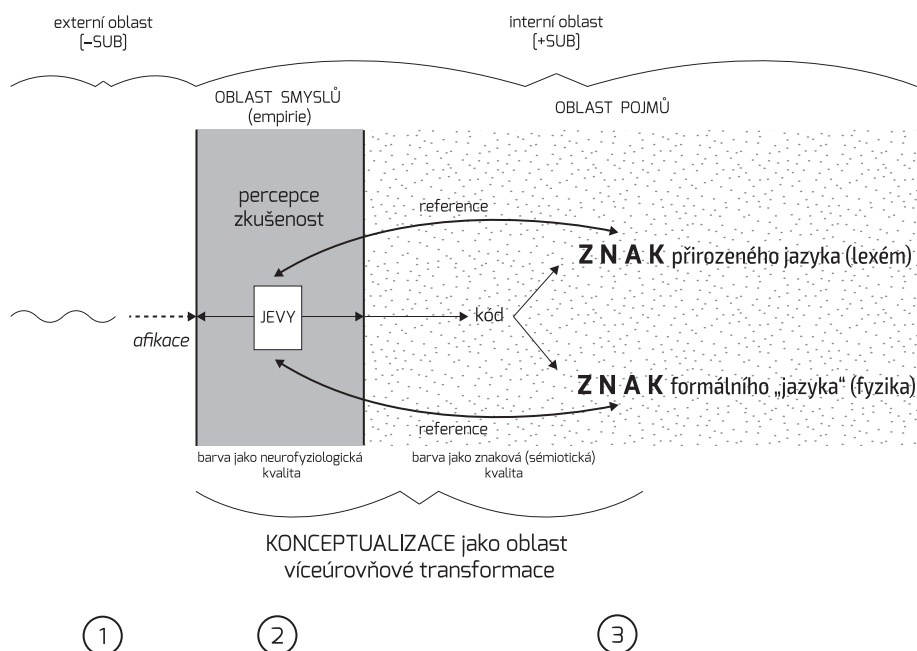
Wierzbicka naopak zdůrazňuje propojení jazyka s kognitivními oblastmi. Obě dimenze – jazykový systém a kognice tvoří korelační dvojici; rozumová (kognitivní) schopnost subjektu se manifestuje skrze jazyk, který ji determinuje, a *vice versa*. Toto funkční spojení produkuje základní jazyková (sémiotická) schémata (mapy) vztahující se k jevo-
vému přirozenému světu. Jazyková sémantika je z tohoto úhlu pohledu sice samostatnou kvalitou jazykového sémiotického systému, avšak reagující na kognitivní procesy poznávajícího (vnímajícího) subjektu. Podle Wierzbické na neurofyzilogické úrovni sice všichni lidé disponují stejnou schopností vnímat barvy, avšak rozdíly v sémantizaci konkrétních jazykových pojmů pro základové barvy spočívají v odlišných způsobech jazykové konceptualizace barev, která je podmíněna relevantními přirozenými kontexty. To současně znamená, že existují takové případy, kdy jednotlivé pojmy pro barvy nelze zcela automaticky a bezproblémově přeložit z jednoho jazyka do jiného.²⁹ To, co je relativně možné v jazycích, které (s nezbytným ohledem na historickou perspektivu) koexistují ve společném prostorovém rámci (například evropské jazyky), je mnohem obtížněji realizovatelné ve chvíli, budeme-li komparovat situaci v jazycích, které jsou si značně vzdálené a rozdílné, tj. teritoriálně a geneticky.

Podstatným posunem v uvažování o sémantice barev z jazykového hlediska je, že se proměnilo teoretické paradigma, které bychom zjednodušeně mohli opsat jako přechod od **percepce** ke **konceptualizaci**. Důležitost tohoto přechodu je motivována snahou vysvětlit povahu elementární sémantiky jazykových pojmů pro základové barvy s ohledem na funkční vztah mezi oblastí příslušného jazykového systému a kognitivními procesy, jež se odehrávají na základní ose vymezené vnímajícím subjektem a přirozeným světem, jehož je subjekt součástí a který jej obklopuje.³⁰ Konceptualizace jako pojem kognitivní lingvistiky

29 Srov. Čermák 2014: 138

30 Konceptuální významy barev bychom s ohledem na kognitivní teorii George Lakoffa a Marka Johnsona mohli chápat jako tzv. *gestalty*: „Takovéto *gestalty* jsou *zkušenostně základní*, protože charakterizují strukturované celky v rámci rekurentní (stále se opakující) lidské zkušenosti. Představují koherentní organizace naší zkušenosti na základě přirozených dimenzí (částí, fází, příčin atd.). Oblasti zkušenosti, které jsou organizovány jako *gestalty* na základě takových přirozených dimenzí, nám připadají jako *přirozené druhy zkušenosti*. [...] Jinými slovy, tyto ‚přirozené‘ druhy zkušenosti jsou *produkty lidské přirozenosti*. Některé mohou být univerzální, kdežto jiné mohou být v závislosti na kultuře variabilní.“ (Lakoff – Johnson 2014: 133–134) Základní parametry a kritéria tzv. zkušenostních *gestaltů* shrnují autoři o něco dále: „Naše kategorie předmětů a látek jsou *gestalty*, které mají přinejmenším tyto dimenze: *dimenze percepce*, *dimenze motorické činnosti*, *dimenze části/celku*, *dimenze funkce*, *dimenze účelové*. Naše kategorie přímých akcí, činností, událostí a zkušeností jsou *gestalty*, které mají přinejmenším tyto dimenze: *účastníci*, *části*, *motorické činnosti*, *vjemy*, *stadia*,

je myšlenkový konstrukt formulovaný (v tomto případě) jazykem a přirozeně reflektovaný v jeho sémantice (srov. Nebeská 2017). Pokusíme-li se modelově představit základní rámec procesu (jazykové) konceptualizace barev, lze uvažovat následovně (viz obr. 5):



Obr. 5: S ohledem na Kantovu filozofickou koncepci lze konstatovat, že smysly jsou vnějšími podněty (o kterých nejsme schopni se ve skutečnosti vyslovovat) afikovány. Tyto podněty vstupují do vědomí skrze smyslové receptory a transformují se v jevy. Mazviita Chirimuuta tvrdí, že barvy z hlediska tzv. antirealistického přístupu nejsou v pravém slova smyslu skutečnými vlastnostmi fyzikální reality, ale mentálním produktem, který je však funkčně-pragmaticky provázán s vnějším (fyzikálním) světem (srov. pozn. 82).

Mezi třemi vyznačenými základními oblastmi dochází k transformacím, jejichž výsledkem jsou na úrovni smyslů rezultáty neurofyzilogických procesů a na úrovni myšlení a jazyka zase rezultáty kognitivních procesů a procesů semiózy. Podle Wierzbické mezi uvedenými oblastmi neexistuje přímý kauzální vztah, ale spíše poměry funkčně-korelační, což znamená, že přirozený jazyk ani žádný jiný typ formativní struktury (umělý jazyk, formální jazyk přírodní vědy) není bezprostředně kauzálně odvozen z empirie, ale naopak s ní

*lineární posloupnosti (části), příčinné vztahy, účel (cíle/plány akcí a konečné stavy událostí). Ty pak tvoří přirozené dimenze naší zkušenosti. Ne všechny budou hrát úlohu v každém druhu přímé zkušenosti, však všeobecně řečeno většina z nich bude nějakou úlohu skutečně hrát.“ (Lakoff – Johnson 2014: 193) Jak vidíme, náleží sem rovněž problematika bazální konceptualizace významů základových barev, kdy univerzální složkou jejich sémantiky je sémém *vidění* (reprezentující složku vjemovou, percepční), jak doložila Wierzbická, zatímco jednotlivé výrazy pro barvy se mohou lišit v závislosti na přirozeném prostředí, kultuře a jazyku.*

utváří dynamicky korelační vztah.³¹ Každá z těchto formativních struktur (systémů) disponuje svojí imanencí, která se odráží také v jejich vývojových pravidlech a v perspektívách.³²

Z hlediska konceptualizace barev, o které hovoří Wierzbicka, lze elementární sémantiku pojmů pro barvy vysvětlit pomocí bazální predikace, která reflektuje elementární zkušenostní komplex, jenž tvoří fundament pro jazykovou konceptualizaci příslušné barvy. Například pojem pro modrou je podle Wierzbické univerzálně spojován s představou nebe, popřípadě velké vodní plochy (viz Wierzbicka 2014: 334–339),³³ elementární sémantika jazykového pojmu pro červenou barvu se realizuje na základě konceptualizace, jejímž ústředním archetypálním fenoménem je oheň atd.³⁴

V souvislosti s dosud pojednanými přístupy a současně vzhledem k dalším teoretickým konceptům, o kterých zde budeme hovořit, představujeme na tomto místě taxonomii pojmů základových barev, která zohledňuje a systematizuje všechny zde ve výsledku pojednané přístupy (viz tab. 3). K dalším jednotlivým autorům uvedeným v tabulce a jejich přístupům k otázce sémantiky barev se vyslovíme na příslušných místech tohoto oddílu.

31 Srov. pozn. 81.

32 Příkladem je již Berlinova a Kayova evoluce lexikonu pojmenování základních barev. Autoři dokonce uvádí, že existuje jazyk, který je možné z evolučního hlediska zařadit do kategorie I (viz tab. 1). Takový jazyk (Jalé na Nové Guinei) disponuje pouze dvěma lexémy pro označení bílé a černé. Veškeré ostatní barvy, které běžně v naší kultuře rozlišujeme, se v tomto jazyce jeví jako odstíny bílé nebo černé (viz Berlin – Kay 1969: 23–25). Jiný jazyk – Tzeltal, kterým se hovoří ve státě Chiapas v jižním Mexiku, má podle autorů pět lexémů pro základové barvy, a to výrazy pro černou, bílou, červenou, zelenou a žlutou (Berlin – Kay 1969: 11).

33 Takovoto spojení zakládají prototypické konstrukce. I přesto platí, že prototypy jsou především dobrými vzory, než samotným významem: „Rozsah výrazu *blue* je jazykově specifický, a nelze ho zachytit výhradně na základě biologických faktů. Na druhou stranu ho však můžeme popsat, budeme-li předpokládat, že pojem ‚blue‘ nemá typ struktury charakteristický pro složeninu *sky-blue* nebo pro výraz *apricot*, meruňková‘ a *pea*, hrášková‘ (jakožto výrazy pro barvu) – nebe ani moře nefungují jako předlohy, ale pouze jako určité referenční body. V polštině se složeniny typu *sky-blue* nevyskytují, existuje v ní však konkrétnější adjektivum *blekitny* ‚(světle) modrý‘, které primárně evokuje nebe. Proto jsem spojení ‚X je takový jako‘ nepoužila ani v případě polštiny a nahradila ho vágnějším spojením ‚může myslet na‘.“ (Wierzbicka 2014: 335)

34 Následujícím způsobem Wierzbicka interpretuje průběh jazykové konceptualizace základových barev. Předností této explikace je to, že představuje elementární sémantické nasycení pojmu pro barvu z kognitivní perspektivy jako spojitý proces smyslovosti a rozumové usouvztažitelnosti jevu:

„X je голубой. =

(a) někdy mohou lidé nad sebou na nebi vidět slunce
jestliže někdo vidí věci, jako je X, může v té době myslet na nebe
(b) X je takový jako tento druh nebe
(c) někdy mohou lidé vidět hodně věcí
jestliže někdo vidí věci, jako je X, může si myslet

X je синий. =

(a) někdy mohou lidé nad sebou na nebi vidět slunce
jestliže někdo vidí věci, jako je X, může v té době myslet na nebe
(b) X v té době není jako nebe
(c) někdy nemohou lidé hodně vidět
jestliže někdo vidí věci, jako je X, může si myslet“ (Wierzbicka 2014: 336)

						lexém	Wierzbicka	Waszakowa		Vaňková	Tokarski		
I	II	III	IV	V	VI		angličtina	čeština	angličtina	polština	čeština	polština	
1	ZÁKLADOVÁ	ACHROMATICKÁ	světla			BÍLÁ	lidé vidí hodně věcí, mají možnost vidět různé věci	sníh, den (?)	den	den (kvant.), sníh (kvalit.)	nebarevné prototyp pro bílou: sníh konotace negativní: nemoc, duchovnost	prototyp: sníh (kvalit.) prototyp: den (kvant.) konotace pozitivní: dobrota, nevinnost (od 16. stol.), čistota konotace negativní: smrt	
2					temná		ČERNÁ	lidé vidí málo věcí, nemají možnost vidět různé věci	noc, uhlí, vlasy, oči	noc	noc (kvant.), noc (kvalit.)	prototyp: noc konotace negativní: smrt, zlo, žal, smutek, ďábel	
3					teplá		ČERVENÁ	ohně	krev	krev, ohně	krev (svěží, světla), ohně (žhavé uhlíky)	barevné (nejtypičtější tepla) prototyp: krev, ohně konotace pozitivní: život, zdraví, mládí, krása konotace negativní: ohrožení, nemoc, choroba, smrt apod.	
4					teplá		ŽLUTÁ	slunce	slunce (?)	slunce	slunce, podzemní, skomírající příroda	barevné prototyp: slunce konotace negativní: stáří, nemoc, žárlost, nenávisť – ve spojení se subjektem ve významu nemít barvu	prototyp: "slunce" prototyp: podzemní příroda konotace negativní: smutek, stáří, choroba, blížící se smrt, ohrožení, nestabilita, žárlost konotace pozitivní: teplo, bohatství, radost, dokonalost
5			CHROMATICKÁ	světla	studená****		ZELENÁ	rostliny, vegetace	živé rostliny (jejich části)	živé rostliny (jejich části)	živé rostliny (jejich části)	barevné prototyp: rostliny (šťavnatá tráva), vegetativnost konotace negativní: chorobnost, rozklad – ve spojení se subjektem ve významu nemít barvu	prototyp: rostlinstvo konotace pozitivní: radost, naděje, mládost, bohatství konotace negativní: nedozrálost, ve spojení se subjektem zlost, děs, žárlost
6					studená		MODRÁ	nebe, velká vodní plocha	čisté, bezmračné nebe	nebe, voda (moře, jezer, řek)	nebe	barevné (nejtypičtější studená) prototyp: nebe konotace negativní: duchovnost, ohrožení života, smrt – sinals – u subjektu ve významu nemít barvu	prototyp: nebe**** prototyp: voda konotace pozitivní: dokonalost, štěstí, moudrost, spravedlivost, věrnost, čistota, opatrovnictví konotace negativní: nevěrnost, strach, smrt
7					teplá		HNĚDÁ	země, půda	–	země	–	nebarevné konotace pozitivní: zdravý, krásný – ve spojení se subjektem ve významu mít barvu	kombinace černé a žluté, popřípadě červené konotace negativní: podzemní umírající příroda, osklivost
8		ZÁKLADOVÁ SMÍŠENÁ		teplá			ORANŽOVÁ	je to něco jako žlutého a současně něco jako červeného	–	–	–	barevné	kombinace červené a žluté, bez zjevné inklinace k jedné z barev konotace pozitivní: teplo, lesk, světlo
9					studená		PURPurová (FIALOVÁ)	je to něco jako modrého a současně něco jako červeného	–	–	–	barevné	kombinace modré a červené (nebo též černé) konotace negativní: smutek, smrt
10							RŮŽOVÁ	je to něco jako červeného a současně něco jako bílého	–	–	–	barevné konotace pozitivní: svěžest, nevinnost – ve spojení se subjektem ve významu mít barvu	kombinace červené a bílé, inklinuje k červené konotace pozitivní: erotika, teplo, radost, optimismus
11			ACHROMATICKÁ	světla / temná				ŠEDÁ	je to něco černého a současně něco jako bílého	myš	–	–	nebarevné (viz bílá, černá)
TYP LEXIKÁLNÍHO VÝZNAMU →							konceptuální						

Tab. 3: Tabulka jedenácti základových barev podle Kayova – Berlinova evolučního modelu.

HILL	LIBERA*****	BALEKA	liturgické barvy a církevní symbolika barev v římskokatolickém ritu a zvyklostech*****
slovanské jazyky*****	polská a slovanská liturgie, folklór	obecně kulturní symbolika barev	
konotace pozitivní: krása, pracovitost, dobrý osud, štěstí, dobré počasí konotace negativní: smutek, smrt, nemoc, nedosatek nějaké kvality	konotace pozitivní: světlo, život, dobro, Bůh, Ježíš, Matka Boží, Neposkvrněné početí, narození, východ, oheň, den, mužský element, sakrální, nesmrtelnost, vlastní (domácí), tento svět konotace negativní: rituální smrt	pozitivní konotace: čistota, neposkvrněnost, ochrana, přechod ze světa živých do světa mrtvých, Světlo Pravdy, duchovnost	Velikonoce, Vánoce, svátky Páně (s výjimkou Kristova mučednictví), Panny Marie, andělé, svatí (s výjimkou mučedníků), svátek Všech svatých, Narození sv. Jana Křtitele, svátky sv. Jana Evangelisty, Stole sv. Petra, Obrácení sv. Petra, Bílá sobota (v rámci Pašijového týdne)
konotace negativní: strach, smutek, zlo, bída, zoufalství, pesimismus, deprese, lenost	konotace negativní: smutek, zlo, ošklivost, ďábel, Lucifer, zlí andělé, hříšníci; dole, západ, voda, noc, ženský element, profánní, smrtelnost, cizí, jiný svět	negativní konotace: smrt, černá magie, iracionalita, tajemné síly, existenciální úzkost, černá země = nitro země, podsvětí	Památka zesnulých (tzv. Dušičky)
konotace pozitivní: krása, život, plodnost, ochrana proti "jinému světu" konotace negativní: zlost, nával hněvu	konotace pozitivní: život, plodnost, bohatství, očistění, zmrtvýchvstání, ochrana před nemocí, vyspělost, přechod do jiného stavu (manželství, dospělost); symbol císařství a nejvyšších církevních hodností: síla, odvaha, všest: ochránci domu (skřítci a trpaslíci), kohout konotace negativní: přináležet do jiného světa (čert, červené oči, vlasy), mytický drak (viz sv. Jiří), zlí duchové, kohout; zlost, egoismus, znásilnění, pomsta	archetypální významová konotace: krev, Kosmos, Řád, vesmír, mužský element (starověký Egypt), jiný element ženský v souvislosti se zrozením, cykličnost, znovuzrození konotace pozitivní: očistění, (mystická) láska, erotika, vznešenost a majestát (zejména purpur jako symbol svátosti i církevní moci), božství konotace negativní: smrt, démoni, ďábel (středověk)	Květná neděle, Velký pátek, svatodušní neděle, oslava Utrpení Páně, svátky apoštolů a evangelistů, oslavy mučedníků, Červené pondělí (Velikonoční pondělí)
konotace negativní: špatně vypadat, zrada, nezkoušenost	konotace pozitivní: život, plodnost, vegetace: svěcení; Bůh, slunce, nebe, hromovládc, jaro zlato: nebe, slunce, jaro, čistota; odvrácený svět (zlaté poklady v zemi); milost, moudrost, stálost konotace negativní: zrada, faleš, Jidáš, Žid, prostituce	archetypální významová konotace: ženský život, barva božstev (blízkovýhlední tradice), barva středu konotace pozitivní: láska a smyslnost (starověké řecko) konotace negativní: čarodějnické, nevěstky, nečistá barva (středověk)	Žluté pondělí (viz Modré pondělí)
konotace pozitivní: plodnost, naděje, prosperita, magická síla konotace negativní: nezkoušenost	konotace pozitivní: zdraví, síla; rajská zahrada (středov, mystika), duchovní život (středov, mystika), Matka Boží's dítětem (ikonografie); chrání před zlými silami, zelený Jan jako symbol jara konotace negativní: cizí, svět démonů, zlo, rusalky, vodník, víly, nedozrálost, panenství	archetypální významová konotace: ženská podstata konotace pozitivní: naděje, očekávání, přírodní cyklus, plodivost, věčnost (starověká Čína), posvátná barva islámu, konotace negativní: porážka či smrt, pudovost, iracionalita	denní modlitba církve, mše v liturgickém mezidobí, Zelený čtvrtek (v rámci Pašijového týdne)
konotace pozitivní: snovost, dobrá nálad, v romantismu symbol věčnosti a nekonečna	konotace pozitivní: aureola svatých, božská sféra, mír, naděje, víra, věrnost konotace negativní: chlad, faleš, zrada	archetypální významová konotace: ženská podstata (mýtus Velké matky), chaos, čas, prostor, pohyb další významy: mořská božstva (starověk), oddanost víře, melancholie (od starověku), magická moc, duchovní prozření, morální osvícení; barva čarodějnic, smrti a všeho negativního (v islámu), zrada, prostituce, homosexualita; ochranná barva (od starověku), symbol lásky a nedostížitelného milostného ideálu (středověk), kosmická barva; Prázdnost, nekonečno, nirvána, svět zvířat (v buddhismu); nadsmyslová sféra, děsivé i konejšivé (vodní) hlubiny, vykoupení, zavření, barva Satana, panovníká barva (spolu s červenou), barva mariánského kultu (spolu s červenou), skvostnost, vznešenost, vzácnost, věrnost, milosrdenství, útěšnost, soucitnost; nezávislost a nepoddajnost žen (středověk), ctnost; spiritualita (viz W. Kandinský), plynutí času klasické a klasicistní pojetí modré: dokonalost, štěstí, homosexualnost, locus amoenus, chthonismus, archetypální barva Velké matky romantické pojetí modré: melancholie, citovost, niternost, modrá květina jako symbol touhy po snových světech a ženském ideálu, chimeričnost, touha, dárka, nedosažitelnost	Modré pondělí (v rámci Pašijového týdne)
-	-	-	-
-	-	-	-
-	lito, zmrtvýchvstání, jednota Boha, Otce a Syna	tzv. modrý (fialový) purpur ve spojení s církevní (křesťanskou) symbolikou, podobně i červený purpur jako odstín fialové	advent, postní doba, mše za zesnulé
-	láska, mládí, půvab, Boží moudrost	-	3. neděle adventní a 4. neděle postní
absence jakýchkoli pozitivních konotací, maximum negativních konotací	přechodová barva mezi černou a bílou, někdy může být ekvivalentem bílé ve významu rituální smrti; Bůh versus ďábel, démoni, polednice	-	-
systémové asociativní			

Poznámka:

Wierzbicka spojuje primární konceptualizaci základních barev s viděním a elementární lidskou zkušeností, mezi kterou náleží v první řadě zkušenost s přírodními jevy (slunce, oheň, nebe, voda apod.).³⁵ Waszakowa definuje prototypy pro jednotlivé jazyky s tím, že pro hnědou, oranžovou, fialovou a růžovou nelze stanovit prototypové konstrukce, neboť i když se jedná o základové barvy, svojí povahou již jde o barvy smíšené (melanže – viz Waszakowa 2000a: 23). Jinak uvedenou skutečnost reflektuje Wierzbicka, která prototypovost těchto barev vysvětluje na základě bifokální konceptualizace (viz Wierzbicka 2014: 350–351).

Kvant. (= kvantitativní hledisko) u Waszakowe „oznacza nie jakość barwną, ale stopień jasności/ciemności” (Waszakowa 2000a: 25), kvalit. (= kvalitativní hledisko) označuje achromatickou barvu.³⁶

Vysvětlivky:

I Evoluční posloupnost barev podle Berlina a Kaye.

II Dělení na monofokální a bifokální barvy.

III Dělení na barevné – nebarevné.

IV Dělení na temné a světlé podle Libera 1987.

V Dělení na teplé a studené podle Tokarski 2004.

Samotná tato klasifikace je ovšem vágní. Nelze vždy zcela přesně stanovit, které barvy jsou tzv. teplé a které studené, jak na to upozorňuje John Gage ve své publikaci *Colour in Art* (2006), ve které také vysvětluje původ tohoto rozdělení: „The ancient doctrine of the colours of the four elements had produced no unified view of which these colours actually were, and it was in the context of the theory of painting that the idea of warm and cool colours gained ground in the early eighteenth century. It was an idea closely dependent on the doctrine of three primaries, for the belief that two of the primaries were warm and only one cool came (in the thinking of the English painter and first President of London's Royal Academy Sir Joshua Reynolds, for example) to underpin a rule that the colour of painting, in accordance with 'nature', should be predominantly warm. [...] The most influential nineteenth-century British critic, John Ruskin (1819–1900), accepted the idea of colour temperature, but argued that any colour could be made warm or cool by changing its context.” (Gage 2006: 75–76)

VI Dělení na liturgické – neliturgické podle *Všeobecných pokynů k římskému misálu* (2002).

* Tokarski polemizuje s Wierzbickou, která pokládá spojení pojmu žluté a slunce za prototyp. Tokarski uvádí, že takové vysvětlení sice je možné, avšak lze současně zvažovat jiná prototypová syntagmata s ohledem na jazykově-kulturní oblast: „[W] kilkutysięcznej kartotece użyć nazw barw w poezji przykłady łączliwości barwy żółtej ze słońcem są bardzo rzadkie, przy czym rzadkość ta nie wynika z niskiej frekwencji leksemu słońce czy stów bliskich mu znaczeniowo. Leksem ten w potęczeniu z nazwą barwy wykazuje inną łączliwość. Nawet w konstrukcjach porównawczych (żółty jak...) modelowym odniesieniem dla koloru żółtego nie jest słońce, lecz cytryna, kanarek, stoma (tu zwykle o włosach), wosk bądź złoto.

35 Wierzbicka konstatuje, že pojmy pro základové barvy nenáleží k jazykovým univerzáliím, neboť ne všechny jazyky disponují stejným paradigmatickým (lexikonem) těchto pojmů: „V angličtině i v mnoha jiných jazycích světa lze ‚barevnost‘ považovat za poměrně samostatnou sémantickou doménu, v mnoha jazycích to však možné není. Snaha objevit ve všech jazycích světa doménu ‚sémantiky barev‘ by vedla k tomu, že by všechny kultury vnímaly z perspektivy, která existuje jen v některých z nich (tj. zejména v současných, technologicky vyspělých kulturách Západu). [...] Nepatří-li mezi pojmové univerzálie samotný pojem ‚barva‘, nemohou existovat ani žádné univerzálie barevnosti. ‚Vidění‘ však mezi skutečné pojmové univerzálie patří. [...] [I] přes všeobecné předpoklady není ‚barva‘ univerzálním lidským pojmem – nejen proto, že existuje mnoho jazyků, které pro ‚barvu‘ nemají slovo, ale také proto, že v jazycích jen se dvěma základními výrazy pro barvy, jako např. jazyk gu-jingarliya, nejde vlastně o výrazy pro barvy, ale o obecné deskriptory vzhledu nebo vizuálních vjemů.” (Wierzbicka 2014: 312, 313, 346–347) Pokud Wierzbicka ve svém výkladu predikuje chromatickým barvám určitý primární korelát (například pro zelenou barvu se jedná o prototypové spojení s vegetací), činí tak na bázi schopnosti rozeznávat, rozlišit (mít schopnost vidět) příznakový nositel dané barvy a na základě této zkušenosti a rozumových schopností spolu s jazykovým vybavením derivovat sémantiku pojmu pro příslušnou barvu.

36 Podle uvedené definice má spojení *bílý den* význam jasného, světlého dne, zatímco *bílý sníh* je označením barvy sněhu apod.

[...] Związek nazwy barwy żółty i słońca jest [...] możliwy, ale pozostawia wrażenie pewnych niejasności interpretacyjnych..." (Tokarski 2004: 98, 99) Naopak slunce je základní komponentou prototypu pro pojem označující zlatou barvu (viz Tokarski 2004: 99n). Označení pro žlutou, zlatou a zelenou mají společný indoevropský základ v kořeni *ǵʰelh₃ – svítit (viz Rejzek 2015: 806, 808, 821).

** Tokarski uvádí, že pojmu pro žlutou barvu (v polštině) dobře vyhovuje také spojení s podzimní přírodou, a to mnohem více než se sluncem; hovoří o druhém prototypu pro žlutou (viz Tokarski 2004: 108).

*** Tokarski uvádí, že negativní konotace žluté převažují nad pozitivními (viz Tokarski 2004: 110). Pozitivní konotace se překrývají s konotacemi barvy zlaté, která v tomto okruhu významů dominuje.

**** „Współczesna polszczyzna dysponuje zatem dwiema nazwami barw, które odwołują się do nieba: niebieski poprzez związek formalny i semantyczny jako formacja derywowana oraz błękitny, który na skutek zmian znaczeniowych również z niebem wchodzi w regularne związki skojarzeniowe." (Tokarski 2004: 116) Podle Tokarského je ovšem primárním pojmenováním pro modrou barvu výraz *niebieski*, zatímco *błękitny* je jejím odstínem (viz Tokarski 2004: 116–117). Kromě uvedených dvou výrazů je v polštině lexém *granatowy* označující rovněž tmavěmodrou nebo tzv. námořnickou modř.

***** Jak uvádí Tokarski, každou z barev lze vnímat podle toho, jaký má odstín, jako spíše teplou nebo jako spíše studenou (viz Tokarski 2004: 132).

***** Ze slovanských jazyků autor excerpuje: běloruštinu, kašubštinu, češtinu, makedonštinu, polštinu, ruštinu, slovenštinu, srbštinu, slovinštinu, ukrajinštinu (viz Hill 2008: 62). Kromě základních konotovaných významů, které jsou uvedeny v tabulce, Hill hovoří o dalších symbolických významech barev, mimo jiné též o barevné symbolice světových stran: černá – sever, bílá – západ, červená – jih, žlutá, zelená, modrá – východ (viz Hill 2008: 78). Naopak Baleka uvádí, že bílá se pojí se severem, zatímco černá a rovněž červená s jihem (Baleka 1999: 92).

***** Zbigniew Libera se věnuje křesťanské symbolice barev v souvislosti se slovanskou mytologií lidové kultury.

***** Významy liturgických barev přebíráme ze *Všeobecných pokynů k Římskému misálu* (2002).

Jestliže Anna Wierzbicka svůj přístup k elementární sémantice pojmů pro barvy zakládá na jazykově-kognitivní analýze, v případě jiné polské lingvistky Krystyny Waszakowe se setkáváme s komparativním hlediskem, jehož cílem je porovnat prototypické výrazové konstrukce u vybraných jazyků (v tabulce 3 v jejím případě uvádíme pouze tři jazyky). Waszakowa – z jejichž poznatků vychází také Anna Zura, polská lingvistka a autorka monografie o sémantice barev u Henryka Sienkiewicze a Aloise Jirásky³⁷ – v této souvislosti srovnává prototypové konstrukce³⁸ u sedmi jazyků.³⁹ V otázce prototypů se Waszakowa poněkud odlišuje od Wierzbické, neboť zdůrazňuje, že prototypy plní především praktickou funkci. Jsou jakýmsi kulturně podmíněnými vzory, zatímco u Wierzbické jde o analýzu prototypů v genetickém („fenomenologickém“) smyslu s cílem objasnit elementární sémantiku pojmů pro základové barvy: „Nie wchodząc w to, czy prototypy zasadzają się na uniwersalnych cechach życia i otoczenia człowieka jakby chciała Wierzbicka [...], przyjmujemy, że referencję prototypową danej nazwy barwy wyznaczają najbardziej typowe, naturalne, najszerzej występujące odniesienia tej barwy, tj. pewne typy rzeczy, najlepsze przykłady, wzorce, jakie nazwa ta przywołuje w świadomości mówiących.“ (Waszakowa 2000a: 22)

3.

Na uvedených teoretických koncepcích lze sledovat vývoj od postupného opouštění extenzionálně chápané univerzality směrem k intenzionálně řešenému problému, který představuje kritická reflexe sémantiky jazykových pojmů pro barvy v reálných jazykově

37 Viz Zura 2006: 21.

38 Waszakowa s odkazem na Wierzbickou chápe prototyp nikoli jako vzor, ale jako model. Toto pojmové rozlišení je důležité, neboť upozorňuje na skutečnost, že uvedené bazální konstrukce (prototypy) neplatí jako vzorový kánon, ale „pouze“ jako model, orientační východisko pro sémantické nasycení daného lexému v příslušném jazyce. Jakkoli jsou prototypy spojené se zkušeností, nejsou jejím bezprostředním odrazem (mimesí), ale spíše jakousi jazykově-kognitivní transformací smyslových dat (viz obr. 5, zejm. obr. 6). Pro naše další uvažování je zajímavé rovněž to, co Waszakowa konstatuje dále: „Prototypy jako struktury poznawcze są związane z podstawowym poziomem kategoryzacji, który wyznaczają jednostki należące do zasadniczego zasobu słownego danego języka. Od nich tworzone są dalsze kategorie: poziomów nadrzędnych i podrzędnych, które składają się na hierarchiczną strukturę danej kategorii.“ (Waszakowa 2000a: 22)

39 Waszakowa konstatuje, že prototypy, na jejichž pozadí dochází k primárnímu sémantickému nasycení pojmů pro základní barvy, se mírně liší v závislosti na jazykově-kulturním kontextu, v rámci kterého jsou formulovány, a který determinuje bazální prototypové konstrukce těchto pojmů. Prototypy se sice extenzionálně překrývají, jak je patrné z tabulky 3, avšak v různých jazycích a kulturách nabývají specifické realizace, což se promítá do sémantiky. (Konkrétně se Waszakowa zaměřuje na porovnání angličtiny, švédštiny, polštiny, češtiny, ruštiny, ukrajinštiny a vietnamštiny. Celá komparativní tabulka viz Waszakowa 2000a: 23–24.) Dle Waszakowe se od prototypů pomocí sémantických transformací, mezi které náleží především metafora a metonymie, derivují další lexikální kombinace, které (typologicky) zmnožují a sémanticky obohacují kontextové (kolokační) paradigma daného lexému označujícího barvu (viz Waszakowa 2000b: 60–72).

kulturních kontextech. Jestliže se Berlin a Kay zaměřili na evoluční hledisko, jež chápali jako univerzální vývojový proces, jímž prochází veškeré jazyky v případě vytváření pojmů pro základové barvy, Kay a McDaniel se pokusili objasnit tuto univerzalitu odkazem k empirickému základu. Jak jsme konstatovali, Kay s McDanielem chápou jako příčinu vzniku jednotlivých pojmů označujících základové barvy rozklad světelného barevného spektra spolu s přechody mezi vlnovými délkami šesti základních barev (černá, bílá, červená, žlutá, zelená a modrá), které vytváří dodatečné smíšené základové barvy (hnědá, oranžová, purpurová, růžová a šedá) a „teplotní“ odstíny. Tento proces je dle autorů univerzální a vlastní všem jedincům, neboť z evolučního hlediska je neurofyzilogická soustava u všech lidí stejná.

Wierzbicka však takovému přístupu oponuje s tím, že elementární sémantiku pojmů označujících základové barvy nelze v konečném důsledku odvozovat od neurofyzilogických procesů, ale spíše z funkční korelace mezi jazykovým systémem a základními kognitivními procesy, jimiž subjekt reflektuje okolní prostředí. Tím je řečeno, že sémantika jazykových pojmů barev je kvalita do té míry autonomní, do jaké ji nelze vysvětlit výhradně mimojazykovými kritérii. Na straně druhé představuje kognitivistický přístup k problematice určitou relativizaci arbitrárnosti jazykového znaku v Saussurově smyslu. Jinými slovy, Wierzbicka se ve věci interpretace sémantiky jazykových pojmů pro základové barvy vymezuje jak proti čistě empirickému přístupu, tak proti striktně arbitrární definici jazykového znaku, aniž by ovšem obě tyto pozice nutně musela zcela zavrhnout: „Představa o nutnosti volby mezi jazykovou arbitrárností a neurofyzilogickým determinismem je falešná. Lidská konceptualizace barev zachycená v jazyce může být sice neurofyzilogií vidění determinována, nelze ji však na tomto základě popsat ani vysvětlit. K tomu je potřeba obrátit pozornost k lidským pojmovým univerzáliím (jako jsou jednotky VIDĚT, ČAS, MÍSTO a JAK/O). Abychom konceptualizaci barev vysvětlili – a to jak v její proměnlivosti, tak v univerzálních nebo téměř univerzálních aspektech – je třeba si všimnout toho, jak lidé mluví o tom, co vidí, neomezovat uměle data a – jak to výstižně popsala B. A. C. Saundersová⁴⁰ [...] – „nepromítat neurofyzilogické do fenomenologického.“ (Wierzbicka 2014: 359)

Teoretické i metodologické stanovisko Wierzbické posunuje debatu o pojmenování základových barev na další úroveň, kterou je otázka po způsobu konceptualizace barev v jednotlivých jazycích a kulturách. Waszakova spolu s řadou dalších badatelů dokládají rozdíly mezi způsoby, jimiž jsou základní pojmy pro monofokální barvy konceptualizovány v konkrétních jazycích. Dokonce i v jazycích, které jsou si vývojově a teritoriálně

40 Wierzbicka odkazuje na komentář Barbary Saundersové *Comment on MacLaury's „From brightness to hue: an explanatory model of color-category evolution“*, který vyšel v roce 1992 v časopise *Current Anthropology* a jež se vztahuje ke studii *From brightness to hue: an explanatory model of color-category evolution* autora Roberta E. MacLauryho (1992).

blízké (slovanské jazyky), existují jisté rozdíly v konceptualizaci některých primárních barev. Waszakowa uvádí několik takových příkladů ve své srovnávací tabulce.⁴¹

Don Dedrick (docent na Univerzitě v Guelph zabývající se problematikou barev z kognitivního hlediska) potom zcela přirozeně konstatuje, že problémem evoluční teorie Berlina a Kaye je skutečnost, že nostrifikuje jako apriorní bazální model takový typ, který je platný pro vyspělé jazyky, zejména angličtinu a další, které disponují jedenácti pojmy pro základové barvy. Tento vzor potom autorům slouží jako výchozí situace, podle které klasifikují další jazyky. Dedrick však v takovém postupu spatřuje chybu: „Berlin and Kay would seem to return the debate about color naming to the ‚bad old days‘ of anthropology – a time when it was commonplace to compare different cultures so as to show an evolution from simpler (non-Western, ‚exotic‘) societies to more complex (ultimately European) ones.“ (Dedrick 1998: 196) Dedrick s odkazem k celé řadě jiných výzkumů doložil, že pokus, který s barevnými kartičkami učinili Berlin a Kay, selhává u těch kultur, které nedokáží vnímat barvu abstrahovaně od konkrétního nositele, tj. prototypického zástupce (reprezentanta) dané barvy. To, čeho jsou schopny vyspělé civilizace, totiž vnímat a rozlišovat barvy samy o sobě, tj. ve velké míře jejich abstrakce, je v jiných kulturách problematické, neboť zde jsou barvy mnohem bezprostředněji fixovány ke konkrétním jevům a objektům. Použití barevných kartiček tak zkresluje výzkum, jehož výsledkem je konstatování, že některé jazyky nemají plně rozvinutý pojmový systém pro všech jedenáct základových barev.

Dedrick navrhuje odlišný přístup, který spočívá v překonání hlediska vyspělosti vybraného jazykového systému, který bude pokládán za centrální, takovým komparativním stanoviskem, jež umožní bez nežádoucí nivelizace porovnávat rozdílné způsoby konceptualizace barev s ohledem na odlišné jazykové a kulturní zvyklosti: „[T]he significance of the color language debate has to do not with whether this or that proposition about color names is true or false but rather with how one conceives of the investigation of cultures in the first place.“ (Dedrick 1998: 196)

Teorie i poznatky, které vyplynuly z fyziky a neurofyzologie barev, však tímto nebyly zcela negovány. Jejich empirickou a exaktní relevanci nebylo možné a ani žádoucí ignorovat. Na straně druhé zde již existuje rovněž výzkumem dostatečně podložená argumentace, která se stavěla proti jednostrannému přeceňování empirie. Rovněž Dedrick se nad touto problematikou zamýšlí a jeho úsilí směřuje k nalezení cesty jak propojit naturalisticky chápanou percepci barev s konceptualistickým přístupem kognitivistů. Jeho snaha směřuje k funkčnímu propojení, které vysvětluje následovně: „Humans are

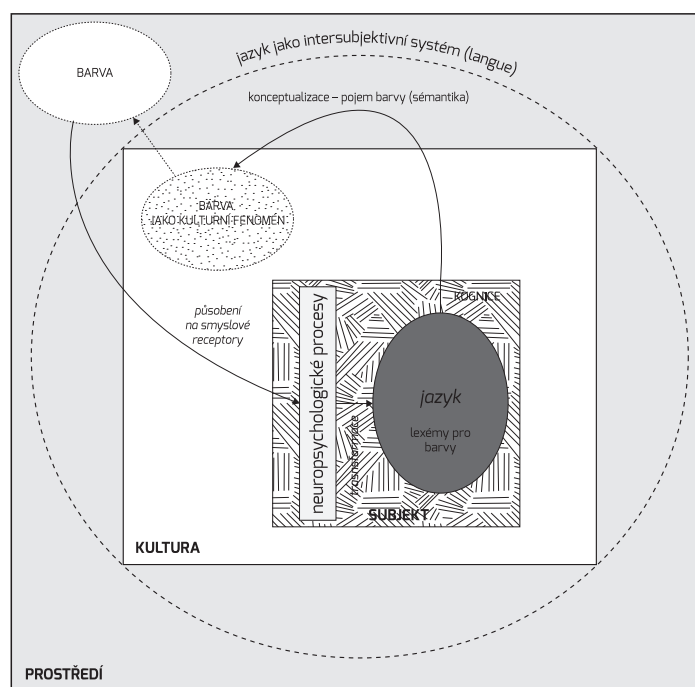
41 Jedním z nich jsou rozdíly pro označení modré barvy. Čeština stejně jako angličtina má jeden lexém, zatímco v polštině existují dva lexémy: *niebieski* a *błękitny*, v ruštině Waszakowa uvádí rovněž dva lexémy: *голубой*, *синий*, zatímco v ukrajinštině existují tři lexémy: *блакитний*, *синій* a *голубий* (viz Waszakowa 2000a: 24).

constructed biologically in such a way that they make certain sensory discriminations. These discriminations are tracked and systematized by psychophysicists and sensory psychologists and, in a much less controlled way, by cognitive psychologists such as Rosch.⁴² Some of these discriminations are independent of more fully cognitive capacities with which they interact nonetheless. They provide (metaphorically speaking) the raw material for full-blown cognition or what Ratner⁴³ called ‚perception‘. But to say that they provide ‚raw material‘ is not to say that perception (in Ratner’s sense) is biologically determined or, as he would have it, explainable by ‚sensory mechanisms‘. [...] [F]ocal color terms are treated as the consequence of an interaction between a group’s conceptual/linguistic practices and that sensibility. In this sense, the problem of how one learns the names of colors is essentially a social problem. [...] [H]uman exploits natural saliences to achieve cultural ends. [...] It is my opinion that this nonreductive strategy, a strategy that pays attention to both the nonlinguistic regularities of perceptual experience and the social uses for which such regularities may be exploited, has the potential to deal with some of the vexing problems confronting the universalist tradition.“ (Dedrick 1998: 198, 199)

Vypomůžeme-li si opět schematickým zobrazením vztahu mezi neurofyzologií barev a kognitivními procesy s ohledem na rámce působnosti jednotlivých procesů, máme k dispozici následující model (viz obr. 6):

42 Dedrick odkazuje na studii americké kognitivní psycholožky Eleanor Roschové *Linguistic relativity*, která vyšla v roce 1974 v publikaci *Human communication: Theoretical perspectives*.

43 Dedrick odkazuje na studii Carla Ratnera *A sociohistorical critique of naturalistic theories of color perception*, která byla publikována v *Journal of Mind and Behaviour* v roce 1989.

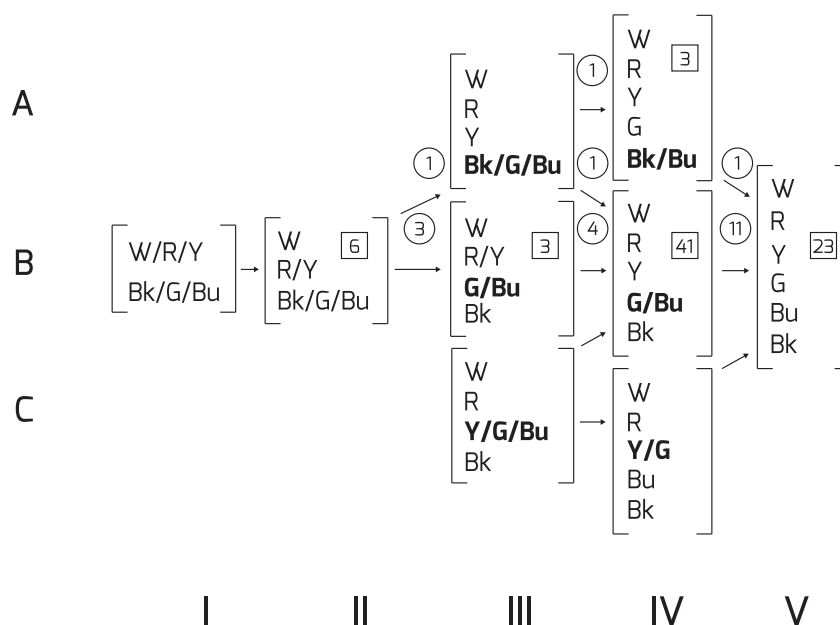


Obr. 6: Model jazykové konceptualizace barev, který je založen na funkčním propojení neurofyzilogických kvalit a kognitivních procesů. Na rozdíl od neurofyzilogických kritérií jsou komponenty kognitivních procesů proměnné, tj. závislé na teritoriálních a kulturních aspektech.

Ani kritika evolučního modelu Berlina a Kaye však neznamenala celkové popření či dokonce rezignaci na snahu vytvořit systematický evoluční profil elementárních pojmů základových barev, jenž by měl obecnější platnost. V tomto ohledu je zajímavý celosvětový výzkum zaměřený na analýzu pojmů základních barev, tzv. World Color Survey, který probíhal od roku 1976 a jehož výstupy byly publikovány ve stejnojmenné vědecké monografii v roce 2009.⁴⁴ Jedním z hlavních výsledků tohoto výzkumu, jehož předmětem bylo sto deset jazyků ze čtyřiceti pěti rozdílných jazykových rodin (Kay, P. – Berlin, B. – Maffi, L. – Merrifield, W. R. – Cook, R. 2009: 13), byl modifikovaný evoluční model pojmů pro základové barvy. Původní Berlinův a Kayův model, který byl založený na punktálním lineárně-kauzálním principu, kdy na určitém vývojovém stupni se realizuje jeden z pojmů pro základové barvy (viz tab. 1), byl nahrazen plošným derivačním modelem (viz obr. 7). Podle tohoto modelu jsou možné různé vývojové alternativy, nikoli jedna univerzálně platná vývojová linie. Také zde jsou zohledněny poznatky o úloze fuzzy množin při klasifikaci barevných odstínů. Autoři nové evoluční koncepce sice akceptují Kayův a McDanielův princip fuzzy množin jako funkční vysvětlení určitých výrazů

44 Viz Kay, P. – Berlin, B. – Maffi, L. – Merrifield, W. R. – Cook, R. 2009.

pro barvy a barevné odstíny (viz tab. 2), avšak současně odmítají, že sémantiku barev lze úspěšně vysvětlit výhradně na základě fundamentální povahy neurofyzilogických reakcí na vlnovou délku světla: „[T]he model of Kay and McDaniel (1978) mistakenly equated these six primary color sensations with the six classes of cells identified by De Valois et al. (1966)⁴⁵ in the parvocellular layer of the macaque lateral geniculate nucleus (LGN), and called them fundamental *neural* response categories.“ (Kay, P. – Berlin, B. – Maffi, L. – Merrifield, W. R. – Cook, R. 2009: 25)



Obr. 7: „Nový“ evoluční model základního pojmenování primárních barev (viz Kay, P. – Berlin, B. – Maffi, L. – Merrifield, W. R. – Cook, R. 2009: 11).⁴⁶ [Velká písmena do zobrazení zanesl R. Z., římské číslice jsou součástí původního modelu.]

⁴⁵ Autoři odkazují na společnou publikaci Russella L. De Valois, Israela Abramova a Geralda H. Jacobse *Analysis of response patterns of LGN cells*, která vyšla v uvedeném roce v časopise *Journal of the Optical Society of America*.

⁴⁶ V této souvislosti je zajímavé to, co konstatuje Wierzbicka, totiž že „jazyky, v nichž existují pouze tři základní výrazy pro barvy, proti sobě staví pojem ‚barevné‘ (chromatické) vizuální zkušenosti a zkušenosti ‚nebarevné‘ (achromatické)“ a že „[b]arevná‘ barva má zpravidla ohnisko v ‚červené‘, která je nejvýraznější“ (Wierzbicka 2014: 347). Podíváme-li se na model Berlina a Kaye (viz obr. 1, tab.1), potom platí to, co uvádí Wierzbicka. Dichotomie chromatičnost/achromatičnost je zde zjevná. Rámcově platí také v tomto evolučním modelu, i když je poněkud skrytá. Na evolučním stupni II se podle autorů výzkumu ocitá šest jazyků, které disponují třemi pojmy pro barvy, a to samostatným pojmem pro bílou, pojmem pro červenou a žlutou, tedy pojmem pro makročervenou, a rovněž jedním samostatným pojmem pro černou, zelenou a modrou. Distinkce zde tak tvoří nikoli opozitnost mezi chromatičností/achromatičností, která je zde zcela zrušena, ale systém vydělující světlou bílou, makročervenou [podle Wierzbické má tato barva „ohnisko v ‚červené‘, ale zahrnuje i žlutou a oranžovou barvu a má vztah k ‚jasu“ (Wierzbicka 2014: 347)] a tmavou studenou. Principem tohoto dělení je pojmově odlišit světlé barvy od tmavých a v rámci světlých barev vydělit chromaticky příznakovou skupinu makročervené.

Legenda a komentář:

W = bílý (white), R = červený (red), Y = žlutý (yellow), Bk = černý (black), G = zelený (green), Bu = modrý (blue).

Čísla v rámečcích představují počet jazyků, které náleží do daného vývojového stupně (číslo v hranatém rámečku) nebo mezistupně (číslo v kulatém rámečku). Vývojová větev zde označená jako C je okrajová; narušuje systém diferenciaci na teplé a studené barvy. Autoři výzkumu konstatují, že zaznamenali jen malý počet jazyků, jejichž vývoj odpovídal této úrovni. Konkrétně se jedná o jazyky Karajá (Brazílie) a Lele (Čad), jež reprezentují na rovině C vývojový stupeň III (viz Kay, P. – Berlin, B. – Maffi, L. – Merrifield, W. R. – Cook, R. 2009: 38, 305–307, 345–350) a jazyk Cree (Kanada), který naopak reprezentuje na úrovni C stupeň IV (viz Kay, P. – Berlin, B. – Maffi, L. – Merrifield, W. R. – Cook, R. 2009: 38, 201–206.). K tomuto typu dle autorů (viz Kay, P. – Berlin, B. – Maffi, L. – Merrifield, W. R. – Cook, R. 2009: 39) náleží rovněž jazyky Salish (Salishan languages), což jsou indiánské jazyky kmenů obývajících západní oblast při Pacifiku mezi Kanadou a USA.⁴⁷

Poznámka: S ohledem na uvedený výzkum, který zahrnul 110 domorodých jazyků z různých částí Země (například Afrika, Papua Nová Guinea, Jižní Amerika atd.), je zajímavé tvrzení historika umění Johna Gage, který ve své publikaci *Colour in Art* (podrobněji viz s. 77) konstatuje o jazyce Aboriginců, který není součástí předchozího výzkumu, že základem jeho pojmového systému barev byly dvě skupiny, z nichž jednu tvořily odstíny modré spolu s dominantní černou, druhou zase odstíny zelené s dominantní žlutou: „[...] Aboriginal colour vocabularies, which, as in many other languages in the world, including early European languages, invariably subsume blues under 'black' and greens under 'yellow', or, rather, use the same term to cover both.“ (Gage 2006: 215) Jednalo by se tak o poněkud odlišný, tj. modifikovaný systém, než jaký byl navržen v uvedeném celosvětovém výzkumu.

Aktuální výzkumy zabývající se jazykovým pojmenováním barev prokázaly, že do jazykové sémantiky barev se promítají kognitivně-psychologické a pragmatické procesy spojené s civilizačně-kulturním kontextem. Autoři jmenovaného výzkumu tuto skutečnost rovněž jasně deklarují: „The elemental character of black, white, red, yellow, green and blue in human color sensation, within a conceptual framework that includes the notions of chromacy/achromacy, unique hues and opponent processes, is no longer thought to be grounded in macaque LGN neurons, but this framework is nonetheless broadly accepted by vision scientists as the best way to organize a wide range of psychophysical, cognitive-psychological and animal-behavioral observations.“ (Kay, P. – Berlin, B. – Maffi, L. – Merrifield, W. R. – Cook, R. 2009: 25–26) Výsledkem rekonstrukce evoluce v pojmenování barev je model, který na úrovni šesti základních barev pracuje s těmito kritérii:

- a) distinkcí mezi světlými a tmnými barvami,
- b) distinkcí mezi tzv. teplými a studenými barevnými odstíny,
- c) vydělením samostatného pojmu pro červenou, respektive makročervenou.⁴⁸

⁴⁷ „Salishan languages, family of about 23 North American Indian languages, spoken or formerly spoken in the Pacific Northwest and adjoining areas of Idaho, Montana, and southern British Columbia. Today Salishan languages are spoken almost exclusively by older adults. They are remarkable for their elaborate consonant inventories and small number of vowels.“ („Salishan languages“. Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online. Encyclopædia Britannica Inc., 2016. Citováno 9. března 2016. Dostupné z WWW: <<http://www.britannica.com/topic/Salishan-languages>>)

⁴⁸ Srov. Kay, P. – Berlin, B. – Maffi, L. – Merrifield, W. R. – Cook, R. 2009: 28–30, 41.

Uvedená kritéria potom definují množiny barev, jež vytváří evoluční stupně.⁴⁹ Každý stupeň zahrnuje vývojovou potencialitu následujícího stupně, který se od předešlého liší jemnější specifikací pojmů pro základové barvy. První stupeň tak rozlišuje mezi dvěma označeními, které jsou současně používány pro bílou, červenou a žlutou, jakož i pro ostatní odstíny těchto barev na straně jedné, a černou, zelenou a modrou spolu s odstíny těchto barev na straně druhé. V dalším kroku dochází k vydělení pojmu pro bílou a makročervenou, která zahrnuje červenou a žlutou, jakož i veškeré odstíny těchto barev, a pojmu pro černou, zelenou a modrou. V průběhu dalších vývojových stupňů dochází k procesu postupného osamostatňování jednotlivých pojmů, přičemž vývoj může směřovat dvěma, respektive třemi základními směry, které v obrázku vyznačují roviny A, B a C. Jak uvádí autoři výzkumu, z 83 %, což je devadesát jedna jazyků, dochází (k námi označenému) vývojovému typu B (Kay, P. – Berlin, B. – Maffi, L. – Merrifield, W. R. – Cook, R. 2009: 31), kdy se ve třetí fázi vyčlení samostatný pojem pro černou a následně se diferencují pojmy pro červenou a žlutou a jako poslední se ustavují pojmy pro zelenou a modrou. Ve finální evoluční fázi je konstituováno šest samostatných výrazů pro základové barvy: bílá, černá, červená, zelená, modrá a žlutá. Oproti původnímu modelu tak dochází k redukci ze šesti, respektive sedmi (viz tab. 1) na pět vývojových stupňů s tím, že označení pro hnědou, růžovou, oranžovou, šedou a fialovou je založeno – jak prokázali Kay a McDaniel – na principu míšení monofokálních barev (viz tab. 2).

Z uvedeného modelu je zřejmé, že neplatí, jak bylo řečeno dříve, že jazyky, které se ocitají například na třetím vývojovém stupni řady B, jazykově nereflktují červenou a žlutou barvu. Model nám rovněž jasně ukazuje, že ve všech vývojových stupních jsou určitým jazykovým způsobem reflektovány všechny základové monofokální barvy s tím, že ne vždy jim musí odpovídat samostatný lexém. Tam, kde dosud neexistuje vlastní lexém pro danou barvu, dochází k jejímu označení tak, že je zahrnuta pod společný pojem na principu rozlišení barev světlých/temných a teplých/studených.

Hybným momentem evoluce je podle badatelů potřeba praktického užití jednotlivých pojmů pro barvy: „As technology develops, the increased importance of color as a distinguishing property of objects appears to be an important factor in causing languages to add basic color terms, i.e., to refine the lexical partition of the color domain.“ (Kay, P. – Berlin, B. – Maffi, L. – Merrifield, W. R. – Cook, R. 2009: 24) Lexikální divergence (rozdílnost v pojmenování barev) tak funkčně koreluje s vyspělostí příslušného kulturního prostředí. Jak uvidíme dále, našel tento model své uplatnění i mimo oblast synchronního jazykového výzkumu.

49 Srov. Pawłowski 2006: 38.

2.2 Barvy v jazyce z diachronní perspektivy

1.

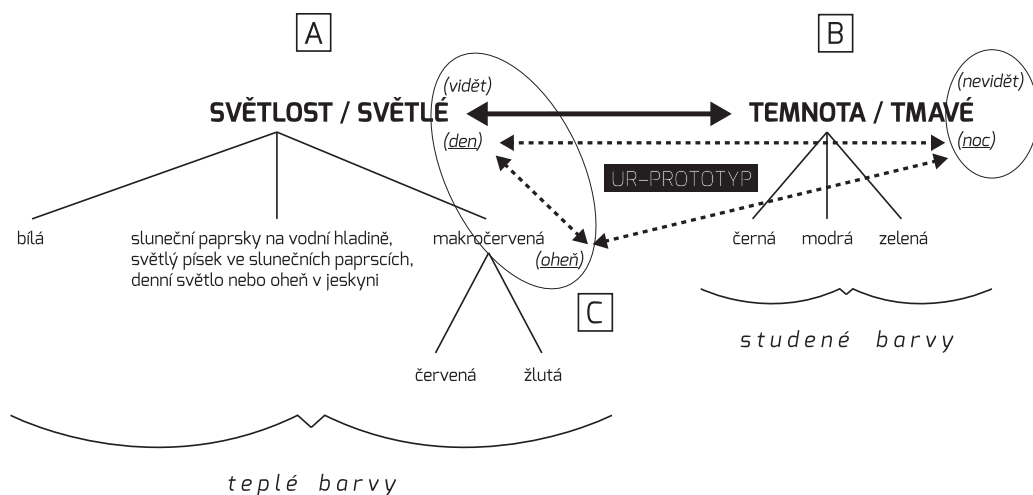
Ačkoli je možné vysvětlit konceptualizaci barev pomocí základních pojmových univerzálií, mezi které náleží také pojem pro „vidět“, jak o tom hovoří Wierzbicka, ze zcela konkrétního hlediska disponuje každý jazyk a kultura vlastními specifickými prostředky, jimiž se od ostatních liší.⁵⁰ Rozdílné prostředí, kultura a jazyk mají svůj zásadní vliv na konceptualizační procesy. Tímto lze vysvětlit rozdíly v pojmech pro barvy, které se v jedné jazycích vyskytují, zatímco v jiných nikoli. Současně, jak na to upozorňuje Dedrick, našemu civilizačnímu okruhu vlastní systém označování monofokálních či bifokálních barev pomocí základních lexémů nemusí být automaticky vlastní odlišné kultuře, a nelze proto zcela paušálně uvažovat o jediné univerzální evoluci pojmenování barev.

Berlinův a Kayův model evoluce pojmů označujících základní barvy sice byl podroben revizi, na druhé straně to ovšem neznamenalo, že by se jednalo o zcela mylnou koncepci, jejíž základní extenzionální rámec by neplatil. Carole P. Biggamová ve studii *Prehistoric Color Semantics. A Contradiction in Terms* (2014) nahlíží na evoluci lexémů označujících základové monofokální barvy z diachronního hlediska. Autorka ukazuje, že vývoj těchto pojmů úzce souvisí s antropogenezí. Podle Biggamové člověk zprvu rozlišoval mezi světlem a tmou, dnem a nocí, což se také odráželo v jeho pojmovém aparátu. Výrazy pro temné a světlé kvality potom zahrnovaly i do té doby pojmově nerozlišené temné a světlé barvy. Následně, tj. v další fázi antropogeneze, došlo k pojmovému vydělení červené (respektive makročervené), což souviselo s historickou praxí používání ohně: „I have taken the liberty of interpreting Stage I of the UE model⁵¹ as ‚light‘ and ‚dark‘, in which ‚light‘ includes, not only white, red and yellow (W/R/Y) but also brightness, which is interpreted as light-emission (for example, sunlight), reflectivity (for example, sunlight on water), surface illumination (such as pale sand in sunlight) and

50 Rovněž Wierzbicka, ačkoli se primárně soustředí na elementární a intersubjektivně sdílené univerzální oblasti lidského poznání (zkušenosti) reprezentované přirozeným jazykem, neopomíná zdůraznit, že každý znakový (jazykový) systém příslušné kultury je jedinečnou sémiotickou kvalitou, která s ostatními sdílí společnou bázi – prototyp: „Jelikož nedefinovatelné elementární pojmy tvoří základ, z něhož je zbudován sémantický systém jazyka, pak platí, že kdyby byl tento soubor případ od případu odlišný, byli by mluvčí nejrůznějších jazyků uvězněni v odlišných neousuvztažitelných pojmových systémech a neměli by možnost porozumět si s nikým, kdo se nachází za zdmi tohoto jejich vlastního ‚vězení‘. [...] Předpoklad, že všechny jazyky, ať už jakkoliv odlišné, jsou založeny na izomorfních souborech elementárních sémantických jednotek, je s touto zkušeností plně v souladu. [...] V konkrétním jazyce je každý element součástí neopakovatelné konfigurace prvků a zaujímá v jejím rámci vždy určité specifické postavení. [...] [V]šechny jazykově-kulturní systémy jsou jedinečné, zároveň však postuluje [kognitivně-sémiotický přístup zaměřený na univerzálie v jazyce – pozn. R. Z.] soubor sdílených pojmů, s jejichž pomocí je možné rozdíly mezi těmito systémy postihnout a popsat. Umožňuje nám též i ty struktury, které jsou nejvíce idiosynkratické, interpretovat jako kulturně specifické konfigurace univerzálních elementárních sémantických jednotek, tj. jako člověku vrozených pojmů.“ (Wierzbicka 2014: 27, 28, 29)

51 Viz obr. 7.

space illumination (such as daylight, or firelight in a cave). ‚Dark‘ is taken to include black, green and blue (Bk/G/Bu) but also the absence of, or a low level of lighting. When a new category developed, based on fire-colors, it is suggested that it too included a substantial brightness element, both because a fire really is bright, and also because humans were already accustomed to noticing and appreciating brightness at least as much as the warm hues.“ (Biggam 2014: 20)



Obr. 8: Model sestavený podle hypotézy Carole P. Biggamové. Základní vztah vytváří opozice označení pro tmavé a světlé odstíny (A, B). V případě ohně a barvy červené (popřípadě žluté) dochází ke konceptualizaci pojmu pomocí modality *vidět*, atributu *světlo* a symptomatického jevu jakožto prototypického nositele této světelné vlastnosti, tj. ohně. Kategorie makročervené (C) se tak dostává do opozice vůči modalitě *nevidět* a atributu *tma* (B) a současně se vyděluje ze skupiny A. Na základě této koncepce vzniká systém tří pojmů rozlišujících temné odstíny, světlé odstíny a makročervenou.

Antropologicko-genetický pohled, který Biggamová představuje, vychází z předěšlých zjištění, která se týkají jak evoluce barev (viz Kay, P. – Berlin, B. – Maffi, L. – Merri-field, W. R. – Cook, R. 2009), tak procesu utváření elementární sémantiky jazykových pojmů pro monofokální barvy (viz Wierzbicka 2014). Univerzálie vidění vytváří v tomto modelu modálně-kognitivní predispozice. V rámci bazálního zkušenostního rámce přirozeného světa dochází k postupnému procesu přirozené pojmové selekce barev, a to rovněž v souvislosti s tím, jak se vyvíjí systém jazyka a kulturní zkušenost s barvami. Jednotlivé pojmy pro barvy nebo světelné odstíny se pak derivují nejen z prototypů, které jsou utvářeny predikační strukturou, jež je složena z modalitní komponenty (*vidět/nevidět*) a vzorového pojmu pro přidružený jev (*den, noc, oheň*), ale rovněž z původně snad dvou základních tříd. Podle Biggamové se v průběhu antropogeneze zformovaly tři základní pojmové oblasti segmentující světelné spektrum: jednalo se o oblast pojmově reflektující světlé a temné spektrum a tzv. sféru makročervené (viz obr. 8). S tím souvisí

i tři základní prototypy, které *de facto* můžeme nazvat ur-prototypy. Jazykové doklady z tohoto vývojového období samozřejmě neexistují; proto i Biggamová konstatuje, že se jedná o „hypothetical prehistoric system based on the prototypes of DAY, NIGHT and FIRE“ (Biggam 2014: 21).

2.

V souvislosti s historickým vývojem jazykového pojmenování barev se jeví užitečné rekapitulovat základní poznatky z kognitivně zaměřeného výzkumu, o kterém jsme se zmínili v předchozí části v souvislosti s prací A. Wierzbické. I když Carole P. Biggamová ve výsledku zastává poněkud jiné metodologické východisko než kognitivní, konkrétně vychází z komparativně-historického pohledu, základní kognitivní aspekty mají také zde hodnotu výchozí platformy. Kognitivně zaměřený pohled shledává význam pojmu prototyp v oblasti primárního třídění, segmentace a taxonomizace jevové skutečnosti: „What are prototypes? The human brain has to deal with a vast amount of information reaching it from the five senses, and one of its coping mechanisms is to classify. In other words, similar entities are mentally grouped together so there is no need to memorize each entity separately unless it is important to do.“ (Biggam 2014: 16) Lze se domnívat, že zcela nezbytným komplementem prototypizace, která je *de facto* výsledkem fundamentální konceptualizace (v našem případě) barev situované kulturně-historicky, je určitý *nástroj*, pomocí kterého se jmenované procesy realizují. Tento nástroj není pouhým doplňkem, jakýmsi přívažkem apriorních kognitivních procesů, ale s těmito procesy tvoří funkčně komplementární jednotu. Existuje kupříkladu rozdíl v konceptualizaci prostoru z hlediska jeho uchopení pomocí formálního jazyka matematiky, respektive geometrie a prostřednictvím přirozeného jazyka a jeho pojmů, nebo naopak některého z uměleckých „jazyků“.

Konceptualizace je tedy konfigurací významu definovaného skrze *nástroj*, kterým je v našem případě přirozený jazyk. Oba pojmy, tj. konceptualizace a prototypový vzorec pro barvy názorně vysvětluje A. Wierzbicka, která konstatuje, že prototypové spojení pojmu pro barvu s určitým (kulturně podmíněným) typickým reprezentantem této barvy neznamená prostou ekvipolenci, ale významové usouvztažnění sémantických kategorií: „But the explication proposed here [Wierzbicka vysvětluje proces elementárního sémantického nasycení pojmu pro červenou barvu (*red*) – pozn. R. Z.] does not claim that *red* is the same as *blood-red* or that fire is red. It only claims that there are conceptual links between ‚red‘ and ‚blood‘, as well as between ‚red‘ and ‚fire‘ (in each case, links of a different type); and that these links have something to do with what people see when

they see blood and what they may sometimes see when they see fire (red coals, red ,tongues' of fire, red haze).“ (Wierzbicka 2006: 9)

Pojem konceptualizace tak v sobě zahrnuje *procesualitu*, kdežto funkčním základem ustaveného prototypu, tj. spojení s typickým nositelem vlastnosti, je *stabilita*. Procesualita je základní vlastností mentálního osvojení si jevů v jejich přirozených kontextech, stabilita zase základní vlastností invariantních výsledků vzešlých z těchto procesů. Prototyp následně funguje jako *dobrý vzor*, který je utvořený a připravený k použití. Není proto potřeba jej znovu generovat, opakovaně při každém užití významu dané barvy realizovat fundamentální konceptualizační proces (viz stabilita prototypu). V případě pojmů pro barvy se konceptualizace realizuje jako ustavující mechanismus označování určitého druhu světelného spektra, které je zakoušeno v konkrétním kulturním a environmentálním historickém kontextu a jemuž v tomto kontextu uzuálně přináleží určitý jazykový znak nesoucí význam příslušné barvy. Sémantika pojmů pro barvy je potom samostatnou kategorií a kvalitou, která je odlišná od vnímání barvy jako určité vlnové délky světla.

3.

Jak bylo uvedeno výše, povahu těchto procesů se pokouší analyzovat Biggamová z diachronního hlediska. Autorka se orientuje na předpísemné období s cílem rekonstruovat nejen formální podobu primárních pojmů pro základové barvy, ale pokusit se také o rekonstrukci jejich sémantiky. Biggamová konstatuje, že jestliže se lingvistům daří rekonstruovat formální podobu výrazů, v případě sémantiky je situace složitější. Nicméně i v tomto případě autorka postupuje analogicky, jak je obvyklé při rekonstruování formálních vlastností jazykového znaku: „As with word-form, word-meaning is best reconstructed by working from the known (recorded languages) to the unknown (non-recorded languages).“ (Biggam 2014: 7) Nepostradatelným nástrojem při této analýze se staly speciální slovníky⁵² obsahující lexikální databázi ze starších vývojových etap příslušného jazyka; součástí hesel byl kromě formální rekonstrukce také pokus o rekonstrukci významu. Zjištění, ke kterým Biggamová dochází, jsou zajímavá nejen z vývojového hlediska, ale též s ohledem na pojmy konceptualizace a prototypizace pojmů barev.

Tím, že autorka spolu s výrazem rekonstruuje také významovou složku jazykového znaku, nahlíží obě kritéria (konceptualizaci a ustavování prototypu) v diachronní perspektivě, čímž *de facto* názorně demonstruje jejich jedinečný procesuálně-kvalitativní charakter. Jinými slovy, oba procesy jsou přímo úměrně závislé na kvalitativních

52 Jejich seznam je uveden v bibliografii studie *Prehistoric Colour Semantics. A Contradiction in Terms* (viz Biggam 2014: 26).

aspektech daného systému přirozeného jazyka. Zcela konkrétně je uvedený mechanismus zjevný na příkladu srovnání vývoje pojmenování pro barvu červenou a zelenou. Biggamová uvádí, že zatímco v případě pojmu pro červenou existuje společný protoindoevropský základ, který lze vysledovat v jednotlivých jazycích, u označení pro zelenou je situace jiná. Původní společný základ lze nalézt pouze u některých jazyků, zatímco další jazyky disponují odlišnými kořeny.⁵³ To podle autorky dokládá nejen to, že oba výrazy se ustavovaly v různých vývojových etapách, a nelze je tedy z vývojového hlediska pokládat za ekvipolentní, ale též skutečnost, že právě proto nemohou náležet mezi jazykové univerzálie, jak konstatuje již Wierzbicka,⁵⁴ ke které ostatně Biggamová odkazuje.

Velice zajímavé jsou v dané souvislosti autorčina zjištění týkající se historické sémantiky: „Specialists in the various languages of the cognates, who are familiar with the surviving records, have assessed the meanings of the words, and the results, as given in the IW [*Indogermanisches Wörterbuch* – pozn R. Z.], are as follows: Old English *grēne* ‚green, young, immature, growing, living‘ (*grün, jung, unreif, wachsend, lebend*); Old Frisian *grēne* ‚green, fresh‘ (*grün, frisch*); Old Saxon *grōni* ‚green‘; and Old Norse *grǽnn* ‚green‘. It can be seen that the principal meaning for each of these oldest recorded cognates is ‚green‘, which justifies the judgement that the ancestor of all these forms also indicated ‚green‘. It is interesting to note, however, the presence of other meanings such as ‚growing‘ and ‚fresh‘, which are highly appropriate to the plant-word. This raises the possibility that ‚green‘ was not necessarily the predominant sense of the pre-Proto-Germanic precursor of **grōnjaz*. The possibility that the ‚green‘ cognates may have once had a closer connection with plants than with colour is strengthened when further cognates, which are not adjectives, are taken into consideration.“ (Biggam 2014: 7)

53 Biggamová pro červenou uvádí protoindoevropský kořen **h₁reudh-* (Biggam 2014: 14), pro zelenou kořen **ǵʰrē* (Biggam 2014: 15). Podle autorky se pojmenování pro základové barvy nevyvíjelo analogicky: „[A] green-related category became established as basic *after* Proto-Indo-European had broken up into various daughter languages, making it a later basic category than the earliest red-related one. [...] It could be argued that a basic green-related category had existed in Proto-Indo-European under a name which was later lost, and that many (or all) of the daughter languages replaced the old word by their own various labels.“ (Biggam 2014: 15) Tuto skutečnost Biggamová vysvětluje odkazem k rozdílné zkušenosti s tzv. teplými a studenými barvami. Podle autorky právě tento fundamentální rozdíl sehrál svoji úlohu v tom, že historicky starší je pojmenování pro barvu červenou (jakožto barvu z kategorie tzv. teplých barev) než pro zelenou (viz Biggam 2014: 16).

Rovněž Zbigniew Libera ve studii *Semiotyka barw w polskiej kulturze ludowej i w innych kulturach słowiańskich* (1987) uvádí, že ve slovanských jazycích byl lexém rudý vývojově starší: „Pierwotnie brawę czerwoną w językach słowiańskich oznaczał ‚rudý‘. Został on wyparty przez ‚czerwony‘ w językach północnych i południowych Słowian (u Słowian wschodnich jego miejsce zajął ‚krasnyj‘) [...]“ (Libera 1987: 118)

Praslovanský základ slova rudý je **rudo* (viz Rejzek 2015: 604), zatímco u slova červený je tímto praslovanským základem **červ(j)enъ*, které „je původně přídavné trpné od **červiti* (barvit červcem) – červené (purpurové) barvivo se totiž běžně získávalo ze speciálního druhu červů. Z významu (obarvený na červeně) pak bylo přeneseno na červenou barvu.“ (Rejzek 2015: 124)

54 Viz Wierzbicka 2014: 313.

Biggamová tvrdí, že původní význam, který se vázal k historické formě, která fundovala v určitých jazycích dnešní označení pro zelenou barvu, nespočíval v pojmenování abstraktní kategorie samotné barvy, ale označoval zcela konkrétní jevovou vlastnost, jež v případě zelené barvy značí spojení s vegetací. V rámci tohoto spojení jsou v sémantickém plánu barvy aktivovány základní vlastnosti ústředního segmentu prototypu, tj. právě svěžest nebo schopnost vyrůstat ze země. Abstraktní význam pro barvu se ustálil později během procesu, který autorka označuje jako *semantic shift*.⁵⁵

2.3 Pojmenování barev a jazykový obraz světa

1.

Uvedené poznatky nám dokládají, že konceptualizace jako **komplexní proces ustavování významu** je procesem s několika základními proměnnými kategoriemi, z nichž jednou je systém přirozeného jazyka. Tento složitý proces je kromě svých kognitivních aspektů podmíněn strukturně-sémantickými zákonitostmi jazyka, které mají synchronně-diachronní povahu. Ačkoli je označení pro barvy motivováno také mimojazykovou zkušeností *sui generis*, uvedené poznatky a příklady nás přesvědčují o tom, že o sémantice barev nelze uvažovat v intencích jednoduchého kauzálního mimetismu, který předložila empiristická teorie. Pojmy barev nejsou prostým odrazem jevů (vlnové délky světla), ale jejich *značením*, které se rovněž realizuje na úrovni strukturně-sémantických procesů konceptualizace. Spojení pojmu s jevem, tedy v daném případě jazykového znaku (lexému) s barvou jako mimojazykovou realitou (fyzikálně měřitelnou veličinou), je zajišťováno **kooperativní silou** mezi jazykovým systémem a ne-jazykovými kognitivními procesy. Pojmy pro barvy se tak mohou účinně vztahovat k empirickému světu, který svým způsobem *modelují*; nedílnou součástí vytvořeného modelu je také referenční platnost těchto pojmů.

Kognitivní lingvisté však nepoužívají označení model, ale pracují s pojmem **jazykový obraz světa**. Irena Vaňková jej vysvětluje následovně: „Pojem **jazykový obraz světa** se přibližně v polovině 80. let začal užívat v pracích polských jazykovědců z Lublinu. Brzy

55 „The definition ‚to be green‘ and ‚to become green‘ suggest a principal concern with fertile land and the appearance of fresh, young plant-growth, as in the Spring, which further suggests that colour is secondary sense to that of lush vegetation. [...] [T]he ancestor of all the Proto-Germanic ‚green‘ cognates is reconstructed as PIE [protoindoevropský – pozn. R. Z.] *ǵʰr̥ē, meaning ‚to grow, become green‘ (*wachsen, grünen*). This reconstructed meaning seems to refer clearly, not to *any* means of turning green (as in being painted), but specifically to becoming covered in plant-growth. This ‚green‘ related words illustrate a process known as *semantic shift*. [...] When all the cognates are considered together, they suggest a semantic origin in healthy plant-growth, including a name for what is usually considered the classic example of green plant-life, that is, grass.“ (Biggam 2014: 8)

se v polské lingvistice velmi rozšířil a nabyl mnoha dimenzí: jde tu ovšem nejen o pojem, nýbrž i o svébytný přístup k jazyku, který je jím reprezentován a označován. Ke krystalizaci tohoto přístupu dochází v době obratu světové lingvistiky od ‚systému ke komunikaci‘, od formalizujících metod k jazykovědě explikativní. Do centra pozornosti jazykovědců se dostává sémantika (včetně svých přesahů do pragmatiky) – a chápe se jako svědectví o myšlení, prožívání a chování člověka i celých kulturních společenství.“ (Vaňková 2005a: 46)⁵⁶ V této souvislosti Vaňková dále konstatuje, že „[k]ognitivistický důraz na individuální zkušenost se světem, která je dána lidskou kognitivní výbavou, vychází z podstatného významu tělesnosti, schopnosti myšlení v dimenzích metafory, schopnosti kategorizovat apod. – se tak posouvá směrem ke sdílené zkušenosti kolektivní, jazyk se nechápe pouze jako svědectví o lidské kognitivě, ale (i) jako fenomén **kulturní a antropologický** – a můžeme dodat též **sémiotický**.“ (Vaňková 2005a: 47) Doklad uvedeného tvrzení jsme sledovali na příkladu historické konceptualizace pojmenování pro základové barvy, jak o ní pojednala Carol P. Biggamová. Stručně shrnuto: zprvu byl pojem pro barvu spojen s konkrétním jevem; později došlo k abstraktivizaci, která je důsledkem působení historických kulturně sociálních sil, tj. potřeby označovat zelenou jakožto zelenou s *absolutním významem*.

To, že jazyk není pasivním odrazem jevového světa,⁵⁷ připomíná také Irena Vaňková: „Známy je v tomto ohledu jejich [Sapira a Whorfa – pozn. R. Z.] termín *view of the world*, a zejména tzv. Sapirova a Whorfova hypotéza, v níž se hovoří o **jazykovém determinismu** (tzn. že způsob našeho vidění světa je determinován naším mateřským jazykem) a **jazykovém relativismu** (jednotlivé jazyky představují rozdílné náhledy na svět...) [...] Každý jazyk představuje specifickou interpretaci světa – často se mluví o brýlích mateřského jazyka, které máme stále nasazeny, aniž si tento fakt plně uvědomujeme.“ (Vaňková 2005a: 49)

Kognitivní přístup k jazyku se zakládá na propojení mezi zkušeností, empirií a její percepcí na straně jedné a jazykovým kódováním této zkušenosti na straně druhé. Přitom, jak dále uvádí Vaňková, „[j]e ostatně nemožné určit s přesností, kde končí působnost očí a začínají fungovat brýle“ (Vaňková 2005a: 50). Přitom právě tahle distinkce a její rozhraní má ve skutečnosti důležitou a podstatnou úlohu, a to nejen v pohledu na jazyk. Vaňková dále uvádí, že jazykový obraz světa „vyrůstá z tělesných a tělesně prostorových

56 Ryszard Tokarski, jeden z členů tzv. lublinské školy jazykovědného kognitivismu, definuje pojem jazykový obraz světa takto: „Najogólniej można powiedzieć, że jest to zbiór prawidłowości zawartych w kategoriach związkach gramatycznych (fleksyjnych, słotwórczych, składniowych) oraz w semantycznych strukturach leksyki, pokazujących swoiste dla danego języka sposoby widzenia poszczególnych składników świata oraz ogólniejsze rozumienie organizacji świata, panujących w nim hierarchii i akceptowanych przez społeczność językową wartości.“ (Tokarski 1993: 358)

57 Kognitivní lingvisté rovněž používají označení **přirozený svět**, jenž „se vztahuje ke kontextu primární lidské zkušenosti – vyrůstá ze subjektivity a je sjednocen smyslem“ (Vaňková 2005c: 195).

struktur“ a že „[z]áklad, centrum jazykového obrazu světa ovšem tvoří právě sféra každodenně prožívaného, přirozeného světa: který je antropocentrický a etnocentrický – a odpovídá **praktickému zacházení se světem**. Pokud se tedy hovoří o jazykovém obrazu světa, máme na mysli nejčastěji toto ‚centrum‘, tvořené komunikací **subjektivně orientovanou** (prototypovou sférou je běžná každodenní komunikace – *a pak též umělecké texty, které ji reflektují, modifikují a využívají prototypů v ní fixovaných* [kurziva – R. Z.]), méně už (pokud to není výslovně tematizováno) sféru ‚objektivního‘ zacházení s jazykem (odborný styl, administrativní apod.). Specifický je pak obraz světa utvářený texty publicistickými a reklamními.“ (Vaňková 2005a: 53)

2.

Postupně přecházíme od extenzionálních teorií k problematice sémantiky výrazů pro barvy jako výsledku individuálních procesů spojených nejen s kontextem příslušné kultury, ale též s kontexty jejích dílčích diskurzů, mezi které náleží i literární systém. Lingvistika se při práci s uměleckými texty přirozeně nezaměřuje na literárněvědnou problematiku, ale jazyk uměleckého díla chápe jako specifickou oblast národního jazyka, jako jeho idiolekt. Uvedenou skutečnost můžeme demonstrovat na studii Anny Gintorové *Kolory w opowiadaniach Vladimira Nabokova: barwa zielona* (2014), v jejímž úvodu autorka píše: „W tekście literackim barwy stanowią element konstruowania obrazów za pomocą środków językowych. Tworzony obraz jest wyrazem wyobrażeń, które powstają w umyśle pisarza w miarę zbierania indywidualnych doświadczeń. Doświadczenia te z kolei w decydującej mierze zależą od jego wryżliwości na bodźce zmysłowe, do których zaliczają się barwy.“ (Ginter 2014: 97)

V citované pasáži sice dobře rozpoznáváme vliv kognitivního uvažování v lingvistice, avšak z literárněvědného hlediska je takové tvrzení poněkud problematické, neboť nerozlišuje mezi podstatnými literárněvědnými kategoriemi, zejména tzv. psychofyzickým (empirickým) autorem a minimálně vypravěčem. Rozlišování mezi komunikačními vrstvami literárního díla má důležitý význam z hlediska analýzy jeho sémantických oblastí. Jinými slovy, komunikující psychofyzický autor není zcela totožný se situací, která nastává mezi tzv. modelovým autorem a modelovým čtenářem.⁵⁸ Očividným problémem je potom vztah mezi autorem a vypravěčem, kdy z nivelizace obou komunikačních dimenzí vyvstávají mnohé problémy, zejména však ty, jež se týkají vlastního porozumění literárnímu dílu (srov. Genette 2007).

58 Viz Eco 1997.

S vědomím jisté paušalizace si dovolíme tvrdit, že literární texty z lingvistické perspektivy většinou slouží jako (zdroje) doklady jazykových jevů a jazykového chování symptomatické skupiny uživatelů (národního) jazyka, tj. autorů uměleckých děl. To ovšem ještě neznamená, že z pozice literární vědy odmítneme tvrzení, že základním zdrojem fundamentální sémantiky, jež se promítá také do sémantiky literárního díla, jsou jazykové konstrukce, které jsou svojí primární povahou ne-umělecké, non-fikční, vycházející z potřeb *praktické manipulace s přirozeným světem*. Na druhé straně právě umělecké texty disponují specifickou vlastností, neboť mají schopnost generovat fikční světy, jež nelze jednoduše identifikovat se světem aktuálním či možným (srov. Ronenová 2006), nehledě na z literárněvědného hlediska problematické tvrzení o literárním uměleckém textu jako subjektivní výpovědi autora. V rámci tzv. segregacionistického přístupu v teorii fikčních světů se fikční světy chápou jako autonomní ontologické dimenze s vlastním statusem existence celku i jednotlivých částí, jež nelze neproblematicky odvodit ze světa non-fikčního.⁵⁹ Pojmy jazykový obraz světa, konceptualizace a prototyp proto mohou z literárněvědného hlediska představovat určitý problém právě z toho důvodu, že se vztahují k elementární, základové sémantice, jež je konfigurována mimo vlastní oblast fikčních světů.

Jakkoli je metafora o očích a brýlích vyjadřující vztah jazyka k mimojazykové skutečnosti rétoricky působivá, v případě literárněvědné analýzy uměleckého díla si nemůžeme vystačit s extenzionálním přístupem k sémantice (nejen) barev. Znamená to na druhou stranu, že se spolu s tím musíme vzdát i pojmů jazykový obraz světa, konceptualizace či termínu prototyp? Součástí literárních děl jsou tzv. fikční světy. Jazyková rovina uměleckého sdělení neodkazuje k reálnému světu, ale ke světu fikčnímu, respektive významně se spolupodílí na konfigurování fikčního světa. Jazykové znaky uměleckého diskurzu uzávorkují své referenční schopnosti, tj. v první řadě své pragmatické schopnosti odkazovat k mimojazykovým entitám (viz Cohnová 2009: 27).⁶⁰ Jazyková struktura je v tomto

59 Srov.: „Každá fikční doména tudíž funguje jednak jako *ontologická* doména, jednak jako doména *strukturní*: určuje jediný ontologický status fikce vzhledem k jiným světům neaktuální existence a stanoví strukturní modus fikce vystupující z principů organizace spjatých s příslušným světem (*world-bound principles of organization*). [...] [F]akty aktuálního světa nemají žádné apriorní ontologické privilegium před fakty světa fikčního. Systém fikčního světa je nezávislý systém, ať je jím konstruován jakýkoli typ fikce a ať tato fikce čerpá z našich znalostí aktuálního světa v jakémkoli rozsahu.“ (Ronenová 2006: 21)

60 V tomto případě máme na mysli ne-jazykové kvality jevového světa. Wolfgang Iser však upozorňuje, že těmito ne-jazykovými kvalitami, ke kterým odkazuje umělecké dílo, jež ve skutečnosti nepostrádá referenční potenciál, jsou obsahy ležící jak mimo oblast jazyka, tak mimo sféru materiálních jevů: „Jakkoli je ve figurativním užívání řeči suspendován denotativní charakter jazyka, neznamená to, že by figurálnímu užívání chyběla reference. Avšak tuto denotaci figurativního užívání jazyka, které se vytváří na základě usouvstažnění, není již možné vyplnit na základě existujících referenčních systémů. [...] To, k čemu takový jazyk odkazuje, není samo jazykové povahy. Neexistuje však ani jako nějaká předmětná danost, jež by k tomu, aby o ní mohlo být něco řečeno, vyžadovala jazykovou denotaci. [...] Jestliže již tento jazyk nedenotuje, pak skrze svou figuraci umožňuje představitelnost toho, k čemu ukazuje. To ale znamená, že jazyk se

případě nositelkou složitého komplexu strukturních vztahů, které utváří literární dílo v jeho materiální i sémiotické dimenzi. Měli bychom tedy spíše hovořit o jazykovém obrazu fikčního světa? Taková formulace by nebyla přesná, neboť v tomto případě jazyku nepředchází fikční svět tak, jako je tomu v případě, zvažujeme-li jazyk v jeho referenčně-denotativním modu, kde vedle jazykového obrazu světa existuje faktický, tj. jevový (ne-jazykový) svět. Omezíme-li se pouze na rámcové a elementární konstatování, potom je fikční svět tvořen v procesu jeho utváření (produkce) na straně jedné a jeho vnímáním (recepce) jakožto fikčního světa na straně druhé. Ve výsledku to tedy znamená, že referenčním korelátem jazykového znaku v uměleckém textu nejsou mimojazykové realie, a to ani v případech tzv. jedinečné reference (rigidní designace).

Na straně druhé nemusíme nezbytně popírat, že fikční světy jsou v konečném důsledku zcela specifickým způsobem konceptualizace reálného světa, jakýmsi vlastním jazykem a modelem, který se v konečném důsledku vztahuje k přirozenému světu, v jehož fundamentech lze nalézt implicitní či latentní struktury prototypů jako významových vzorů, které se primárně konfigurovaly v non-fikčním jazykovém diskurzu. Toto tvrzení však ještě nevysvětluje vlastní povahu a specifičnost fikčních světů, zejména jejich sémantiku. Pokud bychom redukovali problematiku fikčních světů výhradně na referenční úroveň vzhledem k reálnému světu, dospěli bychom jistě k závěrům, které by potvrzovaly výsledky lingvistického výzkumu v oblasti sémantiky barev. To je i případ mnohých lingvistických studií, které excerpují literární texty za účelem lingvistické analýzy (viz Ginter 2014, Zura 2006). Na straně druhé se tímto vzdálíme možnosti porozumět fenoménu fikce jakožto sekundární ontologii. Ačkoli tímto striktně neodmítáme tvrzení, že uměleckou tvorbu lze v konečném důsledku vnímat rovněž jako svého druhu konceptualizaci přirozeného světa, například na úrovni složitě konstruované metafory, nelze obejít problematiku fikční sémantiky odkazem k prosté referenční schopnosti umělecké fikce. V případě fikčních světů bychom proto primárně neměli hovořit o procesu (jazykového) modelování, ale spíše o procesu utváření, formování.⁶¹ Budeme-li chtít pojem konceptualizace zachovat také pro oblast fikčních světů, nezbyde nám než se k němu vrátit ještě

oslabuje a slouží jen jako analogon, jenž pouze obsahuje podmínku možné představitelnosti, a současně signalizuje, s čím to, co je třeba si představit, není identické. [...] V centru pozornosti se takto ocitá fiktivní kvalita, jež se v procesu usouvztažnění stala hmatatelnou. Ustavování vztahů jako produkt fingujícího aktu je konkrétní podobou imaginárna. To nebude nikdy moci přejít zcela do jazyka, třebaže fiktivno jako konkretizace imaginárna potřebuje určitost jazykové formulace, aby mohlo účinně modalizovat to, co má být představováno.“ (Iser 2017: 26)

61 Izde je však možné vznést námitku a konstatovat, že jazyková struktura fikčních děl může modelovat fikční svět, neboť je možné uvažovat společnou fikční bázi (fikční univerzum) pro více reálných fikčních diskurzů: „Domnívat se, že univerzum *Dona Quijota* by mohlo být popsáno jinou knihou nebo opusem než tím, který představuje Cervantesův text, může znít rouhavě. V širším pohledu však neexistují přesvědčivé důvody proti možnosti vztahovat různé knihy a opusy k téže fikční bázi. [...] Univerza, spolu se svými *Magna Opera*, tak představují vnitřní modely jak skutečnosti, tak fikce.“ (Pavel 2012: 82)

jednou a na příslušném místě jej uvažovat vzhledem k základním a specifickým ontologickým vlastnostem literární fikce (viz oddíl 3).

Jak je na tom v tomto kontextu uvažování pojem prototyp? Pokud jej budeme nahlížet z kognitivně-pragmatického lingvistického stanoviska, potom budeme pojem chápat v souvislosti s pojmem jazykový obraz přirozeného světa: „Jazykový obraz světa, model světa uložený a strukturovaný v jazyce, představuje složitou, mnohaúrovňovou strukturu. [...] [J]eho centrem je přirozený jazyk (*język potoczny*, *język naturalny*), korespondující se základní lidskou zkušeností, se zkušeností přirozeného světa. Je to analogické: přirozený svět se má vůči ostatním kontextům lidského vztahování („světy“/kontexty povahy teoretické, vědecké, administrativní apod.) jako přirozený jazyk k jazykům teorie a vědy, administrativy aj. Mezi různými rovinami jazykového obrazu světa zaujímá právě obraz přirozeného (běžného, každodenního) jazyka výjimečné postavení. Je to pro nás především **první jazyk** ve smyslu jeho primárního osvojení v dětství (tímto jazykem se také pak jako dospělí k dětem obracíme). Jeho prvotnost se odvozuje také od toho, že nám stačí (a že ho potřebujeme) k dorozumění v každodenních životních situacích –, že jde o tu polohu jazyka, která je nejjednodušší, nejkonkrétnější a (každému) člověku nejbližší.“ (Vaňková 2005a: 56)

Zaměříme-li se ovšem nikoli na takto široce extenzionální vymezení prototypu a přistoupíme-li ke sférám jednotlivých diskurzivních oblastí a jejich zákonitostí, potom zejména fikční světy se budou jevit jako kvalitativní produkty specifických způsobů a mechanismů spojených s aktem světatvorby (viz Goodman 1998). Samozřejmě se tím nutně neruší předchozí poznatky a tvrzení, které byly učiněny v lingvistice. V souvislosti s povahou umělecké fikce, a tedy i se způsobem užití jazyka lze sledovat jeden zajímavý jev. Jestliže podle kognitivistické teorie je smyslem jazyka poskytnout člověku funkční nástroj, kterým by se mohl pragmaticky vztahovat k reálnému světu, potom v případě umělecké fikce můžeme být svědky dokonce toho, že reálný svět je přizpůsobován fikčnímu světu. Typickým příkladem je projekce fikčních světů do reálných plenérů, kdy recipient uměleckého díla je schopen interpretovat a dokonce zakoušet dimenze skutečného světa pod vlivem četby. K tomuto procesu dochází nejčastěji v případě tzv. naivního čtení, kdy si recipient promítá reálné (non-fikční) kvality (jevy) do sféry fikce, respektive využívá jich jako zástupných entit za tzv. fikční entity, a jejich zpětným vztažením do světa non-fikce dochází k takové jejich transformaci. Existují i případy opačné, kdy reálné prostředí doslova vzniká vlivem umělecké fikce. Asi nejznámějším příkladem je projekt Babiččina údolí, jak na to upozornil Zdeněk Hrbata (viz Hrbata 1999: 136–142).

Fikční světy uměleckých děl se tedy mohou promítat do reálných míst a prostorů a naopak; přesto je zřejmé, že jsou to především vlastní zdroje fikce, které zakládají a modelují novou zkušenost, která je primárně konfigurována ve fikčním světě. Můžeme tedy

hovořit o prototypech v kontextu uvažování o fikčních světech? Pokud je budeme nahlížet jako sémiotický problém, jako svého druhu konstrukty uvnitř jiného konstruktu, kterým je tzv. přirozený svět, potom se domníváme, že takový způsob uvažování možný je. Co ovšem bude zcela nezbytné, je teoretická modifikace pojmů prototyp a konceptualizace v rámci literárněvědné problematiky umělecké fikce (viz oddíl 3). Dříve nežli se této otázce budeme systematicky věnovat, dokončíme přehled vybraných lingvistických přístupů k otázce jazykových pojmů základových barev, neboť nám poskytují nejen zajímavý náhled na jmenovanou problematiku, ale s ohledem na literárněvědný přístup, jenž je v této práci ústřední, reprezentují v otázce sémantiky barev odlišnou, přesto s literární vědou funkčně koexistující teoreticko-metodologickou orientaci.

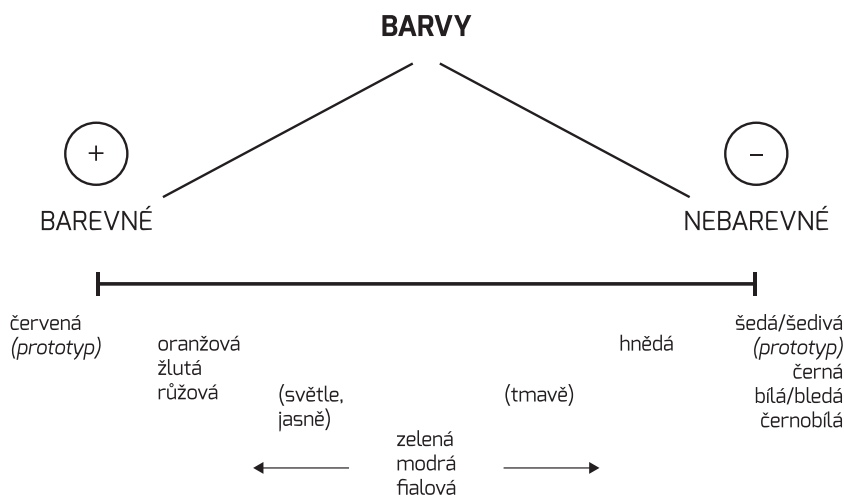
2.4 Asociativní významy jazykových pojmů základových barev

1.

Obracíme-li pozornost k literárnímu uměleckému dílu, přesouváme se také v oblasti lingvistické terminologie, a to od tzv. významů konceptuálních k lexikálním významům asociativním, jimiž jednotlivé pojmy pro barvy disponují v příslušných kulturních a diskurzivních kontextech. I zde lze problematiku dále specifikovat a zkoumat asociativní významy s ohledem na zvolené výzkumné kritérium. Asociativní významy lze analyzovat v jejich extenzionálním rozměru jako významy historicky a teritoriálně ukotvené v kulturně-společenské oblasti, jak to ukazuje práce Ireny Vaňkové (2005). Autorka se ve svém výzkumu soustředila na intersubjektivně sdílený úzus konotačního užívání barev a barevnosti v češtině, přičemž vymezila základní opozitní kategorie barevnost – nebarevnost a jednotlivé barvy vůči těmto kategoriím systematicky utřídila (viz obr. 9).

Na uvedeném zobrazení je zřejmá základní opozitnost mezi achromatickými a chromatickými barvami, ovšem systematizována podle jiného principu, než jak jsme se s ním setkali v modelu The Word Color Survey (viz obr. 7). Zatímco zde na prvním vývojovém stupni existovaly pojmy pro bílou, červenou a žlutou jako jeden lexém na straně jedné a společné pojmy pro černou, zelenou a modrou byly subsumovány pod druhý společný lexém, model Vaňkové rozlišuje barvy podle asociativního příznaku barevnost/nebarevnost. Uvedená taxonomie dokládá, že v jejím základě spočívají modifikované výchozí strategie kategorizace a sémantizace barev, než tomu je v případě evolučních modelů, jakkoli jistě nelze konstatovat, že by model Ireny Vaňkové byl v rozporu s tím, co jsme až doposud o kategorizaci pojmů pro barvy uvedli.

Distribuce, které sledujeme v modelu Vaňkové, jsou závislé primárně nikoli na konceptuálních významech, ale na významech asociativních, navíc se nejedná o evoluční



Obr. 9: Uspořádání barev podle míry světlosti/tmavosti a tendence k barevnosti/nebarevnosti. Schéma je přejato ze studie Ireny Vaňkové *Kapitoly o barvách* (viz publikace *Co na srdci, to na jazyku*), kde je součástí přílohy B (Vaňková 2005c: 213).

model barev. K popisu a zejména systematizaci barev dle uvedeného kritéria nezbytně náleží jazykový a kulturní kontext. Konceptualizace asociativních významů je z tohoto hlediska determinována mírou světlosti/tmavosti jednotlivých základových barev, přičemž za prototyp nebarevného Vaňková uvádí šedou, zatímco prototypem barevného je červená (viz Vaňková 2005c: 201). Vidíme tedy, že asociativní významy jsou sice utvářeny na bázi významů konceptuálních, avšak mechanismy uspořádání či hierarchizace asociativní sémantiky do systémových komplexů je záležitostí další konceptualizace a strukturace. Opozitnost červené a černé, kterou vidíme v modelu, je motivována základním kognitivním předpokladem, který spočívá ve schopnosti odlišovat kvality barevné od nebarevných, světlé od tmavých: „V centru sémantického okruhu zabarvení tváře stojí opozice **červený** versus **bledý**. Červený má (v souvislosti se svými prototypy – krví a ohněm) pozitivní konotace: je to zejména život a živočišnost, zdraví, fyzická krása a přitažlivost, mládí, radost, láska, někdy ovšem též přemíra energie (agresivita, vztek). *Bledý* konotuje naopak nemoc (příp. i smrt), nedostatek energie, pasivitu, smutek, strach, malou fyzickou přitažlivost, někdy sklon k spiritualitě (oproti červené, která může znamenat též ono ‚lidské, příliš lidské‘). Červen i bledost se podílí na konceptualizaci některých psychofyzilogických stavů, emocí (vztek, strach) apod.“ (Vaňková 2005c: 210)⁶²

⁶² „Zelená je v našem obraze světa nejen svěží jarní příroda, ale třeba i zkažená uzenina nebo člověk sužovaný nevolností. Červená je sice barvou života, zdraví, radosti, lásky a citů vůbec – avšak též těch, které vnímáme jako nežádoucí: agresivity, vzteku, bojovnosti a toho, co s nimi souvisí: boje, násilí, zranění, krveprolití. I modrá (která je *dobrá*, jak se zpívá v jedné české populární písničce) má svou negativní polohu: klid, dálka, duchovnost a (emocionální) distance mohou být vnímány i jako nepříjemný ‚chlad‘ (oproti ‚žáru lásky‘, ‚teplu vzájemné lidské blízkosti‘ apod.).“ (Vaňková 2005c: 22) Speciálně se Vaňková soustředí na základní sémantiku i konotace žluté (viz Vaňková 2005c: 222–238).

Konotační významy pojmů základových barev tak, jak je pojednává Vaňková, jsou přeneseny do tabulky 3. Zajímavá zjištění potom vyplývají z některých srovnání. Kupříkladu barva zelená je v práci Waszakowe traktována jako pojem konotující pozitivní, kladné významy. Waszakowa uvádí sémantiku pojmu zelený v rozdílných kontextech, přičemž ukazuje derivační postupy, jimiž se tento význam vztahuje k základní, tj. konceptuální sémantice (viz Waszakowa 2000b).⁶³ Jak dokládá Vaňková, asociativní význam pro zelenou v souvislosti s popisem lidského těla (sic) má však jednoznačně negativní konotace: „Zelená je – oproti ‚živočišné‘ červené – primárně barvou rostlinnosti, vegetativního života. Pokud se užívá pojmenování zelené barvy v souvislosti s člověkem (nebo vůbec se světem živočichů), má to vždy zápornou konotaci – jde o vyšší stupeň bledosti, výraznější protiklad k pozitivní červené.“ (Vaňková 2005c: 206)

Na jednu stranu je zřejmá základní strukturní provázanost tzv. systémových asociativních významů s taxonomizací, kterou na základě neurofyzologie barev realizovali Kay a McDaniel (viz tab. 2). Spojení černé se zelenou a modrou v jejich taxonomii koreluje s anglickým výrazem dark-cool atd. Tato kombinace rovněž v modelu Ireny Vaňkové inklinuje k asociativní sémantice, jejímž fundamentem je významové spektrum nebarevnosti. Na straně druhé vidíme v tomto modelu kombinace, které řídí nikoli neurofyzologie, jako je tomu u Kaye a McDaniela, ale právě základní rozlišování mezi barevností a nebarevností. To umožňuje další klasifikaci pojmů pro barvy, která je schopna systematicky objasnit jejich asociativní významy.

Ve své práci vychází Vaňková jednak ze slovníků a jednak z takových jazykových zdrojů, které jsou bohaté na asociativní významy, tj. z lidových písní, folklóru,⁶⁴ emočně a citově zabarvené promluvy, astrologie, ale též umělecké literatury. Je však třeba zopakovat, že lingvistický přístup k sémantice barev, ať se již jedná o významy konceptuální či asociativní, je ve výsledku odlišný od literárněvědného (viz výše). Z lingvistického hlediska je hlavní pozornost soustředěna na lexikální jednotku – lexém jako systémový komponent struktury přirozeného jazyka; v centru lingvistovy pozornosti se ocitají jak vlastní sémantická struktura lexému v kontextu jazyka, tak procesy semiózy. Referenční oblastí lingvistiky je proto v první řadě vlastní systém přirozeného jazyka, ať v jeho extenzionalitě nebo vzhledem k jeho funkčně stratifikovaným oblastem, zatímco literárněvědný výzkum soustředěný na sémantiku směřuje k poznávání speciálních intencionálních struktur, jež fungují jako Lotmanem označené sekundární modelující

63 Zde uvádíme pouze některé významové derivace, o kterých Waszakowa hovoří: *zelené auto* ve smyslu auta na ekologický pohon, *zelená hranice* jako příhraniční pás pokrytý zelení, *zelená autobusová linka* jako speciální linka vyjíždějící z města do rekreačních zón, kde je dostatek vegetace. Waszakowa uvádí i polský frazém *pójsć na zieloną trawę*, což vyjadřuje pracovní neschopnost (viz Waszakowa 2000b).

64 Vaňková konstatuje, že právě lidová slovesnost je důležitým zdrojem z hlediska poznání základní lidské zkušenosti (jež se týká též konceptualizace barev) v rámci příslušné kultury (viz Vaňková 2003: 10).

systémy. Pochopitelně se oba přístupy doplňují, neboť v obou případech tvoří bazální materii výzkumu přirozený jazyk, ve výsledku však sledují specifické vlastní cíle, jak to lze pozorovat také u Ireny Vaňkové (viz Vaňková 2005c: 239n).⁶⁵

2.

Významnou lingvistickou prací, která systematicky reflektuje asociativní lexikální sémantiku výrazů pro základové barvy, je monografie Ryszarda Tokarského *Semantyka*

65 „Podle Lotmana (1970) představuje umělecký text svět sui generis: specificky konstruovaný **model světa**. Pokud budeme sledovat výstavbu tohoto modelového světa, zákonitosti jeho fungování (a způsob, jak je modelován), mohou se zřetelně vyjevit fakta, která ukážou v zajímavém světle i náš svět ‚skutečný‘; ten, ve kterém žijeme, který prožíváme, o němž přemýšlíme – a k němuž se vztahuje náš jazyk. Jako závažný zdroj poznatků o jazykovém obrazu světa (i o naší mysli) chápe ostatně umělecký text také kognitivně a kulturně založená lingvistika. Spolu s jejími představiteli tedy i zde vycházíme ze skutečnosti, že myšlení a prožívání, naše vnitřní stavy a vztahy ke světu jsou těsně provázány s jazykem. Když se podíváme na frazeologii, na typické kolokace, na to, jak jsou utvářeny přenesené významy ap., můžeme dospět k zajímavým poznatkům nejen o jazyce, ale i o světě a o nás samých: o tom, jak o určitých věcech uvažujeme, jak si je představujeme a jak je prožíváme, v jakých kontextech je máme fixovány.“ (Vaňková 2005c: 239–240).

Vaňková se konkrétně soustředí na povídku Boženy Němcové *Čtyři doby* (1855), ve které shledává jako základní kompoziční postup (z hlediska distribuce barev) opozici barevného a nebarevného (viz Vaňková 2005c: 240–241) a současně ukazuje fáze přechodu od barevnosti přes nebarevnost zpět k barevnosti, která je podle autorky metaforou lásky: „Jde o lásku specificky chápánou, svatou lásku, lásku-Boha se všemi atributy, které tomuto pojmu a hodnotě autorka (B. Němcová – pozn. R. Z.) dává; lásku jako povznesení ducha a duše, jako transcendenci, jako prožitek dobrovolného, svobodného odevzdání vysoce pozitivnímu ideálu, jako přijetí do společenství vzácných, podobně citících, ‚světých‘ bytostí.“ (viz Vaňková 2005c: 245).

S uměleckou literaturou jako zdrojem asociativních lexikálních významů autorka výrazně pracuje také ve studii *Mienić się różnymi kolorami* (2000). Opět je zde hlavním cílem charakterizovat bohatost sémantické struktury konkrétního lexika označujícího barvy nebo barevnost: „W opisie dwóch podstawowych typów ludzkich [autorka hovoří o typu astenického a pyknickém – pozn. R. Z.] charakterystyka typów obejmuje również kolor: bladeść, lub na odwrót czerwień, tzn. ‚kolor zdrowia‘. Warto zwrócić uwagę na to, z jakimi innymi cechami wiąże się bladeść/czerwień – i jaki psychofizyczny typ współtworzą: ‚czyste‘ okazy tego typu w zwykłym życiu spotkać można wprawdzie rzadko, ale z łatwością przychodzą nam do głowy bohaterowie literaccy, którzy w pełni odpowiadają owym typom.“ (Vaňková 2000: 112). Vaňková hovoří o dvou základních typech postavy – astenik a pyknik, kterým náleží emblematické barvy, respektive barevnost: „Przypomnijmy sobie, że w bajkach ludowych i w rzydzielach literackich często bywa tak, że ten niższy [typ pyknický – pozn. R. Z.], tęgi i rumiany jest wesoly, dobronaduszny, korzystający z uciech życia, czasami trochę przyziemny, a ten drugi [typ astenický – pozn. R. Z.], wyższy, szczupły i bladej jest w przeciwieństwie do niego uduchowiony, nastawiony na ideały, jakby poza tym światem: niekiedy jest mądry, czasami akcentowany jest jego brak praktycyzmu i oderwanie od życia. Czasami bywa to i negatywna postawa (ten szczupły i bladej jest zły – diabeł, demon).“ (Vaňková 2000: 113). Tam, kde Vaňková spojuje asociativní sémantiku barvy s projevy konkrétní historické estetiky a poetiky, se již mnohem významněji ocitá v oblasti „autonomních“ uměleckých významů utvářejících se v kontextu specifických kulturních diskurzů, jakými jsou především literatura nebo výtvarné umění: „Dla romantyka piękna dziewczyna to dziewczyna blada, szczupła, eteryczna (tak jakby jej cielesność miała się przemienić w przezroczystego ducha), w przeciwieństwie do tego realista uważa za istotę godną pożądania dziewczynę rumianą określaną jako *krew z mlekiem*, tryskającą życiową energią i swoim wyglądem zadowalającą wszystkie zmysły.“ (Vaňková 2000: 113). Přesto i nadále platí, že tyto příklady slouží jako v první řadě doklady pestrosti jazykové sémantiky příslušného lexika jako takového, která může být samozřejmě reflektována i v uměleckých textech: „Te i temu podobne modele są w języku zakorzenione tak silnie, że są gotowe do wykorzystania np. w tekstach artystycznych.“ (Vaňková 2000: 116).

barw we współczesnej polszczyźnie (2004),⁶⁶ ve které autor usiluje popsat a modelovat jazykový obraz světa⁶⁷ polštiny z hlediska způsobu, jak je v tomto jazyce realizována sémantika základových barev. Tokarski si je dobře vědom toho, že nezbytnou součástí takového úsilí je zapojit do komplexně pojaté lexikální analýzy funkčně a žánrově odlišné textové zdroje. A je to právě jazyk literárních děl, který podle Tokarského nabízí dostatečné množství takových významů, které se v běžné jazykové komunikační praxi standardně neobjevují.⁶⁸ Z tohoto hlediska spočívá význam uvedené Tokarského práce v zacílení na takové slovesné zdroje,⁶⁹ které poskytují bohaté doklady asociativních významů, pomocí kterých je možný relativně komplexní popis sémantické struktury lexémů základových barev.

Podobně jako u Vaňkové i v případě Tokarského studie platí, že umělecké texty slouží jako vhodný zdroj pro komplexnější lingvisticky orientovanou rekonstrukci sémantické struktury příslušného lexika základové barvy. Abychom si však uvědomili, v čem spočívá vzájemný poměr mezi lingvistickým a literárněvědným přístupem k sémantice barev, učiníme na tomto místě menší digresi, která ovšem zapadá to do aktuálního výkladu. Pro literárněvědný přístup platí, že v centru pozornosti se ocitá **fikční sémantika**, která je výsledkem řady strukturních vrstev a procesů uměleckého díla, stejně jako jeho vnější kontextualizace a recepce. Schematicky lze potom vztah lingvistického a literárněvědného přístupu zobrazit například pomocí protilehlých trojúhelníků (viz obr. 10). Schéma znázorňuje nejen rozdílné oblasti a jejich báze, které tvoří východisko obou badatelských přístupů (lingvistického a literárněvědného), ale též jejich prolnutí vyplývající z komplexní povahy zkoumaného jevu. Výzkumné zaměření v rámci příslušné disciplíny je potom orientováno jednou ze základů trojúhelníků (*z*, *z'*) s tím, že jak v lingvistice, tak v literární vědě jsou možné (dokonce žádoucí) interdisciplinární přesahy, neboť

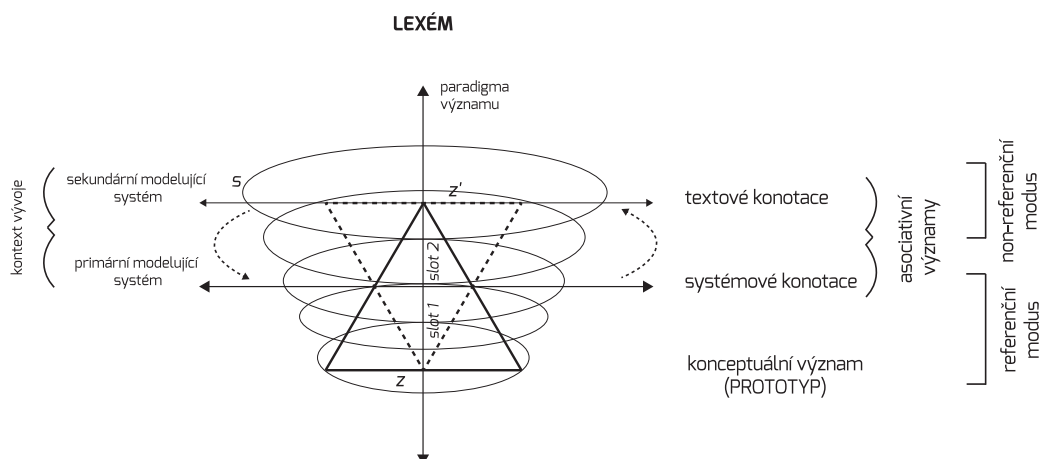
66 K Tokarského práci se odvolává rovněž I. Vaňková (viz Vaňková 2005c: 220n).

67 Autor v úvodu práce zdůrazňuje, že každý jazykový obraz světa je specifický a je závislý na funkční kooperaci jazyka a mimojazykové skutečnosti: „Jezykowy obrazy świata to struktura pojęciowa utrwalona w systemie konkretnego języka, w jego właściwościach gramatycznych i leksykalnych. Jest to interpretacja rzeczywistości zawarta w języku i dana bądź wprost, w formach gramatycznych, słownictwie, skonwencjonalizowanych połączeniach słownych, bądź przez te jednostki implikowana.” (Tokarski 2004: 8)

68 „Czy wykorzystywanie w funkcji argumentów językowych niestandardowych tekstów poetyckich nie klóci się z wyjściowym założeniem, iż jezykowy obraz świata winien się odwoływać do faktów systemowo utrwalonych, skonwencjonalizowanych, a więc niejako z założenia odmiennych od kreacyjnych tekstów artystycznych? Wydaje się, że takie przeciwstawienie jest błędne. Naturalnie niektóre użycia nazw w kontekstach poetyckich nasyczone są dużym stopniem subiektywizmu, zindywidualizowanego postrzegania zależności w przedstawianym świecie. [...] Język poetycki umożliwia znacznie pełniejsze dotarcie do głęboko nieraz ukrytego kulturowego tła nazw barw i zarazem pokazuje wielokierunkowość semantycznych transformacji, jakim podlegają konotacje barw wyraźne w ogólnej odmianie języka.” (Tokarski 2004: 9)

69 Tokarski většinu materiálu čerpá z umělecké literatury; svoji pozornost však místy obrací také k folklóru a dalším (třebas i dobově podmíněným) zdrojům: alchymie, magie, paralekárství (viz Tokarski 2004: 78).

komplexní sémantika pojmů barev se samozřejmě neomezuje pouze na jednu z diskurzivních oblastí (uměleckou, ne-uměleckou). V praxi se ovšem setkáváme s konkrétně zacílenými pracemi, které ve výsledku akcentují buďto hledisko lingvistické, nebo literárněvědné. Tuto situaci vidíme také v případě Tokarského přístupu k literárním textům a k asociativní lexikální sémantice výrazů pro barvy, které autor dokládá ve vybraných textech polské literatury, především v poezii.



Obr. 10: Plný trojúhelník demonstruje přístup lingvistický, přerušovaný literárněvědný. Jednotlivé významové úrovně od sebe nejsou striktně odděleny, ale tvoří fluidní pásma, jež přechází přes jednotlivé hranice diskurzivních systémů. Na těchto hranicích pak dochází k transformačním procesům. Systémové konotace jsou takové asociativní lexikální významy, které jsou na rozdíl od textové sémantiky ukotvenější, tzn. méně libovolné a zaměnitelné. Textové významy, konotace jsou *de facto* fikční významy. Spirála (s) vyznačuje kontinuitu přechodu mezi jednotlivými rovinami významů, tj. od konceptuální sémantiky po individuální fikční významy.

Tokarski nahlíží asociativní významy jako přirozenou a nedílnou součást komplexní významové struktury lexikálního významu s tím, že je dále segmentuje podle míry konvencionalizace a ustálenosti. Ty z konotací, které mají stabilnější uživatelskou platnost, jako např. obecně sdílené metafory, frazeologizmy, přísloví apod., označuje za **systémové konotace** (viz Tokarski 2004: 24). Vedle této skupiny vyděluje speciální oblast asociativních významů, tzv. **textové konotace**, které se utvářejí v rámci uměleckých textů a jejichž povaha je individuální a jedinečná, neboť vyplývá z originality uměleckého sdělení. Tyto textové významy na rozdíl od předchozího typu nedisponují natolik širokou uživatelskou platformou.⁷⁰

⁷⁰ „Poza w miarę ustabilizowanymi systemowymi konotacjami języka ogólnego, występują – zwłaszcza w tekstach kreatywnych, poetyckich – fakultatywne cechy o znacznie mniejszym stopniu utrwalenia, niekiedy mające zasięg ograniczony do konkretnego tekstu, homogenicznego zbioru tekstów czy idiolektu autorskiego.“ (Tokarski 2004: 24)

Význam Tokarského práce spočívá také v tom, že sémantiku barev reflektuje nejen s ohledem na způsob, jakým jsou barvy reflektovány v jazyce, ale též v jiných diskurzivních oblastech kultury (malířství či sochařství). Jazyková reprezentace barev, jak uvádí autor, je v rámci tohoto pohledu částí širšího sémiotického komplexu tvořeného heterogenními znakovými systémy. Ve výsledku je ovšem pozornost koncentrována na jazyk (Tokarski 2004: 25). Výrazný posun v uvažování nad textovými konotacemi u Tokarského vyplývá z jejich pojetí jako značně významově uvolněné či rozvolněné kvality, kterou nelze vždy jednoznačně a přesně definovat: „W konsekwencji zwlaszcza konotacje tekstowe, bardziej niż systemowe konotacje języka ogólnego, stanowią zbiory nie tylko otwarte, lecz także nie zawsze możliwe do jednoznacznego określenia.“ (Tokarski 2004: 26) Na pozadí primárně lingvistického přístupu se tak objevují otázky, jež jsou spojené s literárněvědným bádáním orientovaným a soustředěným na fikční sémantiku generovanou jak v oblasti imanentních textových kvalit, tak například v kooperaci s kognitivními či recepcními aspekty aktivovanými při vnímání uměleckého díla. Ačkoli Tokarského výzkum není primárně literárněvědný, přesto jím kladené otázky ukazují, nakolik se zde lingvistika ocitá v těsné blízkosti s literární vědou a *vice versa*.

Tokarského úsilí ve výsledku směřuje k funkční systematizaci a taxonomizaci sémantické struktury jazykových výrazů pro základové barvy. Bází asociativní významové konceptualizace, jež se odehrává v kontextu příslušného jazykového systému a kultury, je přirozeně konceptuální význam. Tokarského však zajímají zejména přechody od tohoto bazálního významu k významům asociativním. Jeho pozornost je tak soustředěna na motivační procesy, skrze které je sémantika barev modifikována. Transformačními procesy jsou ze základního (konceptuálního) významu generovány významy asociativní s tím, že tyto se dále rozkládají do typologií, které lze klasifikovat podle jejich sémanticko-modálního zaměření, například zdali se jedná o konotace nesoucí pozitivní nebo negativní významy (viz tab. 3). Uvedenou skutečnost autor demonstruje na příkladu lexému zelený (zielony), který podle autora ve středověké symbolice nabýval konotovaného významu *probouzející se nové lásky* (viz Tokarski 2004: 28). Motivační řada je zde zřejmá – souvisí se základním konceptuálním prototypem, tj. obecně spojením zelené barvy s vegetací. Sémantika zelené barvy ve jmenovaném asociativním významu je derivována právě z tohoto spojení, respektive ze vztahu k dominantní vlastnosti rostlin, kterou lze přirozeně pozorovat a kterou je schopnost růstu. S ohledem na kognitivní aspekty lze konstatovat, že tuto vlastnost lze nejlépe pozorovat na jaře. Odtud nabyla zelená barva obecně asociativní význam *probouzejícího se života* apod.⁷¹

71 Podobnou situaci můžeme sledovat též na příkladu české středověké lyriky, konkrétně u skladby *Dřevo sě listem odievá* (14. stol.), kde motiv rašícího keře spolu se zpěvem slavíka coby metonymií máje vytváří významovou paralelu k probouzejícímu se milostnému citu.

Taková přímá motivační linie však nemusí platit vždy. Tokarski to demonstruje na příkladu fialové (fioletowy). Záměrně volí ukázkou z poezie polského básníka Aleksandra Wata (1900–1967), konkrétně ekfrastickou pasáž, kde je evokován obraz, respektive situace z obrazů Pierra Bonnarda ze souboru *Akty ve vaně* (*Akty w waniu*).⁷² Tokarski konstatuje, že ve Watově básni nabývá fialová negativního významu (viz Tokarski 2004: 29). Co je ovšem zajímavé, je tvrzení, že tento význam nelze zcela logicky derivovat od základního konceptuálního významu tohoto lexika: „Niekiedy semantyczny obraz nazwy barwy nie tworzy jednak wyrażanie zhierarchizowanej sekwencji wzajemnie się motywujących ciągów znaczeniowych. Przykładem takiego odstępstwa są konotacje barwy fioletowej. [...] Poponowane konotacje ‚smutku‘, ‚żałoby‘ i ‚śmierci‘ ujawnione zostały nie poprzez wykorzystanie tych technik sprawdzania cech, lecz dzięki powtarzalności kontekstów, w których ta nazwa barwy takie właśnie możliwości konotacyjne sugeruje. [...] Na wartość konotacji semantycznych *fioletowego* wpływ wywarła również [...] pewna doza przypadkowości. Wewnętrzna logika semantycznej struktury słowa nie jest w tym wypadku tak jasna, oczywista, jak np. *czerwieni*.“ (Tokarski 2004: 29, 30).

Tokarski přistupuje k sémantice lexika jako ke strukturované kvalitě, která disponuje rozdílnými významovými vrstvami, jež jsou vzájemně podmíněné. Vzniká tak jakási hierarchizovaná, avšak funkčně stratifikovaná struktura lexikálního významu, kterou Tokarski popisuje a vysvětluje následovně: „Jeśli zgodnie z pewnym ujęciami współczesnej semantyki znaczenie jednostki leksykalnej przedstawimy jako całościową ramę interpretacyjną, całościowy wzorzec pojęciowy ewokowany przez daną jednostkę to między częściowymi poziomami ramy istnieje sieć wzajemnych zależności i relacji. Poziom najwyższy ramy [viz obr. 11 – pozn. R. Z.] otwiera jeden lub więcej terminali (ang. *slots*) [viz obr. 10 – pozn. R. Z.], będących konkretyzacjami owego poziomu najwyższego. Z kolei każdy następny poziom niższy łączy się z odpowiednim poziomem wyższym, jest jego konsekwencją, dzięki czemu otrzymany opis jest wewnętrznie zhierarchizowany. [...] [K]onotacje semantyczne barwy są w zasadzie pochodne od referencji prototypowych barwy.“ (Tokarski 2004: 26) Jak vypadá taková analýza v praktickém provedení, ukazuje autor právě na příkladu sémantiky fialové barvy v kontextu výše jmenované básně: „Jeśli zatem przyjmujemy za rzecz pewną, iż nazwa barwy fioletowy konotuje ‚smutek‘, ‚żałobę‘ i ‚śmierć‘, to następnym krokiem interpretacyjnym powinno być takie usytuowanie tych konotacji w globalnym modelu znaczenia słowa, by założone składniki tworzyły, jak w analizach wcześniejszych, zhierarchizowaną, wzajemnie się motywującą strukturę.“ (Tokarski 2004: 29) V tomto případě ovšem dochází k porušení jednoznačných

72 Na vybraných obrazech je namalována dívka ležící ve vaně. Příznakovou barvou některých obrazů je právě fialová (fialové jsou dlaždice, vana, ale též koupající se ženy).

derivačních pravidel v rámci strukturně-sémantického lexikálního pole. Konotovaný význam fialové ve Watově básni Tokarski vysvětluje jako do značné míry produkt náhody, neboť jej nelze derivovat z bazálního (konceptuálního) významu.

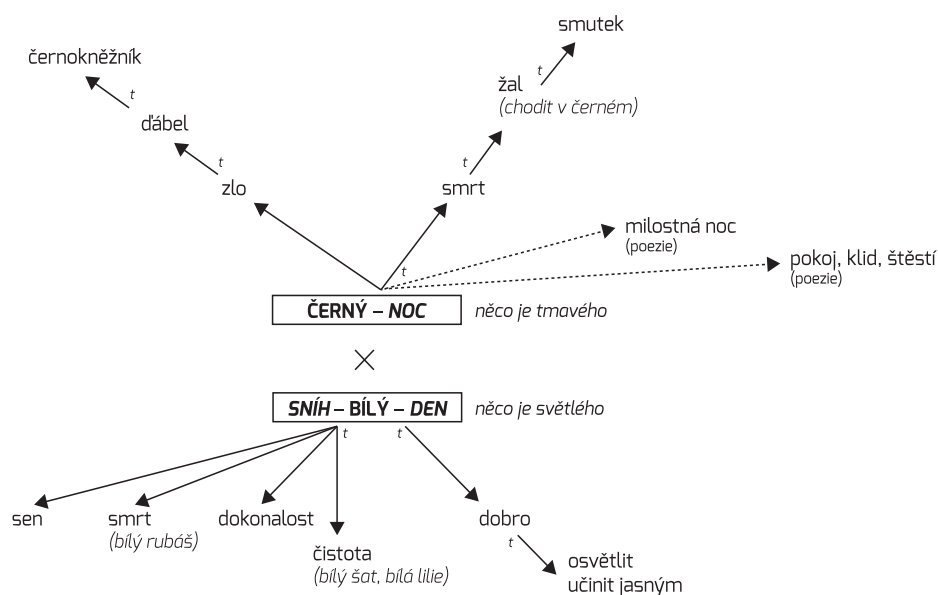
Takové vysvětlení je pochopitelné, pokud uvažujeme v intencích lingvistického modelu, o kterém hovoří Tokarski a který samozřejmě nacházíme i v jiných pracích o barvách, jež se zabývají derivovanými (konotovanými) lexikálními významy barev (viz Waszakowa 2000b).⁷³ Obrátíme-li ovšem pozornost ke struktuře fikčního díla, máme možnost vysvětlit sémantiku barev nikoli jako výsledek náhody, ale jako produkt jeho strukturních mechanismů. Konceptuální význam spolu se systémovými konotacemi disponují referenčním potenciálem, a jako takové primárně odkazují k přirozenému světu. Textové konotace jsou výsledkem působení strukturního pole uměleckého diskurzu. Jsou sice spojeny se systémovými konotacemi i základním významem, avšak nejsou na tyto významy beze zbytku převoditelné a výhradně z nich vysvětlitelné. Zásadní úlohu zde má reálný kontext uměleckého textu, díla, poetiky či umělecké epochy apod., jež vytváří specifické diskurzivní pole.⁷⁴ Podrobněji se této problematice budeme věnovat ve třetím oddíle.

Tokarski si je této skutečnosti plně vědom; z jeho konstatování vyplývá, že se jedná o dvě základní jazykové dimenze (řečeno sémiotickým pojmoslovím J. M. Lotmana o tzv. primární a sekundární modelující systém) disponující vlastními pravidly, jež formulují konotovaný význam. Ve výsledku se oba tyto zdroje podílí na celkovém lexikálním významu pojmu: „Te dwa odmienne aspekty ujmowania i przedstawiania znaczenia pozostają w ścisłej zależności z przekonaniem, iż profilowanie językowe dokonuje się na dwóch różnych poziomach czy też, inaczej mówiąc, mamy do czynienia z dwoma różnymi odmianami dokonującego się w języku profilowania: z profilowaniem kulturowym i profilowaniem tekstotwórczym.“ (Tokarski 2004: 30)

Jestliže jsou v lingvistickém kontextu uvažovány textově konotované významy, jejichž zdrojem jsou především literární texty, potom se tyto významy primárně vztahují k významům dalším, jichž dané lexikum (zde pojmenování barvy) realizuje, a nejsou pojednávány izolovaně. To znamená, že pomocí textových konotací se rekonstruuje nejen vlastní sémantická nasycenost lexému, která je *de facto* otevřená, ale zkoumá se rovněž lexikální pole, které se kolem pojmu pro barvu utváří na základě rozvinutých asociativních významů. Výsledkem takové rekonstrukce je jakýsi lexikálně-sémantický rádius (viz obr. 11).

73 Konkrétní ukázkou takového modelu, jež se týká polského slova pro zelenou, uvádí Waszakowa ve studii *Struktura znaczeniowa podstawowych nazw barw. Założenia opisu porównawczego* (viz Waszakowa 2000b).

74 Viz pozn. 70.



Legenda: t = terminál (slot)

Obr. 11: Sémantická struktura bílé a černé jako antonymních pojmů. Tokarski upozorňuje nejen na protikladnost konotovaných významů, jež se pojí s okruhem obou lexik, ale též na asociativní význam bílé a smrti: „Konotace *śniegu* (zimy) uzasadniają [...] możliwe asocjacje barwy ze śmiercią.“ (viz Tokarski 2004: 51) Asociace černé barvy s významy *milostná noc*, *pokoj*, *klid* nebo *štěstí* náleží do kategorie textových konotací.

Uvedený základní derivační proces Tokarski vysvětluje na příkladu bílé a černé. Základní významy bílé a černé jsou definovány svými prototypy, které dále dovolují významově-lexikální derivace, jejichž výsledkem jsou asociativní významy. Tokarski na příkladu bazálního spojení bílý – sníh zakládající prototypovou konstrukci pro pojmenování bílé barvy konstatuje, že tento prototyp determinuje sémantiku bílé barvy jako potenciálního symbolu *dokonalosti*, *čistoty* a *ideálu*. Výrazy (v tomto případě frazémy), které jsou výsledkem tohoto transformačního procesu, jsou např. *bílý šat*, *bílá lilie*, ale na druhé straně též *bílý rubáš*, což Tokarski vysvětluje jako motiv prototypového spojení bílé barvy a sněhu implikujícího zimu jako „mrtvé“ období (viz Tokarski 2004: 48–51).

Zde se ovšem ukazuje ještě další skutečnost, která je projevem strukturního systému na úrovni systémových konotací. Konotované významy nezávisí pouze na paradigmaticke vlastní barvy a povaze jejího prototypového základu, ale též na vztahu s jinou barvou. V tomto případě, jak Tokarski uvádí, do strukturní organizace významu vstupuje fakt, že černá a bílá jsou opozitními barvami, což ovšem nevyvolává prostou významovou asymetrii v oblasti konotovaných významů, ale mnohem zajímavější jev, jenž je výsledkem jedinečného projevu strukturního systému barev, zde konkrétně bipolarity černé a bílé: „Podsumowując rozważania dotyczące semantyki nazwy *biały*, przypomnijmy raz jeszcze,

že pod pewnými względami jest to barwa zadziwiająca. Postrzeganna zazwyczaj jako człon opozycyjnej pary *czarny* – *biały* nie ma jednoznacznie określonej, w odróżnieniu od *czerni* i *nocy*, referencji prototypowej. Zaproponowany w analizie *śnieg*, będący w polszczyźnie najstosowniejszym, jak można sądzić, i tekstowo najczęstszym pojęciowym wzorcem barwy, nie tworzy z *nocą* symetrycznego układu opartego na przeciwstawieniu. Efektem tej sytuacji jest częściowa tylko symetria cech konotacyjnych: obejmuje ona opozycję ‚zła’ i ‚dobra, doskonałości’, ale zawodzi wówczas, gdy dla konotacji ‚śmierci’, właściwej *czerni*, oczekivalibyśmy choćby najszerzej rozumianej cechy ‚życia’ po stronie *bieli*. Motywowanie znaczenia *bieli* przez prototypową referencję *śniegu*, wspomagane częstym przeświadczeniem o uniwersalności tej barwy jako syntezy wszelkich barw chromatycznych, wyzwała tutaj również konotacje ‚śmierci’ i bliskiego jej znaczeniowo ‚snu’. Właściwe *bieli* semantyczne cechy ‚szczęścia’ i ‚smutku’, wprowadzone poprzez kolejne transformacje znaczeniowe, nie tylko się nie wykluczają, lecz paradoksalnie – zazwyczaj wzajemnie dopełniają.“ (Tokarski 2004: 54) Uvedená skutečnost upozorňuje nejen na systémový aspekt, který má důležitou funkci pro význam barev, ale také na evoluční povahu obou pojmů, které se utvářely nejen jako první, ale rovněž ve vzájemné opozici. Sémantická struktura jazykového znaku označujícího barvu se tak ukazuje jako kulturně podmíněná inteligibilní a seberegulující struktura a jednotlivé konotace jako významy, jež jsou závislé na mechanismech a vnitřní logice této struktury.

Z metodologického hlediska autor usiluje rekonstruovat paradigma komplexní sémantické struktury pojmů základových barev s tím, že v rámci této struktury vyznačuje jednotlivé významové úrovně a sleduje motivační řady od základového (prototypového) významu směrem k jednotlivým vrstvám asociativních významů. Důležitým aspektem Tokarského výkladu je vysvětlení procesu derivace z jedné významové vrstvy do jiné (viz obr. 11). Ve výsledku lze potom sestavit komplexní typologický obraz sémantiky lexika jako funkčně-kauzálně podmíněného systému vztahů realizovaných mezi jednotlivými úrovněmi, respektive procesů probíhajících od vyšší úrovně (konceptuálního významu) k úrovním nižším (významům asociativním). Klíčovým momentem derivace je potencialita vyšší významové vrstvy, jež je schopna generovat konotovaný význam, který je předchozím významem podmíněn. Na druhé straně, jak ukážeme při analýze konkrétních literárních textů, není to pouze tato paradigmatica, která ovlivňuje sémantiku lexika, ale též paradigmaticko-syntagmatické souvislosti jiného typu, které se realizují v rámci funkční součinnosti literárněvědných kategorií uvnitř strukturního pole jak jednotlivých uměleckých textů, tak celé tvorby. Dodejme, že Tokarskému primárně nešlo o sémantiku barev z hlediska její autonomní platnosti v rámci fikčních světů, ale o takové doklady asociativních významů, pomocí kterých by byl schopen co nejnázorněji a nejúplněji rekonstruovat sémantickou strukturu lexému příslušné barvy.

2.5 Barvy a jejich algoritmy

1.

Před vznikem moderních jazykových korpusů se kvantitativní metody ve výzkumu barev používaly v psychologii, jak dokládá studie lékařů Iana Christophera McManuse, Amandy L. Jonesové a Jill Cottrellové *The Aesthetics of Colour* (1982), ve které si autoři položili otázku, zda je možné prokázat rozdíl v preferencích barev mezi muži a ženami.⁷⁵ McManus následně publikoval studii *Basic Colour Terms in Literature* (1983), která je z našeho hlediska zajímavější, neboť se mnohem více soustředí na literární materiál. Autor zde přichází se základním konstatováním, že existuje vzájemná korelace mezi evolučním modelem Berlina a Kaye a obecným způsobem, jakým jsou barvy frekvenčně distribuovány v literárních textech: „It is shown that the use of colour words in poetry and literature correlates closely with the order of evolution of colour words, as described by Berlin and Kay. *This relationship is independent of the overall frequency of colour word usage* [kurziva – R. Z.]. A review of other literature suggests that a number of the psychological aspects of colour naming correlate closely with the Berlin and Kay ordering.“ (McManus 1983: 247) Toto konstatování je pro nás velmi pozoruhodné, neboť *de facto* nivelizuje symptomatiku výskytu lexému základové barvy ve specifikovaném diskurzivním kontextu, tj. v tomto případě v souboru literárních textů, na společného jmenovatele. Jak se pokusíme v této práci prokázat, uvedené konstatování je značně relativní; vyhovuje-li lingvistickému přístupu, v případě literárněvědné analýzy je nedostatečné, ba zkrslující (viz zejména čtvrtý a pátý oddíl).

McManus svůj výzkum, který je založený na frekvenční analýze pojmů pro základní barvy, provádí jednak na korpusech, které zahrnují anglickou poezii, čínskou poezii a moderní prózu, a jednak na konkrétních případech, jimiž jsou vybraná díla anglických literátů z různých období.⁷⁶ Autor tvrdí, že lze vysledovat a číselně vyjádřit kauzální vztah mezi pojmy pro základové barvy tak, jak se postupně objevují v Berlinově a Kayově

75 Jmenovaný výzkum pomocí statistických metod (využitím tzv. chí-kvadrát test, při kterém se zjišťuje míra podobnosti či rozdílnosti mezi dvěma jevy reprezentovanými sadou měřených vlastností) přišel se zajímavými výsledky. Kromě rozsáhlých pasáží věnovaných metodologickým postupům a měření autoři konstatují následující závěry: „There is the tendency for females, but not males, to dislike strongly green-yellow, whilst males, but not females, strongly disliked black. [...] There is thus some evidence that males have relatively stronger (or at least more consistent) preferences at low chroma, whilst females have relatively stronger preferences at high chromas. [...] Subjects differ in their preferences for hue, value, and chroma. Of particular interest are the hue preferences. The majority of subjects prefer blue and dislike yellow, whilst a minority have other preference patterns.“ (McManus – Jones – Cottrell 1982: 658, 665)

76 Konkrétně se jedná o Williama Langlanda, Johna Gowera, Geoffreyho Chaucera, Edmunda Spensera, Davida Graye, Olivera Goldsmitha, Williama Shakespeara, Johna Miltona, Alexandera Popea, Jamese Thomsona, Williama Cowpera, Waltera Scotta, Samuela T. Coleridge, Williama Wordswortha, George G. Byrona, Percyho B. Shelleyho, Johna Keatse (viz McManus 1983: 249).

evolučním modelu, a jejich frekvenční distribucí v jakémkoli literárním korpusu nebo u jakéhokoli autora, přičemž individuální frekvenční rozdíly u jednotlivých barev toto pravidlo v zásadě nenarušují. Jinými slovy, frekvenčně symptomatictější jsou především evolučně starší barvy, tzn. v první řadě barvy achromatické a následně základové nesmíšené barvy (viz tab. 3): „The general relationship of an increased frequency or salience of words occurring earlier in the Berlin and Kay evolutionary scheme can be found in a heterogeneous collection of other variables related to colour words.“ (McManus 1983: 250) Zajímavý je rovněž způsob, jakým autor tento jev vysvětluje. Podle McManuse zde působí dvě významné vlastnosti: „[F]irstly, the evolutionary age of a word is reflected in its psycholinguistic salience (and perhaps represents a linguistic equivalent of the biological ‚ontogeny recapitulating phylogeny‘); and secondary, there is a suggestion that poets are more sensitive to this aspects of colour words, in that they prefer to use ‚older‘ words, perhaps because they have a greater ambiguity, diversity or resonance of meaning.“ (McManus 1983: 250)

Odkaz na citlivost literárních umělců je v kontextu McManusových jinak exaktně orientovaných výzkumů poněkud překvapující, i když ve výsledku pochopitelný, neboť autor se touto argumentací snaží nalézt adekvátní vysvětlení pro sledovaný jev. V tuto chvíli nejde ani tak o to, zdali bychom uvedenou skutečnost vysvětlili odkazem k umělecké senzitivitě nebo kupříkladu povahou uměleckého kódu, ale o způsob, jakým byly statistické hodnoty využity. McManusův výzkum byl prováděn před vznikem Britského národního korpusu (British National Corpus⁷⁷), což znamená, že individuální literární texty spolu s dílčími seznamy a referencemi⁷⁸ byly do té doby *de facto* jediným přístupným zdrojem ucelenějších a empiricky ověřitelných informací, jež dokázaly reflektovat obecnější systémové procesy v jazyce.⁷⁹

Zopakujme tedy, že McManus konstatuje, že zachování evoluční posloupnosti barev se odráží také ve frekvenci lexika pro tyto barvy, kdy významně frekventovanější jsou lexika označující základové nesmíšené barvy a mezi nimi zauímají specifické místo obě barvy achromatické. Uvedený jev dokladuje na umělecké literární tvorbě, kde se podle autora tato tendence nejexplicitněji projevuje. Umělcova senzitivita, která je podle autora obecně výraznější, je schopna intuitivně reflektovat právě evolučně starší pojmy pro barvy jako významově zatíženější. Současné výzkumy prováděné pomocí moderních

77 BNC vznikl na oxfordské univerzitě v letech 1990–1994 a poprvé byl představen v únoru 1995 (Dostupné z WWW: <<http://www.natcorp.ox.ac.uk/corpus/index.xml?ID=creation>>).

78 McManus ve jmenované studii mimo jiné vycházel z práce Alice Edwards Prattové *The Use of Colours in the Verse of the English Romantic Poets* (1898). Jak autor uvádí: „Miss Pratt counted all the colour words used in a large corpus of poetry by 17 poets from Gower to Shelley and Keats.“ (McManus 1983: 247)

79 V této souvislosti lze odkázat také na práce Marie Těšitelové. Za všechny jmenujme alespoň monografii *Otázky lexikální statistiky* (1974).

jazykových korpusů tuto obecnou tendenci svým způsobem potvrzují. Jak ovšem uvidíme v dalších oddílech této práce, toto tvrzení automaticky neplatí pro všechny typy (sub)korpusů.

Pro nás je v tuto chvíli podstatný způsob, jakým jsou kvantitativní a statistické údaje interpretovány. Právě zaměření a cíl interpretace statistických výsledků je zde důležitý. McManus vykládal tyto údaje v kontextu lingvistického výzkumu pojmů barev takovým způsobem, že na jejich základě podpořil dřívější zjištění týkající se jejich typologicko-evoluční posloupnosti. V tuto chvíli pouze dodejme, že v naší práci hodláme poukázat na jiný způsob využití frekvenčních a statistických hodnot, respektive na odlišný způsob v zacházení s těmito hodnotami. Jestliže pro McManuse byla frekvence jazykových pojmů barev reflexí jejich evoluční posloupnosti, a tím *de facto* empirickým dokladem její platnosti, pro nás bude v první řadě ukazatelem diskurzivním, tj. strukturně-systémovým. Na druhé straně to neznamena, že by tím měla být popřena základní závislost mezi frekvenční symptomatikou pojmu pro barvu a jejím evolučním stupněm.

Této otázce je věnována rovněž studie Adama Pawłowského *Quantitative Linguistics in the Study of Colour Terminology* (2006), který v úvodu přichází se dvěma hypotézami. Podle první tzv. univerzalistické hypotézy platí evoluční teorie Berlina a Kaye bez ohledu na konkrétní jazyk, zatímco podle tzv. relativistické hypotézy každý z přirozených jazyků disponuje specifickým mechanismem konceptualizace barev. Pawłowski vychází z kvantitativních hodnot lexémů pro jednotlivé barvy, které sleduje v deseti jazycích. Pomocí chí-kvadrát testu nejprve zjišťuje, zdali se jednotlivé jazyky vzhledem k frekvenční distribuci lexémů pro základové barvy významně statisticky odlišují, a následně statisticky vyhodnocuje vztahy mezi ranky, jež označují pořadí příslušných lexémů v reprezentativních korpusech jednotlivých jazyků. Jestliže první test potvrzuje výsledky tzv. relativistické hypotézy, druhý test naopak směřuje k hypotéze univerzalistické, podle které je evoluční systém základových barev nezávislý na konkrétních distribucích a frekvenčních stratifikacích pojmů pro barvy v národních jazykových korpusech. Závěry, ke kterým Pawłowski dochází, nespočívají na jednoznačném rozhodnutí, jež by potvrzovalo platnost jedné z hypotéz. Jak autor konstatuje, takové tvrzení je velice obtížné, ne-li přímo nemožné. Jako pravděpodobnější mu připadá oslabení argumentace univerzalistické hypotézy, kterou však na druhé straně není možné zcela zavrhnout.⁸⁰

80 „In my opinion, an unambiguous settlement of this question is impossible, because the distinction between universality and relativism is fluid. Consistent with this argumentation, quantitative explorations of colour categories evidenced in various languages allowed the writer to discard the hypothesis of extreme universality in the conceptualization of the colour space and, *a fortiori*, of any other semantic field (as a result of the *chi-square* test). On the other hand, the results also contradict the relativistic approach to the conceptualization of colour (as a result of the rank correlation test). The most satisfactory conclusion, derived from the analysis of several genetically and culturally related languages, is one of moderate universality in the conceptualization of colour.” (Pawłowski 2006: 52)

Bez nároku na jednoznačné řešení této otázky je zjevné, že do pojmů pro základové barvy (a nejen do nich) se promítá jak hledisko fylogenetické, tak skutečnost, že tyto pojmy se ustavují v kontextu konkrétního znakového systému, tj. přirozeného jazyka, který na druhou stranu disponuje imanentními vývojovými procesy a strukturními pravidly. Uvedená skutečnost ve výsledku odkazuje také k tomu, co konstatovali Anna Wierzbicka a jiní lingvisté, totiž že sémantiku pojmu označujícího barvu nelze vyvozovat výhradně z jevové kvality, ale je třeba akceptovat kognitivní procesy spolu s ostatním jazykovým i primárně ne-jazykovým kulturně historickým kontextem.⁸¹ Dodejme, že tyto kognitivní procesy vstupují do funkčně korelačních vztahů se znakovým systémem stejně jako s jevovými (fyzikálními) kvalitami, tzn. příslušnou vlnovou délkou světla a nositeli barev v empirickém světě, jež skrze percepci vstupují do mentálního prostoru subjektu.⁸² Při analýze elementární sémantiky pojmů barev, jak ji provádí Wierzbicka,

81 Ve studii *The Semantics of Colour: A New Paradigm* (2006) Wierzbicka opakovaně polemizuje s názorem, který se opírá o argument, že význam barev v jazyce je primárně založen na biologické (neurofyzilogické) bázi. Pojmy pro barvy by pak podle tohoto východiska byly univerzálie. Wierzbicka ovšem tvrdí, že názvy barev takovými univerzáliemi nejsou, neboť existují jazyky, které nemají jazykové pojmy pro barvy a skutečnost, kterou v našem jazyce přirozeně označujeme výrazy pro barvy, konceptualizují jiným způsobem a výrazem. Vlastní pojmy barev jsou podle Wierzbické tzv. sémantickými molekulami (*semantic molecules*), které se napojují na strukturu tvořenou tzv. sémantickými atomy (*semantic atoms*), což jsou elementární významové kategorie, které mají univerzální platnost: „On the basis of the ‚atoms‘ listed above, different systems of language and thought build certain ‚semantic molecules‘, which may play an important role in the construction of many other more complex meaning. [...] ‚Colour‘ is an important semantic molecule in English, as it is in many languages, and it underlies (and is a part of) the meaning of words like *blue*, *red*, *yellow* or *pink*. But if we want to compare the visual semantics of English with that of languages which do not have a word for ‚colour‘, we can only use SEE, not ‚colour‘, as our *tertium comparationis*, because it is SEE, not ‚colour‘, that all languages share.“ (Wierzbicka 2006: 5, 6) Wierzbicka jmenuje patnáct kategorií tzv. sémantických atomů, z nichž *vidět*, ke kterému se pojí i pojmy pro barvy, náleží do třídy mentálních predikátů (viz Wierzbicka 2006: 5). Názorně výše uvedenou skutečnost vysvětluje na příkladu tlumočení pojmu pro akustický nebo vizuální vjem člověku, který nemá možnost slyšet nebo vidět a jenž je přesto schopen chápat význam těchto pojmů právě tak, jak se v daném jazyce užívají: „Anybody who uses words like *rustling*, *gold*, *blue* and *red* understands (at some level) what these words mean, and relies on that meaning to convey their thoughts to other people. What they convey to other people are the thoughts, not experiences themselves. One cannot convey one’s visual or aural experiences to another person, whether seeing or blind, whether hearing or deaf, but one can convey one’s thoughts; and these thoughts are not couched in terms of acoustics or chromatology. [...] The experience which serves as a model for describing my aural experience of rustling is not purely aural, because it includes some knowledge of the situation – knowledge which can be put into words and which does not rely on hearing.“ (Wierzbicka 2006: 8) Uvedené konsekvence mají svoji relevanci také pro námi sledovanou problematiku, tj. fikční sémantiku barev (viz následující oddíl).

V uvedeném kontextu není bez zajímavosti ani to, na co ve své studii poukázal Sigmund Skard (samostatně je jeho přístup k sémantice barev pojednán na s. 75–77) v souvislosti se svým pojednáním o práci německého lingvisty Lea Weisgerbera, který zjistil, že lidé s jistým typem amnézie nebyli schopni znovu chápat významy barev: „In some case of amnesia the patients lose the wide (general) color names. Vision continues to function normally, but the perception is narrowed in a way which corresponds to the narrowing of the language ability; the patients have to content themselves with the most immediate associations. [...] ‚Color sense‘ is not given physiologically or psychologically, but to a great extent depends upon language training and language tradition.“ (Skard 1946: 174)

82 Tento proces je schematizován na obrázku 6. Aktuálně se k otázce vztahu mezi fyzikální dimenzí barev a její mentální manifestací vyslovila také americká badatelka (zabývající se mimo jiné vztahem mezi neurovědami a filosofií vnímání) Mazviita Chirimuuta, která uvádí, že v otázce ontologie barev se standardně prosazují dvě základní a protichůdné kon-

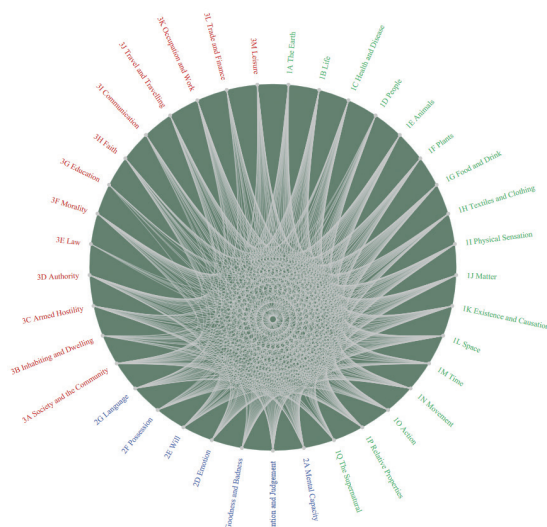
je sice možné operovat se všemi třemi základními komponenty (jev, kognice, jazyk), ale ve výsledku nelze vlastní sémantiku barev – jak jsme viděli – redukovat na vlnovou délku světla, tedy odkazem k fyzice barev. Spojíme-li si tyto poznatky s tím, co ve své analýze demonstroval Pawłowski, potom se nám obecně v oblasti sémantiky barev ukazují dvě základní tendence: konvergentní, jež akceptuje univerzalistický evoluční model nebo jeho rozšířenou a modifikovanou podobu (viz obr. 7), a divergentní, jež je odvislá od strukturních zákonitostí daného sémiotického systému a jeho imanentních sil. Bylo by proto chybou, kdybychom konkrétní strukturní aspekty podceňovali a redukovali je odkazem k univerzálnímu evolučnímu modelu nebo k prototypovým vzorcům, což platí zejména tam, kde pojmy nemají bezprostřední referenční platnost, jako tomu je v literárním díle, ale jejich sémantika je zásadním způsobem určena (mimo jiné) strukturními vlastnostmi uměleckého díla.

2.

V souvislosti s moderními kvantitativními a korpusovými metodami využívanými a aplikovanými v oblasti výzkumu barev představíme nedávný výzkum, který v letech 2012 až 2015 proběhl na Univerzitě v Glasgow pod vedením lingvistky Wendy Andersonové. Byl zaměřen na problematiku metaforických a emocionálních lexikálních významů ve staré

cepcce: antirealistická (*anti-realism*) a realistická (*realism*). Podle první jsou barvy iluzemi, produkty součinnosti smyslového a mentálního ustrojení. Barvy tak existují pouze v myslí, a nikoli ve fyzikálním (vnějším) světě (viz Chirimuuta 2014: 278). Naopak realistický přístup ve své krajní pozici tvrdí, že barvy jsou *a priori* vlastností předmětů a pojmy pro barvy jsou přímo závislé na fyzikálním podnětu. Autorka přichází s třetí koncepcí, kterou označuje jako relacionismus (*relationism*): „The basic tenet of relationism is that in order to understand colour, one must consider both the perceiver and the external stimulus, and treat colour as somehow arising from the interaction between these two.“ (Chirimuuta 2014: 280) V úvodu své studie *The Metaphysical Significance of Colour Categorization: Mind, World, and their Complicated Relationship* (2014) si Chirimuuta klade tři základní otázky, na které v závěru odpovídá ve shodě s principem relacionistického přístupu k otázce ontologie barev: „Are colours mind-independent physical properties? Can we say that objects are actually coloured? Are our colour experience a visual representation of certain physical properties? – the relationists answer ‚no‘ to the first, ‚yes‘ to the second, and ‚no‘ to the third. [...] The attraction of relationism is that it allows one to balance the fact that colours are fundamentally shaped – dare I say constructed – by the mind/brain, with the fact that colours would be nothing without the external stimulus.“ (Chirimuuta 2014: 280–281) Podle Chirimuuty tak vlastní barvy nejsou apriorními kategoriemi, ale vznikají při perceptivní kategorizaci vnějších stimulů, na druhé straně však to, co chápeme jako barvy, není zcela nezávislé na vnější fyzikální realitě: „I have argued that relationism is the only ecologically acceptable way to incorporate the study of categorization phenomena into a metaphysical theory of colour. The antirealist is forced to conclude that colour categories – like all colour phenomena – are illusions. The realists, on the other hand, had to exclude psychological categorization phenomena from their theory of colour. Relationism shows how it can be that the existence of colour and its categories depends on perceivers, but that these are not mere illusions. Colour, we might say, is the subjective interpretation of objective physical stimuli.“ (Chirimuuta 2014: 284) K této problematice srov. též Plebe – De La Cruz 2014.

angličtině.⁸³ Hlavním výstupem je speciální korpus staroanglických lexémů, které jsou klasifikovány do tematických tříd a podskupin. Korpus pod názvem *Mapping Metaphor with the Historical Thesaurus – Metaphor Map of English*⁸⁴ je založen na propojení mezi lexikálním významem, nociónálním a metaforickým. Korpus dokáže na základě kvantitativních hodnot vygenerovat spojnice, jež zachycují významové přechody lexému z jedné tematické skupiny do jiné a následně do dalších tematických podskupin.⁸⁵ Veškeré staroanglické lexikum je rozděleno do tří základních tematických kategorií (viz obr. 2): jedná se o slova referující k vnějšímu světu (1. *External World*), k oblasti mentálních významů (2. *Mental World*) a k oblasti sociálních významů (3. *Social World*).



Obr. 12: Východí zobrazení korpusu *Mapping Metaphor with the Historical Thesaurus – Metaphor Map of English*s barevně odlišenými základními tematickými skupinami a jejich podskupinami. Síť uprostřed kruhu je tvořena konotačními vazbami. (Zdroj: Visualisation: Top, strength: strong. 2016. In *Mapping Metaphor with the Historical Thesaurus*. Glasgow: University of Glasgow. Retrieved 15 July 2016, Dostupné z WWW: <<http://mappingmetaphor.arts.gla.ac.uk/?viewChange=y&strength=strong&changeViewOpt=changeVis>> [Přístup: 16. 03. 2018].)

Metaforickými významy pojmů pro barvy se Wendy Andersonová společně s Ellen Bramwellovou detailně zabývaly ve studii *A Metaphorical Spectrum: Surveying Colour Terms in English* (2014), ve které analyzovaly významový posun anglických pojmů pro černou, bílou, modrou, žlutou a zelenou barvu. Za pomoci informací, které získaly z *Historického tesaury angličtiny* (*Historical Thesaurus of English*, 2009), zjistily, jakým

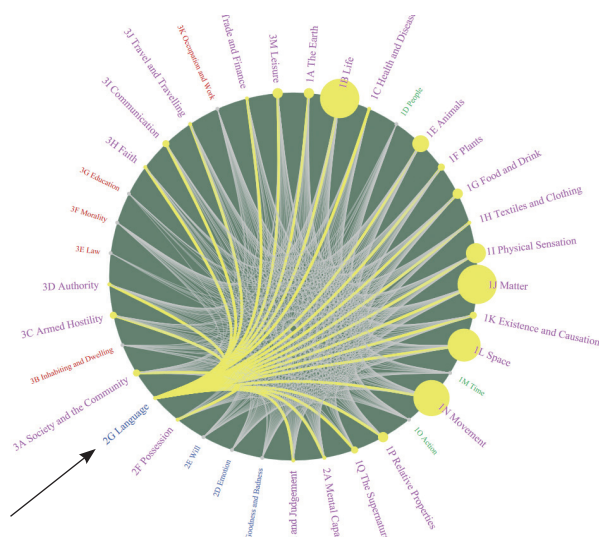
⁸³ Dostupné z WWW: <<http://www.gla.ac.uk/schools/critical/research/fundedresearchprojects/metaphor/>>.

⁸⁴ Dostupné z WWW: <<http://mappingmetaphor.arts.gla.ac.uk/>>.

⁸⁵ Popis projektu – Dostupné z WWW: <<http://mappingmetaphor.arts.gla.ac.uk/about-the-project/>>.

způsobem jsou v angličtině tyto barvy používány v metaforickém významu.⁸⁶ Podobně pracovala i Rachael Hamiltonová v práci *Exploring the Metaphorical Use of Colour with the Historical Thesaurus of English* (2014), jež se zaměřila na dvě barvy – fialovou, tj. barvu základovou smíšenou, a levandulovou, barvu nezákladovou, lexikálně odvozenou.

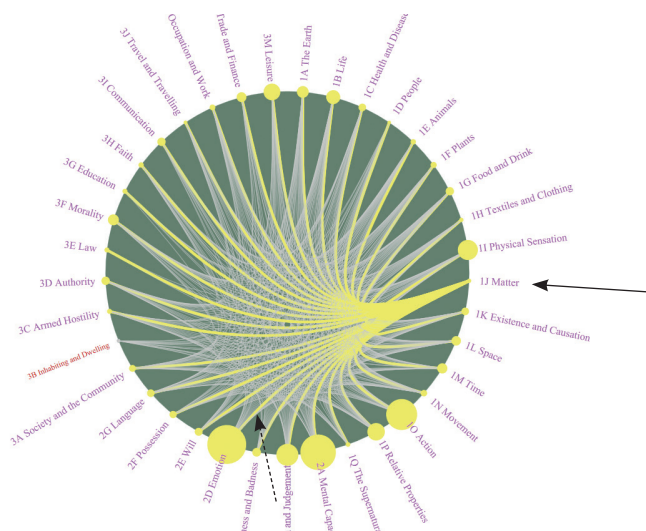
Na tomto místě si však ukážeme způsob, jakým lze jmenovaný korpus *Mapping Metaphor with the Historical Thesaurus – Metaphor Map of English* využít pro výzkum historické sémantiky pojmů pro barvy. Postupovat budeme od obecných tematických skupin k dílčím kategoriím. Za výchozí situaci zvolíme kategorii *jazyk* (2G Language). Na modelu vidíme, že silné metaforické tendence směřují k oblastem označeným jako *život* (1B Life) *látka, substance* (1J Matter), *prostor* (1L Space) a *pohyb* (1M Movement).



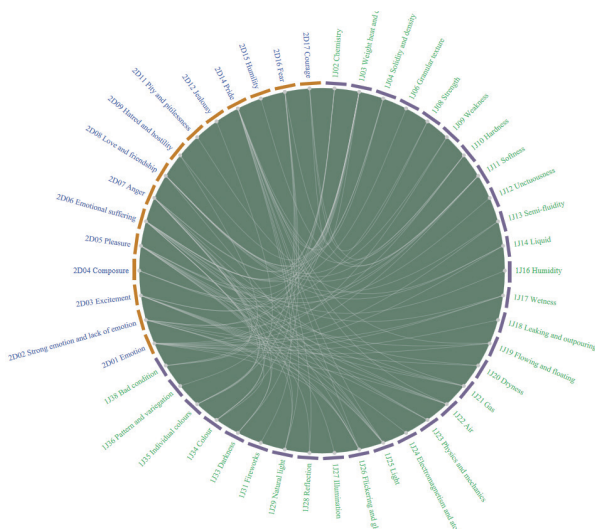
Obr. 13: Vztahy mezi zvolenými kategoriemi s vyznačením všech vazeb a intenzity spojení (Dostupné z WWW: <<http://mappingmetaphor.arts.gla.ac.uk/>>).

Dále nás bude zajímat podkategorie 1J Matter, protože pojmy pro barvy jsou zařazeny právě sem. Na dalším zobrazení (viz obr. 14) vidíme, že silnou pozici tvoří vztah ke kategorii emocí (2D Emotion). Předpokládáme, že pojmy pro barvy budou své asociativní významy situovat právě pod tuto kategorii. Následně zobrazíme nikoli tuto kategorii, ale spojení mezi 1J Matter a 2D Emotion (vyznačeno přerušovanou šipkou v obrázku 14), abychom dostali podrobnější model podkategorií tohoto spojení (viz obr. 15).

⁸⁶ Výsledky se *de facto* shodují s pozorováním, které v rámci polštiny provedl R. Tokarski (viz Tokarski 2004).

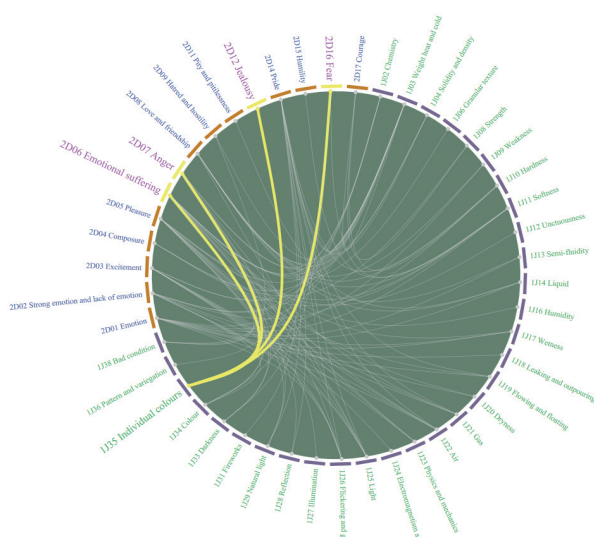


Obr. 14: Asociativní vztahy vedené od kategorie 1J Matter (Dostupné z WWW: <<http://mappingmetaphor.arts.gla.ac.uk/?strength=strong>>).



Obr. 15: Model obsahuje 95 tzv. silných metafor realizujících se v rámci vztahu 1J Matter – 2D Emotion (Dostupné z WWW: <<http://mappingmetaphor.arts.gla.ac.uk/drilldown/?letter=1J&strength=strong>>).

Následně nás budou zajímat konkrétní barvy 1J35 Individual colours. Na dalším zobrazení (obr. 16) vidíme, že lexémy této kategorie vytváří asociativní významy s kategoriemi, jež autoři nazvali *emocionální utrpení* (2D06 Emotional suffering), *zloba* (2D07 Anger), *žárlivost* (2D12 Jealousy) a *strach* (2D16 Fear).



Obr. 16: Model zobrazující asociativní spoje výchozí kategorie 1J35 Individual colours (Dostupné z WWW: <<http://mappingmetaphor.arts.gla.ac.uk/drilldown/?letter1=1J&letter2=2D&mType=strong>>).

Pokud se zaměříme na každou kategorii zvlášť, tj. označíme-li jednotlivé spoje, zjistíme, které konkrétní lexémy pro barvy disponují příslušným asociativním významem a v jakém období je uvedený význam doložen (viz tab. 4).

STOLETÍ	ASOCIATIVNÍ VÝZNAM	BARVA	POČET NALEZENÝCH METAFOR Z CELKOVÉHO POČTU 3093
1. pol. 17.	duševní utrpení	sobolí černá modrá šedá pojmy: bezbarvý	2762
1. pol. 13.	zloba	červená černá pojmy: sinalý zlobou	2763
2. pol. 16.	žárlivost	žlutá	2765
2. pol. 16.	strach	modrá bílá žlutá černá pojmy: vybledlost, sinalost	2768

Tab. 4: Asociativní významy jednotlivých barev s počtem lexémů vyjadřujících příslušný význam. (Sumarizováno z detailní tabulky, která je ve webovém rozhraní k dispozici při „rozkliknutí“ každého ze čtyř spojů v modelu na obr. 16.) Opět si lze všimnout, že vývojově nejstarší monochromatická barva, jakou je červená, vytváří v angličtině asociativní významy již v první polovině 13. století.

V rámci korpusu *Mapping Metaphor with the Historical Thesaurus – Metaphor Map of English* lze postupovat i dalšími způsoby, z nichž jeden spočívá například v prozkoumání vztahu pojmů pro barvy vzhledem ke kategoriím *dobro* a *zlo* (2C Goodness and Badness). Budeme-li postupovat tímto způsobem, zjistíme, že metaforický význam pojmu „zlatý“ (*golden*) ve významu „dobrý“ byl v angličtině užíván již ve druhé polovině 15. století. Kromě této barvy jsou v pozitivním významu uvedeny též výrazy *goldenly* (zlatě, jedinečně), *candid*,⁸⁷ *whiten* (bělostný) a *purple* (nachový). Naopak negativní konotace na sebe váže lexém *swart*, respektive *sweart*, který původně znamenal „černý“ nebo „temný“.⁸⁸ Podle etymologického slovníku angličtiny (*Online Etymology Dictionary*) pochází slovo z původního praindoevropského základu **swordo-*, což byl výraz označující černou barvu nebo cokoli temného nebo špinavého.⁸⁹ V němčině je tímto základem motivován výraz *schwarz* (černý). Z dalších barev s negativním významem jsou to *black* (černý), *scarlet* (šarlatový), *sable* (sobolí) a *blue* (modrý).⁹⁰

Uvedená korpusová analýza dobře ukazuje nejen tendence lexémů k asociativním významům, ale je schopna na základě kvantitativního příznaku určit také sílu této tendence. Jak doložíme v další kapitole, korpusově založený výzkum problematiky výrazů pro barvy našel v lingvistice přirozené uplatnění.

2.6 Barvy v kontextu české lingvistiky

Také v kontextu české lingvistiky byla promyšlena problematika jazykového pojmenování barev. Na prvním místě uvádíme článek Josefa Štěpána *O pojmenování barev a jeho využití v současné češtině* (1983), který poskytuje nejen přehled odborných statí na dané téma od poloviny 20. století do autorovy současnosti, ale na pozadí tzv. odrazové sémantiky⁹¹ se věnuje „řečové[mu] vyjadřování obsahů základních barev“ (Štěpán 1983: 22).

87 *Candid* je staroanglické slovo, původně z latinského *candidum*, což znamená bílá barva (viz *Online Etymology Dictionary*). Dostupné z WWW: <http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=candid> [Přístup: 15. 07. 2016].

88 Viz *Online Etymology Dictionary*. Dostupné z WWW: <http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=swart> [Přístup: 15. 07. 2016].

89 Viz *Online Etymology Dictionary*. Dostupné z WWW: <http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=swart> [Přístup: 15. 07. 2016].

90 W. Andersonová a E. Bramwellová ve své práci uvádí, že modrá v angličtině konotuje významy spojené s depresí nebo abstinencí (viz Anderson – Bramwell 2014: 147).

91 Pojem *odrazová sémantika*, který je kritickou reakcí na Chomského univerzální gramatiku (viz Štěpán 1979: 65), vyplývá z marxistického pojetí lingvistiky, respektive z dialektiky, kde objektivní jevová skutečnost a její mechanismy, jež

Štěpánova studie je zajímavá z několika hledisek. Autor mimo jiné uvádí, že adjektivní formy označující barvy se vyvinuly později, předcházelo jim pojmenování substantivní. Dokonce u některých jazyků nefunguje slovnědruhová heterogenita pojmů označujících základní barvy: „V čukotštině je pro OZB [obsah základní barvy – pozn. R. Z.] bílý adjektivum *nilgykin*, černý *nurkin* a červený *nyčelgyken*; ostatní OZB se nevyjadřují adjektivními pojmenováními, nýbrž substantivy a není zde jasně rozlišena žlutá a zelená barva: výraz *lilil* (‘žluč’) označuje žlutý i zelený, výraz *vytvyt* (‘výhonky stromů’) značí zelený i žlutý. [...] Čtyři adjektivní pojmenování pro OZB jsou v některých afrických, asijských a australských jazycích.“ (Štěpán 1983: 23) Tato tvrzení *de facto* korespondují s evoluční teorií Berlina a Kaye, podle které by čukotština náležela do třetí evoluční skupiny.

Štěpánova studie odkazuje k zajímavé problematice spojující evoluční teorii názvů základových barev se slovnědruhovým typem výrazu. Podle autora každý jazyk svým způsobem interpretuje objektivní skutečnost: „Rozbor pojmenování OZB v různých jazycích ukazuje, že každý jazyk odráží aktivně barvy mimojazykové skutečnosti, pojímá (člení) po svém nekonečnou bohatost objektivní skutečnosti.“ (Štěpán 1983: 24) Štěpán kromě vlastní percepce barevného spektra a jeho segmentace zdůrazňuje, že na způsobu jazykové reprezentace barev má nemalý podíl také vývojové stádium příslušné společnosti: „Pojmenování barev v jazyce a jejich zapojování do věty nejsou mechanickými odrazy skutečnosti ve společenském vědomí a v jazyce. Jsou historicky ovlivněny

ji formulují, vstupují s jazykem v kauzálně podmíněný dialektický vztah. Podle tohoto východiska reflektuje (odráží) jazyková sémantika empirickou skutečnost sice nikoli bezprostředně, ale transformačně, a to v závislosti na procesech percepce a s ohledem na příslušný kód, v rámci kterého je formulován význam. Ačkoli Štěpán rozlišuje jednotlivé úrovně utváření pojmu (empirická, počítková, kategoriální, abstraktní apod.), je zřejmé, že mezi nimi panuje jasně definovaná hierarchie, kde materiálová (empirická) báze je primární základnou determinující všechny ostatní úrovně; to ostatně zcela koresponduje s marx-leninskou dialektikou.

Pojem *odrazová sémantika* Štěpán vysvětluje na jednoduchém příkladě pozorování přijíždějícího auta: „Za prvé jde o složku *vnímání skutečnosti*: přijíždějící auto působí na smyslové orgány (zrak, sluch), v nich vznikají počítky a vjemy, které odrážejí příjezd auta. Vnímání – na rozdíl od paměti – není nikdy obecné a vágní, je to individuálně poznávací činnost, která je ovšem součástí společenského poznávacího procesu. Zdá se, že např. pojmenování pro směry v prostoru a pojmenování pro barvy jsou v jazycích uspořádány právě ve vztahu k vnitřním zákonitostem smyslového poznání člověka a ne podle logického systému pojmů. Za druhé se vjem auta přenáší do mozku, kde je *uvědoměn konfrontací s pamětí*, v níž jsou uložena jednak pravidla řeči, jejichž systém tvoří podstatu jazyka ve smyslu saussurovského *langue* a jež si člověk při jejich fungování většinou ani neuvědomuje, jednak kategorie různého stupně obecnosti od univerzálních kategorií hmoty, pohybu, času a prostoru přes kategorii kauzality až ke kategoriím méně obecným. [...] Vztah mezi smyslově vnímanou realitou a uvědoměním této reality je dialektický vztah mezi zvláštním a obecným, abstrakce je nutnou součástí procesu poznání, lidského myšlení a řečového vyjadřování, není však nezávislá na materiálním světě. Jde o dialektický přechod od smyslového poznání k poznání racionálnímu. [...] Třetí složkou uvedeného poznávacího procesu je *pojetí skutečnosti*. Uvedená konkrétní situace příjezdu auta může být pojata rozdílným způsobem. [...] Pojetí skutečnosti je však ještě určováno podvědomím a nevědomím. Podle marxistické psychologie má *podvědomí* na rozdíl od nevědomí vztah k vnímanému, uvědomovanému, vědomému. [...] Pojetí skutečnosti jako složka poznávacího procesu má mnoho společného s Marxovým ideálem: je to materiálo přenesené do lidské hlavy a v ní přetvořené.“ (Štěpán 1978: 280–281, 282).

rozdílnými životními podmínkami těch nebo oněch etnických celků a různým stupněm rozvinutí těch nebo oněch stránek jejich myšlení. Proto vedle zkoumání okolností [...] a dalších obsahů je také zkoumání OZB a jejich vyjadřování součástí odrazové sémantiky.“ (Štěpán 1983: 27)

Zajímavé je rovněž Štěpánovo soustředění na otázku, jak jsou pojmy pro základní barvy v jazyce, respektive v různých jeho modech (uměleckou literaturu nevyjímaje) realizovány. Za tímto účelem porovnává několik uměleckých textů a zjišťuje nejenom frekvenčně různorodé zatížení pojmů pro jednotlivé barvy, ale též odlišné způsoby, jakými jsou jazykově vyjádřeny. Na základě daného kritéria autor konstatuje, že většinou je pojmů označujících základní barvy užito ve významu vlastní substance barvy, dále formálně jako adjektiva specifikujícího vlastnosti daného substantiva a rovněž jako jmenného komponentu verbonominálních predikátů nebo v pozicích cirkumstantu. U Štěpána pozorujeme rovněž tendenci vyjít od dílčích formálních lingvistických kritérií k těm oblastem, které mají potenciál korespondovat také s literárněvědným zájmem: „Jednotlivých OZB a jejich různého řečového vyjádření se různě využívá v textech v závislosti na tematice, individuálním stylu autora aj.; zde však bude třeba zkoumat i pojmenování dalších barev a barevných odstínů, jejich kombinatoriku, uplatnění v kontextu, metaforiku atd., a to i ve vztahu ke stylové normě a jejímu vývoji.“ (Štěpán 1983: 27) I přes inspiraci marxistickou dialektikou, která jazykové otázky v důsledku deklaruje na primárně ne-jazykové mechanismy, nelze Štěpánovy poznatky a argumentaci pokládat za pasivní projekci takto zaměřené ideologie do lingvistických otázek. Spíše zde vidíme snahu o nekonfliktní symbiózu dobového ideologického diktátu s relevantním lingvistickým přístupem.

Jinou dobovou studií o barvách v jazyce je práce Václava Křístka *Pojmenování barev a jejich uplatnění v kontextu* (1979), ve které je pozornost věnována metaforickým a symbolickým významům barev v češtině. Autor vypočítává rozličné příklady kombinací jednotlivých pojmenování (jednoslovných, víceslovných nebo frazeologických) pro základní barvy a některé z nich komentuje a vysvětluje uvedením jejich doslovného významu.

Mezi novější práce orientované primárně na otázku pojmenování barev náleží jak studie Věry Schmiedtové a Barbary Schmiedtové *Určení jazykové základovosti barev v Českém národním korpusu* (2006), tak samostatná studie Věry Schmiedtové *Volná a vázaná spojitelnost/kolokabilita názvů barev a jejich odstínů v češtině: analýza na základě ČNK* (2006) věnovaná lexikální kombinatorice pojmů označujících barvy a barevné odstíny. Dále lze uvést studii Michaely Liškové a Heleny Pernicové *Pojmenování barev a jejich odstínů v Akademickém slovníku současné češtiny* (2015), ve které se autorky zabývají způsobem, jakým jsou definovány pojmy pro základní barvy.

Jazykovým korpusem fundovanou studii o barvách publikoval rovněž František Čermák *Colour Terms in Three Languages: Their Distribution and Function* (2014). Ke sledování a zejména porovnání pojmů pro barvy v češtině, angličtině a nizozemštině Čermák využil paralelního korpusu InterCorp.⁹² Výsledek výzkumu, který Čermák provedl na vybraných překladech z těchto tří jazyků, dokládá, že není možné ve všech možných případech automaticky předpokládat, že bude platit jednoduchá korelace překladu mezi pojmy pro barvy v různých jazycích. Jinými slovy, ne vždy platí jednoduchý poměr *pojem pro barvu v jazyce A = pojem pro barvu v jazyce B*, a to ani v případě těch jazyků, u kterých existuje ekvivalentní lexikální databáze pojmů označujících základové barvy.

Závěrem k tomuto přehledovému a nutně neúplnému oddílu jmenujme monografii Pavla Štěpána *Označení barev a jejich užití v toponymii Čech* (2004), ve které je jazyková problematika barev pojednána z toponomastického hlediska.

—

Jak prokázala nejedna zde jmenovaná práce, mají barvy výrazný potenciál generovat širokou škálu asociativních významů, od významů systémově relativně stabilních, tzv. systémových konotací, až po takové významy, které jsou specifickými sémantickými kvalitami utvářenými v kontextu uměleckých děl. Na tuto vlastnost barev upozorňuje rovněž Peter M. Hill ve studii *The Metaphorical Use of Colour Terms in the Slavonic Languages* (2008), ve které mimo jiné vymezil základní vztah, který vzniká mezi příslušným evolučním stádiem pojmu pro základovou barvu, jeho symptomatickou frekvencí, jež je obvykle vyšší než u evolučně mladších pojmů (viz Pawłowski 2006), a zvýšenou mírou inklinace k asociativním významům, ke které u vývojově starších pojmů dochází častěji: „(i) basic CTs [Colour terms – pozn. R. Z.] are most likely to occur in metaphorical uses, (ii) CTs that occur earlier in the hierarchy display more metaphorical senses than those that occur later in the hierarchy, (iii) the level of ‚activity‘ corresponds with the level of the CT in the hierarchy, i.e. those that occur earlier in the hierarchy display more metaphorical uses than those that occur later in the hierarchy.“ (Hill 2008: 65) Jak Hill dále uvádí, míra inklinace k metaforickému významu je u základových barev nejvýraznější především u evolučně nejstarších pojmů, tzn. především u pojmů pro černou, bílou a červenou barvu. Pawłowski (2006) zase prokázal, že právě tyto barvy mají ve velkých reprezentativních korpusech obecně vyšší frekvenci, než je tomu u ostatních pojmů základových barev.⁹³

92 Dostupné z WWW: <<http://ucnk.ff.cuni.cz/intercorp/?req=page:info&lang=cs>>.

93 Tuto problematiku názorně demonstrujeme ve čtvrtém oddíle.

Tato výrazná konotační schopnost barev vyplývá z jejich specifické jazykové charakteristiky.⁹⁴ Na jedné straně jsou definovány prototypovou konstrukcí, ve které je vždy jednou z komponent určující barvu konkrétní, avšak barvy samy o sobě nejsou čistá konkrétní, jako například slova dům, les, židle apod. Stejně tak nejsou vyloženými abstrakty jako slova láska, štěstí, mír atd. Jsou-li barvy atributy látek, slouží k jejich identifikaci, tzn. posilují konkretizaci předmětu nebo jeho klasifikaci či deskripci, jak ostatně na anglickém materiálu ukázal Anders Steinvall.⁹⁵ Pokud dochází k osamocení významu barvy *an sich*, dovolíme si hypoteticky tvrdit, aniž bychom ovšem měli své tvrzení opřené o konkrétní výzkum, že lidé výrazně vnímají barvy v konotativních významech. Obliba určitých barev je závislá nejen na kulturním kontextu, ale též na dobovém vkusu a módě; existují časové a obecně sdílené představy o oblíbených barvách, stejně jako čistě individuální preference. Barvy tvoří různé hierarchie a kompozice v odlišných kulturních diskurzech, například ve folklóru, náboženství, politice, komunikaci, dopravě, psychologii atd. Zcela specifickou úlohu mají barvy v umění; právě umění je totiž schopno svým způsobem realizovat originální a relativně komplexní významovou konceptualizaci barev.

2.7 Barvy v literatuře, folklóru a ve výtvarném umění

1.

Na konci předchozí kapitoly jsme naznačili směr našeho dalšího uvažování. Dříve než mu budeme věnovat soustředěnou pozornost (viz třetí, čtvrtý a pátý oddíl), zaměříme se na některé práce, ve kterých je význam barev pojednán z jiného než primárně lingvistického hlediska. Jak jsme konstatovali v úvodu, naším cílem není podat kompletní přehled všech dostupných prací, které se zabývají otázkou barev v umění či kultuře; takový přehled, nemá-li být pouze formálně výčtovým, ale má-li usilovat o určitou systematickosti, je ve své podstatě obtížně realizovatelný, neboť pojednání o barvách v jejich mnoha aspektech je značně rozsáhlé.

To konstatuje také norský profesor americké literatury Sigmund Skard (viz Skard 1946: 163), který na téma barev v literatuře publikoval rozsáhlou studii *The Use of Color in Literature: A Survey of Research* (1946), ve které věnuje pozornost různým koncepcím,

94 „Basic colour terms are terms whose meaning is not derivable from their parts, whose signification is not included in that of another term, whose use is not restricted to a narrow range of objects, and that are psychologically salient.“ (Hill 2008: 64)

95 „Several researches [...] have observed that adjectives may take on three different functions in attributive positions in English: identification, description and classification.“ (Steinvall 2006: 58)

jež se v průběhu vývoje vztahovaly k uvedené problematice.⁹⁶ Skardova studie velice podrobně a důkladně mapuje proměnu metodologických přístupů k otázce barev v literatuře. Poukazuje na silný dobově podmíněný vliv psychofyzilogické interpretace barev v umění jako projev vnitřního ustrojení tvůrce. Tento přístup byl postupně nahrazován studiem filologickým, které obracelo pozornost k jazykovým manifestacím barev, stejně jako k širšímu dobovému kulturnímu a estetickému kontextu. Na pozadí této myšlenkové proměny Skard odkrývá modifikující se pohled na povahu barev, který přechází od kvality interpretované na základě fyziologie ke kvalitě estetické a sémantické.

V rámci metodologických řešení Skard jmenuje také několik prací, ve kterých je k problematice barev v literatuře přistupováno pomocí statistiky. Nemuselo se vždy jednat o výlučně literárněvědnou práci, jako je tomu v případě německého psychologa Karla Grosse, který inicioval kvantifikaci pojmů pro barvy v literatuře. Grossova práce, jak uvádí Skard (viz Skard 1946: 172), přestože vzbudila mnohé negativní ohlasy, se stala významným impulzem pro další badatele, kteří rovněž přistupovali k pojednávání problematice pomocí statistických metod. Skard mezi jinými jmenuje disertační práci Ludwiga Francka (viz Skard 1946: 194) *Statistische Untersuchungen über die Verwendung der Farben in den Dichtungen Goethe's*. (1909).

Tak jako v případě první části své studie pojednávající o metodologii, ve které jmenuje důležité a podnětné práce týkající se výzkumu barev nejen v literatuře, ale obecněji v estetice, jazyce, filozofii, malířství, kde podstatnou úlohu měl dobový způsob reprezentace krajiny, postupuje Skard také ve druhé části věnované jednotlivým historickým vývojovým etapám, počínaje romantismem a konče expresionismem. Autor uvádí řadu teoretických a historických prací, které z různých metodologických pozic reflektovaly nejen celkový dobový způsob zacházení s barvami v umění, zejména pak v literatuře, ale které se též soustředily na konkrétní umělce a jejich díla. Z hlediska užití a kompozice barev, jejich odstínů či využití světla u každé historické epochy Skard charakterizuje její symptomatický projev, přičemž své komentáře opírá o množství konkrétních studií a jejich výsledků.⁹⁷ Ačkoli Skard na konci své práce konstatuje, že se jedná pouze o fragment,

96 V úvodu studie autor zmiňuje peripetie, které vydání textu předcházely. Skard upozorňuje na skutečnost, že zmíněná práce o barvách je v podstatě torzem, neboť ji nemohl dokončit z důvodu okupace Norska Německem v roce 1940: „Before I had time to revise the draft and exhaust the collected material my homeland Norway was invaded by the Germans. While I managed to bring to the United States a copy of the draft manuscript, the entire material was held up in Japan and probably lost in the bombing of Kobe.“ (Skard 1946: 164)

97 Mimo jiné Skard upozorňuje na zajímavou skutečnost, že jednotlivá historická období, jakými jsou klasicismus, romantismus, realismus apod., nepředstavovaly z hlediska jejich typizovaného způsobu manifestace barev vždy lineární vývoj, ale mnohdy docházelo ke koexistenci obyčejně dvou poetik, což podle Skarda dokládá nejedna proměna v umělecké tvorbě. Typickým příkladem je pro něj Goethe. [Nelineární pohled na dějiny umění, konkrétně na poetiku české literatury 19. století, je aktuálně systematicky rozpracován v nejnovějších publikacích Dalibora Turečka (viz Tureček 2012, Tureček – Haman 2015, Tureček – Zajac 2018, Tureček 2018).]

z hlediska materiálového i teoretického disponuje jeho studie velkým záběrem, jenž se dotýká řady oborů, které se v rámci sledované problematiky ocitaly v blízkosti literární historie, estetiky či filologie.⁹⁸ Skard rovněž upozorňuje na skutečnost, že při komparativních postupech *de facto* vyplývá na povrch rozdílnost užití barev v jednotlivých druzích umění, především v malířství a literatuře, což představuje nemalý problém ve snaze aplikovat společné metodologické postupy.

Nověji téma barev, především v malířství, kriticky reflektuje anglický historik umění John Gage v knize *Colour in Art* (2006). Gageova publikace přináší cenná zjištění pro detailnější pochopení toho, jak barvy fungují v různých diskurzivních kontextech umění. Na konkrétních příkladech z historie evropského malířství autor dokládá, že způsob, jakým v jednotlivých vývojových etapách výtvarného umění malíři pracovali s barvami, vycházel z konkrétních dobových paradigmat, na jejichž formování vedle estetického kánonu působily též podněty z oblasti vědy. Ačkoli předmět, o kterém Gage pojednává, tj. výtvarné umění, se naší problematiky bezprostředně netýká, můžeme autorovy poznatky velice dobře využít především na rovině obecnější teoretické reflexe barev, a to vzhledem ke způsobům a povaze jejich reprezentace v umění. Gageova exkurze do dějin výtvarného umění totiž ukazuje, že rovněž vizuální umění (ve výsledku Gage hovoří také o různých způsobech využití barev v divadle a ve filmu) je založeno nikoli na mimetickém principu, ale že jeho podstatou je specifická konceptualizace barev, ke které dochází v rámci odlišné diskurzivní platformy. Na druhou stranu, jak Gage nejednou poznamenává, mezi různými uměleckými diskurzemi dochází k plynulým přechodům a vazbám, které jsou podmíněny dobovými možnostmi reprezentace barev; to je obecně známý příklad evokace barev pomocí společného působení vizuálních, světelných a kupříkladu hudebních prvků nebo prostředků výtvarných a literárních.

V průběhu vývoje evropských kulturních dějin docházelo k různým způsobům výtvarné konceptualizace barev. Přestože Gage tento termín (konceptualizace) nepoužívá, jeho výklad demonstrující různorodost a zejména proměnlivost výtvarného pojetí barev příslušnou pojmovou extrapolaci umožňuje. Kromě snahy výtvarně reprezentovat kulturně ukotvené významy barev⁹⁹ Gage pojednává o tendencích umělců chápat (konceptualizovat) barvy kupříkladu na pozadí základních geometrických tvarů, jakými

98 Autor rovněž uvádí, že otázka vztahu barev a literatury bývala již v minulosti nejednou pojednána jako téma na pomezí různých disciplín, například psychologie, estopsychologie, psychofyzologie, filologie, lingvistiky, literární historie, etnografie apod.

99 Kupříkladu červená, respektive purpurová fungovala v Evropě jako symbol vznešenosti, panovnické moci, v Číně však touto barvou byla žlutá (viz Gage 2006: 203). Jak ale Gage vzápětí dodává, tento význam i funkce barvy postupně vymizel a byl nahrazen novým, s čímž souvisela i změna v oblasti lexikální: „But in the modern postimperial Chinese world, yellow has lost its aura: it is now usually the colour – for safety reasons – of industrial machinery, and its traditional name, *huang*, has fallen out of use.“ (Gage 2006: 203)

jsou kruh, čtverec a trojúhelník.¹⁰⁰ Zajímavé jsou pokusy o výtvarnou konceptualizaci barev na pozadí jazykových pojmenování barev, která ukazují, jak jsou obě diskurzivní oblasti – výtvarná a jazyková rozdílné ve způsobu, jakým jsou obě schopny barvy manifestovat. Velice zajímavým příkladem spojení výtvarného a jazykového (literárního) pojetí barev, o kterém autor hovoří, je malba Eugèna Delacroixe s názvem *Gluck u cembala* (1831) a literární povídka E. T. A. Hoffmanna *Rytíř Gluck* (Ritter Gluck, 1809),¹⁰¹ jíž byl obraz inspirován. Podobně jako tomu bylo v případě komparace barev a geometrických objektů, i v tomto případě se přes veškerou snahu o analogii projevuje odlišný způsob v pojetí barev a barevné kompozice v literárním díle a v malbě. Uvedená skutečnost vyplývá z odlišné povahy diskurzivních způsobů (výtvarný versus literární) konceptualizace barev a znovu nás upozorňuje na to, že význam nebo též estetický účinek barev je podstatným způsobem závislý na médiu, jehož prostřednictvím jsou barvy a barevné kompozice reprezentovány. Kromě typu média pak záleží také na kulturně historických, ale třeba i geografických podmínkách.¹⁰²

Kniha Johna Gage je sice věnovaná výtvarnému umění, nicméně poskytuje řadu užitečných zjištění, jež se týkají obecné problematiky diskurzivní kontextualizace barev a způsobů jejich manifestace. Ukazuje se, že v praxi je poměrně značně obtížné myslet barvu jako abstraktní entitu, jež je čistě sama o sobě, nezávislá na svém okolí. Jak jsme uvedli, substituce jazykových pojmů pro barvy odkazem k jejich vlnové délce světla, tedy k fyzikálním vlastnostem barev, nevysvětluje význam jejich jednotlivých reprezentací.¹⁰³ Ačkoli nelze popírat, že mezi percepcí barev, jejich smyslovým vnímáním na straně jedné

100 Různé umělecké koncepte přiřazovaly k základním barvám jednotlivé geometrické tvary. Gage hovoří mimo jiné též o základním pojetí elementárních barev u Wassilije Kandinského, kde červená je manifestována čtvercem, žlutá trojúhelníkem a modrá kruhem (Gage 2006: 85–88). Jiný způsob výtvarné konceptualizace těchto tří základních barev vytvořil sochař Oskar Schlemmer: „The sculptor Oskar Schlemmer (1888–1943), for example, who had been a pupil of Hoelzel, agreed with his teacher that red, not blue, was characteristic of the circle, since in nature (sun, fruit) it was an active colour, whereas blue was appropriate to the abstract, metaphysical square, a form that did not exist in nature at all.“ (Gage 2006: 91)

101 Viz Gage 2006: 185–186.

102 Jiný zajímavý příklad, který Gage uvádí, je odlišná výtvarná a jazyková konceptualizace barev v případě vlajky Aboriginů: „The new Australian Aboriginal flag was designed by an artist, the Luritja Harold Turner, from South Australia, in 1971. Its colours are very close to those of the German tricolour, although the latter's yellow is called 'gold', and it represents, not the sun, but 'loyalty'. [...] The black is the colour of the Aboriginal skin, whereas in the German flag it represents earth, iron and Ernst (seriousness). In Aboriginal Australia the earth is red, and so it is in the flag; but in the German flag red stands for blood and courage. Red is a common flag colour, but, according to the various official interpretations of the symbols of nationhood it can mean: war, blood, bravery, authority, fire, unity, revolution, soil, sacrifice, faith, sun, freedom, revolt, swordsmanship and horsemanship, independence, law and authority, brotherhood and equality, nation, charity, vitality and friendliness, warmth.“ (Gage 2006: 153) Zde je jasně patrné, že nejen výtvarná reprezentace barev vyjadřuje něco jiného, než je tomu v našem evropském kontextu, ale také odlišné pojmenování pro „tutéž“ barvu.

103 „This physical element is not 'colour', but variable types of radiant energy which are 'really' out there in the world, but invisible.“ (Gage 2006: 8). Srov. také Gage 2006: 213.

a jazykovým pojmenováním na straně druhé, existuje spojení, není jednoduše možné jazykový význam pro barvy nahradit kvalitativně ne-jazykovým korelátem, tj. fyzikální veličinou barvy.

Jestliže na elementární úrovni je jazykový význam pro příslušnou barvu konfigurován základní predikací, kterou jakožto transformační rezultat kognitivních procesů můžeme vyjádřit způsobem: *X je jako Y, avšak $X \neq Y$* , potom k plnému rozvinutí jazykové sémantiky barev dochází teprve ve vývojovém kontextu příslušného kulturního rámce a jeho diskurzích. Umělecká díla v těchto kontextech mají významnou funkci, neboť vzhledem ke své povaze evokovat kvalitativně specifickou uměleckou skutečnost podstatně rozšiřují nejen způsob našeho vnímání barev (viz výtvarné umění), ale též to, jaké významy jim přisuzujeme.

2.

V českém prostředí se kulturní historií barev zabýval teoretik a historik umění Jan Baleka. V knize *Modř, barva mezi barvami* (1999) se kromě jmenované barvy věnuje i ostatním základním barvám. Baleka reflektuje užití barev v různých dobových kontextech a kulturních diskurzích, což ukazuje, jakými významovými procesy symbolika barev (především modrá) procházela. Autor na řadě konkrétních dokladů z oblasti mytologie, náboženství, dobové módy a historických zvyklostí spojených s reprezentacemi moci či církve, stejně jako na příkladech výtvarného umění ukazuje historické proměny významů barev. Ve výsledku sestavuje rozsáhlé významové paradigma modré barvy, jež zahrnuje nejen různé formy reprezentace (verbální, výtvarné či sochařské), ale též odlišné diskurzivní rámce (umění, politika, náboženství, filozofie, věda apod.). Takto komplexní přístup přesvědčivým způsobem dokládá to, co zde již bylo nejednou konstatováno, že totiž významy barev nelze vztahovat k jejich fyzikálním vlastnostem, ale je třeba je chápat a analyzovat vzhledem k nositeli významu, tj. znakovému médiu a jeho povaze, a současně v širším historicko-kulturním kontextu, v rámci kterého se významy jednotlivých barev konstituují.

Jmenovaná práce Jana Baleky nás tak opět upozorňuje na některé základní skutečnosti, jež s problematikou barev souvisí. Je to především otázka vnímání a významu barev, která je zde primární: „Člověk vnímá svět, ve kterém žije, barevně; barevný je i jeho obraz světa. Každá z barev má svůj vlastní příběh, úděl však mají společný. Tím jsou dány souvztažnosti barev mezi sebou, které nejsou zdaleka jen optické, fyziologické, fyzikální,

Samotná barva jakožto vlnová délka světla nemá význam. Barva se musela zprvu stát významem, tzn. pojmem v jazyce, aby následně mohla transformovaně figurovat i v jiných znakových soustavách, jakými jsou například dopravní značení nebo móda.

psychologické a jiné, nýbrž především významové. [...] Pojmy, jež barvu označovaly, lze jen složitě a málo spolehlivě vztahovat k barvám a jejich odstínům. [...] Také jazykové překlady pojmů, slovní přesmyčky, krácení, splývání, opisy a epiteta, metafory, oxymorony, metonymie a zástupné asociace zastřely přesný význam zvláště u modře, která, ač viděna, byla vědomě přijata až jako poslední.¹⁰⁴ (Baleka 1999: 48) Autorova exkurze do různých časových i kulturních kontextů dokládá, že význam barev je v první řadě kulturně-diskurzivní kvalitou, která disponuje invariantním významovým potenciálem. Komplexní sémantické pole barvy je tvořeno dvěma základními tendencemi, z nichž první je derivační povahy a vychází z fundamentálního významu barvy. Konceptuální význam barvy potom zakládá možnost dalších významových posunů směrem k asociativním významům, přičemž platí, že tyto významy se utváří teprve v náležitém diskurzivním kontextu, který je podmíněn příslušným znakovým médiem (literatura, výtvarné umění apod.) a časovým určením.

To vyjadřuje model sémantické spirály (viz obr. 10), který vyznačuje funkční propojenost asociativních významů s konceptuálním významem a současně reflektuje jednotlivé významové kontexty a vrstvy. Model je schopen reflektovat obě základní tendence projevující se v sémantice barev: divergenci a konvergenci. Významové posuny barev probíhají na úrovni asociativních významů s tím, že tzv. systémové konotace jsou kulturně ukotvené a relativně stabilizované. Nelze ovšem tvrdit, že jejich sémantika je jednou provždy dána, jak dokládá historická proměna sémantiky barev. Nejdynamičtěji se chová vrstva textových významů, jež je na straně jedné zapojena do vlastního uměleckého systému a na straně druhé fundována systémovými asociativními významy. Mezi oběma rovinami dochází k výměně, tj. textové významy mají schopnost stát se významy obecně systémovými a naopak (viz obr. 10). Významovou dynamiku barev lze však nejlépe sledovat v umělecké tvorbě; rozdíl v popisu této sémantiky pak bude záležet na oborovém přístupu k této problematice.

Vztah mezi exterioritou, tj. barvou coby vlnovou délkou světla a sémiotikou barev tedy není vztahem implikace, ale spíše funkční aproximace. Jiné pojetí barev nabízí fyzikální výklad, jiné neurofyzilogický přístup a opět jiné sémantická analýza. Přitom platí, že významy barev jsou zpětně aplikovány na barvy jako ne-verbální kvality, tj. na barvy viděné v přírodě, ale též na barvy uměle vyráběné, jež čerpají z pojmové (verbální) významové platformy a dále vstupují do vlastních strukturních a významových kontextů (výtvarné umění apod.), v rámci kterých generují další významové nuance barev, čímž spoluutváří jejich celkové kulturně sémantické paradigma. Mezi jednotlivými diskurzemi

¹⁰⁴ První chromatickou barvou, která byla pojmově osvojena je (nejen) podle Baleky červená (srov. též Biggam 2014; zde též pozn. 53).

(literatura, výtvarné umění ad.) tak dochází k plynulým přechodům, takže se nejedná výlučně o jednosměrný vztah.

Uvedené skutečnosti konstatuje také Baleka: „Až když je modř samotná vyjmuta z její každodennosti, a tím z její bezvýznamnosti, může být na ni přenesena významnost; s tímto významem je pak znovu do životní sakrální i světské každodennosti začleněna a přenášena na jevy, předměty, abstrakce.“ (Baleka 1999: 175) Jakkoli lze s tímto tvrzením v zásadě souhlasit, je třeba zdůraznit, že jakékoli významy barev vlastně nevznikají *in exterior*, ale procesuálně uvnitř strukturních a diskurzivních polí, jež mají různou povahu a funkci (uměleckou, vědeckou, magickou, náboženskou atd.). Tyto kulturní významy (samozřejmě nejen) barev jsou výslednicí vlivu heterogenních sil, jež působí v dynamicky chápaném sémiotickém poli kultury.¹⁰⁵ Komplexní význam barev je dán součinnostmi různých konkrétních a dílčích realizací významu – výtvarného, literárního, vědeckého, náboženského atd., a integrujících sil, jejichž úběžníkem je vlastní pojem pro barvu. Příkladem je nejen obecně shodné umělecké pojetí významu barev napříč uměleckými druhy v jistém vývojovém období (romantismus apod.), ale též analogické chápání významu barev v umění na straně jedné a náboženství, ideologii, filozofii apod. na straně druhé.¹⁰⁶ Současné každá významová realizace barvy v příslušné kultuře je buďto stvrzením jejího stávajícího významu nebo naopak snahou o jeho modifikaci. Opět jako příklad lze uvést rozdíl mezi pojetím významu barev v kontextu církevní či státní emblematické a významy barev v kontextech uměleckých děl. Zatímco v prvním případě se bude jednat o významy konvenční a záměrně ustálené a stabilizované, druhý příklad disponující mnohem dynamičtější kontextem bude výrazně směřovat k významovým modifikacím a posunům.

Baleka rovněž upozornil na to, že barvy dosud nejsou ustáleně systematizovány (viz Baleka 1999: 135–136). V průběhu kulturních dějin se realizovaly různé způsoby systematického uspořádání barev, které vycházely z vědeckých, estetických, náboženských, mytologických, ideologických a celé řady jiných základů, přičemž i v rámci jednoho diskurzivního typu docházelo k různým významovým a axiologickým modifikacím, jak

¹⁰⁵ Jurij M. Lotman hovoří o tzv. sémiosféře, tzn. sémiotickém prostoru kultury, jenž je vnitřně segmentován s ohledem na základní funkční opozici mezi centrem a periferií.

¹⁰⁶ Rovněž v rámci společného diskurzu je možné uvažovat o jeho vnitřní stratifikaci. To je případ lexikálního významu, jehož komplexní popis se nemůže omezit pouze na systémově ustálené významy, ale musí reflektovat také mnohačetné individuální, jedinečné významy, významy utvořené v kontextech literárních děl, jak o tom pojednávají Tokarski a Pajdzińska: „Semantyczny opis jednostki językowej nie może się ograniczać do wyłącznie rozpoznawczych, koniecznych i wystarczających składników znaczeniowych: winien uwzględniać wszystkie te cechy znaczeniowe, które stanowią fakultatywną, konotacyjną otoczkę stabilnego rdzenia znaczeniowego jednostki, jednak otoczkę na tyle skonwencjonalizowaną, by można było odzielić to, co jest w jakimś sensie intersubiektywne, powtarzalne w określonym zbiorze tekstów czy w określonej grupie użytkowników języka, od połączeń całkowicie niekonwencjonalnych, jednostkowych czy idiolektałnych.“ (Pajdzińska – Tokarski 1996:143)

o tom hovoří nejen Baleka, ale v souvislosti s výtvarným uměním také John Gage. Jak jsme před chvílí konstatovali, je vhodné uvažovat o barvách v jejich jednotlivých kontextech, kdy bude zkoumán a analyzován způsob jejich distribuce, stratifikace, kompozice, paradigmaticky, a to v závislosti na povaze příslušného diskurzu. Další otázkou je potom šíře tohoto záběru, který může zahrnovat celé kulturní epochy nebo pouze dílčí diskurzivní úseky, například konkrétní umělecká díla a texty.

O rozdílných metodologických přístupech k interpretaci barev v literatuře rozsáhle pojednal Sigmund Skard. Výklady dílčích významů barev v konkrétních literárních dílech jsou většinou součástí samostatných literárněvědných publikací. V českém literárněvědném kontextu je takovým příkladem studie Eduarda Petrů *Symbolika drahokamů a barev v Životě svaté Kateřiny* (1996). Na příkladu jmenované středověké legendy Petrů upozorňuje jednak na synestezii, kdy byl autor legendy ovlivněn dobovým výtvarným uměním, ale především se pokouší vysvětlit systém jedinečné významové organizace barev, jež se v legendě objevují. Výsledky jeho zjištění jsou pro nás zajímavé především proto, že ukazují na možnosti systémového pojetí barev a barevnosti v konkrétním literárním díle. Petrů explicitně prokázal strukturní vztahy mezi počtem barev v legendě a typy drahokamů, když objevil formální symetrii mezi každou z barev a k ní příslušející skupinou drahokamů. Z jeho výkladu vyplývá, že umělecké (zde literární) užití barev sice čerpá z ustálených historicko-kulturních významů, ale je to teprve struktura uměleckého díla a její zákonitosti, které generují jedinečnou fikční sémantiku barev.

Jestliže jsme výše uvedli, že základní konceptuální významy jazykového pojmenování barev jsou funkčními koreláty smyslových dat, potom mezi systémovými konotacemi barev jakožto systémově ustálenými kulturně-historickými významy a tzv. textovými konotacemi, tedy významy realizovanými v konkrétních uměleckých textech, bude spíše vztah osmotický. Jinými slovy, kulturní významy barev se dostávají přirozeně do literárního díla, avšak zde vstupují do svěbytných a jedinečných strukturně-významových vztahů, v rámci kterých se realizuje jejich fikční sémantika. Obecně ustálené kulturní významy by nebyly možné, pokud by nebyly formulovány mimo jiné (!) rovněž v prostředí uměleckých děl, odkud přirozeně přechází do jiných diskurzivních kontextů a postupně se tak stávají součástí obecnějšího kulturního povědomí. Tento vztah, tj. mezi obecně-kulturní paradigmatickou významu barev a paradigmatickou textovou, je obaplný a nezbytně dynamický.

2.8 Shrnutí

1.

Ve výčtu prací soustředěných na problematiku jazykové reprezentace barev by bylo možné samozřejmě pokračovat, neboť materiál je značně rozsáhlý, a jak jsme se pokusili alespoň stručně ukázat, vztahuje se k různým aspektům této problematiky. Naším úkolem nebylo podat kompletní přehled veškerých možných přístupů v uvažování o významu barev, ale v první části této publikace poukázat především na základní vývojové tendence v kritickém uvažování o jazykových významech základových barev. Snahou bylo demonstrovat takové proměny a modifikace lingvistického myšlení o barvách, které směřovaly k sémantice a diskurzivní kontextualizaci pojmů, jež se jeví jako výsledek řady transformačních procesů, ke kterým dochází na úrovni neurofyzologie, kognice, jazyka, kulturního systému apod. Jejich produkty jsou ve výsledku jazykové reprezentace barev jako samostatné sémantické a sémiotické kvality.¹⁰⁷

Výchozím problémem se stala otázka, do jaké míry je jazykový pojem pro barvy motivován vnější skutečností. P. Kay a Ch. McDaniel (1978) předpokládali, že význam jazykových výrazů pro základové barvy lze vysvětlit odkazem k jejich vlnovým délkám světla. Jak ovšem upozornila A. Wierzbicka, jazykový význam nemůže být substituován fyzikální kvalitou. Význam je součástí znaku a je utvářen v kontextu příslušné sémiotické struktury. Můžeme dokonce konstatovat, že ani samotná vlnová délka světla ještě dostatečně neinicuje pojem pro barvu. Jinými slovy, fyzikální existence vlnové délky kolem 510 nm sama o sobě přímo nezakládá význam pro jazykový pojem zelený. Teoreticky by tomu tak mohlo být tehdy, pokud by existovala izolovaná interakce mezi jazykem jako systémem na straně jedné a vlnovou délkou světla na straně druhé. Jak jsme ale mohli sledovat zejména v přístupech kognitivních lingvistů, jazyk je chápán jako znakový systém, kterým je vnější svět „překládán“ do pojmové soustavy, respektive vnější *extra-subjektivní realita* se stává *realitou intra-subjektivní* ve smyslu reality osvojené subjektem. Kognitivní lingvisté pro takovou skutečnost používají pojem jazykový obraz přirozeného světa.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Ve studii *Colour Seeing and the Speaking: Effects of Biology, Environment and Language* (2014) autoři dokonce poukazují na skutečnost, že pojmy pro barvy zasahují naše fundamentální představy o barvách, neboť spolu s vizuálními vjemy barev spolupůsobí v mozku na úrovni prefrontálního kortexu (srov. model in Plebe – De La Cruz 2014: 295): „[T]he language has a significant impact in the conceptual organization of colors in the higher brain areas, compared to the environment.“ (Plebe – De La Cruz 2014: 302) M. Chirimuuta dokonce tvrdí, že barvy jako nezávislou externí, tj. na subjektu nezávislou kvalitu nelze potvrdit a že barvy se nám jeví jako takové; k jevům následně připojujeme pojmy (viz Chirimuuta 2006).

¹⁰⁸ Irena Vaňková upozorňuje, že pojem jazykový obraz světa byl zformulován v polské jazykovědě v 80. letech 20. století (viz Vaňková 2005a: 46). Anna Pajdzińska a Ryszard Tokarski tímto pojmem rozumí „zbiór prawidłowości zawartych w kategorialnych związkach gramatycznych (fleksyjnych, słowotwórczych, składniowych) oraz w semantycznych strukturach leksyki, pokazujących swoje dla danego języka sposoby widzenia poszczególnych składników świata oraz

Tento pojem upozorňuje jednak na specifickou skutečnost osvojení si mimojazykového světa skrze jeho jazykovou reprezentaci, jednak dochází k odlišení od jiných ne-jazykových způsobů jeho reprezentace, jakými jsou formální či umělé jazyky nebo ne-slovesné umění apod. Kognitivní lingvistika rovněž upozornila na skutečnost, že na elementární úrovni je jazykový obraz světa budován jako interakce mezi poznávacími mechanismy subjektu a jevovým světem (viz Vaňková 2005a: 51).

Kognitivisté upozornili na podstatnou skutečnost, že přirozený jazyk je konceptualizačním nástrojem, který dává světu a jeho jevům vlastní formu a význam. Jak jsme viděli, tato konceptualizace se pak děje nikoli jednoduchým přiřazením typu $X = Y$ (tedy cca 510 nm = zelená), ale způsobem takového usouvztažnění, které vyplývá ze zákonitostí a povahy konceptualizačního nástroje a zejména jeho struktury. Je-li jím přirozený jazyk, potom je elementární báží takového usouvztažnění *predikace*. V rámci jazykové predikace pak pro barvy platí vzorec *X je jako Y*, a nikoli $X = Y$, který vyjadřuje totožnost a jehož význam je odlišný. Jazyková predikace barvu chápe jako samostatnou významovou kategorii, fyzikální definice je naopak substitucí barvy její vlnovou délkou světla.

Jak bylo řečeno, význam barvy není totožný se svým prototypem; modrá není totéž, co nebe nebo rozlehlá vodní plocha. Prototyp je dobrým, kulturně uzuálním příkladem pro vysvětlení základního (konceptuálního) významu dané barvy. Vedle základní či elementární sémantiky jazykového pojmu pro barvu je třeba odlišit komplexní význam, jenž je sumou všech konkrétních významových realizací daného pojmu pro barvu, tzn. i takových, které se konfigurují v uměleckých textech.

Kromě přirozeného jazyka lze barvy konceptualizovat jinými způsoby. Jak jsme viděli v případě výtvarného umění, ani zde se však nejedná o prosté napodobení určité světelné kvality, ale opět o významové utváření barvy, jež se děje v kontextu výrazových nástrojů výtvarného umění. Jiným typem konceptualizace barev je jejich fyzikální interpretace, kde jednotlivým barvám přísluší konkrétní rozpětí vlnové délky světla. Barva ve fyzice je tedy právě touto vlnovou délkou světla, a nikoli významem jazykového pojmu pro tuto barvu, kterým je naopak barva v jazyce a v jiných sémiotických systémech. Proto také vztah mezi jazykovým pojmem pro barvu a vlastní (izolovanou) vlnovou délkou světla musí být vztahem aditivním.

2.

Úvodní a pouze rámcový vhled do problematiky jazykové sémantiky základových barev – jakkoli se může zdát, že nás odvedl od vlastního tématu, kterým je analýza barev v narativní fikci – se přece jenom jeví jako podstatný a nezbytný, a to zejména proto, že předložil kritickou debatu o vlastní povaze jazykové sémantiky barev. Ačkoli si plně uvědomujeme, že lingvistika ve výsledku nemůže suplovat literárněvědnou analýzu, a zejména interpretaci, přesto je to právě společný předmět zájmu, tj. přirozený jazyk, který obě disciplíny dokáže funkčně usouvztažnit. Výchozí poznatky kognitivní lingvistiky a sémantiky se zdají být smysluplně využitelné také v literární vědě. Především se jako inspirativní jeví pojem konceptualizace přirozeného světa, jehož výsledkem je jazykový obraz přirozeného světa. V rámci způsobu, jakým kognitivisté k této problematice přistupují, se ukázalo, že ačkoli pojmy barev běžně a zcela samozřejmě přiřazujeme určité mimojazykové skutečnosti (na základě ostenze), nemůže pojem pro barvu jakožto význam být bezprostředně derivován z této mimojazykové reality, a že na elementární úrovni se jedná o kooperativní výsledek percepčně-kognitivních a sémiotických procesů.

Lingvistikou rozpracovaná teorie konceptualizace barev, jejímž výsledkem je sémantika pojmů barev, ať již elementární (konceptuální) nebo asociativní, jež tvoří inherentní součásti komplexního jazykového obrazu přirozeného světa, nás staví před problematiku fikčních významů barev. Viděli jsme, že cílem lingvistického přístupu je systematizovat asociativní významy pod společné významové paradigma. Literárněvědný přístup však musí k této problematice zaujmout vlastní specifické stanovisko. Fikční sémantiku nelze jednoduše založit na výše popsaných metodách výzkumu, i když tím není současně řečeno, že mezi fikční sémantikou a sémantikou non-fikční neexistují vzájemné vztahy.¹⁰⁹ Lingvistika v dané věci přistupuje k literárnímu dílu jako ke specifickému jazykovému projevu (projevu autorského idiolektu), který významně doplňuje ustálené a zkonvencionalizované významy a jazykové procesy o kvality a jevy svojí povahou jedinečné. Anna Pajdzińska a Ryszard Tokarski v článku *Językowy obraz świata – konwencja i kreacja* (1996)¹¹⁰ tvrdí, že rovněž umělecká literární díla se přirozeně spolupodílí na vytváření jazykového obrazu světa: „Teksty artystyczne mogą stanowić świadectwo językowego obrazu świata, ponieważ z niego w jakiś sposób wyrastają. [...] [M]ogą nie tylko zwracać uwagę badacza na jakieś aspekty językowego obrazu świata, uwyrażniać czy potwierdzać to, do czego i tak by się doszło badając elementy o dużym stopniu utrwalenia, pozwalają także ujawnić (co staraliśmy się wcześniej pokazać) kolejne semantyczne

109 Tuto skutečnost si uvědomují i lingvisté: „Vztah mezi jazykovým obrazem světa a kreativními texty tedy představuje oboustrannou závislost. Nejenže se do textů promítá pojmová struktura uložená v daném jazyce, ale také naopak: tyto texty mohou být užitečné při rekonstrukci jazykového obrazu světa.“ (Pajdzińska – Tokarski 2010: 295–296)

110 Český překlad viz Pajdzińska – Tokarski 2010.

transformacje słowa, w języku ogólnym zagubione lub słabo widoczne, oraz nieustannie dostrzegają dowodów znaczeniowej otwartości wyrażen językowych.“ (Pajdzińska – Tokarski 1996: 158)

Lingvistika nahlíží na literární významy barev jako na výsledky derivačních procesů, kterým předchází systémově ustálené (uzuální, popřípadě kodifikované) významy.¹¹¹ Literární, poetický význam je potom dokladem vlastních jazykových procesů a mechanismů, jejich povahy, jež směřují k neotřelým a jedinečným významovým posunům a realizacím. Lingvistická analýza je přirozeně soustředěna na zákonitosti jazykového dění. Z literárněvědného hlediska se však otázka jazykového obrazu světa utvářeného skrze jazyk literárního díla jeví poněkud komplikovaněji. Především literární dílo jednoduše neodkazuje k přirozenému světu, ke světu reálnému či aktuálnímu, ale generuje fikční svět. Funkce literárního jazyka nespočívá primárně v referenčním aktu, jak na to upozornila Dorrit Cohnová,¹¹² ale v aktu performativním. Fikční světy nelze jednoduše redukovat na jazykový obraz přirozeného světa, neboť se fikční významy primárně vztahují k ontologickému rámci fikčního světa a teprve v procesu reálné literární komunikace probíhající mezi recipientem a literárním dílem, jehož součástí je složitá transformace významového obsahu fikčního světa do významového a zkušenostního obsahu světa aktuálního, dochází k tomu, že literární umělecká díla se mohou spolupodílet na celkovém jazykovém obrazu přirozeného světa, který se tím ve výsledku stává světem s mnohačetnými významovými rovinami a vztahy. Avšak tento poměr je nepřímý a složitě prostředkovaný. V případě literárních děl mu předchází *konceptualizace* fikčního významu, jež je třeba na teoretické i analytické rovině odlišit od významů s referenční potencialitou, respektive od významů non-fikčních. Vedle extenzionálního vymezení sémantiky barev jakožto významové kvality nahlížené z hlediska celkového systému jazyka je třeba sémantiku barev zkoumat také s ohledem na jedinečnou povahu a vlastnosti uměleckých

111 „Wewnętrzna motywacja znaczeniowego obrazu słowa pozwala uzasadnić językową relewancję nie tylko konotacji mocnych, bo to jest zadanie proste, ale także konotacji słabych, tekstowych. [...] Chodzi zwłaszcza o to, by każdy proponowany składnik znaczenia stał się integralną częścią całościowego semantycznego obrazu słowa, a nie dodanym wyłącznie na zasadzie koniunkcji elementem szerszego zespołu cech. [...] Równocześnie jednak semantyka tekstu artystycznego nie może się obyć bez wyjściowego obrazu słowa, jaki tworzy znaczenie leksykalne wraz z całą sferą konotacji.“ (Pajdzińska – Tokarski 1996: 151)

V analýze sémantiky složek literárního díla je kromě obecné systémové paradigmaticky přirozeného jazyka důležitý také literární kontext, tzn. kontext příslušného literárního textu, jeho vlastní umělecké struktury, ale též literárního systému.

112 „[M]ůžeme-li o nereferenčnosti fikce, nemyslíme tím, že fikce nemůže referovat ke skutečnému světu mimo text, nýbrž že k němu referovat *nemusí*. Kromě toho však adjektivum obnažené v mé definici znamená, že fikce závisí na dvou navzájem úzce spojených charakteristických vlastnostech: (1) její reference ke světu mimo text nemusí být přesná; a (2) ne-referuje výlučně ke skutečnému světu mimo text.“ (Cohnová 2009: 29) Uvedenou definici pokládáme za *slabou definici fikčnosti*. Podle našeho stanoviska fikční svět *sensu stricto* nikdy nereferuje k non-fikčnímu světu, a pokud je překládán do non-fikční ontologické dimenze, děje se tak sice přirozeně, avšak na základě důležitých transformačních procesů.

textů a diskurzů, jež utváří tzv. sekundární modelující systémy kultury, jak je nazval Jurij M. Lotman.

Pajdzińska a Tokarski ve výše jmenované studii upozorňují také na metodologická kritéria při zkoumání tzv. textových konotací. Zdůrazňují, že zkoumání konotovaných významů v uměleckých textech příliš nevyhovuje strukturální sémantika, namísto které proponují introspektivní přístup: „Zdarza się jednak często, zwłaszcza w wypadku tekstów artystycznych, że proponowane przez semantykę strukturalną metody nie tylko nie pokazają różnic w zakresie stopnia utrwalenia określonych komponentów semantycznych, lecz w ogóle nie dają podstaw do uznania ważności pewnych cech znaczeniowych. Introspekcja sugeruje możliwość określonej interpretacji tekstowej, natomiast narzędzia semantyki leksykalnej są zbyt mało wrażliwe, nie potwierdzają wstępnych założeń.“ (Pajdzińska – Tokarski 1996: 146) Tokarski jakožto lingvista pochopitelně směřuje k popisu celostních sémantických struktur lexika, přičemž si uvědomuje důležitost uměleckých textů, ve kterých lexikum vstupuje do jedinečných a méně obvyklých konotací. Rovněž si jasně uvědomuje, že lexikální sémantika výrazů užitých v literárních uměleckých textech se řídí vlastními pravidly a zákonitostmi. Na pozadí Tokarského úvah můžeme dokonce sledovat, která se lingvistika významně přibližuje oblastem, které si jako své hlavní téma vymezila moderní literární věda soustředěná na fikční sémantiku: „Ale wyraz w tekście to coś więcej niż wyłącznie pozycja słownikowa. Buduje on czy też jest jednym z elementów budujących scenę tekstową, w której przedmiot i odpowiadająca mu nazwa wchodzi w nowe, pełniejsze zależności. [...] Wyraz w tekście rozbudowuje scenę i semantycznie tłumaczy się na tle sceny.“ (Tokarski 1990: 124)¹¹³ Otázkou však pro nás zůstává, zda jsme v případě analýzy fikční sémantiky barev skutečně odkázání výhradně na introspekci.

V následujících oddílech se již budeme plně soustředit na fikční sémantiku barev, kterou hodláme analyzovat v prozaické tvorbě Jana Čepa, jež v této práci tvoří základní materiálový fundament výsledné literárněvědné interpretace. S ohledem na předchozí výklad si však zprvu položíme tři základní otázky, na které se v průběhu následujícího výkladu pokusíme postupně odpovědět:

¹¹³ Tokarski v citované studii konkrétně uvažuje slovo *mrak* (chmura) v poezii polského básníka Leopolda Staffa (1878–1957). V této souvislosti se zmiňuje též o sémantice barev, jimiž je analyzované lexikum v poezii charakterizováno, a konstatuje, že též způsob významového užití barev v uměleckém kontextu modifikuje sémantiku slova *mrak*: „Ukazują one [barvy a tvary mraků – pozn. R. Z.] nie tylko realne właściwości obiektów fizycznych, ale poprzez odwoływanie się do stereotypowych wyobrażeń czy symboliki barw budują nastrój utrwalony w konotacjach semantycznych słowa.“ (Tokarski 1990: 121) Na druhé straně je možné tvrdit, že současně s tím je modifikována sémantika barev, avšak poněkud jiným způsobem, než který platí pro slovo *mrak*. Fikčním významům barev se budeme věnovat v následujících oddílech, kde rovněž vysvětlíme tyto rozdíly.

1. Je možné v kontextu literární vědy určitým způsobem využít dosavadních poznatků týkajících se sémantiky barev v jazyce, zejména pak pojmu konceptualizace?
2. Lze zkoumání sémantiky barev v umělecké literatuře (v našem případě v narativní fikci) podpořit takovým přístupem, který by nám zkoumanou problematiku umožnil systematizovat v jiném než čistě introspektivním náhledu, například pomocí exaktních metod?
3. Budeme-li v literárněvědném výzkumu aplikovat empirické a exaktní metody podobně, jako je tomu v lingvistice, budeme je také schopni smysluplně propojit s literárněvědnou interpretací?

3. Od lingvistiky k literární vědě: fikční sémantika barev

3.1 Úvodem

1.

V předchozí kapitole jsme se mimo jiné zabývali způsobem, jakým lingvistika přistupuje k sémantice lexika barev v kontextech umělecké literatury. Z kognitivistického hlediska jsme viděli, že sémantika takového lexika se v důsledku přirozeně spolupodílí na vytváření tzv. jazykového obrazu přirozeného světa, který tím zmnožuje a činí významově komplikovanějším. Z předešlého konstatování Tokarského a Pajdzińské je zjevné, že lingvistika si nejen plně uvědomuje specifickou povahu takového lexika,¹¹⁴ ale současně reflektuje potencialitu uměleckého diskurzu v otázce výzkumu sémantiky lexika. Proto k němu obrací pozornost jako ke specifické oblasti přirozeného jazyka. Avšak otázky, ke kterým lingvistika v případě takto zaměřeného zkoumání směřuje, souvisí obecně se sémantickou strukturou lexika jakožto prvků jazykového systému jako takového: „W jaki sposób w znaczeniu słowa ujęta jest cecha ‚zieloność‘, czyność ‚pełzanie‘ czy ‚bycie krasnoludkiem‘? Innymi słowy, jest to pytanie o sposób konceptualizacji słów *zielony*, *krasnoludek* czy *pełzać*.“ (Tokarski 1993: 335–336)

Literární věda je rovněž konfrontována s lexikální sémantikou, avšak své otázky vztahuje k jiným kategoriím, které tvoří součást literárního systému. V otázce sémantiky se literární věda na rozdíl od lingvistiky zaměřuje na fikční významy jako na specifické sémantické kvality generované v kontextu konkrétní slovesné umělecké struktury a literárního systému. Jak jsme ovšem konstatovali, oba přístupy, tj. lingvistický a literárněvědný, se vzájemně nevylučují; v nezanedbatelných ohledech výzkumu se mohou dokonce užitečně doplňovat. Proměňuje se však úhel výzkumného zaměření a spolu s ním i teorie a metodologie. Lingvistika směřuje k jazykové materii jako takové, na zřeteli má jazykový systém jako celek, byť výrazně diferencovaný a funkčně stratifikovaný. Jestliže literární věda obrací pozornost k jazyku, potom je to *sub specie* materie literárního textu, literárněvědných kategorií a literárního systému. A svůj zásadní vliv zde mají také různé kontexty literárních děl.

114 „W języku kreowany jest również świat bytów fikcyjnych, typu *krasnoludek*, *centaur*, a także abstrakta typu *dobro*, *prawda* czy *równość*.“ (Tokarski 1993: 335)

V předchozím oddíle jsme zvláštní důraz položili na kognitivní přístup, který pracuje s pojmem *konceptualizace*. Kognitivní lingvistika (jazykových pojmů barev) jej vysvětluje jako proces, v rámci kterého se funkčně propojují mentální kvality vnímání a rozumění s jazykovým systémem; výsledkem takové koexistence je jazykový obraz světa. Kromě tohoto základního předpokladu sehrává při konceptualizaci přirozeného světa významnou úlohu kulturní kontext.¹¹⁵ Můžeme tedy obecně konstatovat, že konceptualizace je závislá na *příslušném rámci*, jenž je definován příslušným ontologickým statutem a rovněž určitou zkušenostní bází.¹¹⁶ Základní rámec konceptualizace barev v jazyce je tak tvořen (na obecné kategoriální rovině) vnímajícím subjektem, jevovou realitou, jejímž pozorovaným středem je světlo různých vlnových délek zakládajících barevné spektrum, a kulturním prostředím. Produktem a současně realizací kognitivně jazykových procesů tohoto *rámce* je jazykový obraz barev, který se vřazuje do celkového jazykového obrazu přirozeného světa.¹¹⁷ Z kognitivního hlediska je na elementární úrovni pojem pro barvu

115 Lakoff a Johnson uvedenou skutečnost jasně deklarují v knize *Metafory, kterými žijeme* (2014): „Jinými slovy řečeno: to, čemu říkáme ‚přímá fyzická zkušenost‘, nikdy nezávisí pouze na okolnosti, že máme tělo jistého druhu; jde spíše o to, že *každá* zkušenost se odehrává na nesmírně rozsáhlém pozadí kulturních presupozic. Mohlo by být tedy zavádějící, kdybychom mluvili o přímé fyzické zkušenosti, jako by existovalo nějaké centrální jádro bezprostředních zkušeností, které pak ‚interpretujeme‘ na základě našeho vlastního pojmového systému. Kulturní předpoklady, hodnoty a postoje nejsou jakýmsi kulturním ‚přehozem‘, který podle vlastní volby můžeme nebo také nemusíme na zkušenost rozprostřít. Mnohem správnější by bylo říci, že veškerá zkušenost je skrz naskrz kulturní, že prožíváme a zakoušíme svůj ‚svět‘ takovým způsobem, že naše kultura je přítomna již ve zkušenosti samé.“ (Lakoff – Johnson 2014: 75) To také vysvětluje různé kulturně podmíněné konceptualizace barev na rovině jejich systémových konotací (srov. tab. 3).

Není také náhodné, že kognitivní lingvisté se jako k jednomu ze svých inspiračních zdrojů odvolávají k fenomenologii, v rámci které je koncept vztahování se k přirozenému světu jedním ze základních kritérií uvažování: „[N]elze nevzpomenout ještě na jeden myšlenkový kontext, který nám může být inspirací – zároveň však i filosofickou bází našeho zkoumání. Jde o evropskou **fenomenologickou filosofii**, o práce Husserlovy, Heideggerovy, Arendtové – a také J. Patočky a jeho českých pokračovatelů. Se základními tezemi kognitivismu a kulturně orientovaného zkoumání jazyka tvoří zásadní paralelu Patočkův filosofický koncept **přirozeného světa**. Zdá se, že tento pojem je vlastně korelátem pojmu **jazykový obraz světa** – který se rovněž chápe jako primární a první, ‚naivní‘, tj. odlišný např. od (již odvozeného) obrazu ‚vědeckého‘; jde o pojetí světa, které je vlastní průměrnému mluvčímu daného jazyka a vychází zejména z praktických a prakticko-poznávacích životních potřeb člověka.“ (Vaňková – Nebeská 2005: 25–26)

116 Když Lakoff a Johnson hovoří o metafoře „čas jsou peníze“, jedná se o způsob konceptualizace času, která vyplývá z určité kulturní platformy: „ČAS JSOU PENÍŽE, ČAS JE OMEZENÝ ZDROJ a ČAS JE CENNÉ ZBOŽÍ – to všechno jsou metaforické pojmy. Jsou metaforické proto, že využíváme svých každodenních zkušeností s penězi, omezenými zásobami a cenným zbožím, abychom jimi konceptualizovali čas. Tento způsob konceptualizace času není z hlediska člověka nijak nutný; je vázán na naši kulturu. Existují kultury, kde se čas za nic z toho, co jsme uvedli, nepovažuje.“ (Lakoff – Johnson 2014: 20–21) Jinde autoři hovoří o prostorově motivovaných konceptualizacích nebo o konceptualizacích vycházejících ze zkušenosti vidění něčeho, co je pojmově metaforizováno příměrem k nádobě: „Zorné pole konceptualizujeme jako nádobu a to, co vidíme, konceptualizujeme jako něco, co je uvnitř ní. Naznačuje to už sám termín ‚zorné pole‘. Tato metafora je přirozená a vyplývá z okolnosti, že díváte-li se na nějaké území (na zem, na podlahu atd.), vaše zorné pole vymezuje hranice území, totiž tu část, kterou jste schopni vidět.“ (Lakoff – Johnson 2014: 44)

117 Jak upozorňuje Ryszard Tokarski, jazykový obraz světa je utvářen různými znakovými diskurzy. Tokarski to dokládá v rozdílných způsobech pojmenování živých organismů, jež se liší v kontextu přírodních věd a její terminologie a v „běžném“ pojmenování. Zatímco ne-vědecké pojmenování je motivováno zkušenostními obsahy, jež vyplývají z konfrontace subjektu a příslušného jevu v rámci přirozeného světa, vědecké pojmenování je výsledkem záměrně sofistikované budoované taxonomizace, která se odlišuje od pojmenování ne-vědeckého specifickými kritérii, například vypracovaným sys-

dán součinností zkušenosti vidění s jevem, jenž je symptomatickým nositelem dané barvy a který spoluzakládá tzv. prototyp.¹¹⁸ Zkušenostní bázi v tomto případě vymezuje rámec přirozeného světa, tedy nejen světa jevového, ale nutně i světa kultury.

Z toho, co bylo uvedeno, vyplývá, že pojmy „rámec“ a „konceptualizace“ *de facto* zahrnují tři základní oblasti. První je tvořena kategoriemi (subjekt, jevy vnějšího světa obklopující subjekt, jejich povaha), druhá procesy (vnímání, vztahování se k jevové skutečnosti, jazykové modelování a kulturní kontextualizace), třetí ontologií (zkušenostní báze s přirozeným světem). Vzhledem k modální logice, a zejména pak k teorii fikčních světů lze tyto pojmy uvažovat přes hranice světa aktuálního, což znamená, že kromě přirozeného světa můžeme za rámec konceptualizace uvažovat oblasti možných anebo fikčních světů. Součástí takových úvah se nutně stávají otázky směřující k problematice hranice mezi non-fikčním světem, ať již skutečným anebo možným, a světem fikčním.¹¹⁹ Dalším rozdílem mezi jazykovým obrazem přirozeného světa a fikčním světem jako verbálním konstruktem je problém *reference* (viz pozn. 112). Literární umělecké dílo, a především fikční svět, který je jím generován, se z pohledu teorie fikčních světů jeví jako svébytná sémiotická kvalita, která vykazuje symptomatickou míru diskurzivní a ontologické autonomie a komplexnosti (viz Doležel 2003, 2012; Ronenová 2006; Cohnová 2009; Eco 1997; Martínez-Bonati 2017).¹²⁰ Pokud bychom chtěli (lexikální) sémantiku literárních

témem pojmových kategorií a tříd atd. Na výsledném jazykovém obrazu světa se vedle základního antropocentrického modu, tj. centrálního postavení subjektu ve světě a odtud vyplývajícího způsobu jeho základního vztahování k ostatním jevům, významně spolupodílí také rámec sociokulturní: „Nie ma w języku interpretacji świata, kóra pozostawalaby bez żadnego związku z opisywanym światem, ale nie ma też interpretacji bez kulturowych filtrów, które ten obraz porządkują.“ (Tokarski 1993: 361)

Výše uvedené příklady dvou základních způsobů konceptualizace jevů přirozeného světa (vědecký vs. ne-vědecký) se ovšem mohou shodovat na jiné bázi, kterou je referenčnost takových jazykových realizací, jakými jsou konkrétní pojmenování a výpovědi. V tom jsou pak typologicky odlišné od literárních jazykových realizací, které postrádají referenčnost. Vztah uměleckých děl, fikčních světů k přirozenému světu tak není přímý, ale prostředkovaný řadou transformací. V praxi sice čtenář nemusí vědomě akceptovat skutečnost, že se pohybuje na poli umělecké fikce a promítá fikční svět do světa skutečného, ovšem na teoretické úrovni se jeví velmi užitečné a funkční odlišovat mezi jazykovým obrazem generovaným prostřednictvím ne-uměleckých jazykových diskurzů a fikčním světem, který je produktem uměleckých textů a jehož vztah k přirozenému světu je nepřímý. To ale ještě neznamená, že by mezi fikčním světem a přirozeným světem neexistoval žádný vztah.

118 Přitom však platí, že význam pro barvu není totožný s prototypem. S ohledem na teorii Lakoffa a Johnsona, podle které je základ našeho pojmového světa založen na metaforách, bychom mohli konstatovat, že je to rovněž i tento případ, kdy barva je přirovnávána ke svému prototypu, aniž by s ním však splýnula.

119 Je třeba upozornit na rozdíly plynoucí z pojmů možný svět a fikční svět. Někdy bývají pojmy zaměňovány, zejména tam, kde se problematiky chápe filozofie. Nicméně Ruth Ronenová upozornila na potřebu pojmového rozlišení: „[F]ikční světy nejsou možné: nepředstavují alternativní způsoby, jimiž by mohl svět být. Pozice fikčních světů vzhledem k světu, jenž je aktualizován, vyžaduje odlišné vysvětlení, než jaké je to, které poskytuje logika za účelem vyrovnání se s možností světů. [...] Fikční svět tvoří nezávislý modální systém a v tomto ohledu je s aktuálním světem spojen méně přímo než světy možné.“ (Ronenová 2006: 64, 65)

120 Srov.: „Fikční svět není modální extensí aktuálního světa, ale světem se svou vlastní modální strukturou; jakmile jsme si jednou vědomi fikčnosti Tolstého románu, vidíme svět tímto románem projektovaný jako něco, co patří k ontické

děl řešit v kontextu lingvistiky, znamenalo by to na jednu stranu přínos pro poznání sémantiky jazyka jako takového, na straně druhé nezbytnou nivelizaci a redukci otázek týkajících se fikční sémantiky a s ní korelující struktury díla. Přitom je třeba vidět, že mezi oběma oblastmi, tj. mezi tím, co kognitivní lingvistika označuje jako jazykový obraz přirozeného světa, a tím, co literární věda definuje jako fikční svět, neexistují ostré hranice, ale přechody s různou mírou fluidity.¹²¹ Abychom však mohli přistoupit ke konkrétnímu výzkumu a analýze fikčního světa a jeho sémantiky, je nezbytné tyto hranice definovat s vědomím, že takové vymezení je výzkumné a že v praxi se mnohdy můžeme setkávat s opačnou tendencí. V našem případě je stanovíme s ohledem na obecně strukturálně-sémiotické propozice, tzn. především jako oblast definovanou a manifestovanou verbálním textem. Jsme si samozřejmě vědomi, že problematika literárního díla, stejně jako fikčních světů není v literární vědě omezena výhradně na takto vymezenou sféru, ale že ji překračuje za formální hranice uměleckého textu, například do sféry recepce, oblasti čtenářských aktualizací a konkretizací, stejně jako kognitivních strategií, ale též do oblastí spoluurčených jinými texty a médii, což je problematika intertextuality a intermediality apod. Všechny tyto a další aspekty mají svůj nezpochybnitelný vliv na problematiku fikčních světů. Naším cílem ovšem není uchopit ji komplexně a nevynechat přitom žádnou z relevantně působících složek, ale navrhnout jeden z možných způsobů řešení systémové analýzy fikční sémantiky barev.

S ohledem na materiální manifestaci uměleckého díla určujeme i jeho specifický *rámec*, uvnitř kterého dochází k formulování (ustavování) významů barev, jejichž hlavní charakteristikou je to, že se jedná o významy fikční.¹²² Ačkoli jsou fikční světy inkorporovány do světa přirozeného, tzn. nemohou vznikat před jeho vlastní konceptualizací, nejsou s ním identické, ale vytváří k němu funkčně přidruženou ontologickou dimenzi.¹²³ Pokud bychom se přidrželi pojmu konceptualizace, potom v rámci fikčních ontologií do-

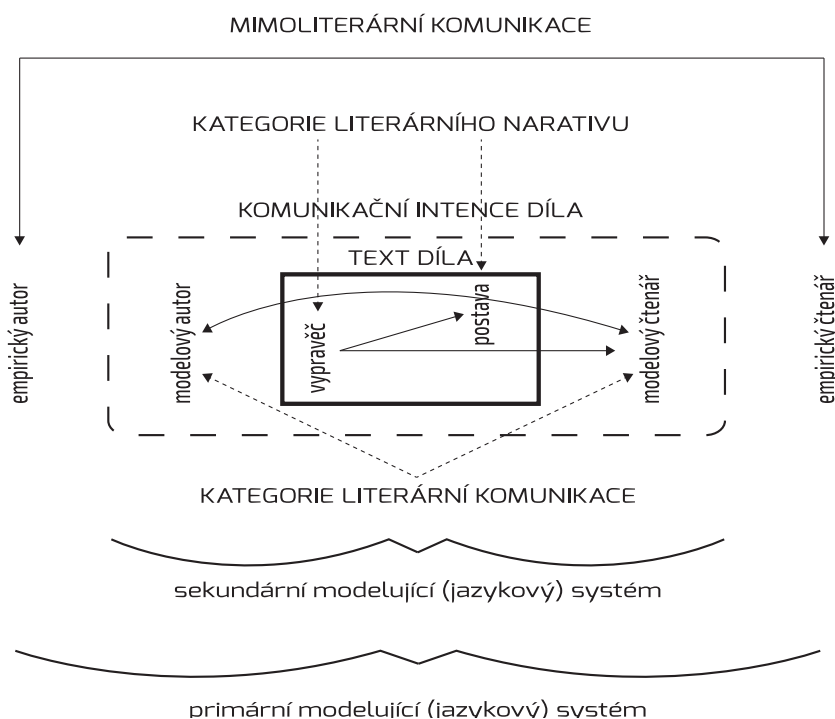
oblasti odlišné od jakéhokoli historického vyprávění o dané době a odlišné také od světa projektovaného hypotetickými dokumenty, jež zaznamenávají Napoleonovy imperialistické vidiny. [...] [F]akty aktuálního světa nemají žádné apriorní ontologické privilegium před fakty světa fikčního. Systém fikčního světa je nezávislý systém, ať je jím konstruován jakýkoli typ fikce a ať tato fikce čerpá z našich znalostí aktuálního světa v jakémkoli rozsahu.“ (Ronenová 2006: 105, 21)

121 Fluiditu mezi fikční a non-fikční dimenzí je možné nahlížet a zkoumat z různých aspektů. Jednou jako problém textový (konstrukční), jindy jako historický (historické pojetí fikčnosti) a jindy jako otázku recepce (překlady fikce do non-fikce a naopak).

122 Tokarski v citovaném článku *Slownictwo jako interpretacja świata* (1993) sice odkazuje k fiktivní povaze designátů určitých označení, avšak autor má na mysli reálně neexistující entity. Krasnoludci jsou sice reálně existující sošky trpaslíků rozmístěných po Vratislavi, avšak jedná se pouze o formy, nikoli substance těchto entit. V našem případě pod označením *fikční* nechápeme pouze reálně neexistující entity, které označujeme za *fiktivní*, ale veškeré entity, jejichž ontologie je určena rámcem (příslušného) fikčního světa, do kterého náleží (srov. Změlík 2017b). Jinými slovy, kategorie *fikční* subsumuje kategorii *fiktivní* a rovněž ji překračuje.

123 Můžeme uvažovat o paralelní dimenzionalitě, ale také o dimenzionalitách kontrastních, disjunktních, subverzivních typů ad.

chází ke konceptualizacím *sui generis*, které ovšem souvisí s dalšími typy konceptualizací a ve výsledku samozřejmě také s tím, co lingvistika označuje jako jazykovou konceptualizaci přirozeného světa. Fikční světy umělecké literatury (a netýká se to pouze literatury) se k aktuálnímu (přirozenému) světu nevztahují bezprostředně, ale pomocí souboru transformačních procesů a pravidel, které probíhají na složitých strukturních a komunikačních úrovních, jež jsou mimo jiné vymezeny základními kategoriemi, jakými jsou autor, vypravěč, postava, čtenář. Nejen mezi nimi, ale rovněž za účasti dalšího širokého spektra strukturně kategoriálních kontextů (motivika, tematika, kompozice, čas, prostor atd.) dochází k realizaci literární komunikace, jejímž jedním z důležitých výsledků jsou fikční světy.



Obr. 17: Model literární komunikace na pozadí komunikace ne-literární s důrazem na typologii komunikantů podle U. Eca. Mezi jednotlivými typy dochází k transformacím, což má svůj vliv nejen na povahu komunikace, ale též na povahu komunikovaného.¹²⁴

Fikční světy jakožto produkty uměleckých děl a entity, ze kterých jsou tyto světy vystavěny, tedy nelze jednoduše převést na množinu reálných denotátů.¹²⁵ V rámci

¹²⁴ Srov.: „Fikčnost se týká vztahu mezi řečovou situací a jejím kontextem a stupně a druhu odpovědnosti (*commitment*) mluvčího za obsah jeho výpovědi.“ (Ronenová 2006: 99)

¹²⁵ Denotátem rozumíme „[r]eálně existující předmět (referent) označený znakem (Morris)“ (Karlík – Nekula – Pleskalová 2002: 106). Autorem hesla *denotát* je Marek Nekula.

fikčních světů jsme tak konfrontováni s fikční ontologií, fikčními významy, fikčními entitami a jejich kvalitami, jež jsou nejen výsadní sémiotické povahy, ale též svébytnými strukturními konstrukty.¹²⁶ V kontextu dosavadního uvažování se proto nabízí otázka, zdali i v případě fikčních světů můžeme uvažovat o svého druhu konceptualizaci barev? A pokud ano, potom je třeba určit povahu této konceptualizace a možnosti, respektive způsob jejího badatelského uchopení z literárněvědné pozice. Zopakujme tedy ještě jednou základní úkoly, které jsme si vytyčili na konci předchozího oddílu:

1. Vymezit povahu pojmu konceptualizace s ohledem na oblast fikčního světa.
2. Pokusit se s ohledem na sémantiku barev v konkrétní situaci (tzn. v literárním díle) vypracovat model, jenž by dokázal povahu této konceptualizace manifestovat v podobě obecného strukturního modelu.
3. Dokázat takový model využít prakticky, tj. při konkrétním výkladu a interpretaci fikční sémantiky barev.

2.

Tyto otázky nás mají dovést k analýze a interpretaci barev v kontextu vybraných uměleckých textů, a to takovým způsobem, abychom dokázali postihnout obecné strukturní principy této problematiky a současně byli schopni ji neredukovat na lingvistický problém. Na příkladu analýz, jež provedla Irena Vaňková, zejména pak v souvislosti s interpretací barev a barevnosti v povídce Boženy Němcové, lze spatřovat jeden z možných přístupů k sémantice barev v umělecké fikci, který sice respektuje specifika narativní strukturace uměleckého textu i fikčního světa, avšak ve výsledku je pozornost soustředěna na způsob obohacení lexikální sémantiky jako takové. Nás však primárně zajímá fikční sémantika, jež se realizuje v rámci fikčního narativu. Fikční sémantika je z literárněvědného pohledu komplexním významem, což znamená, že je realizována v systému jedinečného ontologického kontextu a v rámci tohoto systému je také

To, co platí pro literární díla, platí také pro typologicky odlišná umělecká díla. Dokladem je situace, o které hovoří Ulf Linde a která se vztahuje k fikcionalitě malířství: „[M]alířství není, aspoň ne v první řadě, technikou pro zobrazování aktuálního světa. Malířství je psaní, technika ovládnutí znaků – stejně jako psaný jazyk. [...] Toto psaní, tento jazyk podléhá svým vlastním pravidlům, chcete-li – své vlastní syntaxi. [...] Byl jsem poněkud ukvapený, když jsem nazval malbu syntaktickou fikcí. Měl jsem říci, že kombinace znaků malby odkazuje k syntaktické fikci – k fikci, která mohla vzniknout pouze a jen díky kombinacím daným syntaxí malby.“ (Linde 2012: 372, 373)

126 K problematice fikčních entit a jejich ontologické povahy se podrobně vyslovil Thomas Pavel (viz Pavel 2012: 29–67).

utvořen význam ve své fikční komplexitě. Tato komplexita znamená, že význam určité entity či kvality konfigurovaný v rámci fikčního světa je komplexní, tj. spolupodílí se na něm různé kategorie a vrstvy umělecké struktury a současně k němu nelze nic dalšího dodávat ani ubírat. Je tím, čím je právě a jenom ve fikčním světě. Znamená to tedy, že se tím pádem zásadně mění sémantika lexika označujícího barvy ve chvíli, kdy jsou zapojeny do struktury uměleckých textů generujících fikční světy? Zcela jistě nedochází k tomu, že by v danou chvíli přestávala platit bazální (konceptuální) sémantika, která se konstituovala v procesu morfogeneze (samostatných) jazykových výrazů pro barvy. Je možné si samozřejmě představit takový fikční svět, ve kterém by to naopak možné bylo a kde by pojmy pro barvy znamenaly něco jiného, než co znamenají v reálném světě.¹²⁷ Není ovšem nezbytně nutné přistupovat k takto extrémnímu případu, abychom mohli konstatovat, že tzv. konceptuální významy lexémů (viz Čermák 2010: 51) ve fikčních světech nepřestávají platit. Odlišná je ovšem výzkumná strategie, která do popředí staví nejen asociativní významy, tedy fikční sémantiku, ale samotnou problematiku fikčních světů a jejich strukturní pravidla. František Čermák rozeznává šest základních asociativních významů: konotační, kolokační, sociální, afektivní, reflektovaný a tématický (viz Čermák 2010: 51–52). Fikční sémantika se jeví jako tématický asociativní význam,¹²⁸ ačkoli i ostatní typy lexikálního významu zde mají svoji důležitou úlohu, kterou lze navíc klasifikovat s ohledem na různé oblasti a úrovně umělecké fikce.¹²⁹ Podobně Irena Vaňková hovoří o významu lexika v uměleckých textech jako o významu konotačním, s tím, že zdůrazňuje význam textových konotací pro lingvistiku: „Někteří badatelé uznávají jako relevantní z hlediska popisu významu pouze ony jazykové, systémové, ale jiní zdůrazňují pružnost hranice mezi oběma typy a připomínají skutečnost, že textové konotace jsou vlastně vždy **potenciálně jazykové**, a že bychom je tedy měli přinejmenším brát v úvahu a z mnoha důvodů cíleně zkoumat.“ (Vaňková 2005b: 89)¹³⁰

Je-li konceptuální význam, jak ukazuje lingvistika, utvořen v součinnosti jazyka jako sémiotického systému, jeho referenčního potenciálu, vnějšího světa jevů

127 V zásadě platí, že extenzionální význam barev musí být zachován, jinak bychom pojmem pro barvy ve fikčních světech nerozuměli. Ve fikčních světech, kde by taková zásada neplatila, by musel být nový význam deklarován anebo by jim musela předcházet konstrukce jiného jazyka, ve kterém by byly tytéž pojmy definovány.

128 „Tématický význam nabývá lexém v důsledku sledu slov textu a celkové organizace promluvy, důrazu v ní apod. Obvykle je už věcí syntaxe, a tedy věty, a lexikonu se dotýká pouze okrajově.“ (Čermák 2010: 52)

129 Lze kupříkladu analyzovat lexikální významy s ohledem na promluvová pásma postav a vzhledem k jejich způsobům porozumění významu; v takovém případě lze uvažovat významy afektivní a další.

130 Vaňková dále uvedenou skutečnost konkretizuje: „Tokarski a Pajdzińska zdůrazňují, proč je takové zkoumání důležité: chceme-li popsat např. konotace spjaté s pojmenováním barvy *modré*, nepostačí jen to, co nám poskytne sám jazyk. Jazykový materiál poukáže mimo jiné např. k významu ‚cyanotický‘ nebo ‚zjevně pociťující zimu‘ (*rytu modraly, být zimou celý modrý*), ale např. konotace ‚emocionální distance, chlad‘ lze dobře doložit jen na textech uměleckých.“ (Vaňková 2005b: 90)

a antropocentricky orientovaného uživatele jazyka, jenž pomocí jazyka organizuje a modeluje svoji zkušenost s jevovým světem, potom významy ve fikčních světech budou nutně podléhat specifickým podmínkám a pravidlům, jež budou utvářet významy nejen jednotlivých slov, ale celých kategorií uvnitř těchto světů (subjekt, objekt, čas, prostor, rozměr, barva apod.). Tyto fikční významy mají v kultuře svoji důležitou a nezastupitelnou úlohu (srov. Iser 2017: 352). Jsou překládány z fikčních světů do světa aktuálního, jež jsou schopny determinovat. Jejich komplexní analýza by ovšem vyžadovala součinnost různých literárněvědných přístupů, kde by důležitou úlohu měla historická poetika, sémiotika, naratologie, teorie recepce, historické kulturně-společenské kontextualizace apod. V našem případě se při analýze fikční sémantiky barev zaměříme výhradně na aspekty vnitrotextové, ke kterým budeme obecně přistupovat z metodologické pozice strukturálně-sémiotické.

Významy obsažené v uměleckém díle jsou dokladem nejen estetického zakoušení a prožitku, ale též vlastní typologie podmínek, mezi které náleží vlastnosti literárního systému a reálné vztahy v rámci konkrétní struktury díla. Mají-li bazální konceptuální významy své kořeny v kognitivně-psychologických základech podmíněných jazykem a kulturou, potom významy produkované uměleckým dílem jsou primárně ukotveny v jeho strukturních pravidlech a schématech.¹³¹ Specifikace a s ní spojená problematizace fikčních významů má ještě jeden podstatný důvod. Existuje rozdíl mezi pojetím asociativního lexikálního významu a způsobem jeho interpretace ve chvíli, kdy uvažujeme non-fikční diskurz, jakým může být například emotivně pronesená replika v konkrétním situačním kontextu, a významy fikčními, které vyplývají ze zvláštních strukturních pravidel a zákonitostí a jsou projevem koherentní sémantické síly zakládající ontologický komplex fikčního světa.

Tento rozdíl rovněž doprovází problematizace aplikovaná pojmová analogie. V případě pojmu *jazykový obraz přirozeného světa* je existence mimojazykového světa předpokladanou daností. Přirozený jazyk jej modeluje způsobem vytváření jazykového obrazu přirozeného světa. Fikční světy však neexistují před svojí jazykovou realizací, a proto by analogicky utvořený pojem *jazykový obraz fikčního světa* mohl být problematický.¹³²

131 Mimo jiné to dokládá také následující tvrzení Jana Mukařovského: „Máchova pojmenování působí zároveň i jako vlastní i jako obrazná proto, že prostřednictvím věci, kterou znamenají přímo a zjevně, nabývají druhotného skrytého vztahu i k mnoha jiným věcem, jež jsou leckdy dosti vzdáleny věci přímo míněné a někdy nedostupny pojmenování bezprostřednímu; tyto věci vnikají do vědomí čtenáře v podobě shluků mlhavých a mihotavých významů doprovázejících pojmenování. Již v knize o Máji (Praha 1928) zjistili jsme přítomnost takových druhotných významů v Máchově pojmenování a nazvali jsem je ‚akcesorními‘; dnes dali bychom přednost označení ‚skryté významy symbolické‘, a pojmenování samo bychom nazvali ‚symbolem‘, majíce ovšem na mysli onen smysl, v kterém tento termín pojímala doba romantická...“ (Mukařovský 2001: 313)

132 Srov. L. Doleželem reflektovaný pojem mimesis v literární vědě (Doležel 1997).

A i když jazyková (textová) manifestace není totéž, co fikční svět, který tuto manifestaci přesahuje, je od něj neodvislá. Umělecký text je jednou z apriorních podmínek fikčního světa. Bylo by jistě možné pojem jazykový obraz fikčního světa určitým způsobem promýšlet, například uvažovat o něm v souvislosti vztahu jednotlivých textových manifestací a společného fikčního světa¹³³ nebo různých mediálních manifestací „téhož“ fikčního světa, což je případ adaptací. Nicméně fikční sémantiku nelze spolehlivě vysvětlit takovým způsobem, jakým ke konceptuální sémantice přistupuje kognitivní lingvistika, totiž korelací kvalitativně odlišných komponent, z nichž některé náleží k jevové stránce přirozeného světa. Fikční sémantika je cele v „zajetí“ fikčního diskurzu. Budeme-li ji chtít systematicky analyzovat, musíme přistoupit k těm oblastem, které ji zakládají, tj. v našem případě ke strukturním vlastnostem uměleckého textu.

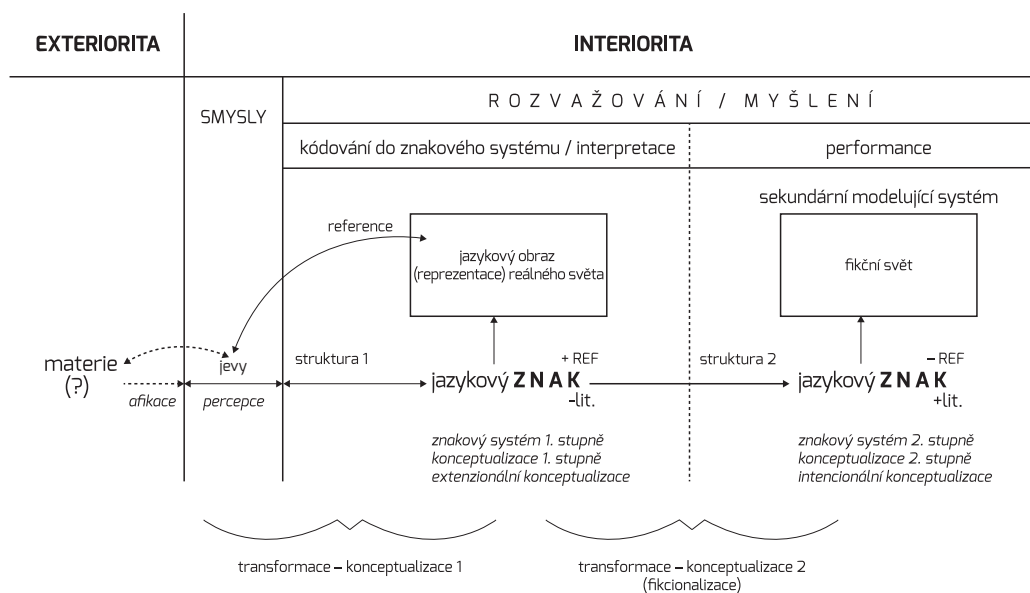
3.2 Konceptualizace druhého stupně

Výše jsme uvedli, že pomocí jazykových struktur a významů v nich obsažených dochází k vytváření jazykového obrazu světa, který je jakýmsi interpretačním filtrem přirozeného světa. U literárního díla je však situace složitější, neboť pomocí jazykového mechanismu se primárně nevztahujeme k přirozenému světu, a nevytváříme jazykový obraz přirozeného světa, ale primárně je generován fikční svět. V rámci analogie, byť s vědomím disparátnosti obou oblastí, tj. reálné a fikční, můžeme konstatovat, že jazykový obraz přirozeného světa je výsledkem funkční koexistence několika oblastí – především mentálních a kognitivních procesů subjektu, jeho tělesných zkušeností v reálném světě a *performativní* potenciality znakového systému, jehož prostřednictvím **interpretujeme** ne-jazykovou skutečnost. Také v případě fikčních světů dochází pomocí k tomu určených mechanismů, slovy Nelsona Goodmana, k **aktu světatvorby**, avšak na rozdíl od prvního způsobu je tato činnost podmíněna vlastním souborem kritérií; v prvé řadě je fixována strukturní povahou uměleckého sémiotického kódu a jeho performativní silou.

Současně ovšem platí, že literární díla a jejich fikční světy nelze myslet mimo rámec přirozeného světa. To neznámá, že se literární díla bezprostředně vztahují k jevové realitě, že disponují podobně jako non-fikční výroky referenční platností, tj. schopností odkazovat k mimojazykovým reálně existujícím jevům anebo jevům logicky možným, ale že v konečném důsledku nemohou existovat *mimo hranice* přirozeného světa. S vědomím zachování obou těchto základních premis, tj. inkorporace fikčních světů do rámce reálného (aktuálního) světa a současně svébytné ontologie fikčních světů neredukovatelné

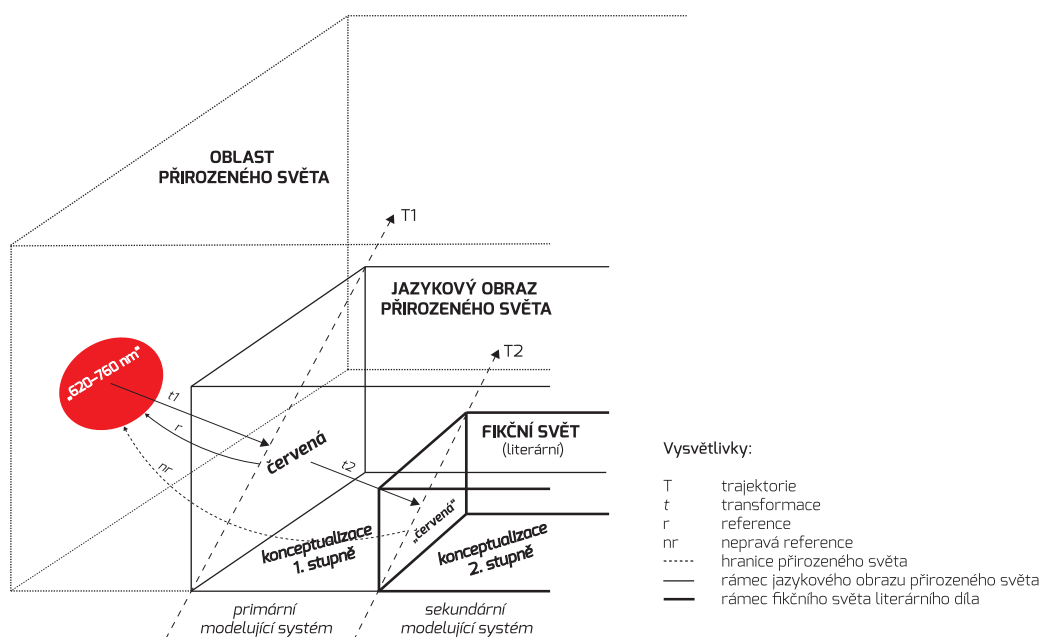
133 Klasickým příkladem jsou různá vyprávění téže události.

na ontologii žádného z non-fikčních světů, lze konstatovat, že v rámci jazykového obrazu přirozeného světa se realizují významové konceptualizace odlišných stupňů. Jednou z nich je i fikční významová konceptualizace, kterou nazýváme **konceptualizací druhého stupně**. Její funkcí není primárně interpretovat jevový svět, ale evokovat svět fikční. S ohledem na rámec událostí, ve kterém dochází k této konceptualizaci, zde platí specifické konstrukční procesy a mechanismy definované literárním dílem a jeho strukturně-sémiotickou povahou. Tento typ konceptualizace tedy nelze jednoduše redukovat na původní význam pojmu konceptualizace, se kterým jsme se setkali v kontextu kognitivní lingvistiky.



Obr. 18: Schéma zobrazuje typologii transformačních procesů spojených s oběma konceptualizacemi. Jazykový obraz světa vzniká v reakci subjektu na externí podněty, které jsou ve výsledku manifestovány jako jevy (Kant 2001: 53–54). (Vlastní povaha externí skutečnosti je nám podle Kanta sama o sobě nepřístupná.) K nim je přiřazen sémiotický systém – primárně přirozený jazyk, jenž má schopnost k těmto jevům obecně odkazovat. Znaků tohoto systému disponují referenčním potenciálem. Mezi sférou jevů a jazykovým významem existuje transformační vztah podmíněný skupinou aspektů, jakými jsou mentální a kognitivní procesy, soubory zkušeností s jevou sférou, kulturní a vývojová kritéria atd. K transformaci dochází také v momentě, kdy se znak stává součástí literárního systému. Zde však ztrácí svoji samozřejmou referenční schopnost a nabývá výraznou evokační sílu.

Prostorový model (obr. 19) znázorňuje způsob zapuštění fikčního konceptualizačního rámce spolu s transformačními procesy do rámce jazykového obrazu přirozeného světa. Každý ze *světů*, tj. každá z ontologických dimenzí se vyvíjí dle své trajektorie (T), která je podmíněna celým komplexem příslušných souborů: společenských, ekonomických, politických, kulturních, uměleckých atd., jež se vzájemně ovlivňují a prostupují. Na



Obr. 19: Prostorový model znázorňující inkorporaci fikčního světa do rámce jazykového obrazu světa přirozeného. Konceptualizace barev je v modelu multiplikována. Barva je nejprve konceptualizována v rámci přirozeného světa (konceptualizace 1. stupně), respektive jazykového obrazu přirozeného světa, a posléze přechází do rámce fikčního světa, kde dochází ke konceptualizaci 2. stupně.

úrovni transformace $t1$ dochází ke konceptualizaci barvy prvního stupně, a to v kontextu příslušného jazyka, který vykazuje určitý evoluční stupeň vyjádřený vektorem $T1$. V tuto chvíli jazykový znak disponuje referenčním potenciálem (r), tzn. schopností odkazovat k mimojazykové skutečnosti. Další transformaci ($t2$) dochází v rámci znaku k hierarchickému funkčnímu přeskupení, kdy jeho referenční platnost ustupuje seberefenci. Nad referenčně-pragmatickou funkcí znaku dominuje funkce estetická. Dochází k tzv. konceptualizaci druhého stupně, jež probíhá v součinnosti vzniku a ustavování fikčního světa. Tato konceptualizace se děje v rámci příslušného fikčního světa, kde je – podobně jako konceptualizace prvního stupně – jedinečným procesem, jehož výsledkem je nasycení znaku fikčním významem. Oblast fikčního diskurzu tak disponuje specifickým sémiotickým systémem. S tím opět souvisí existence vlastní paradigmaticky platné v rámci daného světa, tj. v tomto případě světa fikčního, stejně jako fikční sémantiky, jež tento svět utváří.

Konceptualizace druhého stupně je procesem utváření a relativní stabilizace fikčního významu, procesem konstituování fikční sémantiky v rámci znakového systému uměleckého literárního díla. Produktem konceptualizace prvního stupně je jazykový obraz přirozeného světa, který je samostatnou sémiotickou kvalitou, ve které je přirozený svět

znovu utvořen.¹³⁴ V případě jazykového odkazování k přirozenému světu nemusí být tato jeho konstruující funkce zvláště pocítována, neboť jazyk zde plní dominantní pragmaticko-komunikační funkci. Navíc v oblasti přirozeného, reálného světa se jedná o jeden z řady sémiotických systémů, které konceptualizují přirozený svět. Barvy, respektive sémantika barev, jež je součástí různých diskurzivních složek kultury (folklor, umění, náboženství apod.), svým vlastním způsobem strukturuje a uspořádává přirozený svět.¹³⁵

134 Tento pojem vyjadřuje *de facto* samostatnou platnost sémiotického obrazu přirozeného světa, který ovšem předpokládá existenci světa *an sich*. O povaze této existence ovšem nelze tvrdit nic určitého, neboť svět *an sich* nám není bezprostředně přístupný (srov. Kant 2001: 69). Analogické úvahy rozvíjí i moderní konstruktivismus, jak dokládá také Siegfried J. Schmidt. Na tomto místě si dovolíme delší citaci, neboť nejenže demonstruje tento teoretický problém v kontextu aktuálního vědeckého uvažování, ale rovněž slouží jako vhodný metodologický fundament pro naše úvahy: „Ve dvou posledních desetiletích nabídli biologové a neurofyziologové přijatelná vysvětlení konstrukčnosti našeho mozku. [...] [V]nímání neprobíhá v našich smyslových orgánech, ale ve specifických smyslových oblastech našeho mozku, které jsou zodpovědné za topologické rozložení smyslových vstupů. Vidí a slyší naše mozky, nikoliv naše oči a uši. Následkem toho musí být vnímání modelováno tak, že přisoudíme význam neuronovým procesům, které samy o sobě význam nemají; vnímání je konstrukce a interpretace. Náš mozek je funkčně uzavřen a interaguje výhradně se svými vlastními stavy. Je spojen s vnějším světem smyslovými receptory, které v důsledku perturbací v prostředí podléhají změnám ve svých elektrických vlastnostech, které pak jsou přeneseny do mozku v podobě impulsů (nebo signálů). Jinými slovy, naše smyslové orgány překládají události prostředí, které jsou nepřístupny (operačně) uzavřenému mozku, do jazyka mozku. V průběhu překladu (a v jeho důsledku) se originál nutně a neobnovitelně ztrácí.“ (Schmidt 2017: 126) V uvedené citaci se reflektují základní stanoviska kognitivistů, se kterými jsme se – v souvislosti s problematikou jazykových pojmů pro základové barvy – setkali u Wierzbické ad. Podobně jako někteří kognitivní lingvisté používají pojem *jazykový obraz (přirozeného) světa*, hovoří Schmidt o *kognitivním světě*: „Kognitivní svět je místní a časová skutečnost kognitivního subjektu a pro tento subjekt. Kategorie vyvinuté v kognitivním světě nelze aplikovat na skutečný svět, který musí být považován za absolutně nutný regulativní nebo heuristický prostředek, jenž však nikdy nemůže být zažíván kognitivním subjektem. Skutečný mozek tvoří část našeho těla, které samo může být popsáno a vysvětleno jako autopoietický systém. Naše kognitivní operace jsou určeny tímto biologickým základem, ale nejsou s ním identické. [...] Kognitivní svět je svět pozorovatele. Pouze pozorovatel je schopen rozlišit a popsat něco jako něco. Každý popis vyžaduje pozorovatele; a logika popisu je izomorfní vůči logice operací pozorovatele.“ (Schmidt 2017: 127)

Ačkoli je kognitivní zkušenost reflektována v přirozeném jazyce, není jazykem, respektive jazykovým systémem ve vlastním slova smyslu. Jazyk je ovšem takovým primárním systémem, který modeluje tuto zkušenost (srov. Segre 2017: 147), není však systémem jediným (například symboly matematických a fyzikálních disciplín, výtvarná a hudební díla apod.). Připsat kognitivnímu jevu význam znamená: a) vybrat pro něj nositele významu, tj. znak, b) kontextualizovat jej do sémiotických soustav, primárně však do sémiotické soustavy užívající právě tento znak. Primárně takový znak volíme ze sémiotické soustavy některého z přirozených jazyků. Proto kupříkladu slovo modrá není ani vlnovou délkou světla a *de facto* ani pouze základním kognitivním vztahem subjektu (pozorovatele) k přirozenému a bezprostředně symptomatickému nositeli této vlastnosti (modré je nebe nebo modré jsou velké vodní plochy, jak tento elementární kognitivní konstrukt vysvětluje Wierzbicka), ale překladem kognitivní zkušenosti do sémiotické dimenze přirozeného jazyka. Tato dimenze pak ve svém plánu umožňuje realizovat jazykový obraz světa spolu s jeho ontologií, respektive – vzhledem k teorii možných světů – ontologiemi, které jsou závislé právě na jazyce a rovněž na jeho konstrukčně modálních mechanismech. Jazyk je ve výsledku schopen realizovat různé verze světa, z nichž některé jsou akceptovány jako pravdivé a jiné jako nepravdivé a jen jedna z těchto pravdivých verzí je aktuální, zatímco ostatní náleží mezi posibilia. Ontologicky však náleží pod společný rámec, na rozdíl od světů fikčních, které – jak konstatuje například Ronenová (viz Ronenová 2006, 2017) nebo Martínez-Bonati (Martínez-Bonati 2017) – vytváří tzv. sekundární ontologie, jež teoreticky nelze jednoduše redukovat na ontologie primární. Tato problematika je značně rozsáhlá a zasahuje do mnohých disciplín, kromě literární vědy především logiky a filozofie. Proto se jí na tomto místě nevěnujeme. Názorové se však přikláníme k jednomu z možných způsobů řešení tohoto problému, který nalézá své uplatnění v tzv. segregacionistickém přístupu.

135 Tomuto tématu se z hlediska lidových zvyků a křesťanské tradice podrobně věnuje Zbigniew Libera, který význam barev v uvedených kontextech vysvětluje na principu fungování základních antonymních významů barev: „Należy jeszcze

Vztah k přirozenému světu je však u jednotlivých složek odlišný. Jestliže jazyková reference s dominantní noeticko-pragmatickou komunikační funkcí odkazuje převážně k jevovým kvalitám materiálního světa, potom v liturgii má sémantika barev symbolický, duchovní charakter, ve folklóru je barev využíváno v rámci magicko-rituálních úkonů,¹³⁶ zatímco v umění sémantika barev funguje v kontextu estetické evokace umělecké (fikční) skutečnosti, jejíž vztah k reálnému či přirozenému světu je značně problematický. Ve výsledku mezi jmenovanými oblastmi, které je možné s ohledem na vývojové fáze dále rozšiřovat, stejně jako zjemňovat, neexistuje striktní dělicí hranice. Jednotlivé diskurzy se přirozeně protínají s tím, že barvy si v různých kontextech své realizace vyměňují funkční pozice.¹³⁷

Literární fikční světy jsou standardně a primárně realizovány verbálním kódem. I když nemusí platit, že se jedná o kód jediný, téměř vždy jde o kód dominantní. Významy univerza fikčního světa jsou přímo fixovány příslušným kódem. Jazyk se k němu nevztahuje způsobem konceptualizace prvního stupně, ale je svrchovanou materií, ze které je fikční svět doslova „utkáán“.¹³⁸ Budeme-li navíc uvažovat otázku umělecké reference, potom se nejedná o referenci v pravém slova smyslu, neboť neodkazuje k mimojazykovým

zauvažyc, że największą zdolność modelowania świata posiadają kategorie najbardziej abstrakcyjne, tzn. z najwyższych poziomów klasyfikacji. [...] System barw modeluje zatem doznania zmysłowe, przestrzeń i czas, stosunki społeczne, problem dobra i zła oraz doznania estetyczne. Elementarne struktury: białe – czarne (szare), siny – złoty, czerwony – czarny (siny), są wariantami podstawowej antynomii jasny – ciemny wówczas, gdy odnoszą się do takich abstrakcyjnych przeciwstawień jak: święty – świecki, czysty – nieczysty, konstrukcja – dekonstrukcja, życie – śmierć, płodność – niepłodność. Stanowią warianty podstawowej opozycji w pewnym stopniu, bo niezmienny pozostaje sens ich odniesień, ale owe odniesienia stają się bardziej konkretne. Antonymie jasny – ciemny można więc uważać za fundamentalną w systemie barw. Wiele z tych elementarnych struktur semantycznych okazuje się strukturami długiego trwania, skoro odnajdujemy je, z jednej strony w kulturze ludowej XIX i I poł. XX. w., z drugiej strony zaś w systemie religijnym przedchrześcijańskich Słowian.“ (Libera 1987: 131)

Zajímavé je rovněž to, že symbolické užití barev v lidové mytologii a křesťanství mělo vlastní evoluční pořádek, jenž se odlišuje od lingvistického evolučního modelu Berlina a Kaye. Tato skutečnost dokládá autonomní paradigmaticku barev v konkrétním diskurzivním kontextu: „Od początku istniał kolor czarny (Diabeł), biały (Bóg) i siny (morze – pierwotny chaos), a według niektórych tekstów (mity, kolędy, zamówienia) także zielony (drzewo kosmiczne). w dalszej kolejności pojawił się kolor żółty – złoty (lub siny), kamieniem z którego stworzone zoszło niebo, słońce, księżyc, gwiazdy i ziemia, i w końcu czerwony (ogień, którym włada Gromowładca).“ (Libera 1987: 132)

136 Podrobněji viz Libera 1987.

137 Dobrým příkladem může být sémantika barev v sakrálním umění, kdy umění nemá být samoúčelné, ale podporovat náboženskou funkci. Libera ve své studii (viz Libera 1987) uvádí, že sakrální umění *de facto* prostým lidem do jisté míry suplovalo katechismus: „Sztuka sakralna Kościoła, zwłaszcza w średniowieczu, była ‚biblią dla ubogich‘, swego rodzaju katechizmem wiary, w dużym stopniu dostosowanym do struktur myślowych swych odbiorców, dzięki czemu zwiększała się możliwość przenikania nowych treści do kultury ludowej.“ (Libera 1987: 116)

138 Srov. s poznámkou 8 v úvodní studii knižního souboru *O fikci nově: Teorie fikčnosti, naratologie a poetiky* (2017) Calina-Andriei Mihailescu a Walida Hamarneh (Mihailescu – Hamarneh 2017: 18), která odkazuje k takovému pojetí fikce u L. Doležela.

denotátům, ale utváří fikční entity, jež nemají reálnou, ale fikční existenci.¹³⁹ V případech fikčních světů literatury je jejich primární nosnou konstrukcí struktura uměleckého díla s její bazální vrstvou – uměleckým jazykem. Ze způsobu organizace této struktury vyvstává fikční svět,¹⁴⁰ který vzhledem ke své ontologické povaze zahrnuje fikční entity a kvality. Fikčnost je pak jejich dominantní vlastností, která nemusí nutně znamenat radikální nemožnost reálné existence,¹⁴¹ ale vždy znamená v první řadě existenci fikční, tj. ne-reálnou. Proto také významy barev ve fikčních světech literatury nelze primárně vysvětlovat odkazem k prototypům a ke kognitivním procesům, jakkoli jsou tyto genetickým předpokladem fikčních významů, ale s ohledem na strukturně-sémiotické vlastnosti literární struktury. Jinými slovy, jestliže v rámci přirozeného světa je konceptuální význam hodnotou základní, ke které se připojují konotované významy, ve fikčním světě je základní hodnotou textově konotovaný lexikální význam barvy, jenž má fikční kvalitu¹⁴² (viz obr. 10).

Fikční sémantika barev je tedy výsledkem konstitutivních procesů, jež utváří fikční světy. Literární věda o nich pojednává jako o mechanismech, funkcích a kategoriích typu vypravěč, narativní strategie, téma, kompozice, motiv, volba prostředí, perspektiva, způsob reprezentace prostorových a časových schémat, typy událostí, intertextualita,

139 Vztah mezi reálnou jednotlivinou a fikční jednotlivinou systematicky problematizoval Lubomír Doležel s ohledem na způsoby, jakými se s touto otázkou vyrovnávají některé literárněvědné práce: „Fikční jednotlivina J(f) zobrazuje skutečnou jednotlivinu J(s). [...] Fikční jednotlivina J(f) zobrazuje skutečnou obecninu O(s). [...] Skutečný zdroj Z(s) zobrazuje (poskytuje zobrazení) fikční jednotliviny J(f).“ (Doležel 2012: 268, 269, 270) Všechny tyto tři teze jsou tezemi mimetického přístupu k literární (umělecké) fikci; Doležel je odmítá s tím, že „aktuální svět nemůže být domovem fikčních jednotlivin“ (Doležel 2012: 270).

140 Stranou ponecháváme další aspekty existence fikčních světů, zejména rozměr pragmatický a kognitivní.

141 Na mysl zde máme situace tzv. fikčních korelátů reálných jevů. Jak je možné se s problematikou fikčních korelátů vyrovnat, ukazuje Thomas Pavel na přístupu, který zastává Terence Parson (1980): „V Parsonově podání mají fikční předměty všechny nukleární vlastnosti, které jim naivně připisujeme, ovšem těší se jim pouze v románu či textu, kterému náležejí, přičemž příslušnost k určitému textu je extranukleární vlastností. Tato teorie fikčním entitám neupírá ontologické privilegium být předmětem, nýbrž propůjčuje jim status dvojí: nukleární vlastnosti popisují vlastnosti fikčních předmětů uvnitř literární fikce, zatímco vlastnosti nenukleární je bezpečně izolují od skutečného světa. [...] Aby omezil fikční předměty na jim odpovídající texty, rozlišuje Parson mezi původními postavami či předměty pocházejícími z daného příběhu, přesídlenými předměty a zástupnými předměty. Původní předměty lze extranukleárně popsat jako vymyšlené či stvořené autorem textu, tak jako byl pan Pickwick stvořen Dickensem. Přesídlenci do daného textu přichází odjinud, ať z reálného světa [...], nebo z jiných textů [...]. Zástupné předměty jsou fikčními protějšky skutečných předmětů v těch fikčních textech, jež podstatně modifikují jejich popis: lze tudíž tvrdit, že Balzakovy romány popisují Paříž, která se v jistém smyslu liší od skutečného města.“ (Pavel 2012: 50–51)

142 Srov.: „Diskurzivně zaměřená analýza fikce tvrdí, že fikční pojmy pouze znamenají, ale nemají v aktuálním světě denotát, a že, řečeno se Searlem, v Červené Karkulce [...] ‚červená‘ značí červenou, a přesto [...] pravidla spojující ‚červenou‘ s červenou nejsou v účinnosti. To, k čemu ve skutečnosti dochází, je, že pravidla, která spojují ‚červenou‘ v sekundární ontologii s červenou v ontologii primární, jsou složitější než pravidla, která spojují ‚červenou‘ a červenou v primární ontologii, a jelikož primární ontologie slouží jako ontický základ fikční ontologie, je ‚červená‘ fikce přiřazena červené reálného světa pouze nepřímo, prostřednictvím vztahů korespondence. Ze způsobu, jakým tyto vztahy definujeme, je zřejmé, že nás nic nenutí usouvztažňovat tyto dva druhy červené: literární autor si vždy může vymyslet příběh o zemi, kde červená je ve skutečnosti zelená.“ (Pavel 2012: 88)

recepční hledisko atd. V případě barev samozřejmě platí, že kupříkladu modrá *je* modrou v tom smyslu, že si zachovává svoji bazální významovou platformu, která je do fikčního světa dosazena ze světa přirozeného, není-li stanoveno jinak (viz pozn. 142). Čtenář identifikuje základní (extenzionální) význam modré stejně ve fikčním světě jako ve světě přirozeném, aktuálním. To znamená, že významu modrá na bazální úrovni rozumí jakožto extenzionálně definované modré, a nikoli jinak. V rámci fikčního světa je ovšem nutné, alespoň z badatelského hlediska, soustředit pozornost k fikční sémantice, abychom se mohli dopracovat nejen jedinečných významů fikčních entit, ale též proto, abychom je byli schopni oddělit od entit non-fikčních, a tím lépe porozuměli jak literárním dílu, tak skutečnosti a mohli se efektivněji zabývat otázkou jejich vzájemného vlivu.

Při zkoumání významů barev ve fikčních světech tedy přejdeme z oblasti extenzionální ve smyslu bazální sémantiky pojmů pro barvy v příslušném jazykovém systému do oblasti intencionální sémantiky, tj. fikční sémantiky. Dochází *de facto* k obrácenému poměru; v lingvistických pracích jsme byli svědky zkoumání obecné či elementární sémantiky a distribuce barev, od které se zájem postupně přesouval k asociativní sémantice. V případě literárněvědného výzkumu je tomu naopak: bazální je rovina asociativních textových významů, respektive fikční sémantika (viz obr. 10). Ve fikční sémantice barev se budou projevovat rozdílné strukturní kvality a konfigurace uměleckého textu, které budou pro tuto sémantiku zásadní. Barvy mají například výraznou schopnost identifikovat jedinečné vlastnosti nositele barvy. To bude zakládat vztah barev k postavám, jejich motivacím a odtud k celé řadě dalších aspektů, mezi které náleží kritéria tematická, motivická, kompoziční, narativní, ale též kategorie času a prostoru. Tyto a mnohé další diskurzivní aspekty budou spoluutvářet fikční význam barev. Sama o sobě je pak barva v síti těchto vztahů sémantizována na zcela jedinečnou významovou kvalitu, která je v důsledku schopna významně přesahovat za hranice vlastního literárního díla.¹⁴³

Shrneme-li dosavadní poznatky, potom lze konstatovat, že k problematice fikční sémantiky barev lze přistoupit dvěma základními způsoby, které ovšem nejsou jediné možné. První spočívá v interpretaci asociativních významů barev na pozadí sémantických derivací, které jsou schopny objasnit motivaci asociativní sémantiky z významů konceptuálních. Výsledkem analýzy budou výčty textově asociativních významů barev, a zejména popisy derivačních mechanismů. Takový přístup jsme mohli sledovat v některých

143 Jedinečné sugestivní síly fikční sémantiky barev se dotknul Marcel Proust v esejí věnované próze *Sylvie* (1853) Gérarda de Nerval (1808–1855): „Pravá barva každé věci vás dojmá jako harmonie, stoupají vám slzy do očí při pohledu na růže, které jsou růžové, nebo, je-li to v zimě, na kmeny stromů, potažené krásnou, takřka zamýšlenou zelení, a když se těch barev dotkne paprsek světla, třeba při západu slunce, kdy bílý šefík zrovna zpívá bělostí, zaplaví vás pocit blaha. [...] Barva *Sylvie* je barvou nachu, nachové růže z nachového nebo fialového sametu, a rozhodně ne žádné vodové odstíny nějaké uměřené Francie. Rudá se vrací stále znova, ohňostroje, rudé hedvábí atd. A samo to jméno, zbarvené do nachova svými dvěma I – Sylvie, pravá Dcera ohně.“ (Proust 1968: 155, 156)

lingvistických pracích (viz Tokarski 2004). Druhou možností je literárněvědná analýza, která bude vycházet z poznatků teorie fikčních světů a jejíž metodologickou bázi bude tvořit strukturálně-sémiotický přístup. V tuto chvíli však přesunujeme metodologické těžiště z kognitivní báze na bázi strukturálně-sémiotickou, zaměřenou diskurzivně; domníváme se, že to nyní vyžaduje krátké vysvětlení. Kognitivní přístup k sémantice jazykových pojmů (nejen) barev dokáže nabídnout zajímavou a podnětnou metodologii, která umožňuje pochopit vztah mezi jazykovými pojmy a zkušenostními obsahy, jež si subjekt osvojuje v přirozeném světě vlastní kultury. Kognitivní báze však upozaduje vlastní problematiku odlišných sémiotických struktur a diskurzů. (To je ovšem přirozené, neboť to vyplývá ze zvoleného přístupu a metodologie.) Pokud bychom veškeré sémiotické systémy a soustavy převedli na bazální kognitivní mechanismy, potom možná budeme schopni nahlédnout k základům strukturace pojmového světa, ale současně se nám vytratí charakteristika konkrétního sémiotického systému, ať tímto systémem rozumíme přirozený jazyk nebo globální systém kultury jako specifické sémiotické dimenze, tzv. sémiosféry, jak ji nazývá Jurij M. Lotman, anebo dílčí sémiotické systémy, mezi které náleží i literatura.

I přestože jsou hranice mezi uměleckým a ne-uměleckým diskurzem mnohdy nezřetelné a vysoce fluidní, usilujeme o toto rozlišení alespoň na literárněvědné úrovni. Domníváme se, že kognitivistické hledisko, jakkoli se mu podařilo prokázat koherenci mezi procesy poznávání a porozumění skutečnosti a jejím pojmovým uchopením a jazykovou reprezentací, je na druhé straně v otázce literárních významů barev redukcionistické.¹⁴⁴ Jakkoli nepopíráme výzkum ani výsledky tohoto typu bádání, zastáváme názor, že v pohledu na sémantiku pojmu se jedná o její částečné vysvětlení, které by mělo být funkčně „zkoordinováno“ s dalším hlediskem, jež reflektuje rovněž problematiku znakového kódu. Tím, že jevy pojmenováváme, je *de facto* znovu utváříme. A přestože se v přirozeném jazyce reflektují obecné mentální procesy a způsoby porozumění jevové skutečnosti, je jazyk a jeho systém další a svým způsobem samostatnou dimenzí, která vytváří novou zkušenost – sémiotickou. Je-li metaforický princip jednou ze základních mentálních operací, jejíž bazální vrstva je určena základním zkušenostním rámcem,¹⁴⁵ pomocí kterého si člověk osvojuje skutečnost, potom se jedná o centrální kognitivní modus, který je specificky realizován v různých sémiotických soustavách a kontextech. Nezastupitelná úloha těchto systémů se ukazuje rovněž ve chvíli, kdy budeme rozlišovat

144 Srov.: „Nám jde především o to, jak lidé rozumějí své zkušenosti. Pohlížíme na jazyk jako na něco, co poskytuje údaje, které mohou vést k obecným principům porozumění.“ (Lakoff – Johnson 2014: 132)

145 Tento základní rámec je dle Lakoffa a Johnsona vymezen oblastí „našich těl (vjemových a motorických aparátů, mentálních schopností, emocionální konstituce atd.); našich interakcí s naším fyzickým prostředím (pohybu, manipulace s předměty, jídla atd.); našich interakcí s jinými lidmi v rámci naší kultury (na základě společenských, politických, ekonomických a náboženských institucí)“ (Lakoff – Johnson 2014: 133).

mezi uměleckým a ne-uměleckým diskurzem. Vysvětlit metaforu v uměleckém díle odkazem ke kognitivní bázi znamená zbavit ji specifických funkcí a významů. A nejinak je tomu i s významy barev v literárním díle.

Přirozený jazyk zachovává *odstup* od vlastního světa jevů a bezprostřední zkušenosti s ním, přestože je s tímto světem propojen na základě kognitivních procesů¹⁴⁶ a systému jazykové reference. Také literární díla, respektive fikční světy jimi reprezentované, umožňují svého druhu *odstup* od světa aktuálního, non-fikčního, ačkoli s ním také jistým způsobem souvisí, avšak rozdílným způsobem, než je tomu v případě non-fikčního referenčního diskurzu. Uvažujeme-li v intencích dosavadního výkladu o fikční sémantice barev, potom se nám na nejobecnější úrovni bude jevit jako výsledek dvojí konceptualizace: první typ konceptualizace probíhá v rámci pojmového osvojení přirozeného světa systémem (přirozeného) jazyka s primárně referenčním potenciálem. Tzv. konceptualizaci druhého stupně rozumíme procesy podílející se na konfiguraci fikční sémantiky barev, ke které dochází v rámci fikčních světů.¹⁴⁷ Je samozřejmé, že konceptualizace druhého stupně je propojena s konceptualizací prvního stupně. Na druhé straně fikční světy (v segregacionistické teorii fikčních světů) tvoří samostatné ontologické dimenze, které

146 Lakoff a Johnson ve své knize o metaforách konstatují, že metafora (jejich různé typy) stojí v základu našeho pojmového systému (viz Lakoff – Johnson 2014: 131) a že „jsou primárně záležitostí myšlení a činnosti a pouze odvozeně záležitostí jazyka“ (Lakoff – Johnson 2014: 170). Jak tento mechanismus rámcově funguje, vykládají následovně: „Naším obecným stanoviskem je, že pojmové metafora jsou založeny na *korelacích* v rámci naší zkušenosti. Tyto zkušenostní korelace mohou být dvou typů: *zkušenostní souvřskyty* a *zkušenostní podobnost*. Příkladem zkušenostního souvřskyty by mohla být metafora VÍCE JE NAHOŘE. Tato metafora spočívá na souvřskyty dvou typů zkušenosti: přidávání více látky a pozorování, že hladina látky stoupá. Zde není vůbec žádná zkušenostní podobnost. Příkladem zkušenostní podobnosti je metafora ŽIVOT JE HAZARDNÍ HRA, u níž člověk prožívá životní činnosti jako hazard a možné následky těchto činností se vnímají jako výhra nebo prohra. V tomto případě metafora spočívá zřejmě na zkušenostní podobnosti. Pokud takovou metaforu rozšíříme, můžeme prožívat zkušenost nových podobností mezi životem a hazardními hrami.“ (Lakoff – Johnson 2014: 171–172)

Na rozdíl od Lakoffa a Johnsona se domníváme, že jazyk zde má zásadní úlohu. Pokud by totiž zkušenostní obsahy nebyly kódovány ve znakovém systému, tzn. v prvé řadě v systému přirozeného jazyka, potom je obtížné si představit vznik složitějších metaforických konstrukcí. Pouhá zkušenost je jako vysvětlení nedostačující, neboť je nutné tuto zkušenost svým způsobem *abstraktivizovat*, aby bylo možné od ní patřičně odstoupit a následně ji organizovat. To je možné pomocí jazykového systému jako systému sémiotického. Proto ani metafora nemohou být primárně produktem pouze kognitivních činností, ale spíše se zdá, že jsou výsledkem kooperace mezi kognitivními procesy, jazykem jakožto sémiotickým systémem a kulturním systémem. Jazyk totiž není pouhou *nádobou* zkušenostních obsahů, ale sám zkušenost spolutváří tím, že jí dodává vysoce sofistikovaný a složitý sémiotický rozměr. Tím se též člověk liší od jiných živočišných druhů.

147 Dvoufázovost či dvojstupňovost semiózy se jako argument objevuje v řadě literárněvědných prací. Vedle dnes již klasického pojetí u Jurije M. Lotmana se s ním setkáme například u Daniely Hodrové: „Jestliže pojmenování představuje první stupeň, kterým se uspořádává chaos bezprostředních dojmů, v nichž se nám v první fázi našeho poznání (v našem vnímání) dává svět a bytí, pak literární dílo jako celek založený na specifické organizaci pojmenování představuje druhý stupeň poznání světa a bytí, tvarování chaosu.“ (Hodrová 2001: 113)

je v rámci diskurzivně zaměřené literárněvědné analýzy značně problematické redukovat na jazykový obraz přirozeného, respektive aktuálního světa.¹⁴⁸

Význam barev ve fikčních literárních narativech je konceptualizován v kontextu narativních událostí, struktury uměleckého díla. Obě složky významu, tj. nociónální a fikční spolu prokazatelně souvisí. Fikční sémantiku ovšem nelze jednoduše suplovat sémantikou elementární ani systémově asociativní, neboť je vždy výsledkem specifické konstrukční strategie textu a díla, jejímž výsledkem jsou kvalitativně modifikované významy. V případě sémantické analýzy barev ve fikčních světech je potom potřebné se soustředit na to, s jakými jinými významovými oblastmi a narativními kategoriemi sémantika barev funkčně souvisí, jaké jsou mezi nimi vztahy a jakým způsobem jsou barvy v díle konfigurovány.

3.3 Teoretické otázky diskurzivní analýzy: modelování a exaktnost v literární vědě¹⁴⁹

1.

Pojem konceptualizace druhého stupně a tedy problematika fikční sémantiky je jevem komplexním a v důsledku se neomezuje pouze na diskurzivní analýzu, ale zahrnuje další možné aspekty výzkumu, mezi které náleží otázka historické poetiky, dobového kontextu, intertextuálních a intermediálních vztahů, čtenářských strategií apod. Ačkoli se v této práci omezíme pouze na oblast diskurzivní analýzy, pokládáme za důležité uvedenou skutečnost alespoň připomenout. Diskurzivní analýza je tedy jednou z realizací pojmu konceptualizace druhého stupně, nikoli jeho vyčerpáním.

Tak jako v případě konceptualizace barev prvního stupně tvoří její základní rámec vztahový systém mezi subjektem a světem jevů situovaných v přirozeném kulturním prostředí, je rámcem konceptualizace druhého stupně fikční svět, ve kterém budou mít rozhodující úlohu pro sémantiku barev fikční entity, tzn. jejich typologie a rozsah, stejně jako diskurzivní intenzita vlastních pojmů (lexémů) pro barvy a jejich strukturní kontexty. Jestliže přirozený svět je relativně barevně ustálen, fikční světy mohou být nejen různě barevné (anebo ne-barevné), ale též odlišně barevně intenzivní (srov. pozn. 143). To bezprostředně souvisí se sémantikou barev ve fikčních světech, která – jak jsme konstatovali – není jednoduše převoditelná na elementární nebo systémově asociativní významy.

¹⁴⁸ To, že k něčemu takovému může dojít při konkrétní recepci uměleckého textu, pokládáme sice za věc zcela přirozenou, avšak závislou na vlastním recepčním úkonu a strategii, nikoli na neexistenci fikčního světa.

¹⁴⁹ Některé části této podkapitoly byly publikovány jako součást samostatné studie *Bude literární věda exaktní vědou v jednadvacátém století?* (Zmélík 2017a).

K této sémantice lze přistoupit pomocí diskurzivní analýzy, která může mít různou extenzi; tzn. může se soustředit na konkrétní umělecký text, celé dílo, množinu děl nebo na širší kontexty vymezené hlediskem synchronním nebo diachronním. Otázkou je rovněž metoda analýzy. Na příkladu Proustovy interpretace vidíme využití introspektivní metody esejisticko-uměleckého typu. Proustovým záměrem bylo z hlediska subjektivní perspektivy reflektovat evokační sílu fikčního narativu *Sylvie*, což mimo jiné doložil také výkladem její barevnosti. My zde sledujeme jiný cíl, a proto i metoda této práce bude odlišná.

2.

Smyslem vědeckého přístupu a metodologie je snaha o systematický popis a analýzu jevu. S tím pochopitelně souvisí i důležitá otázka, jež se týká míry exaktnosti a názornosti analýzy. Může-li být obecně literárněvědným přístupům vyčítána přílišná introspekce, je tomu tak zejména z pozice těch disciplín, které se opírají o tzv. exaktní metody svého výzkumu. Anž bychom měli v úmyslu tento problém dále diskutovat, dodejme pouze tolik, že problém introspekce je v literární vědě specifický a v žádném případě jej nelze redukovat na pouhou subjektivitu názoru. Na tomto místě se však hodláme zaměřit na jinou důležitou oblast vědecké práce – na způsoby modelování, které se ve vědě týkají možností systematické analýzy a popisu jevu. Modelování jako nástroj vědeckého myšlení se užitečně uplatňuje také v literární vědě.

Principy modelování mohou být různé v závislosti na metodě a povaze zkoumaného jevu. V případě lingvistického přístupu k pojmenování barev jsme se již setkali s různými modely, ať se již jednalo o modely evoluční nebo kognitivní. V tuto chvíli před námi vyvstává otázka, zdali i v případě sémantiky barev v uměleckém díle můžeme využít nějaký adekvátní postup, který by nám dokázal uvedenou problematiku systematizovat do podoby takových modelů, jež bychom byli schopni smysluplně využít při další interpretaci jevu. Jinými slovy, jde nám o to, abychom modely využili nikoli jako pouhý ilustrativní doprovod, ale jako funkční komponentu výsledné literárněvědné analýzy a interpretace. To ovšem předpokládá, že samotné modely by měly být nezávislé v tom smyslu, že by neměly manifestovat zjištění, která již byla učiněna jinou cestou, tj. některým z osvědčených literárněvědných postupů, ale měly by být produktem samostatné analytické metody, jež ovšem bude epistemologicky koherentní s metodou literárněvědnou. V této práci tomuto požadavku hodláme dostát na základě součinnosti kvantitativních a korpusových metod se strukturální literárněvědnou analýzou a interpretací. V případě literárního díla se na první pohled může jevit, že extenzionální přístup, jehož produktem budou kvantitativní modely, nebude vhodný, neboť v literatuře se s barvami

zachází značně individuálně. Z vědeckého hlediska přesto musíme usilovat o jistou míru zobecnění, nechceme-li upadnout do výkladů čistě subjektivních. Jelikož předmětem našeho dalšího výkladu budou kvantitativní analýzy a modely, pokládáme za užitečné na tomto místě učinit menší odbočku do minulosti, kdy byly diskutovány či experimentálně testovány možnosti empirických a exaktních metod v literární vědě.¹⁵⁰

K úloze matematických a exaktních modelů v literární vědě se u nás v 60. letech vyjádřil Eduard Petrů. Své názory a poznatky formuloval sice ve vysokoškolských skriptech nazvaných *Exaktní metody v literárněvědné práci* (1968), nicméně jejich povaha nejen z dnešního hlediska přesahuje tento žánr: „[M]odel má mít stejné chování jako modelovaný systém, ale doplňuje další, neméně významný požadavek [...] Vedle napodobení systému A je tedy úkolem modelu vytvořit předpoklad pro zjištění skutečností, které nejsou jiným způsobem zjevné. Tento dodatek je pro experimentální funkci modelu [...] mimořádně důležitý.“ (Petrů 1968: 74) Kritické úvahy Eduarda Petrů nad využitím matematických procesů modelování v rámci literární vědy jsou zásadní povahy, neboť vysvětlují obecné a základní znaky, které z aplikace takových metod vyplývají: „[V]e společenských vědách [se] snaha o vyjádření jevů a procesů matematickými metodami [...] často považuje za pokus zcela samoučelný, při němž jev nebo proces je zobrazen do té míry abstraktně, že nemůže mít pro vědecké zkoumání žádný význam. Jako doklad se nejčastěji uvádějí vzorce uměleckých děl. Ačkoliv nijak nehájíme snahu o matematické vyjádření tam, kde množství individuálních rysů je jednou z významných kategorií charakterizujících jev nebo proces, musíme na druhé straně připomenout, že matematické vyjádření je předpokladem pro vznik modelu. Jde pouze o stupeň abstrakce. Kdežto vzorec se natolik vzdaluje jevu, že nepostihuje již ani některé podstatné (byť individuální) vlastnosti, vhodná forma matematického vyjádření jevu (ve formě klíče) vytváří naopak jedinou možnost, jak fyzikálně modelovat jevy.“ (Petrů 1968: 74–75) Slovo klíč, které Petrů vzhledem k fyzikálním modelům použil, je důležité, neboť vystihuje jejich skutečnou povahu a funkci. Modely nesubstituuji interpretaci, ale jsou klíčem či možno říci mapou pro systematickou orientaci v oblasti sledovaných jevů.¹⁵¹

150 Samozřejmě ani v tomto případě se zdaleka nemůže jednat o vyčerpávající pojednání dané problematiky. Naším cílem je upozornit na vybraná důležitá témata, jež jsou s touto oblastí spojena.

151 Tuto obecnou povahu modelů (nejen) v literární vědě reflektuje také Jiří Levý, podle kterého model „nevystihuje podstatu literatury, ale uvádí známá, izolovaná fakta v systém a doplňuje je o některé přídatné poznatky, které jinými metodami nebyly zjištěny. Pokud plní tuto poznávací funkci, má význam jako metodologická pomůcka, nikoli ovšem jako jediný základ pro kritické hodnocení literatury nebo pro literárněhistorickou práci“ (Levý 1971: 70). Jaké techniky modelování lze v literární vědě použít? Eduard Petrů s odkazem na práci Miroslava Valacha *Stroje pomáhají myslet* (1962) hovoří o třech základních modelovacích typech: matematickém, symbolickém a fyzikálním (viz Petrů 1968: 73). Podstatou prvního typu je formulace jevu v matematických vzorcích, tj. jeho převedení do syntaxe matematicko-logických funkcí. Symbolický model představuje jev v jeho obecné názornosti, často formou schématu. Fyzikální model naopak reflektuje způsoby fungování jevu v *prostorovém* kontextu. V literární vědě lze *de facto* využít dva základní

Modelovat literárněvědné jevy lze několika způsoby a pomocí různých typů grafického zobrazení. První typ vychází primárně z literárněvědné analýzy s tím, že její výsledky převádí do modelu, kterým formálně schematizuje analyzovanou situaci a díky převedení do grafického modu ji explikuje. Druhý příklad spočívá na apriorní matematické či jiné analýze jevu, od které se následně odvíjí literárněvědná analýza a výklad, respektive se o předchozí typ analýzy významně opírají. Oba typy plní specifické úkoly a u obou se jedná o svého druhu prolnutí literární vědy s diskurzem přírodních (fyzikálních) věd. Ovšem teprve až druhý typ představuje skutečné funkční propojení matematických či exaktních metod s metodou literárněvědnou. U prvního typu pouze dochází k transponování informace získané konkrétní literárněvědnou analýzou do symbolického modelu.

Druhá otázka se týká pojmu *exaktnost*. Jinými slovy, lze literárněvědné modely založit na exaktních metodách a jsou tyto metody pro literární vědu vůbec užitečné? Jak konstatoval Pavel Vašák, pojem exaktnosti nemusí nutně souviset s matematickými metodami: „Pokud jde o vztah matematiky a literární vědy (jazykovědy a dalších společenskovedních disciplín) vůbec, nedomnívám se, že v budoucnu vznikne nějaká matematická literární věda, obdoba např. existující matematické fyziky, biometriky apod. Nakonec i v těchto oborech je nutno výsledkům matematickým dát příslušnou interpretaci fyzikální, biologickou apod. Podobně ani existující obor matematická lingvistika není odvětvím matematiky, ale lingvistiky. Je též zřejmé, že nelze mechanicky ztotožňovat matematický za exaktní, neboť každá metoda je natolik exaktní, jak exaktní jsou její východiska a proces vysuzování důsledků a poznatků.“ (Vašák 1980: 51) Přesto, jak v minulosti prokázali nejen Vašák, ale také Lubomír Doležel, Jiří Levý nebo Eduard Petrů, mohou mít matematické metody v kontextu literární vědy zajímavé a užitečné uplatnění. S nimi se ovšem pojí několik důležitých zásad, které explicitně pojmenoval Pavel Vašák: „Chceme-li však používat matematické metody, je nutno dodržet několik zásad:

1. vycházet z jasně definovaných výchozích pojmů, bezesporných z hlediska vědy, ve které se matematický přístup uplatňuje; v tom je i výhoda matematických metod, neboť přímo vyžadují jasnou a přesnou definici sledovaného jevu; odlišují problémy věcné od terminologických;

typy modelování, z nichž první je založen na matematickém postupu, druhý náleží mezi typ symbolický a primárně matematickou analýzu nevyužívá.

Názorný příklad obou typů představují také schémata v knize Franca Morettiho *Grafy, mapy, stromy. Abstraktní modely literární historie* (2014), kde jsou využity jak kvantitativní údaje z rozsáhlých korpusů literárních děl (románů), tak principy modelování přírodních věd (evoluční stromy) nebo základní principy prostorové schematizace (mapy). Samotné modelování nabývá na významu především tehdy, když vychází z autonomního metodologického principu, kterým je matematická analýza zkoumaného jevu a jeho vlastností.

2. výsledky nelze interpretovat matematicky, ale naopak v rámci vědy, ve které se matematický přístup uplatňuje; v případě literární vědy je nutno matematickým výsledkům dát interpretaci literárněvědnou.“ (Vašák 1980: 50)

Podobně argumentoval také Lubomír Doležel, který ve svém posudku studie Alvara Ellegårda *Genre styl, individual styles, and autorship identification* (1982) upozornil na možné omyly plynoucí z nekritické aplikace matematických, konkrétně pak kvantitativních postupů při textové analýze, a především na nezbytnost relevantní interpretace výsledků vyplývajících z této analýzy a na ní založeném modelování: „We can master and use the most sophisticated statistical and probabilistic techniques, but this fancy equipment will continue to yield dubious results if the epistemological goals and theoretical foundations of quantitative text theory remain vague or primitive. It is especially imperative to clarify the relationship between qualitative statements and quantitative statements about textual phenomena. To put this task in operational terms, we have to develop carefully controlled procedure for moving from qualitative to quantitative text descriptions and vice versa. In the short time which is allotted to me I cannot do more than to outline briefly the problems connected with two such strategies (both of which are generally known in quantitative investigations), namely SCALING and INTERPRETATION. *The first procedure can be characterized as transformation of qualitative properties into quantitative data, while the second one is conversion of numerical data into structural description* [kurziva R. Z.]. These two strategies are indispensable for any empirical theory; the neglect of their foundations in the text study is, in my option, a major cause of our difficulties, misconceptions and misunderstanding.“ (Doležel 1982: 540–541)

V Doleželově stanovisku lze rozeznat dvě základní tendence jeho teoretického myšlení. První je snaha zachovat dědictví strukturalismu spolu s jeho úsilím o exaktní metodologii, druhou je snaha soustředit se na kvality sémantické, které v konečném důsledku nelze redukovat na pouhý matematický přepočet. Sémantické kvality jsou sice závislé na formálních strukturních činitelích, ale ne všechny lze úspěšně kvantifikovat. Problematika umělecké sémantiky – zůstaneme-li pouze na poli literárního textu, jeho vlastní struktury, aniž bychom v tuto chvíli uvažovali širší kontextové rámce nebo komunikační strategie, do kterých dílo vstupuje – je komplexní problematikou vyplývající z kombinace funkčně různorodých komponentů díla, z nichž mnohé se vymykají jednoznačnému empirickému uchopení. To se týká například narativních pásem, zejména těch, u kterých nelze přesně identifikovat jejich hranice, ale také kategorií, jakými jsou čas, prostor nebo různé axiologické soustavy, které se realizují v rámci fikčních světů a jejichž platnost může být vzhledem k rozsahu fikčního světa celoplošná nebo různě omezená.

V takto složitém předivu vztahů může snadno dojít k hrubému zkreslení výsledků založených pouze na empirické metodě.

Na straně druhé je kvantitativní příznak určité měřitelné jednotky v rámci strukturního kontextu vždy výrazem strukturním. Nelze totiž přehlížet skutečnost, že kupříkladu pouhá frekvence jednotky v daném systému není věcí nahodilou, ale systémovou. Kvantitativní příznak empiricky signalizuje situaci daného prvku v strukturním systému, tj. reflektuje také vliv těch oblastí, které jsou bezprostřední kvantifikaci nepřístupné a jež jsou činiteli vyšších strukturních řad či segmentů.¹⁵² Důležité je si uvědomovat, že statistický ukazatel tuto situaci *nevysvětluje*, ale *signalizuje*. Jeho interpretační síla je matematická, nikoli v našem případě *sensu stricto* literárněvědná. Proto také Doležel upozorňuje na nezbytnou potřebu kvalitativní interpretace kvantitativních výsledků, která musí být realizována v kontextu příslušné disciplíny: „There are, in principle, two possibilities of interpreting numerical data: in terms of qualitative properties and in terms of quantitative structures. [...] In a qualitative interpretation, the data are taken as INDICATORS (indices, symptoms), i.e. their values (or difference in values) are interpreted as signaling the presence of certain qualitative (formal) properties, relations or taxonomies.“ (Doležel 1982: 543)¹⁵³

Na nedorozumění, která pramení z aplikace matematických metod v literární vědě, v minulosti upozornili i další čeští badatelé. Eduard Petrů to formuloval následovně: „Často se vytýká statistice kvantitativní hledisko, které stírá kvalitativní rozdíly nebo k nim nepřihlíží. Zapomíná se na to, že statistika, pokud je samozřejmě vědecky prováděna, dává pouze soubor objektivních kvantitativních údajů, které je třeba analyzovat a výsledek interpretovat.“ (sic!) (Petrů, 1968: 80) Podobné konstatování najdeme i v pracích Jiřího Levého, který se věnoval otázce využití teorie informace a kybernetiky při analýze literární komunikace: „Užití informačně teoretických (případně v širším smyslu kybernetických) postupů v literární teorii se staví do cesty hlavně některé psychologické zábrany: přirozená averze k redukci literárních faktů na matematická data a nechuť k měnění některých metodologických stanovisek. [...] [N]ení dnes matematika ‚vědou čísel a geometrických obrazců‘, ale vědou o ‚logických strukturách a modelech‘, tedy vědou o tom, čemu se tradičními termíny mnohdy říká abstrakce, zjišťování vztahů a struktury atd. A každé zobecnění, tvoření obecných soudů z dílčích empirických faktů – se opírá o frekvenci, pravděpodobnostní odhad.“ (Levý 1971: 12) Mnohdy ještě i dnes je třeba základní

152 Srov.: „[F]rekvence slova je inherentní vlastností každého lexému, a do ní se zrcadlí více dalších aspektů.“ (Čermák 2010: 244)

153 Druhý přístup ke statistickým hodnotám je podmíněn tím, „if quantitative text characteristics are not interpreted as indicators, but rather as signifying the presence of an autonomous STATISTICAL STRUCTURE of texts“ (Doležel 1982: 545).

matematické postupy v literární vědě obhajovat a vysvětlovat jejich hlavní smysl a funkci, jak to dokládá také Franco Moretti: „Jak jsem již uvedl, kvantitativní výzkum si klade za cíl poskytovat svá data následné specifické interpretaci, a toto je přirozeně také jeho mez: poskytnout data, nikoli interpretaci samotnou.“ (sic!) (Moretti 2014: 16)

Aktuální situace v oblasti aplikace empirických metod v humanitních vědách, včetně literární vědy, je přirozeně ovlivněna možnostmi moderních elektronických korpusů.¹⁵⁴ Výhody takových nástrojů formální analýzy pro literárněvědnou praxi spočívají především ve třech základních kritériích. Vedle vcelku samozřejmé možnosti objemné excerpcce literárních textů se jedná především o schopnost jejich víceúrovňové segmentace pomocí metajazykových kritérií, přičemž definice každého ze segmentu je věcí badatelského rozhodnutí, tj. zaměření a strategie výzkumu. Definovat jednotlivé vrstvy korpusu lze jak na úrovni textu, kdy lze vymezit různé textové jednotky (slova, věty, odstavce, promluvové segmenty, narativní a deskriptivní segmenty apod.), tak mimotextové oblasti (autor, doba vzniku, žánr, poetika apod.). Dalším důležitým aspektem se pak stává kvantifikace těchto segmentů, která ve výsledku směřuje k vytvoření kvantitativních a statistických modelů. A právě modelování na bázi kvantitativních kritérií je třetím a nejdůležitějším segmentem kvantitativních metod, které se dnes využívají nejen v lingvistice, ale čím dál častěji také v literární vědě.¹⁵⁵

3.4 Kvantitativně-korpusová analýza jako zdroj literárněvědného modelování

1.

Předchozí úvahy předjímají další metodologické směřování a postup v této práci. V řadě lingvistických prací jsme mohli sledovat různé způsoby využití modelů pro systematizaci a interpretaci obecně jazykového pojmenování barev. Jak jsme rovněž konstatovali, naším cílem je analýza fikční sémantiky barev, konkrétně potom analýza zaměřená na prózu Jana Čepa. Také jsme uvedli, že pokud se primárně budeme zajímat o fikční sémantiku, je třeba se v konečném důsledku soustředit na vlastní strukturu uměleckého díla a oblast fikčního světa, který je texturou díla generován. V tuto chvíli tedy vzniká otázka, zda jsme schopni takovou analýzu založit na určitých obecných vlastnostech sledovaných

¹⁵⁴ Již v 80. letech si Vašák uvědomuje prospěšnost autorských frekvenčních či konkordančních slovníků pro literární vědu: „Literární vědě by nesporně velice pomohlo sestavení nejrůznějších konkordančních a frekvenčních slovníků pro významné autory, literární školy, směry, období, generace apod.“ (Vašák 1980: 52)

¹⁵⁵ Jak lze využívat potenciálu rozsáhlých literárních korpusů, nám dnes ukazuje zejména zahraniční výzkum, který probíhá na univerzitních pracovištích, jakými jsou především Stanford Literary Lab nebo Nebraska Literary Lab.

jevů. Jinými slovy, jsme schopni literárněvědnou interpretaci fikční sémantiky založit na obecných systémových modelech, které budou schopny využít matematické, konkrétně kvantitativní metody? Důvod takového postupu spočívá ve snaze analyzovat fikční sémantiku barev nikoli výhradně introspektivně, a tedy jako jev relativně nahodilý, popřípadě intersubjektivně sdílený, ale naopak jako jev vykazující určité objektivní systémové zákonitosti a vlastnosti, které bude užitečné extenzionálně modelovat za účelem nahlédnutí jejich celkové strukturní povahy. Co lze reálně od takových modelů očekávat, je především jejich schopnost poskytnout literárněvědné interpretaci výchozí platformu pro další, funkčně napojenou interpretaci, která na základě těchto modelů bude vysvětlovat jevy jako produkty obecných systémových zákonitostí.

Jednou z možností, jak tyto mechanismy vysvětlit, je modelovat strukturní situaci sledovaného jevu v jednotlivých kontextech. V našem případě to konkrétně znamená modelovat frekvenční stratifikaci pojmů základových barev v prozaickém díle Jan Čepa. Kvantitativní analýza je schopna vytvořit systematický přehled jeho uspořádání, tj. strukturu v uměleckém díle s ohledem na různé kontextové aspekty, o kterých bude ještě řeč. Takový přístup dovolí prvotní a zejména komplexní náhled na předivo strukturních vztahů mezi barvami v definovaných množinách textů a následně umožní jejich systematický popis a analýzu. Na základě tohoto postupu dojde u sledovaného jevu k odkrytí imanentní roviny strukturační, jež je základem konceptualizace barev ve fikčním světě nahlížené z pozice diskurzivní analýzy. Jak konstatoval František Čermák, kvantitativní příznak jazykového prvku není veličinou náhodnou, ale symptomatickou v tom smyslu, že reflektuje jeho strukturní vlastnosti (viz Čermák 2010: 244). Proto také kvantitativní hodnoty a modely, jež zprostředkovávají extenzionální strukturní vlastnosti (uspořádání) sledovaných jevů, mohou být významným pomocníkem při jejich další vědecké analýze a výkladu. Strukturní extenzionalita je na elementární úrovni vyjádřena frekvenčními hodnotami příslušných lexémů barev, které obdržíme kvantitativním vyhodnocováním literárních textů v prostředí elektronického korpusu.¹⁵⁶ Frekvenční hodnoty lexémů barev tedy nejsou jen prostým uvedením četnosti, ale *de facto* extrapolací jejich strukturní situace v narativním systému (v našem případě) konkrétního literárního díla.

Kvantitativní modely mapují frekvenční stratifikaci pojmů základových barev a slouží jako podklad (vodítko) pro následnou literárněvědnou analýzu a interpretaci fikční sémantiky barev. Základní smysl kvantitativní analýzy spočívá především v tom, že systematicky modeluje nejen makrostrukturní vlastnosti jevu, ale umožňuje mnohačetné komparace, které jsou závislé na badatelské strategii. Kvantitativní analýza sice sama o sobě není interpretací v literárněvědném smyslu, avšak literárněvědné zkoumání je

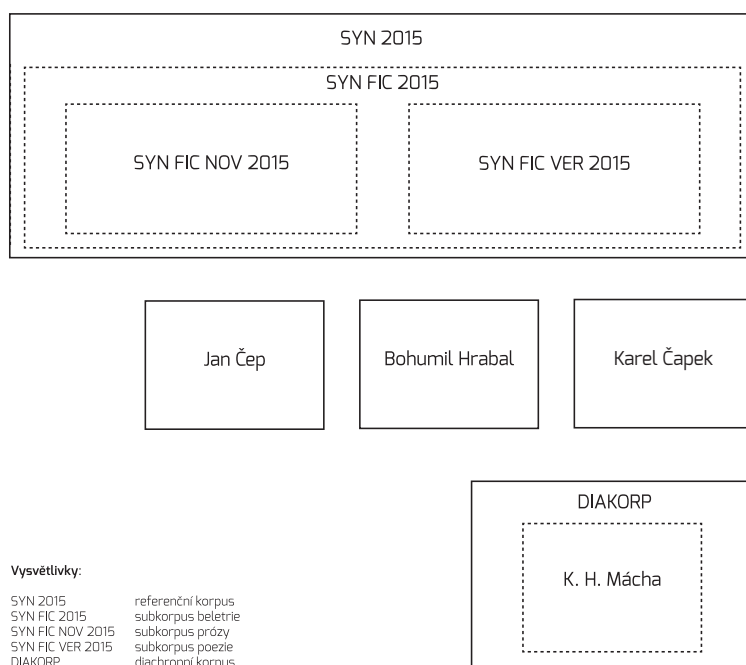
156 Principy budování autorského korpusu Jana Čepa byly popsány jinde (viz Změlík 2015).

schopna účelně metodologicky fundovat a determinovat. Nejedná se tedy o samoúčelné doplňování literárněvědného výkladu o grafy, schémata či tabulky, ale především o úsilí po objektivizaci, systematizaci a distribuci makrostrukturních kvalit reprezentovaných kvantitativními ukazateli. Samotná kvantifikace je ovšem rovněž svého druhu interpretací a, jak konstatoval Franco Moretti, matematické interpretace potom také jistou další interpretací předpokládají.

V literárněvědném kontextu se však nelze ve výsledku spokojit pouze s kvantifikací a jejími modely. Kvantitativní analýza musí být doplněna o funkční literárněvědnou analýzu, bez které by kvantifikace zcela ztratila smysl. Uvedený požadavek ostatně platí všude tam, kde se ve vědě pracuje s formálními metodami měření či statistického modelování (srov. Vašákovy poznámky na s. 109–110). Každá taková analýza je vždy „pouze“ předstupněm následné interpretace, která plně vychází z teoretického kontextu příslušné disciplíny. Je třeba jí rozumět ve smyslu funkční metodologické komponenty, na kterou v našem případě navazuje vlastní literárněvědný výklad, který bude schopen se o takové formální výsledky opřít, a především je smysluplně, tj. funkčně zakomponovat do vlastní a výsledné literárněvědné interpretace; proto i vztah mezi kvantifikací na straně jedné a literárněvědnou interpretací na straně druhé není vztahem nadřazenosti a podřízenosti, ale vztahem funkční kooperace. Kvantitativní modely upozorní na symptomatické situace v oblasti korpusu a literárněvědný přístup je vysvětlí. Vzájemnou kooperací obou postupů docílíme takového způsobu zmapování a analýzy zvolené problematiky, který bude schopen ji vysvětlovat nikoli jako jev nahodilý, ale jako jev objektivně vyplývající z daného strukturního systému. To platí i v našem případě, kdy kvantitativní příznak lexémů základových barev v Čepových prózách reflektuje a objektivizuje jejich strukturní situaci ve fikčním narativu. Tím se otázka po interpretaci fikční sémantiky barev přirozeně dotýká dalších nezbytných literárněvědných kategorií, jakými jsou vyprávěč a vyprávěcí strategie, postava, tematika, motivika, kompozice, způsoby konfigurace fikčního času a prostoru apod.

2.

Korpusové zpracování literárních textů má za úkol dodat podklady pro vytvoření kvantitativních modelů, jež budou dále využity v literárněvědné interpretaci. S tím souvisí i možnost mnohačetných komparací, které budou probíhat mezi různými (sub)korpusy. Tato srovnání jsou účelová a směřují k explikaci cílové problematiky. Základní strategie těchto komparací, jejichž konkrétní výsledky budou podrobně pojednány v následujícím oddíle, je představena v následujícím schématu (viz obr. 20):



Obr. 20: Schéma zobrazuje oblasti kvantitativního modelování jevů. Korpus synchronních textů SYN 2015 zahrnuje subkorpus beletrie (SYN FIC 2015) a tento subkorpus prózy (SYN FIC NOV 2015) a poezie (SYN FIC VER 2015). Korpusy próz Jana Čepa, Bohumila Hrabala a Karla Čapka jsou samostatnými autorskými korpusy. Diakorp je diachronním korpusem, jehož součástí jsou i prózy Karla Hynka Máchy. Analýzu barev na úrovni celého Diakorpu neprovádíme, neboť s výjimkou Máchových prozaických textů nejsou ostatní texty lemmatizovány.

Mezi uvedenými (sub)korpusy lze provádět základní statistické srovnávání pozorovaného jevu. Současně je možné postoupit i na nižší úrovně v rámci konkrétního autorského korpusu a provést kvantitativní analýzu také v rámci jeho dílčích oblastí, jimiž jsou dílčí literární texty. To ovšem již předpokládá existenci takového autorského korpusu, který počítá s literárněvědným vytěžováním. Cíleně byl takto budován jen autorský korpus Jana Čepa. Výhoda jeho strategie se ukáže ve chvíli, kdy budeme sledovat nejen chronologii jednotlivých barev, ale také paradigmatickou barevných kompozic v Čepově próze.

3.

Smyslem takové strategie je na základě kvantitativních modelů a jejich komparace demaskovat základní rámec konceptualizace barev druhého stupně v próze Jana Čepa. Jak jsme již uvedli, jde nám o vytvoření objektivního předpokladu pro systematické uchopení

konceptualizačních procesů, jejichž výsledkem je fikční sémantika barev v Čepově próze. Zajímat nás proto bude frekvenční stratifikace lexémů základových barev v jednotlivých korpusech a subkorpusech, ale také jejich jedinečná evoluce spolu s proměnou paradigmatu barevných kompozic v Čepově próze. Cílem modelů je předznamenávat další badatelské čtení analyzovaného jevu.

Dílčí frekvenční hodnoty lexémů základových barev však nejsou konečným cílem kvantifikace. Tím jsou až kvantitativní modely. A zde korpus a jeho metody analýzy umožňují různou míru pracovní variability, což znamená, že je lze využít k řešení specificky zaměřených problémů. V prvé řadě je důležité si uvědomit, jaké postupy vzhledem ke zkoumanému jevu můžeme uplatnit. V otázce pojmenování barev v konkrétním prozaickém díle půjde o tři základní pracovní postupy vycházející z kvantitativní a korpusové analýzy. Prvním krokem bude vytvoření kvantitativních modelů frekvenční stratifikace lexémů pro základové barvy na úrovni jednotlivých korpusů a subkorpusů. To nám umožní sledovat nejen situaci uvnitř každého z korpusů či subkorpusů zvlášť, ale především mnohačetné komparace, které zejména v případě vlastního Čepova autorského korpusu umožní analyzovat chronologické aspekty barev a proměnlivost barevného spektra fikčních světů. Druhým kritériem bude kontextová analýza lexémů základových barev prováděná pomocí vybraných asociačních měř a výpisů konkordancí. Tato analýza umožní statisticky vyhodnocovat kontextové okolí každého z lexémů. Třetím krokem bude vytvoření tzv. tematicko-motivických modelů. Nejen modely jednotlivých oblastí korpusu, ale i jejich typy poslouží pro komparování jevu a jeho hodnot, které bude soustředěno na cílovou problematiku, tj. na systematickou analýzu fikční sémantiky barev v Čepově próze.¹⁵⁷

V následujícím oddíle se zaměříme na analýzu skupiny lexémů pro základové barvy, jak byly stanoveny v práci Berlina a Kaye (viz Berlin – Kay 1969: 2). Jedná se o české lexémy pro barvy bílou, černou, červenou, zelenou, žlutou, modrou, hnědou, fialovou, růžovou, oranžovou a šedou. K nim připojujeme lexém pro zlatou barvu, která sice nenáleží mezi základové pojmy barev, ale Čep ji užil v názvu jedné ze svých knih.

157 Zde uvádíme skladbu korpusů prózy B. Hrabala a K. Čapka, která je dána jejich přístupností v databázi ČNK a rovněž úplným korpusovým zpracováním lexikonu obou autorů. Korpus B. Hrabala byl sestaven na základě metatextového kritéria ve webovém rozhraní ČNK <opus txttype – próza>.

Korpus prózy Karla Čapka obsahuje texty: *Boží muka*, *Trapné povídky*, *Hordubal*, *Povětroň*, *Obyčejný život*, *Krakonošova zahrada*, *Zářivé hlubiny a jiné prózy*, *Juvenilie*, různé menší prózy, *Povídky z jedné kapsy*, *Povídky z druhé kapsy*, *První parta*, *Život a dílo skladatele Foltýna*, *Továrna na Absolutno*, *Krakatit* a *Válka s mloky*.

Také v případě Máchova korpusu jsme vycházeli z možnosti ČNK, tzn. z jeho databáze. Konkrétně Máchův korpus zahrnuje prózy: *Cikáni*, *Klášter sázavský*, *Křivoklát*, *Návrat*, *Márinka*, *Večer na Bezdězu*, *Pouť krakonošská*, *Poutník*, *Svět smyslný*, *Svět zaslý*, *Valdice*. Původně nelemmatizované texty bylo potřeba dodatečně lemmatizovat. Rádi bychom proto poděkovali doc. Vladimíru Petkevičovi a pracovníkům ÚČNK za lemmatizaci Máchových próz pro potřeby této práce.

4. Kvantitativní modely: výchozí situace a jejich komparace¹⁵⁸

1.

Ve druhém oddíle jsme pojednali způsoby, jakými zejména kognitivní lingvistika a na ní založená sémantika chápe a vysvětluje povahu jazykového označení pro základové barvy. V této souvislosti jsme jmenovali pojem *konceptualizace*, kterým je sémantika jazykových pojmů barev vysvětlena jako kooperace mezi kognitivně-senzorickými aspekty, které vychází z antropologických daností, a jazykovými a kulturně-teritoriálními kritérii. Rovněž jsme sledovali, že vývoj i sémantika pojmů pro barvy (zejména sémantika asociativní) je ovlivněna historickým kulturním vývojem. Již ve chvíli, kdy je barvě jako senzorickému vjemu přisouzeno určité označení, stává se barva znakem v příslušné znakové soustavě. Tento znak, ať již se jedná o jazykový, hudební (tóny a jejich kombinace) nebo výtvarný, se v danou chvíli stává svébytnou sémantickou i sémiotickou kvalitou. Tím se obecně řečeno ocitáme v oblasti *diskurzu*, který je sám o sobě značně rozvrstvený a strukturovaný; metaforicky vyjádřeno, lze jej pokládat za jakousi druhou *přírodu*, kde se realizují významy i smysl určený univerzem diskurzu, především jeho složitými kontextuálními vztahy. Tento diskurz, respektive diskurzy, které nemusíme chápat nutně pouze jako zcela konkrétní znakové systémy jednoho typu, ale lze jim rozumět i ve smyslu celých sémiotických soustav, kombinací různých sémiotických kódů, jež utváří prostory kultury (viz pojem *sémiosféra*), se zásadně podílí na jakékoli významové modifikaci svých entit, tj. i barev.

Aniž bychom tuto otázku hodlali dále problematizovat, pouze okrajově uvedeme tři základní ontologické oblasti, které jsou utvářeny diskurzivním chováním a jeho pravidly. O první jsme hovořili v souvislosti s pojmem jazykový obraz přirozeného světa. Druhá oblast je tvořena tzv. možnými světy. V možných světech jevy disponují stejnou ontologií, jakou mají ve světě aktuálním. Příkladem modifikace barev v možném světě je jejich symbolika v křesťanství či jiné religiózní soustavě.¹⁵⁹ Třetí oblastí jsou tzv. fikční světy, k jejichž základní problematice jsme se vzhledem ke kontextu této práce stručně vyslovili

¹⁵⁸ V tomto oddíle používáme pojem *korpus* pro označení SYN 2015 a pro autorské korpusy, pojem *subkorpus* pro jednotlivé segmenty SYN 2015, tj. SYN FIC 2015, SYN FIC NOV 2015 a SYN FIC VER 2015, a označení *(sub)korpus* tam, kde hovoříme souhrnně o všech segmentech bez ohledu na předchozí rozlišení. Analogicky pojem *subkorpus* používáme i v případě dílčích segmentů autorského korpusu ČEP.

¹⁵⁹ S teorií možných světů se pracuje také ve vztahu k vědeckým koncepcím (viz Kuhn 2012).

v předchozím oddílu. Na tomto místě pouze doplníme jednu zajímavou a pro naši práci rovněž důležitou skutečnost, která se týká difference mezi možnými a fikčními světy. Jak totiž konstatuje Ronenová, filozofové uvažují o možných světech jako o abstraktních konstrukcích, zatímco literární teoretikové chápou fikci a její součásti jako svého druhu *objekty*: „To je doopravdy podstatný rozdíl: ve filozofii termín ‚možné světy‘ je nálepka pro teoretický rámec a pro abstraktní kategorie teoretického modelu; v teorii literatury se možné světy berou jako část *objektu* teoretického zkoumání.“ (Ronenová 2006: 90) Jedná se o důležitou vlastnost také v rámci našeho zkoumání, neboť právě tento úhel pohledu, ať s ním již teoreticky budeme souhlasit, nebo ne, zpřístupňuje fikční objekty určité empirické analýze, která se samozřejmě musí vztahovat k té složce literárního díla, která je takto analyzovatelná, tzn. k textové materii jako zjevné manifestaci fikce.¹⁶⁰

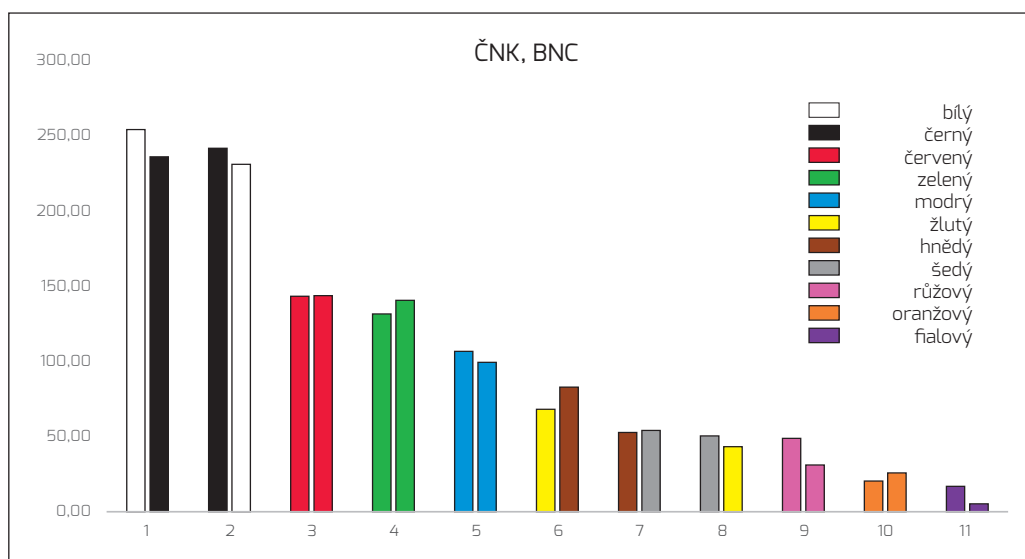
Sémantika barev vyjadřována prostřednictvím konkrétního sémiotického systému je jeho nedílnou součástí. Jakkoli lze o jazykové reprezentaci barev uvažovat z různých metodologických perspektiv, nám jde v konečném důsledku o hledisko literárněvědné, což konkrétně pro nás znamená, že nás zajímá fikční sémantika barev jako specifická kvalita fikčních světů a jejich diskurzů. A právě úloze diskurzivity, její strukturní povaze vzhledem k sémantice barev v literárním díle je v následující části věnována hlavní pozornost.

V předchozím oddíle jsme hovořili o snaze využít k analýze fikční sémantiky barev kvantitativní modely. Uvedli jsme také, že jejich využití je motivováno snahou po objektivní analýze, jejíž výsledky by mohly sloužit jako platforma pro následnou interpretaci. Další výklad v této práci bude proto rozdělen do dvou na sebe navazujících částí. V první (4. oddíl) se budeme věnovat strategii sestavování kvantitativních modelů, zároveň představíme reálné výsledky modelování námi sledovaného jevu. Ve druhé části (5. oddíl) se pokusíme tyto výsledky zužitkovat v literárněvědném výkladu. Oba tyto kroky spojuje téma fikční sémantiky základových barev v próze Jana Čepa.

160 Podle Ronenové se „fikčnost [...] promítá také do narativních a kompozičních struktur literárních světů“ (Ronenová 2006: 24). Zcela explicitně tuto skutečnost dokládá Doležel: „Fikční světy literatury jsou produkty textové činnosti. [...] Literární fikce jsou konstruovány v tvůrčím aktu básnické imaginace, v aktu *poiésis*. Médium této činnosti je literární text. Básník využívá sémiotické potence literárního textu, a tím přivádí do fikční existence možný svět, který neexistoval před jeho poetickým aktem.“ (Doležel 2012: 276, 277) Vztahem jednotlivých vrstev fikčního textu vzhledem k míře jejich kvantifikace jsme se již zabývali na jiném místě (viz Změlík 2015: 119).

2.

Výchozím předpokladem pro sérii dalších navazujících analýz a vyhodnocování je kvantifikace pojmů jedenácti základových barev,¹⁶¹ ve dvou reprezentativních národních jazykových korpusech. Konkrétně se jedná o reprezentativní korpus českého jazyka SYN 2015 a britský národní korpus (BNC¹⁶²). Z důvodu relevantních komparací frekvenčních hodnot mezi různě velkými korpusy je třeba tyto hodnoty normalizovat, což provádíme standardním přepočtem absolutní frekvence (Af) na frekvenci relativní (Rf).¹⁶³ Tento postup platí v celé práci.



Graf 1: Hodnoty relativních frekvencí (i.p.m) jedenácti základových barev. První sloupec ČNK, druhý BNC. Frekvenční hodnoty viz přílohu 1.

Jak vidíme, v obou případech jsou frekvenční stratifikace pojmů základových barev *de facto* analogické. Jistou rozbíhavost sledujeme na pozicích 6–8, avšak zde se jedná o kombinaci tří barev. Můžeme tedy konstatovat, že model je relativně shodný se základním konceptem evoluce barev (viz Berlin – Kay 1969). Klást rovnítko mezi evolučním modelem barev a modelem korpusovým by ovšem nebylo zcela náležité, neboť korpus reflektuje stratifikační situaci jevu v příslušném diskurzu, a tím je v tomto případě národní jazyk, respektive dva národní jazyky a jejich synchronní situace. Výše jsme konstatovali,

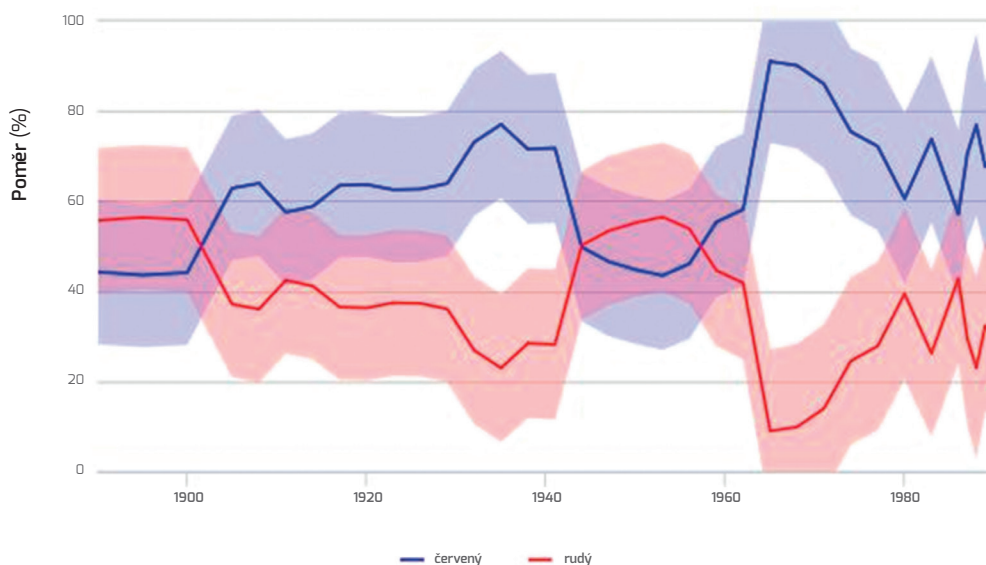
¹⁶¹ Srov. Uusküla 2008: 3.

¹⁶² British National Corpus (BNC): Dostupné z WWW: <<http://corpus.byu.edu/bnc/>>.

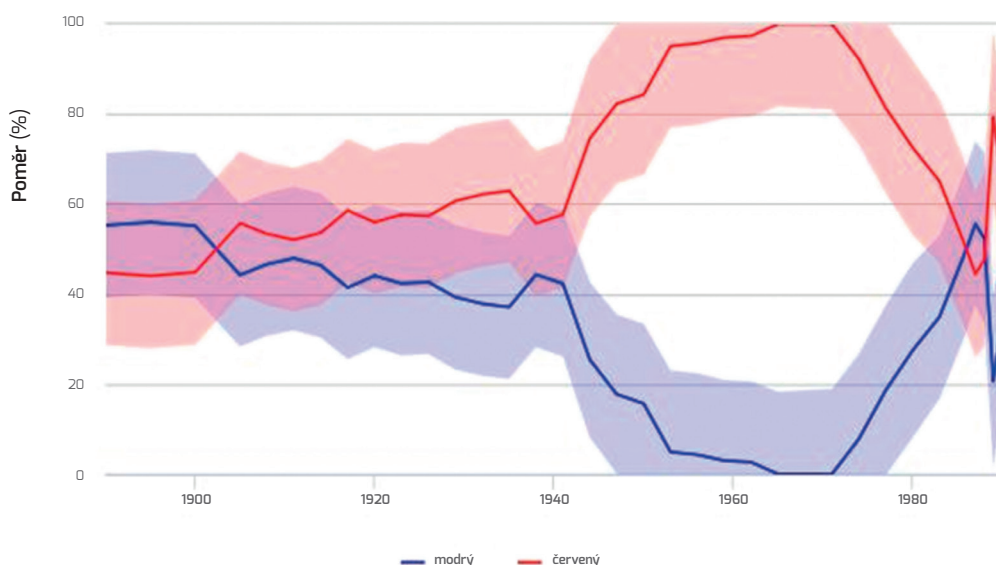
¹⁶³ Vzorec pro výpočet relativní frekvence: $Rf = \frac{Af}{N} \times 1\,000\,000$, kde Af je celkový výskyt (frekvence) hledaného výrazu (v našem případě lemmatu) a N je velikost příslušného korpusu. K dalším výpočtům frekvencí viz WIKI ČNK: Dostupné z WWW: <<https://wiki.korpus.cz/doku.php/pojmy:frekvence>>.

že jazykové výrazy označující barvy jsou samostatnými sémantickými kvalitami, které jsou včleněny do diskurzivního kontextu. Přesto na nejobecnější diskurzivní úrovni, tj. na úrovni národních jazyků, můžeme sledovat, že stratifikační rozložení barev je analogické a že rovněž relativně odpovídá základnímu evolučnímu modelu, což potvrzuje dřívější konstatování lingvistů o symptomatické frekvenční vytíženosti zejména nesmíšených základových barev, tj. obou barev achromatických a k nim připojeným barvám červené, zelené, modré a žluté (viz tab. 3). Odchytky, které pozorujeme zejména u žluté, jsou způsobeny nikoli odlišným evolučním procesem, ale diskurzivním kontextem; jinými slovy příznakovým užitím této barvy v aktuální situaci národního jazyka. Nejedná se tedy o popření evolučního modelu.

Vliv diskurzivních sil a jejich paradigmatu lze dobře dokladovat také v následujících grafech znázorňujících diachronní variabilitu barev v ČNK (viz graf 2, graf 3.). V grafu 2 můžeme pozorovat, že kolem roku 1944/1945 dochází k postupnému prosazování rudé. Tato situace kulminuje kolem roku 1953. Situace se potom začíná opět proměňovat a koncem 50. let se prosazuje červená, která v námi vybraném segmentu kulminuje v polovině 60. let. Tato situace dokládá vliv dobového ideologického a politického diskurzu a jeho proměn. V současné češtině převládá jak v psaném, tak v mluveném jazyce červená. Graf 3 zobrazuje vztah modré a červené. Pro budoucí srovnání nás bude zajímat zejména časový segment, který se vztahuje k době, kdy vznikaly Čepovy prózy do chvíle, než autor emigroval, tzn. období let 1926–1948. V tomto úseku (viz graf 3) vidíme pozvolný nárůst červené a naopak analogický pokles modré zejména v období ke konci druhé světové



Graf 2: Srovnání červené a rudé (Zdroj: SyD – Korpusový průzkum variant)



Graf 3: Srovnání modré a červené (Zdroj: SyD – Korpusový průzkum variant)

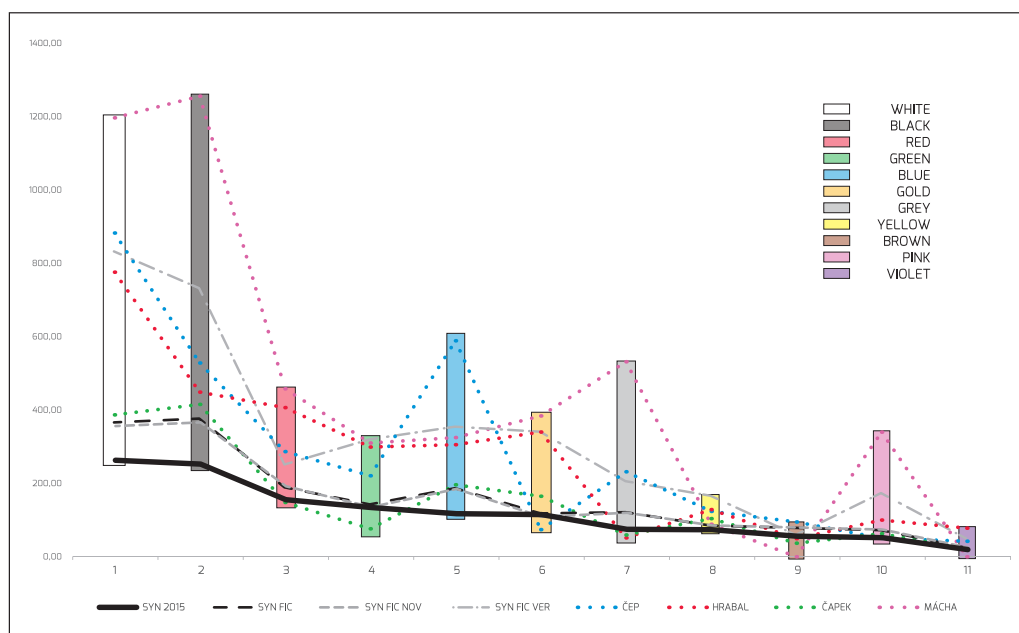
války. Od poloviny 40. let do konce let 80. jasně převládá červená, což se sice koncem 80. let na chvíli promění, avšak kolem roku 1989 opět pozorujeme strmý nárůst červené. I zde tedy lze uvažovat o vlivu dobového ideologického diskurzu a jeho intenci, který se projevuje v míře užívání vybraného lexika. Situace v obou časových segmentech, tj. cca v letech 1945 a kolem roku 1989, bude přece jenom odlišná. Uvedený poznatek sám o sobě nevyplyvá přímo z grafů. Ty pouze signalizují symptomatické oblasti, jež musí být interpretovány s ohledem na příslušný dobově diskurzivní kontext.

To, že oba modely (evoluční a korpusový) na nejobecnější rovině korelují, dokládá rámcovou vazbu mezi evolucí barev a způsobem jejich frekvenční stratifikace v národním jazyce. Jak v případě barev konstatují Věra a Barbara Schmiedtovy: „[Č]ím vyšší frekvenční číslo, tím silnější zapojení do jazykového systému.“ (Schmiedtová – Schmiedtová 2006: 286) Podle tohoto zjištění tedy obecně platí, že evolučně starší výrazy pro barvy mají obecně v systémech přirozeného jazyka vyšší frekvenci.

Dále nás bude zajímat, jaká nastane situace ve chvíli, kdy budeme svá pozorování provádět na dílčích, žánrově profilovanějších diskurzech reprezentovaných příslušnými subkorporusy SYN a autorskými korpusey. Přistoupíme tedy k nižším úrovním a v rámci češtiny srovnáme vybrané subkorporusy, tzn. vedle reprezentativního korpusu národního jazyka SYN 2015 zvolíme korpusey beletrie (SYN FIC), prózy (SYN FIC NOV), poezie (SYN FIC VER) a dále vybrané autorské korpusey zahrnující pouze prozaickou tvorbu; konkrétně půjde o korpus prózy Bohumila Hrabala, Karla Čapka, Karla Hynka Máchy a Jana Čepa. Jelikož je naším konečným cílem otázka sémantiky barev v próze Jana Čepa,

modifikujeme také vlastní výběr základových barev. V Čepově próze se nevyskytuje oranžová, zato v názvu jedné jeho povídkové knihy je slovo zlatá. Ve výsledku tedy budeme pozorovat chování deseti základových barev a jedné barvy nezákladové.

Barvy se v češtině nejčastěji označují adjektivem (viz grafy 5a–5h). Nás však budou zajímat i další tvary, především substantivum pojmenovávající barvu jakožto substanti (červen), verbum označující procesualitu (červenat) a adverbium jako příznak děje, stavu, situace (červeně). Každou z jedenácti zde analyzovaných barev tedy budeme chápat jako frekvenční sumu těchto čtyř slovních druhů. Hodnoty v grafech proto ve výsledku nereprezentují výhradně adjektivum označující barvu, ale právě definovaný soubor čtyř formálně-lexikálních způsobů pojmenování barvy. Jedná se o jakousi kumulativní reprezentaci, kterou označujeme anglickými termíny barev, jež zde plní funkci nikoli vlastního jazykového znaku, ale názvu kategorie.¹⁶⁴ Srovnání výše jmenovaných (sub)korpusů budeme vztahovat ke společnému referenčnímu rámci, kterým je SYN 2015, neboť situaci v SYN 2015 lze chápat jako bezpříznakovou (viz graf 4).



Graf 4: Frekvenční distribuce barev ve vybraných (sub)korpusech na referenčním základě SYN 2015. Frekvenční hodnoty viz v příloze 2.

¹⁶⁴ Z tohoto důvodu tyto kategorie zapisujeme také velkými písmeny. Kupříkladu BLACK neinterpretujeme jako anglický výraz černý, ale jako název kategorie, která zahrnuje lexémy čern, černý, černat, černě apod.

Na posloupnosti jedenácti kategorií barev (WHITE, BLACK, RED, GREEN, BLUE, GOLD, GREY, YELLOW, BROWN, PINK, VIOLET) řazených dle klesající frekvence jejich výskytu v referenčním SYN 2015 pozorujeme následující situace: Křivka SYN 2015 zachycuje pozvolný pokles uvedených kategorií barev. Jak bylo řečeno, tuto situaci chápeme jako diskurzivně bezpříznakovou. V grafu 4 ovšem můžeme pozorovat některé zajímavé jevy v chování jazykových výrazů pro (základové) barvy, ke kterým dochází v závislosti na proměňujícím se diskurzivním rámci. Porovnáme-li frekvenční průběhy barev ve vybraných (sub)korpusech, potom lze obecně konstatovat, že jejich divergence se zvyšuje s tím, do jaké míry se (sub)korpora vzdalují od referenčního korpusu SYN 2015, respektive do jaké míry se korpusová data stávají diskurzivně vyhraněnějšími. Avšak i zde lze pozorovat odchylky. Nejnižší míru divergence od referenčního SYN 2015 vykazuje SYN FIC NOV, tedy celkově subkorpus prozaických textů, což je celkem očekávané. Zato SYN FIC VER, tedy subkorpus poezie, se vzhledem k referenčnímu SYN 2015 vyznačuje výraznějším vychýlením. To je v tomto subkorpusu dáno celkově příznakovým užitím barev, ovšem již s nestejnou intenzitou. Výrazně symptomatické jsou v tomto subkorpusu obě achromatické barvy a dále zejména zelená, modrá, zlatá a růžová.¹⁶⁵

Na výšce sloupců jednotlivých barev, které vyznačují rozptyly mezi jejich frekvencemi v závislosti na (sub)korpusech, pozorujeme míru divergence jednotlivých barev, která je ovlivněna diskurzivními parametry vybrané množiny textů. Podle tohoto kritéria se zcela očekávaně chovají autorské korpusy, respektive jejich části reprezentující prozaickou tvorbu, jež v grafu signalizují významně individuální frekvenční zatížení a průběh jednotlivých kategorií barev. Achromatické barvy dosahují nejvyššího zastoupení v korpusu MÁCHA, ve kterém je oproti jiným autorským korpusům významný podíl šedá a růžová. Zajímavá je pozice červené, zelené, modré a zlaté v korpusu HRABAL, neboť tyto hodnoty a průběhy korelují s korpusem MÁCHA. Z tohoto srovnání jistě nelze učinit předběžný závěr, že sémantika, respektive fikční sémantika těchto barev bude u obou autorů stejná. Taková interpretace by byla nejenom nenáležitá, ale naprosto mylná. Již na první pohled je zjevné, že v Hrabalově korpusu se ke jmenovaným chromatickým barvám nerealizuje tak výrazná dominantní protiváha barev achromatických, jako je tomu v korpusu MÁCHA. Přesto nám již toto jednoduché srovnání může poskytnout podnět k sérii otázek, které povedou k systematické analýze fikční sémantiky barev. Frekvence nám v tuto chvíli „pouze“ ukazují, jaké barvy jsou v uvedených korpusech, jež reprezentují množiny narativních textů, příznakové, a to vzhledem k definované

¹⁶⁵ Je třeba si uvědomit, že jak SYN FIC NOV, tak SYN FIC VER lze pokládat za referenční korpusy vzhledem k textovému typu, který reprezentují. Odchylka v případě SYN FIC VER je tak ukazatelem typově diskurzivní modifikace subkorpusu.

referenční bázi. O vlastní sémantice barev, která je hlavním a konečným cílem literárně-vědné analýzy, frekvence explicitně nereferuje.

Nicméně již toto obecné zjištění má pro literární vědu svůj význam. Kvantifikace vybraných jevů, jejich modelace a základní komparace poskytují literární vědě podnět k navazující analýze. Dalo by se říci, že tyto modely navádí literárního vědce k těm oblastem a jevům, které se jeví jako příznakové. S tím ovšem souvisí další důležitá skutečnost, kterou je komparační strategie. Lze samozřejmě srovnávat kupříkladu Máchovy prózy s jakýmkoli jiným souborem textů, a to nejen nutně textů uměleckých. Důležité je ovšem výzkumné zadání, tj. vzhledem k čemu má být srovnání realizováno a co tímto srovnáním hodláme zjistit. V případě nejen Máchy by bylo zajímavé srovnání s tvorbou dalších autorů a jejich děl, která vznikala v užším časovém horizontu, než jaký vyplývá ze srovnání Máchy se situací v díle B. Hrabala a dalších zde vybraných komparovaných autorských korpusů. Zde ovšem narážíme na problémy praktického charakteru. Náš výběr je pouze demonstrující a zcela jistě nemá nahradit systematický výzkum v této oblasti, jemuž se do cesty kladou zejména problémy spočívající v neexistenci speciálních korpusů uměleckých textů.¹⁶⁶

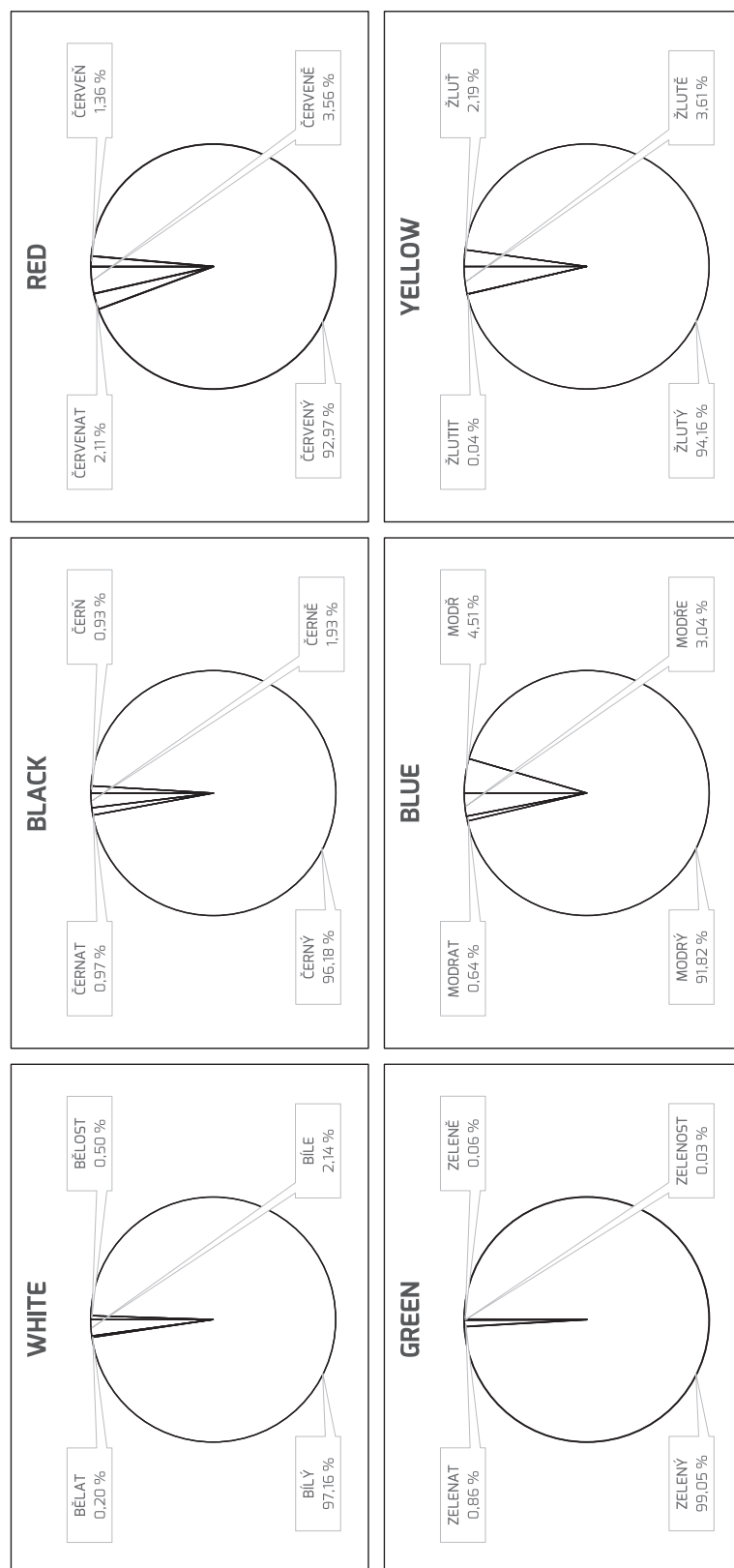
Obraťme ale ještě na chvíli pozornost k situaci v grafu 4. Jestliže jsme konstatovali, že s mírou specializace (sub)korpusu dochází k nárůstu divergence ve frekvenční stratifikaci barev vzhledem k reprezentativnímu SYN 2015, potom to neplatí vždy. Toto pravidlo je na námi vybraných korpusech realizováno s výjimkou korpusu ČAPEK. Všimněme si, že frekvenční průběh zde *de facto* kopíruje křivku SYN FIC, respektive SYN FIC NOV. I zde jsou jisté odchylky, které můžeme sledovat u barev červená, zelená, které jsou pod referenční hranicí na straně jedné, a modrá, která je naopak nad touto hranicí. Nicméně míra frekvenční variability je zde ze všech autorských korpusů jednoznačně nejnižší. Opět se tedy objevuje otázka, zda tato ne-symptomaticnost frekvenční distribuce barev v Čapkově próze souvisí s její poetikou a nejedná-li se ve skutečnosti naopak o uměleckou symptomaticnost, která je z našeho hlediska dána tím, že bychom uvedenou situaci nepředpokládali ve vymezeném souboru narativních fikcí. Zdánlivá nevyhraněnost v otázce frekvenční stratifikace barev u Čapka, která je analogická s referenčním korpusem pro prózu SYN FIC NOV, může být naopak důvodem významového napětí mezi uměleckými žánry a způsoby jejich realizací u Čapka na straně jedné a obecnou bezpříznakovostí jmenované stratifikace na straně druhé.

¹⁶⁶ Pouze v případě básnických textů je realizován samostatný korpus českého verše, který takové komparace umožňuje (viz Plecháč 2018).

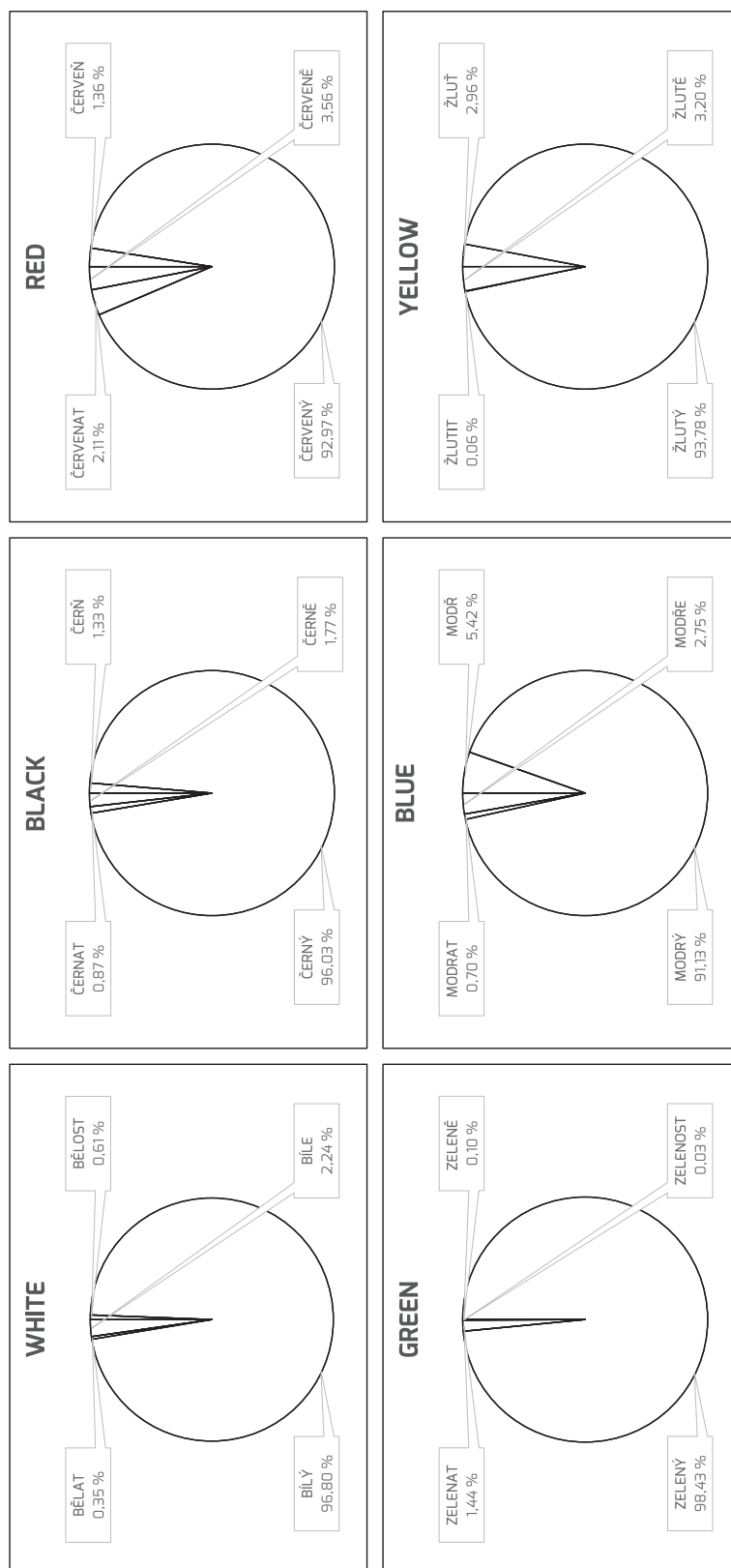
K problematice speciálních literárních korpusů narativních textů viz Změlík 2017c. Jiným problémem, zejména v případě textů z 19. století a starších, je to, že nejsou dosud lemmatizovány.

Graf 4 nám tedy rámcově a přehledově vyznačuje dvě hlavní kritéria: frekvenci a stratifikaci pojmů základových barev. Oba ukazatele lze chápat jako extrapolaci strukturního rozložení barev v příslušných (sub)korpusech. V případě autorských korpusů toto rozložení reprezentuje extenzionální strukturní situaci v prozaickém díle daného autora, tedy nikoli situaci v konkrétním textu. Jak vlastní frekvenční hodnoty, tak model stratifikace barev jsou obecnými ukazateli strukturního chování jevů, které jsou ovlivněny příslušnou diskurzivní intencí. V případě autorských korpusů lze tyto ukazatele vyhodnotit jako měřitelný projev strukturní intence projevující se v množině uměleckých textů, tj. vybraných próz daného autora. Pro tuto situaci je rovněž příznačné, že s mírou této divergence dochází k nárůstu rozdílu ve vytížení jednotlivých slovnědruhových forem označujících příslušnou barvu. Opět můžeme pozorovat, že nejmenší rozdíly jsou mezi reprezentativními korpusy SYN 2015, SYN FIC a SYN FIC NOV. Pokud bychom však chtěli tvrdit, že s mírou specializace (sub)korpusu, a tedy profilace diskurzu dochází k nárůstu divergence mezi jednotlivými slovními druhy, situace v grafech 5a–5h ukazuje, že toto pravidlo neplatí zcela automaticky, stejně jako absolutně neplatí tvrzení, že každý autorský korpus nutně znamená vychýlení od reprezentativní platformy, byť tomu tak ve většině případů nejspíš bude.

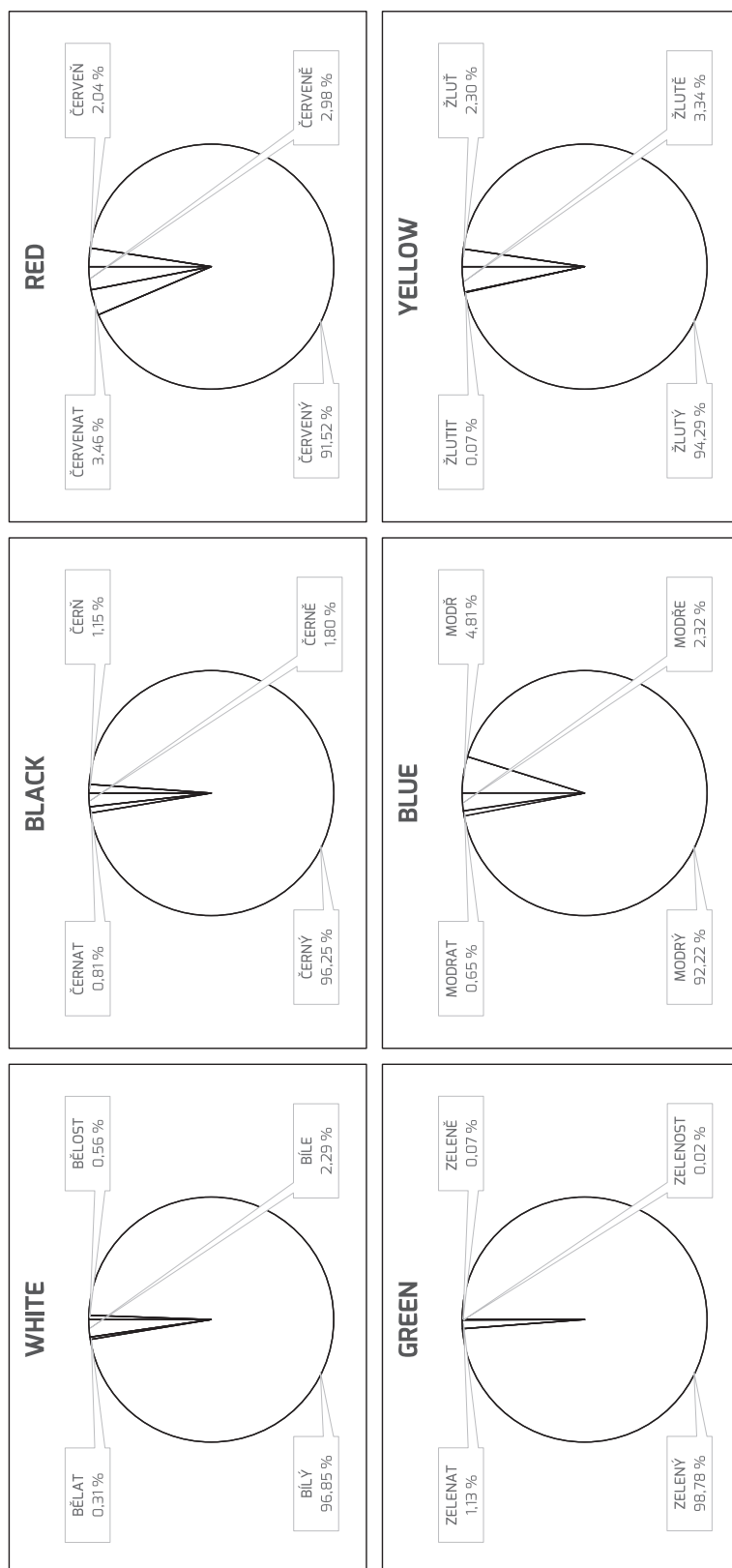
Mezi typem (sub)korpusu a zastoupením slovních druhů není jednoduchá přímá úměra, což opět dokazuje rozdílný vliv příslušného diskurzu, který determinuje využití jednotlivých lexikálních forem k označení barev. Ačkoli u všech pojmenování barev jednoznačně převládá adjektivum, můžeme pozorovat nestejné poměry mezi ostatními slovními druhy v případě jednotlivých (sub)korpusů. Kupříkladu v korpusu prózy ČEP jsou oproti skupině SYN 2015, SYN FIC (NOV) vytíženější formy bělat, bělost, zatímco adverbium bíle se nevyskytuje. Naopak v případě kategorie RED u téhož autorského korpusu sledujeme, že ve srovnání se SYN FIC NOV a SYN FIC VER dochází k významnějšímu nárůstu tvaru označujícího procesualitu – červenat – anebo k výraznějšímu zastoupení substantiva modř. V korpusu beletrie HRABAL u kategorie WHITE výrazněji dominuje adjektivní tvar, zatímco podobně jako u Čepa i u Máchy sledujeme frekvenční symptomaticnost lexému bělat. Korpusy se rovněž liší počtem aktivovaných tvarů v dané kategorii. ČAPEK má v kategorii BLACK pouze lexémy černě a černý. V korpusu MÁCHA jsou zase v kategorii YELLOW lexémy žlutý a žlutě, kdy tvar žlutě je v rámci srovnání všech zde uvedených korpusů právě u Máchy zastoupen nejvýrazněji atd. V korpusu ČEP zase pozorujeme, že nejméně tvarů má kategorie GREEN a YELLOW. Zopakujme tedy ještě jednou, že uvedené rozdíly a odchylky od referenčních rámců, tj. jednotlivých referenčních segmentů skupiny SYN 2015, jsou projevem strukturního chování těchto forem v rámci příslušných diskurzů a jejich intenčních polí.



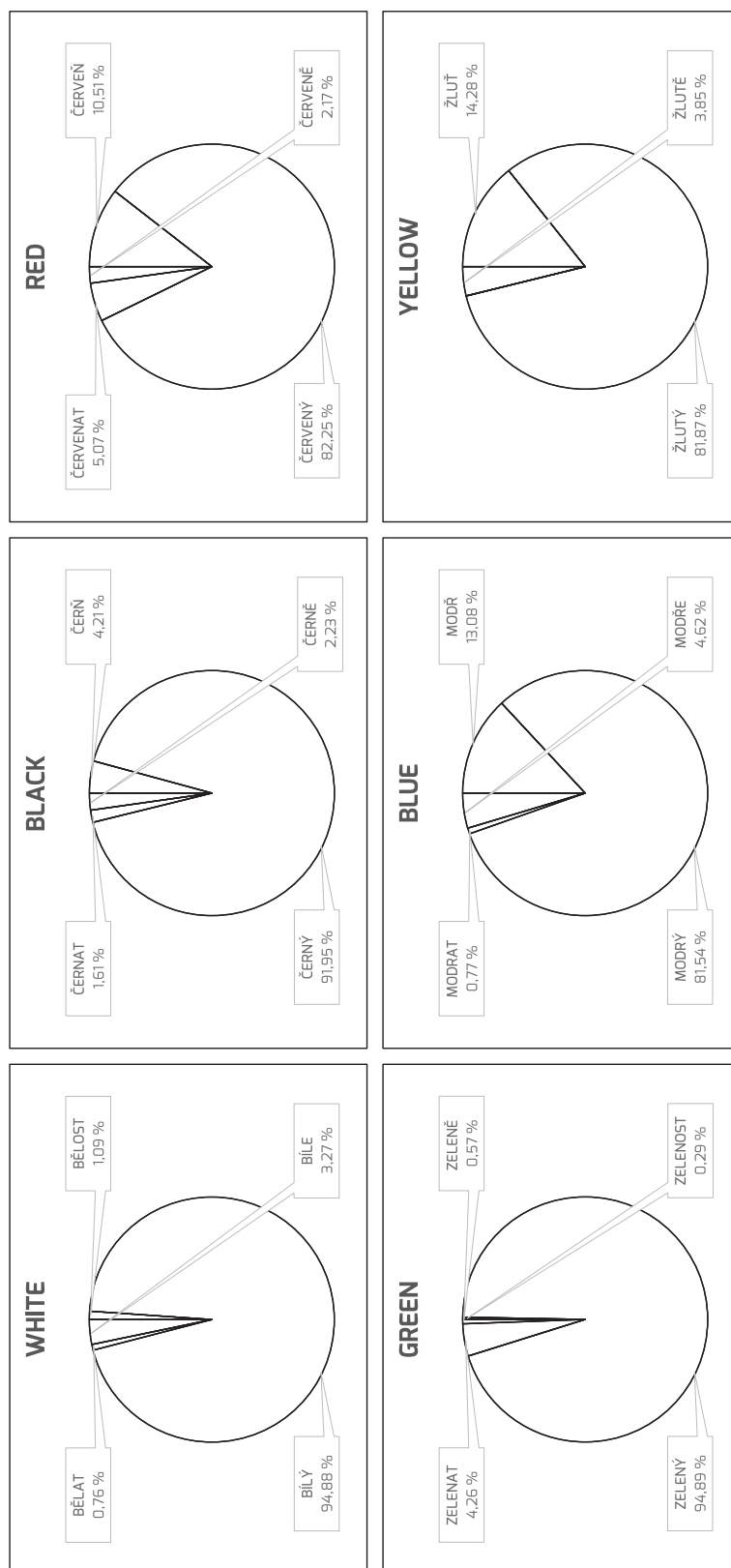
Grafy 5a: Frekvenční distribuce slovních forem v SYN 2015.



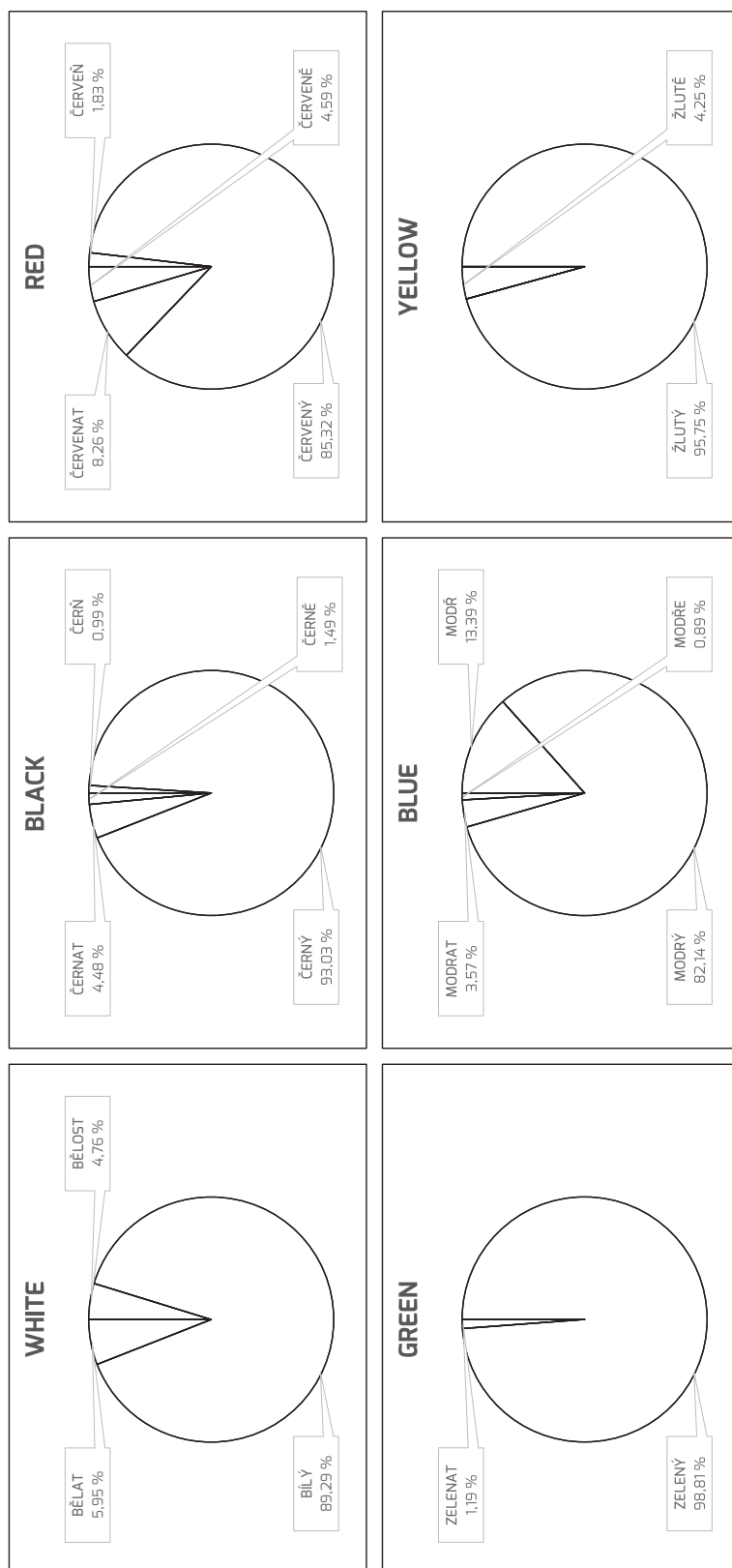
Grafy 5b: Frekvenční distribuce slovních forem v SYN FIC.



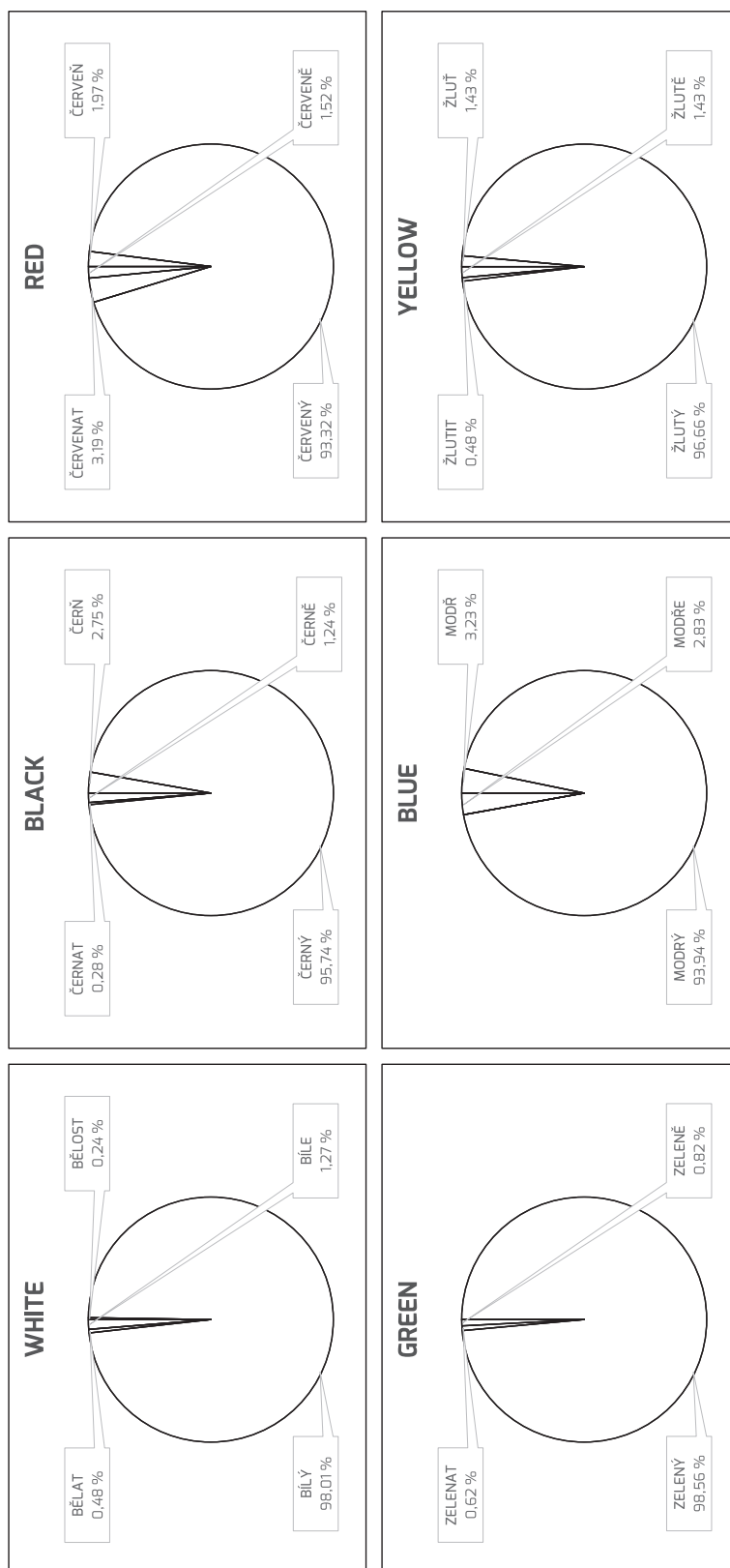
Grafy 5c: Frekvenční distribuce slovních forem v SYN FIC NOV.



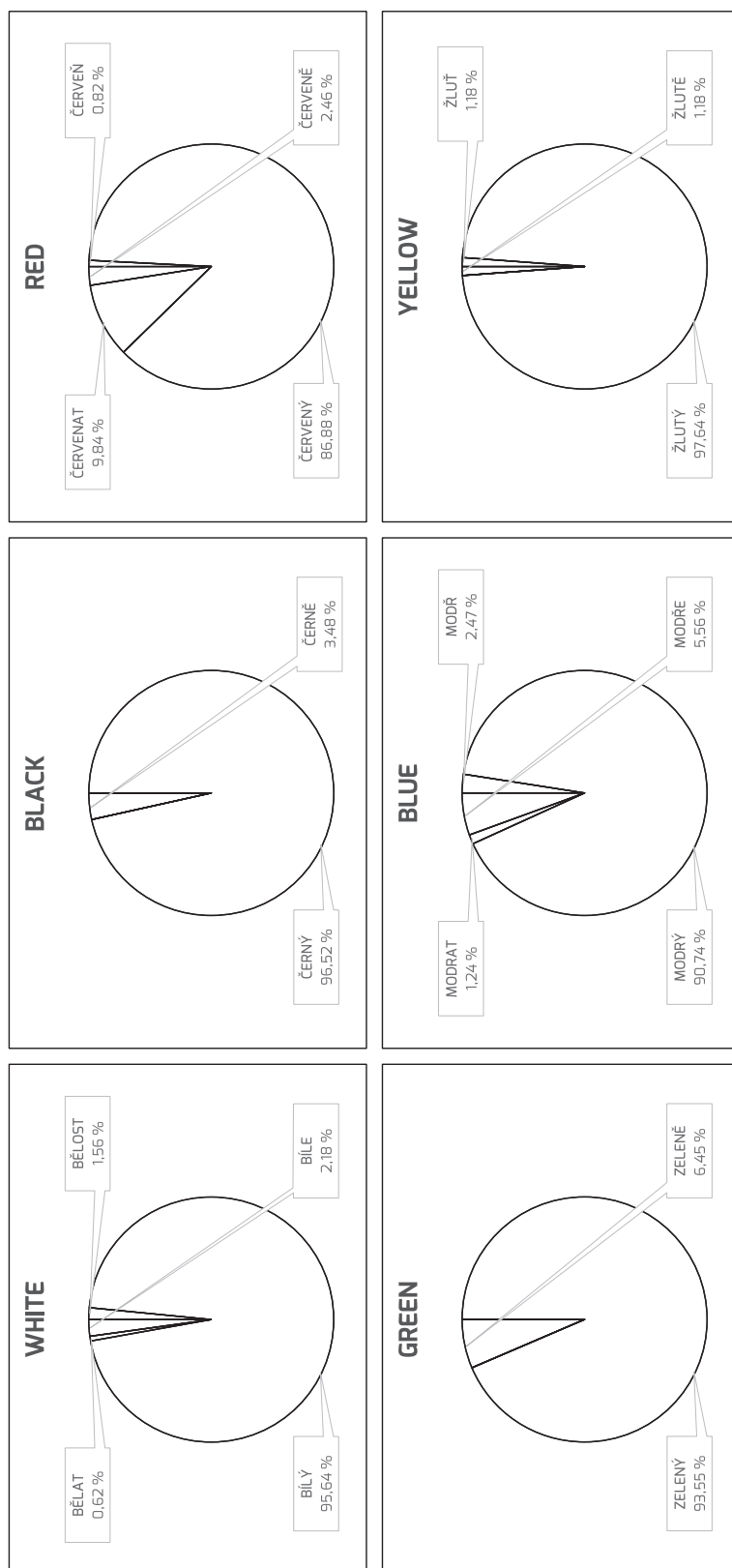
Grafy 5d: Frekvenční distribuce slovních forem v SYN FIC VER.



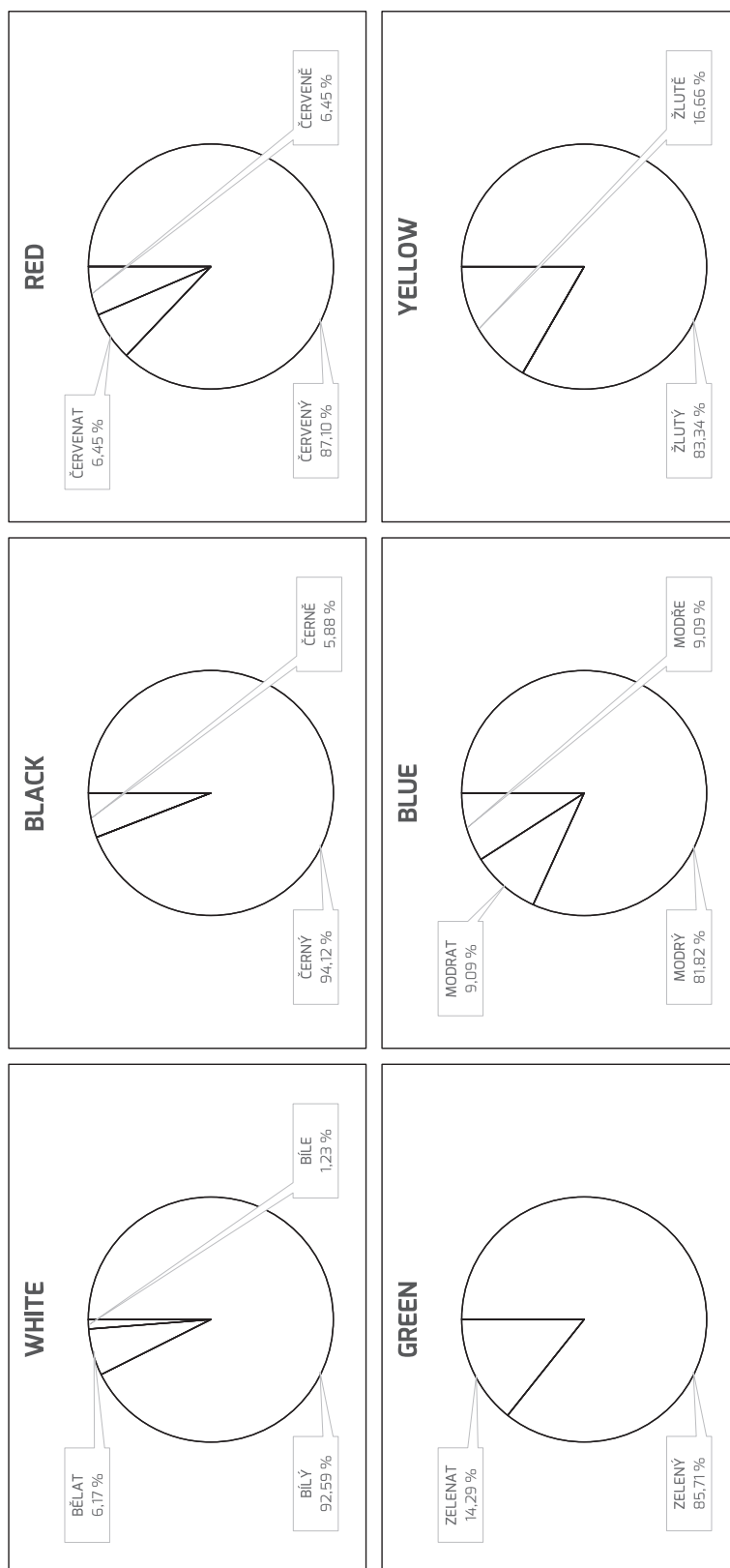
Grafy 5e: Frekvenční distribuce slovních forem v ČEP.



Grafy 5f: Frekvenční distribuce slovních forem v HRABAL.



Grafy 5g: Frekvenční distribuce slovních forem v ČAPEK.



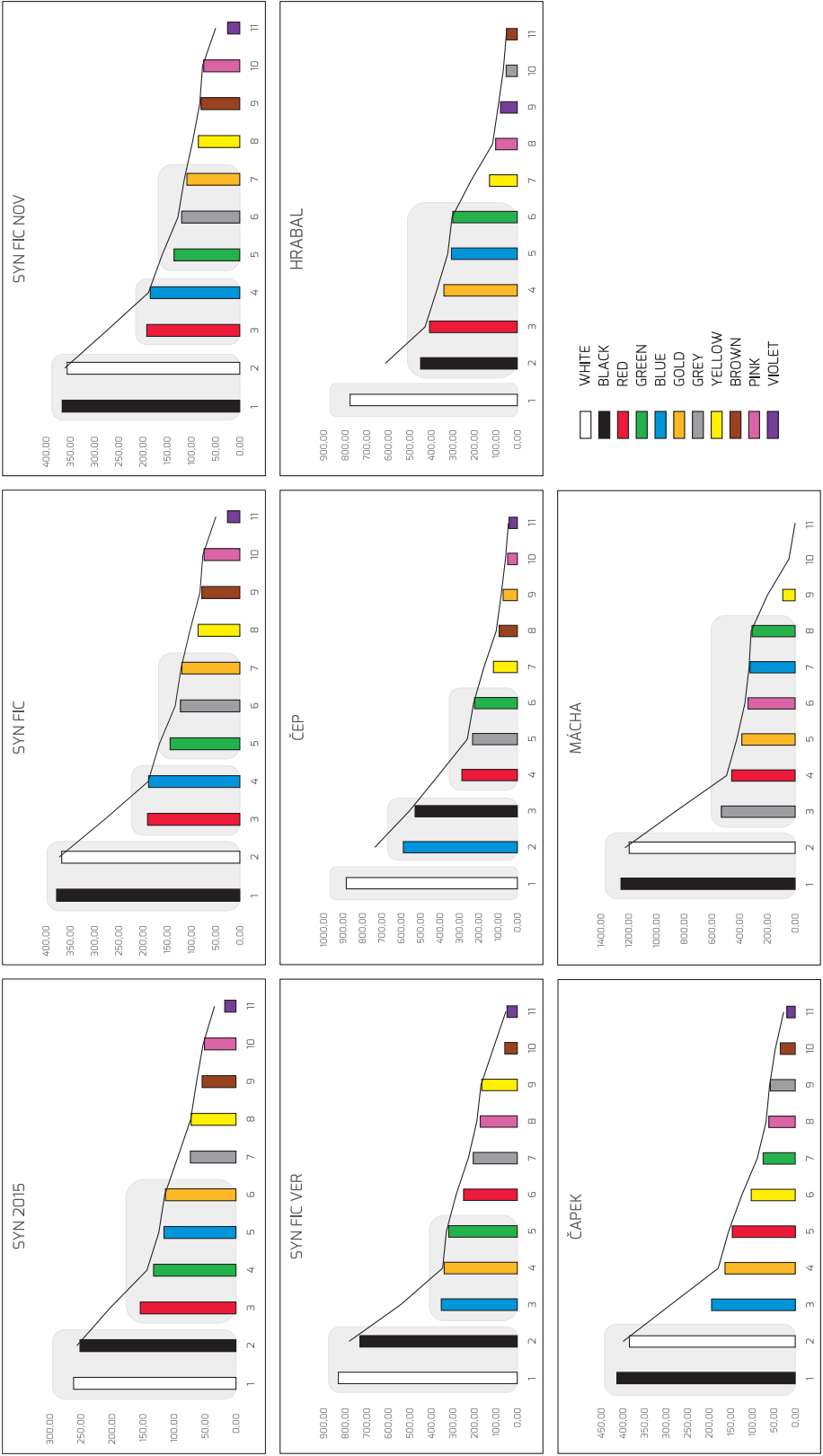
Grafy 5h: Frekvenční distribuce slovních forem v MÁCHA.

3.

Dalším krokem je vytvoření samostatných kvantitativních modelů pro každý (sub)korpus. Výše jsme sledovali (viz graf 4), že s mírou diskurzivní profilace (sub)korpusu relativně narůstá divergence frekvenční stratifikace kategorií základových barev. Graf 4 ukazuje spíše k divergenci, tzn. zachycuje míru rozptylu v profilech jednotlivých kategorií barev v závislosti na typu (sub)korpusu. Jak vypadá frekvenční stratifikace v jednotlivých (sub)korpusech dle klesající frekvence, ukazují následující grafy 6a–6h (viz s. 135).

Graf 6a modeluje frekvenční stratifikaci kategorií barev v SYN 2015. Frekvenční profil reprezentativního korpusu národního jazyka zobrazuje postupný frekvenční pokles těchto kategorií, který s výjimkou zlaté kopíruje základní evoluční model barev, jak již bylo řečeno. Uvedené modely nám zobrazují dvě základní skutečnosti: první je způsob řazení jednotlivých kategorií dle klesající frekvence a druhý je frekvenční profil těchto kategorií. Vyjdeme-li opět ze situace v SYN 2015, kterou budeme chápat jako bezpříznakový stav, můžeme na ostatních modelech sledovat, jak se proměňuje nejen způsob seřazení kategorií, ale i frekvenční profil. A opět zde platí to, co jsme již konstatovali výše, že totiž se specializací korpusu dochází k narůstající divergenci u obou jmenovaných kritérií; tato divergence je výsledkem diskurzivní povahy každého z uvedených (sub)korpusů.

Posloupnost kategorií barev v SYN 2015 je referenční a bezpříznaková. U SYN FIC, tj. korpusu beletrie, již pozorujeme přesunutí kategorie BLUE před GREEN a její relativní analogii s RED. Podobně například v SYN FIC VER oproti předchozím situacím dochází k významnější akcentaci kategorie GOLD, která se ocitá dokonce na druhé pozici v rámci chromatických barev. V případě autorských korpusů (viz grafy 6e–6h) naopak pozorujeme, že původní rámcové paradigma, které je založeno na frekvenční hierarchizaci kategorií základových monofokálních barev, se významně narušuje, a to dokonce do takové míry, že místy může dojít k oslabení či zániku základní dichotomie mezi skupinou achromatických a chromatických barev, jako je tomu v případě korpusů HRABAL a ČEP. Toto narušení však není u jmenovaných autorských korpusů stejné. V případě korpusu ČEP se jedná o jediný příklad v naší vybrané množině autorských korpusů, u kterého jeho stratifikační profil rozložil základní dichotomii achromatické – chromatické barvy tím, že se mezi achromatické barvy dostává BLUE. V případě korpusu HRABAL tomu tak sice není, avšak přesto je symptomaticnost skupiny achromatických barev oproti barvám chromatickým oslabena, jak ukazuje frekvenční profil, ve kterém je nivelizován skokový předěl mezi skupinou achromatických a chromatických barev. Jak bylo řečeno, tyto situace, jež jsou výsledkem diskurzivní strukturace barev v příslušných autorských korpusech, signalizují mimo jiné odlišný poměr obou základních skupin barev (achromatických – chromatických).



Grafy 5a–6h: Distribuce barev dle klesající relativní frekvence v jednotlivých (sub)korpusech.

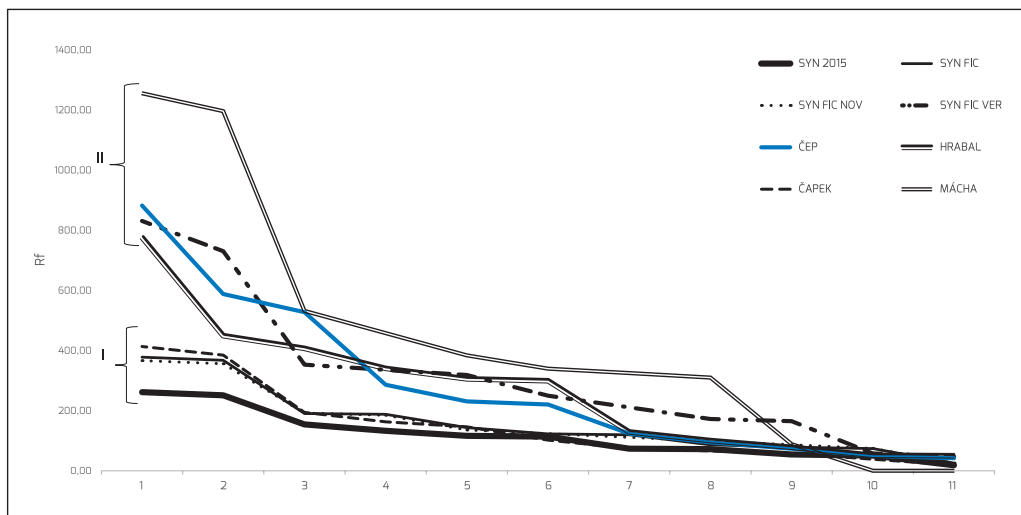
Na rozdíl od frekvenčních profilů každé z kategorií barev (viz graf 4) nám tyto modely zobrazují stratifikační situaci dotčených kategorií uvnitř každého ze (sub)korpusů. Každá z kategorií barev je zde modelována v kontextu ostatních kategorií, vůči kterým se sama profiluje. Z grafů 6a–6h vyčteme, jak se má daná kategorie barev k jiným kategoriím, se kterými bezprostředně sousedí, a jakou pozici má v celkovém frekvenčním profilu (sub)korpusu. Navíc z jednotlivých profilů je patrné, že stratifikace je v každém ze (sub)korpusů individuální, což jsme se také pokusili vyznačit společným rámováním těch kategorií barev, které mají relativně blízké frekvenční hodnoty, a vytváří tak jakousi společnou skupinu, která je od ostatních oddělena „schodkem“, jakýmsi frekvenčním švem. Toto dělení je však výsledkem individuálního pozorování a striktně nevychází ze statistických testů; proto je také vhodné je v kontextu naší práce brát s určitou rezervou. Nicméně i tak je dobře patrné, že tyto množiny se navzájem liší jak co do počtu kategorií, tak také vzhledem k povaze švu (velikosti „schodku“). Tak v SYN FIC VER se do jedné množiny dostaly kategorie BLUE, GOLD, GREEN, zatímco například v korpusu HRABAL to jsou kategorie BLACK, RED, GOLD, BLUE, GREEN. Uvedené grafy tedy prokazují závislost rozložení barev na diskurzivních kritériích, což je v případě autorských korpusů obecně výrazem poetiky vybrané skupiny textů, tj. souboru strukturních literárněvědných kategorií a způsobů jedinečných diskurzivních konfigurací.¹⁶⁷

V tuto chvíli je rovněž zřejmé, že jednotlivé modely, které jsme doposud v této práci představili, bude užitečné kombinovat, respektive na cestě k literárněvědné interpretaci modelovaného jevu bude vhodné vytvářet takové výkladové strategie, které budou založeny na jejich funkční provázanosti. Důvodem je především to, že každý model zobrazuje poněkud jiné aspekty a kontexty. Jako příklad můžeme zvolit situaci v korpusu ČAPEK. Z grafu 4 jsme vysledovali, že je to právě tento korpus, který je vzhledem k referenčnímu SYN 2015 nejméně příznakový; jinými slovy, že frekvenční průběh kategorií barev v tomto autorském korpusu se ze zde sledovaných autorských korpusů nejméně vymyká frekvenčnímu profilu SYN 2015, respektive SYN FIC NOV. Ovšem teprve graf 6g nám blíže ukazuje, že z hlediska frekvenční stratifikace je situace v korpusu ČAPEK odlišná od SYN 2015 či SYN FIC NOV. Na pozadí řazení barev v SYN FIC NOV vidíme, že v korpusu ČAPEK dochází k akcentaci GOLD a naopak k odsunutí RED. Podobně by bylo zkreslující se kupříkladu domnívat, že stratifikační situace v korpusu ČAPEK a SYN FIC VER, které se alespoň v případě prvních čtyř kategorií barev jeví být analogické, znamenají, že interpretace¹⁶⁸ dejme tomu sémantiky modré barvy bude rovněž

¹⁶⁷ O těchto kategoriích a konfiguracích budeme podrobně hovořit v pátém oddíle v souvislosti s literárněvědnou interpretací příslušných kvantitativních modelů.

¹⁶⁸ Pojem *interpretace* má v této práci dvojí význam: interpretací *sui generis* je již samotná kvantitativní analýza, která představuje elementární interpretaci matematickou. Konečný význam pojmu *interpretace* však přisuzujeme až vlastnímu literárněvědnému výkladu, který se však bude opírat o kvantitativní modely.

směřovat k analogickým výsledkům. Jak uvidíme dále, důležité jsou nejen výsledky kvantifikace, ale rovněž povědomí o povaze kvantifikovaného materiálu a jeho souvislostech.



Graf 7: Frekvenční profily kategorií základových barev u vybraných (sub)korpusů. Řazeno dle klesající relativní frekvence. Čísla na spodní ose odpovídají pořadí kategorií barev v tabulce příslušného (sub)korpusu (viz přílohu 3).

Neméně zajímavým se rovněž jeví porovnání frekvenčních profilů jednotlivých (sub)korpusů. Tuto situaci sledujeme v grafu 7, který vyčleňuje dvě základní oblasti. První oblast (v grafu vyznačená jako I) tvoří (sub)korpusy SYN 2015, SYN FIC, SYN FIC NOV a ČAPEK, druhá skupina (HRABAL, ČEP, MÁCHA a SYN FIC VER) je pak mnohem rozkolísanější.¹⁶⁹ Budeme-li v rámci druhé skupiny vycházet ze SYN FIC VER jakožto referenčního korpusu pro poezii, potom se nám jako jednoznačně symptomatický jeví korpus MÁCHA, jehož profil je nad hranicí, již vyděluje SYN FIC VER. HRABAL dosahuje se SYN FIC VER souběžných hodnot ve střední části, zatímco ČEP tvoří vzhledem k tomuto referenčnímu korpusu jakousi osu. Nicméně je třeba doplnit, že autorské korpusy jsou složeny výhradně z prozaických textů a že jejich vztahování k SYN FIC VER jako referenčnímu pásmu je samo o sobě příznakové (srov. pozn. 169).

Co je dále zajímavé, jsou „skoky“ mezi jednotlivými kategoriemi. Z grafu můžeme vyčíst, že nejvýraznější předěly jsou obvykle mezi prvními dvěma pozicemi, které většinou náleží achromatickým kategoriím, a kategoriemi chromatických barev. Výjimkou je HRABAL a ČEP, přičemž ČEP je mnohem členitější (kaskádovitější). Graf 7 na průbězích klesajících frekvencí ukazuje „skoky“ mezi jednotlivými kategoriemi barev, tedy

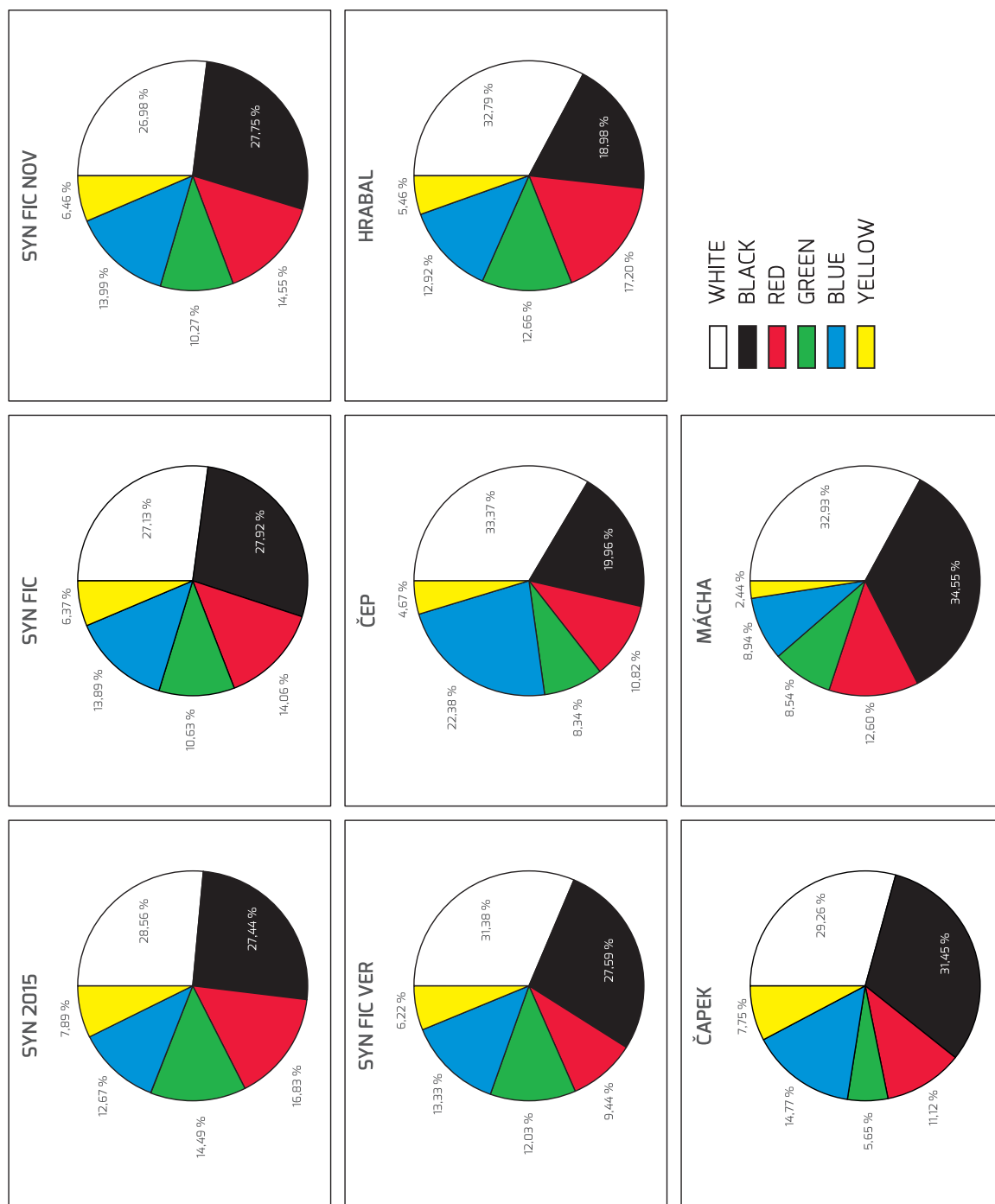
¹⁶⁹ Měření jsme prováděli také na dalších korpusech próz vygenerovaných z databáze SYN 2015; jednalo se například o korpusy próz Josefa Škvoreckého a Jiřího Kratochvíla. Frekvenční profily obou korpusů se pohybovaly v prvním pásu, tj. v referenční oblasti SYN FIC NOV.

jakousi jejich „axiologii“ dle kvantitativního příznaku. Výše jsme též konstatovali, že stratifikace barev v jednotlivých autorských korpusech vytváří nápadnější shluky, jakési množiny barev, jež jsou dány blízkostí frekvenčních hodnot a patrnými „švy“ mezi těmito a jinými shluky (viz grafy 6a–6h). Ovšem teprve až zobrazení v grafu 7 nám na vzájemné komparaci ukazuje míru a způsob tohoto odstupňování.

Opět můžeme provést rámcovou interpretaci stávající situace a konstatovat, že v korpusu MÁCHA budou významně tematizovány achromatické barvy, které tvoří výrazný protipól k barvám chromatickým, v rámci kterých mají navíc zajímavou pozici kategorie GREY a PINK. V případě achromatických barev korpusu MÁCHA jsme navíc zjistili, že v kategorii WHITE převažují způsoby označení této barvy slovními druhy bělat a bílý, zatímco v kategorii BLACK jsou zastoupeny pouze lexémy černě a černý (viz graf 5h). V rámci literárněvědné interpretace barev v Máchově próze se tak lze zaměřit na výraznou polaritu barev chromatických a achromatických; v případě pojmenování bílé barvy (WHITE) je nám signalizováno, že svoje místo vedle typické vlastnosti má ve fikčních světech Máchových próz rovněž procesualita, tj. stávat se bílou, bílým, u BLACK zase adverbium jakožto symptom určitého stavu, situace. Navazující literárněvědná analýza, jež je nezbytná pro vysvětlení fikční sémantiky barev v konkrétním díle, tak dostává k dispozici nikoli snad vlastní interpretaci takové sémantiky, ale komplexní modely, které „mapují“ sledovaný jev a umožňují literárnímu vědci na základě systematické taxonomizace sledovaného jevu koncentrovat pozornost na jeho neuralgická místa.

Interpretaci je možné rozšiřovat a podpořit také dalšími kvantitativními modely, například vyjádřením procentuálního zastoupení kategorií barev v jednotlivých (sub)korpusech (viz grafy 8a–8h) nebo stanovením procentuálních hodnot obou skupin barev, tj. achromatických a chromatických, spolu se zde zavedenou hodnotou D vyjadřující vzhledem k achromatickým barvám (s výjimkou šedé) příznakovost nejfrekventovanější chromatické barvy (viz tab. 5).

Jak jsme konstatovali, ne vždy musí platit, že dominantními kategoriemi barev, které obsazují první dvě nejfrekventovanější pozice, jsou barvy achromatické (viz grafy 6a–6h). V jednotlivých (sub)korpusech jsou realizovány různé vztahy mezi achromatickými a chromatickými barvami a tyto vztahy se budou na úrovni každého z dílčích autorských korpusů dále specifikovat a problematizovat. Za účelem explicitního vyjádření vztahu mezi oběma základními skupinami barev lze využít jak jednoduchého procentuálního poměru, tak kupříkladu hodnoty D , kterou budeme sledovat míru odchylky mezi skupinou achromatických barev a první nejfrekventovanější barvou chromatickou. Vzorec pro výpočet je následující: $D = \frac{\text{první nejfrekventovanější chromatická barva}}{\text{BLACK} + \text{WHITE}}$.



Graf 8a–8h: Procentuální zastoupení monofokálních základových barev ve sledovaných (sub)korpusech.

Vzorec vyjadřuje podíl první nejfrekventovanější chromatické barvy vzhledem k aritmetickému průměru výsledku součtu obou achromatických barev. Platí potom, že čím je D bližší hodnotě 1,00, tím akcentovanější je význam první nejfrekventovanější chromatické barvy a naopak. Situace ve sledovaných korpusech je shrnuta v tabulce 5.

(SUB)KORPUS	% achrom	% chrom	D
SYN 2015	39,49	60,51	0,60 (RED)
SYN FIC	42,02	57,98	0,51 (RED)
SYN FIC NOV	41,81	58,19	0,53 (RED)
SYN FIC VER	45,00	55,00	0,45 (BLUE)
ČEP	53,65	46,35	0,83 (BLUE)
HRABAL	41,00	59,00	0,66 (RED)
ČAPEK	48,37	51,63	0,49 (BLUE)
MÁCHA	50,15	49,85	0,37 (RED)

Tab. 5: Procentuální hodnoty vyjadřující vztah mezi skupinou achromatických a chromatických barev a hodnoty D v jednotlivých (sub)korpusech.

Vedle stratifikace a frekvenčního profilu nám hodnota D numericky vyjadřuje míru inkorporace první chromatické barvy do množiny barev achromatických. Z tabulky můžeme vyčíst, že hodnotu kolem 0,50 lze považovat za jakýsi průměr, který je reprezentován referenčním korpusem SYN FIC, popřípadě SYN FIC NOV a také korpusem ČAPEK. Na první pohled je zřejmé, že výjimky ve smyslu odlehlých hodnot tvoří korpuse ČEP a MÁCHA, oba přitom v opačné charakteristice. Pro korpus ČEP je výrazně symptomatická kategorie BLUE, zatímco v korpusu MÁCHA se jedná o kategorii RED, jež je naopak oproti skupině achromatických barev významně podhodnocena. Z tabulky lze vyčíst i další charakteristiky. Kupříkladu korpus MÁCHA má procentuálně vyrovnané podíly achromatických a chromatických barev, avšak velmi nízkou hodnotu D pro nejfrekventovanější chromatickou barvu, což odpovídá situaci v grafu 6h, která je dobře patrná také v grafu 7. Zkusme se podívat na korpus ČEP. Zde vidíme vysokou (v rámci srovnávaných (sub)korpusů vůbec nejvyšší) hodnotu D , což signalizuje, že nejfrekventovanější modrá barva bude mít v Čepově próze zvláštní postavení. Avšak ani toto měření není samo o sobě dostačující a je třeba jej kombinovat s dalšími modely.¹⁷⁰

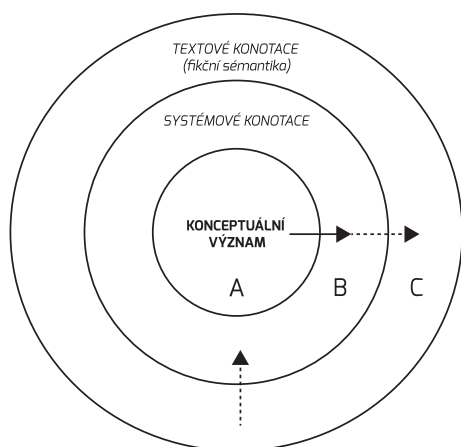
¹⁷⁰ Z tabulky 5 kupříkladu vyčteme, že RED je v relativně stejném poměru ke skupině achromatických barev v korpusech SYN 2015 a HRABAL. Podíváme-li se však na graf 4, zjistíme, že RED má v korpusu HRABAL jednu z nejvyšších frekvencí, podle grafu 6f zase zjišťujeme, že významně konkuruje kategorii BLACK a ocitá se rovněž v kontextu GOLD, což se ani v jednom případě o situaci v SYN 2015 říci nedá. Hodnota D je tak spíše obecným ukazatelem, který je schopen registrovat výrazně symptomatictější události statistické inkorporace první nejfrekventovanější chromatické barvy do množiny barev achromatických, jako je tomu u autorského korpusu ČEP, nežli jednoznačným ukazatelem cesty k interpretaci.

Modely, které jsme doposud představili, referují k základnímu strukturnímu rozložení kategorií základových barev v jednotlivých (sub)korpusech a ukazují na rozdílné tendence a strategie tohoto rozložení, jež jsou produktem specifických strukturních vlastností každé z textových množin. Modely odrážejí extenzionální žánrové a diskurzivní strukturní intence, které modifikují způsob užití barev, což se přirozeně bude promítat i do jejich sémantiky. Výhodou uvedených modelů je to, že již umožňují různá srovnání, a tím i nezbytný typ korekce dílčích výsledků kvantitativního pozorování. V našem případě jsme vyšli ze souboru jedenácti jazykových výrazů pro základové barvy, jež jsme pro potřeby této práce mírně modifikovali (doplněním o zlatou). Dále jsme stanovili referenční rámce, ke kterým jsme vztahovali dílčí (sub)korpusey reprezentující příslušnou diskurzivní množinu. Srovnáváním jsme zjistili, že frekvenční stratifikace kategorií těchto barev se relativně proměňují s mírou specializace (sub)korpusu. Jinými slovy, symptomaticnost této stratifikace je závislá na proměnách diskurzu, které vedou k jeho profilaci. Čím je diskurz specifičtější, tím se tyto modely odchylují od obecnějších referenčních rámců, jak lze dobře pozorovat zejména u autorských korpusů. Abychom tyto divergence dokázali zaznamenat a kriticky porovnat, přistoupili jsme k sérii srovnání, jež probíhala na různých úrovních a zohledňovala různé kvantifikovatelné aspekty.¹⁷¹

V případě zde definovaných autorských korpusů pak nelze vyvozovat, že proměna modelů automaticky znamená systémovou modifikaci asociativní sémantiky barev. Ačkoli jsme uvedli, že mezi asociativními systémovými významy a fikční sémantikou existuje přirozená, ba nutná vazba, omezit interpretaci barev na sémantiku elementárně konceptuální či systémově asociativní by v případě literárních děl vedlo k redukování a nivelizaci fikční sémantiky na jednu ze dvou uvedených významových oblastí. To však na druhou stranu neznamená, že mezi základními okruhy (vrstvami) významu neexistují vzájemné vztahy, jak jsme již uvedli; ty je však nezbytné vidět na ose nutných transformačních procesů a změn¹⁷² (viz obr. 21).

171 Z grafu 4 vyčteme, že frekvenční profil korpusu ČAPEK je z autorských korpusů nejméně příznakový. Avšak teprve v dalším modelu (viz graf 6g) zjistíme, že i přes zdánlivou asymptomaticnost se distribuce kategorií barev řídí specifičtějšími zákonitostmi, které nejsou zcela analogické k referenčním oblastem SYN FIC, respektive SYN FIC NOV.

172 Lakoff a Johnson danou skutečnost vyjadřují z kognitivní perspektivy následovně: „Každá kategorie je strukturována na základě jistého prototypu, přičemž se něco počítá za člena dané kategorie díky rodinným příbuznostem, díky nimž se podobá prototypu.“ (Lakoff – Johnson 2014: 194)



Obr. 21: Základní konceptuální význam barvy je transformován v rámci systémových konotací, které modifikují význam v kontextu kultury a jejího historického vývoje. Odtud vede další cesta do oblasti fikčních světů, kde se barva transformuje v rámci pravidel sekundární ontologie, a proto i její sémantika je sémantikou fikční. Je možný i opačný proces transformace, z fikčního světa do světa aktuálního. To jsou typické případy „adaptace“ jevů fikčního světa do světa non-fikčního, aktuálního.¹⁷³ I zde bude docházet k významové transformaci sémantiky barev, kterou ovlivňují přechody mezi ontologickými rámci.¹⁷⁴

V této souvislosti je stále důležité si uvědomovat úlohu těchto modelů. Řekli jsme, že odráží situaci frekvenční stratifikace barev ve vybraných prozaických dílech, nikoli že samy o sobě vykládají fikční sémantiku barev. Modely však umožňují na základě frekvenčního příznaku založit funkční taxonomizaci barev a poskytnout tak další materiál pro výklad, který díky nim bude moci vycházet nejen ze systematicky organizovaného pozorování, ale bude mít k dispozici přehled o symptomatických jevech, neuralgických momentech, stratifikačních a paradigmatických proměnách. Tyto svojí povahou strukturní modely následující literárněvědnou analýzu předjímají tím, že jí poskytují funkční

173 Srov.: „[M]ezi skutečným světem a světy fikcí je obousměrný provoz – zkušenost z aktuálního světa poskytuje materiál pro konstrukci fikčních světů a prvky fikčních konstrukcí poskytují materiál pro zkušenost ve světě aktuálním. Naše ‚ontologické‘ krajiny jsou zčásti vytvořeny z prvků odvozených ze světa fikcí.“ (Levin 2012: 312) Vztah mezi aktuálním světem a světy možnými, respektive fikčními zaměřená nejen literární vědce, ale také filozofy, logiky nebo lingvisty. Ke vztahu literární fikce a aktuálního (non-fikčního) světa se vyjádřil rovněž Lubomír Doležel, jehož poznatky lze dobře vztahovat nejen na zde pojednávanou problematiku, ale též na celou koncepci: „Fikční světy jsou přístupné z aktuálního světa. Sémantika možných světů legitimuje suverenitu fikčních světů vůči světu aktuálnímu. Zároveň však její pojem přístupnosti poskytuje vysvětlení našich styků s fikčními světy. Přístup vyžaduje překročení hranice světů, přechod z říše aktuálně existujícího do říše fikčních možností. V těchto podmínkách je fyzický přístup nemožný. Fikční světy jsou přístupné z aktuálního světa pouze skrze **sémiotické kanály**, pomocí **zpracování informace** [vyznačil – R. Z.]. Na tvoření fikčních světů se aktuální svět podílí tím, že poskytuje modely své struktury (počítaje v to i autorovu zkušenost), že ‚zakotvuje‘ fikční příběh k nějaké dějinné události, že jim propůjčuje ‚holé fakty‘ nebo ‚kulturní realémy‘ atd. [...] S pomocí sémantiky možných světů si uvědomujeme, že materiál pocházející z aktuálního světa musí na hranici světů projít podstatnou transformací: musí se přeměnit v neaktuální možnosti, se všemi ontologickými, logickými a sémantickými důsledky.“ (Doležel 2012: 274)

174 V odborné literatuře se lze setkat také s pojmem *ontologická krajina*. Thomas Pavel jím označuje odlišné, avšak koexistující ontologické komplexy – aktuální svět, možný svět, fikční svět. (viz Pavel 2012: 292n)

platformu pro navazující výklad. Pro pozorování námi sledovaných jevů je z komparativního hlediska užitečné znát, jaká je situace v jednotlivých diskurzích, jakým způsobem jsou v nich barvy frekvenčně stratifikovány, jaká jsou jejich profilová pásma apod. Veškeré tyto informace nám ve výsledku umožní cílený, a především systematický vhled do problematiky barev v konkrétním literárním díle, který by bez uvedených metod byl řešitelný *de facto* na introspektivní bázi, jak jsme již konstatovali.¹⁷⁵

Tímto tvrzením samozřejmě nehodláme zpochybnit jakýkoli jiný metodologický přístup, který nebude založen na podobných modelech a metodách, pouze opakovaně zdůrazňujeme argumentačně zde traktovaný metodologický postup. V této souvislosti je třeba doplnit, že ani strategie postupu, kterou představujeme v této práci, není jediná možná. Kromě jiných typů kvantitativních a statistických analýz především srovnání mezi autorskými korpusy by bylo náležitější provádět komparace například u skupiny autorů sobě blízkých, ať již generačně nebo svojí poetikou, příslušností k uměleckému směru apod. Takovým typům srovnání, které by mohly být literární vědě užitečné, však aktuálně zabraňuje neexistence vyhovujících autorských korpusů.

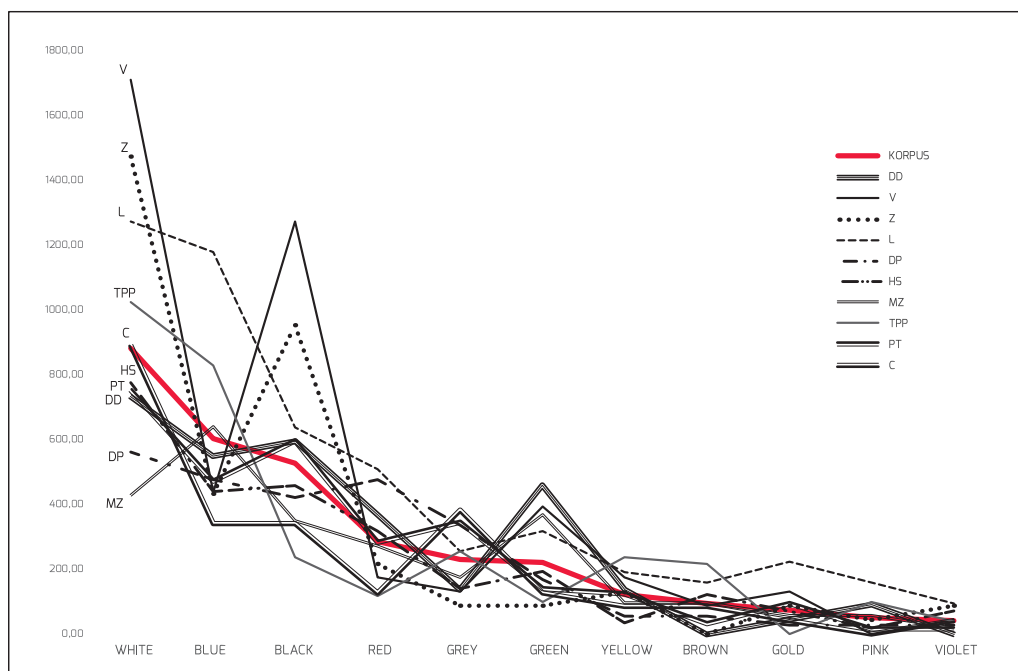
4.

Analogicky budeme postupovat také při modelování korpusu Čepových próz (ČEP) s cílem sledovat proměnu frekvenční stratifikace kategorií barev zejména na úrovni jednotlivých subkorpusů, které reprezentují¹⁷⁶ konkrétní Čepovy prozaické knihy. Získáme tím další modely na úrovni dílčích oblastí autorského korpusu, které budeme moci včlenit do stávajícího systému kvantitativních modelů. Tyto modely doloží nejen obecný proces divergence, jak o tom byla řeč, ale s jedinečnou povahou této divergence především systematicky předestrou situaci uvnitř autorského korpusu prózy Jana Čepa, ke které ve výsledku směřujeme.

175 Subjektivizovaným postupům se ovšem nelze zcela vyhnout, neboť analýzu sémantických fenoménů a struktur nelze založit výhradně na přísně objektivní bázi manifestované určitým algoritmem. Naším cílem je rovněž prozkoumat, do jaké míry lze standardní literárněvědné metody funkčně modifikovat vybranými exaktními postupy.

176 Používáme-li v tomto kontextu označení *reprezentovat*, máme na mysli korpusový formát textů. Obecně se problematice reprezentativnosti korpusů věnují například studie: Šulc 2001; Čermák – Králík – Kučera 1997; Cvrček – Čermáková – Křen 2016. Pouze okrajově upozorňujeme, že u velkých korpusů, zejména korpusů národních jazyků, je reprezentativnost určena zvolenou strategií budování korpusu, například žánrovou, tematickou či funkčně stylovou vyvážeností nebo naopak důrazem na extenzi materiálu. Stoprocentní reprezentativnost u těchto korpusů možná není, což ovšem nemusí platit u tzv. autorských korpusů, kdy je možné excerpovat z úplného a ohraničeného textového materiálu, což je i náš případ (viz Zmélík 2015). Na druhou stranu to má i své nevýhody dané malým rozsahem takových autorských korpusů. K tomu viz dále v hlavním textu.

Prvním krokem je opět stanovení referenční báze, tj. situace, vůči které budeme stratifikace v jednotlivých subkorpusech vztahovat. Takovou bází bude celý korpus prózy označený jako ČEP. Ve výsledku bude možné v rámci tohoto korpusu provádět komparace s ohledem na různá kritéria, kterými vedle vlastních kategorií barev může být i chronologie, respektive relativní chronologie autorovy tvorby, jejíž model jsme představili v předchozí publikaci (viz Změlík 2015: 96).¹⁷⁷ Vzhledem k tomuto modelu je možné uvažovat nejen chronologické hledisko ve smyslu prostě lineárním, ale i dílčí problematiku vývoje autorovy tvorby, jakou je situace prvních tří Čepových prozaických souborů, které byly později autorem publikovány jako jedna komponovaná povídková kniha. Shodně s předchozím postupem modelujeme frekvenční stratifikaci kategorií barev v celém korpusu Čepovy prózy (ČEP). Postupně k ní připojíme frekvence těchto kategorií v jeho dílčích subkorpusech.



Graf 9: Frekvenční stratifikace barev v jednotlivých Čepových subkorpusech na referenčním základě ČEP. Frekvenční hodnoty viz přílohu 4.

Z grafu je opět možné vysledovat obecné pravidlo, které jsme formulovali výše v souvislosti s analýzou předchozích korpusů. I zde se ukazuje, že situace v jednotlivých Čepových subkorpusech je vzhledem ke své referenční bázi individuálně příznaková, což

¹⁷⁷ Pro názornost zde model přetiskujeme v černobílé verzi (viz přílohu 27). Podrobně byl vysvětlen v publikaci *Kvantitativně-korpusová analýza a literární věda* (2015).

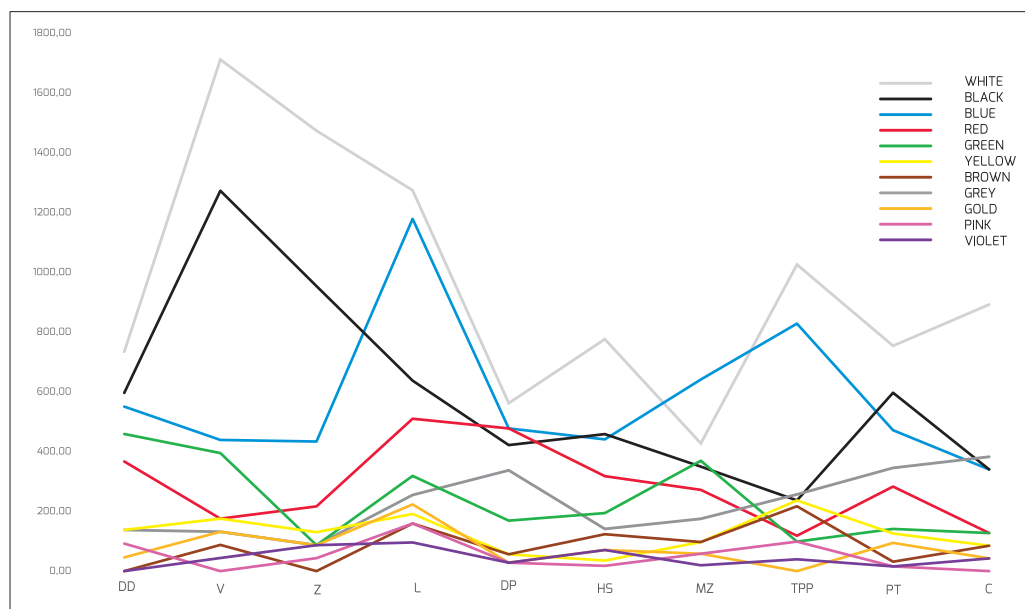
odpovídá působení imanentních strukturních sil v každém z jednotlivých subkorpusů. Z grafu lze vyčíst následující základní informace: největší míra divergence je u kategorií WHITE (1283,95)¹⁷⁸ a BLACK (1035,98), za kterými následují kategorie BLUE (838,64), RED (391,32), GREEN (371,96), GREY (50,91) a další. Graf zobrazuje frekvenční profily barev, a lze z něj vyčíst maxima a minima dosažených hodnot dané kategorie. Zajímavé jsou především hodnoty, které dosahují krajních pozic, v případě achromatických barev se jedná o subkorporusy *Vigilie* a *Zeměžluč*. *Letnice*, popřípadě *Tvář pod pavučinou* sice vykazují vysoký podíl WHITE, avšak kategorie BLACK, zejména u souboru *Tvář pod pavučinou*, se ocitá pod úrovní jiné barvy, kterou reprezentuje kategorie BLUE, jež je pro oba jmenované soubory symptomatická. Naopak nižší zastoupení této kategorie sledujeme u subkorpusů *Cikáni*, *Vigilie*, *Zeměžluč*, *Hranice stínu*, *Děravý plášť* nebo *Polní tráva*. Zajímavě se mohou jevit také další situace. Kupříkladu kategorie GREEN dosahuje vyšších pozic u subkorpusů *Dvojí domov*, *Vigilie*, *Modrá a zlatá* či *Letnice*, naopak nejnižší hodnoty zaznamenáváme u *Zeměžluče* a *Tváře pod pavučinou*. Kategorie GREY zase kulminuje v *Cikánech*, vyšší hodnoty má rovněž v *Polní trávě*.

Graf nám také naznačuje frekvenční průběhy u jednotlivých subkorpusů. Tak jsme konstatovali, že *Vigilie* a *Zeměžluč* disponují vysokými hodnotami achromatických barev, zatímco u BLUE a RED mají naopak jedny z nejnižších hodnot. Zdálo by se proto, že situace u obou subkorpusů bude analogická, což platí jen částečně. Všimněme si situace u profilu kategorie GREEN. *Zeměžluč* zde dosahuje nejnižších hodnot, zatímco u *Vigilií* je tomu naopak. Co nám tyto hodnoty naznačují, je to, že každý ze subkorpusů ve výsledku představuje individuální situaci, ke které bude navíc vhodné přistoupit pomocí dalších modelů. Graf 9 již poskytuje určitý výchozí předpoklad pro budoucí literárněvědnou analýzu, která bude moci využít symptomatických situací, a tím umožní cílené porovnávání konkrétních kategorií a subkorpusů. Současně nám však potvrzuje další skutečnost, a tou je potřeba navazujících kvantitativních modelů, které budou schopny sledovaný jev interpretovat z jiného hlediska. Opět se ukazuje, že si nevystačíme s jediným modelem, ale že naopak bude vhodné různé modely kombinovat a srovnávat, neboť jejich cílem je modelovat jev v odlišných kontextech.

Dalším modelem, který při naší analýze využijeme, je model zaznamenávající frekvenční průběhy jednotlivých kategorií barev v závislosti na chronologii Čepova díla (viz graf 10). Zde vidíme, že větší variability dosahují kategorie WHITE a BLUE. Kategorie BLACK a WHITE kulminují v subkorpusu *Vigilie*, avšak jejich vývojový průběh se v další fázi vývoje liší. BLACK dosahuje druhého, ale mnohem méně výrazného vrcholu v subkorpusu *Polní tráva*. Kategorie BLUE má zase vlastní specifický průběh se

178 Číslo v závorce vyjadřuje rozptyl v podobě rozdílu nejvyšší a nejnižší frekvence dané kategorie.

dvěma kulminačními vrcholy, a to v *Letnicích* a ve *Tváři pod pavučinou*. Podíváme-li se navíc na profily jednotlivých subkorporusů (vertikální hledisko), zjišťujeme, že frekvenční skladba kategorií barev se zde rovněž značně proměňuje. K pozorování tohoto specifika však bude vhodné využít jiných modelů (viz grafy 11a–11j). Vraťme se ještě na chvíli ke grafu 10; zde se ukazuje jedna zajímavá skutečnost – významně mezi sebou konkurují především kategorie WHITE, BLACK a BLUE, které jsou v rámci Čepova díla různě distribuovány. S ohledem na celkovou situaci lze konstatovat, že tato dichotomie, tj. skupiny achromatických barev a BLUE, vytváří jakýsi kompoziční kontrapunkt, který je v Čepově díle vzhledem k ostatním barvám dominantní. Osu tohoto kontrapunktu tvoří na jedné straně dvojice WHITE – BLACK, na straně druhé WHITE – BLUE. Dalšími významově zatíženějšími kategoriemi jsou RED a po ní GREEN a GREY. Avšak dominance prvních tří jmenovaných kategorií, respektive obou dvojic, je zcela zjevná. Bude proto zajímavé se zaměřit zejména na tento jev a jeho průběh a pokusit se jej vysvětlit odkazem k proměnám strukturních zákonitostí fikčních světů Čepových próz.



Graf 10: Frekvenční průběhy jednotlivých kategorií barev v závislosti na chronologii Čepova díla

Model nám opět umožňuje klást si cíleně zaměřené otázky, které se budou týkat především vývoje jednotlivých barev v Čepově díle. Současně nás však upozorňuje na další aspekt, kterým je situace (frekvenční stratifikace) barev v jednotlivých subkorpusech. Vidíme totiž, že dva nejvyšší vrcholy achromatických barev ve *Vigiliích* a *Zeměžluči* jsou ve výsledku součástí rozdílných kompozic barevného spektra, než je tomu v ostatních subkorpusech; konkrétně ve *Vigiliích* je výrazněji zastoupena kategorie GREEN, jak bylo

uvedeno. V případě *Letnic* zase sledujeme kulminaci RED, která spolu s dalšími barvami a způsobem jejich rozložení (zejména však BLUE) vytváří specifickou barevnou kompozici. Veškeré tyto kontexty, a to jak ve smyslu chronologickém (horizontální průběhy křivek), tak v rámci každého ze subkorpusů zvlášť (vertikální osy), signalizují nejen proměny, či lépe modifikace ve fikční sémantice jednotlivých kategorií barev v konkrétním Čepově díle, ale rovněž *barevnost* fikčního světa budovaného na základě konkrétních narativních struktur každé ze zde sledovaných prozaických knih. Toto tvrzení nás přivádí k dalším modelům, které budou vyjadřovat situaci v jednotlivých subkorpusech. A opět bude ve výsledku důležité srovnávání nejen mezi modely následujícími, ale napříč všemi modely.

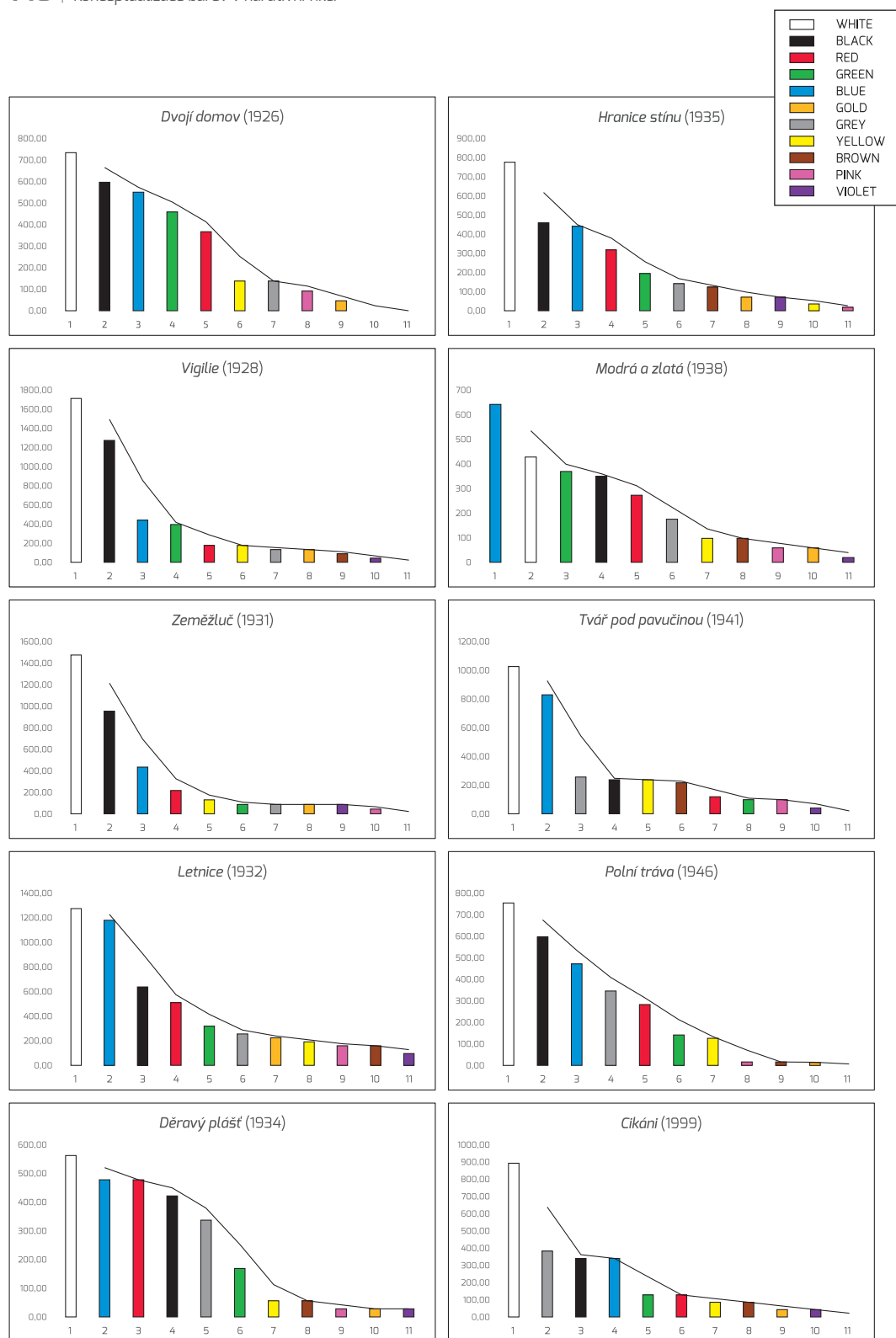
Grafy 11a–11j (viz s. 148) zobrazují způsob frekvenční stratifikace kategorií barev v každém ze subkorpusů dle klesající frekvence. Za výchozí situaci přirozeně pokládáme první Čepovu prozaickou knihu, tj. soubor povídek *Dvojí domov*. Zde se poprvé (nepočítáme-li samostatné povídky uveřejňované před publikováním této knihy) konfiguruje barevné spektrum Čepových fikčních světů, ve kterých tvoří silné pozice chromatické monofokální barvy, zejména pak barva modrá. Přehlédneme-li situaci ve *Dvojím domově* (graf 11a), potom s výjimkou vlastního řazení barev (viz situace modré) není tato v rámci Čepova díla nijak zvlášť symptomatická. Jednoznačně zde nepřevládá žádná z barev ani z barevných dvojic, poměr achromatických a chromatických barev rovněž nevykazuje žádné zvláštnosti. Toto výchozí stádium se však zásadně proměňuje v dalších Čepových knihách. Podrobně o jednotlivých situacích pohovoříme v pátem oddíle.

Jak jsme konstatovali výše, je vhodné kombinovat různé typy modelů. Porovnáme-li model relativní chronologie (viz přílohu 27) s těmito modely, potom nás bude počátku zajímat situace prvních tří Čepových souborů *Dvojí domov*, *Vigilie* a *Zeměžluč*. Jak víme, kromě toho, že knihy vyšly po sobě v této posloupnosti, tvoří ucelený komplex, jenž vznikl podle autorova záměru publikovat je v jedné společné knize. *Zeměžluč* z roku 1931 obsahuje nejen stejnojmenný oddíl nových povídek, ale i redukované verze prvních dvou knih.¹⁷⁹ Podíváme-li se na modely kategorií barev v těchto subkorpusech, vidíme několik zajímavých proměn. Situaci ve *Dvojím domově* z roku 1926 charakterizuje pozvolně klesající tendence směřující od achromatických barev přes základové monofokální barvy směrem k barvám periferním, tj. základovým smíšeným.¹⁸⁰

Co zde vidíme především, je to, že stratifikace nejfrekventovanější chromatické barvy (BLUE) se v průběhu korpusu ČEP zajímavým způsobem vyvíjí a proměňuje, což je dáno jednak její ne vždy stejnou intenzitou a rovněž kontextovou modifikací. Již

179 Více k tomu viz Změlík 2015: 122.

180 Již jsme také uvedli, že v souboru barev se nevyskytuje oranžová. Naopak jsme do něj zapojili zlatou, která nepatří mezi základové smíšené barvy.



Grafy 11a–11j: Frekvenční stratifikace kategorií barev v jednotlivých subkorpusech reprezentujících Čepovy prozaické soubory. Pořadí číslování grafů je vertikální, sleduje chronologii díla.

v grafech 6a–6h jsme mohli sledovat, že oproti ostatním autorským korpusům ČEP výrazně narušuje dichotomii achromatičnost–chromatičnost právě upřednostňováním kategorie BLUE. Avšak teprve grafy 11a–11j ukazují, jaká je situace uvnitř autorského korpusu ČEP. V případě subkorpusu *Dvojí domov* je barevná příznakovost dána pořadím chromatických základových barev, mezi kterými nás zaujme situace modré a zelené, jež bezprostředně následují za barvami achromatickými. Již v tomto pořadí je narušeno „neutrální“ či bezpříznakové rozložení barev, které odpovídá jejich evoluční situaci. K tomu je třeba přiřadit ještě červenou, která vytváří jakýsi šev signalizující, že to bude právě těchto pět barev, které budou mít ve *Dvojím domově* určité významné postavení. Z grafu 7 jsme vypožorovali, že zejména první tři kategorie barev v korpusu ČEP, tzn. WHITE, BLUE a BLACK představují zajímavé pozice, neboť mezi nimi můžeme sledovat mnohem výraznější frekvenční „skoky“, než je tomu u jiných (sub)korpusů. Navíc WHITE, BLUE a BLACK se pohybují ve frekvenčním pásmu typickém pro poezii. RED, GREY a GREEN jsou potom z frekvenčního hlediska nad úrovní profilu SYN FIC NOV, tedy referenčního korpusu prózy. Z grafu 7 navíc zjišťujeme příznakovou „kaskádovitost“ mezi jednotlivými kategoriemi barev. Grafy 11a–11j potom poskytují vysvětlení tohoto jevu, který spočívá v dílčích situacích a vztazích mezi kategoriemi WHITE, BLUE, BLACK, jež se realizují v jednotlivých souborech.

Jak ovšem vidíme u dalších dvou modelů (graf 11b, graf 11c), které reprezentují situace ve *Vigiliích* a *Zeměžluči*, respektive v oddíle *Zeměžluč* stejnojmenné knihy, poměry barev se významně proměňují. Ve *Vigiliích* sice pořadí barev zůstává na první pohled analogické se situací v *Dvojím domově*, avšak narůstá symptomatičnost achromatických barev, jak vidíme také na grafech 9 a 10. V tuto chvíli se ukazuje, že je vhodné modely kombinovat. Z prvních dvou grafů (viz graf 11a, 11b) na první pohled může situace vypadat tak, že ve *Vigiliích* významně klesá frekvenční hodnota chromatických monofokálních barev. Ovšem jak nám ukazuje graf 10, situace je opačná; ve *Vigiliích* dochází k zásadnímu nárůstu barev achromatických a jen k mírnému poklesu kategorií BLUE a GREEN a k o něco výraznějšímu poklesu kategorie RED. Současně vidíme, že ani situace ve *Vigiliích* a *Zeměžluči* není zcela stejná, byť v obou subkorpusech zaznamenáváme převahu achromatičnosti. V *Zeměžluči* dochází k mírnému posunu RED do popředí, zatímco GREEN naopak ustupuje, jak je patrné také na grafu 10. GREEN pak má v *Zeměžluči* nejnižší hodnotu vůbec (viz graf 9). Tímto se ve výsledku proměňuje barevná kompozice *Zeměžluče*, jež bude strukturně-sémanticky determinovat i konkrétní barvy, jakož i povahu fikčního světa z hlediska jeho celkové barevnosti. Důležité bude samozřejmě odpovědět na otázku, co způsobuje tuto proměnu, a v rámci vlastní literárněvědné interpretace se zaměřit na funkční součinnost jednotlivých literárněvědných kategorií s uvedenými jevy.

Následující subkorpus *Letnice* potom představuje opět jinou situaci. Na jedné straně se do popředí jednoznačně dostává BLUE, na straně druhé intenzita BLACK klesá. Obě tendence jsou dobře pozorovatelné také na grafech 9 a 10. Jestliže pro *Vigilie* a *Zeměžluč* platí, že dominantní jsou barvy achromatické, potom pro *Letnice* se symptomatickou stává kategorie BLUE s tím, že rovněž posiluje kategorie RED (viz graf 10). Současně můžeme pozorovat, že od *Letnic* dochází k postupnému, avšak nelineárnímu prosazování kategorie GREY, která má první kulminační bod v *Děravém plášti*; od *Tváře pod pavučinou* GREY opět pozvolna narůstá a maxima dosahuje v *Cikánech* (viz graf 9).

Jiná je zase situace v *Děravém plášti*. Podíváme-li se na celkové průběhy křivek jednotlivých kategorií barev v grafu 10, vidíme, že u BLUE a WHITE dochází v *Děravém plášti* k poklesu, přesto obě barvy stále zůstávají na prvních pozicích. Ptát se tedy budeme, jak se proměňuje funkce a především fikční sémantika těchto barev nejen v daném díle, tj. povídkovém souboru, ale rovněž v kontextu předchozí Čepovy tvorby a ve výsledku též na pozadí celkové situace Čepova díla.

Jediný Čepův román *Hranice stínu* představuje opět pozměněnou situaci. BLUE ztrácí původní dominantní postavení a konkuruje s BLACK, zatímco do popředí se dostává WHITE. V subkorpusu *Modrá a zlatá* se opět prosazuje BLUE, zatímco kategorie BLACK je odsunuta, k poklesu dochází též u WHITE a naopak na intenzitě nabývá GREEN (viz graf 10). Kategorie GOLD, u které bychom očekávali, že bude výrazněji tematizována, je kupodivu na periferii (pozice 10 v grafu 11g). GOLD naopak kulminuje v *Letnicích* (viz graf 9). Pro *Modrou a zlatou* se zase jako centrální chromatické barvy jeví kategorie BLUE, WHITE a GREEN. Přesto autor právě tento soubor nazval *Modrá a zlatá*. Budeme-li uvažovat kombinaci BLUE, (WHITE) a GOLD, potom je pro tuto kombinaci nejbližší situace v *Letnicích*.

Model stratifikace barev v *Tváři pod pavučinou* představuje opět modifikovanou situaci. Vedle dominantních kategorií BLUE a WHITE se na frekvenčně nižší rovině, nicméně výrazně do popředí dostávají YELLOW, GREY a BROWN, které konkurují BLACK. V *Polní trávě* a *Cikánech* pak zase vidíme tendenci tematizovat achromaticnost, která svým způsobem kulminuje v *Cikánech*. Jak ovšem pozorujeme na grafech 11a–11j, achromaticnost v *Cikánech* bude mít jinou povahu, než je tomu ve *Vigiliích* a *Zeměžluči*.

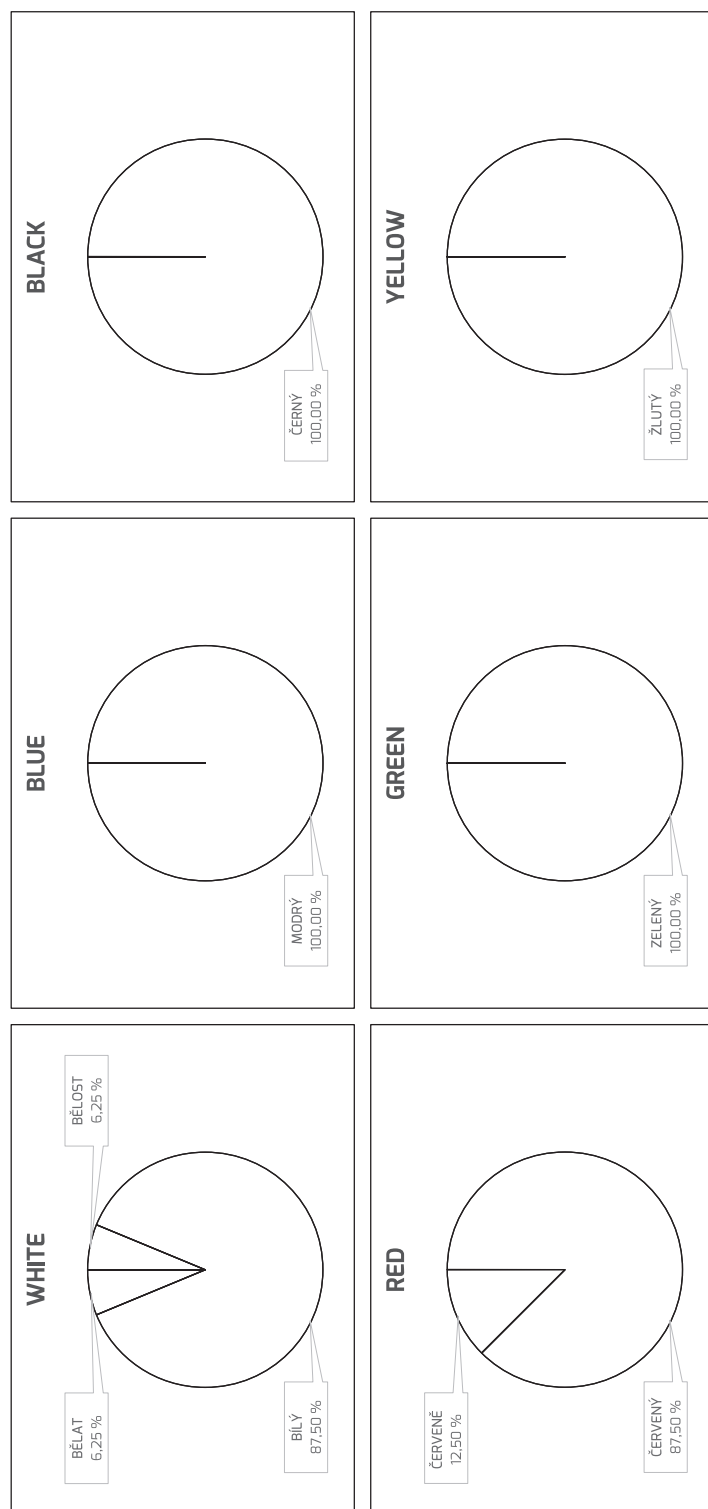
Jedná-li se o situaci barev, potom nám srovnávání kvantitativních modelů ukazují některé obecnější strukturní tendence v Čepově díle. Zaprvé jsme konstatovali, že v průběhu celého prozaického díla sledujeme symptomatické střídání achromaticnosti a chromaticnosti, respektive konkurenci achromatických barev a modré (viz graf 10). Srovnání nám však ukazuje zajímavé kontrapunkty, které jsou zde jakýmsi ústředním strukturním principem. Kontrapunkt tvoří situace mezi *Vigiliemi* a *Zeměžlučí*, kde dominují achromatické barvy. Podobně v *Letnicích* a *Tváři pod pavučinou*, kde naopak dominuje bílá

a modrá. Avšak kompoziční profil barev v obou subkorpusech nám ukazuje, že situaci nelze vnímat takto jednoduše, ale že určující podíl zde bude mít také „barevný“ kontext, tzn. s ohledem na zmíněné subkorpusy ústup GREEN a naopak prosazování GREY, které je patrné zejména v posledních Čepových knihách.

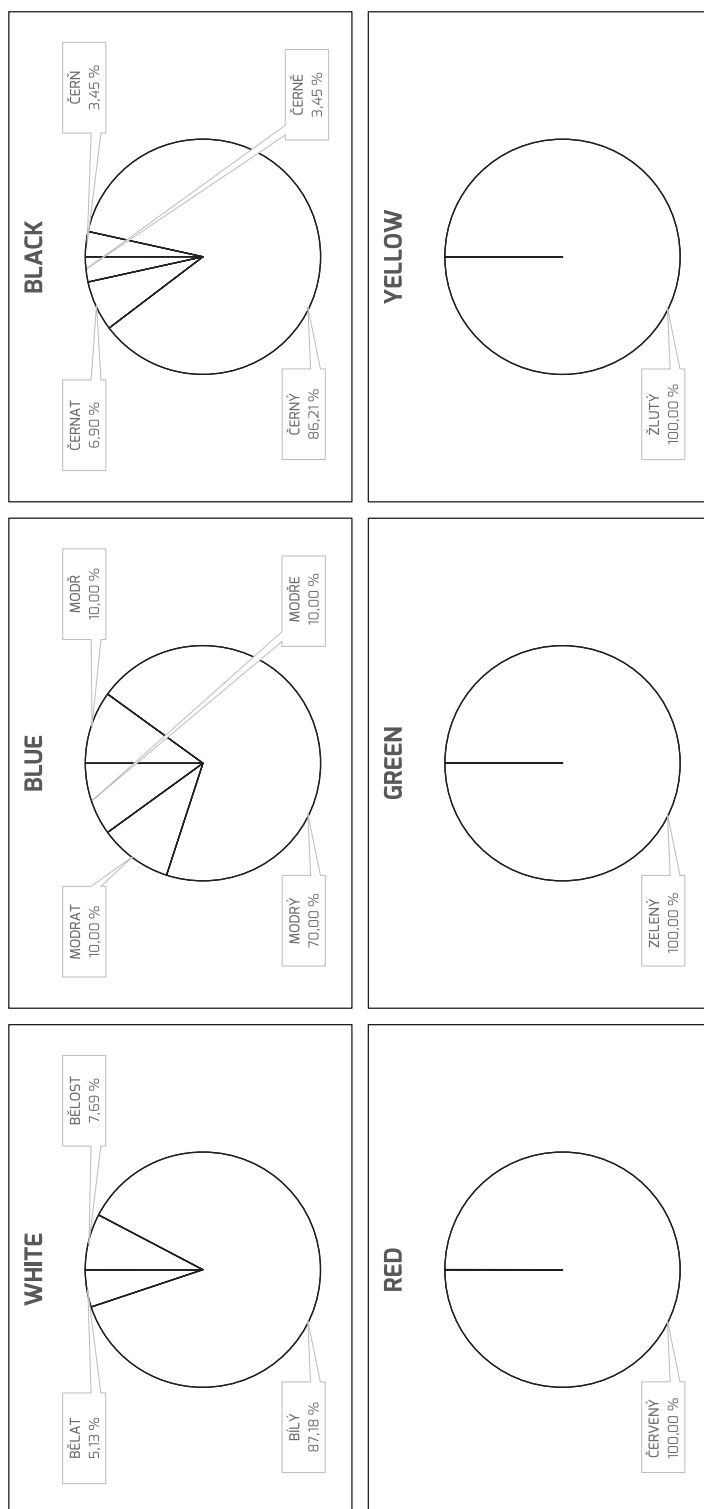
Kontrapunkt tvořený centrální pozicí kategorií WHITE, BLUE, BLACK je dobře pozorovatelný v grafu 10. Kromě kontrapunktu nám modely ukazují neuralgické body, místa zlomů a přechodů, jež ústí v nové barevné kompozice. První takový zlom nastává od druhé Čepovy knihy. Dalším předělem je čtvrtá kniha, *Letnice*. Jak se zdá, zakládá paradigma, jehož osou je různě realizovaný vztah WHITE – BLUE. Počínaje *Tváří pod pavučinou* je toto ústřední paradigma modifikováno postupně se prosazující kategorií GREY.

Ve výsledku se tedy nelze spoléhat na kvantifikaci izolovaných kategorií barev, ale je nezbytné je nahlížet v různých kontextech. Kontextové vztahy mohou mít různou povahu. V souvislosti s kvantitativní metodou vyplývají z komparace strukturálních modelů. Nás však musí zajímat i další typy či aspekty kontextů. Pojmenování barev se v literárním textu zapojuje do celého komplexu vztahů, v nichž centrální pozici mají ty jevy, jichž je daná barva atributem. Avšak zdaleka se nejedná pouze o ně. Podstatné jsou funkční vztahy mezi nimi a dalšími entitami a kvalitami fikčního diskurzu. Je tedy důležité ve výsledku propojit uvedené modely s reálnými fikčními kontexty. Je třeba si rovněž uvědomit, že analyzujeme soubory povídek s výjimkou jednoho románu, a že tedy ne ve všech dílčích povídkách musí být situace analogická. V jednom povídkovém souboru mohou být povídky, ve kterých barvy budou mít důležitou funkci a sémantiku, v jiných tomu tak být nutně nemusí. Proto je důležitý i kontext, tj. celková významová síť vztahů k těm jevům, ke kterým se barvy pojí. Kupříkladu bude-li modrá atributem nebe, bude naším úkolem sledovat nejen kontextualizaci modré, ale rovněž funkci a především význam nebe ve vztahu k dalším kategoriím, jakými jsou vypravěč, postava a její kognitivní funkce, narativní strategie, kompozice, prostor, čas atd. Jinými slovy, ve výsledku nás nebude zajímat lexikální kontext dané barvy, ale kontext celého fikčního světa, způsob konceptualizace barvy ve fikčním světě (tento proces jsme nazvali konceptualizací druhého stupně). Uvedené modely nám slouží k tomu, abychom tuto konceptualizaci mohli analyzovat systematicky strukturálně. Výsledky kvantifikace konkrétního jevu nám však nesmí bránit v tom, abychom jej viděli v nezbytně širších souvislostech relevantních pro analyzovaný materiál.

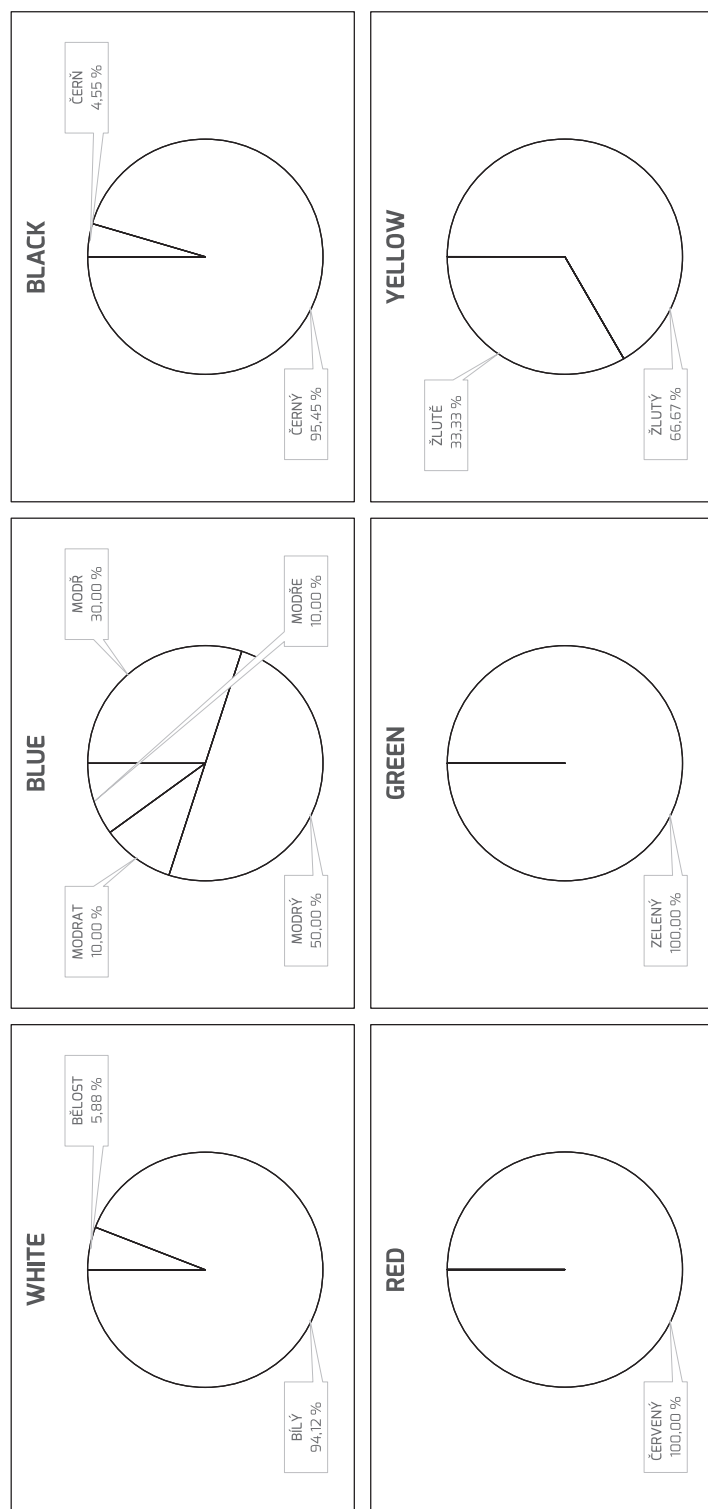
Dříve nežli přistoupíme ke konkrétní literárněvědné interpretaci, nás však budou zajímat lexikální kontexty ze statistického hlediska. V tuto chvíli pro úplnost doplníme stávající modely o další grafy, které nám podobně jako v předchozích případech u každé kategorie barvy ukazují procentuální zastoupení jednotlivých slovních druhů.



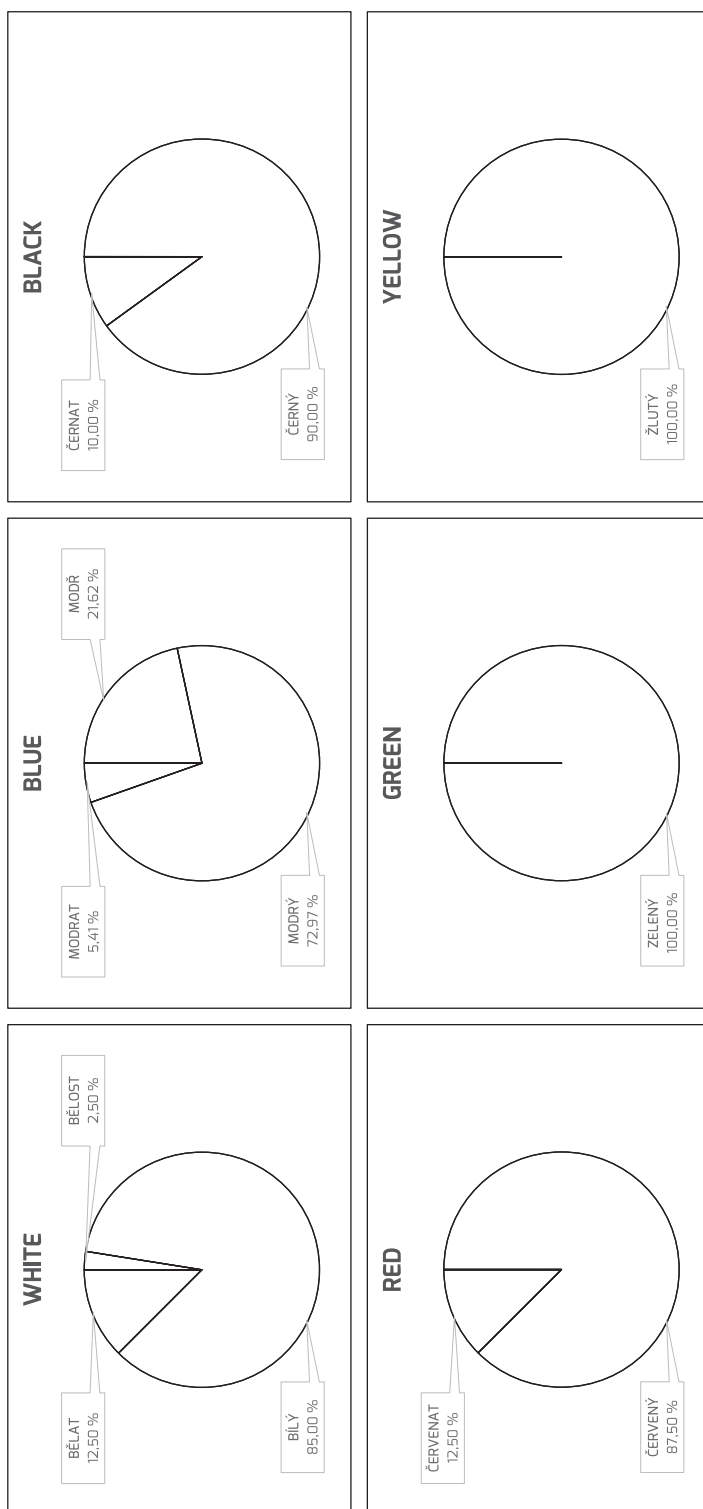
Graf 12a: Dvojí domov, slovní druhy základových kategorií barev.



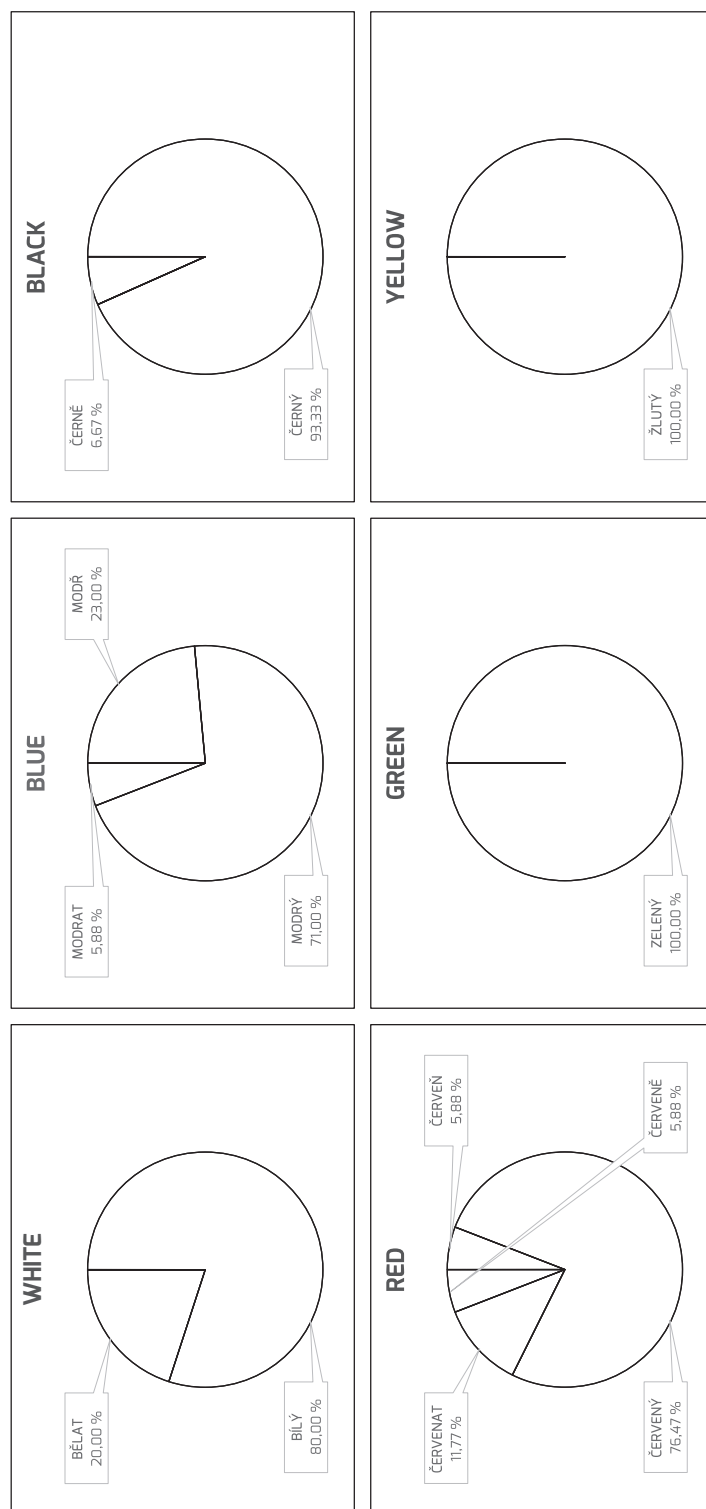
Graf 12b: Vigilie, slovní druhy základových kategorií barev.



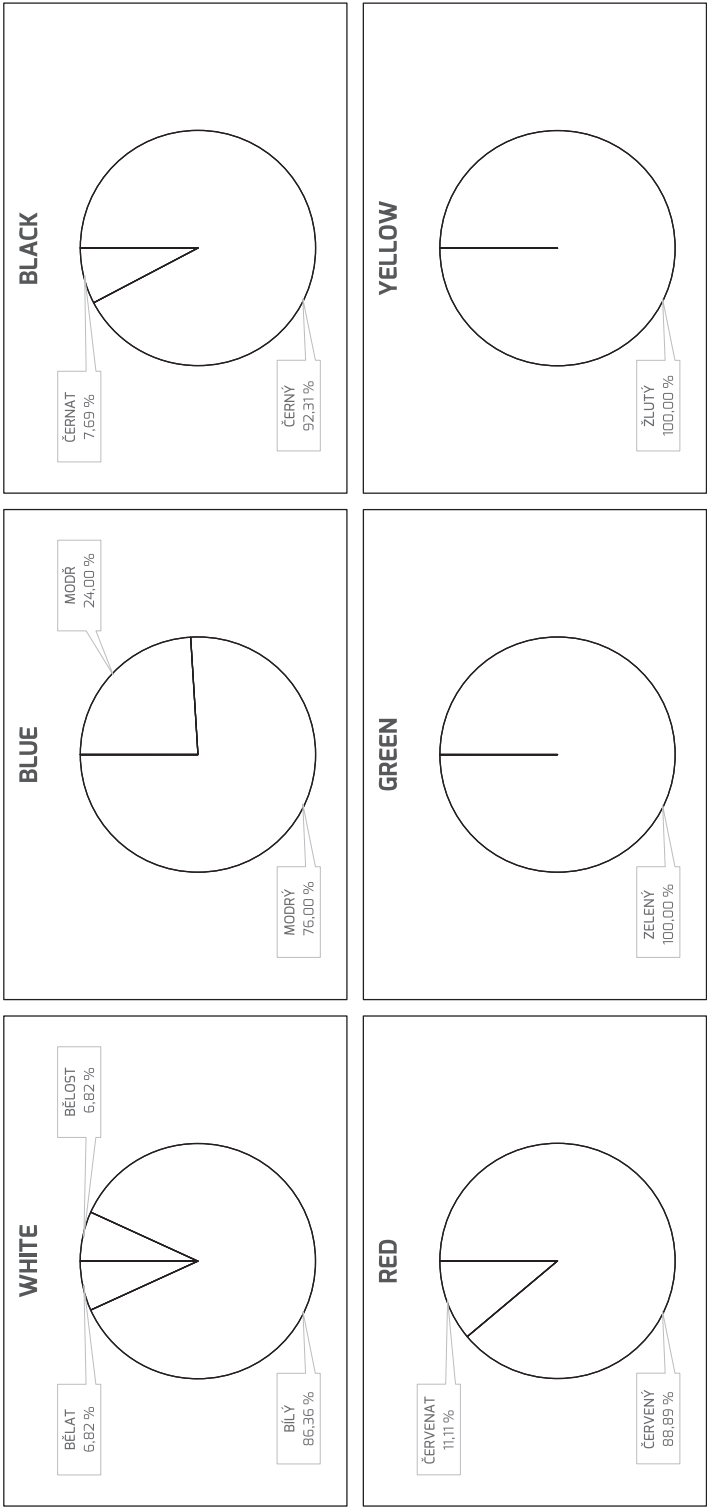
Graf 12c: Zeměžluč, slovní druhy základových kategorií barev.



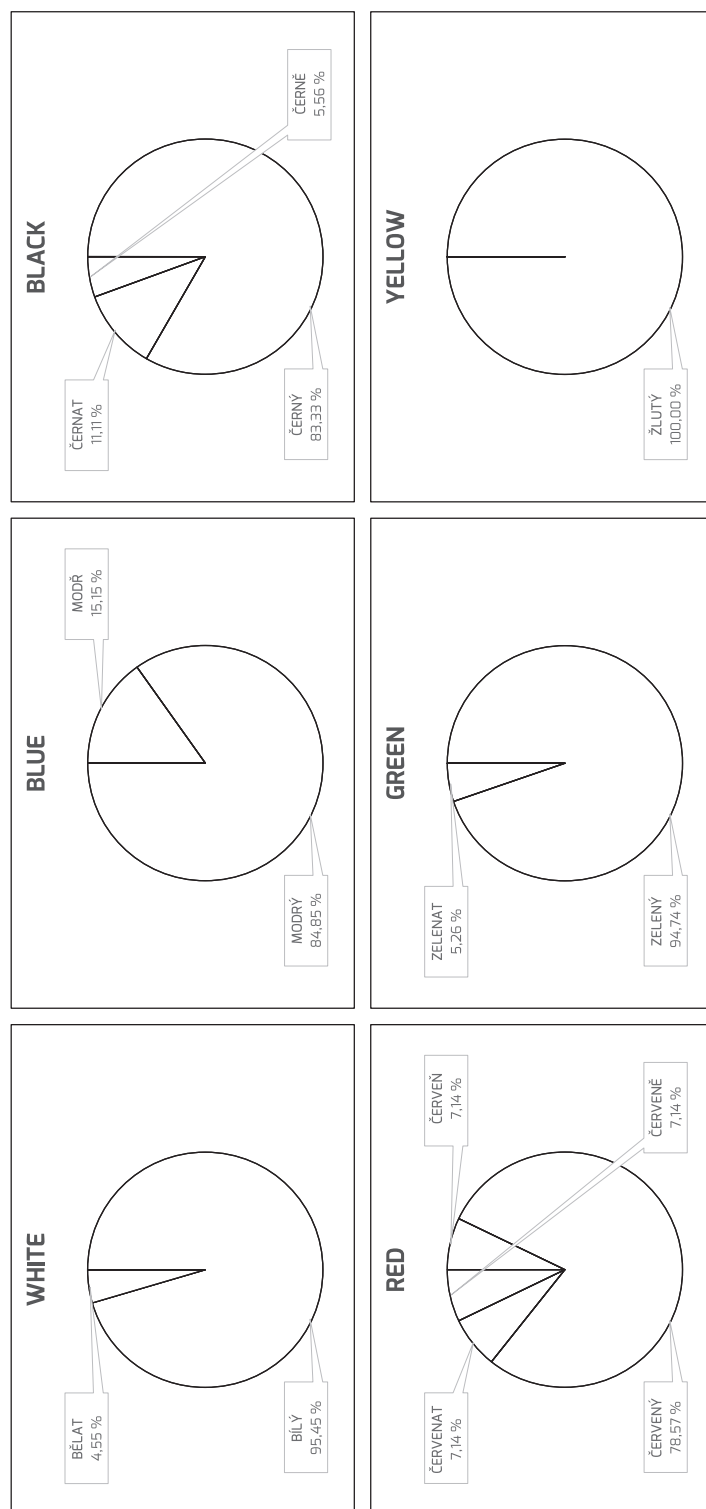
Graf 12d: Letnice, slovní druhy základových kategorií barev.



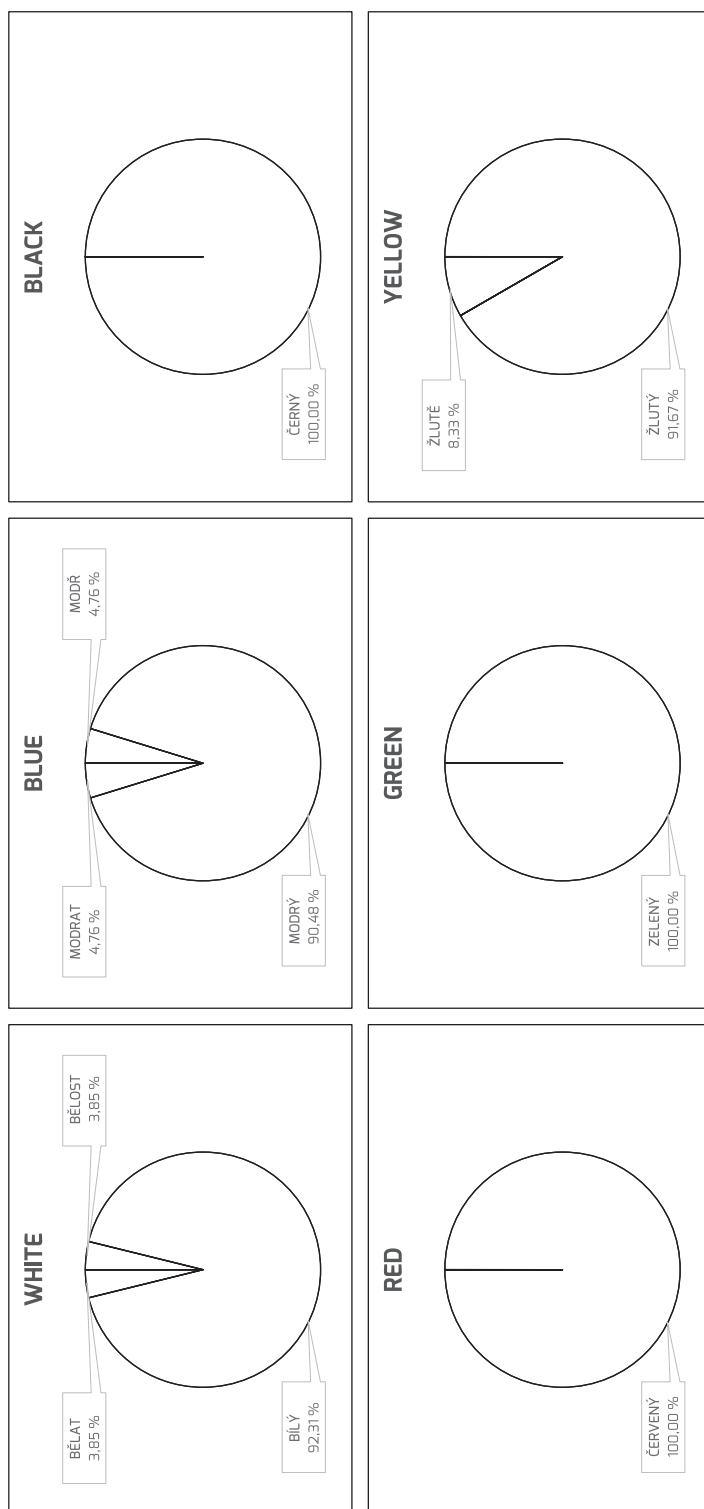
Graf 12e: Děrový plášť: slovní druhy základových kategorií barev.



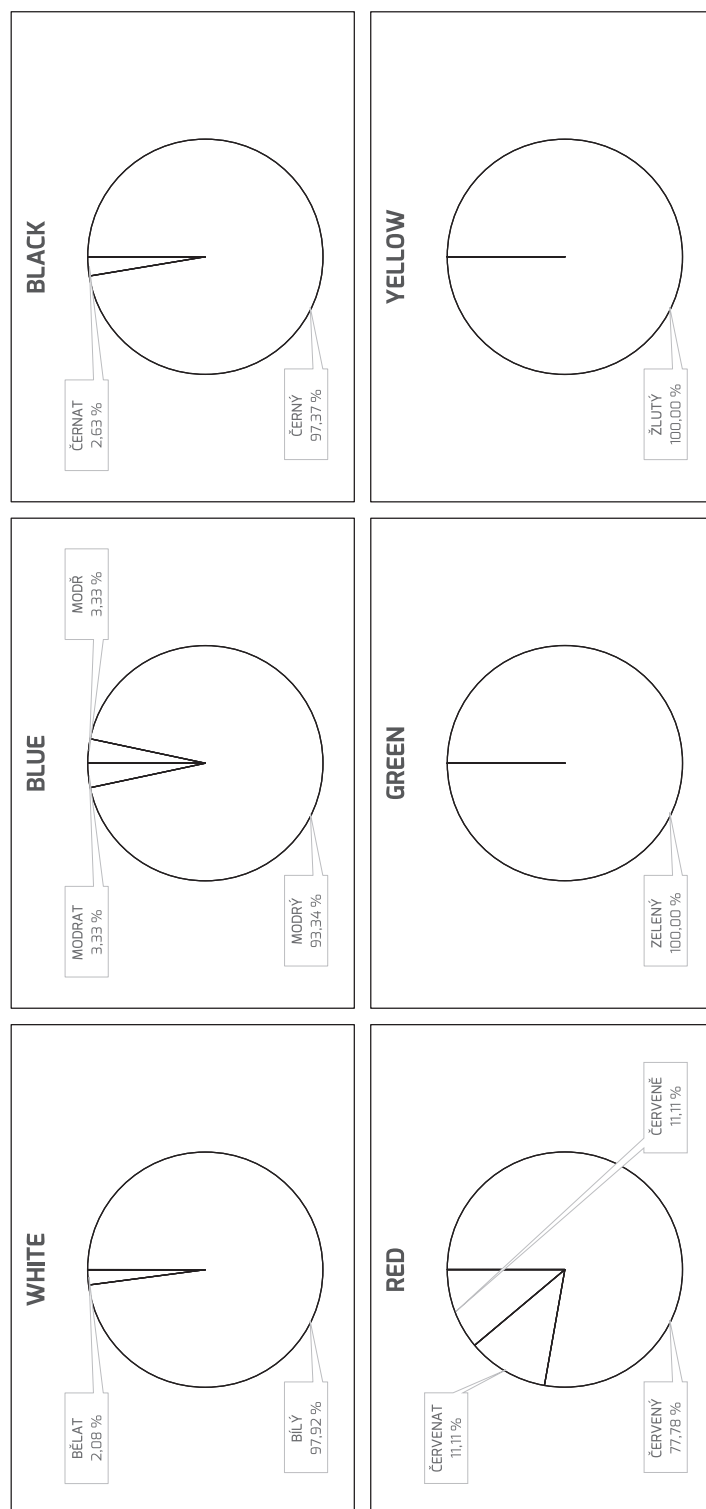
Graf 12f: Hranice stínu, slovní druhy základových kategorií barev.



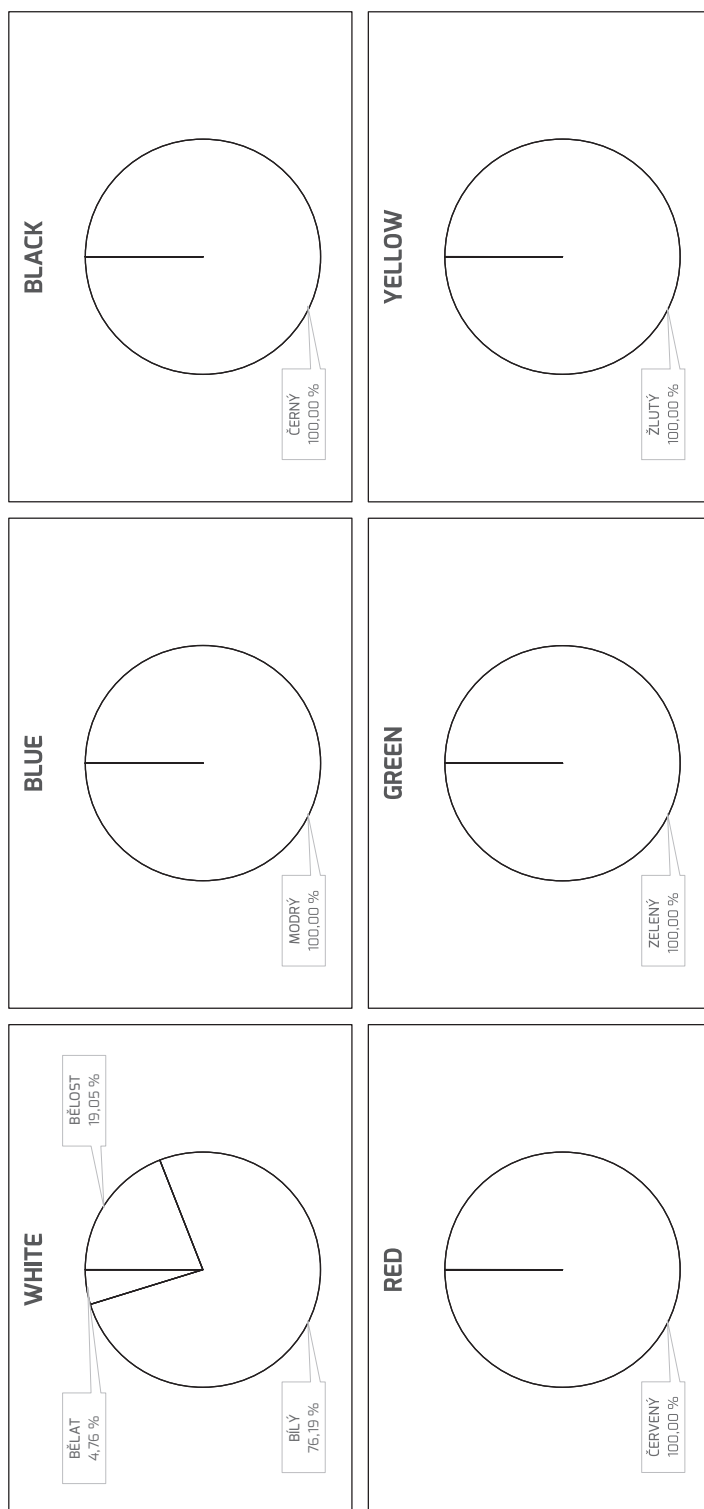
Graf 12g: Modrá a žlutá, slovní druhy základových kategorií barev.



Graf 12h: Tvář pod pavučinou, slovní druhy základových kategorií barev.



Graf 12i: Polní tráva, slovní druhy základových kategorií barev.

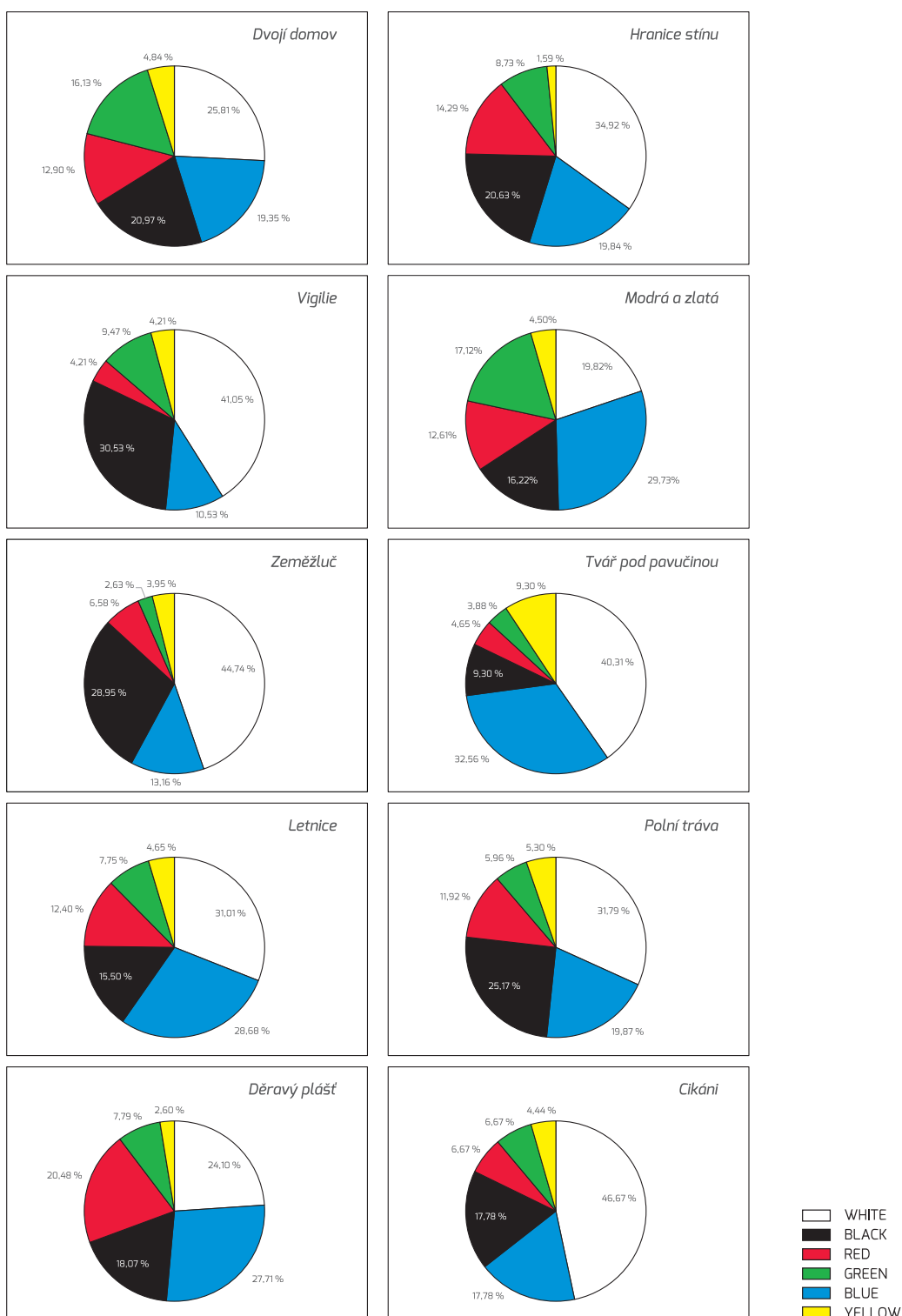


Graf 12j: Cikání, slovní druhy základových kategorií barev.

Na grafech 12a–12j lze sledovat, jak se modifikuje skladba jednotlivých slovních druhů jednak v závislosti na stratifikaci kategorií barev v jednotlivých subkorpusech, jednak na vývoji jednotlivých barev v celé Čepově prozaické tvorbě. To, co nás zaujme, je slovnědruhová diferenciacíe kategorie BLUE. Ve *Vigiliích* a *Zeměžluči* máme všechny čtyři formy označující tuto barvu, ačkoli zjevně dominantní je BLUE teprve v *Letnicích* (naopak ve *Vigiliích* a *Zeměžluči* dominují barvy achromatické). V *Letnicích* i *Děravém plášti* je kategorie BLUE redukována na výraznější zastoupení tvarů adjektiv a substantiv. V dalších subkorpusech v kategorii BLUE kromě adjektiva sledujeme významnější podíl substantiva (modř), vytrácí se adverbium a sloveso v případech *Hranice stínu* a *Modrá a zlatá*. Signalizuje tvarová redukce BLUE na zejména adjektivní a substantivní formy (modrý, modř) koncentrovanější sémantiku této kategorie?

V dalších dílech již nepozorujeme výraznější slovnědruhovou profilaci kategorie BLUE. Znamená to, že se sémantika barvy v Čepově díle již určitým způsobem ustálila? U kategorie RED zase vidíme, že v subkorpusu *Děravý plášť*, ve kterém se tato kategorie dostává do popředí (viz graf 11e), dochází k nárůstu slovních druhů označujících barvu, tedy k tendenci opačné, než je tomu u BLUE. To pochopitelně bude souviset se způsobem konceptualizace této barvy v příslušném fikčním světě.

Pro úplnost jsme stávající modely doplnili tzv. koláčovými grafy (viz grafy 13a–13j), které zaznamenávají procentuální zastoupení monofokálních barev v každém ze subkorpusů. Již v tuto chvíli nám modely ukazují, že barevné spektrum v Čepových prózách bude mít zřejmě povahu jakéhosi invariantu, který se vyznačuje základní oscilací mezi modrou barvou a achromatickými barvami, respektive vztahy mezi kategoriemi WHITE a BLACK na straně jedné a WHITE a BLUE na straně druhé. Do této základní polaritý vstupují další barvy, zejména zelená a červená, které barevné kompozice modifikují. Otázkou je, zda lze Čepovy fikční světy z tohoto hlediska chápat jako určitý kaleidoskop soustředěný kolem ústřední osy vymezené výše zmíněnou polaritou? Tyto a další otázky budeme muset potvrdit až návaznou literárněvědnou interpretací.



Grafy 13a–13j: Procentuální zastoupení monofokálních barev v jednotlivých subkorpusech.

Zbývá nám uvést přehled disperzí D , které doplníme o procentuální poměry mezi barvami achromatickými a chromatickými v každém ze subkorporů (viz tab. 6).

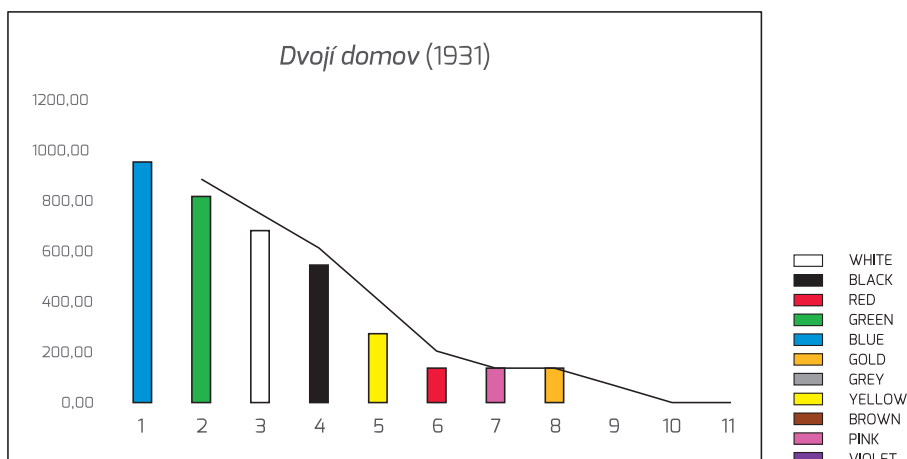
subkorporus	D	ACHROMATICKÉ %	CHROMATICKÉ %
Dvojí domov	0,83	42,65	57,35
Vigilie	0,29	65,38	34,62
Zeměžluč	0,36	67,47	32,53
Letnice	1,23	38,22	61,78
Děravý plášť	0,97	37,23	62,77
Hranice stínu	0,71	46,67	53,33
Modrá a zlatá	1,65	30,30	69,70
Tvář pod pavučinou	1,31	40,00	60,00
Polní tráva	0,70	46,99	53,01
Cikáni	0,55	50,00	50,00

Tab. 6: Hodnoty D (disperze) a procentuální zastoupení achromatických a chromatických barev v příslušném subkorporu.

Tabulka nám ukazuje následující situaci: Od *Dvojího domova* narůstá achromaticnost směrem k *Zeměžluči*. Avšak u modré v *Zeměžluči* nepozorujeme pokles hodnoty D , jak bychom snad mohli očekávat, pokud by striktně platila přímá úměra mezi procentuálním nárůstem achromatických barev a poklesem D . To se zde však neděje. Dokonce je D mírně vyšší než ve *Vigiliích*. Co to může signalizovat? Jedním z vysvětlení je, že modrá neoslabuje svoji pozici na rozdíl od ostatních chromatických barev, které způsobují celkově nižší procento skupiny chromatických barev. Podíváme-li se na graf 10, potom vidíme, že je to především zelená, jejíž frekvenční hodnota klesá.

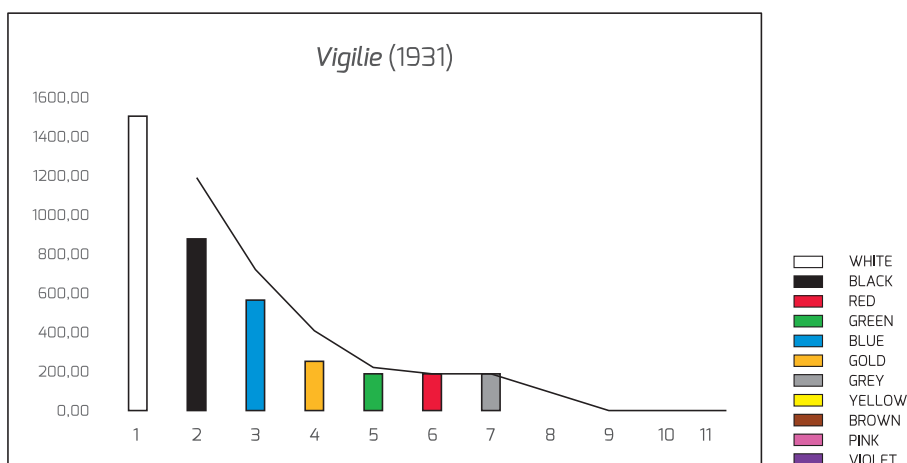
Zlom nastává u souboru *Letnice*, kdy se procentuální poměry obrací ve prospěch chromatických barev. V dalších souborech pozorujeme mírný pokles této tendence, zatímco v *Modré a zlaté*, kde je procento achromatických barev vůbec nejnižší, chromaticnost opět vzrostla. Od *Modré a zlaté* však dochází k jejímu poklesu. Opět pozorujeme princip kontrapunktu, jenž prochází celou tvorbou.

Poslední modely, jež se týkají kategorií barev, se budou vztahovat ke dvěma povídkovým souborům – *Dvojímu domovu* a *Vigiliím*, respektive k verzím z roku 1931. Jak jsme uvedli, Čep se k oběma povídkovým knihám vrátil, aby je spolu s novými texty vřadil do společného souboru *Zeměžluč*. Úpravy, ke kterým došlo, však zdaleka nebyly jen kosmetické. V případě prvních dvou knih autor vyřadil téměř polovinu povídek. Lze tedy očekávat, že tento zásah proměnil také skladbu barevného spektra.



Graf 14: Stratifikace kategorií barev v subkorpusu *Dvojí domov* ve verzi z roku 1931.

Zdá se, že Čep redukcí povídek původního *Dvojího domova* přispěl k tendenci, která se u něj zřetelně začíná objevovat ve *Vigiliích*, tzn. k tendenci tematizovat modrou. Potencialita této tematizace zřejmě leží v samotných základech Čepovy tvorby s tím, že je explicitně manifestována až ve *Vigiliích* a pak dále s různou intenzitou v průběhu celého Čepova díla. Centrální význam modré v Čepových fikčních světech se však projevuje od počátku jako jejich latentní vlastnost. V případě autorem upraveného souboru *Vigilie* naopak sledujeme nejenom oslabení polarity achromatických a chromatických barev, ale též vymizení řady barev s výjimkou monochromatických barev a zlaté a šedé. Rovněž u obou těchto souborů *de facto* pozorujeme realizaci základního kontrapunktu jako střídání dvojic WHITE–BLUE a WHITE–BLACK.



Graf 15: Stratifikace kategorií barev v subkorpusu *Vigilie* ve verzi z roku 1931.

5.

Než přistoupíme ke kvantifikaci a systematizaci lexikálních kontextů, sumarizujeme základní funkce stávajících modelů, které jsme zde představili. Zajímá nás, jaké rámcové poznatky jsme jejich užitím získali. Modely nás upozorňují na:

- a) vývoj barev v celém Čepově díle, na jejich kulminační vrcholy a na pozice s nejnižším akcentem (to pozorujeme v grafech 9 a 10),
- b) kompozice barev v jednotlivých subkorpusech, odkud je možné pozorovat vnitřní strukturovanost barevného spektra, jeho stratifikaci (to je případ grafů 11a–11j),
- c) proměnu v kompozicích barevného spektra napříč celým dílem (chronologie),
- d) ustavování a proměny paradigmaticky základního barevného spektra fikčních světů,
- e) neuralgické body přechodů a transformací barevných kompozic,
- f) vývojové tendence a trajektorie barevných soustav.

Vedle toho nám dodatečné informace (viz tab. 6) pomáhají číselně vyjádřit a podpořit tyto základní poměry a tendence. Grafy vztahující se ke slovním druhům (grafy 5a–5h, grafy 12a–12j) nás upozorňují na jejich distribuci v závislosti na typu (sub)korpusu a intenzitě barvy.

Pomocí těchto modelů tak můžeme objektivizovat proces analýzy zkoumaného jevu, tj. v našem případě konkrétně problematiky základových barev v prozaickém díle Jana Čepa. Důležitou vlastností těchto modelů je to, že nám ukazují, že literárněvědná interpretace může být založena na standardně „ne-literárněvědných“ metodách, které jsou schopny nejen funkčně a účelně systematizovat a taxonomizovat materiál, ale především předložit řadu zajímavých výzkumných otázek, které nevyplynou z nahodilosti, ale jsou záležitostí systémovou. Lze samozřejmě vznést námitku, zda bychom ke stejným poznatkům, které jsme zde doposud formulovali, nedospěli i bez těchto modelů. Vzhledem k tomu, že kvantitativní metody jsou obecně v lingvistice i v literární vědě nástrojem, který je svojí metodologickou povahou strukturalistický, je možné argumentovat, že kvantifikace může být nahrazena literárněvědnou strukturální analýzou, která bude zaměřena na otázku tematiky či motiviky barev a bude ji pojednávat „tradičnějším“ způsobem. Na druhé straně literárněvědná strukturalistická metoda předpokládá jistou evidenci strukturních prvků a vazeb, které standardně probíhají v badatelově mysli, popřípadě v sadě podpůrných poznámek. Jinými slovy, i kdybychom nevyužili přímo kvantitativní modely, v případě strukturálně orientované literárněvědné analýzy barev v konkrétním díle bychom *de facto* postupovali podobně, tzn. snažili bychom se postihnout symptomatický výskyt barev a vysvětlit jejich funkci a význam. Nicméně i kdybychom byli úspěšní v odhalení obecných strukturních vztahů a vzorců v jednom díle,

se vzrůstající kvantitou textů by se tato přesnost vytrácela, pokud bychom si nezačali vypomáhat nějakou podobnou formální evidencí zkoumaného jevu, jakou představují zde prezentované kvantitativní modely. I přes tuto myslitelnou evidenci bychom však stále neměli k dispozici přesné a spolehlivé modely. Kvantitativní či statistické modely však nemají suplovat evidenci, ale poskytovat informace takového charakteru, které z těchto modelů dělá něco jiného, než jsou pouhé evidenční katalogy. Tím podstatným, co modely nabízí, je to, že pomocí kvantitativních metod poskytují spolehlivý náhled na strukturní vlastnosti modelovaného jevu a umožňují stanovit další důležité pracovní otázky a hypotézy.

Je samozřejmě nezbytné opětovně zdůraznit, že se v jejich případě jedná o interpretaci matematickou a že samotná kvantifikace neposkytuje takový způsob interpretace, který v konečném výsledku očekáváme v rámci literárněvědného přístupu. Jak jsme již nejednou zdůraznili (srov. Změlík 2015, 2018), takovou interpretaci obecně od kvantitativních a korpusových metod nelze oprávněně očekávat.¹⁸¹ Na druhé straně ovšem poskytují jakousi „mapu“, podle které se lze v dané problematice orientovat, a především položit si základní výchozí otázky a pracovní hypotézy. Literárněvědná interpretace potom není pasivním opsáním kvantitativních modelů, ale samostatnou komponentou, která v rámci celkového metodologicko-interpretálního výkonu funkčně navazuje na kvantitativní část výzkumu. Kvantitativní modely vstupují do literárněvědného bádání jako aktivní element tím, že svým způsobem řídí následnou literárněvědnou interpretaci. V této souvislosti proto hovoříme o tzv. **řízené literárněvědné interpretaci**, jejíž konkrétní realizaci předvedeme v pátém oddíle.

V tuto chvíli budeme naši pozornost směřovat ještě k modelům. Ve výčtu možností, které nám doposud poskytly, se pokusíme pokročit k dalším oblastem. První se týká statistického vyhodnocování lexikálních kontextů.

¹⁸¹ Zdá se, že dnes je již tato námitka poněkud zbytečná, přesto ještě před pár lety takové metodologické postupy v kontextu české literární vědy působily přinejmenším nezvykle.

4.1 Sémantická typologie lexikálních kontextů

1.

V předchozí kapitole jsme uvedli prozatímní možnosti kvantitativních modelů, které v této práci používáme. Nyní tuto oblast rozšíříme o taxonomii lexikálních kontextů základových barev založenou na korpusových a statistických metodách. Půjde o základní sémantickou typologii kontextů, které vytvářejí jednotlivé základové barvy. Vyjdeme z typologie, která bude založena na adjektivních formách, neboť ty mezi slovními druhy mají nejvyšší zastoupení. V případě velkých korpusů, jakými jsou všechny zde jmenované subkorporusy řady SYN 2015, využijeme kolokační míry, které patří mezi standardní korpusové nástroje. Konkrétně půjde o sledování kolokací pomocí MI-score, T-score a logDice.¹⁸² Tyto míry aplikujeme také na autorské korpusy próz jako celky. V případě dílčích Čepových subkorpusů, které reprezentují jednotlivé prozaické knihy, zvolíme jinou metodu. Vycházet budeme z jednotlivých konkordancí, neboť v těchto případech se jedná o rozsahem nevelké subkorporusy, u kterých aplikace výše uvedených asociačních měr nevede k uspokojivým výsledkům.

Výše jsme upozornili na zásadní úlohu kontextů jako takových při určování sémantiky jazykových jevů, které mají tu schopnost, že se mohou vyskytovat v různých ontologických dimenzích, tzn. jak ve sféře světa aktuálního, tak v jakémkoli možném nebo fikčním světě. Kontext je však v důsledku třeba chápat v širším smyslu, tedy nejenom bezprostřední lexikální kontext, ale též kontext narativního textu, díla, popřípadě epochy apod. Tyto kontexty náleží do různých oblastí zkoumání. V případě analýzy fikčních entit, kam náleží i problematika barev ve fikčních ontologiích, nás v tuto chvíli budou zprvu zajímat kontextová lexikální paradigmata a jejich sémantická typologie, kterými doplníme stávající poznatky z předchozích kvantitativních analýz.

Při analýze barev v literárním díle se samozřejmě musíme spoléhat na znalosti, které o významu barev máme z non-fikční oblasti, tj. jak barvám v daném kulturním prostoru rozumíme. Avšak existence barev ve fikčních světech tyto významy doplňují, respektive nasycují je fikčním významem. Bazální konceptuální a systémově asociativní významy barev jsou z lingvistického hlediska ve fikčních světech substráty, zatímco z hlediska literárněvědného jsou tzv. textové významy, tj. významy fikční, dominantní. A je to právě kontext fikčního narativu, který tyto významy specifikuje. Přes veškerou sílu motivace, ke které dochází ze strany bazálně konceptuální a kulturně podmíněné asociativní

¹⁸² Podrobněji se těmto a dalším asociačním mírám věnuje Michal Křen: „Budeme-li tedy chtít hledat různé kolokace pouze jedinou mírou, bude vhodné použít právě dice nebo X^2 . Hledání kolokací různého druhu jedinou mírou však jistě není ideální řešení. Proto chceme-li najít co nejvíce různých kolokací a jsme ochotni výsledky dále filtrovat, je vhodnější použít kombinaci měr z první a druhé skupiny, například MI-score a t-score.“ (Křen 2006: 247)

sémantiky barev, má v literárních textech dominantní a rozhodující úlohu reálný kontext uměleckých textů (zde narativů) a jimi generovaný kontext fikčních světů.¹⁸³ Úkolem nadcházejících taxonomií je vytvořit obecnou sémantickou typologii kontextů v příslušných korpusech za účelem další systematické sondy do problematiky fikční sémantiky barev v uměleckém narativu.

Ačkoli se doposud mohlo jevit, že jsme barvy ve sledovaných (sub)korpusech uvažovali jako relativně izolované jevy v podobě jednotlivých kvantitativních hodnot, přesto i v těchto případech jsme svým způsobem uvažovali kontextuálně. Postup, který jsme zvolili, tzn. od obecných situací frekvenční stratifikace kategorií barev v subkorpusech řady SYN směrem ke konkrétním autorským korpusům, v sobě obsahuje základní kontextové aspekty determinované rámcově diskurzivní typologií. Každé kvantitativní či statistické měření samo o sobě vyžaduje kontextovou situovanost, aby bylo možné výsledky takového měření vyhodnocovat. Kontexty byly prozatím reflektovány ve své makrostrukturní situaci. Detailní kontextová analýza bude realizována při konkrétní interpretaci modelů v pátém oddíle.

V tuto chvíli nás bude zajímat, jaké typologické kontexty každé lemma (adjektivum) dané barvy vytváří s ohledem na jeho příslušnost k danému (sub)korpusu. Samotný výzkum provedeme na omezeném vzorku kontextů, který bude tvořit prvních deset autosémantik tak, jak po sobě následují v sestupném řazení dle kolokačních měr MI-score, T-score a logDice. Pracovní postup je následující: U každého lemmatu pomocí jmenovaných kolokačních měr určíme kontextové paradigma, ze kterého vybereme prvních deset autosémantik. Po odfiltrování synsémantik, kvantifikátorů (velký, malý, dlouhý) a sloves dostaneme ke každému lexému označujícího barvu prvních deset autosémantik řazených sestupně podle daného typu kolokační míry. Výsledky uvedeného postupu jsou představeny v tabulkách 7–14.

183 Srov.: „Každá fikční oblast má svůj jedinečný způsob organizace. Fikční oblast entit je organizována **rétorickými způsoby definování** [zvýraznil R. Z.], které potvrzují autonomii a soběstačnost konstruovaného světa.“ (Ronenová 2006: 168)

lemma	T-score	atribut	MI-score	atribut	logDice	atribut
ČERNÝ	bílý		pasažerství	frazém	díra	termín
	díra	termín	superhmotné	název	bílý	
	černý		supermasivní	název	vlas	
	vlas		uhlově		černý	
	oko		ebenově		barva	
	barva		Skiresort	název	šaty	
	hora	název	Švandrlíkův		hora	název
	červený		Sambucus	termín	červený	
BÍLÝ	muž		eloxování	termín	oko	
	šaty		šponovky	název	hnědý	
	černý		Parentesi	název	černý	
	barva		carcharias	termín	barva	
	bílý		sněhové	termín	košile	
	dům	(název)	Dictamnus	termín	bílý	
	červený		křídově		červený	
	košile		slonovinové		víno	
ČERVENÝ	víno		smetanově		modrý	
	modrý		rzivě		plášť	frazém
	vlas		salicin	termín	květ	
	muž		alabastrově		dům	(název)
	barva		horemánii	termín	víno	
	víno		cihlově		kříž	název
	bílý		třešňově		žlutý	
	modrý		uruguayensis	termín	barva	
ZELENÝ	žlutý		melounově		modrý	
	zelený		višňově		zelený	
	kříž	název	křížovník	název	bílý	
	černý		rumělkově		oranžový	
	červený		Bolgheri	název	řepa	název
	oko		korálově		červený	
	barva		trávo		světle	
	červený		mechově		modrý	
ŽLUTÝ	modrý		limetkově		červený	
	strana	název	pistáciově		žlutý	
	oko		hráškově		barva	
	žlutý		viridissima	termín	louka	
	světle		brčálově		čaj	
	zelený		lahvově		tmavě	
	bílý		nefritově		zelený	
	list		smaragdově		hnědý	
MODRÝ	červený		sírově		červený	
	barva		kanárkově		oranžový	
	zelený		citrónově		květ	
	modrý		hořčičně		zelený	
	karta	frazém	zelenavě		barva	
	bílý		máslově		modrý	
	květ		chromově		světle	
	oranžový		mosazně		karta	frazém
HNĚDÝ	světlo		šafránově		žlutý	
	žlutý		flavus	termín	hnědý	
	oko		pomněnkově		tmavě	
	barva		blankytně		světle	
	červený		chrpově		červený	
	zelený		námořnický		barva	
	bílý		azurově		obloha	
	nebe		indigově		nebe	
FIALOVÝ	obloha		šmolkově		zelený	
	modrý		kobaltově		žlutý	
	žlutý		petrolejově		oko	
	tmavě		safírově		modrý	
	oko		apella	termín	tmavě	
	vlas		oříškově		světle	
	barva		kaštanově		uhlí	název
	světle		čokoládově		odstín	
RŮŽOVÝ	tmavě		skořicově		vlas	
	černý		tabákové		hnědý	
	uhlí	název	kávo		šedý	
	zelený		metatyp (uhlí)	termín	rezavě	
	bílý		rezavě		barva	
	odstín		arctos	termín	zelený	
	barva		šeříkově		tmavě	
	modrý		čirůvka	název	světle	
ORANŽOVÝ	červený		tuha		růžový	
	zelený		kovařík	název	temně	
	růžový		bordó		oranžový	
	bílý		ocún		fialový	
	žlutý		ametyst		odstín	
	světle		modrofialový		modrý	
	květ		purpurově		květ	
	odstín		mater (karta)	název	žlutý	
ŠEDÝ	bílý		jitřně		světle	
	barva		lososově		fialový	
	červený		rosea	termín	růžový	
	modrý		rozchodnice	název	květ	
	květ		pleťově		odstín	
	růžový		neonově		modrý	
	žlutý		Negresco (hotel)	název	žlutý	
	zelený		růženin	název	barva	
FIALOVÝ	světle		palouček	název	sad	
	fialový		malinově		procházka	frazém
	barva		pomerančově		žlutý	
	červený		štulpna		fialový	
	žlutý		plápolání		červený	
	zelený		neonově		sytě	
	modrý		fuchsiový		odstín	
	světlo		odrazka		barva	
ZÁKAL	růžový		svítivě		zářivě	
	odstín		dichroman	termín	růžový	
	bílý		karotenoid	termín	modrý	
	fialový		sytě		stuha	
	barva		canum	termín	zákal	název
	bílý		eminence	frazém	světle	
	oko		titanově		tmavě	
	černý		plejtvákovec	název	odstín	
ZÁKAL	světle		timálie	název	eminence	frazém
	vlas		břidlicově		hnědý	
	tmavě		popelavě		šedý	
	odstín		antracitově		barva	
	hnědý		albopunctata	termín	oblek	
	zákal	název	nahnědle		popelavě	

Tab. 7: Kolokační paradigma základových barev v SYN 2015.

lemma	T-score	atribut	MI-score	atribut	logDice	atribut
ČERNÝ	vlas		ebenové		vlas	
	oko		uhlově		bílý	
	bílý		smolně		černý	
	černý		šponovky		díra	(termín)
	šaty		krepdešinový		šaty	
	muž		fix		oko	
	hlava		flór		oblek	
	díra	(termín)	inkoustově		kalhoty	
BÍLÝ	ruka		maba		bota	
	oblek		koktejlky		lesklý	
	černý		sněhové		košile	
	košile		křídové		černý	
	bílý		slonovinové		bílý	
	vlas		smetanové		plášť	frazém
	muž		fidorka		vlas	
	plášť	frazém	rzivě		červený	
ČERVENÝ	ruka		mléčně		modrý	
	červený		pod sada		šaty	
	modrý		krémové		barva	
	světlo		porcelánové		víno	
	víno		třešňové		víno	
	bílý		melounové		kříž	název
	modrý		cihlově		modrý	
	oko		korálově		žlutý	
ZELENÝ	barva		malinově		barva	
	tvář		štekličky		zelený	
	zelený		vínové		bílý	
	světlo		rubínové		chlá	
	žlutý		višňové		šaty	
	kříž	název	bruslařské (boty)		skvrna	
	oko		mechové		žlutý	
	modrý		limetkově		modrý	
ŽLUTÝ	červený		veštlínský		světlo	
	barva		zinkové		červený	
	žlutý		brčálově		tráva	
	tráva		lahvové		barva	
	bílý		olivové		zelený	
	zelený		nefritové		tmavě	
	světlo		smaragdové		smaragdové	
	strom		hraškové		list	
MODRÝ	světlo		sírově		červený	
	červený		kanárkově		zelený	
	oko		máslové		modrý	
	zelený		citronové		barva	
	modrý		hořčicové		páska	
	barva		šafránové		růže	
	černý		slámové		světlo	
	bílý		mosazné		oranžový	
MODRÝ	vlas		okrově		květ	
	dům		pískové		světlo	
	oko		námořnický		obloha	
	nebe		šmolkové		nebe	
	obloha		chřipové		tmavě	
	bílý		pomněnkové		světlo	
	červený		blankytné		královna	
	barva		azurové		oko	
MODRÝ	modrý		safírově		červený	
	královna		indigové		barva	
	vlas		kobaltové		modrý	
	zelený		švestkové		zelený	

lemma	T-score	atribut	MI-score	atribut	logDice	atribut
HNĚDÝ	oko		oříškové		světlo	
	vlas		kaštanově		tmavě	
	světlo		skořicové		vlas	
	černý		čokoládové		kaštanově	
	bílý		kávové		oříškové	
	barva		sépiové		skvrna	
	tmavě		mandlově		hnědý	
	ruka		blátivé		barva	
FIALOVÝ	papír		ořechové		oko	
	zelený		rezavě		oblek	
	barva		tuha		světlo	
	oko		mater (karta)		tmavě	
	zelený		ocún		temně	
	bílý		Kjóto (hory)		fialový	
	modrý		krokus		tuha	
	světlo		kosočtverec		odstín	
RŮŽOVÝ	červený		kvítek		inkoust	
	žlutý		maceška		pepř	
	světlo		pepř		kvítek	
	černý		pytlíček		žlutý	
	bílý		lososové		růžový	
	tvář		jitřně		světlo	
	barva		neonově		keř	
	růžový		pastelově		košílka	
ORANŽOVÝ	modrý		světlounce		květ	
	šaty		Negresco (hotel)	název	barva	
	vlas		taft		odstín	
	zahrada		korálově		sad	
	oko		čumáček		modrý	
	ret		plameňák		bradavka	
	světlo		štulpna		zářivě	
	barva		plápolání		kombinéza	
ŠEDÝ	červený		neonově		žlutý	
	slunce		valdštejská (zahr.)		záře	
	modrý		reflexní		sytě	
	žlutý		svítivé		vesta	
	zelený		kombinéza		barva	
	jasně		hvězdice		červený	
	černý		zářivě		tmavě	
	vlas		parka		fialový	
ŠEDÝ	oko		břidlicové		oblek	
	vlas		antracitové		světlo	
	bílý		perlové		tmavě	
	černý		eminence	frazém	šedý	
	obloha		olověně		obloha	
	oblek		popelavě		ocelově	
	šedý		zákal	název	popelavě	
	barva		ocelově		mrak	
MODRÝ	nebe		blátivé		vlas	
	hlava		perleťové		odstín	

Tab. 8: Kolokační paradigma základových barev v SYN FIC.

lemma	T-score	atribut	MI-score	atribut	logDice	atribut
ČERNÝ	vlas		smolné		vlas	
	oko		uhlově		bílý	
	bílý		fix		černý	
	černý		šponovky		díra	název
	šaty		krepešínový		šaty	
	muž		šestihran		oblek	
	hlava		hummer		oko	
	díra	název	elasfáky		kalhoty	
BÍLÝ	ruka		Ostravice	název	bota	
	bota		inkoustové		barva	
	košile		sněhové		košile	
	černý		křídové		černý	
	vlas		slonovinové		plášť	
	bílý		smetanové		vlas	
	muž		fidorka	název	bílý	
	plášť		mramorové		modrý	
ČERVENÝ	modrý		krémové		šaty	
	šaty		mléčné		červený	
	červený		ponožtička		barva	
	ruka		štohek	název	kalhoty	
	vino		Bolgheri	název	vino	
	bílý		třešňové		kříž	název
	oko		melounové		žlutý	
	modrý		cihlové		modrý	
ZELENÝ	barva		korálové		barva	
	tvář		malinové		zelený	
	žlutý		Karkulka	jméno	bílý	
	šaty		vinové		cihla	
	černý		štekliček		šaty	
	zelený		skrytost		skvrna	
	oko		mechové		světle	
	modrý		límetkové		žlutý	
ŽLUTÝ	barva		mátové		modrý	
	červený		zinkové		barva	
	žlutý		lahvové		červený	
	bílý		olivové		tmavě	
	světle		smaragdové		tráva	
	tráva		nefritové		olivové	
	světlo		brčálové		smaragdové	
	šaty		hráškové		list	
MODRÝ	světlo		sírové		červený	
	červený		kanárkové		zelený	
	zelený		máslové		modrý	
	modrý		citronové		barva	
	barva		hořčicové		růže	
	oko		šafránové		světlo	
	černý		slámové		květ	
	bílý		okrové		oranžový	
HNĚDÝ	dům		jantarové		páska	
	vlas		pískové		světle	
	oko		námořnický		královna	
	nebe		blankytné		obloha	
	bílý		indigové		nebe	
	obloha		chrpové		tmavě	
	královna		azurové		světle	
	barva		kobaltové		oko	
FIALOVÝ	červený		safírové		barva	
	vlas		švestkové		červený	
	tmavě		nebesky		košile	
	košile		petrolejové		zelený	
	oko		oříškové		světle	
	vlas		kaštanové		tmavě	
	světle		čokoládové		vlas	
	bílý		skořicové		kaštanové	
RŮŽOVÝ	černý		kávové		oříškové	
	tmavě		ořechové		skvrna	
	barva		sépiové		hnědý	
	papír		rezavé		barva	
	ruka		blátivé		oblek	
	tvář		pískové		oko	
	barva		tuha		světle	
	oko		mater (karta)		tuha	
ORANŽOVÝ	bílý		kosočtverec		temně	
	zelený		krokus		tmavě	
	modrý		kvítek		pepř	
	světle		pepř		inkoust	
	žlutý		maceška		kvítek	
	červený		lilek		odstín	
	černý		papyrus		mater (karta)	
	růžový		znaménko		žlutý	
ŠEDÝ	bílý		lososové		světle	
	tvář		neonové		růžový	
	barva		pastelové		košílka	
	šaty		světlo		odstín	
	modrý		Negresco (hotel)		keř	
	růžový		čumáček		barva	
	vlas		korálové		květ	
	zahrada		taft		bradavka	
FIALOVÝ	světle		plameňák		růže	
	žlutý		tvářenka		žlutý	
	barva		štulpna		zářivě	
	světlo		plápolání		kombinéza	
	červený		neonové		záře	
	modrý		reflexní		žlutý	
	slunce		svítivě		vesta	
	žlutý		parka		tmavě	
MODRÝ	zelený		hvězdice		sytě	
	jasné		kombinéza		barva	
	růžový		zářivě		fialový	
	černý		křiklavě		růžový	
	oko		antracitové		oblek	
	vlas		břidlicové		světle	
	bílý		perlové		tmavě	
	černý		eminence	frazém	obloha	
HNĚDÝ	oblek		zákal	název	mrak	
	obloha		popelavě		popelavě	
	barva		blátivé		ocelové	
	nebe		ocelové		šedý	
	šedý		perleťové		odstín	
	mrak		žlutavě		kalhoty	

Tab. 9: Kolokační paradigma základových barev v SYN FIC NOV.

lemma	T-score	atribut	MI-score	atribut	logDice	atribut
ČERNÝ	bílý		Ubu	jméno	bílý	
	černý		černý	jméno	černý	
	noc		pneumatika		díra	název
	oko		hoj		mrak	
	díra	název	potápěč		vlas	
	vlas		kára		noc	
	mrak		klávesa		žlutý	
	les		díra	název	les	
	stín		jáma		šaty	
	tma		čáp		káva	
BÍLÝ	bílý		rzivě		bílý	
	černý		hluchavka		černý	
	sníh		černoška		sníh	
	oko		puklice		papír	
	světlo		černý		oblak	
	den		pepř		labuť	
	papír		pomsta		růže	
	ruka		negr		světlo	
	voda		bělost		zub	
ČERVENÝ	tělo		pasta		pěna	
	víno		deci		deci	
	deci		tmavě		víno	
	modrý		sedma	název	modrý	
	červený		světle		červený	
	zelený		lahev		tmavě	
	bílý		modrý		sedma	název
	barva		červený		zelený	
	krev		víno		žlutý	
ZELENÝ	nebe		žlutý		světle	
	žena		zelený		kříž	název
	tráva		stříška		tráva	
	zelený		kaprad		zelený	
	modrý		kroužek		modrý	
	oko		čtvrtek	název	louka	
	strom		fialový		červený	
	červený		žlut		fialový	
	list		rukavice		čtvrtek	název
ŽLUTÝ	světlo		háj		růžový	
	louka		pás		list	
	růžový		rostlina		háj	
	černý		zloděj		zloděj	
	bílý		stádo		růže	
	růže		dub		stádo	
	oko		listí		listí	
	listí		okraj		dub	
	modrý		mléko		červený	
MODRÝ	pole		růže		modrý	
	slunce		červený		černý	
	červený		modrý		okraj	
	zloděj		pole		pole	
	oko		safír		modrý	
	nebe		blůza		červený	
	modrý		tanečnice		nebe	
	červený		mys		zelený	
	zelený		temně		oko	
MODRÝ	bílý		velryba		tanečnice	
	černý		koberec		žlutý	
	obloha		knížka		obloha	
	žlutý		šance		temně	
	křídlo		modrý		koberec	

lemma	T-score	atribut	MI-score	atribut	logDice	atribut
HNĚDÝ	oko		inkoust		inkoust	
	barva		potok		potok	
	kůň		barva		barva	
	inkoust		kůň		kůň	
	potok		oko		oko	
	černý		černý		černý	
	bílý		bílý		bílý	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
FIALOVÝ	fialový		brokát		fialový	
	zelený		fialový		brokát	
	brokát		břicho		břicho	
	břicho		louka		louka	
	louka		zelený		zelený	
	děšť		děšť		děšť	
	kámen		kámen		kámen	
	-		-		-	
	-		-		-	
RŮŽOVÝ	růžový		keřík		růžový	
	bílý		dynastie		poupě	
	poupě		var		dynastie	
	zelený		košílka		košílka	
	zahrad		sada		pant	
	noc		pant		kvítek	
	sen		kvítek		keřík	
	květ		poupě		var	
	prst		růžový		sada	
ORANŽOVÝ	stín		háj		háj	
	rybička		rybička		rybička	
	punčocha		punčocha		punčocha	
	zahrad		zahrad		zahrad	
	oko		oko		oko	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
ŠEDÝ	šedý		šedý		šedý	
	oko		stařec		stařec	
	kámen		neděle		neděle	
	bílý		dým		dým	
	nebe		obzor		obzor	
	den		kámen		kámen	
	neděle		modrý		vlas	
	vlas		barva		modrý	
	země		děšť		děšť	
ŠEDÝ	stařec		bílý		barva	

Tab. 10: Kolokační paradigma základových barev v SYN FIC VER.

lemma	T-score	atribut	MI-score	atribut	logDice	atribut
ČERNÝ	šaty		chochol		šaty	
	tvář		káva		chochol	
	klobouk		družička		káva	
	bílý		šaty		postava	
	ruka		křížek		klobouk	
	oko		vousy		družička	
	chochol		obrys		hlína	
	káva		skvrna		obrys	
BÍLÝ	postava		postava		nebe	
	hlína		hlína		křížek	
	silnice		monstrance		silnice	
	tvář		stuha		vlas	
	světlo		střevíček		oblíče	
	vlas		punčocha		světlo	
	okno		družička		šaty	
	den		sobota	název	měsíc	
ČERVENÝ	hlava		skvrna		zeď	
	oblíče		oblak		sníh	
	šaty		sníh		vlna	
	zeď		křídlo		postava	
	tvář		muškát		šátek	
	oko		okénko		muškát	
	šátek		šátek		okénko	
	hlava		kalhoty		kalhoty	
ZELENÝ	modrý		modrý		modrý	
	bílý		střecha		tvář	
	světlo		krev		střecha	
	muškát		vlas		krev	
	okénko		tvář		vlas	
	kalhoty		bílý		bílý	
	stín		čtvrtek	název	stín	
	slunce		hnědý		čtvrtek	název
ŽLUTÝ	listí		listí		listí	
	stěna		větev		hnědý	
	okno		stín		větev	
	čtvrtek	název	stěna		slunce	
	hnědý		slunce		stěna	
	větev		stráň		stráň	
	stráň		klobouk		klobouk	
	klobouk		zahrada		zahrada	
MODRÝ	list		list		list	
	vzduch		vzduch		vzduch	
	voda		voda		voda	
	světlo		světlo		světlo	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
HNĚDÝ	oko		orel		obloha	
	obloha		obloha		nebe	
	nebe		nebe		obzor	
	obzor		zlatý		orel	
	vzduch		pozadí		oko	
	světlo		zástěra		vzduch	
	hora		obzor		hora	
	bílý		hora		barva	
FIALOVÝ	tvář		barva		zlatý	
	den		oblak		pozadí	
	pole		zelený		zelený	
	oko		pole		pole	
	cesta		cesta		cesta	
	zelený		oko		oko	
	-		-		-	
	-		-		-	
RŮŽOVÝ	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
ZLATÝ	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
ŠEDÝ	střecha		obočí		obočí	
	oko		mrak (mračno)		mrak (mračno)	
	nebe		závoj		děšť	
	obočí		záclona		střecha	
	zahrada		prázdnost		závoj	
	děšť		děšť		záclona	
	zeď		střecha		prázdnost	
	mrak (mračno)		nebe		nebe	
	závoj		dno		dno	
	záclona		zahrada		zahrada	

Tab. 11: Kolokační paradigma základových barev v ČEP.

lemma	T-score	atribut	MI-score	atribut	logDice	atribut
ČERNÝ	šaty		kronika		šaty	
	klobouk		sukno		klobouk	
	vlas		bez (rostl.)		kuchař	
	kuchař		porta		saze	
	bílý		zástěra		bílý	
	oko		červený		vlas	
	saze		samet		šaty	
	bez (rostl.)		román		káva	
BÍLÝ	káva		terč		pivovar	
	pivovar		zlatý		kronika	
	košile		náprsenka		košile	
	bílý		fusaklička		plášť	
	plášť		teniska		bílý	
	pán		puntik		klobouk	
	čepice		svetr		čepice	
	klobouk		plášť		šaty	
ČERVENÝ	šaty		manžeta		kalhoty	
	kalhoty		lýtko		náprsenka	
	náprsenka		čelenka		fusaklička	
	ruka		čelist		pán	
	knoflík		závěs		atlasově	
	atlasově		atlasově		knoflík	
	barva		buk	název	barva	
	sukně		tyrkysové		sukně	
ZELENÝ	zelený		samet		zelený	
	bota		vodítko		bota	
	kříž	název	kramflík		kříž	název
	vino		bota		modrý	
	ruka		cikán		vino	
	modrý		pruh		tyrkysová	
	šaty		tyrkysové		šaty	
	knoflík		trikot		knoflík	
ŽLUTÝ	strom		stínitko		strom	
	červený		tlama		červený	
	tyrkysové		atlasově		tyrkysové	
	sukně		organtýn		sukně	
	postava		okenice		postava	
	zlatý		sukno		zlatý	
	pán		šedivý		atlasově	
	atlasově		věštkyně		pán	
MODRÝ	pták		centimetr (metr)		pták	
	světlo		pták		modrý	
	modrý		zelený		centimetr (metr)	
	centimetr (metr)		modrý		světlo	
	bota		rukavice		zelený	
	zelený		světlo		rukavice	
	rukavice		bota		bota	
	měsíc		měsíc		měsíc	
HNĚDÝ	vlas		vlas		vlas	
	strýc		strýc		strýc	
	oko		puntik		nebe	
	nebe		kostým		světlo	
	světlo		šerpa		červený	
	ruka		obrazovka		oko	
	červený		oranžový		šerpa	
	šaty		deštník		šaty	
FIALOVÝ	světlo		červený		zelený	
	zelený		ložnice		světlo	
	prso		moucha		hvězda	
	vlas		oko		prso	
	ono		escorta		escorta	
	escorta		barva		barva	
	barva		uhlí		uhlí	
	uhlí		oko		oko	
RŮŽOVÝ	–		–		–	
	–		–		–	
	–		–		–	
	–		–		–	
	–		–		–	
	–		–		–	
	–		–		–	
	–		–		–	
ORANŽOVÝ	ponožka		ponožka		ponožka	
	střevíc		šátek		střevíc	
	světlo		střevíc		šátek	
	nos		fialový		světlo	
	červený		světlo		fialový	
	šátek		rukavice		nos	
	fialový		nos		rukavice	
	rukavice		rty		červený	
ŠEDÝ	rty		červený		rty	
	ruka		ruka		ruka	
	růžový		živůtek		růžový	
	světlo		náprsenka		vemeno	
	vemeno		družička		náprsenka	
	náprsenka		hradba		družička	
	družička		růžový		keř	
	keř		keř		světlo	
ŠEDÝ	modrý		lokál		živůtek	
	maminka		ložnice		hradba	
	ruka		ingota		modrý	
	živůtek		prase		lokál	
	–		–		–	
	–		–		–	
	–		–		–	
	–		–		–	
ŠEDÝ	–		–		–	
	–		–		–	
	–		–		–	
	–		–		–	
	–		–		–	
	–		–		–	
	–		–		–	
	–		–		–	

Tab. 12: Kolokační paradigma základových barev v HRABAL.

lemma	T-score	atribut	MI-score	atribut	logDice	atribut
ČERNÝ	pán		kočka		pán	
	paní		kůl		černý	
	černý		kabát		šaty	
	šaty		díra		bílý	
	bílý		bílý		kočka	
	kočka		půda		hlava	
	hlava		vrána		les	
	práce		les		zástup	
BÍLÝ	voda		šaty		paní	
	oko		kruh		tma	
	vrána		vrána		vrána	
	bílý		plášť		bílý	
	plášť		bílý		plášť	
	kůň		červený		stěna	
	ruka		světle		kůň	
	stěna		pták		šaty	
ČERVENÝ	šaty		šaty		světle	
	černý		kámen		kámen	
	světle		křídlo		vlas	
	kámen		stěna		červený	
	zelený		světlo		zelený	
	oko		střecha		světlo	
	světlo		zelený	název	horečka	
	horečka		růže		střecha	
ZELENÝ	střecha		horečka		růže	
	růže		noha		noha	
	noha		oko		oko	
	ruka		ruka		ruka	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
ŽLUTÝ	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
MODRÝ	zimnice		zimnice		zimnice	
	červený		rudý		červený	
	zub		obálka		zelený	
	bílý		žlutý		zub	
	zelený		červený		modrý	
	modrý		zelený		rudý	
	oko		listí		obálka	
	rudý		písek		bílý	
HNĚDÝ	obálka		růže		žlutý	
	žlutý		modrý		zelený	
	oko		chryzantéma		chryzantéma	
	chryzantéma		bledě		kapesník	
	nebe		kapesník		nebe	
	kapesník		nebe		bledě	
	bledě		oko		oko	
	večer		večer		večer	
FIALOVÝ	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
RŮŽOVÝ	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
ORANŽOVÝ	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
ŠEDÝ	moře		šedý		šedý	
	oko		světle		světle	
	černý		červený		červený	
	den		šaty		černý	
	světle		černý		šaty	
	červený		moře		moře	
	šaty		oko		oko	
	-		-		-	
ČERNÝ	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	

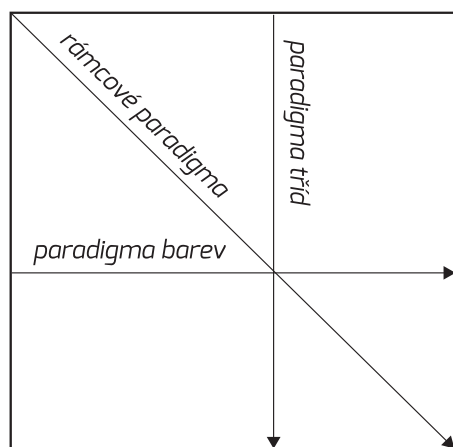
Tab. 13: Kolokační paradigma základových barev v ČAPEK.

lemma	T-score	atribut	MI-score	atribut	logDice	atribut
ČERNÝ	vlas		kadeře		vlas	
	vous		vous		vous	
	kadeře		brada		kadeře	
	brada		kněz		brada	
	kněz		vlas		kněz	
	starec		starec		starec	
	obličej		obličej		obličej	
	oděv		oděv		oděv	
BÍLÝ	oko		oko		oko	
	noc		noc		noc	
	šaty		punčocha		šaty	
	punčocha		místo		punčocha	
	místo		šaty		místo	
	postava		péro		postava	
	péro		bílý		péro	
	bílý		postava		bílý	
ČERVENÝ	prso		prso		prso	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
ZELENÝ	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
ŽLUTÝ	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
MODRÝ	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
lemma	T-score	atribut	MI-score	atribut	logDice	atribut
HNĚDÝ	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
FIALOVÝ	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
RŮŽOVÝ	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
ORANŽOVÝ	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
ŠEDÝ	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	
	-		-		-	

Tab. 14: Kolokační paradigma základových barev v MÁCHA.

Tabulky demonstrují, jak vypadá výběr kolokačních polí jednotlivých lexémů (adektiv) základových barev v každém ze (sub)korpusů. Abychom hodnoty mohli smyslně srovnávat, bude nezbytné výsledky dále taxonomizovat. Prvním krokem bude roztřídění kolokací pod jednotlivé sémantické třídy. Výsledný přehled, který poskytují následující tabulky (viz tab. 15–21¹⁸⁴), nás přivedl k těmto zjištěním:

1. Otázku paradigmatické lexikální kontextu lze sledovat na třech úrovních, z nichž první označujeme jako *rámcové paradigma*, které tvoří celkovou situaci v daném (sub)korpusu. Druhá rovina označená jako *paradigma tříd* se týká jednotlivých sémantických tříd. Třetí rovina – *paradigma barev* ukazuje situaci pro každou barvu zvlášť (viz obr. 22).



Obr. 22: Možné způsoby čtení tabulek kontextových taxonomií (viz tab. 15–21).

2. V referenčním korpusu SYN 2015 jsou nejtypičtějšími kolokacemi barev ty, které se pojí s kategoriemi ohniskové barvy a zabarvením, přičemž lze napříč celým paradigmatickým sledovat jisté rozdíly. Kombinace barev s ohniskovými barvami je obecně výraznější u achromatických barev. Modifikace barev zabarvením zase sledujeme převážně u zelené, žluté, modré a hnědé. Povšimněme si naopak relativně nízkého zastoupení kombinací základových barev s oběma typy konkrét. Srovnáme-li první tabulku s tabulkou pro SYN FIC, vidíme, jak se na tomto rámcovém diskurzivním pozadí profilují určité třídy kontextů. K čemu dochází především, je nárůst kolokací konkrét, zejména pak kategorie neživých konkrét, zatímco celková kolokabilita se základovými barvami klesá. Současně se zásadně redukovala kategorie, do které spadají frazémy, názvy a termíny, což je zcela pochopitelné, neboť ze subkorpusu byla odstraněna množina odborných

¹⁸⁴ Tabulku pro korpus MÁCHA neuvádíme, neboť výsledky automatické kolokační analýzy (viz tab. 14) jsou minimální. Sestavení sémantické taxonomie na základě těchto výsledků by proto bylo zcela zbytečné.

a publicistických textů. Jinými slovy, na pozadí obecných tendencí, které jsou reprezentovány výchozí distribuční situací v SYN 2015, dochází v SYN FIC k modifikacím distribuční typologie lexikálních kontextů, které jsou způsobeny diskurzivními parametry, respektive diskurzivní specifikací, již ovšem musíme vnímat jako projev obecné povahy celé skupiny tzv. textových typů, které tvoří subkorpus SYN FIC, tj. beletrie jako takové.

Uvedené srovnání prokazuje, že v SYN FIC se barvy symptomatictěji kombinují s konkréty, a to především neživými. To by mohlo odpovídat obecné funkci barev v beletrii, tzn. jejich užití jako komponentů deskripce, charakteristiky, identifikace ať již živých subjektů nebo neživých objektů, což bude korespondovat s jejich základní rámcovou funkcí spočívající ve spoluutváření (významovém nasycování) fikčních světů. Lze ovšem očekávat, že významy barev ve fikčních světech nebudou výlučně nociónální povahy, ale též symbolické, metaforické. Zásadní úlohu proto budou mít konkrétní strukturní vztahy mezi barvami ve fikčních světech a také vztahy mezi barvami a dalšími fikčními entitami a kategoriemi.¹⁸⁵

Jak předvedeme v další kapitole tohoto oddílu, lze stávající taxonomii lexikálních kontextů rozšířit o další aspekt, který bude možné kvantitativně vyhodnocovat a který se již nebude vztahovat bezprostředně k pojmenování barev, ale k tematicko-motivickým třídám (viz kap. 4.2).

185 Této problematice se věnujeme v pátém oddíle.

lemma	základová barva	konkrétum (- HUM)	konkrétum (+ HUM)	abstraktum	zabarvení	specifické	odstín	sylost
ČERNÝ	bílý černý červený hnědý	hora šaty šponovky	vlas oko muž	barva	uhlí ebnové	pasažerství superhmotné supermasivní Skiresort Švandrlíkův Sambucus díra eloxování		
BÍLÝ	černý bílý červený modrý	košile vino květ	vlas muž	barva	sněhové křídové slonovinové smetanové rzivě alabastrové	Parentesi carcharius Dictamnus salicin dům plášť		
ČERVENÝ	bílý modrý žlutý zelený červený černý oranžový	vino řepa	oko	barva	chlíkové třešňové melounové višňové rumělkové	kříž horemání uruguayensis křížovník Bolgheri		
ZELENÝ	červený modrý žlutý zelený bílý hnědý	list louka čaj	oko	barva	trávnové mechové límetkové pistáciové hráškové brčálové lahvové nefritové smaragdové	strana viridissima	světle tmavě	
ŽLUTÝ	červený zelený modrý bílý oranžový žlutý hnědý	květ		barva světlo	sirové kanárkové citronové hořčičné zelenavé máslavé chromové mosazné šafránové	karta flavus	světle	
MODRÝ	červený zelený bílý modrý žlutý	nebe obloha	oko	barva	pomněnkové chrpové námořnický azurové indigové šmolkové kobaltové petrolejové safiřové		tmavě světle	
HNĚDÝ	černý zelený bílý hnědý šedý		oko vlas	barva odstín	oríškové kaštanové čokoládové skořicové tabákové kávové rezavé	uhlí apella metatyp arctos	světle tmavě	
FIALOVÝ	modrý červený zelený růžový bílý žlutý oranžový fialový	květ tuha		barva odstín	šeríkové modrofialový purpurové	čirůvka kovařík ocún ametyst mater	světle bordó tmavě temně	
RŮŽOVÝ	bílý červený modrý růžový žlutý zelený fialový	květ sad		barva odstín	lososové pleťové neonové malinové	rosea rozchodnice Negresco růženin palouček procházka	světle jitřně	
ORANŽOVÝ	červený žlutý zelený modrý růžový bílý fialový	štulpa odrazka stuha		barva světlo odstín plápolání	pomerančové neonové fuchsiiový	dichroman karotenoid	svítivé zářivé	sytě
ŠEDÝ	bílý černý hnědý šedý	oblek	oko vlas	barva odstín	titanové břidlicové popelavé antracitové nahnědle	zákal canum eminence plejtvákovec timálie albopunctata	světle tmavě	
Σ	64	22	12	19	62	46	17	1
%	26,34	9,05	4,94	7,82	25,51	18,93	7,00	0,41

Tab. 15: Distribuční seznam kolokací dle sémantické typologie kontextů v SYN 2015.

lemma	základová barva	konkrétním (- HUM)	konkrétním (+ HUM)	abstraktum	zabarvení	specifické	odstín	sytyost
ČERNÝ	bílý černý	šaty oblek šponovky fix flór koktejlky kalhoty bota	vlas oko muž hlava ruka	malba	ebenově uhlově smolně krepdešinový inkoustově	díra	lesklý	
BÍLÝ	černý bílý červený modrý	košile fidorka podsada šaty víno	vlas muž ruka	světlo barva	sněhově křídově slonovinově smětanově rzivě mléčně krémově porcelánově	plášť		
ČERVENÝ	bílý modrý zelený žlutý	víno šteklický bruslařské (bot.) cihla šaty skvrna	oko tvář	barva světlo	třešňově melounově chlíově korálově malinově vínově rubínově višňově	kříž		
ZELENÝ	modrý červený žlutý bílý zelený	tráva strom veltínský (víno) list	oko	barva světlo	mechově limetkově zinkově brčálově lahvově olivově nefritově smaragdově hráškově		světle tmavě	
ŽLUTÝ	červený zelený modrý černý bílý	dům	oko vlas	světlo barva	sírově kanárkově máslově citronově hořčicově safránově slámově mosazně okrově pliskově			
MODRÝ	bílý červený modrý zelený	nebe obloha vlas	oko královna	barva	námořnický šmolkově chrpově pomněnkově blankytně azurově safiřově indigově kobaltově švestkově		tmavě světle	
HNĚDÝ	černý bílý zelený hnědý	papír skvrna oblek	oko vlas ruka	barva	oříškově kaštanově skořicově čokoládově kávově sépiově mandlově blátivě orechově rezavě		světle tmavě	
FIALOVÝ	zelený bílý modrý červený žlutý černý fialový	tuha krokus kosočtverec kvítek maceška pepř pytlíček inkoust	oko	barva světlo odstín		mater ocún Kjóto	světle tmavě temně	
RŮŽOVÝ	bílý růžový modrý	šaty zahrada taft čumáček plameník	tvář vlas oko ret bradavka	barva	lososově neonově pastelově korálově	Negresco	jitrně světlounce	
ORANŽOVÝ	červený modrý žlutý zelený černý fialový	slunce štulpna kombiněza hvězdičky parka záře vesta	vlas	světlo barva plápolání	neonově	valdštejnská (zahr.)	jasně svítivě zářivě tmavě	reflexní syty
ŠEDÝ	bílý černý šedý	obloha oblek nebe mrak	oko vlas hlava	barva odstín	břidlicově antracitově perlově olověně popelavě ocelově blátivě perletově	eminence zákal	světle tmavě	
Σ	48	54	28	20	73	10	18	2
%	18,97	21,34	11,07	7,91	28,85	3,95	7,11	0,79

Tab. 16: Distribuční seznam kolokací dle sémantické typologie kontextů v SYN FIC.

lemma	základová barva	konkrétum (- HUM)	konkrétum (+ HUM)	abstraktum	zabarvení	specifické	odstín	sylost
ČERNÝ	bílý černý	šaty bota fix šponovky šestihran hammer elasfáky oblek kalhoty	vlas oko muž hlava ruka	barva	smolně uhlově krepdešinový inkoustově	díra Ostravice		
BÍLÝ	černý bílý modrý červený	košile plášť šaty štohek (rostl.) ponožtička kalhoty	vlas muž ruka	barva	sněhově křídově slonovinově smětanově mramorově krémově mléčně	fidorka		
ČERVENÝ	bílý modrý žlutý černý zelený	víno šaty steklíček cihla skvrna	oko tvář	barva skrytost	třešňově melounově cihlově korálově malinově vinově	Borgheri Karkulka kříž		
ZELENÝ	modrý červený žlutý bílý	tráva šaty list	oko	barva světlo	mechově límetkově mátově zinkově lahvově olivově smaragdově nefritově brčálově hráškově		světle tmavě	
ŽLUTÝ	červený zelený modrý černý bílý oranžový	dům růže květ páska	oko vlas	světlo barva	sirově kanárkově máslově citronově hořčicově šafránově slámově okrově jantarově pískově		světle	
MODRÝ	bílý červený zelený	nebe obloha košile	oko královna vlas	barva	námořnický blankytné indigové chřipové azurové kobaltově safírově švestkové nebeský petrolejové		tmavě světle	
HNĚDÝ	bílý černý hnědý	papír skvrna oblek	oko vlas ruka tvář	barva	oříškově kaštanově čokoládově skořicově kávově ořechově séplově rezavě blátivě pískově		světle tmavě	
FIALOVÝ	bílý zelený modrý žlutý červený černý růžový	tuha kosočtverec krokus kvítek pepř maceška lilek papyrus znaménko inkoust	oko	barva odstín		mater	světle temně tmavě	
RŮŽOVÝ	bílý modrý růžový žlutý	šaty zahradka čumáček taft plameňák tvářenka košílka keř květ růže	tvář vlas bradavka	barva odstín	lososově neonově pastelově korálově	Negresco	světle světlounce	
ORANŽOVÝ	červený modrý žlutý zelený růžový černý fialový	slunce štulpna parka hvězdice kombinéza vesta		barva světlo plápolání záře	neonově		jasně zářivě svítivě křiklavě tmavě	reflexní sytě
ŠEDÝ	bílý černý sedy	oblek obloha nebe mrak kalhoty	oko vlas	barva odstín	antracitově brídicově perlově popelavě blátivě ocelově perlitově žlutavě	eminence zákal	světle tmavě	
Σ	48	64	26	20	70	10	19	2
%	18,53	24,71	10,04	7,72	27,03	3,86	7,34	0,77

Tab. 17: Distribuční seznam kolokací dle sémantické typologie kontextů v SYN FIC NOV.

lemma	základová barva	konkrétní (- HUM)	konkrétní (+ HUM)	abstraktum	zabarvení	specifické	odstín	sytnost
ČERNÝ	bílý černý žlutý	mrak les stín pneumatika hoj potápěč kára klávesa jáma čáp šaty káva	oko vlas lůbo	noc tma		díra		
BÍLÝ	bílý černý	sníh papír voda hluchavka puklice pepř pasta oblak labuť růže zub pěna	oko ruka tělo černoška negr	světlo den pomsta bělost	rzivě			
ČERVENÝ	modrý červený zelený bílý žlutý	vino deci krev nebe žena lahve		barva		sedma kříž	tmavě světle	
ZELENÝ	zelený modrý červený růžový fialový	tráva strom list louka stříška kaprad kroužek rukavice háj pás rostlina	oko	světlo žlut		čtvrtek		
ŽLUTÝ	černý bílý modrý červený	růže listí pole slunce zloděj stádo dub okraj mléko pole	oko					
MODRÝ	modrý červený zelený bílý černý žlutý	nebe obloha křídlo safír blůza tanečnice mys velryba koberec knížka	oko	šance			temně	
HNĚDÝ	černý bílý	kůň inkoust potok	oko	barva				
FIALOVÝ	fialový zelený	brokát břicho louka děst kámen						
RŮŽOVÝ	růžový bílý zelený	poupě zahrada noc květ prst stín keřik var košík sada pant kvítek poupě háj		sen dynastie				
ORANŽOVÝ		rybička punčocha zahrada	oko					
ŠEDÝ	šedý bílý modrý	kámen nebe vlas země stařec dým obzor děst	oko	den neděle barva				
Σ	35	94	14	16	1	4	3	0
%	20,96	56,29	8,38	9,58	0,60	2,40	1,80	0,00

Tab. 18: Distribuční seznam kolokací dle sémantické typologie kontextů v SYN FIC VER.

lemma	základová barva	konkrétum (- HUM)	konkrétum (+ HUM)	abstraktum	zabarvení	specifické	odstín	sytost
ČERNÝ	bílý	šaty klobouk chochol káva hlína křížek skvrna nebe	tvář ruka oko postava družička vousy	obrys				
BÍLÝ		silnice okno šaty zed monstrance stuha střevíček punčocha skvrna oblak sníh křídlo měsíc vlá	tvář vlás hlava obličej družička postava	světlo den		sobota		
ČERVENÝ	modrý bílý	šátek muškát okénko kalhoty střecha krev	tvář oko hlava vlás	světlo				
ZELENÝ	hnědý	slunce listí stěna okno větev stráž klobouk zahrada		stín		čtvrtek		
ŽLUTÝ		listí vzduch voda		světlo				
MODRÝ	bílý zlatý	obloha nebe obzor vzduch hora orel zástěra oblak	oko tvář	světlo den pozadí barva				
HNĚDÝ	zelený	pole cesta střecha nebe zahrada déšť zed mrak (mračno) závoj záclona déšť dno	oko					
ŠEDÝ			oko obočí	prázdn				
Σ	7	59	21	11	0	2	0	0
%	7,00	59,00	21,00	11,00	0,00	2,00	0,00	0,00

Tab. 19: Distribuční seznam kolokací dle sémantické typologie kontextů v ČEP.

lemma	základová barva	konkrétem (- HUM)	konkrétem (+ HUM)	abstraktum	zabarvení	specifické	odstín	sylost
ČERNÝ	bílý červený zlatý	šaty klobouk saze bez káva pivovar kronika sukno porta zástěra samet román terč	vlas kuchař oko					
BÍLÝ	bílý	košile plášť čepice klobouk šaty kalhoty náprsenka fusaklička teniska puntik svetr plášť manžeta lýtko čelenka čelist	pán ruka					
ČERVENÝ	zelený modrý	knoflík sukně bota víno závěs samet vodítko kramfík pruh	ruka cikán	barva	atlasově tyrkysově (-ová)	kříž buk		
ZELENÝ	červený zlatý šedivý	šaty knoflík strom sukně trikot stínitko tlama organtýn okenice sukno	postava pán věštyně		tyrkysově atlasově			
ŽLUTÝ	modrý zelený	pták bota rukavice měsíc	vlas stryč	světlo centimetr (metr)				
MODRÝ	červený zelený oranžový	nebe šaty puntik kostým šerpa obrazovka deštník ložnice moucha hvězda	oko ruka prso vlas	světlo			světle	
HNĚDÝ		escorta	oko	barva		uhlí		
FIALOVÝ	červený fialový	ponožka střevíc šátek rukavice	nos rty ruka	světlo				
RŮŽOVÝ	růžový modrý	vemeno náprsenka keř živůtek hradba lokál ložnice ingota prase	družička maminka ruka	světlo				
Σ	18	76	23	7	4	2	1	0
%	13,74	58,02	17,56	5,34	3,05	1,53	0,76	0,00

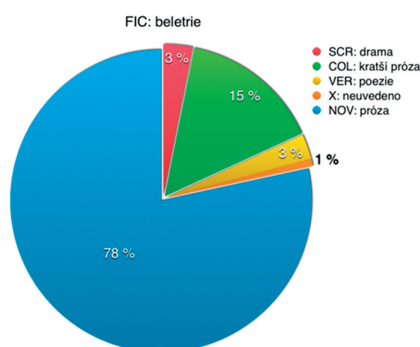
Tab. 20: Distribuční seznam kolokací dle sémantické typologie kontextů v HRABAL.

lemma	základová barva	konkrétnum (- HUM)	konkrétnum (+ HUM)	abstraktum	zabarvení	specifické	odstín	sytost
ČERNÝ	černý bílý	šaty kočka voda kůl kabát díra půda vrána les kruh zástup	pán paní hlava oko	práce tma				
BÍLÝ	bílý černý červený	vrána plášť kůň stěna šaty kámen pták křídlo	ruka vlas				světle	
ČERVENÝ	zelený	horečka střecha růže	oko noha ruka oko	světlo				
ŽLUTÝ	červený bílý zelený modrý rudý žlutý	zimnice zub obálka listí písek růže						
MODRÝ		chryzantéma nebe kapesník	oko	večer			bledě	
ŠEDÝ	černý červený šedý	moře šaty	oko	den			světle	
Σ	15	33	12	5	0	0	3	0
%	22,06	48,53	17,65	7,35	0,00	0,00	4,41	0,00

Tab. 21: Distribuční seznam kolokací dle sémantické typologie kontextů v ČAPEK.

Vraťme se ještě k výsledkům sémantických distribucí jednotlivých kolokací, jak je představují tabulky 15–21. Situace v SYN FIC NOV je *de facto* analogická k SYN FIC. K žádným výraznějším proměnám v celkovém paradigmatu nedochází, a to ani v rámci kolokačních paradigmat jednotlivých barev (horizontální paradigma) a tříd (vertikální paradigma). Pozorovat můžeme snad jen mírný nárůst třídy neživých konkrét (–HUM). Tato skutečnost nás však nepřekvapuje, neboť korpus beletrie (SYN FIC) je tvořen čtyřmi, respektive pěti textovými typy, mezi kterými próza zaujímá více než tři čtvrtiny, tj. 93 % (viz obr. 23).¹⁸⁶ Podíváme-li se ovšem na výsledky subkorpusu SYN FIC VER, vidíme již určitou proměnu, a to jak v rámcovém paradigmatu (redukovány jsou některé sémantické třídy, především zabarvení a odstín), tak v paradigmatu jednotlivých barev i tříd. Významněji vzrostl počet kolokací neživých konkrét, jež v celkovém objemu zaujímají výraznější pozici. Současně je redukována třída zabarvení a naopak jsou mírně posíleny kombinace se základovými barvami. Tyto základní posuny reflektují určitou modifikaci sémantiky barev v daném výběru textů. Jestliže SYN FIC NOV v porovnání se SYN FIC nepřináší výraznější proměnu v paradigmatice (vysvětlili jsme, proč tomu tak je), v případě SYN FIC VER je situace jiná. Nejvýraznější kolokační třídu tvoří neživá konkréta. Podíváme-li se na jednotlivé případy, potom můžeme pozorovat tendenci, která směřuje k různorodosti uvnitř této skupiny, jež je vyšší než u předchozích subkorpusů. To signalizuje proměnu v sémantické profilaci barev.

Uvedený jev je opět odrazem diskurzivní charakteristiky, která se vztahuje k typologicky definované množině textů, kterou tvoří texty básnické. Na tomto příkladu můžeme pozorovat, že u tohoto typu textů obecně dochází k symptomatizaci sémantiky barev spojením s neživými konkréty, což bude mít za následek jedinečnou identifikaci těchto konkrét ve fikčních světech. Současně však lze očekávat, že barvy v tomto typu spojení se budou výrazně podílet na symbolických významech.



Obr. 23: Zastoupení tzv. textových typů v subkorpusu beletrie SYN FIC.

Zdroj: Cvrček, Václav – Richterová, Olga (eds). *cnk:syn2015* [Internet]. Příručka ČNK; 2016 Oct 17, 11:14 GMT [Citováno 2017 Jul 20].

Dostupné z WWW: <<http://wiki.korpus.cz/doku.php?id=cnk:syn2015&rev=1476702845>>.

¹⁸⁶ Naopak SYN 2015 je z hlediska poměrového zastoupení textových typů vyváženým korpusem, který tvoří oddíly beletrie (33,33 %), oborová literatura (33,33 %) a publicistika (33,33 %). Zdroj: Cvrček, Václav – Richterová, Olga (eds). *cnk:syn2015* [Internet]. Příručka ČNK; 2016 Oct 17, 11:14 GMT [Citováno 2017 Jul 20]. Dostupné z WWW: <<http://wiki.korpus.cz/doku.php?id=cnk:syn2015&rev=1476702845>>.

Jak vidíme u autorských korpusů próz (viz tab. 19–21), situace se oproti SYN FIC NOV zásadně proměňuje. Společným jmenovatelem zůstává akcent na kolokační třídu neživých konkrét, avšak každý z autorských korpusů realizuje ve výsledku vlastní rámcovou paradigmaticku. Čeho je třeba si rovněž povšimnout, je to, že v paradigmatu sémantických tříd existuje určité jádro, které tvoří typologicky stejné kolokace. Týká se to například vazeb: *černý – bílý, šaty, oko; bílý – šaty, ruka; zelený – list, strom* apod. Kolem těchto „jader“ se postupně prosazují nové kolokace, které s narůstající mírou specifikace (sub)korpusu získávají na jedinečnosti. Samozřejmě celková změna paradigmaticky bude mít vliv i na sémantiku „standardních“ kolokací. Nelze proto z uvedeného automaticky vyvozovat takový závěr, že sémantika barvy determinovaná určitou kolokací, kterou sledujeme mezi jednotlivými autorskými korpusy, bude v těchto korpusech analogická. Je třeba konstatovat, že zde působí celé paradigma tvořené – jak bylo řečeno – paradigmatickou konkrétních barev a tříd, a nikoli jen jedním konkrétním příkladem.

V autorském korpusu ČEP¹⁸⁷ dochází opět k výrazné tematizaci spojení barev s neživými konkréty, k čemuž se připojuje i třída živých konkrét reprezentující subjekt (postavu). Oslabeny jsou kombinace s třídami základových barev. Zvýšení v celkovém zastoupení kolokačních tříd sledujeme v případě kombinací s třídou abstrakt. Z pohledu paradigmaticky tříd můžeme pozorovat malou lexikální variabilitu, respektive vyšší koncentraci na určitý typ lexika, které spolu vytváří širší, avšak koherentnější významové množiny. Ty lze opsat jako množiny obecně definované příslušností ke kategoriím *subjekt* (atribut postavy) a *prostor* (atribut místa). Z pohledu paradigmaticky barev (horizontální hledisko) dochází k soustředění zejména na oblast neživotných konkrét s tím, že achromatické barvy se jeví jako symptomatické také v kombinacích s životnými konkréty. Celkově tedy můžeme konstatovat, že obecná tendence kolokačních kombinací barev je zde významně koncentrovanější, přičemž je kladen důraz na kombinace s konkréty a svůj nezanedbatelný podíl zde má i kombinace s třídou abstrakt.

V případě korpusu HRABAL¹⁸⁸ sledujeme jinou modifikaci v lexikální distribuci kolokačních komponent. Platí obecná tendence v tematizaci kombinací s třídou neživých konkrét. Oproti předchozí situaci je zde o něco výraznější typ kombinací se základovými barvami a naopak oslabeny jsou kombinace s abstrakty. Podíváme-li se však na rámcovou paradigmaticku, potom oproti korpusu ČEP sledujeme vyšší typologický rozptyl. To platí také v paradigmatu jednotlivých barev (horizontální hledisko). Kombinace v tomto případě nejsou natolik koncentrované, jako je tomu v případě korpusu ČEP. To signalizuje,

¹⁸⁷ U barev fialový, růžový a zlatý neuvádíme kontext v distribuční tabulce kolokací (viz tab. 19), ale ve formě konkordancí (viz přílohu 5). Důvodem je příliš malý výskyt jevu.

¹⁸⁸ U barev oranžový a šedý neuvádíme kontext v distribuční tabulce kolokací (viz tab. 20), ale ve formě konkordancí (viz přílohu 6). Důvodem je opět příliš malý výskyt jevu.

že v Hrabalově próze bude sémantiku barev utvářet ve výsledku mnohem pestřejší rejstřík strukturních kombinací než v Čepově próze, kde nejspíš půjde o určitý invariantní model.

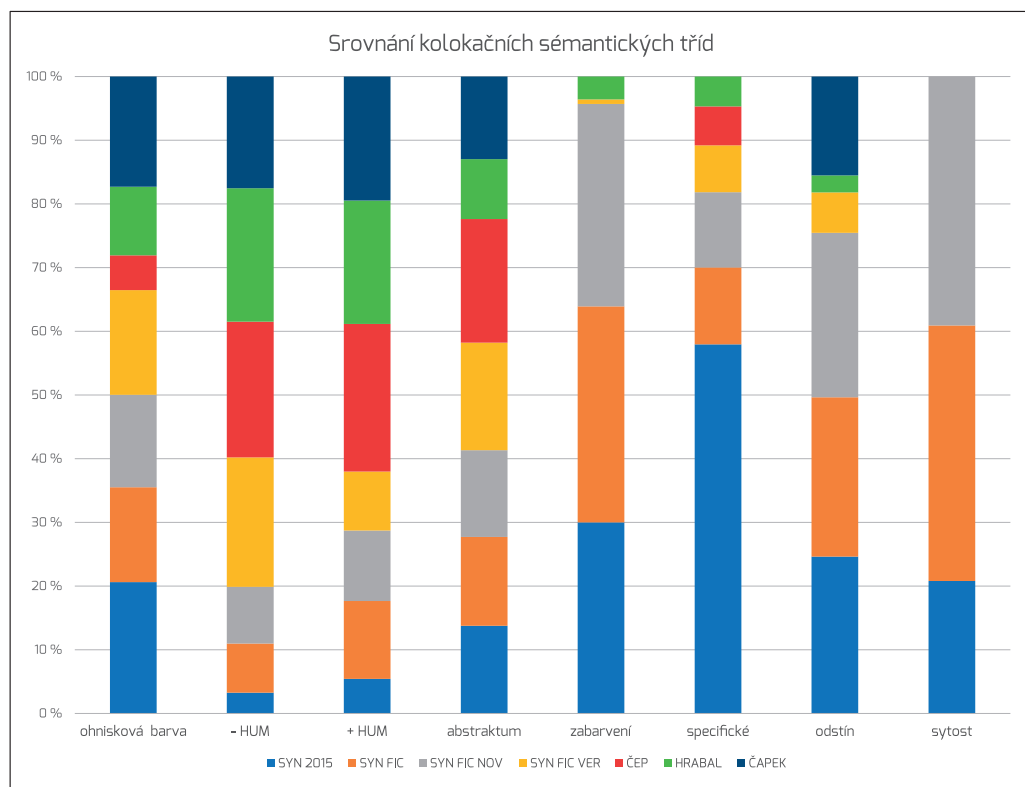
Porovnejme tato pozorování s posledními dvěma autorskými korpusy próz. V případě korpusu ČAPEK¹⁸⁹ sledujeme znovu obecný jev, a to převládající kombinace s neživými konkréty. Svůj výraznější podíl zde však mají i kombinace se základovými barvami.¹⁹⁰ Z hlediska rámcové paradigmaticky se ČAPEK od korpusu HRABAL odlišuje v koncentraci, což se projevuje vyšším podílem kombinací barev v rámci prvních tří sémantických tříd. Další rozdíl sledujeme v paradigmaticce jednotlivých tříd, kdy v korpusu ČAPEK snad s výjimkou kombinace *modrý – chryzantéma* se jedná o kombinace tematicky méně profilované, než je tomu v korpusu HRABAL.

Co se týče korpusu MÁCHA, zde jsme nesestavovali tabulku kolokací, neboť asociční míry nám vzhledem k velikosti materiálu a množství příkladů nedokázaly smysluplně filtrovat kolokace. Vypomůžeme si proto konkordancemi (viz přílohu 8). Z nich zjistíme, že rámcové paradigma bude standardně rovněž koncentrované kolem konkrét, zejména neživých.¹⁹¹

189 U barev fialový, růžový, zelený, hnědý a oranžový neuvádíme kontext v distribuční tabulce kolokací (viz tab. 21), ale ve formě konkordancí (viz přílohu 7). Důvodem je opět příliš malý výskyt jevu.

190 Musíme však brát v potaz, že námi vytvořená tabulka nezahrnuje všechny kolokace, což platí pro ty barvy, u kterých budeme kontext zjišťovat z konkordancí (viz přílohu 7). Z nich potom ověřujeme, že tato zásada platí i u dalších barev.

191 Koncentraci rámcové paradigmaticky vyjadřuje typologicko-sémantický rozptyl. Teoreticky se lze domnívat, že čím koncentrovanější bude tato paradigmatica, tím specifičtější může být sémantika barev.



Graf 16: Podíly sémantických tříd kolokací v jednotlivých korpusech.

2.

Ze stávajících pozorování jsme získali následující závěry: S narůstající profilací korpusu dochází na úrovni rámcové paradigmaticky k ustálení společného invariantního typu, který se projevuje zejména akcentem na kombinace s lexikem z třídy konkrét. V jednotlivých autorských korpusech se modifikuje především rámcová koncentrace. Kategorie konkrét je v každém z těchto korpusů modifikována buďto dalšími kolokacemi se základovými barvami, nebo s abstrakty, jako je tomu v případě korpusu ČEP. Dále jsme zjistili, že se proměňuje zejména kolokační paradigmatická lexémů barev (horizontální rovina) a paradigmatická tříd (vertikální rovina). Tento poznatek reflektuje obecné tendence, které jsou vymezeny žánrem (umělecká próza) a jednotlivými množinami textů. Jedná se o projevy užších diskurzivních tendencí, které se realizují v rámci jednotlivých autorských korpusů. U Hrabala sledujeme kombinace s pestrou paletou konkrét modifikovanou kombinacemi se základovými barvami, u Čepa dominuje užší skupina konkrét modifikovaná abstrakty a u Čapka zase sledujeme třídu konkrét profilovanou jako stylově-tematicky bezpříznakovou množinu modifikovanou základovými barvami.

Uvedená sémantická typologie je rámcová. Proto je důležité ji chápat v absolutních relacích (ostatně jako všechny zde prezentované modely) a nezaměňovat ji s finální literárněvědnou interpretací fikční sémantiky barev v konkrétních uměleckých textech. Společně s předchozími modely nás navádí k určité systematické literárněvědné analýze a interpretaci, kterou jsme z metodologického hlediska označili za tzv. *řízenou literárněvědnou interpretaci*. Jak si lze takovou analýzu představit? Kupříkladu pro Hrabalovy prózy je možné se zaměřit na to, co jsme právě konstatovali, tzn. na obecný jev kombinace barev s širokým spektrem kolokátů, z čehož lze vyvodit předběžnou hypotézu, že úkolem barev zde bude heterogenně *zaplňovat* fikční světy, identifikovat jevovou jedinečnost odlišných nositelů barev. U Čepa naopak půjde o významy, které budou výrazněji směřovat za nociónální rovinu směrem k významům symbolickým. A přestože se bude jednat o abstraktní významy, podíl kombinací s konkréty dává tušit, že mezi oběma oblastmi, tj. rovinou významové abstrakce a nociónální konkretizace bude zřejmě úzká souvislost. Na to nás také upozorňuje nápadně malá koncentrace rámcové paradigmaticky, která dává tušit, že významnou funkci v konceptualizaci barev bude mít nejspíš invariantní modus. U Čapka lze naopak předpokládat, že barvy budou vystupovat především ve funkci nociónálních identifikátorů jevů. Rovněž frekvenční stratifikace barev, kterou jsme vysledovali z předchozích modelů, je u každého z autorských korpusů jiná. U Čepa nás na první pohled zaujme situace modré ve spektru achromatických barev, což je ze zde sledovaných příkladů jev výjimečný. Naopak u Máchy je to zase výrazný podíl achromatickosti a naopak spíše periferní situovanost modré, u které bychom očekávali, že coby emblematická barva poetiky romantismu bude i zde zaujímat centrální pozici (viz grafy 6e, 6h).

Tato tvrzení se mohou na první pohled zdát triviální svým ryze formálním zaměřením, avšak přistoupíme-li k vzájemnému srovnávání, a zejména k dílčím situacím, které představují jednotlivé segmenty tvorby autora, vidíme, že modely mohou reflektovat poměrně „dramatické“ proměny, jako je tomu právě u Čepa. Je však nezbytné nezůstávat pouze u popisu jednotlivých modelů a chápat je ve funkčních korelacích. Jak se rovněž ukáže v pátém oddíle, jejich aplikace na konkrétní materiál nespočívá v jejich prostém přiřazení ke konkrétnímu textu. Není možné *a priori* vycházet výhradně z těchto modelů a jim za každou cenu přizpůsobit výklad, ale udržovat mezi literárněvědnou interpretací a kvantitativními modely funkčně korelační vztah. Pouze takto lze rozumět pojmu *řízená literárněvědná interpretace*.

4.2 Modely tematicko-motivických skupin

Poslední kvantitativní modely, které zde budeme prezentovat, souvisí s distribucí a frekvenční stratifikací tematicko-motivických skupin. Problematika tematiky či motiviky má v kontextu kvantitativně-korpusové analýzy specifické parametry, které se ani tak netýkají samotného způsobu vymezení obou pojmů, jako spíše metodologického postupu při jejich analýze. V klasicky pojaté strukturální literární vědě máme při klasifikaci tematiky a motiviky k dispozici celou oblast strukturních vztahů a rovin díla, které se týkají jednotlivých jeho kategorií a jejich funkcí. A přestože ve výsledku sledujeme motivy nebo témata, při jejich analýze se odvoláváme na různé strukturní komponenty, které přináleží jednotlivým oblastem či rovinám díla (vypravěč, řeč postav, kompozice apod.). V případě kvantitativního přístupu se ovšem tato problematika z metodologického hlediska jeví odlišně, neboť při kvantifikaci je třeba se spolehnout na pozitivně a jednoznačně vydělitelné segmenty, což není u všech strukturních prvků a rovin uměleckého textu vždy možné.

Pro analýzu tematického zaměření (nejen) literárních textů se v kontextu aktuálně aplikovaných kvantitativních a statistických metod používá tzv. Latentní Dirichletova alokace (LDA), pomocí které jsou generovány shluky lexémů, které spolu v daném textu souvisí na základě statistické pravděpodobnosti jejich společného výskytu.¹⁹² LDA se plně spoléhá na statistiku, a je tedy v pravém slova smyslu metodou kvantitativní. Pro náročnost této metody zde volíme jiný postup, který spočívá v manuální sémantické taxonomizaci prvních sto nejfrekventovanějších substantiv v každém z Čepových subkorpusů.¹⁹³ Postup, který zde prezentujeme, sice spočívá ve využití základních údajů frekvence lexika, avšak propojuje je s manuální taxonomizací podle předem stanoveného klíče. Konkrétně tento postup spočívá v manuálním třídění prvních sto nejfrekventovanějších substantiv do jednotlivých motivických skupin, kdy kritérium takové distribuce zakládá taxonomie *Tezauru jazyka českého* (2007).

Postup je následující: Vybraná lemmata jsme přiřazovali pod jednotlivé tematicko-motivické skupiny primárně excerpované z *Tezauru*. Počet těchto skupin závisel na povaze lexikálního výběru s tím, že dílčí motivické kategorie jsme dále přizpůsobili vzhledem k povaze tohoto lexika. Určitým problémem se v průběhu klasifikace u některých lexémů ukázal nejednoznačný způsob klasifikace lexému do konkrétní skupiny, který je způsoben polysémií. V případě takových lexémů jsme postupovali tak, že jsme z konkordančního výpisu odhadli procentuální podíl zastoupení daného lexému v příslušné

¹⁹² Např. Jockers 2013: 118–153; Jockers – Archerová 2017: 56–59.

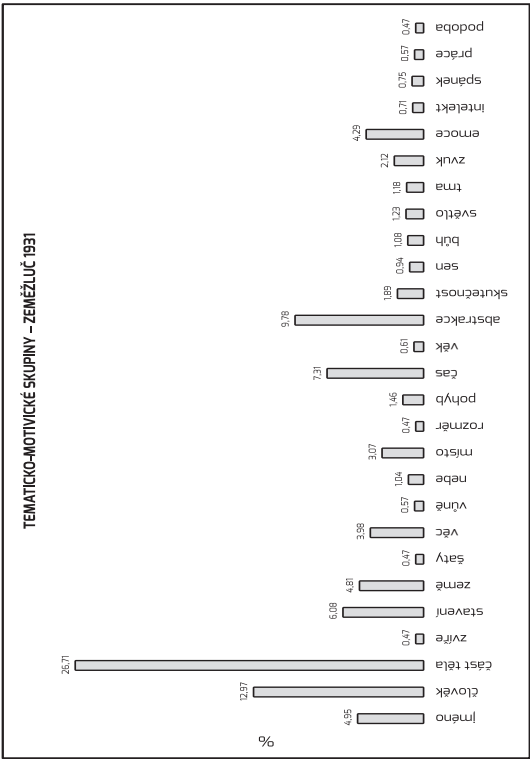
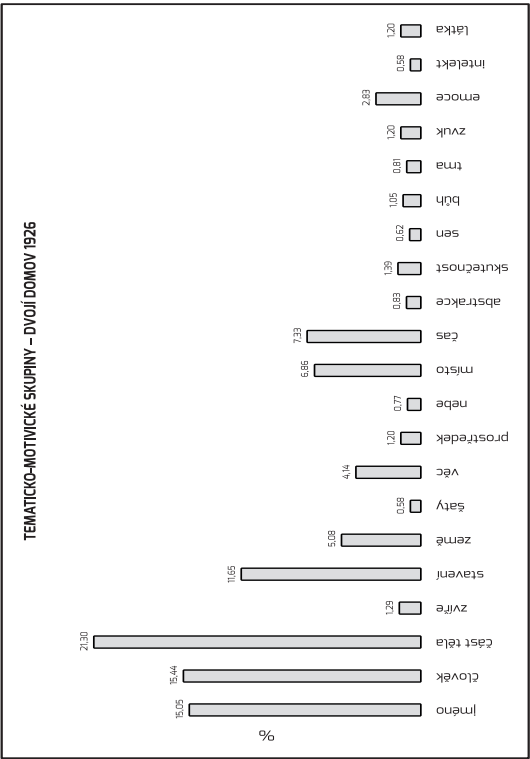
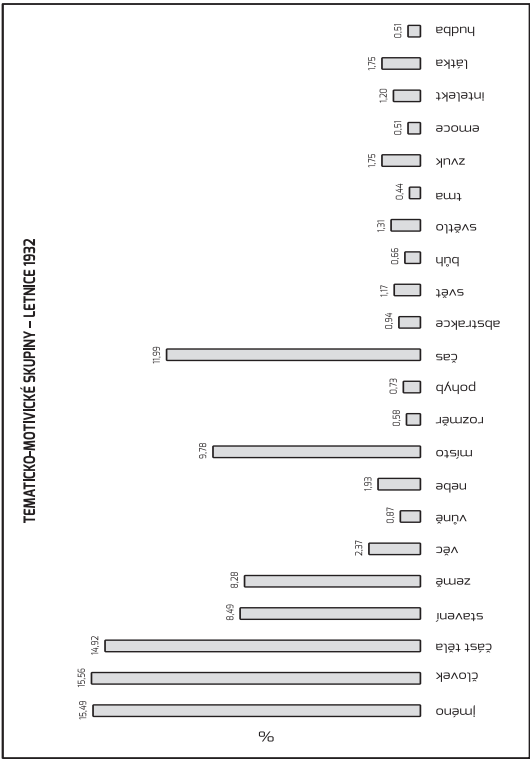
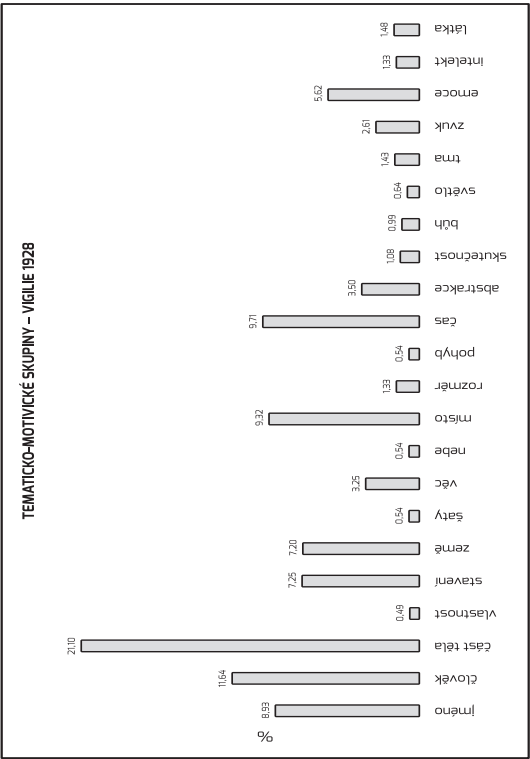
¹⁹³ K funkci substantiv při automatické analýze textu viz Jockers – Archerová 2017: 184.

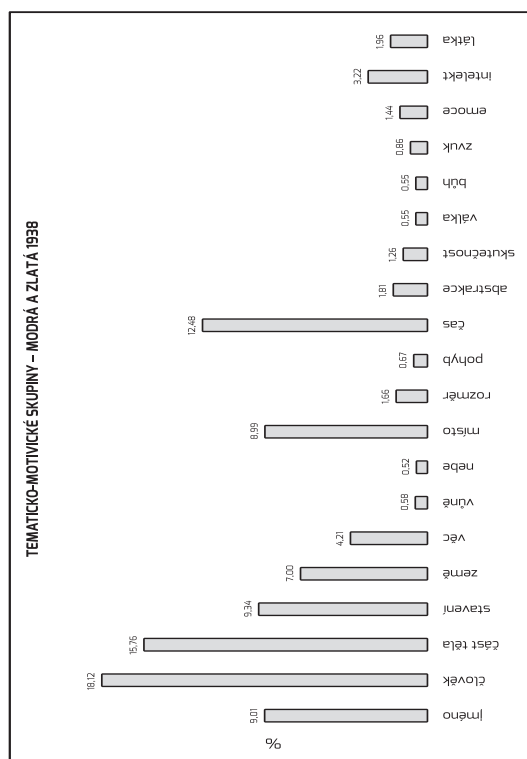
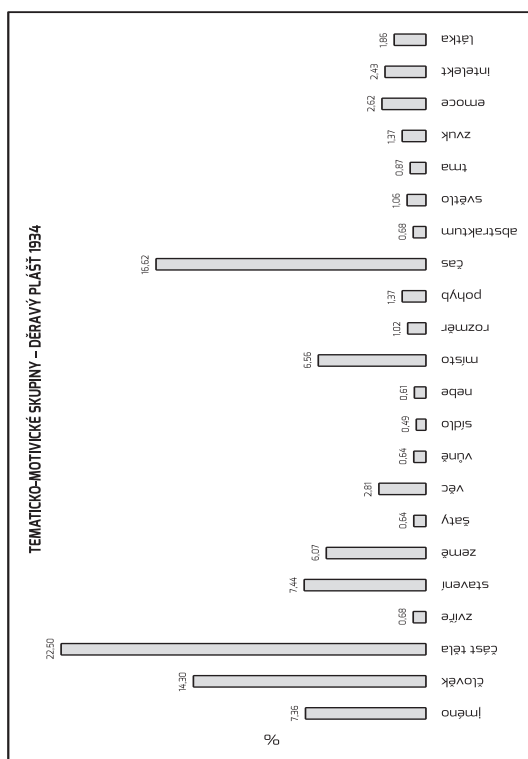
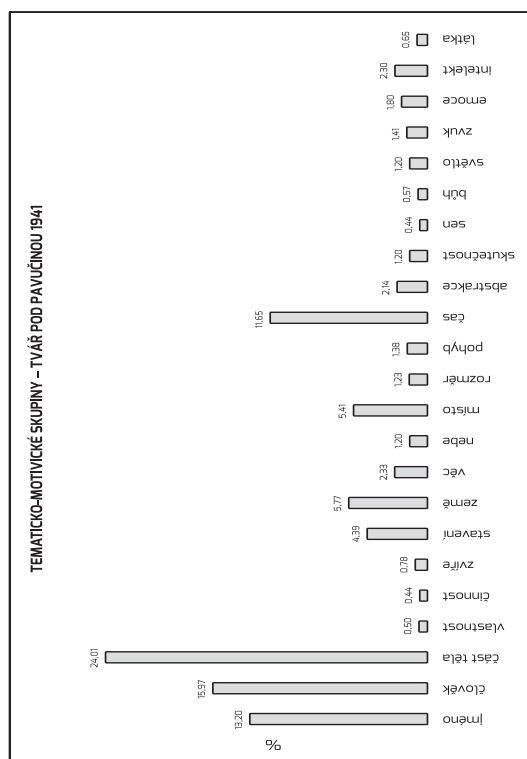
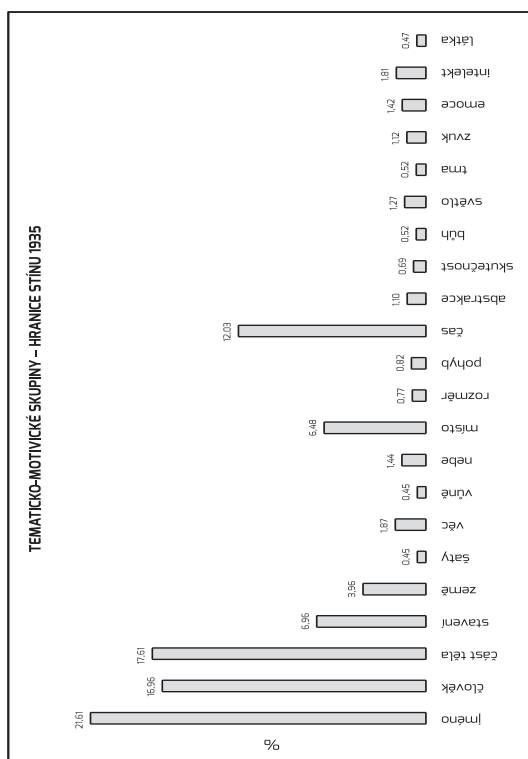
motivické skupině a v distribuční tabulce (viz přílohu 9) jsme toto kritérium vyjádřili číselným atributem.¹⁹⁴ Výsledná procentuální hodnota každé motivické skupiny v příslušném subkorpusu je potom dána součtem relativních frekvencí všech lexémů této skupiny a jejich procentuálním vyjádřením. Jsme si vědomi, že takový postup má své nedostatky, které spočívají především v dílčích nepřesnostech při taxonomizaci lexémů. Podíváme-li se na přiložené tabulky, můžeme u dílčích lexémů uvažovat odlišnou sémantickou třídu; například lemmata *slza* či *láska* včlenit do kategorie emoce. Přesto se domníváme, že tato alternativní řešení lexikální distribuce by ve výsledku zásadně neproměnila celkovou podobu aktuálních grafů, což platí také o procentuálních odhadech těch homonymních tvarů, které přináležejí rozdílným sémantickým kategoriím.

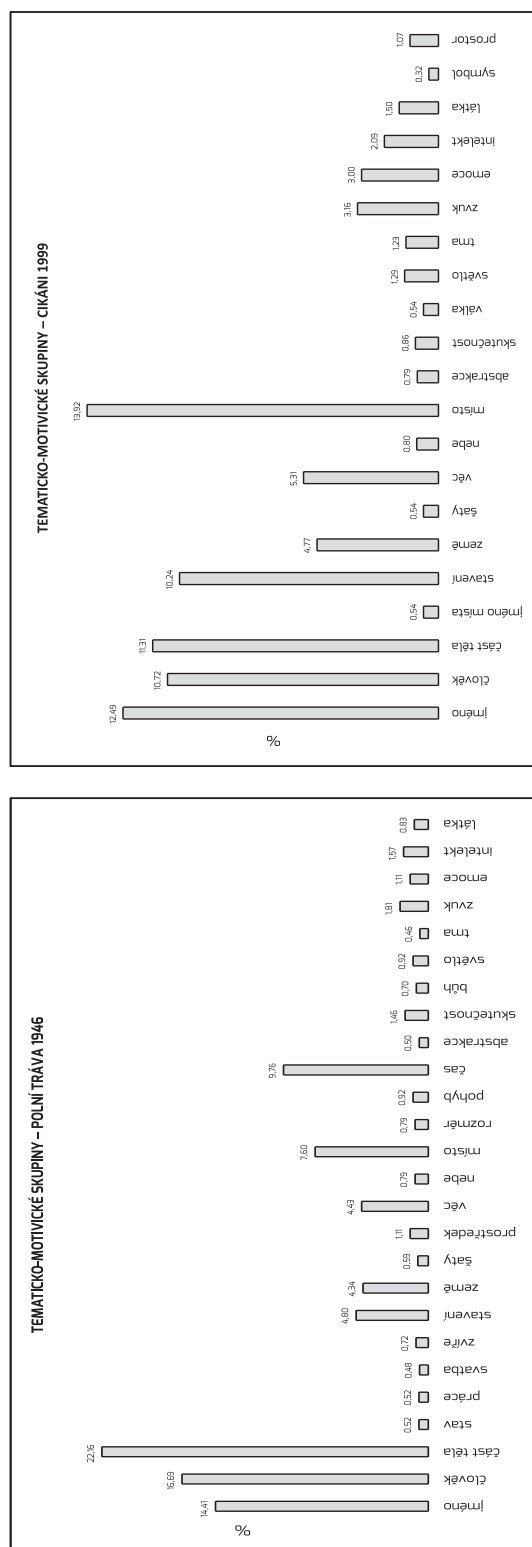
K výsledným grafům (viz grafy 17–26) je třeba uvést, že odráží motivickou situaci v každém z Čepových subkorpusů na vzorku sto nejfrekventovanějších substantiv. Proto tyto modely interpretujeme jako indexy, jež nám na pozadí tematicko-motivické distribuce a frekvenční stratifikace substantiv demonstrují proměnu v rozložení jednotlivých oblastí. Rovněž si lze dobře všimnout, že i z vybraných motivických kategorií patří mezi nejfrekventovanější jen některé, konkrétně tyto: *subjekt* (s podtypy *jméno*, *člověk*, *část těla*), *stavení*, *země*, *místo* a *čas*. Uvedené kategorie budou nejvýrazněji přítomny *de facto* v jakémkoli korpusu prózy. Proto tyto modely neslouží k samostatné analýze motivických skupin v konkrétním díle (tak jako LDA), ale pro srovnání s dalšími modely, které jsme již v této práci představili.¹⁹⁵

194 Toto číslo je odhadovaným procentem vyjadřujícím přináležitost výrazu pod danou kategorií. Kupříkladu lemma *stín* s atributem 25 vyjadřuje 25% podíl významu lemmatu *stín*, který jsme zařadili do příslušné sémantické kategorie, a to na základě jeho vztahu k určujícímu substantivu, například *stín okenního kříže* (*Tvář pod pavučinou*) signalizoval přiřazení lemmatu *stín* sémantické kategorii věc atd. Právě na problém desambiguace při automatizaci takového procesu (viz Změlík 2017c) nás upozornil dr. Michal Křen.

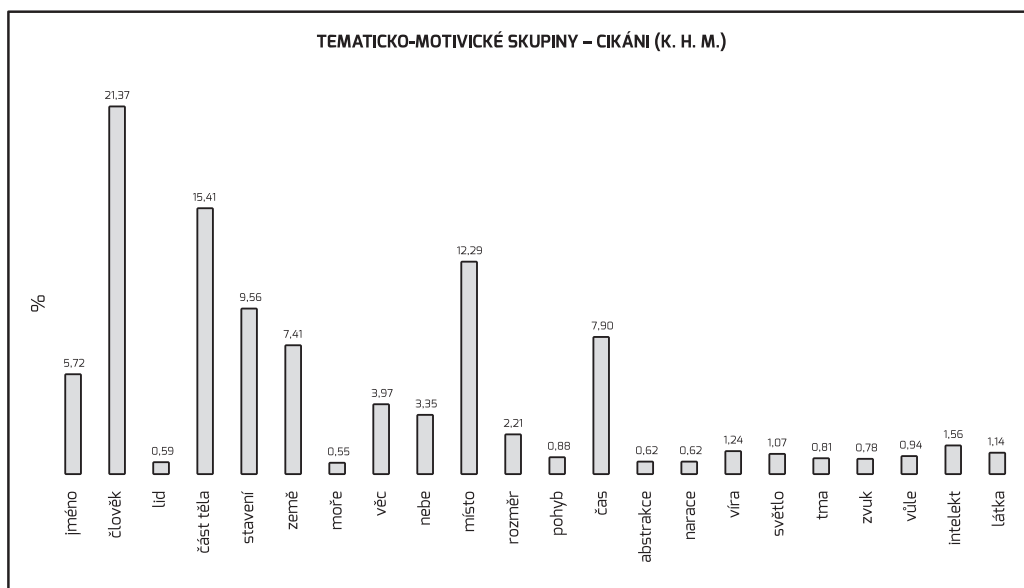
195 Do určité míry však jisté odlišnosti mezi motivickými distribucemi v jednotlivých subkorpusech přece jenom tyto modely vyjadřují, jak můžeme vidět na srovnání mezi modely subkorpusů Čepových próz a modelem pro *Cikány* (viz graf 27) Karla Hynka Máchy. Zde vidíme, že ve srovnání s Čepovými subkorpusem se proměňuje zejména počet motivických skupin. V Máchových *Cikánech* se například objevují kategorie moře nebo narace (viz též přílohu 10).







Grafy 17–26: Procentuální zastoupení jednotlivých motivických tříd v čepových subkorpusech. Číslování grafů sleduje chronologii čepova díla.



Graf 27: Procentuální zastoupení jednotlivých motivických tříd v Máchově subkorpusu Cikáni.

Na představených modelech vidíme, že oproti LDA nám nezobrazují konkrétní tematicko-motivické shluky, ale obecnější sémantické třídy motivů. Jestliže LDA modely nám poskytují shlukovou analýzu lemmat, čímž umožňují statisticky rozlišovat symptomatické motivy, námi uvedené modely reflektují spíše kvantitativní zatíženost jednotlivých tematicko-motivických tříd s tím, že sekundárně zachycují také typologii tematicko-motivické distribuce.¹⁹⁶ Smysl takové taxonomie tedy spočívá v něčem jiném, než je určování jedinečné tematicko-motivické struktury textů. Její význam se ozřejmí ve chvíli, kdy propojíme předchozí kvantitativní modely s aktuálními. Opět vidíme užitečnost, ba dokonce nutnost vzájemné kombinace různých modelů.

¹⁹⁶ To je patrné při srovnání jednotlivých grafů, které nemají vždy zcela shodné zastoupení tematicko-motivických tříd; například *Zeměžluč* oproti *Dvojímu domovu* disponuje rozsáhlejším rejstříkem těchto tříd atd.

4.3 Kvantitativní modely: shrnutí

1.

Pokusme se o stručné shrnutí dosavadních poznatků i stávajícího způsobu práce. Již dříve jsme konstatovali, že kvantitativní modely je třeba chápat nikoli izolovaně, ale ve vzájemné funkční součinnosti, neboť ačkoli vyjadřují dílčí aspekty, vztahují se ke společným strukturním komplexům. Současně je nezbytné modely funkčně usouvztažnit s literárněvědným výkladem.

Při srovnání frekvenční stratifikace kategorií barev, které jsme provedli u vybraných (sub)korpusů, jsme mohli pozorovat, že čím byl (sub)korpus specializovanější, respektive čím konkrétnější diskurzivní oblast reprezentoval, tím docházelo k výraznější frekvenční divergenci kategorií barev vzhledem k příslušné referenční bázi. U subkorpusů zaměřených jednak na literární druhy (poezie, próza) a jednak na dílčí autorské korpusy zastoupené prozaickou tvorbou tvořil takovou referenční bázi SYN 2015 (viz graf 4). Na modelu vidíme individuální situace frekvenčních stratifikací kategorií barev v každém ze zvolených (sub)korpusů s tím, že rozdílné frekvenční příznaky jsou výsledkem působení diskurzivních strukturních sil jednotlivých (sub)korpusů. Současně jsme ovšem uvedli, že toto obecné pravidlo, tedy že s narůstající specifikací (sub)korpusu narůstá i divergence frekvenční stratifikace kategorií základových barev vzhledem ke stanovenému referenčnímu rámci, neplatí absolutně, jak dokazuje situace v korpusu Čapkových próz (viz graf 4). Zde je naopak frekvenční průběh analogický s koreferenčním korpusem beletrie (SYN FIC). Otázkou samozřejmě zůstává, co tato situace znamená; čím se Čapkova próza v pojetí barev odlišuje od ostatních námi sledovaných souborů? Otázku je možné řešit teprve při vlastní literárněvědné interpretaci. Nicméně již v tuto chvíli jsme viděli, že kvantitativní modely umožňují vytvořit jakousi formální interpretační mapu, jejímž smyslem je navádět (řídit) další analyticko-interpretací kroky.

Pracovní postup, který směřoval k oblasti Čepovy prózy, byl analogický s předchozím postupem. Grafy 6a–6h nám poskytly další poznatky, které se týkaly frekvenční stratifikace kategorií barev uvnitř každého ze (sub)korpusů. Na jejich základě sledujeme nejen výše uvedenou tendenci k narůstající divergenci, ale též situaci ve frekvenční stratifikaci barev v každém ze (sub)korpusů. Co je v tomto případě zajímavé, je především poměr mezi skupinami achromatických a chromatických barev a dále skladba v oblasti barev chromatických, kdy u některých (sub)korpusů vidíme významné porušení základní (bezpříznakové) evoluční posloupnosti chromatických barev. To se týká především subkorpusu SYN FIC VER a dále všech autorských korpusů. V případě poměru mezi achromatickými a chromatickými barvami, který je standardně (bezpříznakově) realizován tak, že skupina achromatických barev zaujímá významné dominantní

postavení mezi základovými barvami, vidíme, že tento obecný princip je v některých případech porušen, což se týká korpusů ČEP a HRABAL. Zejména však v korpusu ČEP dochází k evidentnímu narušení dichotomie achromaticnost – chromaticnost. V případě korpusu HRABAL je potom tato dichotomie výrazně oslabena.

Graf 7 nám modeluje další strukturní aspekt pozorovaných jevů, který ukazuje odstupňovanost mezi jednotlivými kategoriemi barev. Na tomto modelu vidíme míru zakřivení, které je tvořeno spojnicí mezi jednotlivými kategoriemi barev. Povaha tohoto zakřivení je v modelu signalizována kaskádovitostí, jejíž míra upozorňuje na významové divergence mezi příslušnými kategoriemi barev. Například v korpusu MÁCHA je nejvýraznější předěl mezi oběma achromatickými barvami a barvami chromatickými. Žádný jiný zde analyzovaný korpus nevytváří podobnou situaci. Lze tedy očekávat, že achromaticnost bude v Máchově próze mít zvláštní funkci i význam. Naopak v korpusu ČEP sledujeme skoky mezi prvními čtyřmi barvami, tj. bílou, modrou, černou a červenou; další, avšak mnohem méně výrazný šev tvoří zelená. Lze tedy očekávat, že tyto barvy budou mít v Čepově próze dominantní a zcela specifickou funkci, respektive že centrem barevného spektra fikčních světů Čepových próz budou zejména kombinace prvních tří barev.

Analogicky jsme postupovali také v případě vlastního Čepova korpusu. Referenční bázi tentokrát tvořil celý korpus ČEP, ke kterému jsme vztahovali frekvenční stratifikace kategorií barev v jednotlivých Čepových prozaických knihách reprezentovaných subkorpusy (viz graf 9). Opět se ukázalo, že se specializací dílčích subkorpusů dochází k divergenci jednotlivých barev. Tato divergence je v tomto případě značně nepravidelná, což (obecně řečeno) signalizuje odlišné textové, narativní strategie, s jakými je v jednotlivých knihách s danými barvami zacházeno. Graf 9 ukazuje frekvenční minima a maxima (kulminační vrcholy) každé kategorie barev. Na základě uvedeného modelu se tak lze dále ptát, co tyto hodnoty v konkrétní Čepově práci signalizují. Jakou funkci a sémantiku mají zejména bílá a černá ve *Vigiliích* a *Zeměžluči*, kde v rámci Čepovy prózy dosahují maximálních hodnot atd. Následující graf 10 navazuje na předchozí s tím, že ukazuje průběhy jednotlivých barev v závislosti na chronologii Čepovy beletrie. Z grafu lze vyčíst nejen maximální a minimální hodnoty, které každá z barev v Čepově díle dosahuje, ale především jejich variabilitu. Kupříkladu u červené zaznamenáváme, že ve *Vigiliích*, *Tváři pod pavučinou* nebo v *Cikánech* dosahuje spodních limitních hodnot. Současně ovšem pozorujeme, že v uvedených souborech je skladba ostatních barev proměnlivá, a že se tedy červená pokaždé dostává do jiného barevného kontextu. Spíše však než tento aspekt, který ve výsledku nemusí mít pro sémantiku červené zásadní význam, by nás v případě této barvy měla zajímat situace v *Letnicích*, neboť zde červená kulminuje. Současně, jak vidíme, se zásadně proměnil i kontext tvořený dalšími barvami, zejména achromatickými a modrou. Analogicky lze postupovat u dalších barev. Jinými slovy, uvedený graf

nás upozorňuje na proměnnou situaci každé z barev s ohledem na kontext tvořený ostatními barvami.

Jestliže graf 10 primárně modeluje vývojové situace jednotlivých barev s ohledem na chronologii Čepova díla, grafy 11a–11j zaznamenávají kontextové situace ve smyslu barevného spektra, a to jak kontexty v rámci každé prozaické knihy (respektive subkorpusu), tak kontext v rámci celého díla. Tyto modely ukazují, jak se postupně proměňuje barevné složení v každé z Čepových knih. Jejich význam opět spočívá v tom, že zachycují (modelují) obecnější strukturní tendence této proměny. Z tohoto pohledu je zajímavá již situace prvních tří Čepových knih, tj. *Dvojího domova*, *Vigilií* a *Zeměžluči*. Tyto knihy, jak jsme již konstatovali, tvoří užší celek, neboť kniha *Zeměžluč*, která poprvé vyšla v roce 1931, zahrnuje přepracované verze obou prvních knih.¹⁹⁷ Podíváme-li se na kompozici barev v uvedených knihách,¹⁹⁸ potom sledujeme zajímavý jev, který spočívá v zásadní proměně vztahu mezi achromatickými a chromatickými barvami. Jestliže ve *Dvojím domově* pozorujeme pozvolný lineární pokles od barev achromatických přes modrou, zelenou a červenou, kde je realizován výraznější předěl, potom ve *Vigiliích* je situace zcela jiná. K mírnému poklesu sice dochází v případě modré a zelené, k o něco výraznějšímu u červené, avšak markantní je strmý nárůst obou achromatických barev. Tuto tendenci pozorujeme i v oddíle *Zeměžluč*, avšak o analogii bychom hovořit neměli. V grafu 10 totiž vidíme, že achromatické barvy zaznamenávají pokles, stejně tak i barva zelená, zatímco v případě červené dochází k mírnému navýšení hodnot. Barevné spektrum v *Zeměžluči* se tedy oproti předchozí situaci opět modifikuje.

Dalším důležitým předělem je soubor *Letnice*. Zde poprvé v Čepově tvorbě dochází k narušení základní polaritě mezi achromatičností a chromatičností. V *Letnicích* sledujeme jednoznačný nástup dominance modré, která v tomto souboru dosahuje maximální hodnoty v rámci celého Čepova díla. V *Děravém plášti* dochází k oslabení dvojice bílá – modrá a současně se zde také uzavírá vzrůstající tendence červené. V následujících souborech vidíme střídající se polaritu mezi bílou a modrou s tím, že je upozaďována černá, která dosahuje minima v *Tváři pod pavučinou* (viz graf 10). V tomto souboru rovněž dosahuje druhého vrcholu modrá. Co je dále zajímavé, je skutečnost, že od *Tváře pod pavučinou* se prosazuje šedá, která má kulminační vrchol v souboru *Cikáni* (viz graf 9, graf 10). Na druhé straně nás ovšem překvapuje, že v *Modré a zlaté* je zlatá na samotné periferii (desátá pozice), zatímco významné postavení má kromě modré naopak zelená, která zde v rámci celého díla dosahuje maximální hodnoty.

¹⁹⁷ Viz Změlík 2015: 83.

¹⁹⁸ Modely se vztahují k prvnímu vydání *Dvojího domova*, *Vigilií* a samostatnému oddílu *Zeměžluč* ze stejnojmenné knihy.

Na uvedených modelech je patrné, že se sice překrývají, avšak každý z modelů reflektuje speciální parametry modelovaných jevů i celku barevné kompozice. Při výsledném posuzování je proto vhodné jednotlivé modely funkčně kombinovat, což platí také o dalších modelech, které jsou zaměřeny na sémantické aspekty. Z tohoto hlediska jsou pro nás zajímavé také výsledky v tabulkách 15–21, které sumarizují základní sémantickou typologii kontextů. Proporcionální přehled těchto výsledků zobrazuje graf 16. V tabulce 19, která se vztahuje k typologii kontextů v korpusu ČEP, vidíme, že jednoznačně převládá typ lexikálních kombinací BARVA + NON-HUM a současně že tematická variabilita lexémů zde není taková, jako v jiných autorských korpusech. Zajímavá je rovněž kombinatorika s třídou abstrakt, která je ze zde sledovaných korpusů vzhledem k proporcionalitě ostatních typů kombinací v každém z korpusů nejvýraznější. Jinými slovy, v korpusu ČEP se budou barvy významně soustředit do výše jmenované kombinace BARVA + NON-HUM, oproti ostatním korpusům zde má nemalý podíl rovněž typ BARVA + HUM a rovněž BARVA + ABSTRAKTUM. Naopak barvy se v korpusu ČEP minimálně kombinují s jinými ohniskovými barvami.

Typologie kontextů rozšiřuje předchozí kvantitativní modely tím, že specifikuje globální lexikálně kontextovou situaci užití barev. Tabulky nám ukazují, které typy kontextů jsou význačné a jakým typem lexika jsou tvořeny. Z hlediska dalšího rozšíření možností funkčních komparací mezi kvantitativními modely jsme v předchozí kapitole představili modely tematicko-motivických skupin. Z hlediska rozsahu excerpovaného materiálu se opět jedná o vzorkové modely. Ve všech Čepových prozaických knihách můžeme pozorovat, že je frekvenčně významně obsazeno téma SUBJEKT, tvořené třemi motivickými okruhy: *jméno, člověk a část těla* (viz grafy 17–26). Rozdíl spočívá v tom, že intenzita těchto jednotlivých motivických tříd není stejná a rovněž jejich distribuce je proměnlivá.

Všimněme si opět prvních tří Čepových knih. V oblasti tematické kategorie SUBJEKT pozorujeme postupné navyšování rozdílů mezi motivy s tím, že dominantním motivem se postupně stává motiv *část těla*. Podíváme-li se na první tři grafy (viz grafy 17–19), vidíme, že kromě této tendence dochází ještě k dalším proměnám. Ve *Vigiliích* narůstají motivy *země, místo, čas* a *emoce*, zatímco v oddílu *Zeměžluč* je takovým dominantnějším motivem *abstrakce*. Výše jsme uvedli, že pro *Vigilie* je symptomatický nárůst achromatičnosti. Je tedy na místě se ptát, v jakém strukturním vztahu je tato tendence s uvedenými motivy. Podobně v případě *Zeměžluči*; zde je sice stále výrazná převaha achromatičnosti, avšak dochází k modifikaci distribuce i intenzity jednotlivých motivů. Jak jsme uvedli, v *Zeměžluči* vrcholí tendence, kdy dominuje kategorie *část těla*. Kromě toho je zde oproti předchozím dvěma knihám zvýznamněna motivická třída *abstrakce*. Opět je tedy na místě se ptát, jak se tyto poměry promítají do sémantiky barev v jednotlivých knihách i do celkového nastavení barevného spektra fikčních světů.

U souboru *Letnice* jsme uvedli, že z hlediska frekvenční stratifikace barev dochází k zásadnímu předělu, neboť zde zaznamenáváme kulminaci modré na úkor dřívější silné achromaticko-chromatické polarity. Podíváme-li se na graf 20, pozorujeme, že jsou to vedle vyrovnaných tříd kategorie SUBJEKT především motivy *čas* a *místo*, jež zde mají výraznější postavení. V *Děravém plášti*, kde je situace první dvojice bílá – modrá již oslabena, výrazně převládá motiv *čas*. Co to znamená pro sémantiku modré a bílé, ale třeba i červené? A jaká je situace modré v *Tváři pod pavučinou*, kde rovněž v tematicko-motivické oblasti pozorujeme dominanci motivů *část těla* a *čas* na straně jedné a dvojice bílá – modrá na straně druhé? Tyto a mnohé další otázky vyplývající z dosavadních pozorování budou určovat následující interpretaci.

5. Fikční sémantika barev v próze Jana Čepa – literárněvědná interpretace na bázi kvantitativních modelů

V teorii fikčních světů se standardně rozdělují dva základní přístupy, kterými je analyzován a vysvětlován vztah mezi fikčním světem a non-fikční ontologií. První názorové a metodologické stanovisko označované jako segregacionistické chápe polaritu mezi fikčními světy obecně a non-fikčními dimenzemi za významně heterogenní, zatímco integracionistický přístup tuto heterogenitu relativizuje. Jak jsme již zmínili, v této publikaci se hlásíme k segregacionistickému modu, se kterým obecně souvisí důraz na diskurzivní analýzu. Na druhé straně nelze zcela odmítat polaritu mezi fikcí a non-fikcí. Segregacionistický modus tuto skutečnost sice nepopírá, snaží se však jasně definovat hranice mezi primární a sekundární ontologií jako oblast mnohačetných transformací, která brání teoretickému redukcionismu fikce na některou z non-fikčních ontologií. Na straně druhé Thomas Pavel upozornil, že „aby byly zvládnutelné, musí se sekundární ontologie řídit v nejvyšší možné míře vnitřní strukturou primárních ontologií, které používají jako svou základnu“ (Pavel 2012: 89). Současně doplňuje, že fikční světy jsou svého druhu ontologickými divergencemi podmíněnými textualitou a kulturním vývojem a že v jejich hloubkových základech lze vysledovat platformy původních non-fikčních univerz: „Sama otázka fikce prošla značnými proměnami. Neboť nejsou-li texty jednotně vztaženy ke knihám o světech, působí-li na každém kroku heteronomie a dislokace, které rozmazávají obraz, pak neexistuje žádná záruka, že lze všechny věty textu sledovat zpět k jednomu a témuž světu nebo univerzu.“ (Pavel 2012: 103) Naopak Ruth Ronenová konstatuje, že „fikční světy – na rozdíl od možných světů – představují takový model světa, jenž není založen na větvení, nýbrž na paralelismu. V základech možných světů je logika větvení (ramification), která se zabývá okruhem možností vyplývajících z aktuální situace; fikční světy jsou založeny na logice paralelismu, což zajišťuje jejich autonomii vůči aktuálnímu světu. [...] Každá fikční doména tudíž funguje jednak jako ontologická doména, jednak jako doména strukturní: určuje jedinečný ontologický statut fikce vzhledem k jiným světům neaktuální existence a stanoví strukturní modus fikce vystupující z principů organizace spjatých s příslušným světem (world-bound principles of organization)“ (Ronenová 2006: 17, 21).

Pokud bychom se uvedenými prizmaty podívali na problematiku fikční sémantiky základových barev v Čepově próze, potom bychom vzhledem k tomu, o čem hovoří

Pavel, mohli obecně fikční světy Čepových próz vztahovat k některému z univerz, jež je – řečeno rétorikou Tomase Pavla – utvořeno v rámci společné množiny textů jakožto *Magnum Opus*.¹⁹⁹ Takovým univerzem, které podle Pavla vytváří typ duálních tzv. význačných struktur (viz Pavel 2012: 86), je křesťansko-ontologický model světa. Pokud bychom jej aplikovali na naši problematiku, tj. na otázku významu barev ve fikci, potom bychom mohli v intencích Pavelovy teorie uvažovat tak, že Čepovo literární dílo je jedním z *Magna Opera* formulující ontologicko-křesťanské univerzum. Takový přístup by znamenal interpretaci jejich sémantiky na základě historicky a kulturně ukotvené křesťanské symboliky barev. Tímto způsobem v případě interpretace sémantiky barev v Čepově prozaické prvotině *Dvojí domov* (1926) *de facto* postupuje Tomáš Kubíček: „Odmítněme hned impresionistickou interpretaci a spojme tyto barvy jako křesťanské symboly s příběhem, který jsme rozeznali v pozadí vyprávění.²⁰⁰ Krev Kristova, mariánská modř a zlatá barva, již byla touto symbolickou dohodou udělena hodnota nejvyšší. Vidíme, že i těmito symboly se kompozice opírá o nalezenou trojici – a to i ve stejném pořadí, v jakém jsme s ní do textu vstoupili a v jakém jsme jej opustili: otec, matka, syn – zlatá, modrá, červená.“ (Kubíček 2014: 60)

Zůstaneme-li u problematiky barev, potom druhý z teoretických aspektů sice nepopírá vliv křesťanské symboliky barev na umělecké dílo, avšak primárně se soustředí na fikční sémantiku jakožto kvalitu *sui generis* imanentní, generovanou mimo jiné strukturní povahou fikčního textu (srov. pozn. 237). Samozřejmě se tímto přístupem nezpochybňuje taková interpretace barev, která u Čepa jejich význam odvozuje z křesťanské symboliky. Tento jejich aspekt je zřejmý a přirozený, neboť mimo jiné odkazuje k autorově katolické orientaci. Téma intenzivně prožívané křesťanské víry a spirituality je nejen pro Čepův osobní život, ale i pro jeho dílo zásadní a dominantní (srov. pozn. 235). Ačkoli se těchto významů budeme přirozeně dotýkat, zaměříme se v tuto chvíli na způsoby konfigurací barevného spektra fikčních světů Čepových próz takovým způsobem, že se pokusíme nejen vypořádat dílčí strategie platné pro jednotlivé knihy, ale též celkovou strukturní tendenci reflektující se v základech Čepovy prozaické tvorby. Postup následující analýzy vychází z principu tzv. *řízené literárněvědné interpretace*, což jinými slovy znamená, že jakousi naší výchozí interpretační mapou jsou kvantitativní modely, na straně druhé – jak jsme nejdříve upozornili – tyto modely nemohou být pouze pasivně opisovány, ale musí být konfrontovány jednak se znalostmi vyvozenými ze zdrojových textů a jednak

199 „[U]niverzum se skládá z báze – aktuálně existujícího světa – obklopeného souhvězdím alternativních světů. Podle Plantingy spojuje každý z těchto světů s knihou, která má obsahovat všechna pravdivá tvrzení o světě, neproblematická korespondence. Pojmenoval jsem jako *Magnum Opus* množinu knih o univerzu napsaných v určitém jazyce *L*.“ (Pavel 2012: 94–95)

200 Jedná se o Čepovu povídku *Do města*.

s vlastní literárněvědnou metodou, která v našem případě vychází ze strukturálně-sémiotických základů. Z kritické a především funkční kombinace těchto dvou hlavních metodologických aspektů se potom odvíjí i následující interpretace.

Její strategie spočívá v tom, že na pozadí kvantitativních modelů a jejich funkčních komparací si budeme všimát především základních strukturních tendencí, které jsou realizovány mezi jednotlivými knihami i v rámci celku díla. Nebudeme tedy vždy věnovat pozornost všem barvám, ale pouze těm, které jsou dominantní a tvoří neuralgické oblasti, jež jsou signalizovány modely. Ačkoli se při interpretaci opíráme nejen o modely, ale také o lexikální kontext pojmů barev (konkordance), v důsledku musí literárněvědná interpretace operovat s kategoriemi literárněvědnými. Proto jsou součástí výkladu fikční sémantiky barev také kategorie, jakými jsou především narativní strategie, čas a prostor. Naším cílem je dospět k obecným strukturním zákonitostem, jimiž se řídí konceptualizace barev ve fikčních světech Čepových próz, a rovněž se pokusit formulovat společný strukturní mechanismus této konceptualizace.

5.1 *Dvojí domov*

Tematickým svorníkem povídek prvního Čepova prozaického souboru *Dvojí domov* je moment náhlé destabilizace domněle důvěrného prostoru domova. Tato destrukce jistoty se děje doslova živelnými a zcela nečekanými průniky *cizího*, které jsou filtrovány skrze personickou perspektivu vypravěče. Právě tato perspektiva je příznačným rysem způsobu, jakým jsou ve sbírce konstruovány dílčí fikční světy povídek. Narativní strategie sice reprezentuje personické hledisko některé z postav, na straně druhé její myšlenkové a emoční paradigma extrapoluje za hranice jejího kognitivního rádiusu a díky heterodiegetické narativní instanci z něj v rámci fikčních světů činí svého druhu obecnější skutečnost. Výsledkem je konstrukce fikčního světa, který se jeví takovým, jakým je v náhlé chvíli prozření krátce nahlédla některá z Čepových postav. Tím vzniká zajímavý efekt skutečně podvojně, respektive paralelní existenciality uvnitř fikčních světů těchto próz, která se rozkládá mezi důvěrně známými prostory manifestovanými jevovou realitou a ontologickými dimenzemi utajenými, doslova vnořenými pod povrch materiálního světa.

Pro postavy Čepových povídek existuje mezi oběma oblastmi běžně neuvědomovaná souvislost, která z jejich perspektivy nevytváří plynulé kontinuum, ale jakousi rupturu. Vztah mezi těmito dvěma dimenzemi je vztahem skrytosti a ambivalence, ve kterém mají zajímavou funkci základové barvy, jež svůj význam mohou realizovat v řadě funkcí: deskriptivní, evaluaivní, axiologické, symbolické či fenomenologicko-ontologické. Každá

barva má potom nejen jiný funkční rádius, což je dáno jednak kulturní tradicí, tj. způsobem, jakým je dané barvy užíváno v jejím asociativním významu, jednak jejím strukturálním zapojením do konstrukčních mechanismů Čepových fikčních světů, ale také odlišnou sémantiku.

5.1.1 Modrá

V souvislosti s *Dvojím domovem* se nám ukazuje frekvenční symptomaticnost prvních pěti barev (viz graf 11a), mezi kterými se nerealizují výraznější přechody, jak je tomu v jiných prozaických souborech, zejména však hned v následujících *Vigiliích* a dále v *Zeměžluči* a *Letnicích*. Co je ovšem příznačné, je to, že frekvenční pořadí těchto barev sice zachovává dichotomii barev achromatických a chromatických, avšak v rámci skupiny chromatických barev zastává atypickou třetí pozici modrá. Jak rovněž vidíme z dalších schémat (viz graf 11b–11j), je modrá barvou centrální. Začněme tedy postupnou analýzou této barvy počínaje souborem *Dvojí domov*.

Podíváme-li se na lexikální okolí (viz přílohu 11), zjišťujeme, že modrá vytváří strukturně-lexikální korelace se slovy různého sémantického zaměření: modrá sukně a šaty, vedle modrého světa, modrých zvuků, modré úzkosti atd. Konkordance nás upozorňují na lexikální kontexty, které vypovídají o kombinatorních možnostech lexému (viz Cvrček 2013). Z hlediska literárněvědného však samy o sobě nepostačují. Bude nutné se soustředit na kontexty mnohem širší a definované s ohledem na literárněvědné kategorie.

V povídce *Smrt ševce Nerušila* je vyprávěn příběh člověka, který neodbytně cítí přicházející konec navzdory tomu, že jej okolí ujišťuje o jeho pevném zdraví. Podobně jako v jiných prózách i zde jsou duševní rozpoložení Čepových protagonistů traktována nikoli explicitně, například polopřímou výpovědí nebo zasvěceně komentujícím vyprávěčem, ale expresivně modifikovanou deskripcí nebo skrze pozorování jiné postavy, většinou rodinným příslušníkem. Vzniká tak výrazný expresivní efekt, na kterém se podílí i barvy. Důležitost funkce, jakou mají barvy v Čepově světě, vyplývá především z jejich přirozené vlastnosti, kterou barvy zaujímají vůči subjektu, respektive kterou subjekt zaujímá vůči nim. Barvy jsou v první řadě předmětem smyslového vnímání, a jako takové jsou usouvztažňovány ke svému přirozenému kontextu, který zdaleka nemusí být kontextem jediným. Jinými slovy, nemusí se jednat výhradně o kontexty přirozeného jevového světa, ale například o nadsmyslové kontexty světa ne-viditelného. Velmi dobře potom barvy fungují k propojování obou jmenovaných oblastí, jak to vidíme u Čepa.

Barvy v této první Čepově povídkové knize jsou často spojovány s kognitivním rádiusem postav. Nejinak je tomu i ve zmíněné povídce. Modrá barva, zejména ve svém prototypovém spojení s nebem, je v literatuře mimo jiné významně konfigurována

v souvislosti s prostorovými kvalitami (viz Daemrich – Daemrich 1995: 77). Ve jmenované povídce spoluvymezuje Nerušilův individuální prostor, který se jeví jako prostor jeho útěchy, neboť je prostorem důvěrně známým, prostorem, ve kterém se zdá, že stále ještě platí staré jistoty poznaného světa:

Ukázka 1

Smrt ševce Švec jde znovu ke studni uprostřed návsi. Obecní studna je pro ty, kdo nemají studny doma, v době sucha napájí bečky, rozlévající vláhu na vadnoucí zeli, a občerstvuje svým chladem horečné mozky a vysychající plíce. Švec Nerušil je sice zdrav a posteskně-li si na slabotu, žena ho velmi snadno přesvědčí, že je to lenost, přece však zakouší večer u studny příjemnou úlevu, kterou rád platí námahou s putnami. Rád se dívá na proud přečisté vody, která se řine z roury a je prostoupena barvami večera, rád se dívá, jak se podivně tříští o čistý vnitřek putýnky a zvoníc splývá s modrými zvuky klekání. Nerušil si sedne na roubení a roztaženými prsty zachycuje rozstříkující se proud a lačně vdechuje jeho chladnou vůni. (Čep 1926: 16)

Jestliže je tento prostor pro Nerušila dosud místem určité stability, jeho okolí se počíná poznenáhla rozpadat. Tento rozpad, který je ve skutečnosti projekcí Nerušilovy úzkosti, je exteriorizován, čímž nabývá zvláště výrazné expresivní síly. Právě tím, že tuto exteriorizaci realizuje (nikoli věrohodnosti zbavený) heterodiegetický vypravěč, dochází k povýšení původně soukromých a intimních pocitů a prožitků postavy na jakýsi obecně lidský (nepsaný) zákon, jehož jmenovatelem je úzkost z blížícího se konce života. Toto výsadně intimní a soukromé vědomí vpadává do Nerušilova života dvojím způsobem – jednak pozvolným, což je zpočátku symbolizováno metaforicky: kameny ve staré zvětřalé zdi nabývají podoby tváří, a jednak náhlým a nečekaným vpádem vytvářejícím onu výše zmíněnou rupturu.²⁰¹

Rovněž v povídce *Bouře* nabývá modrá významu zcela důvěrného a intimního prostoru. Intenzita významu barvy je určena několika faktory. Prvním z nich je to, že modrá je zde atributem matčiny sukně a vzhledem k malému Jeníkovi je barvou důvěry a ochrany ve chvíli, kdy se chlapec spolu se svými rodiči vydává sklídit seno na pole, právě když se kolem rozpoutá běsnící bouře. Opět si všimněme, jak Čepův vypravěč dokáže důmyslně konfigurovat personické hledisko prostřednictvím perspektivního modu postavy:

201 Srov.: „Večer seděl švec Nerušil po dlouhé době opět na pavlácce mezi muzikanty. Zapomínal na sebe mezi tolika lidmi, ohlušoval se lomozem a chvílemi mu bylo tak lehké, že se div nerozesmál: „Málem by mi byli odzpívali a já jsem zatím jako křen.“

I kamarádi se ho přestali ostýchat. Uvěřili, že zde opravdu sedí živý člověk. Flétnista Cenkl, který se vždy první opil, obhlížel ho kolem krku: „Nácku, Nácičku, vždyť ty jsi chlapík, ó, kolika nebožtíkům ještě zahrajeme, než na tebe dojde...“ Nerušil ho však znenadání prudce odstrčil. Chytil se za hlavu a vytřeštil oči. Chtělo se mu řvát hrůzou. Kdosi mu podal sklenici. Nerušil ji vypil a nalil si druhou – –“ (Čep 1926: 18)

Ukázka 2

Bouře Otec stojí nahoře bez klobouku a po ruce mu teče krev, maminka chudák v modré sukni se napíná a nemůže dosáhnout, zrní a vousy jí padají do očí, do úst, za košili, pot jí teče po tváři a nemá kdy si jej utřít, černá prohlubeň visí už nad samou hlavou a praští to v ní, až nohy podklesávají, Bože, ještě jeden mandel! (Čep 1926: 12–13)

Vnitřní fokalizací je do narativu vkomponován nejen subjektivní způsob situační možnosti, s jakou malý Jeník zespodu pozoruje svého otce, ale především smyslově-významový zřetel malého chlapce, ve kterém mají důležitou úlohu barvy (černá, implikovaná červená) včetně modré. Je-li otec v povídce tím, kdo vyvede rodinu z nebezpečné bouře, soustřeďuje do toho veškerou vůli a sílu,²⁰² je matka naopak tou, která vystupuje ochranně. ²⁰³ Z hlediska malého Jeníka je tento atribut nejvýrazněji ukotven v modré barvě. A je to opět barva, která se skrze smyslový prožitek stává nositelkou významu chlapcovy pozemské, byť dočasné ukotvenosti a především mateřské lásky.

V souboru *Dvojí domov* má však modrá barva i zcela odlišný význam. Stále však platí, že smyslové vnímání barev v tomto souboru je podřízeno personické perspektivě postav traktované heterodiegetickým vypravěčem. Významy barev jsou fixovány na jejich bezprostřední prožívání a zakoušení v konkrétní životní situaci. Tím je posilována smyslová dimenze barev a ve spojení s konkrétními nositeli a jejich strukturální funkcí v konstrukci fikčního světa i jejich specifický fikční význam.

V povídce *Do města* nabývá modrá hluboce existenciálního významového rozměru. Zde je poprvé fikční sémantika této barvy rozvedena ve složitější konstrukci. Tentokrát je modrá spojována s konkrétním smyslovým jevem, avšak její zásadní významové naplnění je realizováno až v samotném závěru povídky v souvislosti s úzkostí, která vystoupila v očích utonulého chlapce. Klíčem k fikční sémantice modré v uvedené povídce je ústřední situace mikropříběhu, ve kterém je malý František vyslán do nepříteli vzdáleného města, aby zde koupil skleněné tabulky. Cestou se zastavuje u zatopeného lomu, kde jej přepadne touha se v horkém dni vykoupat. V daný moment dochází k tomu, co jsme konstatovali na jiném místě, totiž k neočekávanému vpádu cizího a k otevření ruptury, která rozděluje dosud známý svět ve dvě dimenze, z nichž ta druhá zůstane provždy explicitně nevyslovená, avšak Čepovými postavami často fatálně rozpoznaná:

²⁰² Srov.: „Otec šel sehnout nad předním kolem, kůže mu svítila přes košili a voda vystříkávala z bot, ale nevěděl o ničem, jsa všecek proměněn v napětí, jímž zachycoval každé zakolísání fúry a nesměl být překvapen ani úderem hromu, kterým se skončí vše.“ (Čep 1926: 13)

²⁰³ Srov.: „[M]atka utírala Jeníkovi slzy a hladila ho po vlasech, nemohouc ze sebe vypravit slova.“ (Čep 1926: 13)

Ukázka 3*Do města*

Sešel dolů a začal si svlékat šaty. Uzřel ve vodě svou nahou podobu. Měl pocit hrozné volnosti. Ale jak pokročil blíž, ucouvl před obrazem oblohy, která se ve vodě zachmuřila jakousi pohromou. František se však nepoddal. Šel pomalounku dál, a když mu bylo vody nad kolena, sedl si do ní a bil kolem sebe rukama, že se hladina poplašila až k protějším břehu.

[...]

Udělal ještě dva kroky a pojednou měl před očima zelenou mlhu. Okamžik ještě nevěřil a pak zakřičel v nevýslovné hrůze, nahoře však už nebylo nic slyšet. –

[...]

Vytáhli ho za vlasy a položili ho na pošlapanou travu. Stolář stál vzadu, matka však klečela u Františka a s novou rozdíravější bolestí opět a opět se ujišťovala, že je vskutku mrtev. I zatlačila synkovi oči, v nichž tkvěla naplno modrá úzkost, tentokráte nezapíraná. (Čep 1926: 59, 60)

Význam modré je spojen s nebem, které vytváří prototypickou konstrukci v rámci elementární sémantické konceptualizace barvy. Kromě toho ve fikčním světě patří k jedné z Františkových smyslových zkušeností s modrou barvou chrpy.²⁰⁴ Tak jako v tomto případě i ve finální situaci, kdy dojde k tragické události, vytváří nebe symetrickou korelaci, tentokrát k vodní hladině, ve které se odráží. (V obou případech je z hlediska chlapce modrá atributem jak pozemským, tak nebeským, což ve Františkovi vzbuzuje úzkost.) Tato symetrie je ovšem pro chlapce klamná, protože v sobě ukrývá prozatím netušený rozměr – vertikality, která není jen vertikality fyzikální, ale ve výsledku existenciální, neboť na samém jejím konci se ohlašuje smrt. Význam modré je v této povídce výrazně posunut směrem k existenciální úzkosti a mnohem více než kde jinde v tomto souboru próz souvisí s vyměřováním dvojího prostoru Čepových fikčních světů; prostoru, ve kterém se reflektují smyslové zákonitosti jevového světa, a prostoru, který uvedené hranice dalece překračuje, aniž by však byl vůči prostoru prvnímu kontradiktorní; ve skutečnosti se jedná o vztah fenomenologicko-ontologického paralelismu. Čepovy fikční světy jmenovaného souboru jsou plné trhlin, kterými pronikají prostory transcendence. Modrá barva, tak jako snad žádná jiná barva v tomto Čepově souboru, se ze své jevové reality proměňuje v jakousi membránu mimojevové jsoucnosti, která však není a nemůže být vyslovena, toliko evokována fikční sémantikou modré barvy.

Shrme-li prozatímní zjištění o významu modré barvy v souboru *Dvojí domov*, můžeme konstatovat následující zjištění: Sémantika barev je ve fikčních světech *Dvojího domova* konceptualizována na ose elementárních vztahů, které jsou realizovány mezi postavami a jejich bezprostředním okolím. Osa těchto vztahů je vymezena kognitivním

²⁰⁴ Srov.: „Ale modrá barva nebe a modré oči chrp mezi obilím vzbuzují ve Františkovi podivnou úzkost svou hlubokostí.“ (Čep 1926: 57–58)

rádiusem postav, jež se omezuje na důvěrně známé prostředí vytyčené hranicemi domova a jeho nejbližším okolím (všimněme si symptomatického procentuálního zatoupení tematicko-motivického segmentu označeného jako „stavení“ – viz graf 17). Současně je diskurzivně traktována personickým filtrem heterodiegetického vypravěče, který jejich zprvu individuální transcendentální rezultat daný subjektivním prožitkem povyšuje silou své narativní intence na obecnější platnost, kterou je skrytá zákonitost řádu fikčního univerza, jejíž platnost ve výsledku není omezena na konkrétní postavu. Tato nadsmyslová, transcendentální zkušenost, která takto vyplňuje celý prostor fikčních světů Čepových povídek *Dvojího domova*, není vyslovována přímo, ale implikována skrze různé komponenty. Vedle uvedeného narativního modu se jedná o soubory metafor a symbolů, které se také přímo dotýkají sémantiky barev. V případě modré barvy (a ve výsledku nejen jí – viz dále) se barvy podílí na intenzifikaci nadsmyslových významů, ať již pocitu důvěry, intimnosti a bezpečí, či naopak metafyzické úzkosti.

V následujících povídkových souborech *Vigilie* a *Zeměžluč* dominují barvy achromatické. S ohledem na celé dílo nepředstavuje postavení modré barvy v souboru *Dvojí domov* zvláštní situaci. Modrá poprvé kulminuje v *Letnicích*, a přestože od tohoto souboru pozorujeme její frekvenční pokles, znovu se vyrovnává v *Modré a zlaté* a v *Tváři pod pavučinou*. Právě profil barevného spektra těchto souborů ukazuje na tendenci, která je zřejmě započata v *Letnicích* (viz grafy 11d, 11e), tj. prosazování modré na úkor zejména černé, s čímž bude souviset i profilace červené, jako je tomu v *Děravém plášti*. Položme si tedy předběžné otázky, ke kterým se na příslušných místech vrátíme: Co v sémantice modré znamená situace, kterou představují *Letnice* a další výše jmenované soubory? Liší se kupříkladu situace modré v *Děravém plášti* na základě její oslabené frekvenční potenciality (viz graf 10) a pozmeněného bezprostředního kontextu (viz graf 11e)? Jaká je naopak situace modré v souborech *Modrá a zlatá* a *Tvář pod pavučinou*, kde sice modrá nabývá druhého kulminačního vrcholu, avšak kontext barev, které se ocitají v jejím okolí, se proměnil (viz graf 11g, graf 11h)? A konečně, je sémantika modré ve jmenovaných souborech výsledkem prolongace, na jejímž počátku je konceptualizace této barvy ve *Dvojím domově*, anebo se naopak výrazněji modifikuje?

5.1.2 Zelená

Zelená je jednou ze základových barev, která sice v Čepově díle až na výjimku, jíž je *Modrá a zlatá*, netvoří vlastní centrum barevné kompozice Čepových fikčních světů, jak ostatně můžeme pozorovat na kvantitativních modelech, přesto však ve *Dvojím domově* zaujímá důležité postavení; v rámci profilu nejfrekventovanějších barev souboru se ocitá za modrou, přičemž poměrný rozdíl obou barev není nijak výrazný. Ve *Dvojím domově*,

a nejen v tomto souboru, je fikční sémantika zelené fundována svým konceptuálním významem, tj. základovým spojením s rostlinstvem. Nicméně fikční význam této barvy není zdaleka omezen tímto atributem, ale výrazně jej přerůstá.

V kapitole věnované modré barvě v povídkách *Dvojího domova* jsme konstatovali, že jedním ze společných rysů těchto textů je narativní intence, která spočívá jednak ve zprostředkování personické perspektivy postavy, jednak v povýšení jejího skrytého fenomenologicko-ontologického obsahu na obecnější paradigma, které se ukazuje pod zjevnou vrstvou smyslové skutečnosti a spolu s ní tvoří integrální součást fikčních světů. Pokusme se toto tvrzení nyní doložit následující ukázkou z povídky *Domek*:

Ukázka 4

Domek Jeník zatím, proměniv se, procházel se mezi stébly trav, jež rostly alejemi mezi lavičkami a stolem, lysá pěšinka vcházela sem jako do dvora a přívětivě zvala, jako zvou cesty venku, jenže nikdo po ní nemohl jít, ^{A-B} prostor byl uzavřen jako svět, větvičky s měkkým listím visely až k zemi a zelené ticho spouštělo tu křídla jako snící pták. Ale znenadání si ticho posteskl, bůhví proč. Právě v té chvíli, když si Jeník pomyslel, jak dobře by tu bylo zůstat a nikam odtud nechodit, ^{A-B} tesknota si usedla do listí a domeček si zívnu.

^A Jeníkovi se něco sevřelo, div mu slzy nevstoupily do očí. ^{A-B} Vždyť to nejde, vždyť venku je svět a o tom by pak nic nevěděl! Už chtěl rozhrnout větvičky a stoupnout na hlinu, ale ještě jednou si prohlédl „domek“, aleje travných stébel a pěšinku pro brouky, již on nemůže jít, ^{A-B} malý svět musí zůstat opuštěný a marně krásný, nikdo se o něm nedozví...

[...]

Jeník se otočil k děvčatům, ale než otevřel ústa, spustila obě křik, že jim pošlapal pečivo. Odešel tedy za hrušku a díval se do nebe. Jeho modrost byla nasycena sladkou září a listí na stromech přijímalo od ní blažený odlesk. Hošíkovy oči stoupaly výš a výš: „Bože, jak je možno pořád jít dál a dál a nikdy nedojít na konec? Jak je to hrozné, žádný konec!“

^A Ale vtom se čehosi ulekl. ^B Vždyť konec je také nemožný! Kdyby byla zeď na konci světa, probourala by se a zas by tam byla díra... (Čep 1926: 8–9)

Na konci ukázky čteme dvě věty, které jsou označeny uvozovkami. Nicméně, jak vyplývá z kontextu ukázky, ve skutečnosti se nejedná o Jeníkovu přímou řeč. Věty a slova, jež jsou připsána malému chlapci, tento nepronaší hlasitě, ale připadají mu na mysli ve chvíli, kdy si uvědomí, že prostor postrádá pevné a jisté hranice. Dodejme, že užití uvozovek je u Čepa nejednotné, a proto se na ně nelze spolehnout jako na grafické indexy přímé řeči. Jestliže jsou tyto dvě krátké věty chlapcovým vnitřním monologem, myšlenkou, která mu v jistém okamžiku proběhne hlavou, potom perspektiva jeho vidění, a zejména vnímání okolního světa (který je – jako ve všech povídkách *Dvojího domova* – redukován na nejbližší prostorový kontext), je realizována vypravěčem, který, ačkoli se jedná o er-formového spolehlivého heterodiegetického narátora, není vypravěčem, jenž by byl vůči vyprávěným událostem netečný. Vypravěč v Čepově prvním povídkovém souboru vzhledem k postavám plní funkci jakéhosi průvodce po fikčním světě, což se projevuje

především tím, že subjektivní poznání a náhlé prozření postav povyšuje na obecnější platnost promítající se do konstrukčních základů fikčních světů.

Vraťme se k ukázce a pokusme se tento narativní modus a strategii doložit. První odstavec jsme rozdělili na incipitní část (A), ve které je ještě postižitelná distinkce narativního hlediska od hlediska postavy, ačkoli tento rozdíl není vymezen ostrou hranicí. K Jeníkovi je zde přesto referováno z pozice heterodiegetického vypravěče, který postupně do svého narativního modu infiltruje vnitřní perspektivu postavy. Intenzita této konfúze se však v následující části zvyšuje. Ačkoli je diskurzivně celá část prvního odstavce realizována vypravěčem, hledisko významně tenduje k vnitřní fokalizaci. Vypravěč zprvu předjímá klíčovou událost, kterou je chlapcovo postupné prozření. V tomto segmentu (A-B) se nachází pasáže, které výrazně evokují způsob subjektivního vnímání („...větvičky s měkkým listím visely až k zemi a zelené ticho spouštělo tu křídla jako snící pták. Ale znenadání si ticho posteskl, bůhví proč.“) a které se odlišují od vnitřního monologu (B). Kromě bezprostřední chlapcovy smyslové reflexe jevové skutečnosti zde dochází k procesu probouzející se vnitřní zkušenosti, která má své kořeny za hranicemi jevové smyslovosti. A právě tento moment traktovaný motivem zelené barvy, zeleného listí se stává zdrojem zmíněných ruptur a trhlin, které náhle a zcela nečekaně vpadávají do zdánlivě nekomplikovaného řádu fikčního světa. („Ale vtom se čehosi ulekl. Vždyť konec je také nemožný! Kdyby byla zeď na konci světa, probourala by se a zas by tam byla díra...“)

Nás ovšem zajímá, jakou úlohu má v tomto kontextu zelená barva. Jestliže jsme výše uvedli, že sémantika zelené barvy je motivována na bázi elementárního prototypického spojení, pak její fikční sémantika tento konstrukční rámec překračuje. Zelená je zde spojena se známým prostorem, který je uchopitelný a především pochopitelný. Jedná se totiž o prostor důvěrně obklopující domov. Přesto je tato důvěrnost jen zdánlivá, neboť zelená začíná plnit funkci jisté hranice problematizující svět jako podvojný prostor. Na jednu stranu představuje atribut zmíněného prostoru domova, na straně druhé je hranicí, která ve chvíli, kdy je překročena, otevírá nový obzor, ve kterém jsou stávající jistoty dekonstruovány. Skrze tuto hranici vpadává do důvěrně známého světa cosi zprvu *cizího*, jež způsobí jeho znejistění a otevře možnosti jeho transcendentální dekonstrukce. Zelená svým fikčním významem sice přináleží motivu země, vyjadřuje ukotvenost člověka k místu, domovu, avšak současně otevírá hranici, za kterou se nachází nová zkušenost, kterou nelze snadno artikulovat. Sémantika zelené barvy se zde realizuje ve funkčním sepětí s motivy mezery, ruptury, trhliny, skrze které je postavám obývajícím fikční světy Čepových próz prostředkována nová a dosud nepoznaná metafyzická zkušenost. Význam zelené barvy jako hranice, na které se jevová zkušenost transformuje do nadsmyslové, je důležitý zejména proto, že svým spojením se zemí, respektive s rostlinstvím, umělecky demonstruje, že tato hranice či ruptura se nenachází v myšlenkových světech

abstraktních úvah, ale v bezprostřední blízkosti důvěrného a samozřejmého prostoru obklopujícího subjekt. Zřetelně se tak ukazuje, že tato hranice tvoří nedílnou součást fikčního světa v podobě jeho skrytě ambivalentního rozměru.

Význam jakési membrány určené povahou metafyzické transgrese má zelená barva i v povídce *Do města*. Klíčová pro tento význam je finální scéna, ve které dochází k utonutí chlapce (viz ukázkou 3). Vidíme, že jsou zde funkčně a sémanticky konfrontovány dvě barvy, modrá a zelená, z nichž každá plní jinou funkci a má odlišný význam. Jestliže v modré je koncentrován význam rozprostraněné úzkosti, blíže nespecifikovaného prostoru otevírajícího se za smyslovou hranicí, zelená barva vytváří přechodovou dimenzi. Zelená je barvou, která stojí na počátku prolomení transcendentální hranice, která ve chvíli svého překonání otevírá průchod do oblasti, jejímž atributem ve fikčním světě povídky je existenciální závrať. Zelená barva je tedy rovněž barvou zlověstnou, která předjímá anebo doprovází tragické události. Stále však platí, že je zde onou hranicí, která vymezuje úzký předěl mezi známým a neznámým prostorem metafyzické zkušenosti.

Podobně je tomu v povídce *Vzpoura*, ve které je vyprávěn konflikt mezi otcem a synem, jenž vrcholí vyhoceně agresivním výpadem otce vůči synovi. Touto událostí se počíná odvíjet podvojná situace vztahu mezi otcem a synem, jenž je traktován z hlediska každého z nich. Dosud platný řád a pravidla určující vztah mezi oběma se touto událostí naruší a otevrou cestu k jeho dekonstrukci. Otec se po svém činu, kdy do bezvědomí téměř ubije vzdorujícího syna, dá na zběsilý útěk, během kterého jej počínají pronásledovat první pochybnosti. Ačkoli se dotěrné výčitky snaží umlčet, stále více se jej zmocňuje úzkost z vědomí, že překročením určitých hranic se nejen jeho svět započal destabilizovat.²⁰⁵ Rudolf, sedlákův syn, zůstává po otcově ataku bezvládně ležet na poli. Je však zachráněn a v deformovaně horečném polosnu se mu vrací celá situace. Ve stavu blouznění si Rudolf představuje, že proti otci pozvedá zbraň, kterou jej zabíjí.²⁰⁶ Opět zde máme hraniční situaci, ke které tentokrát dochází pouze v Rudolfových blouznivých představách.

205 Srov.: „Sedlák Eliáš letěl přes pole, drže se oběma rukama za hlavu. Zprvu měl před sebou jenom tmu, z níž vytryskovala červená světýlka. Běžel, máváje rukama okolo hlavy. Mluvil nahlas v poledním tichu. Hroudy zdvihaly udivené hlavy z brázd. Slunce bylo zakalené, obloha svítila jako mléčné sklo. Podzimní přeorané lány táhly se unaveně do dálky. Stádo koroptví zděšeně vykřikujících vylétlo mu pod nohama. Byl pro všechno slep. Div nesrazil vaz, přelézaje přes úvoz. Poledne zvonilo s kapliček. V polích nebylo živé duše, jenom sedlák Eliáš a jeho stín. [...] Pak se svalil přes mez a položil hlavu do trávy. Ze tmy mu začalo prýštit bolavé světlo. Ztloukl přece syna, který se proti němu vzbouřil! Nenáviděl ho, že se nikdy nebouří. Ale proti otci... [...] Dostává na všechno vztek. Co mu to sedí pořád v hlavě? Copak nesmí nafackovat vlastního klukovi?“ (Čep 1926: 24)

206 Srov.: „Rudolf sundává pušku s hřebíku. Natahuje kohoutky. V levé hlavni jsou broky, v pravé kulka. Ta je na srnce. Rudolf si klade otvory hlavní přímo doprostřed čela. Kdyby spustil kohoutek, měl by na čele krvavou díru. Ležel by na dlaždicích a otec by si nad ním rval vlasy. Ale díra v hlavě bolí. Vtom hle, ve dveřích stojí skutečný otec! Rudolfem proběhne znovu onen pocit, s nímž zadržel otcovu ruku, tisknoucí mu hrdlo. Obrátí zející hlavně proti dveřím. V levé jsou broky, v pravé kulka. Rudolf stiskne pravý kohoutek a otec se svalí přes práh. V hlavě má díru a teče mu z ní krev. Rudolf klope zuby jako v den posledního soudu. Matka mu dává nový obkladek, přidržujíc jej dobrotivou dlaní. –“ (Čep 1926: 27)

V obou těchto případech došlo k porušení určitých pravidel, což pociťují obě postavy. Otec se v sobě snaží potlačit vinu za to, že surovým způsobem vztáhl ruku na vlastního syna, a syna naopak děsí představa, že tím, že se otci vzepřel, že odporoval jeho hněvu, překročil archetypální hranici, která vymezila vztah mezi otcem a synem v jednoznačně hierarchickém poměru. Na obou stranách je tím otevřena hranice pro vpád *cizího*, co zaplavuje mysl obou postav. Po nešťastné události, která se odehrála na poli, se vše vlivem vychýlení z původních drah počíná jevit v jiném světle. Mezi otcem a synem se otevřela nepřekročitelná propast. Ačkoli má v tomto kontextu dominantní úlohu barva červená (viz následující kapitola), zelená barva opět symbolizuje hranici, která je hranicí mezi světem, ve kterém platila zjevná pravidla vymezující základní vztah mezi otcem a synem, a novou, dosud nepoznanou zkušeností danou porušením těchto pravidel. A opět je sémantika zelené barvy narativně konfigurována vnitřní fokalizací:

Ukázka 5

Vzpoura Sedlák Eliáš seděl v hospodě a neřádkoval se na nikoho. Přicházeli sousedé, pozdravovali nápadně a hleděli na něho, jako by byl znamenáný. Samému se však nechce mezi ně. Tabulka v okně mění se v zelené jezero s hrozivými stíny. Ale kolem je pusto. Osamělý balvan trčí do tmy. (Čep 1926: 27)

Frekvenčně je zelená nejvýrazněji zastoupena právě v podvídkách *Dvojího domova* (viz graf 9), přičemž další významnější podíl má tato barva ve *Vigiliích*, *Letnicích* a *Modré a zlaté*, kde je třetí nejfrekventovanější barvou. Podíváme-li se opět na grafy 11a–11j, vidíme, že barevné kontexty se v dalších knihách významně modifikují. To, k čemu postupně dochází, lze již v tuto chvíli popsat jako kontrast, kdy se střídá intenzita konkrétních barev, zejména pak v rámci polarit modrá – bílá a černá – bílá. Je samozřejmě otázkou, nakolik právě tyto situace budou ovlivňovat fikční sémantiku zelené.

5.1.3 Červená

Červená barva představuje poslední z pěti analyzovaných základových barev (k oběma achromatickým barvám se vyslovíme v následující podkapitole). V grafu 11a má sice z pěti nejfrekventovanějších barev nejnižší hodnotu, avšak mezi ní a ostatními čtyřmi barvami není výraznější předěl, který by signalizoval jednoznačnou dominanci některé z barev. Ve *Dvojím domově* nedosahuje hodnota červené barvy kulminačního vrcholu, který pozorujeme až v souborech *Letnice* a *Děravý plášť* (viz graf 9, 10), nicméně ukazatel její frekvenční zatíženosti je stále nad hranicí průměrného zastoupení barvy v celém korpusu próz (viz červená linie v grafu 9).

Důležitý význam nabývá červená ve spojení s živelnou silou, která koresponduje se silnou emocí, jak dokládá vypjatá situace mezi otcem a synem v již zmíněné povídce *Vzpoura*:

Ukázka 6

Vzpoura Rudolf si všiml, že zrovna dnes je znát otcův býčí krk, který vždycky tolik nenávidí.
„Koně ti chodí jak krávy a necháš je!“ zahučel znovu sedlák a vytrhnul synovi bič švihl podsedního po krku, až se vzepjal. Rudolf zbledl. Cítil, jak se v něm zaněcuje vzdor.
„Však se dost nadřou!“ pronesl hlasem silně se chvějícím.
Sedlák na něho překvapeně upřel oči. Oči šly blíž a blíž a Rudolfovi se zdálo, že se smějí. Byl to však smích, z něhož mu šel mráz po zádech.
Najednou byly oči docela blízko a Rudolfovi odlítla hlava. Veliká červená facka zahorela mu na tváři a spálila ho rázem až k dřeni. Vzepřel se, hotov ke všemu. (Čep 1926: 25)

Červená je zde projevem životní energie, její síly proměněné až v agresivitu. Koncentruje se v ní veškerý nahromaděný odpor, jež otec v danou chvíli pociťuje k synovi. Červená symbolizuje otcův hněv, který je natolik prudký a silný, že syna *spaluje až k dřeni*. Pro tento silný emocionální význam, který červená má, je základem prototypové spojení barvy s krví. Barva krve však v povídce přerůstá původní konceptuálně-nocionální význam směrem k archetypální konstrukci, jejímž základem je spojení člověka s jeho rodem a ve výsledku se zemí. Barva krve je tím, co signalizuje nejen vzrušenou lidskou emocionalitu, ale co ukotvuje člověka skrze jeho rodovou tradici k zemi a půdě. Tato polarita se v povídce realizuje spojením krve a země, které vytváří další vertikální rozměr fikčního světa, jenž je na rozdíl od vertikality symbolizované modrou barvou a naplňující se významem metafyzické úzkosti vertikality představující spojení hmoty ve smyslu lidského fyzis a země. Všimněme si, že jsou to právě tyto symboly, které vzájemně korelují:

Ukázka 7

Vzpoura Nakonec Rudolf přece padl tváří do hrud. Eliáš stál nad ním jako rozzuřený býk. Měl krvavé oči, pysky vyhrnuté, zuby zaťaté a syčel. [...] Krev vytékala z těla Rudolfova a vpíjela se do suché hlíny. [...] (Čep 1926: 24)

Na následující ukázce lze sledovat, jakým způsobem dává vypravěč povídky vyniknout červené barvě právě ve významu silné emoce:

Ukázka 8

Vzpoura Sedlák Eliáš letěl přes pole, drže se oběma rukama za hlavu. ^AZprvu měl před sebou jenom tmou, z níž vytryskovala červená světýlka. Běžel, mávaje rukama okolo hlavy. Mluvil nahlas v poledním tichu. Hroudy zdvihaly udiveně hlavy z brázd. Slunce bylo zakalené, obloha svítila jako mléčné sklo. Podzimní přeorané lány táhly se unaveně do dálky. Stádo koroptví zděšeně vykřikujících vylétlo mu pod nohama. Byl pro všechno slep. (Čep 1926: 24)

Opět vidíme narativně transformovaný personický modus (A), který je následně situován do centra synestetického rámce prostoru, jenž je tvořen obrysem poledního ticha a bledým odstínem nebe. Na tomto pozadí vyniká barva právě ve významu nečekaně živelné emotivní erupce, která pojednou narušuje barevnou kompoziční vyváženost aktuální fikční topografie, jež je utvořena barevnou implikací podle jejích přirozených atributů, tj. země, hlíny, slunce a nebe. Takový postup jsme *de facto* mohli sledovat i v předchozích případech. Tento efekt barevného kompozičního vychýlení bychom mohli opsat jako náhlé zintenzivnění příslušné základové barvy. S porušením této rovnováhy dochází nejen k nasycování sémantiky dané barvy o významy, které ji smyslově konkretizují a současně posunují do výrazné symbolické roviny, ale též k realizaci četných trhlin, kterými proniká ono *cizí* a podprahové do zdánlivě ontologicky homogenních fikčních světů.

5.1.4 Bílá a černá

Achromatické barvy jsme ponechali na závěr kapitoly věnované prvním Čepovu povídkovému souboru, neboť jsou to především tyto barvy, u kterých v následující knize zaznamenáváme významné statistické zatížení. V kontextu toho, co zde bylo o barvách doposud řečeno, lze očekávat, že také tyto barvy budou výrazně expresivně sémanticky modifikovány.

Bílá a černá jsou významně konfrontovány v povídce *Bouře*. Bílá je sémantizována především v souvislosti s postavou otce, který čelí běsnící bouři, temnotě zaplavující zemi i nebe. Jeho bílá tvář výrazně kontrastuje s všeobklopující černou barvou.

Ukázka 9

Bouře Jeník vidí zdola otcovu postavu proti černému nebi, ani kabátu nemá na sobě, matka hýbe potichu rty a kravky kývají hlavami, přimhuřující oči, kdykoliv zahřmí. [...] Jeník bere Stračenu u huby a pojíždí k tomu poslednímu, travička mezi strniskem se chvěje v černém větru, neboť černé je vše, země, nebe... Jeník vzhlédl, otcova bílá tvář zůstala přibita k mračnům, strašná svítivá hloubka se za ním rozevřela a krávy sražené děsným úderem spadly na kolena a otec se svezl po fůře k zemi, zatímco matka se chytla klanice, bledá jako smrt. (Čep 1926: 12, 13)

Tak jako již mnohokrát v povídkách *Dvojího domova* i v tomto případě dochází k výrazné intenzifikaci obou barev jako silných smyslových vjemů, což je dáno nejen momentálně vyhocenou dějovou situací, ale též narativně transformovaným personickým hlediskem malého chlapce, který vzhlíží k postavě otce. Sémantika bílé se zde konceptualizuje v hierarchizovaných kontextových spojeních, ve kterých centrální pozici představuje otcova bílá tvář vyjímající se na pozadí černého běsnícího nebe zaplněného temnými

přírodními živly. Silně expresivní význam bílé barvy je v uvedené situaci evokován opět kompozičním rámováním barvy, avšak na rozdíl od předchozího případu červené je zde využito přirozené polarity achromatických barev. Vedle toho je bílá barva významově determinována staticností celé scény, respektive jakýmsi chvilkovým pozastavením jinak dynamické mikroudálosti. Tento efekt, který je realizován podtrženou částí citované věty, expresivně kontrastuje bílou barvu na pozadí černé. Vzhledem k uvedené ukázce se v bílé barvě koncentruje význam tiché, téměř posvátné síly otcovy, která symbolizuje skrytý zdroj soustředěné lidské vůle. Ne náhodou se na malý okamžik otcova bílá tvář jeví jako socha, neboť je to právě tato vteřina, která vyjevuje v hloubi ukryté zdroje lidského odhodlání a síly. Tento okamžik je současně další trhlinou ve fikčním světě, ve kterém je vědomí zasaženo náhlým poznáním skryté ambivalence jevů.

Vedle významu posvátné vznešenosti symbolizuje bílá barva nevinnost, ale také probouzející se erotickou vnímavost (p. *Křepelka*), a rovněž se stává atributem zoufalství, strachu a smrti, jako je tomu v povídce *Smrt ševce Nerušila*.

Černá barva se oproti tomu dostává do takových významových kontextů, které vzhledem k bílé vytváří silně senzoricky kontrastní opozici. Černá je barvou zmaru, destrukce, zániku či rozkladu. Není však bezprostředně barvou symbolizující smrt, a pokud již tento motiv doprovází, jedná se o tematizaci atributů smrti projevující se v rovině její odpudivosti způsobené konečným rozkladem a hnilobou (viz ukázkou 10). Jestliže bílá ve spojení se smrtí evokuje neproniknutelnost jejího mystéria, její důstojnost a vážnost, kterou postavy vnímají tváří tvář blížícímu se konci, černá jako atribut smrti se pojí k její druhé, tj. odvrácené rovině, kterou je rozklad a zánik hmotného či fyzického.

Ukázka 10

Peněženka Nová Vojtěchova peněženka leží vedle nestvůry s černým břichem žabím, přes něž jela kola vozů, a žába, vlekouc střeva za sebou, lezla dále, dokud ji nový vůz nepřejel a podkovy nerozšlapaly. Však hle, stiskneš a uvnitř břicha objeví se otvor! [...] Než se Vojtěch vzpamatoval, dva stíny se pohnuly na silnici a dva uzlíčky zmizely za rohem. Černá páchnoucí věc, podobná břichu přejeté žáby, leží v chlapcově dlani jako neodpuštěný hřích. (Čep 1926: 54)

Kromě uvedených významů se sémantika černé konfiguruje také v kontextu určeném motivem země, půdy, a to ve významu člověkem dosud nezušlechtěného místa a prostoru. V tomto spojení se fikční sémantika černé barvy realizuje jako významový atribut nezformované, dosud mrtvé hmoty čekající na tvořivé lidské ruce, pod nimiž má teprve ožít do konkrétní podoby (viz ukázkou 11).

Ukázka 11

Dobyvatel Není třeba jíst, není-li času, není třeba spát, není-li času, jíst i spát bude možno, až domek bude stát vsutku vedle silnice. Teď však je tu jen černá rozrytá hlína, pahýly zdí a skřipot práce, chuť písku v dlaních i na jazyku a věčný žár slunce, spékající tuto směs malty, potu a krve v lidský příbytek. (Čep 1926: 44)

5.2 Vigilie

V předchozí kapitole byl nastíněn výchozí (či vstupní) konceptualizační rámec barev platný pro fikční světy povídek *Dvojího domova*. V tuto chvíli bychom se mohli hypoteticky domnívat, že takto konfigurovaná sémantika barev se bude realizovat i v dalších Čepových textech, napříč celým jeho dílem, že autor využije ustavené významy barev v nových narativních kontextech. Lze předpokládat, že individuální, přesto však systematická strategie výkladu fikční sémantiky barev bude přirozeně vycházet z první Čepovy knihy a interpret bude postupovat knihu po knize a původní významy barev zpřesňovat a dokladovat dalšími ukázkami z textů. Anebo je možné si představit takovou strategii výkladu, kdy bude pojednána každá barva jako celek, tj. jako suma svých dílčích realizací. Máme-li však k dispozici kvantitativní modely, ukazuje se, že problematika barevných kompozic fikčních světů se v Čepově díle zásadně proměňuje a že tato proměna bude mít své přirozené konsekvence také v oblasti sémantiky.

Situace v grafech 9, 10 a 11b nám ukazuje, že barvy bílá a černá mají nejen mezi ostatními barvami výrazné, dominantní postavení, ale že se zásadně proměnila celková barevná kompozice. Je tedy otázkou, co modelem naznačená situace znamená. V každém případě lze pozorovat, že v souboru *Vigilie* se intenzita základových barev od předchozí knihy podstatně odlišuje. Přesněji řečeno, ve *Vigiliích* zřetelně narůstá podíl achromatických barev na úkor základových barev chromatických. Podíváme-li se na graf 10, potom pozorujeme nejen strmý nárůst achromatických barev, ale také to, že kupříkladu modrá a zelená ve skutečnosti nezaznamenávají výraznější pokles, jak by se možná z grafu 11b mohlo na první pohled zdát. Jestliže ve *Dvojím domově* jsme takovou situaci neměli, ve *Vigiliích* pozorujeme ustavení jednoznačné hierarchie barevné skladby fikčních světů ve prospěch barev achromatických. Ve *Dvojím domově* žádná ze základových barev nepřevládá a výrazněji nevstupuje do kontextu významů barev jiných. Ve *Vigiliích* je ovšem již situace opačná.

5.2.1 Bílá a černá

Jestliže vypravěč *Dvojího domova* byl především plně koncentrován na mikroudálost příběhu, aby s patřičným narativním efektem evokoval moment, kdy je personicky perspektivizovaný fikční svět doslova nahlodán metafyzickou pochybností, která se projevuje náhlým a nečekaným vpádem *cizího* do zpočátku zdánlivě homogenního světa, v povídkách druhého Čepova souboru je vypravěčova narativní intence mnohem významněji orientována na budování příběhu. Podstatnějším se stává postupné rozvíjení motivů, čímž také oproti předchozí knize dochází k narativní prolongaci ústředního tématu, které se konfiguruje na větší rozloze fikčního světa. To má přirozeně za následek modifikaci rámcových kategorií fikčního světa, kterými jsou především čas a prostor.

Podíváme-li se na graf 18, vidíme, že tyto kategorie skutečně ve *Vigiliích* narůstají, a že se nejedná pouze o subjektivní interpretační hledisko. Graf nám také ukazuje, že jsou to především motivy konkrétně spojené s kategoriemi místa, země a času, jež budou v tomto povídkovém souboru akcentovanější. To, co nás tedy ve *Vigiliích* bude zajímat především, je způsob, jakým se konceptualizuje sémantika obou achromatických barev. Graf 11b a graf 18 jednoznačně signalizují, že ve struktuře jmenovaného souboru došlo k zajímavé modifikaci, která se bude promítat právě do sémantiky černé a bílé.

Obě barvy, které tvoří přirozený kontrast, jsou v povídkách *Vigilií* využity za účelem narativní evokace skryté disparátnosti fikčního světa. Jestliže jsme v souvislosti s povídkami *Dvojího domova* hovořili o smyslově intenzivním vnímání a prožívání barev, které bylo zprostředkováno personickým filtrem vypravěče, ve *Vigiliích* se tento subjektivně senzorický aspekt značně oslabuje, až se *de facto* vytrácí a je vytěšňován objektivizačními narativními postupy. Tyto procesy jsou konceptualizovány v souvislosti s obecným rámcovým tematicko-motivickým nastavením uvedeného povídkového souboru, ve kterém se – jak jsme konstatovali na jiném místě (Změlík 2015: 206) – proměňuje základní časoprostorová koncepce fikčního světa, a to tak, že významně vertikální časoprostorová konfigurace *Dvojího domova* se ve *Vigiliích* transformuje do modu horizontálního.

Zajímavým aspektem, který se týká bílé a černé, je to, že jejich sémantika je konceptualizována v pozměněném narativním kontextu. Jestliže se vypravěč *Dvojího domova* koncentroval na mikroudálost, na zlomový okamžik, ve kterém je známý svět ontologicky dekonstruován, narativní intence ve *Vigiliích* směřuje k budování komplexnějšího rámce fikčního světa, a to především výraznějším akcentem na fabulaci. Ústřední osnovou narativních syžetů ve *Vigiliích* je motiv času, zejména ve významu jeho pozvolného plynutí. Jedním ze zajímavých aspektů času v povídkách tohoto souboru je to, že se významně zpomaluje, téměř zastavuje. Jeho symptomatická prologance spolu s dalším ústředním motivem cesty tvoří strukturní osnovu, která generuje zastřešující význam fikčního časoprostoru, jež bychom snad nejlépe mohli označit souslovím *spirituálně*

kontemplativní. Tento sémantický aspekt a jeden z podstatných rysů fikčních světů Čepových próz v první knize ještě nebyl rozpracován. Obě dominantní barvy se primárně pojí k tomuto významovému jádru a od něho se odvíjí i jejich vlastní významové realizace.

Zcela přirozeně pak ani sémantika těchto barev není natolik ovlivněna subjektivní senzoričností a s ní spojenou expresivitou, jako je tomu v *Dvojím domově*. To však neznamená, že ve *Vigiliích* tento aspekt zcela chybí:

Ukázka 12

Zbloudilý Petr cítil, jak se mu ztěžka dýchá, a bezděky tlumil krok. A najednou přišel zase k potoku. Tekl tentokrát takřka po rovině stružkou úzkou a bez křovin a zcela beze zvuku. Petr udělal několik kroků podél potoka a vtom se kousek před ním zaskvíly bílé šaty. Petr hbitě potlačil první zachvění strachu a pomyslel si: „Snad nějaký párek na dostaveníčku.“ Udělal ještě dva kroky a zasmál se: „Je nutno vždycky rozumně uvažovat, člověk by si třeba v první chvíli myslel bůhví co.“ V tom okamžiku však postava v bílých šatech jako by se náhle položila na zem. Petr měl sotva kdy, aby se vzpamatoval z úleku, když tu mu přišel druhý náraz poznáním, že co považoval za bílé šaty, je jenom voda v potoce, svítící se nevysvětlitelnou intenzivní bělostí. (Čep 1928: 19–20)

Jak můžeme pozorovat na uvedené ukázce, důležitou funkci zde má klam, mámení, jež podobně jako v první knize vyvolává význam diskontinuity smyslového světa. Tento klam, jehož centrálním motivem je bílá, se stává zdrojem duchovnosti a mysteriozity. Uvedený význam ve výsledku přesahuje individuálně expresivní prožitek barvy směrem k její výrazně nadsmyslové platnosti.

Sémantika bílé barvy je ve *Vigiliích* realizována ve dvou hlavních motivických kontextech. První je určen motivem smrti, zásvětí a s ní spojených významů již jmenované posvátné mysteriozity. V povídce *Zbloudilý*, ze které je i výše uvedená ukázka, je bílá barva spojena s významem zásvětí, který se funkčně i významově pojí k motivům času, místa a země. Na základě této korelace se nadsmyslové prostory ve fikčních světech *Vigilií* realizují jako paralelní dimenze existující vedle skutečného, jevového světa. Bílá je potom barvou, která tyto dvě ontologické oblasti přemostuje. Není membránou jako zelená barva ve *Dvojím domově*, ani prostorem nevyslovitelného tajemství a úzkosti, jako je tomu v případě modré barvy. Bílá je ve *Vigiliích* atributem jevů, které náleží do skutečného světa, a současně je spojena s významem spirituálním. Bílá zde symbolizuje spojení se světem zemřelých. Jestliže je její sémantika spoluurčena motivy země a času, potom se jedná o dvě základní konstanty a rozměry lidského života, tj. o moment zrodu a zániku, a současně o jeho plynutí.

Zadruhé je bílá barva ve *Vigiliích* konceptualizována v souvislosti s motivem cesty. Často se vyskytují spojení bílé silnice, bílé cesty, které se ztrácejí v modrých dálkách (viz ukázku 13). V tomto kontextu nabývá bílá barva významu tesklivé a melancholické

touhy, která opět přerůstá do duchovní zkušenosti, jejímž obsahem je marnost spoléhání se na jistoty pozemského bytí. Bílá se tak posunuje k motivu životní pouti, jež se sice jeví jako pozemské utrpení, avšak v základě je utrpením posvátným, neboť je determinováno životní nutností, která člověka poutá k místu, zemi a neodvratně jej tím podmaňuje zákonitostem času, a tím i vědomí vlastní konečnosti.

Ukázka 13

Byla s nimi spřátelena velmi důvěrně a znala dobře tón, jaký vydává stín větve, když se
Rozárka dotkne měkké sladkosti trávy, a nevýslovnou tesknotu, když na sebe pohledí bílá silnice,
Lukášová ubíhající do modré dálky, a nízce shrbený štít Lukášovy střechy, uzavírající malý schoulený prostor. [...] Rozárce bylo sotva dvanáct let, když jí matka umřela, ale tou smrtí teprve se začalo jejich úzké společenství, nový a zvláštní život, rostoucí jako neobyčejně citlivý stvol z hrobu rozkvetlého chrysanthemami. (Čep 1928: 23, 24)

Bílá tak symbolizuje posvátnost lidského údělu, který je vyměřen utrpením a ustavičným hledáním životní cesty a existenciální jistoty, které však ústí v nalezené poznání, že skutečné jistoty nejsou z tohoto světa a přitom jsou právě s ním spojeny neviditelným, avšak o to pevnějším svazkem. Odtud vychází již zmíněná konstrukce spojení pozemského světa se světem mrtvých, kteří v minulosti obývali místa, po kterých se nyní znovu pohybují postavy povídek Čepových *Vigilií*.

Sémantika bílé barvy vyniká na pozadí černé, která je spojena se zemí, s její materií, pomíjivostí, konečností, destrukcí a zánikem, ale nově též s lidským proviněním vůči základním křesťanským principům, jež jako jediné dokáží vtisknout smysl jinak vyprázdňnému pozemskému životu ubírajícímu se ve věčné metafyzické tmě.²⁰⁷ Bílá je tak přirozeně barvou nejen posvátného utrpení, melancholie či touhy vyvázat se z okovů místa, ale stává se též barvou pokory, čistoty a oddanosti, které ústí v naději pramenící z důvěry v pravé a konečné vykoupění, jež člověka očekává na konci jeho života. To je i situace bílé barvy v povídce *Rozárka Lukášová*:

Ukázka 14

Jednou ráno zůstala v posteli a Rozárka si všimla, že otec se nad ní naklonil a cosi s ní
Rozárka potichu mluvil. Když se zdvihl a šel ke dveřím, zdálo se Rozárce, že mu po tváři ukápla slza.
Lukášová Za chvíli přišla do jizby kmotřenka Zavadilova, prostřela na stůl bílý ubrus a sháněla svícny a ještě jakési věci, o kterých jí Rozárčina matka sama říkala, kde je má hledat, kdežto otec se mihl kolem oken na kozlíku Zavadilova kočáru. Matka si oblékla bílou blůzku, sama si

207 Srov.: „Stará Hrabalka klečí při hrubé mši na studené dlažbě a modlí se. Její křivé prsty vzpínají se vzhůru, její černé rty se pohybují a její oči, strašné otvory uprostřed krabaté tváře barvy země, otvory, jimiž hledí stařenina úzkost, příšerný hlad její duše, mrazivá prohlubeň jejího života, jsou jako dvě díry v poklopu černého sklepení, za nimiž žhnou dva palčivé body, nehnuté, žádostivé a šílené oči věžňovy. Zač prosí Boha tato chmurná stařena, nachýlená nad hrobem a přece tak vášnivě přísátá k věcem tohoto světa, co chce od Boha v této chvíli tísně a starosti, když celým svým životem konala vůli jeho nepřítele?“ (Čep 1928: 68)

učesala vlasy a ovinula si na ruku růženec. Pak zavolala dcerku, políbila ji a řekla jí: „Klekni si, Rozárko, a sepni hezky ruce, přijde k nám Pán Ježíš.“

[...]

Nemocná se nehýbala a Rozárka, uspaná v bolestnou polodřímotu, probudila se náhle jakoby něčím dotekem. Vyskočila se země, ve světnici byla už úplná tma, jen bílá tvář matčina svítila takřka nápadně, jako by plovla na hladině černě tekoucí řeky. Rozárku zamrazilo, ale vtom zaslechla v síni otcovy kroky. (Čep 1928: 28, 30)

Konceptualizace bílé barvy je ve fikčních světech povídek *Vigilií* ve výsledku realizována ve významovém okruhu definovaném tématem smrti, která se manifestuje ve své vznešené posvátnosti. Prolongace času příběhu, o kterém jsme již hovořili a která se v povídce *Rozárka Lukášová* vztahuje k opsání cyklu jednoho lidského života, sugeruje pro bílou barvu významy spojené s očekáváním vykoupení ve smrti, a tím i možnosti konečného úniku z marnosti pozemského bytí, které člověka neúprosně svazuje se zemí a dočasností. Aby tyto významy bílé mohly náležitě vyniknout, jsou vystavěny na pozadí symboliky černé barvy. Silný kontrast černé a bílé, který pozorujeme ve *Vigiliích*, je kontrastem vyjadřujícím pomíjivost pozemského života a současně naději, která se naplňuje v křesťanském významu slova vykoupení. Leitmotivem jmenované povídky *Rozárka Lukášová* je výrazná achromatická opozitnost, která graduje v závěru, kdy se uzavírá Rozárčina životní pouť:

Ukázka 15

Rozárka
Lukášová

Leč bolest jí neopouštěla ani v těchto posledních okamžicích, tváře se jí kvečeru rozzhavovaly a se stoupajícím příbojem horečky útočilo na ni hejno příšer a kolem dokola svírala ji hrozná zeď zoufalství a samoty. Poznávala právě na smrtelném lůžku strašné rozdělené stvoření a Stvořitele a nepozdvižitelnou tíhu zemské hroudy.

[...]

Uplynulo ještě několik dnů a oblouk Rozárčina utrpení, přitahovaný tajemným středem a skládající podivně dvojbarevnou duhu s utrpením její nebožky matky, blížil se pak rychle svému zakončení. Život tak plný neobyčejné trýzně spěl k svému osvobození. Jeroným Lukáš se takřka nehnul od lůžka dceřina, její tvář byla bílá a úplně strávená bolestí. (Čep 1928: 42–43)

Jestliže je bílá barva spojena především s mystériem smrti, onoho „druhého prostoru“, jehož poznání je živým zapovězeno, přestože tvoří nedílnou součást jejich reálného světa, je černá barva pravým opakem. Její sémantika se ve fikčních světech projevuje se stejnou intenzitou s jakou barva bílá. Významové konotace černé určuje její primární spojení se zemí a s její funkcí, kterou v povídkách *Vigilií* má. Jak již bylo řečeno, země a místa obývaná postavami jednotlivých povídek se jeví jako prostory pouze dočasné pozemské pouti, tvoří přechodné a velmi často bezútěšné dimenze s vyprázdněným smyslem. Je

proto příznačné, že místa jsou často zbavována atributů a symbolů víry, křížů u cest a na hřbitovech. Tyto prostory jsou evokovány doslova jako apokalyptická místa; tak je tomu i v povíce *Zelené jiskry*:

Ukázka 16

Zelené jiskry U nohou leží město, strašlivá stoupa, v níž se hnětou a drtí nesčíslné životy v krvavou kaši, obludné mraveniště, kde práce je modlou a otroctvím, líheň hnusu a hrůzy, kterou pretížený žaludek marně se namáhá vyzvracet.

Ted' v něm planou světla, snoubíce se s propastmi okolních temnot v strašlivou krásu apokalyptického obrazu, ozářené tramwaye se rychle plazí ulicemi jako příšerné stonožky, houkačky automobilů se ozývají jako troubení na poplach před tajemným výbuchem, který doutná hluboko pod zemí, a nad vším hemžením, nad bezhlavým mumrajem, nad napjatým chvěním přezrálého času, který se už už převáží a zřítí do hlubiny, ční tmavé siluety kostelů s věžemi hroužícími se v oblohu, jež je nad městem černá a nemá jako bezedný oceán, budovy sahající z věků do věků, neústupní a neumlčení hlasatelé Boží přítomnosti, ostrovy ticha uprostřed vřavy šilenců a posedlých, shromažďující bezejmenné uprchlíky, psance posledních dob, srdce plná úzkosti a neznámého žalu, jejichž společenství se navazuje beze slov, horoucím toužením k tajemnému středu.

Tato pustá pláň je ještě opuštěnější sousedstvím tetelivé zátopy luceren a tlumeným hučením vzdouvajícího se města, a osamělý chodec, provívaný do kostí listopadovým větrem, je zachvácen pocitem strašné samoty uprostřed tmy a vychladlé země rozprostřené do nedozírna, zapomenut ode všech, navěky odtržen od svého dětství, od domova, od slunce, vyhnán z důvěrně sklenutého prostoru, zadýchaného životem nejdražších srdcí, sám, navěky sám, jeho hlas zní do prázdna, nikoho se nedovolá... A před ním leží věčnost tmy a čekání bez naděje, zoufalství bez útěchy, pláče bez ozvěny... (Čep 1928: 76–77)

V sémantice černé barvy, která je výrazně nasycena absencí světla (viz tab. 20 na s. 231), je zastoupeno vše, co lze v tomto souboru povídek spojit nejen se zánikem a smrtí, ale především s tím, co je zasaženo ztrátou naděje oddané křesťanské víře. Výrazná konfrontace bílé a černé, která probíhá na ztlumeném pozadí dalších barev (zejména modré a zelené), vytváří centrální významovou osu fikčních světů povídek *Vigilií*. Konce této osy, z nichž jeden se nalézá ve sféře naděje ve vykoupení přicházející ve chvíli smrti, druhý v pozemské marnosti a utrpení, tvoří pevné korelační symbolické spojení. Obě tato centrální témata se nutně podmiňují, ve struktuře fikčních světů *Vigilií* je nelze myslet odděleně. Dokonce by bylo možné tvrdit, že pokud se momentálně realizuje některé z těchto témat symbolizované jednou z barev, je latentně přítomno i téma opozitní a spolu s ním i jeho emblematická barva.

Bílá a černá se ve *Vigiliích* sémanticky realizují především na symbolické ose definované věčným konfliktem mezi pozemskou dočasností a marností na straně jedné a nadějí, kterou ukrývá a současně skýtá cesta skutečné víry formulované v základních křesťanských hodnotách, na straně druhé. Tímto je *de facto* i motiv bílých cest povýšen

na význam životní pouti, na jejímž konci čeká neartikulovaná spásná naděje Boží lásky. Silná polarita bílé a černé symbolizuje rovněž dynamiku archetypálního lidského zápasu, který je vyměřen dvěma konstantami života – pozemským bytím a jeho v čase podléhající konečností. Řečeno metaforicky, černá a bílá jsou ve fikčních světech *Vigilií* pomyslnými stranami kyvadla, jehož spojené konce se střídají v jakémsi věčném rytmu. Touto neustálou polaritou je tvořen základ fikční sémantiky obou dominantních barev, který je konečně vepsán i do názvu celého souboru; *Vigilie* jako doba očekávání světla a vzkříšení.

5.3 Zeměžluč

Oddíl *Zeměžluč* je jediný ze tří částí stejnojmenné knihy, který obsahuje nové povídky. Zbylé dva oddíly tvoří výběr z prvních dvou knih.²⁰⁸ Jak jsme již dříve konstatovali, první tři Čepovy knihy povídek vytváří provázaný celek, který je organizován ústředním strukturním principem synekdochy, jež je základem významové jednoty fikčních světů povídek, ale též působí jako svorník spojující tyto první tři knihy v koherentní kompoziční celek (viz Změlík 2015: 210n).

5.3.1 Bílá a černá

S ohledem na výše řečené a současně při pohledu na situaci, kterou nám zobrazují jednotlivé modely (viz grafy 9, 10, 11c a 19), lze očekávat, že sémantika obou achromatických barev bude stejná či podobná, jako je tomu v předchozí knize. Jak jsme až doposud viděli, sémantika barev není v Čepově díle určena pokaždé zcela novými motivickými konstrukcemi, ale spíše způsobem modifikace centrálně ustavených strukturních vazeb realizujících se uvnitř jednotlivých fikčních světů povídek. Těmito vazbami jsou především vztahy a poměry člověka k místu a zemi, stejně jako jeho poměr k transcendentnu. Ústředním motivem, který tyto oblasti spojuje, je čas. Ačkoli se jednotlivé barvy budou pojit k podobným motivickým oblastem a dokonce tvořit analogická lexikální kontextová pole, jejich sémantika se přesto bude nasycovat nejen z celkového barevného nastavení fikčního světa, ale též konfigurací sémantiky obecnějších časoprostorových a axiologických kategorií.

Černou a bílou v povídkách *Zeměžluče* propojuje společný motiv smrti. Jestliže mezi oběma barvami v předchozí knize existovala silná korelační vazba a jistá rovnováha, ve

²⁰⁸ Detailněji viz Změlík 2015: 83.

fikčních světech povídek *Zeměžluče* se obě konceptualizují *de facto* ve společném významovém okruhu. Fikční světy povídek uvedeného souboru se odlišují od předchozích především výrazným oslabením až ztrátou existenciální ukotvenosti mající svůj základ v křesťanské víře a v zakoušeném smyslu nadosobního jsoucná. Pro fikční postavy v tomto případě platí obecně pravidlo, které lze formulovat následovně: Tam, kde se z lidského života vytrácí skutečná víra a pokora, nezůstává nic než prázdnota země i nebe, prostor určený pro nekonečné zoufalství a beznaděj.²⁰⁹

Země se pod ztrátou víry proměňuje v očištěc, ve kterém dominují obě achromatické barvy spojené s uvedenými negativními významy. Jak jsme ovšem konstatovali, jejich spojení zde není založeno na kontrastu, ale na axiologické ekvipolenci. Zejména bílá již nesymbolizuje duchovnost, naději a útěchu ve spasení, ale je naopak nositelkou významů strachu, smrtelné bělosti, zděšení a opuštěnosti, ale též rozkladu a zmaru, který má místy blízko k barokní estetice expresivní exaltovanosti:

Ukázka 17

Cyril se sebe strhal šaty a zamotal si hlavu do příkrývek. Ale zdálo se mu, že na nich
Můra cítí otisky toho těla, které leží nataženo v syrové a zmrzlé zemi, obklopeno tmou, s očima tekoucíma, s ohromnými fialovými rty, s útroby hemžícími se bílými a slizkými červy. Jenom špičky knírků jsou ještě vztyčeny nad strašným smíchem obličejů, zobrazujícího pravdu věcí, a zoufalé vytí jeho ženy proniká vrstvami drnu a země a mrzne hrůzou okolo tohoto pošklebku. (Čep 1931: 161)

Ačkoli i v *Zeměžluči* je bílá barva nejčastěji spojena s motivem smrti, smrt a tedy i bílá barva jsou zbaveny dřívějšího významu posvátné mysteriozity a je jim ponechán rozměr zcela desakralizovaný a bezútěšný. Tak je tomu v povídce *Veselá pohřební*, ve které mladý jinoch z nešťastné lásky spáchá sebevraždu. Následující ukázka je vhodným dokladem toho, jak rozdílně oproti *Vigiliím* je obraz smrti a mrtvého reflektován ve fikčních světech *Zeměžluče* (srov. s ukázkami 13, 14). Zde je smrt doslova obnažena ve své naturální podobě:

²⁰⁹ Těmito pocity je zmiňován také Cyril Nedoma v povídce *Můra*: „Ale mrákoty, které ho obestřely, neotupily jeho citlivou bdělost, úpějí pod doteky neviditelných sil. Cyril cítil na duši celý ten dům, proniklý dechem a zrudnými myšlenkami neznámých lidí, živých i mrtvých, cítil bezbožnost a prokletí těchto zdí, o které nikdy nezavádil požehnaný šelest modlitby, cítil jejich rouhavou zatvrzelost, jejich nadpřirozenou nenávist. Tiskl si ruce na oči, aby se nemusil obrátit tvář vzhůru, ke stěně, na níž visely podobizny manželů Frýbortových, ale nebylo to nic platno, měl je přece před očima, viděl je v namodralém odlesku nočního města, viděl jejich rty zkroucené hnusným a zmučeným pošklebkem, viděl špičky Frýbortových knírků, prodlužující se až k očím, až nad čelo, viděl červené ohýnky těch žhoucích očí, slyšel smích těch zkroucených rtů, smích zpočátku jenom suše šelestící, ale čím dál tím hlučnější a rozpustilejší, měnící se najednou v srdcervoucí pláč, v zvířecí vytí.“ (Čep 1931: 160–161)

Ukázka 18*Veselá
pohřební*

Nejprve je ohledáno místo v koutě stáje a pak je postel s mrtvým vynesena na dvůr na pospas střízlivému ránu, jež surově obnažuje žalostné furiantství výrostkovo. Vlasy jsou bledé a tvářička skoro bez výrazu, neprozrazujíc nic, pranic, jen rty jsou trochu odchlípeny a zuby, deroucí se jejich štěrbinou, činí ústa podobna ústům křečka, který, krvácející z horního pysku a vida se už přemožena sápe se v malomocném vzteku na neúměrného nepřítele. (Čep 1931: 144)

Smrt může být místy dokonce hrůzně groteskní, ne nepodobná danse macabre. V následující ukázce si lze všimnout symbolu bílých střevíčků pohřebních družiček. Jestliže původní konotace bílé v tomto spojení doposud ve světě Čepových próz přirozeně odkazovaly k významům nevinnosti a odpuštění, v této situaci se uvedená významová paradigmata nerozvíjí. Z axiologické osnovy fikčního světa vymizela pokora, svět je zbabován lidského i Božího milosrdenství, vytrácí se vědomí hlubšího smyslu, sebevražda je paradoxně téměř oslavována jako hrdinský a záviděníhodný čin:²¹⁰

Ukázka 19*Veselá
pohřební*

Mládenci v bílých šerpách zdvihli rakev, družičky s kvítím se seřadily, dvě bílé stuhy zaválaly s kříže...
[...]

Avšak hustý déšť, který se řinul od rána, proměnil náves v bezednou bažinu, v níž tonuly bílé střevíce družiček, jejich řídké šatičky zakrátko zplihly a přilepily se jim na kůži, mokré vlasy jim visely přes obličej, zatímco muzikanti marně vylévali z nástrojů vodu... Pláč bláznivých panen se však rozpoutával tím břeškněji a rozladěná melodie smuteční hudby trhala uši, jednotlivé zvuky tančily pohoršlivý tanec kolem bílého kříže na rakvi, mísíce se s nářkem zástupu v příšerný mumraj koček ječících na půlnočním mrchovišti, a mrtvý se smál... (Čep 1931: 148–149)

Motiv sebevraždy není v *Zeměžluči* ojedinělý. Objevuje se rovněž v povídce *Hoře z lásky*, kde takto končí život žena, jež se odevzdala slepé milostné vášni. Přestože si uvědomuje marnost a zhoubnost tohoto počínání, není ochotna si připustit, že se v konečném důsledku zpronevěruje „Tomu, který je rozpjat na kříži“ (Čep 1931: 138).

Bílá a černá jsou v *Zeměžluči* barvami symbolizujícími osamění, opuštěnost (viz rovněž povídky *Lucie Laurová* a *Albína Drůzová*), ale také vzdálenost, která není vzdáleností ve fyzickém či geografickém smyslu, ale vzdáleností, která dělí člověka od jeho pokory a víry. Stejně tak i osamocení má metafyzické významové konsekvence. Jestliže se postavy povídek *Zeměžluče* ztrácí na cestách vlastní životní poutě, vzdalují se

²¹⁰ Srov.: „Mládenci bezděky snili o střelné zbraní a o provaze a děvčatům se dmula ňadra zákeřným vzrušením, záhubným přívalem horoucnosti, dechem omamné poesie, i zalévala toho, který si zaživa stýskal na jejich posměšky, proudy něhy a žhavých slz. Jak záviděla Dolfince Kroupové, že je příčinou tohoto neštěstí!“ (Čep 1931: 147)

od skutečného „středu“ života, který je vytyčen vírou a pokorou, ztrácí se podobně pod nánosem uplývajícího času i obrysy země. Čas zahlazuje osudy obyvatel a přepisuje je novými příběhy. Bílá i černá v těchto kontextech nabývají významů ošklivosti, hniloby, pustoty a prázdnoty, která zaplavuje pozemský prostor. Je-li bílá vepsaná do lidských tváří, obvykle nesymbolizuje jejich spirituální čistotu a pokoru, ale je povětšinou symbolem strachu, úzkosti či děsu. Uvedené významy souvisí rovněž s desakralizovanou smrtí, která již nevykupuje člověka z utrpení jeho pozemského života, ale naopak mu nemilosrdně otevírá nový obzor, na jehož konci je trpce ironické poznání, které do základu otrése veškerými domnělými pozemskými jistotami:

Ukázka 20

Starcův smích A v tomto okamžiku podivného rozsvícení, na samém pokraji neznámých světů, kdy mu už už padala s očí mžurka lidské slepoty, uslyšel stařec najednou svůj smích – hlučný, neutišitelný smích, který zněl snad už dlouho před tím, nežli jej zpozoroval, podobaje se chvílemi šelestu měsíčního světla, ale hned potom vybuchl v rozpustilý chechtot, jímž se trásla starcova dlouhá brada a jeho vetché údy se klepaly – příšerná podívaná pro toho, kdo by byl spatřil tuto schoulenou postavu v bílém prádle, s lebkou prorážející obalem kůže v podobě umrlčí hlavy, a zaslechl tento nevysvětlitelný smích, tryskající z nesmírné převrácenosti věcí, z náhlého pochopení lidského omylu, smích, po kterém už není dovoleno chodit dále po této zemi... (Čep 1931: 129)

Bílá i černá jsou ve fikčních světech povídek oddílu *Zeměžluč* významově konceptualizovány jako barvy, ve kterých je soustředěn význam existenciální nahoty člověka, který je vymknut ze sakrálního paradigmatu. Toto vychýlení je pro postavy povídek velmi často osudové. Černá a bílá ve spojení s výrazným motivem času činí z prostorů, které obývají fikční postavy, místa vybledlá a černobílá, ne nepodobná palimpsestu, který je v důsledku zbaven konečného smyslu a naděje.

Černobílý efekt, tentokrát bez přítomnosti obou lexémů, je zjevný také v povídce *Lucie Laurová*, ve které je hned v úvodní části narativu téměř s ekfrastickou intenzitou modelován obraz mrtvého pomocí odstínů černé a bílé, které se zapojují do významového paradigmatu stále ještě dominantních achromatických barev:

Ukázka 21

Lucie Laurová Strnulá bledost měsíce zaplavovala pozvolna pokoj a spočinula konečně s náhlou oslnivostí na tváři mrtvého, jejíž výrazné rysy vymodelovala smrt rukou neohroženou a krutou. Hluboké oční důlky byly zasypány tmou, nos a brada ostře vystoupily a na rtech zkameněl poslední úsměv, plný záhadného poznání a ironické sladkosti. Všecek majestát smrti se usídlil na krásném vyklenutém čele, jehož vznešený klid se úžasně odrážel od znepokojujícího pošklebku rtů. (Čep 1931: 170)

Výrazný černo-bílý modus fikčních světů *Zeměžluče* tvoří podobně jako v případě *Vigilií* důležitý kontrapunkt, avšak – jak bylo řečeno – v *Zeměžluči* je posunut do modifikované významové roviny, kde se obě barvy realizují v relativně ekvipolentních sémantických okruzích se společnými významovými jmenovateli.²¹¹ Obrátíme-li pozornost opět k motivu času, který tak jako ve všech Čepových knihách (viz grafy 17–26) má dominantní funkci, můžeme pozorovat, že rámcová koncepce času není v obou knihách identická. Čas ve fikčních světech *Vigilií* je sice časem vyměřujícím plynutí lidského života, ovšem jeho důležitou vlastností je jeho konečnost, kterou tvoří naděje spasení a vykoupení, jež je schopno zpřetrhat jeho neúprosnou linearitu. Na ose této významové konstrukce tvořené motivem času se symbolicky ustavuje sémantika černé a bílé jako barev v podstatě axiologicky kontrastních.

V *Zeměžluči* je základní spojení černé a bílé s motivem času mnohem výrazněji konfigurováno do hodnotově vyrovnanější významové roviny, které dominuje samotný význam časové linearitě jako „nekonečného oceánu času“ (Čep 1931: 177). Černá a bílá tento nekonečný tok rytmicky vyměřují, podobně jako se v jeho průběhu střídají den s nocí a jednotlivé fáze roku. Přirozeně se potom s těmito ústředními významy a dominantními barvami (černou a bílou) pojí takové významy, o kterých jsme výše hovořili.

Významový rádius spojený s achromaticností se může promítat i tam, kde tyto barvy nejsou explicitně jmenovány, ale kde je jejich významové jádro latentně konotováno jinými výrazy, především sémanticky a kontextuálně přidruženým lexikem (viz podtržené lexikální segmenty v ukázce 22).

Ukázka 22

Lucie Laurová Tesklivý podzim s vůní jemných melancholií, vstřebávajících se do srdce jako šťávy nejzákladnějších jedů, pronikal Lucii Laurovou zrádnou nostalgii hrobu. Tichá modř oblohy, v níž krvácely červené trsy jeřabin, klenula se nad krajem ochablým v sladkém vysilení a u zaprášených cest kvetly dojemně poslední čekanky a mateřídoušky. Listí v zámecké topolové aleji pomalu žloutlo a potácelo se bez hlesu opálovým vzduchem. Na všem ležel tklivý úsměv umírání, za nímž bylo cítit ztajenou hořkost odevzdanosti. (Čep 1931: 177–178)²¹²

211 I když ani v tomto případě uvedená charakteristika neplatí absolutně. V povídce *Lucie Laurová* se objevuje scéna, ve které se malému děvčeti mimo jiné zjevuje mrtvá maminka, která k ní přichází „vstříc bílá, s rozpuštěnými vlasy, s klímem červených a bílých růží“ (Čep 1931: 174–175). Je zjevné, že sémantiku bílé barvy (symbolizující dětskou nevinnost a čistotu) v tomto případě nelze vztáhnout k předchozímu výkladu. Uvedená významová konotace barvy ovšem není v kontextu povídek *Zeměžluče* dominantní tak, jako tomu je ve *Vigiliích*.

212 Tento složený motiv se v povídce variuje také na jiném místě: „Před večerem prosila muže, aby se projeli sami v kočáře krajinou. Dva mladí bělouši klusali s nimi vesele po bílých silnicích v mírné tesknosti pozdního zářijového odpoledne, trsy rudých jeřabin krvácely v tiché modři oblohy jako nezhojitelné rány, před zámečkem se koupala v posledním slunci topolová alej, vzpřímená a nehybná jako sloupoví zbořeného chrámu, a svahy a stráně, svědkové Luciina dětství a mládí, pohroužené v sen a v příзраčné šálení, ležely odevzdaně v sladké a bolestné zamhlenosti.“ (Čep 1931: 188)

Snad nejvýraznějším barevným rysem uvedené ukázky je konfrontace teplých barev (červená, žlutá a díky zmínce o žloutnoucím podzimním listí i konotovaná hnědá) s rámcovým barevným efektem, který je určen výše uvedenými klíčovými slovy a jež by bylo možné opsat jako stav, po kterém nastává proces blednutí. Tento význam, který se ve fikčním světě realizuje nejen jako momentální stav, ale současně jako stav budoucí, který z hlediska aktuální kognitivní situace postavy ještě nenastal, však z narativně kauzálního hlediska nutně nastane, evokují mimo jiné též vybraná adjektiva a slovesa, která se v kontextu ukázky koncentrují pod jednotné významové paradigma, jehož jmenovatelem je odumírání. Za povšimnutí stojí i to, že procesy postupného zanikání se analogicky dotýkají také nitra protagonistky: „Lucie Laurová pila dychtivě otrávenou sladkost těchto smutků a zrádná nákaza smrti ji prostupovala stále hlouběji.“ (Čep 1931: 178); vedle ní jsou vztaženy i k postupně mizejícímu okolnímu světu, který se poddává ruchu a lomozu nové, moderní doby (srov. Čep 1931: 179).

Jestliže expresivní významy barev ve *Dvojím domově* byly sugerovány narativní strategií heterodiegetického vyprávěče obdařeného personickým filtrem, pak narativní konstrukce povídek *Zeměžluče* jsou budovány ještě další strategií, která spočívá v *interpretujícím vyprávěči*. V jeho narativní intenci obě dominantní barvy fikčních světů povídek *Zeměžluče* mnohem výrazněji manifestují opakované významy marnosti, nicoty a vyprázdněnosti, které nejsou pouze subjektivně expresivními barvami, ale „objektivně“ neúprosnými danostmi fikčního univerza. Skrze motivy země a času se achromatické barvy neblaze vpisují do fundamentů lidského rodu a pozemského prostoru, ze kterých vyprchala víra (srov. Čep 1931: 203) spolu s hluboce prožívanou důvěrou a odevzdaností jedinému Stvořiteli.²¹³

213 Srov.: „Všecko tkvělo v mrtvé ztrnulosti a prázdnotě a lidský křik zněl uprostřed té noci jako v tichu vylištěné planety.“ (Čep 1931: 162)

Explicitně tyto obsahy formuluje benediktýnský převor v povídce *Lucie Laurová*, ve které promlouvá ke stejnojmenné hlavní postavě: „Nutno odolávat mnoha pokušením, děvčečko,“ řekl skoro šeptem, nezdvihaje očí. „Bolest je naším přirozeným dědictvím, nemůžeme se ubránit, aby jí naše srdce nekrvácelo. Ale nesmíme se do ní nenasytně hroužít, nesmíme se jí opíjet a hříšně se s ní zasubovat. Je na dně bolesti cosi nesvatého, pohanského, tak jako v přírodních živlech, v hlasech nočních slují a v hlubinách temných vod, vábících k zoufalství. Je to stará lež odvěkého Svůdce: <Budete jako bohové.> A nakonec svíráme v objetí jenom sami sebe, svou vlastní nicotu a bídu, své vlastní sobectví, všecko to, před čím jsme chtěli prchnout.“

Kněz se zadíval na pukající jabloňovou větvíčku, která se drala do okna, a jeho rty byly hořce staženy.

„Bolest křesťanská,“ pokračoval stařec, odvrátiv se od okna, „je zcela proniklá vírou, nadějí a láskou. Není obrácena do sebe, nezhlíží se v sobě a nechutnává samu sebe, není sobecká a pyšná, nýbrž sjednocuje se radostně s utrpením Boha a bližních. Ramena Ukřižovaného jsou rozpjata k objímání a krev řinoucí se z Jeho ran je rosou lásky.“ (Čep 1931: 182–183)

Naopak v posledních dvou povídkách *Cesta na jitřní* a *Přízraky* je toto ústřední téma manifestováno téměř do mystické roviny.

Příběh Lucie Laurové je v mnohém podobný s osudem Rozárky Lukášové. Podobně i Albína Drůzová ze stejnojmenné povídky musí ponejprv projít cestou životního utrpení, které je lemováno samotou, opuštěností, smutkem či odmítnutím, aby na jejím konci prodělala hlubokou niternou zkušenost, která se jeví být příslibem vykoupení. Tuto doslova trnitou cestu životem v Čepových fikčních světech velmi často prodělávají ženské postavy, pro které se takové cesty stávají

5.4 Letnice

Počínaje povídkovou knihou *Letnice* vidíme, že v Čepově tvorbě dříve výrazná bílá a černá jsou vystřídaný jinou dvojicí barev – bílou a modrou. Jednoznačná převaha této barevné dvojice v *Letnicích* je poněkud oslabena v *Děravém plášti* (viz graf 10) a dále narušována v dalších knihách, tj. v románu *Hranice stínu*, ve kterém dominuje pouze bílá, a v povídkové knize *Modrá a zlatá*, kde prvenství naopak náleží modré barvě. Opětovně se uvedená barevná polarita projevuje výrazněji ve *Tváři pod pavučinou*, avšak již nikoli s tak výrazným kvantitativním potenciálem, jaký vidíme v *Letnicích*. Jinou věcí je, že ve jmenovaných knihách se proměňuje i barevný kontext. V *Modré a zlaté* je to především podíl zelené barvy, zatímco v *Tváři pod pavučinou* se prosazuje barva šedá. Tato situace vyvolává řadu hypotetických otázek, především však upozorňuje na neuralgická místa v Čepově tvorbě.

Soubor *Letnice* je z hlediska barevného i světelného ladění (viz tab. 20) fikčních světů povídek jednoznačným předělem, který v dosavadní Čepově tvorbě můžeme pozorovat. Jak jsme již uvedli, zde je poprvé narušena základní dichotomie achromatickosti – chromatickosti ve prospěch symptomatického výskytu modré barvy. Ačkoli je tento modus zachován i v následující knize *Děravý plášť*, je otázkou, nakolik se jedná o rozvedení, či spíše rozmělnění a opakování motivů a sémantiky barev z předchozího souboru, a nakolik půjde třeba o jejich modifikaci, podobně jako jsme to viděli u černé a bílé v oddíle *Zeměžluč*. Další otázkou je, co vyjadřují situace v souborech *Modrá a zlatá* a *Tvář pod pavučinou*. V prvním z nich je dominantní modrá barva, po které následují bílá a zelená. Druhý ze jmenovaných souborů disponuje opět ústřední dvojicí bílá – modrá, avšak přílehlý kontext barev je opět proměněn. Při analýze vycházíme rovněž z nezbytného poznatku, že v prózách Jana Čepa se varíují podobná témata a motivy (a jak uvidíme dále také kompoziční postupy), se kterými souvisí i konkrétní barevné symboly. Nicméně stávající poznatky získané na základě dosavadní analýzy prvních tří knih nás přivedly k tomu, že společné motivy a témata, kterými jsou především metafyzicky reflektované dvojdomoví vzhledem k času, místu a zemi, nejsou ve fikčních světech konceptualizovány vždy ve

iniciací vedoucí k pokoře, odevzdanosti, ale též k poznání, že smysl pozemské pouti lze nalézt teprve až na dně utrpení a současně ve schopnosti odpuštění.

Příznačná jsou i jejich jména, která nežádka odkazují ke křesťanské symbolice, ve které svoji úlohu mají bílá barva (Albína Drůzová) nebo světlo (Lucie Laurová). Analogické konsekvence můžeme zvažovat i v případě Elišky v próze *Jakub Kratochvíl*. Rovněž tato postava, jejíž jméno je hebrejského původu vyjadřující víru v Boha, je doplněna atributy světla a bílé barvy. Nejinak je tomu v případě Marie, jedné z hlavních postav povídky *Tvář pod pavučinou*, jejíž jméno odkazuje k mariánskému kultu. V případě ženských „mluvících“ jmen může jít dokonce o kombinovaný význam, jak to vidíme u jmen Albína Drůzová, kdy slovem drůzy se běžně označují krystalické nerosty, a tedy ve spojení s uvedeným ženským jménem jej můžeme číst jako emblém čistoty (bílý krystal). Podobně jméno Lucie Laurová zase ve významu té, která je ověčena světlem.

shodném či analogickém barevném rámci, což má svůj vliv i na témata samotná. Zůstává tedy otázkou, jak se uvedené aspekty projevují v následující Čepově tvorbě.

subkorpus	SVĚTLO	TMA	poměr
<i>Dvojí domov</i>	366,92	779,71	1:2
<i>Vigilie</i>	570,48	1271,60	1:2
<i>Zeměžluč</i>	1126,91	1083,56	1:1
<i>Letnice</i>	1146,68	382,23	3:1
<i>Děravý plášť</i>	786,63	646,16	1:1
<i>Hranice stínu</i>	1040,58	423,29	2:1
<i>Modrá a zlatá</i>	932,69	291,47	3:1
<i>Tvář pod pavučinou</i>	907,03	197,18	4:1
<i>Polní tráva</i>	659,61	329,80	2:1
<i>Cikáni</i>	807,24	977,18	1:1

Tab. 20: Frekvenční distribuce lexémů *světlo* a *tma* v próze Jana Čepa.

5.4.1 Bílá a modrá

Již v předchozích souborech jsme viděli, v jakých významových modifikacích a kontextech fikčních světů se bílá barva konceptualizuje. Pro veškeré barvy, jak jsme je dosud analyzovali, platí, že jejich fikční sémantika je konfigurována nejen odkazem k významům systémově asociativním, tj. významům ustaveným v historickém kulturním kontextu, ale že svoji důležitou a specifickou úlohu zde má i kontext fikčního světa, v rámci kterého se barvy realizují. Tyto kontexty se přirozeně proměňují, což je dáno především diskurzivními silami, jež působí nejen uvnitř struktury každé povídkové knihy, ale též v rámci struktury celého Čepova díla. A modely nám tyto situace přehledně manifestují.

V případě bílé barvy se v souboru *Letnice* objevují především takové významy, které jsou determinovány nejbližšími dominantními barvami. Tou je zde modrá, jež má v rámci Čepova díla právě v *Letnicích* jednoznačně nejsilnější pozici (viz graf 9, 10). Z tabulky 20 lze vyčíst, že od tohoto souboru dochází v Čepově tvorbě k určitému obratu také ve věci světelného spektra fikčních světů. Jestliže převládající světelný efekt prvních knih inklinoval k tmavému ladění, potom od *Letnic* po soubor *Tvář pod pavučinou*, který je posledním knižním souborem povídek, jež Čep publikoval před svojí emigrací, převládá v podstatě paradigma světelné.

Kromě poměrné situace lemmat *světlo* a *tma* je toto paradigma výrazně tvořeno dvojicí dominantních barev, tj. bílou a modrou. Pochopitelně se nejedná o jediné strukturální komponenty, které se podílí na barevně světelné povaze fikčních světů Čepových

povídek, ale naším úkolem je soustředit se primárně na tyto aspekty díla. Bílá se podobně jako v předchozích souborech spojuje s motivem cesty, popřípadě se objevuje v situaci, ve kterých postavy podléhají vizuálním klamům. Stejně jako ve *Vigiliích*, kde jsme již podobnou situaci mohli pozorovat, také zde je bílá (i černá) senzorickým atributem zcizeného prostoru, místa, kde se nejen lomí světlo, ale kde barvy nabývají klamavých významů.²¹⁴

Uvedené konceptualizační schéma však není pro fikční světy *Letnic* tím, které by bylo typické. Jak jsme konstatovali, barvy, a v tomto případě zejména obě nejfrekventovanější barvy, jsou sémantizovány poměrem k výrazné světelnosti, jež je další doménou fikčního světa. Proto je také bílá významněji než doposud barvou, která v sobě již tak silně nekoncentruje významy spojené se smrtelnou bledostí, metafyzickou úzkostí a strachem, ale převládají v ní naopak významy konotující bílou s jasnem domova, důvěrně známých prostorů a míst, ale též s křesťanskými festiviti. Sémantika bílé barvy je utvářena nejen bezprostředním lexikálním okolím, což ostatně platí pro veškeré barvy ve fikčních světech (nejen) Čepových próz, ale rovněž vzhledem k dominantním motivům (místo, země, stavení) a takovým literárněvědným kategoriím, jakými jsou čas a prostor a ve výsledku též funkční polaritou ke druhé nejvýraznější barvě – modré.

Přistupme nyní k vlastní interpretaci barev a barevné situace v *Letnicích*. Učiníme tak zprvu pomocí srovnání, které nám demonstruje odlišný způsob modelování místa, konkrétně venkovského statku ve fikčním světě *Albíny Drúzové* z oddílu *Zeměžluč*, kde – jak jsme uvedli – v celém souboru dominuje achromaticnost, a v povídce *Jakub Kratochvíl* ze souboru *Letnice*.

Ukázka 23

*Albína
Drúzová*

Nádech omrzelosti a plísně ležel na Drúzově statku, ať se tam všechny ruce i nohy pohybovaly v práci sebehorlivější. Koleje, které vedly k zčernalým a rozpukaným vratům, rozbrázděným čmouhami špíny a kresbami vesnických uličníků (mnohý z nich už zatím dorostl v rozšafného hospodáře), ustavičně zarůstaly travou a okna se zdála ustavičně zakalena vrstvou nehmotného prachu.

U Drúzů bylo všechno potaženo kúrou jakési staroby: hospodář i hospodyně, čeledě, koně, vozy, ba i příkrývky a postroje. Všecko mělo vrásky a tuhé záhyby, všechny klouby byly vyschlé a neohebné, takže to v nich hlasitě chřestilo, vozy chraptivě klapaly, koně drželi hlavy škrobeně a melancholicky (člověk měl dojem, že by je to kdesi zabořilo, kdyby udělali prudší pohyb), ba i husy chodily ze stáda s krky strnule vztyčenými. (Čep 1931: 195)

²¹⁴ Srov.: „V lese měli pruhy bílého světla za potoky a černé stíny kmenů za závory. Všecko bylo nepřírozně strnulé a vyjevené.“ (Čep 1932: 20)

Jakub
Kratochvíl

Sotva vyšel ráno na zaspí, leželo už na všem ono tiché světlo, onen slavný klid. Dvorek byl čistý a zvlhlý rosou, vůz stál ve stodole jako vrostlý do země, kolečko a rýč a všední boty zamazané hlinou, všechno bylo tak nehybné, jako by to odpočívalo věky.

Otec a matka odešli na ranní a Jakub hlídal. „My už jdeme, Jakube, vstávej!“ třepala ho maminka za vlasy, stojíc nad ním v černých nedělních šatech, s růžencem a s modlicími knížkami v ruce, s velikým šátkem s trásněmi okolo hlavy. (Čep 1932: 35–36)

V prvním případě zanedbanost Drůzova statku zapadá do celkového tematicko-axiologického plánu fikčních světů *Zeměžluči*, ve kterých jsou postavy obvykle zasaženy marností a beznadějí, které mají spirituální kořeny. Teprve v posledních dvou povídkách jmenovaného souboru (*Cesta na jitřní* a *Přízraky*) se na pozadí zmíněného apokalyptického obrazu světa objevuje naděje, která je konceptualizována v křesťanském rozměru, tj. ve smyslu vykoupení z pustiny světa a ustavičného pozemského utrpení. Druhá ukázka tyto významové konsekvence postrádá, neboť uvedená scéna je již součástí jiného axiologického významového rámce fikčního světa, jenž je navíc explicitně tematizován křesťanskou festivitou. V tomto kontextu nabývá bílá barva nejen významu sakrální barvy, ale je barvou, která doslova oslňuje svojí bělostí zaplavující okolní prostor:

Ukázka 24

Jakub
Kratochvíl

Kostel s vysokou bílou věží ční nad stromy a nad obilím, jsa obklopen vonným stínem. Kolem Panny Marie na hlavním oltáři je plno kvítí, ale Jakub hledí trochu níž, na dvířka s pozlaceným křížkem. Odtamtud vychází ono světlo, které dělá svátek svátkem, a od onoho bílého kotouče, který zdvíhá kněz nad hlavu uprostřed mše. (Čep 1932: 37–38)

[...]

Viděl se šedat klikatou cestu, na jejímž konci trčela věž habřinského kostela, v té chvíli už oslnivě bílá. Jeho zmatek byl čím dál tím prudší, srdce měl jako v kleštích. Závratná volnost vanula ze všech koutů vesmíru, ale uprostřed toho zněl sladký a tesklivý tón jako vábení země. (Čep 1932: 106)

Bílá barva je konceptualizována nejen v síti hlavních motivů, ale též v ústředním strukturním napětí k modré barvě. Bílá i modrá v *Letnicích* vytváří svého druhu kontrastní pár, podobně jako tomu bylo u bílé a černé ve *Vigiliích*. Za uzlové body, jakési vrcholy tohoto kontrastu, lze pokládat situace, kdy se obě barvy nachází v těsné blízkosti:

Ukázka 25

Jakub
Kratochvíl

Habřinský kostel se zdál čistý a bílý v té jitřní svěžesti, na pozadí modrého nebe. (Čep 1932: 74)

[...]

Oltář plál v bílé skvělosti nad modrými hlubinami chrámu a Jakub se cítil všecek oblit jeho světlem, když přišel s páterem Klementem pod stupně pokryté kobercem, nesa velikou

mešní knihu. Ejhle, Hospodin přijde! Radost tlumená, plná naděje. Něco se stane, něco se stane, ale dosud je to skryto jako jádro uprostřed jablka. (Čep 1932: 64)

[...]

Dívá-li se člověk ještě víc k jihovýchodu a má-li dobré oči, vidí prý za jasného počasí bílou skvrnu na modrém pozadí, tak jako křídlo holubice: kostel na hoře drahé Moravanům, kde trůní Panna s dětátkem, které drží v drobné pěsti trs blesků. (Čep 1932: 146)

Bílá je na modrém pozadí konfigurována jako barva spirituální čistoty, která explicitně odkazuje ke křesťanské metafyzice. Tento její centrální význam je distribuován do všech dalších kontextů bílé barvy a je součástí i jejího nociónálně deskriptivního užití. To potom platí nejen zde, ale *de facto* ve všech Čepových povídkách, kde je sémantika barev konstruována na významové ose symboličnost–nacionalita (ostatně jako téměř veškeré motivy Čepových próz) s tím, že potenciál symbolického významu přirozeně subsumuje významy nociónální. Pro demonstraci a stručné srovnání jmenovaného mechanismu zde uvádíme dvě ukázky, z nichž první je z povídky *Či bude vítězství?* (původně pod názvem *Příčinnivá rodina*) ze souboru *Vigilie*, druhá opět z *Jakuba Kratochvíla*:

Ukázka 26

Či bude vítězství? Stará Hrabalka klečí při hrubé mši na studené dlažbě a modlí se. Její křivé prsty vzpínají se vzhůru, její černé rty se pohybují a její oči, strašné otvory uprostřed krabaté tváře barvy země, otvory, jimiž hledí stařenina úzkost, příšerný hlad její duše, mrazivá prohlubeň jejího života, jsou jako dvě díry v poklopu černého sklepení, za nimiž žhnou dva palčivé body, nehnuté, žádostivé a šílené oči věžňovy. (Čep 1928: 68)

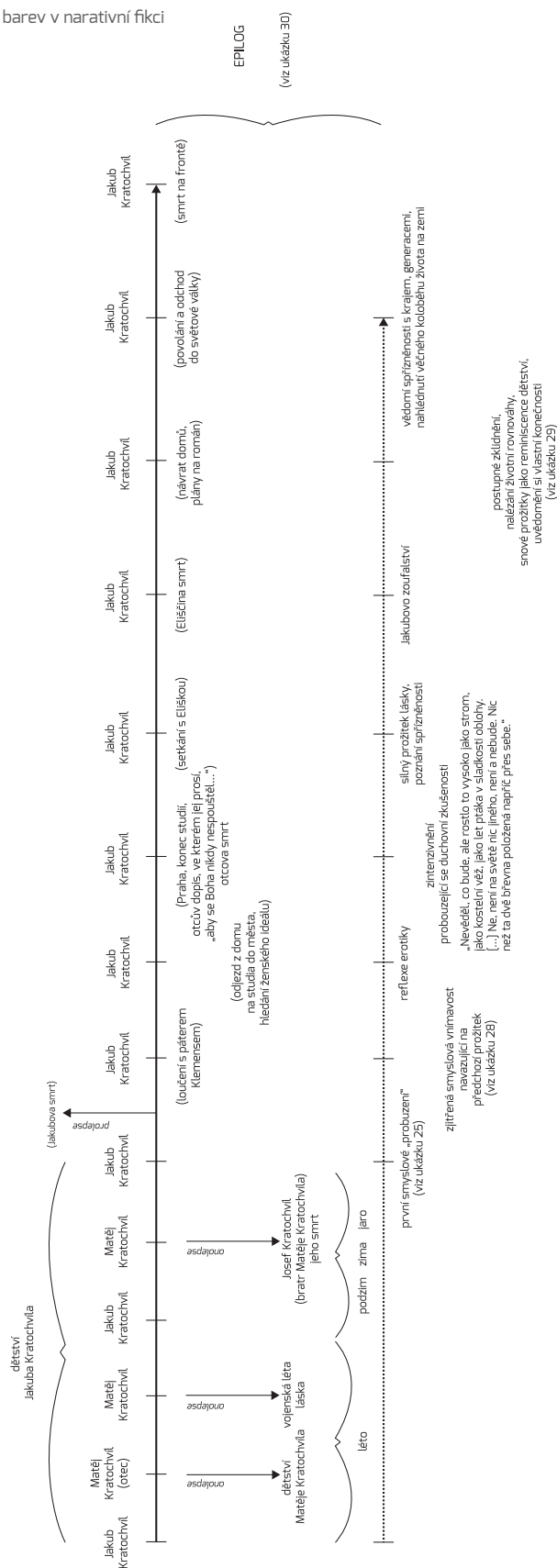
Jakub Kratochvíl Uviděl najednou mladou ženu s děvčátkem, přicházely proti němu. Myslím, že už je to odpoledne potkal několikrát, jak tak chodil sem a tam, ale nevšiml si jich. Byl by je nejspíš zase pominul, ale děvčátko se z ničeho nic rozběhlo, škobrtlo a padlo mu zrovna k nohám. Zvedl je a pohladil po sametové tvářičce, která se ze samého překvapení zapomněla natáhnout k moldánkám, a vtom už nad sebou uviděl oči té ženy. Byly hnědé a vlhké, prostoupené světlem v několika vrstvách, a hleděly na něho vážně a s teplou srdečností. Sotva si měl čas všimnout ostatního obličej, který byl bílý se slabým nádechem slunečního zlata. Čelo svítilo pod okrajem bizarního klobouku jako alabastr. (Čep 1932: 125–126)

Přesuňme nyní pozornost ke druhé výrazné barvě – modré. Modrá se často vyskytuje v kontextech: modré nebe, modré oči. S motivem modré barvy se setkáme i v předchozích Čepových knihách, i když zdaleka ne tak výrazně, jako je tomu v *Letnicích*. Dominantní využití modré barvy v této knize signalizuje, že způsob, jakým je její sémantika v rámci fikčního světa konceptualizována, bude jiný či alespoň významně modifikovaný oproti stávajícím postupům, se kterými jsme se setkali v předchozích knihách. Uvedli jsme, že modrá se v *Letnicích* vyskytuje obvykle ve spojení s nebem. Jak jsme již konstatovali v souvislosti s výskytem modré barvy v povídkách *Dvojího domova*, je modrá

realizována prototypovou konstrukcí zakládající elementární sémantiku jazykového pojmenování této barvy. Tato konstrukce společně s křesťanskou symbolikou tvoří nezbytný sémantický fundament, na jehož základě je rozvíjena a konstruována komplexní a jedinečná fikční sémantika modré.

Pokusíme-li se zodpovědět na otázku, co znamená tak náhlý výskyt modré barvy v *Letnicích*, musíme se soustředit především na způsob, jakým je konfigurován fikční svět *Jakuba Kratochvíla* z hlediska narativní strategie. Jmenovaná povídka totiž vyplňuje téměř celý soubor *Letnice* a poprvé je zde u Čepa významněji využit narativní potenciál za účelem důmyslnějšího konstruování příběhu. V předchozích Čepových narativech, až na dílčí výjimky, byl vypravěč sice heterodiegetický, avšak s výraznou introspektivní intencí, která převládala nad jeho funkcí fabulační. To ovšem neznamená, že Čepův vypravěč je vypravěčem čistě psychologizujícím. Jeho důležitou složku tvoří také podíl komentujícího a interpretujícího vyprávění, jež se nevztahuje výhradně k niterným situacím protagonistů.

V *Jakubu Kratochvílovi* vypravěč významně omezuje tuto svoji mnohdy až exaltovanou introspektivní intenci, ačkoli v žádném případě nelze tvrdit, že by se proměnil v nezúčastněného vypravěče, který k postavám a situacím příběhu nezaujímá určitý postoj. Spíše je na místě konstatovat, že svoji dřívější silně koncentrovanou pozornost na duševní děje a pochody postav transformuje do narativně kompozičního modu významněji orientovaného na komponování syžetu. S ohledem na předchozí tvrzení je vhodné představit základní situaci v oblasti kompozice tematicko-motivických složek narativní struktury. Na tuto konstrukci jsou potom funkčně navázány i obě dominantní barvy, zejména však barva modrá.



Na uvedeném schématu vidíme, že syžetová osnova je konfigurována s jednoznačným úmyslem pomoci takto zvolené narativní strategie prolongovat ústřední téma povídky, kterým je životní příběh Jakuba Kratochvíla. Jako obvykle zde má důležitou funkci kategorie času, která je konceptualizována vzhledem k povaze syžetové struktury, jež se projevuje nejen jako prostě lineární konstrukt realizující se ústřední narativní linií traktující hlavní téma životního osudu Jakuba Kratochvíla do logických narativních segmentů (přítomnost, minulost a budoucnost), ale též v podobě narativních odboček typu analepse a prolepse. Tím je linearita času perspektivizována do vícerozměrného prostoru (což je pro Čepa typické) definovaného odkazem ke generacím předků. Čas je určen také ročním cyklem, který se váže k Jakubovu mládí, respektive dětství. Máme zde postupy lineárního řetězení dějových segmentů, vedle cyklického principu a narativních analepsí a prolepsí. Významným časovým ukazatelem se potom stává moment Jakubovy duchovní iniciace, která u něj postupně nastává s jeho zráním a přechodem k dospělosti.

Toto je jeden z důležitých momentů, kdy se barvy ve fikčním světě povídky významově nasycují dalšími, již nikoli pouze nociónálními obsahy, které přesahují jejich pouhou smyslově konkrétní určitost, ačkoli s ní dále neodmyslitelně souvisí. V následující ukázce (viz ukázkou 27) si všimněme slovesa *vidět*, které vypravěč použil, aby jím demonstroval, v čem se mladý Jakub odlišuje od ostatních chlapců. Vypravěč sice explicitně uvádí, že chlapec vidí totéž co ostatní, současně však implikuje, že to, co *vidí* Jakub, je přece jenom kvalitativně odlišný a především intenzivnější způsob, kterým člověk pozoruje okolní svět. Tato intenzifikace, kterou jsme mohli sledovat ve *Dvojím domově*, kde však byla zprostředkována jinou narativní strategií, má v Čepových fikčních světech obecně funkci směřující k modifikaci jevů, zejména pak barev, do takových významových plánů, které překračují nociónálně deskriptivní rámce a posunují se do roviny transcendentní zkušenosti.

Ukázka 27

Jakub Kratochvíl Chlapec se cítil oddělen od ostatních kluků jistou přehradou. Ne že by viděl něco jiného než oni, ale strom pro něho nebyl jenom stromem, na který lze vylézt a natrhat si hrušek: byla to především ona zázračná věc plná mízy, zeleného stínu a slunce. A pěšina, která se vine ...

[...]

Bylo cítit, že je všechno v rose, i borový les na svahu Rambousku, za kterým už začíná ten divný kraj strýce Tobiáše. Habřinský kostel se zdál čistý a bílý v té jitřní svěžesti, na pozadí modrého nebe. (Čep 1932: 73,74)

Uvedená skutečnost se v *Letnicích* dotýká především modré barvy, která se konceptualizuje v rámci výše vyznačené syžetové struktury. Tam, kde je předmětem vyprávění Jakubovo dětství a kde se v příběhu objevují jeho rodiče, zejména otec Matěj, se význam

modré barvy konfiguruje s ohledem na hledisko mladého chlapce, který vnímá okolní svět v jeho přirozené barevnosti, a přesto smyslově senzitivní optikou vnímavého a citlivého dítěte (viz ukázkou 25).

Význam modré se ovšem proměňuje ve chvíli, kdy se z dítěte stává chlapec. Tehdy se v něm probouzí vědomí, že svět, který až doposud vnímal ve své naivně dětské důvěrnosti a kde až doposud byly cesty „zvlhl[é] rosou a putující ve vůni jetelů doprostřed modré oblohy“ (Čep 1932: 89), má svoji druhou vrstvu, která není ukryta za hranicemi smyslového světa, ale je do něj promítnuta. Jedná se o moment chlapcova duchovního probuzení, ke kterému dochází při jeho odchodu z fary, kde se loučí s páterem, odcházejí do města studovat. Prostřednictvím takového silného senzoricko-duchovního prožitku je sémantika modré nasycována v následující ukázce (viz ukázkou 28). Toto chvilkové vytržení je jedním z klíčových momentů, který se podílí na konceptualizaci modré barvy ve fikčním světě *Jakuba Kratochvíla*. Modrá nabývá prostorového významu, a to takového, který prostor zásadním způsobem problematizuje, neboť jej vyvazuje z euklidovské představy fyzikálně uchopitelného a měřitelného prostoru. Na uprázdněné místo je dosazena nikoli nová představa, ale nový význam, který zásadním způsobem rozrušuje a současně prohlubuje staré hranice smyslového prostoru.

Ukázka 28

Jakub
Kratochvíl

V zahradě pod jabloní je stín a pěšina běží travou bílá a čistá. Nad nízkou zídkou stoupají pole až ke kostelu, který je nakreslen na pozadí něžné a hluboké modří. Jaké ticho! Jakub vidí otevřenými dvířky cestu, která se klikatí mezi hnědými brázdami a fialovým jetelem, běží a běží v tom sladkém světle, které už nepálí, stoupe výš a výš, je už obklopena se všech stran tou nevýslovnou modří, na níž se vzadu skvěje habřínský kostel s tou štíhlou věží, a pole jsou prosáklá tím tichým světlem, a ta modř je nade vším a ve všem jako ohromný květ čekanky... Jakub zvedá hlavu, polyká to světlo a tu tekutou modř, srdce se mu zdvíhá, zdvíhá, zalyká se sladkostí – naposledy, naposledy! – Ještě krůček, ještě jeden doušek a něco se stane, ta trhlina se otevře až ke dnu. – (Čep 1932: 80–81)

Oproti *Dvojímu domovu* si zde můžeme všimnout důležitého posunu v sémantice modré barvy, který spočívá v uzávorkování významu metafyzické úzkosti (viz ukázkou 3) a ve vytyčení nové významové projekce, která se realizuje v průběhu Jakubova života.²¹⁵

Dříve nežli se pokusíme definovat centrální fikční sémantiku modré barvy v *Jakubu Kratochvílovi*, obrátíme ještě jednou pozornost k modelu syžetové struktury. Uvedli jsme, že fikční čas je konceptualizován dvěma základními postupy. První je vymezen ročním cyklem (počínaje létem a konče jarem) a váže se k Jakubovu dětství, zatímco druhý na

²¹⁵ Modrá barva v *Jakubu Kratochvílovi* zahrnuje dílčí významy, ke kterým náleží i motiv neklidné lidské touhy překročit hranice vymezené mu domovem a nejbližší krajinou.

pozadí tohoto cyklu tematizuje časovou linearitu vymezenou postupným Jakubovým zráním, které více nežli fyzickým dospíváním je cestou prohlubování duchovní zkušenosti. Na spodní vodorovné ose modelu syžetové situace prózy (viz obr. 26) lze pozorovat, že počínaje Jakubovým jinošstvím se postupně prohlubuje jeho smyslová vnímavost k okolnímu světu. S tím potom souvisí i posun ve způsobu, jakým dochází ke vnímání barev, zejména pak modré. S tím spojený kognitivní aspekt, který má v Čepových světech své zjevné i skryté konsekvence v křesťanské metafyzice, determinuje fikční sémantiku barev.

Jak již bylo řečeno, přirozené barvy okolního světa se významově obohacují o takové významové rozměry, které se ukrývají za jejich zjevnou smyslovou manifestací. Ačkoli se následující ukázka netýká bezprostředně modré barvy, je vhodným dokladem předchozích tvrzení. Opět si všimněme funkce vypravěče, který uvedenou situaci konstruuje tak, že propojuje narativně modifikovanou perspektivu postavy (A) s jejím kognitivním nastavením (B), které se prolíná s narativní interpretací (C).

Ukázka 29

Jakub Když Kratochvílovi vstávali, Jakub už přicházel brankou od lesa, po ^Apěšině plné světla
Kratochvíl a rosy. Mladá zeleň ^Bprosvícená sluncem, stín oroseného stébla na hnědé hlíně, měkká za-
táčka cesty, to všecko ^Clnulo k jeho smyslům a žádalo si od něho doplnění. Byl to zmatek plný
sladkosti a muky. (Čep 1932: 92)

S využitím kognitivní kompetence postavy dochází v narativním plánu k tomu, že modrá barva se významově proměňuje z pouhé barvy (oblohy), jak ji zprvu vnímá malý chlapec, na barvu, která stále intenzivněji začíná do sebe koncentrovat další významy. Neustále se navracející motiv modré barvy, především modrého nebe, se strukturně konceptualizuje ve shodě s uvedenou narativní konstrukcí, která ve výsledku generuje složitější časovou i prostorovou osnovu. Již jsme uvedli, že Jakubovo dětství je kompozičně tematizováno cykličností, která je vystřídána linearitou. Ta ovšem původní cykličnost neruší, pouze ji jako původní dominantní organizující princip počáteční části narativu subsumuje pod nový kompoziční plán. Motiv cykličnosti je však i nadále přítomen, i když již netvoří dominantní kompoziční princip.²¹⁶ Objevuje se intenzivněji ke konci prózy v Jakubově návratu domů, do rodné krajiny poté, co studoval a žil v Praze, kde také poznal svůj ženský ideál – Elišku, která nedlouho před svatbou zemřela. Návratem domů se uzavírá jeden cyklus jeho života, a všimneme-li si spodní osy, motiv návratu kulminuje s jiným důležitým motivem – dětstvím. Po tomto návratu následuje ještě jeden Jakubův

²¹⁶ Signalizují jej incipity některých kapitol: „Snad uplynul rok, snad dvě léta. [...] Po těch prázdninách přišly jiné a pak ještě jedny.“ (Čep 1932: 71, 107)

odchod, avšak tentokrát jde o odchod definitivní, bez návratu, neboť Jakub bude povolán do světové války, ve které padne.

Čas fikčního světa *Jakuba Kratochvíla* se projektuje na významových osách cykličnosti a linearity jako kontrapunkt obou těchto modů. Spolu s tím přirozeně souvisí koncepte fikčního prostoru, který se rovněž na pozadí takto konstruované časovosti jeví ve své základní dvojvrstvě významové polaritě. Prostor je jednak místem domova vymezeným důvěrně známým prostředím a okolím, známými lesy, poli, staveními sousedů, kostelem i farou pátera Klemense,²¹⁷ ale současně je to prostor, který přesahuje horizont domova, prostor lidské touhy, jejíž významové určení se proměňuje s rostoucí zkušeností člověka.

Uvnitř těchto základních strukturně-sémantických os se konceptualizuje i jádro fikční sémantiky modré barvy, která je v próze přítomna kontinuálně v různých dílčích významových realizacích; modrá je touhou po dálkách, „milosrdnou sladkostí“, konkrétností domova (jasně modrá a čistá obloha viděná dětskýma očima), ale současně je schopna absorbovat významy melancholie a lítosti. Centrem významu této barvy je ovšem způsob vyměřování prostoru. Modrá vymezuje nejen lineární rozměr fikčního prostoru, ale především jeho hloubku, která se ve výsledku stává hloubkou Jakubova srdce naplněného nejen chvílemi utrpení, ale i jedinečným klidem a milostí, jichž se mu na konci života dostává.²¹⁸

Ukázka 30

*Jakub
Kratochvíl*

Jakub je kliden, strašně kliden. Poslouchá a čeká, nechává věci přicházet k sobě, vnikat do sebe. Přestal sebou škubat, přestal se bouřit – hledí k té nádherné propasti nad zemí a jímá ho závrať, jako by ho vtahoval neviditelný vír. A najednou si uvědomuje, že po něčem touží, po něčem, co je mimo zemi, mimo život. Cítí, že se ho dotýká něco velkého a slavnostního.

Bylo to první noc, co ležel tady na té úzké posteli, pod těmi tlustými trámy ve stropě. Červnová noc byla modravě průsvitná, bylo vidět habřinskou cestu mezi vysokým žitem, a na jejím konci se najednou zabělala věž habřinského kostela, jako by ji byl osvětil nějaký reflektor. „Vychází asi měsíc,“ pomyslí si Jakub a hleděl na křížek, který se v té chvíli ostře zatřpytil na její špičce. Ale vtom už se to měsíční světlo proměnilo, byl jasný den, odpoledne plné zlata a modři, cesta se zaleskla a zdvihla od země, stoupala výš a výš do té modré sladkosti, dech se tajil, srdce se zalykalo blahem, ještě jeden doušek, ještě o krok výš... naposledy!

[...]

Jakub ležel tiše a hleděl zase do okna, za kterým se modrala průsvitná červnová noc. Obilí zdlouha šumělo, ale cestu už nerozeznával a habřinský kostel také ne. Srdce mu ještě trnulo, chuť toho závratného doušku už neodešla. Cítil ji ráno zase, cítil ji v každý okamžik, a tu cestu znenadání otevřenou... (Čep 1932: 139–140)

217 Na grafu 20 si lze všimnout symptomatických hodnot příslušných motivů spojených s tímto okruhem.

218 Srov.: „Jímala ho závrať z prostoru, který byl na všechny strany bez hranic.“ (Čep 1932: 101)

V této metafyzické hloubce, kterou doprovází vědomí, že člověk tvoří nerozlučný svazek s rodnou zemí a generacemi, které zde žily před ním, se ve výsledku završuje konceptualizace fikční sémantiky modré. Modrá barva se postupně Jakubovi přestává jevit pouze jako smyslová kvalita, a aniž by opouštěla tuto rovinu, stává se barvou, ve které se reflektuje prostorová hloubka v metafyzickém smyslu. Je-li v próze tento význam evokován nejvýrazněji, je to právě v modré barvě. Sémantika barvy prodělává vývoj spolu s duchovním utvářením hlavní postavy; z čistě nebeské modři vnímané dětskýma očima, z modré, jež vymezuje prostor do dálky a do šířky, postupně přechází v modrou otevírající prostor do hloubky. Cykličnost jako centrální organizující princip výstavby fikčního světa se promítá i do sémantiky modré barvy. Na konci Jakubova příběhu se modrá jeho pohledem opět jeví ve své jasné a čisté podobě tak, jak ji kdysi vnímal jako malý chlapec. Modrá se však nestává znovu barvou viděnou očima kdysi malého Jakuba, v žádném případě se nejedná o sentimentální retrospekci. V závěru prózy do sebe modrá koncentruje všechny významové nuance barvy, které se konfigurovaly v průběhu vyprávění. Lze tedy konstatovat, že cykličnost je vepsána i do centra významového paradigmatu modré barvy. Ve výsledku modrá cyklicky uzavírá rozměr lidského života tím, že jej ukotvuje na základní horizontálně-vertikální osu, jejíž významový potenciál se realizuje na škále od nociónálních významů po významy spirituálně symbolické.

Ukázka 31

<i>Jakub</i> <i>Kratochvíl</i>	Jakub Kratochvíl padl za jasného zářiového dne, když se nad zemí klenula modrá obloha, a zůstal ležet s tváří obrácenou vzhůru, s ranou v srdci. Ještě okamžik předtím vdechl do plic nádherný vzduch, objal očima širošířý prostor. (Čep 1932: 152)
-----------------------------------	--

Symbolicky chápaný horizontální a vertikální rozměr souvisí rovněž s konceptualizací obou dominantních barev, které tak jako jiné konstituenty a komponenty narativu, o kterých byla řeč, vytváří centrální strukturní osnovu prózy. Bílá a modrá barva projektují horizontálně-vertikální rozměr ve významovém kontextu nejčastějších nositelů barvy: bílá v souvislosti s kostelní věží (vertikalita), modrá ve spojení s nebem (horizontalita).²¹⁹ V modré barvě se završuje i symbolický význam bílé a dalších barev, především zelené a červené, o kterých pojednáme v následující podkapitole.

219 Bílá a modrá vyměřují prostor „mezi nebem a zemí“, který je prostorem „uprostřed dvou propastí“ (Čep 1932: 125).

5.4.2 Zelená, červená, zlatá

Fikční svět *Jakuba Kratochvíla* je z hlediska barev oproti předchozím situacím světem jasným a světlým. Způsobují to mimo jiné základní kombinace obou převládajících barev s četnějším výskytem lexému světlo (viz tab. 20). Pokud bychom použili pojmu z optiky, jsou základové barvy ve fikčním světě poměrně výrazně kontrastovány. O kontrastu bílé a modré jsme pojednali výše, nyní se krátce soustředíme na tři barvy, z nichž pouze první dvě náleží k barvám základovým. Důvod, proč sem připojujeme i nezákladovou barvu zlatou, spočívá v četnosti jejího výskytu, která je nejvyšší v rámci celého Čepova prozaického díla (viz grafy 9, 10).

Sémantika zelené barvy, stejně jako barvy červené a zlaté, je přirozeně konceptualizována v základním barevném rámci fikčního světa, který je vymezen dvěma nejvýraznějšími barvami spolu s akcentem světelnosti. Lze konstatovat, že žádná z těchto barev nevytváří významový kontrapunkt k dominantnímu barevnému nastavení, o kterém jsme pojednali výše. Zelená barva proto postrádá temné významové odstíny, které ji ve *Dvojím domově* propojovaly s motivem hranice jako přechodu mezi známými místy domova a cizím prostorem.

V *Jakubu Kratochvílovi* je sémantika zelené spojována s významy živosti a svěžesti, které poskytuje zelenající se krajina a úrodná země. Zelená spolu s bílou a modrou se významně podílí na barevném vyměřování fikčního světa jmenované prózy jako ve výsledku světlem prostoupeného prostoru. Samozřejmě, že toto tvrzení neplatí jako neměnná konstanta pro veškeré segmenty příběhu, ale lze ji pokládat za dominantní barevný motiv uvedeného narativu. Podíváme-li se na grafy 9 a 10, vidíme, že zelená barva v *Letnicích* nedosahuje zdaleka nejvyšších hodnot. Ty naopak zaznamenáváme v souborech *Dvojí domov*, *Vigilie* a v *Modré a zlaté*, kde navíc kombinace modré, bílé a zelené tvoří centrální barevnou osnovu. Chromatické barvy jsou v celém Čepově díle ovlivněny jednak dominantními pozicemi vybraných barev nebo barevných dvojic, jednak světelností. Převládající temné anebo achromatické ladění fikčních světů sémanticky ovlivňuje také nejvýraznější chromatické barvy, které jsou buďto konotovány společně s tematicko-motivickými komponenty, jež spojuje význam existenciální úzkosti, anebo je jejich barevnost ve smyslu senzorické evokace tlumena ne-barevným, temnějším kontextem a *vice versa*.

Podobně lze uvažovat o barvě červené a zlaté, která v *Letnicích* kulminuje. Nejenže utváří barevné spektrum fikčního světa prózy a podílí se na jeho kontrastní evokaci, ale tak jako zelená i červená spolu se zlatou vstupují do symbolického rámce vymezeného bílou a modrou takovým způsobem, že se promítají do horizontálně-vertikální osy. Červená je ve výsledku symbolicky spojena se středem člověka, s jeho srdcem (jako taková je derivována z konceptuálního vztahu s krví), zlatá potom kontrastuje s barvou bílou

a modrou doplňujíc tak aureolu slavnostnosti a posvátnosti času a prostoru.²²⁰ Světelnost a kontrastnost v *Jakubu Kratochvílovi* příznačně graduje na konci prózy. V prvním významovém plánu tvoří kombinace barev viděné Jakubem při pohledu na rodný kraj jeho přirozeně realistickou barevnou kompozici. Druhý významový plán však posunuje viděné (spolu s barvami) za jemné hranice smyslového světa, a to v souvislostech, o kterých jsme již hovořili výše (viz ukázkou 32).

Ukázka 32

Jakub Kratochvíl Dole se rozprostřel plavý kraj, rovina posetá dědinkami v chumáčích stromů, proťatá bělostnými pruhy dvou silnic. Vlevo se vynořil vrahovický zámek, kde prý už nikdo nebydlí, dál svítila radniční věž městečka Sedmimostí a vzadu nad rybníkem se červenala střecha památné budovy s mravoučnou průpovídkou naproti vchodu. Modrá hradba Jeseníků uzavírala obzor. (Čep 1932. 146)

Závěrem této kapitoly lze konstatovat, že *Letnice* reprezentované především *Jakubem Kratochvílem* představují z hlediska sémantiky barev a barevné kompozice fikčního světa další z neuralgických bodů v Čepově tvorbě. Podle modelů lze v tuto chvíli předpokládat, že i v dalších prózách bude svým způsobem docházet k určitému vytěžování těchto základních významů barev.

5.5 Děravý plášť

Podíváme-li se na soubor *Děravý plášť*, vidíme sice, že první pozice opět zaujímají bílá a modrá, ovšem na rozdíl od *Letnic* se již nejedná o dominantní dvojici. Taková dvojice či jediná barva, která by byla výraznější, jako tomu je kupříkladu v *Hranici stínu* nebo v *Modré a zlaté*, zde ve skutečnosti není. Vyjdeme-li ze vstupní povídky, která má stejný název jako celý soubor, v jehož rámci povídka představuje 75 %, potom s oslabením dvojice bílá–modrá sledujeme rovněž modifikaci centrálního invariantního tématu, které lze opsat jako iniciační navázání intenzivně zakoušené spřízněnosti s rodnou krajinou a generacemi předků. Rovněž z hlediska polarity světlo – tma se v *Děravém plášti* nejedná o zvlášť příznakovou situaci. Podobně i ve srovnání s modelem tematicko-motivické distribuce (viz graf 21) sledujeme, že motiv času je sice stále dominantní (jedná se ostatně o centrální motiv v celém Čepově díle), oslabené jsou však motivy stavení, země, místo.

²²⁰ Srov.: „Čas býval modrý a zlatý, letní odpoledne leželo v dlouhé blaženosti nad uzrálou žní, nad cestami mizejícími za návrším, nad hustou zelení stromů. Vrahovický zámek se bělal v posledním zálivu roviny, na pozadí kulatých chlumnů.“ (Čep 1932: 98–99)

Nejen barevné spektrum *Děravého pláště*, ale rovněž ústřední tematicko-motivická struktura se přirozeně realizují v dosahu prózy *Jakub Kratochvíl*. Nicméně jak barevný kontrast a silná polarita barev, tak ústřední téma *Jakuba Kratochvíla*, o kterém jsme pojednali, jsou v *Děravém plášti* významově oslabeny. Jestliže *Jakub Kratochvíl* postupně spěje k objevení spirituálního pouta s rodnou krajinou, protagonista *Děravého pláště* se díky bouřlivému velkoměstskému životu svému skutečnému domovu vzdálil, a to dokonce i v případě, je-li v něm fyzicky přítomen. Domov k němu přichází prostřednictvím vybledajících reminiscencí, ve kterých však prostory rodné krajiny postrádají výrazný barevný kontrast a sytost, jako tomu bylo v *Letnicích*. Povšimněme si určitého rozdílu mezi následující ukázkou 33 a ukázkou 29.

Ukázka 33

Děravý plášť Nakonec jsem viděl, že neusnu, položil jsem si podušku do noh postele, abych viděl do okna, a odhrnul jsem záclonu. Veliké ticho polí obkličovalo vesnici, jejíž zvuky zmlkaly jeden po druhém. Zvečera bylo ještě slyšet hovor výrostků na válci pod hruškou, kroky sousedů vracejících se z hospody, pak šepot a tutlaný smích na schůdcích protějšího statku, řičení koček v okapových rourách, a pak už jenom neurčitý šumot, čím dál tím řidší, čím dál tím prostornější a vzdálenější. (Čep 1934: 43)

V ukázce 29 jsme konstatovali případ smyslové intenzifikace barev, která v průběhu životního příběhu Jakuba Kratochvíla graduje až do chvíle protagonistovy smrti. Tato významová gradace, která je součástí konceptualizačních mechanismů příslušného fikčního narativu, se promítá do sémantiky barev, zejména do sémantiky obou dominantních barev. V ukázce 33 máme relativně podobnou situaci danou tím, že hlavní postava smyslově reflektuje okolní prostor svého domova. Důležitý rozdíl však spočívá v odlišném zapojení sensorických procesů. V *Jakubu Kratochvílovi* to byly barvy, zde zvuky, co evokuje smyslový vjem. Zvukové efekty ovšem nevytváří harmonizující kompozici, jako tomu je v případě barev v ukázce 29. Naopak bychom mohli uvažovat o jisté disharmonii, kterou vytváří rušivé zvuky (hovor výrostků, tutlaný smích, řičení koček v okapových rourách). Analogicky potom blednou i „barvy domova“.

Ukázka 34

Děravý plášť Tím větší byl můj zmatek, když jsem se jednou vytrhl ze spaní po snu tak živém, že jsem jím byl proniknut jako nejmakavější zkušeností. Bylo to na polní cestě od Hlubkova k habřínskému kostelu, tak asi přede žněmi, neboť obilí stálo vysoké po stranách a rosa se leskla na trsech trávy, které rostly ze zaschlých kolejí. Byla to zrovna ranní chvíle, kdy se chodí do Habřin na mši. Avšak světlo bylo divně přikalené, tak jako při zatmění, a stíny stebel na cestě měly nádech zvláštní úzkosti. (Čep 1934: 38)

Děravý plášť tak vlastně tvoří další úroveň strukturního kontrapunktu v Čepově tvorbě, tentokrát vymezeného vzhledem k předchozí próze *Jakub Kratochvíl*. Pokud je

zde kompozičně využito reminiscencí či analepsí, potom mají odlišné funkčně-významové konsekvence, které ústí do společného významu, jímž je odcizování se domovu, generaci rodičů a předků. Postupné odcizení je způsobeno nejen živelným vírem velkoměstského života, ale zejména spalující erotickou vášní, které podléhá hlavní postava. S tímto důležitým motivem souvisí především červená barva významově reflektující jednou tělesnou ordinérnost, jindy erotiku doslova v „animální dravost[i]“ (Čep 1934: 69). Význam červené barvy realizovaný v uvedených kontextech je v této próze nejvýraznější v rámci celého Čepova díla.²²¹

A opět můžeme sledovat, jak se význam jedné barvy proměňuje pod významy barev jiných. Červená v *Jakubu Kratochvílovi* byla společně s bílou a modrou konceptualizována jako symbol duchovního středu nalézajícího se v lidském srdci. V *Děravém plášti* je s ohledem na povahu vybledajícího a vytrácejícího se základního barevného kontextu (modrá–bílá) spojena s trýznivou vášní, tělesností a destruktivní emocionalitou. Červená se tak stává barvou desakralizované smyslovosti, která kontrastuje se situací, již jsme mohli zaznamenat v *Jakubu Kratochvílovi* (viz ukázku 26). Výrazně expresivní význam není spojen výhradně s červenou barvou, v *Děravém plášti* je vlastní i sémantice modré a zelené. Následující ukázka 35 je příkladem takového koncipování sémantiky obou barev, která připomíná jejich situaci ve *Dvojím domově*. Zásadním rozdílem je, že v tomto případě není prostřednictvím barev evokována intenzita subjektivně pocítované existenciální dvojdomosti světa, ale spíše intenzita krajního emocionálního vypětí.

Ukázka 35

Děravý plášť Odpoledne jsem nešel domů. Ležel jsem několik hodin na plovárně, snaže se omámit sluncem a vodou, a vnímal jsem jenom přívaly světla, které byly znenadání pohlcovány propastmi modré tmy. Ploval jsem s hlavou ve vodě, otvíraje oči do zelenavé hmoty, z které vyskakovaly červenavé plamínky jako svíčky z pohádek o vodníkovi. Byl jsem prolut pocitem tak smíšeným, jako je modř oblohy zhnětená s hlinou podzimních polí. (Čep 1934: 91)

Jestliže v *Jakubu Kratochvílovi* vlastně nikdy nedošlo ke skutečnému zpretrhání vazeb, které protagonistu pojily k rodné zemi, a to ani ve chvíli, kdy byl fyzicky vzdálen, v *Děravém plášti* je toto pouto významně oslabeno, téměř zaniká pod jinou tematicko-motivickou strukturou, která narativní formou homodiegetické ich-formy konstruuje obraz destruktivní milostné vášně hlavní mužské postavy ústící téměř v úplné duševní vyčerpání a bezmála osobní tragédii. S touto základní významovou konstrukcí je spojena

²²¹ V modelech není z pochopitelných důvodů zaznamenána situace rudé. Uvádíme ji proto dodatečně v příloze 25. Na modelu je dobře patrné, že lexém rudý je nejčastější ve *Vigiliích* a v *Zeměžluči*, což znamená, že jeho výskyt ve fikčních světech je determinován barevností jednoznačně inklinující k temným či achromatickým odstínům. Tento poznatek koresponduje s obecně kognitivní charakteristikou rudé barvy jakožto barvy temně červené.

i konceptualizace barev a výsledná barevnost fikčního světa. Dřívější jas a intenzivní barevný kontrast fikčního světa *Jakuba Kratochvíla* se v *Děravém plášti* zrcadlí již jen ve vzpomínce anebo ve chvilkových, téměř až impresionisticky laděných situacích, které jsou zde vlastně jakýmsi druhem zasuté vzpomínky.²²² Přesto je i *Děravý plášť* ve výsledku příběhem naděje pramenící z možnosti obnovení zpřetrhaného věčného pouta se zemí a rodným krajem, které jako jediné je schopno dát lidskému životu skutečný smysl a řád. Ve finále, kdy se hlavní postavě otevírá prostor domovské krajiny v jejím zapomenutém významu, se rekonstruuji i původní významy jejích barev.²²³

V souboru *Děravý plášť* se poprvé výrazněji akcentuje šedá barva (viz graf 10). Její elementární sémantika je podle Wierzbické konceptualizována oscilací mezi černou a bílou; podle Waszakowe je v češtině prototypem šedé spojení barvy s myší (viz tab. 3). V šedivých odstínech je konceptualizován svět povídky *Člověk na silnici*, ve kterém je vyprávěn příběh nešťastné manželské dvojice, kterou svírají pocity prázdnoty, vnitřní ošklivosti a celkové životní deziluze. Tyto pocity zmítají především mužským protagonistou, který tváří v tvář ubohosti svého života přemítá nad možností jej ukončit; nakonec tak učiní gestem, do kterého se promítá téměř furiantská lhostejnost k životu. Opět se zde objevují podobné motivy, se kterými jsme se setkali v některých povídkách *Vigilií* a *Zeměžluče*. A opět je rámcuje analogická achromaticnost fikčního světa, která je kromě černé výrazně evokována také barvou šedou.

Jestliže vstupní povídka *Děravý plášť* stejnojmenného souboru v leccěms koresponduje s *Jakubem Kratochvílem*, zbylé povídky se od této linie vzdalují. Jejich společným tematickým jmenovatelem je v symbolické rovině manifestovaná obnaženost utrpení a bídy lidského života, na jehož konci se člověk ocitá doslova jako žebrák v děravém plášti stojící před „váh[ami] Soudce Spravedlivého“ (Čep 1934: 119). V důsledku této tematické orientace inklinují zbylé povídky souboru *Děravý plášť* k některým z povídek předešlých

222 Srov.: „Konečně jsem po svačině vyklouzl na dvorek a pak do zahrady a zadními dvířky do polí. Dýchlo z nich na mne sladkohořkou vůni kvetoucího žita a modré hory na obzoru mi připomněly stesk jistých nedělních odpolední, plných nezužitkováného času, a jednu Sládkovu básničku, která začíná ‚Hory, hory v modrosivé dáli...‘ [...] Lehl jsem si naznak do mechu. Křik cvrčků se ještě třásl z polí a z modrých hlubin lesního šera znělo volání kukačky jako hlas marné touhy. Za čím ten pták tolik teskni? Proč má ten zvuk takovou ozvěnu v našem srdci? Hledat a nenacházet, být doma a nebyť doma...“ (Čep 1934: 46–47)

223 Srov.: „Najednou jsem stál na pokraji ploché krajiny, smutné a líbezné v podzimním slunci, ohraničené daleko na obzoru modrými vršky. [...] Kaplička na návsi byla otlučena se všech stran, a když jsem nahlédl mřížovými dveřmi, překvapil mě na oltáři obraz neznámého svatého s holí a v poutnických sandálech. V jeho očích, upřených na neviditelný předmět, se zrcadlila tesknost lidských cest a krása polních květů, které vypily barvu slunce a modř oblohy. Chodil jsem až do večera po pláni, na které nebylo jiného zvuku mimo krátký šramot polní myši o suchý list nebo poděšený křik koroptviho hejna, které se znenadání zdvihlo ze záhonu řepky. Soumrak byl měkký a plný bělavého chvění, jako by jej brázdila neviditelná křídla. Pronikal mne poznenáhlu zřetelný pocit přítomnosti, která vyplňuje všecko a z jejíhož okruhu se nelze vyšinout. Nemůže přestat být, ani když všecko zahyne – ani já nemohu přestat být, který jsem všecek v ní.“ (Čep 1934: 96, 97)

souborů, tj. *Vigilie a Zeměžluč*.²²⁴ Kniha *Děravý plášť* tvoří jakousi křížovátku dosavadních tematicko-motivických trajektorií. Tato skutečnost se odráží i v sémantice barev a v modalitě barevného spektra fikčních světů. Podíváme-li se opět na graf 11e, je třeba jeho situaci číst právě tímto způsobem. V relativně vyrovnaných pozicích prvních pěti základových barev se ukazuje, že se zde reflektuje jak dřívější tendence založená na dominantních barvách bílé a modré, tak achromaticnost jinak tak typická pro fikční světy druhé a třetí knihy.

5.6 Hranice stínu

Z dosavadních zjištění a modelů lze vyvodit předběžnou hypotézu, že základ konceptualizace barev je v Čepových prózách konfigurován v prvních čtyřech knihách. Samozřejmě platí, že v každé další Čepově prozaické knize se barvy realizují v jedinečných narativních kontextech, které je významově specifikují, avšak jejich fikční sémantika se vřazuje pod extenzionální invariantní paradigma příslušné barvy či některého z motivů, který tvoří součást barevné kompozice fikčních světů, jež byly ustaveny v prvních čtyřech Čepových prozaických knihách.

Uvedené tvrzení lze doložit také na následujících knihách. Podíváme-li se na grafy 11g–11h a graf 10, můžeme pozorovat, že v nich dochází ke společné tendenci, a to narůstající dichotomii bílé a modré, která opět dosahuje nejvýraznějších hodnot v souboru *Tvář pod pavučinou*. Současně si lze všimnout, že s touto narůstající tendencí přímo úměrně souvisí nárůst světelnosti fikčního světa vyjádřený poměrem mezi lexémy světlo a tma (viz tab. 20). Na základě uvedených zjištění lze předpokládat, že v prózách, kterých se tato měření týkají, dochází opět k polarizaci dominantní skupiny chromatických barev, tj. bílé a modré, a to postupně počínaje románem *Hranice stínu* po soubor *Tvář pod pavučinou*. Současně lze předpokládat, že sémantika v takto barevně konfigurovaných fikčních světech uvedených próz bude velmi pravděpodobně variantem vycházejícím ze společného významového paradigmatu dominantních barev, který byl iniciován *Jakubem Kratochvílem*. Rozdíly, které nám ukazují grafy 11f–11h, jsou rozdíly v intenzifikaci jedné z dvojic dominantních barev, tj. bílé v *Hranici stínu*, modré v *Modré a zlaté* a obou těchto barev v *Tváři pod pavučinou*. Na druhé straně si nelze nevšimnout, že počínaje *Tváří pod pavučinou* se začíná prosazovat šedá barva. To předpokládá určitý vliv na sémantiku barevného spektra fikčních světů těchto próz, což zpětně bude ovlivňovat i sémantiku

²²⁴ Neplatí to však zcela absolutně. Například v povídce *Pouť* se z hlediska barevnosti reflektují motivy z *Letnic*, avšak zdaleka ne v tak intenzivním významu.

dominantních barev. Lze proto očekávat, že výrazná dvojice bílá – modrá v *Tváři pod pavučinou* bude na jednu stranu derivována ze základního invariantního paradigmatu utvořeného v *Jakubu Kratochvílovi*, na straně druhé podíl šedé barvy způsobí určitou jeho modifikaci. Jinými slovy, sémantická situace modré a bílé bude v *Tváři pod pavučinou* ve výsledku specificky odlišena jak od situace v *Modré a zlaté*, tak od *Jakuba Kratochvíla*, ačkoli je na místě předpokládat společný invariantní základ.

Kromě variantnosti barevného spektra si lze povšimnout i jiných analogií, které se týkají dalších strukturních komponentů fikčních narativů. Obrázek 27 schematicky představuje základní narativně kompoziční model jediného Čepova románu *Hranice stínu*. Porovnáme-li jej s modelem narativní struktury *Jakuba Kratochvíla*, vysledujeme analogii spočívající v reverzním pojetí cykličnosti. V *Jakubu Kratochvílovi* je cyklický rok spojen s motivickou oblastí dětství, zatímco v *Hranici stínu* je tento cyklus spojen s životem již dospělého protagonisty, který se po mnoha letech vrátil do rodného kraje, kde se během ročního cyklu završuje jeho postupně dozrávající vědomí existenciálního sepětí s rodnou zemí. Kompoziční situace *Hranice stínu* je svým způsobem převráceným obrazem *Jakuba Kratochvíla*. S tím rovněž souvisí i sémantika základových barev, která je odvozena ze základní situace konfigurované v *Jakubu Kratochvílovi*.

Pro sémantiku bílé a modré z extenzionálního hlediska platí totéž, co jsme konstatovali v případě *Jakuba Kratochvíla*, ovšem s tím důležitým rozdílem, že žádná z těchto barev ve fikčním světě románu nedosahuje tak intenzivních symbolických významů jako v *Jakubu Kratochvílovi*. Barvy zde častěji plní funkci deskriptivní, která překrývá funkci fenomenologicko-spirituální. Výrazné zastoupení bílé barvy je nejčastěji spojeno se vzpomínkou na dětství prožívané v rodném kraji, s obrazem ideální ženy; bílá konotuje přirozenost venkovského světa, zatímco černá je spojována se vzpomínkou na život v Praze. Ve spojení s lidskou tváří, respektive čelem je bílá rovněž barvou vizuální smyslovosti, erotiky na straně jedné, na straně druhé je konotována se smrtí, která v případě tzv. dobré smrti generuje jasně bílý, bezbarvý prostor a *vice versa*. Všechny tyto významy potom zastřešuje finální sémantika bílé jako barvy, která se úzce pojí k momentu protagonistova prohlédnutí, jež ústí v pochopení rodové spřízněnosti s krajem jeho předků.

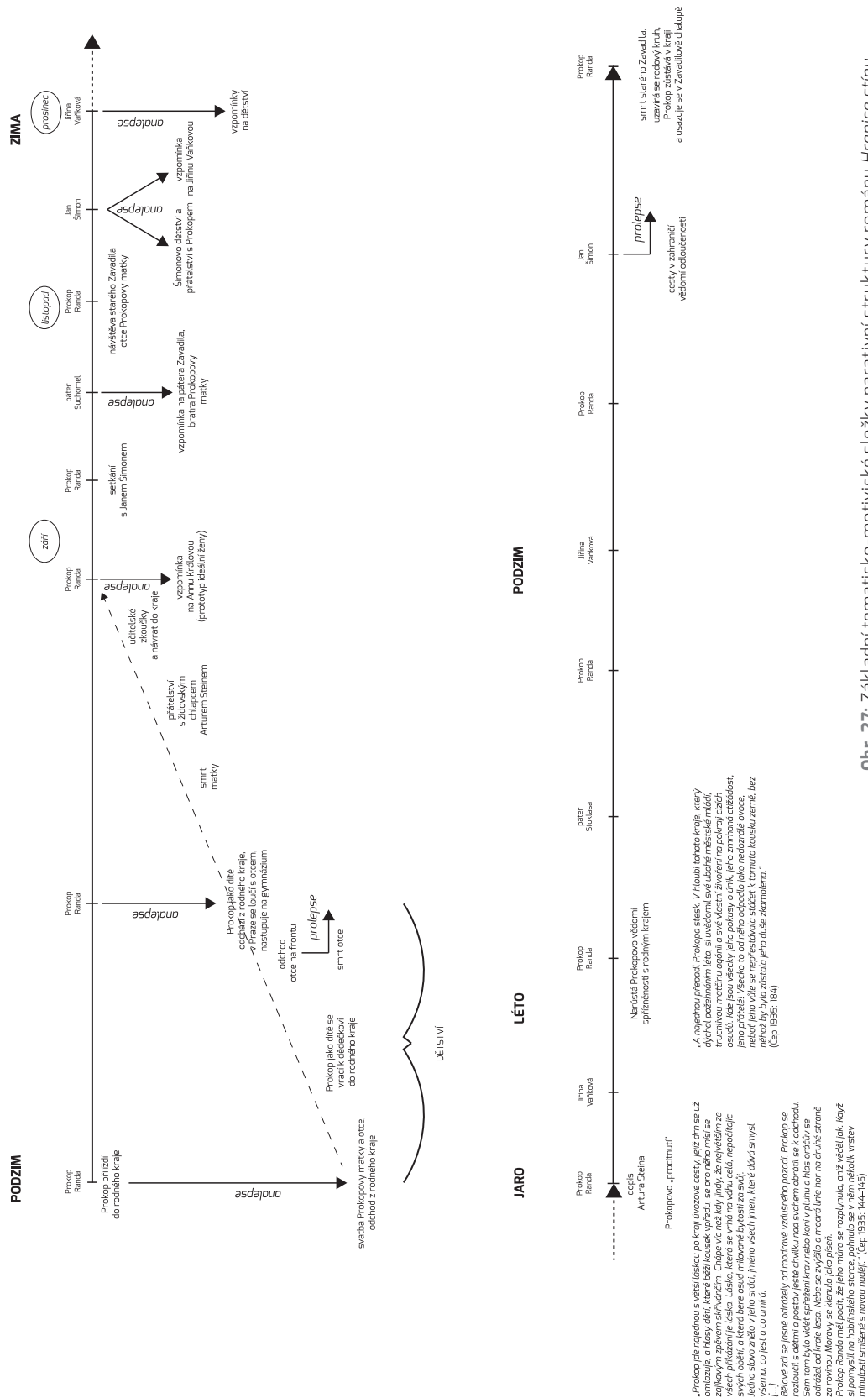
Narušení význačné dichotomie bílá – modrá přirozeně oslabuje intenzitu sémantiky těchto barev; nedochází však k jejímu zásadnímu přepsání. Podobně jako ve všech Čepových prózách i zde platí, že s barevným výrazem fikčního světa, který se v románu proměňuje v závislosti na ročním období, korespondují životní situace postav, jejich charakterové vlastnosti a niterné stavy. Barevnost fikčního světa, distribuce světlých a temných barev je korelačně propojena s tematizací charakterových atributů postav. Modifikovaná barevná situace v *Hranici stínu* souvisí s tematicko-motivickým zaměřením narativu. Jak bylo řečeno, v závěru románu si protagonista začíná uvědomovat osudovost pouta

k rodné zemi. A pokud v *Jakubu Kratochvílovi* toto spojení nebylo *de facto* nikdy přerušeno, v *Hranici stínu* musí být teprve obnoveno.²²⁵ Proto i skladba a sémantická intenzita barev je oproti *Jakubu Kratochvílovi* modifikována.²²⁶ Tento základní tematicko-motivický aspekt románu vyjadřuje také oslabená sémantická intenzita primárních barev.

225 Srov.: „Kraj, uprostřed kterého se octl, byl krajem vzpomínky, zemí minulých životů, a on se marně namáhal vybríst k ztracenému břehu. ‚Vždyť je to tvůj kraj,‘ říkal si, ‚vždyť to je kraj, za kterým ses vypravil jako do země zaslíbené. Myslils, že ti zjeví tvou tvář jako tajemné zrcadlo.‘

Měl pocit, že se nad něho kladou vrstvy modravého světla jako hladina věčných vod. On sám je teď docela vespod, na samém dně oceánu, on, nepatrná postavička, lapající po dechu a namáhající se prodrat trhanými posunky na povrch. ‚Už odtud nevyvážnu,‘ myslil si zoufale, ale vtom ucítil zase pod nohama pevný drn letní meze a nahořklý pach orosených strnišť. ‚Země!‘ chtěl vykřiknout, leč zarazil se, vida proti sobě přicházet cosi bílého, lehounkého, jako cár povívající kolem stínu nebo mrtvol. Na chvílku se v něm zatajil dech skutečným strachem, ale vtom už stín promluvil.“ (Čep 1935: 213–214)

226 Na motivy románu vznikl v roce 1996 v režii Martina Müllera stejnojmenný film. Zajímavé je, že tvůrci abstrahovali od barevnosti a film realizovali černobíle.



5.7 *Modrá a zlatá*

V souboru *Modrá a zlatá* nás kromě výrazného podílu modré barvy zaujme rovněž barva zelená. Podle názvu knihy bychom očekávali spíše korelaci modré a zlaté, nicméně zlatá zde významnějších kvantitativních hodnot nedosahuje (viz graf 9, 10), naopak frekvenčně kulminuje v *Letnicích*. A právě k tomuto souboru jako konceptualizačnímu základu chromatických barev *Modrá a zlatá* odkazuje. Podobně jako v *Hranici stínu* byla dominantní barvou bílá, je v tomto případě primární barvou modrá. A opět platí to, co bylo konstatováno výše: základní rámec fikční sémantiky barev je derivován z *Letnic* s tím rozdílem, že barvy jsou realizovány v individuálním barevném nastavení příslušného fikčního světa.

Důležitá je tedy rovněž kompozice barevného spektra daného souboru. V *Hranici stínu* tuto kompozici tvořily vedle dominantní bílé barvy zejména černá a modrá. Tematicko-motivická struktura románu byla spojena jednak s ročním cyklem, jednak s ústředním tématem návratu do rodného kraje a navázáním na tradici rodu jak ve vlastním, tak přeneseném významu. Ačkoli se v Čepově próze opakují dílčí motivické komponenty i ústřední tematické celky spolu s narativně-kompozičními postupy využívajícími často rámcových a cyklických modů,²²⁷ je to právě proměnlivost barevnosti a světelnosti fikčního světa, co umožňuje sdílené motivy a témata realizovat opakovaně v umělecky aktualizovaných podobách. Avšak jako v případě komponentů narativní fikce také v případě barevnosti či barevného nastavení fikčních světů Čepových próz platí variabilita vycházející ze společného barevného invariantu, jehož zakládající fundament je tvořen první čtveřicí prozaických knih.

Nebylo by však přesné, pokud bychom konstatovali, že kupříkladu prózy *Děravého pláště*, *Hranice stínu*, *Modré a zlaté* atd. jsou z hlediska své barevnosti a její sémantiky pouze pasivními deriváty *Letnic*, respektive *Jakuba Kratochvíla*. I když sémantika ústředních Čepových barev v jednotlivých knihách spolu přirozeně koresponduje, nabývá v každé próze a knize individuálních významových odstínů. Ve výsledku se tak buduje společný invariant, což také zřetelně odráží kvantitativní modely. Jestliže v *Hranici stínu* je společný invariant realizován takovým rozložením barevného spektra fikčního světa, ve kterém převládá bílá v nejbližším kontextu černé a modré, v souboru *Modrá a zlatá*, zejména v próze *Zápisky Jiljího Klenu* (opět se jedná o text, který zaujímá většinu knižního souboru), je to modrá v kontextu bílé a zelené.

Modrá je zde spojována nejen s nebem, ale též vzduchem a světlem a jako taková se tradičně stává synonymem prostorové rozlehlosti prozářené světlem. Na rozdíl od

²²⁷ Kombinace obou těchto typů je dobře patrná kupříkladu v próze *Polní tráva* ze stejnojmenného souboru (viz Změlík 2011: 105).

předchozích Čepových knih se intenzivně evokované světlé barvy (především modrá a bílá) výsostně nespojují s rodným krajem, který takto obvykle chronotopicky odděluje od vzdálených a cizích míst i času, ale váží se také k exotickým krajinám, kterými procházel a ve kterých po jistou dobu žil protagonista povídky. Často se v jeho retrospektivách objevují motivy světla a spolu s tím i barvy modrá a bílá; jsou to jednak barvy cizích krajů, zejména jihoevropských, krajů zalitých sluncem a světlem, a jednak barvy vzpomínek na domovskou krajinu, které jsou obohaceny o výraznou zelenou barvu.²²⁸ Zejména rodný kraj, který ve vzpomínkách Jiljího Klena ožívá živými a světlými barvami, tj. modrou, bílou a zelenou, vytváří rámec prostoru, ve kterém se završuje životní pouť hlavní postavy, a to jak ve smyslu faktickém, tak symbolickém. Próza *Zápisky Jiljího Klena* je dobrým příkladem variability Čepova díla, která se netýká pouze barev, ale zahrnuje jak narativně-kompoziční postupy, tak komponenty tematicko-motivické, včetně typologie postav či způsobu konstruování časoprostoru. Čepovy prózy se mimo jiné vyznačují výraznou intertextovostí, která zasahuje všechny výše uvedené oblasti fikčního narativu. Vzhledem k barvám a barevnosti fikčních světů se jedná, jak již bylo řečeno, o realizaci invariantního paradigmatu.

Opakujícím se motivem v Čepových prózách je navracení se do rodné krajiny a propojení vlastního osudu s životem předchozích generací. Jednotlivé Čepovy prózy variiují tuto ústřední tematicko-motivickou osnovu a spolu s ní dochází k variacím dalších komponentů fikčního narativu. V *Zápisích Jiljího Klena* je vyprávěn příběh legačního rady doktora Klena, jenž se v závěru svého života ocitne v kraji své mladistvé vzpomínky. Nejedná se zde explicitně o návrat do rodné krajiny, nicméně příchod do kraje protagonistova mládí je *de facto* variací tohoto motivu. Na rozdíl od příběhu *Děravého pláště* koresponduje daný motiv s výrazným světelným kontextem a rovněž s příznakově vytíženou modrou barvou. Všimněme si, že kupříkladu v *Hranici stínu* tentýž motiv příchodu do rodné vesnice ještě není realizován v tak výrazně barevné a světelné kompozici, která zdaleka nedosahuje takové synergické významové intenzity, jako je tomu v *Modré a zlaté*. V *Jakubu Kratochvílovi* je tomu právě naopak. To, co úzce spojuje tyto dvě prózy po stránce barevné kompozice fikčního světa, je to, že v obou případech je sémantika modré barvy konfigurována v rámci významové gradace utvářené v průběhu vyprávění příběhu, kdy zejména v závěru dochází k transformaci silného senzorického vjemu barvy v její spirituální rozměr.

Mezi oběma prózami je ovšem rozdíl, který je projevem variantnosti společného paradigmatu. V *Jakubu Kratochvílovi* je spirituální význam modré evokován v explicitní

²²⁸ V sémantické struktuře zelené barvy není již nic z jejího dřívějšího negativního významu, který jsme konstatovali v souvislosti s její konceptualizací ve *Dvojím domově*.

nedořečenosti, zatímco v *Zápiscích* je modrá opakovaně interpretována jako barva s významně symbolickým, fenomenologicko-spirituálním obsahem.

Ukázka 36

*Zápisky
Jiljího Klena*

[...] Co je všude té modré barvy, všude sám vzduch a samo nebe, jako u nás v Křelovicích, když se sklídilo z polí a byla jenom nízká hnědá rovina a ten úžasný prostor nahoře. Je to jako sladké znění světla, jako neviditelný vír, který tiše saje rmut a tíhu věcí, až srdce lapá po dechu, otvírá dobrovolně svou tajnou ránu nenasytné touze, trhá se ze svých vazů, napíná se hrůzou a slastí...

Kde to ještě bylo, kde jsem viděl tu modř prosycenou zlatem, to světlo modré a zlaté...? Někde vysoko, vysoko, jako v otvoru studny. Dvůr byl vydlážděn velkými plochými kameny, krásné oblé sloupy nesly podloubí kolem dokola. V kašně šplouchala voda a tam nahoře mezi palmovým listím, ta sladká modrá skvrna, ta trhlina v tvrdém vězení světa, ten oslňující paprsek, sladce vražedný... *Deus est Lux*.

Studna se rozstupuje, hrne se to se všech stran, řítí se to na mne, ta modř a to světlo... Nevidím už na oči, zalykám se, ach... (Čep 1938: 157–158)

Výrazná analogie s *Jakubem Kratochvílem* spočívá nejen v emblematickosti modré barvy a světla, ale též ve významové gradaci modré na konci příběhu. Finální spojení modré a zlaté je předznamenáno v *Jakubu Kratochvílovi* a v *Zápiscích* následně „pouze“ explicitně formulováno. Jakub Kratochvíl dochází ke konci příběhu k životní naplněnosti spočívající v nalezení vnitřní rovnováhy, kterou mu symbolizuje základní barevná kompozice rodného kraje. Jiljí Klen si je této metafyzické harmonie barev a světla vědom *de facto* od samého počátku vyprávění, nicméně v jeho závěru analogicky dochází k realizaci podobné katarzní situace, jaká se objevuje v *Jakubu Kratochvílovi* (srov. ukázkou 30).

Jak bylo řečeno výše v souvislosti s Čepovými prózami, které spojuje tendence vzrůstající světelnosti a s ní přímo úměrně spojené profilace modré, respektive bílé a modré barvy, v každé samostatné próze dochází k realizaci variantu odkazujícího ke společnému barevnému paradigmatu. Jinými slovy, tematicko-motivické opakování je variováním, nikoli kopírováním, a přestože se v *Zápiscích* objevuje nejeden motiv, který původem přináleží k některé z předchozích knih,²²⁹ jsou Čepovy fikční světy z hlediska své barevnosti variacemi ústředního modelu, který je – jak bylo nejednou řečeno – fundován prózou *Jakub Kratochvíl*.

Tuto situaci si lze představit také jako neustálou proměnu úhlu pohledu, jako opakované pootáčení kaleidoskopu o třech, čtyřech základních barvách, kdy v každé z pozic sice nalézáme pozměněnou kompozici, avšak každá z nich je formulací shodného paradigmatu; ukazují nám to také kvantitativní modely.

229 Jedná se o motivy z *Děravého pláště* nebo *Zeměžluče*.

5.8 Tvář pod pavučinou

V souboru *Tvář pod pavučinou* zaznamenáváme opět dominantní pozici bílé a modré. Jedná se o druhý kulminační moment tohoto barevného motivu. Co je na první pohled na barevné kompozici *Tváře* patrné, je kontext tvořený dalšími barvami (viz graf 11h). Ten je na rozdíl od předchozích knih tvořen barvami, které obvykle zaujímaly okrajové pozice; jedná se především o šedou a dále žlutou a hnědou. Naopak zelená nebo červená, které dříve tvořily nejbližší kontext hlavního barevného motivu, se zde ocitají na periférii. Grafy 11f–11h nám sice ukazují vzrůstající tendenci spočívající v prosazení motivu modré a bílé, kterou doprovází narůstající míra světelnosti (viz tab. 20), avšak nejbližší kontext barev v *Tváři* nás upozorňuje na jistou příznakovost barevného spektra fikčních světů jmenovaného souboru.

Centrálními povídkami souboru jsou stejnojmenná povídka *Tvář pod pavučinou* a próza *Oldřich Babor*, kterou Čep dopsal počátkem roku 1941 a jejíž část zaslal Zahradníčkovi do *Akordu*.²³⁰ Přehnaně sebekritický autor o *Oldřichu Baborem* hovoří s despektem jako o próze, která v rámci jeho dosavadní tvorby nepřináší nic podstatně nového (viz Trávníček 1995: 132). V Zahradníčkově reakci nacházíme opakované ujišťování o kvalitě textu, které doprovází konkrétní argumentace vyzvedávající jeho přednosti. Zahradníček mimo jiné v dopise Čepovi píše: „Tvá próza neztratila nic z té původní šerosvitné vláčnosti a přitom se čím dál víc plní detaily a podrobnostmi, velikými zkušenostmi oka a srdce.“ (Trávníček 1995: 134) Pro nás je zajímavé užití slova šerosvit, kterým Zahradníček charakterizuje světelnou a barevnou povahu fikčních světů *Tváře*. *Oldřich Babor* vznikl jako poslední próza souboru; povídku *Tvář pod pavučinou*, která se stane vstupním textem stejnojmenné knihy, Čep píše v roce 1939. Otázkou je, co svým vyjádřením Zahradníček přesně myslel, zdali kontext celé Čepovy tvorby, anebo výhradně texty budoucí knihy, kterou poprvé reflektuje až v květnu 1941. Je dobře možné, že již před tím četl samostatnou povídku *Tvář pod pavučinou* (popřípadě krátký text *Variant*) a že věděl o Čepově záměru vložit ji spolu s *Oldřichem Baborem* a dalšími do chystané knihy. Anebo měl Zahradníček na mysli rámec dosavadní Čepovy tvorby? Z našeho výzkumu vyplývá, že taková charakteristika barevného spektra fikčních světů Čepových próz by neodpovídala věcné skutečnosti. Samozřejmě lze namítat, že oporou pro Zahradníčkovu vyjádření mohly být fikční světy ze souborů *Vigilie* a *Zeměžluč*. V takovém případě je toto tvrzení oprávněné, neboť kupříkladu u ženských postav (zejména v postavě Marie) v *Tváři pod pavučinou* nalézáme podobné motivy jako v *Rozárce Lukášové* ze souboru *Vigilie*. Konstatovali jsme však, že počínaje *Letnicemi*, respektive prózou *Jakub Kratochvíl*

230 Srov. korespondenci Čepa se Zahradníčkem (Trávníček 1995: 131, 132).

se barevné spektrum fikčních světů Čepových próz zásadně proměňuje ve smyslu vystřídání centrálního barevného motivu, tj. přechodu od achromatickosti ke specifické chromatickosti založené dvojicí bílá – modrá (srov. grafy na s. 148).

Jak jsme uvedli výše, barevné kompozice Čepových fikčních světů jsou sice výrazně variantní, avšak nejsou pasivními kopiemi předchozích situací. Tak je tomu i v prózách souboru *Tvář pod pavučinou*, jejich fikční světy lze skutečně označit jako šerosvitné. Podíváme-li se na vstupní povídku souboru, jeho ústředním strukturním principem je motiv poutnictví v symbolickém smyslu jako cesty vedoucí k spirituálnímu vykoupení, prozření a odpuštění. Ačkoli tuto metafyzickou cestu ve výsledku podnikají všechny hlavní postavy prózy, uvedený motiv je významně fixován především na ženské postavy, které jsou poutnicemi ve skutečném i symbolickém smyslu. Motiv poutnictví je přirozeně spojen s motivem času, který je opět v tomto souboru výrazný (viz graf 24). Kromě uvedených motivů je důležitý také motiv stínu, se kterým je významně spojena šedá barva. Právě kombinace šedé a světla na straně jedné a šedé, hnědé, modré a bílé na straně druhé produkuje zmíněný efekt šerosvitu, který evokuje spirituálně ontologickou dvojdomost uvnitř fikčních světů. Šedá v úvodní próze tvoří bezbarvý příkrov spočívající na krajině, věcech i lidech, skrze který ovšem prokmitávají záblesky světla spolu s modrou barvou nebe. Tento šedivý příkrov se zdá být slupkou, kterou musí hlavní postavy strhnout, aby uviděly pod povrch věcí, do hloubky vlastního života i životů svých blízkých.

Důležitým motivem povídky je metafyzická spřízněnost dcery a mrtvé matky, což je jeden z motivů, který se u Čepa v minulosti již objevil (viz *Rozárka Lukášová*). Jejich spojení je ovšem dovedeno do důsledku tím, že součástí řetězce se stávají i další ženské postavy, zejména obraz Panny Marie, se kterým splývají podoby ženských postav. O mariánském motivu lze hovořit jako o leitmotivu, se kterým jsou přirozeně spojeny motivy odpuštění a vzkříšení, jež se svým způsobem dotýkají každé z postav příběhu: Marie si jasně uvědomí skrytou spirituální ambivalenci věcí a jevů pozemského světa, její mladší sestra Anežka na prahu dospělosti duchovně procitá a volí cestu řeholnice, starší bratr Josef po téměř smrtelné ráně nožem se probouzí v nemocnici a během rekonvalescence prodělává duchovní obrození. Podobně i jejich otec, který se spirituální zkušenosti po celý život urputně bránil, prožívá v nečekané situaci prozření. Všechny tyto postavy a každá po svém způsobu zažívají svého druhu znovuzrození, vzkříšení, které sémanticky umocňuje barevná kompozice fikčního světa, pro nějž je typický kontrast šedé a hnědé (ve spojení s půdou, hlínou) a světla s modrou barvou symbolizující náhlé rozhrnutí smyslové opony světa, ve kterém jsou věci i lidé pouze šedými stíny a odlesky jiných, mnohem hlubších a intenzivnějších kvalit.

Zde je poprvé modrá barva explicitně interpretována v souvislosti s mariánským kultem. Výrazně proklamativní náboženský charakter prózy determinuje i sémantiku

uvedených barev. Jestliže v předchozí Čepově tvorbě nebyly křesťanské a spirituální motivy tak explicitně a programově manifestovány, jakkoli byly samozřejmě přítomny, v próze *Tvář pod pavučinou* je tomu jinak. Svojí významovou orientací se jedná o explicitně náboženskou prózu. Tento její charakter přirozeně ovlivňuje sémantiku barev tím způsobem, že ji poněkud schematizuje. Explicitně formulované křesťanské paradigma si podřizuje sémantiku barevné kompozice fikčního světa, která v předchozích prózách byla přece jenom realizována autonomněji. Zde jsou barvy explicitními křesťanskými symboly, které oslabují jejich dřívější a mnohem samostatnější senzoricko-sémantický potenciál vyplývající z jejich umělecké konceptualizace.

Představu o tom, nakolik se celková barevná a světelná tendence souboru promítá do dílčích situací, si lze učinit z povídky *Variant*, která je variací jedné z finálních situací v románu *Hranice stínu*. Konkrétně se jedná o scénu umírání starého Zavadila, dědečka Prokopa Randy, protagonisty románu. Následující dvě ukázky (první je z románu *Hranice stínu*, druhá z povídky *Variant*) konfigurují tutéž situaci. Všimněme si, jak je pokaždé jinak barevně komponována, a to vzhledem k celkové barevné situaci typické pro danou knihu. V první ukázce najdeme barevné motivy světla a jasu ve spojení s bílou, v kontextu s modrou či zelenou (viz graf 11f), zatímco ve druhé se naopak barevným leitmotivem stala vybledlost a šerosvit.

Ukázka 37

Hranice stínu Starý Zavadil umíral. [...] Umírající se ještě potýká. Vidí dvůr zalitý sluncem, slepice hrabou ve vlhké hlíně mezi trsy kopřiv, a najednou vyrazí ze stáje krásný vráný kůň. [...] Pak zas vidí jablůň v zahradě, tak krásně zelenou, oblitou světlem tak podivně líbezným a sladkým, a všude je ho nastláno, světla jeho dětství, které si zvykl pokládat za věc nenávratně ztracenou – a hle, najednou vidí, že se zmýlil. Už už po něm natahuje ruku, ale vtom se na něho spustí oblak bělavé mlhy, vniká mu do úst a do očí – chce se nazdvihnout, chce odhrnout ten dotěrný závoj – a padá do podušek, proklán ostrým paprskem, který si k němu znenadání prorazil cestu. (Čep 1935: 226, 227–228)

Variant Starý Zavadil umíral doopravdy. [...] Ta zeď po jeho pravé ruce až do stropu, prázdná bílá zeď, kterou se tolikrát viděl vynořovat z šedavého úsvitu, po dlouhé probdělé noci, s vnitřnostmi rozdrásanými ustavičnou křečí! Ta zeď tady za chvíli nebude, rozplyne se, rozstoupí jako opona – před jakým divadlem? [...] Výměnkářská světnička byla sinavá v ranním světle a všechny její předměty nápadně ukazovaly svou nahotu a ošumělost: stůl mezi okny, odřený a s hnědými skvrnami, vycpaná židle s roztrženým povlakem, podlaha s vyhnílym prknem v koutě, pod kterým bylo vidět hlínu. Na stropě nad postelí se tiše chvěla pavučina... (Čep 1941: 153, 157)

Ačkoli prózu *Oldřich Babor* Zahradníček přiřadil k vrcholům Čepovy tvorby (viz Trávníček 1995: 140–141), někteří vykladači Čepova díla se shodují, že soubor *Tvář pod pavučinou* a následující *Polní tráva* „přinášejí jen variace na vlastní motivy...“ (Putna

2010: 1036)²³¹ Již dříve jsme uvedli, že i předchozí knihy jsou svým způsobem variacemi paradigmatu tvořeného společnými tématy, motivy, kompozičními postupy a barevnými schémata fikčních světů. A nejinak je tomu i v tomto případě. Ono kaleidoskopické pootočení generuje vždy jinou barevnou kompozici. Nejen v *Oldřichu Baborovi*, ale i v ostatních prózách *Tváře* se společným jmenovatelem stává konfrontace ne-barevné kompozice, které dominuje především šedá, s modrou barvou, jejíž ústřední význam jsme vysvětlili výše. Podíváme-li se na grafy 11h–11j, vidíme, že míra této achromatickosti spočívající na postupném vytěsňování modré barvy a prosazování bílé a černé, respektive bílé, šedé a černé, relativně narůstá právě od souboru *Tvář pod pavučinou* a vrchol dosahuje v souboru *Cikáni*, o kterém Martin C. Putna napsal, že se v něm „autor přestal opakovat a že pro svůj starý ‚subjektivizující‘ styl našel nově látku, již přinesl politický čas“ (Putna 2010: 1039).

5.9 *Polní tráva a Cikáni*

V souvislosti se souborem *Polní tráva* se zaměříme především na šedou barvu. V případě ostatních barev zde nedochází k žádné symptomatické kompozici či kombinaci, jako tomu bylo v předchozích prózách. Jak vidíme na grafech 11i–11j, šedá barva má tendenci se postupně prosazovat, dokonce do té míry, že v souboru *Cikáni* mírně převyšuje modrou. Otázkou je, zda šedá má tytéž sémantické vlastnosti, které jsme konstatovali ve *Tváři pod pavučinou*, anebo je konceptualizována v odlišných strukturně-sémantických kontextech.

Již v souboru *Polní tráva* se objevují prózy tematizující období okupace a protektorátu, což se týká zejména povídky *Setkání*, ve které je vyprávěn příběh středoškolského profesora, jemuž se tváří v tvář syrové skutečnosti rozplývá idealizovaný obraz jeho bývalé studentky. Šedá se spolu s dalšími barvami – které jsou však již lexikálními deriváty a nenáležejí proto do skupiny tzv. základových barev; to je příklad ocelové – přirozeně podílí na konfigurování takového „bezbarvého“ fikčního světa, ve kterém převládá strach, utrpení a beznaděj. Končí-li však tato povídka beznadějně, v případě prózy *Cikáni* (ze stejnojmenného souboru), generující podobně vybledlou atmosféru fikčního světa, je situace přece jen jiná. Je zde sice vyprávěn příběh kočovné cikánské rodiny v časech okupace, která osudově doplácí na norimberské zákony, ideovým svorníkem příběhu se však opět stává motiv vzkríšení, který se netýká pouze starého faráře, jehož gesta umírajícího

231 Putna také odkazuje na podobné stanovisko Mojžíra Trávníčka (viz Trávníček 1996: 10).

na konci příběhu doprovází věta o Kristovu zmrtvýchvstání, ale celé krajiny sevřené úzkostí a strachem z války.

S motivem šedé barvy jsme se výrazně setkali již v *Tváři pod pavučinou*, kde jsme konstatovali, že se barva spolu s modrou a výraznou světelností podílí na efektu šerosvitu, který má především křesťanské významové konsekvence. V *Cikánech* však takovou konfiguraci nenajdeme. Modrá zde již nevytváří dominantu; její frekvenční hodnoty jsou vůbec nejnižší v celém Čepově díle (viz graf 9). Rovněž poměr mezi lexémy světlo a tma je vyrovnaný (viz tab. 20). Na druhé straně zde zaznamenáváme dominantní pozici bílé. Polarita šedé a bílé je potom skutečně základním barevným motivem prózy *Cikáni*, vyjadřujícím nikoli onu ontologicko-spirituální dichotomii fikčního světa *Tváře pod pavučinou*, ale příslib naděje v kontextu temné a těžké doby. Tento barevný poměr je příznakový, neboť vytváří významový kontrapunkt k situaci ve *Tváři*, kde je – jak jsme konstatovali – duchovní procitnutí ženských postav spojeno nejen s metafyzickým prozřením, které vzniká „odhrnutím šedého závoje“ z jevové skutečnosti, ale též s realizací a naplněním duchovní výzvy. V *Cikánech* k žádné podobné katarzi nedochází. Jediné, co zůstává, je naděje, která je spojena jak s motivem svátků vzkříšení, tak s bílou barvou vytvářející kontrast k šedé a černé.²³²

Oproti předchozím Čepovým knihám je v souboru *Cikáni* výrazně oslaben potenciál modré barvy. Modrá koreluje s šedou a černou, což je patrné zejména v povídkách *Květnové dni* a *Klára Bendová*. Modré nebe zde tvoří jednak kontrapunkt k jinak bezbarvé krajině, kdy je modré nebe výrazem (svobodné) rodné země ocitající se momentálně v područí útisku a nesvobody, jednak je výrazem vnitřní čistoty a bohatství, které kontrastuje s temně odvrácenou skutečností. To je případ sémantiky modré barvy v *Kláře Bendové*, kde protagonistka na konci prózy umírá poté, co je znásilněna osvoboditelským vojákem.

Příběh *Kláry Bendové* můžeme z hlediska základního barevného motivu modré barvy číst jako variaci na *Tvář pod pavučinou*. V obou prózách vystupuje modrá na pozadí šedé, bílé a černé, ovšem opět v pozměněných barevných perspektivách. Znovu se tedy přesvědčujeme, že se jisté centrální barevné motivy, tentokrát spojené s kombinacemi jmenovaných barev, utváří v určité vývojové etapě Čepovy tvorby, jež v tuto chvíli počíná *Tváří pod pavučinou*. Nelze proto zcela bezvýhradně konstatovat, že Čep se v *Cikánech* neopakuje, neboť i když našel novou látku, motivy vyjádřené kombinacemi základových

232 Bílá v kontextu blízkých se Velikonoc samozřejmě odkazuje k liturgické barvě, avšak – jak jsme již uvedli – fikční sémantika barev se nemůže spokojit pouze tímto konstatováním, ale musí se pokusit o komplexnější strukturně-sémantickou analýzu, která bude zahrnovat nejen situaci v momentálním textu, ale též v celém autorově díle a ideálně i v příslušném kulturně diskurzivním kontextu.

barev jsou dědictvím předchozích próz, byť – jak jsme konstatovali dříve – realizované vždy v samostatných textových souvislostech.²³³

5.10 Shrnutí

1.

V devátém ročníku časopisu *Řád* z roku 1943 vyšly dvě studie Augustina Valy: *Lyričnost Čepovy prózy* a *Čepova věta*. Autor se v nich soustředil na formální rozbor části Čepovy prózy, a to zejména s ohledem na povahu vypravěče v první osobě a některá další stylistická kritéria, jakými jsou větný paralelismus, syntaktická apoziopeze, větná intonace anebo četnější výskyt určitých slov, aby fakticky ozřejmil, v čem spočívá lyričnost Čepovy prózy. Čep na Valovy poznatky reaguje v dopise Janu Zahradníčkovi, kde se příteli svěřuje se svými pocity úzkosti, které mu tato četba způsobuje.²³⁴ Zahradníček mu slibuje, že se k Valově studii vyjádří, což činí v dopise z počátku května 1943, ve kterém píše: „Článek Augustina Valy v *Řádu* jsem si přečetl důkladněji, ale nevím, co si o tom myslet. Nač jsou vlastně ty dlouhé rozklady po vzoru školy linguistické, to statistické zjišťování, kolikrát jsi kterého slova užil? Je to výňatek z nějaké delší studie a teprve v celku se ukáže, kam vlastně autor míří. Takto to vypadá dost poťouchle, a to nejen od autora, nýbrž i od redakce *Řádu*. Nevěřím, že by Tě to mohlo nějak obzvlášť tangovat.“ (Trávníček 1995: 329) V tuto chvíli jistě nejde o to rozhodnout, která z obou stran je tzv. v právu, konečně to ani není možné. Mnohem podstatnější se nám jeví upozornit na zcela odlišný přístup k literárnímu dílu, který je reprezentován jednou z pozice literární vědy inspirované lingvoliterární strukturalistickou metodologií, podruhé z pozice literáta – tvůrce. Lze předpokládat (také na základě ostatní vzájemné korespondence Čepa a Zahradníčka), že Zahradníčkovi se Valovy analýzy zdály příliš formální, schematizující a bez očekávané reflexe literárního díla, která měla být především empatickým pochopením

233 Naopak invenční je v povídce *Tři pocestní*, která však byla k souboru připojena až dodatečně, podobně jako povídka *Květnové dni*, již Čep publikoval samostatně v roce 1954 (viz Putna 2010: 1040). Původní vydání *Cikánů* z roku 1953 ji nezahrnuje. *Tři pocestní* poprvé vyšli v roce 1956 v souboru exilové prózy *Peníz exulantův*, který uspořádal Antonín Kratochvíl. Inovativnost spočívá především v komentujícím vypravěči, který disponuje zcizujícím efektem a operuje s humornou ironií, která pro předchozí Čepovu tvorbu není vůbec typická. K souboru *Cikáni* byla připojena Bedřichem Fučíkem a Mojmírem Trávníčkem v souborném vydání posledních tří Čepových prozaických knih pod jednotným názvem *Polní tráva* z roku 1999.

234 „Čtu (ale jenom každý druhý nebo třetí rádek) studii Augustina Valy v *Řádu*, a působí mi to nevýslovnou depresí; jako když zhlédneme na projekčním plátně reprodukována svá intimní gesta. Netroufám si ani myslet, že autor nemá pravdu. Ano, moje próza je lyrická; ale lyrickou prózu považuji za bastardní omyl. Chtěl bych umět psát něco docela jiného, prózu věcnou, s dějem pěkně rozloženým, stupňovaným a vyjadřujícím poezii svou vlastní platností a nejen melodií slova a věty. A protože vím, že to nikdy nedovedu, padá mi opět péro z ruky.“ (Trávníček 1995: 325)

umělecké ideje, citlivým vhladem, který dokáže poměřit vztah mezi dílem a plností životní zkušenosti, kterou je dílo schopno sugerovat.

Bez ohledu na povahu či kvalitu Valových studií je tato názorová dichotomie zcela pochopitelná, neboť vyplývá z odlišných přístupů a úhlů pohledu, z nichž každý má své oprávnění a opodstatnění. Podobně jako Zahraníček také Čep byl přesvědčen o tom, že k umělecké tvorbě je zapotřebí čehosi víc než pouhé řemeslné dovednosti a rozumového kalkulu. V tom se již dříve dostal do polemického sporu s Halasovým názorem na povahu tvorby, jak dokládá Čepův dopis Josefu Florianovi z března 1937.²³⁵ Na výše uvedeném příkladu se dobře ukazuje, jak rozdílný je přístup umělce a literárního vědce k dílu. Ačkoli se oba zabývají shodným předmětem, přesto volí jiné strategie a postupy práce. Položme si tedy znovu otázku: k čemu „to statistické zjišťování, kolikrát jsi kterého slova užil“?

Jestliže pro literáta typu Jana Čepa je umělecké dílo prostředkem formulování kvalitativně nového poznání a zkušenosti, které nelze substituovat jiným typem diskurzu, pro literárního vědce opírajícího se navíc o empirické a exaktní metody se v prvé řadě jedná o poznání orientované na dílo samotné jako na objekt vědecké analýzy a interpretace. Jeho cílem je potom objasnit kvality v díle cestou maximálně možné racionalizace jednotlivých interpretačních kroků. Z Čepovy reakce na Halasovo stanovisko k umělecké tvorbě (viz pozn. 235) jasně vyplývá, že tvorba je pro Čepa velice intimní oblastí, kterou nelze oddělit od jiné neméně soukromé a vnitřně hluboce prožívané sféry – křesťanské víry. Literární tvorba je tak pro Čepa svého druhu duchovní konfesí, nikoli pouze artistně zvládnutým řemeslem.

Z výše uvedeného tedy vyplývá základní epistemologický rozdíl mezi literátem a literárním vědcem. Oba pracují vlastní metodou, přičemž samozřejmě může docházet k jistým konfúzím.²³⁶ Ve výsledku je však záměr tvůrce odlišný od záměru, který sleduje literární vědec. Zahradníčkova námitka vznesená v dopise je zcela pochopitelná a do-

²³⁵ Čep Florianovi píše o svém nesouhlase s Halasovým stanoviskem k literární tvorbě a současně ozřejmuje vlastní postoj, kterým se řídí v otázkách umění: „Kdyby někdo chtěl vynaložit tolik dobré vůle, aby mé reakci na Halasovo heslo porozuměl, uvědomil by si nejspíš, že nedorozumění vězí v naší rozdílné situaci: básník-křesťan, který se snaží uskutečňovat – jakž takž – křesťanství v svém životě, a básník, který nemá tohoto impendimenta. Neboť i když činnost umělecká má cíl sama v sobě a zabírá jinou oblast duchovního života, nelze si představit, že by mohla probíhat u básníka-křesťana v nějakém hermetickém prostoru, aniž by ohrožovala rovnováhu a jednotu lidské osobnosti básníkovy. Je ovšem možné – a není to nesnadné pozorovateli konstatovat – že na tom jednou prodělá člověk-křesťan, po druhé básník, dokud se nepodaří uskutečnit básnický typ takového Claudela nebo Bernanose (a ještě kolik výhrad u toho druhého!).

Nechtěl jsem tedy popírat možnost umělecké tvorby bez víry křesťanské. Zdálo se mi však – a zdá se mi to dosud (nevím, znáte-li článek Halasův, na který jsem reagoval) – že si Halas poněkud příliš zakládá na svém, umu a že se holedbá, tvrdí-li, že se všechny ‚city‘ dají vymyslet. Myslím také, že u kořene každého básnického počtu je akt velmi rozdílný od duchovní pýchy a záporného uzavírání v sebe.“ (LA PNP, fond Jan Čep, korespondence, č. inv. 315–316, č. přír. 147/97)

²³⁶ Někteří autoři podstupují náročné studium látky ne nepodobné relevantnímu studiu historika, na straně druhé některé směry v literární vědě či kritice naopak staví na takových způsobech formulování myšlenky, které nemají jít proti tzv. duchu díla.

konce na místě. Na druhé straně z ní nelze usuzovat na nenáležitost takových racionálních analýz literárního díla, které si vypomáhají kvantifikací a statistikou.

Položme si však jinou otázku. Jsou statistické modely nezbytné k tomu, abychom mohli provést literárněvědnou analýzu (v našem případě) fikční sémantiky barev? Odpověď musí být záporná. Analýzu barev v literárním díle lze samozřejmě provádět i bez využití kvantitativních a statistických modelů, avšak pouze díky těmto modelům lze sestavit systematický obraz barevného spektra fikčních světů a sledovat jeho proměnu a paradigmaticku, což náleží k jednomu ze základních předpokladů vědecké analýzy. Pouze díky těmto modelům se nemusí náš výklad spokojovat s náhodným pozorováním jevu a introspektivně zaměřenou analýzou, ale má k dispozici systematický a globální náhled celkové situace. Na základě těchto modelů lze v Čepově díle rovněž detekovat důležité neuralgické body, které znamenají přechody a proměnu v dílčích paradigmatech jednotlivých knižních souborů.

Přistoupíme-li ke shrnutí dosavadních poznatků, potom lze konstatovat, že modely prokázaly a odhalily následující:

- a) dominantní pozice barev v Čepově díle,
- b) barevné spektrum každého z knižních souborů,
- c) neuralgické body v Čepově díle, tj. oblasti změn a přechodů k jinému barevnému nastavení,
- d) vývoj jednotlivých barev, jejich kulminační vrcholy a propady,
- e) vztahy mezi jednotlivými knižními celky na základě povahy barevného a světelného spektra,
- f) rozdíly barevných kompozic fikčních světů v závislosti na chronologii díla,
- g) vztahy mezi frekvenční stratifikací barev a dalšími kritérii díla, zejména tematicko-motivickou distribucí,
- h) ústřední strukturní princip(y) barevné kompozice fikčních světů Čepových próz.

V souvislosti s kvantitativními modely se objevuje důležitá otázka, jak tyto modely číst, respektive jak je prakticky včlenit do literárněvědné interpretace. Modely jsou budovány na základě kvantitativních příznaků modelovaných jevů a jako takové představují typ strukturálních modelů. Je třeba si stále uvědomovat, že tyto modely nám explicitně nereferují o sémantice barev, ale „pouze“ nám signalizují způsob jejich rozvržení v jednotlivých knihách i v celém díle. Tyto informace jsou důležité jako vodítka k tomu, co nás zajímá především a přivádí nás k systematicky zkoumané funkci a sémantice barev v literárním díle. Přesto je třeba mít stále na paměti, že modely nám ukazují extenzionální rámce fikční konceptualizace barev. Proto je potřeba se soustředit na celkové strukturní tendence, na neuralgické body a přechody spíše než na dílčí situace, a z těchto ukazatelů

se pokoušet odvozovat změny v sémantice. Modely nám *de facto* signalizují, k jaké proměně barevného spektra v daném fikčním světě došlo. Co tato proměna znamená a jaké má fikčně sémantické konsekvence, je věcí vlastní literárněvědné interpretace – jež se ve výsledku neobejde bez znalosti materiálu – nikoli těchto modelů. Jestliže je možné oba póly funkčně kombinovat, tj. kvantifikaci a statistiku na straně jedné a literární vědu na straně druhé, potom je neméně důležité nezaměňovat jejich úlohu ve výzkumu. Kvantitativní modely bezprostředně referují k fikčnímu diskurzu, nikoli k fikční sémantice, nicméně s fikční sémantikou je pojí funkčně determinovaný vztah, který je analogií vztahu mezi fikčním textem a fikčním světem.²³⁷

Tímto se vracíme k pojmu *řízená literárněvědná interpretace*. Z dosavadního výkladu je dostatečně zřejmé, co tento pojem v našem pojetí znamená a co je mu naopak cizí. Strukturní modely jsou specifickým obrazem zbytnělých strukturních vlastností modelovaných jevů, jež jsou pomocí těchto modelů mapovány a systematizovány. V tomto ohledu slouží k řízené interpretaci. Samotná interpretace je však literárněvědné povahy. V žádném případě pojmu *řízená literárněvědná interpretace* nelze rozumět ve smyslu pasivního přepisování modelů do verbálního kódu, ale vždy jako funkčnímu dialogu mezi empirickými modely a literárněvědnou interpretací nezbytně se opírající o vlastní literární texty.²³⁸ Bez tohoto nutného korektivu by výklad modelů byl vzhledem k dílu zavádějící a naopak, tj. bez modelů by byl výklad podřízen introspekci a musel by se výhradně spoléhat na badatelovu paměť a konkrétní strategii čtení. Ukázkou druhého případu může být pasáž magisterské práce Evy Kožíškové, ve které autorka v souvislosti s Čepovým *Dvojím domovem* konstatuje: „Nepříliš průzračnou metaforou, jež odkazuje k ‚dvojímu domovu‘, je zajisté i častý výskyt modré a zlaté barvy. Náhodu můžeme vyloučit, protože se tyto barvy objevují i v samotném názvu jedné z Čepových sbírek. Podle mého názoru zlatá barva v Čepových povídkách představuje připoutanost člověka k zemi, tedy pozemskou část jeho života. Modrá je pak příslibem věčnosti. Zcela konkrétně se zlatá barva objevuje ve spojení s lány obilí, modrá je přívlastkem nedozírné nebeské klenby a vod,

237 Srov.: „Fikční text má v sobě zakódovanou potenci vytvářet fikční svět, přičemž aktem recepce je tato energie uvolňována. Existují tedy funkce z fikčního textu do fikčního světa, které nám fikční světy hierarchicky strukturují: vlastnosti fikčního textu odkrytelné lingvistickou analýzou se odrážejí ve struktuře fikčního světa k textu příslušnému [...]“ (Fořt 2006: 278)

238 Kvantitativní modely nemusí vždy korespondovat s jednoznačně pozitivním výkladem. Jejich situace může kupříkladu vyjadřovat invariantní vlastnosti, a proto se k daným modelům bude jen obtížně hledat takové vysvětlení, které by znamenalo kvalitativně zcela novou interpretaci. Náš případ prokázal nezbytnost vzájemného funkčního propojení obou oblastí výzkumu, tj. jak sféru kvantitativních modelů, tak vlastní texty. K modelům nelze přistupovat *a priori* nekriticky a bez znalosti modelovaného materiálu, neboť v takovém případě by jejich čtení vedlo do slepé uličky. Tato skutečnost nás vůbec staví před problém vztahu mezi exaktními metodami a literární vědou. Domníváme se, že z ní také zjevné, že tento vztah nemůže být v žádném případě jednostranný, ale obapolně funkční, kdy určující, respektive řídící kritéria jsou vznesena z pozic literárněvědných.

v kterých se nebe odráží.“ (Kožíšková 2009: 48)²³⁹ Jak bylo prokázáno, žádná z těchto barev nemá ve *Dvojím domově* dominantní postavení, zlatá zde dokonce vykazuje nižší hodnoty. Na tomto příkladě se ukazuje obecný rozdíl v přístupu, který je založen na kvantitativních modelech. Samozřejmě, že v každém Čepově díle lze detekovat všechny základové barvy. Nicméně celková dominantní či převládající barevná tendence či kompozice spojená s danou knihou je postížitelná teprve na základě modelů.

Modely rovněž prokázaly, že Čepovo dílo je z hlediska barevných kompozic fikčních světů strukturováno do několika oblastí. Martin C. Putna rozeznává v Čepově díle čtyři vývojové fáze: „První lze nazvat ‚etapou malých próz o jiných‘, druhou ‚etapou větších próz o sobě‘, třetí ‚etapou doznívání a hledání‘, čtvrtou ‚etapou esejí‘.“ (Putna 2010: 1033) Z pohledu našeho výzkumu lze v Čepově prozaickém díle rozpoznat následující fáze: první tvoří *Dvojí domov*, druhou knihy *Vigilie a Zeměžluč*, třetí *Letnice*, *Děravý plášť*, *Hranice stínu* a *Modrá a zlatá* a čtvrtou knihy *Tvář pod pavučinou*, *Polní tráva* a *Cikáni*. Po *Dvojím domově* přichází dvojice knih, ve kterých jednoznačně dominuje achromaticnost, což se projevuje v tematicko-motivické skladbě a sémantice nejen barev, ale i dílčích motivů. Druhé fázi dominují *Letnice*, respektive próza *Jakub Kratochvíl*, která funduje centrální paradigma barevného nastavení fikčních světů, ve kterých dominuje modrá a bílá barva. Další předěl, který ovšem není tak výrazně ostrý jako mezi *Dvojím domovem* a *Vigiliemi* nebo *Zeměžluč* a *Letnicemi*, tvoří *Tvář pod pavučinou*, kdy je výrazná dvojice bílá – modrá (anebo buďto bílá, nebo modrá) narušena pozvolnou kumulací šedé barvy. Ačkoli platí, že centrální paradigma barev není nikdy zcela destabilizováno, každá z dílčích barevných kompozic představuje samostatný podíl v konceptualizaci barev, jež probíhá v kontextu vlastního barevného spektra fikčního světa.

2.

V průběhu výkladu jsme Čepovy fikční světy přirovnali ke kaleidoskopu, abychom tak přiblížili nejen celkovou povahu jejich barevné kompozice odvíjející se od společného centrálního invariantu, ale také jedinečnost každého z dílčích barevných nastavení. Každá jednotlivá situace, kterou zaznamenávají naše modely, se na tomto společném invariantu podílí, současně, jak je na modelech patrné, existují mezi jednotlivými modely výraznější předěly, ale též strukturální vazby a intertextuální vlivy, které nemusí být nutně realizovány pouze přes hranice dvou sousedních knih, ale mohou se vztahovat k určitému

²³⁹ V žádném případě se zde nevyslovujeme ke kvalitě citované práce. Pouze z ní vybíráme místo, které je příznačné pro demonstraci naší teze.

centru jako fundamentu společného invariantu. V průběhu výkladu jsme konstatovali, že tímto jádrem jsou z hlediska barevného nastavení fikčních světů první čtyři Čepovy knihy, zejména pak *Letnice*, respektive próza *Jakub Kratochvíl* tvořící základ pro následné chromatické kompozice fikčních světů.

S výrazným střídáním barevných konfigurací majících povahu zmíněného kaleidoskopu se v zajímavě kondenzované podobě setkáme v krátké povídce *Stínohra* ze souboru *Polní tráva*.²⁴⁰ Na velmi malém textovém rozsahu je zde zkratkovitě vyprávěn život několika postav, zejména však sedláka a rodem spřízněného čeledína. Zajímavá je narativní strategie povídky, ve které je narativní segment významově obohacen o prvky scénografie a režie. Jednotlivé dějové či scénické situace jsou tak reprezentovány formou „scénických poznámek“, respektive kombinací narace a „scénických poznámek“. Tímto způsobem je vlastně možné relativně stručně a výstižně obsáhnout značně rozsáhlý časový úsek života postav. Co je na tomto způsobu vyprávění dále zajímavé, je to, že vypravěč – „režisér“ významně pracuje s odlišnými barevnými kompozicemi scén, které odpovídají jednotlivým fázím roku.

Ukázka 38

Stínohra Náves pod sněhem; ospalá okna, bílé střechy (trochu otálé okolo komínů, s čmouhami sazí) a nade vším šedé nebe. Holá hruška trčí černými větvemi na různé strany, přečnívající vrcholkem přes kalenici do prázdna sotva trochu světlejšího.

[...]

Protější vrata se otvírají; vychází z nich zavalitá žena s hlavou zachumlanou v šále, s kabelou v ruce; její muž v železničářské čepici, s dýmkou v zubech, s rukama v kapsách, zpytující pomalu barvu oblohy a pohyby kouře;

[...]

Znamý obraz, opakující se den co den; kdykoli se pohne klika protějších vrat, kdykoli se jedna jejich půlka oddělí od druhé, objeví se v nich buď žena s kabelou nebo muž s dýmkou...

[...]

Zkus si položit na oči dlaň nebo zamhouřit víčka, anebo zůstaň si třeba s očima otevřenýma. Scéna se najednou mění, jako když někdo vytáhne lampu a vysune zadní stěnu jeviště.

[...]

Náves není bílá sněhem, nýbrž zarostlá nízkou udupanou travou; hruška je zelená a kýve zvolna listnatými haluzemi.

[...]

Slunce se odráží od vápence na silnici, od zeleného trávníku, od průčelí protějšího statku.

[...]

²⁴⁰ Původně byl text vydán v samostatné knížce *Lístky z alba* (1944), avšak později byl s výjimkou poslední prózy *Tajemství našich setkání* celý tento oddíl vřazen do knihy *Polní tráva*.

Oči trochu zamžikají, obraz na plátně představy se zachvěje, zamlží, a když se linie opět narovnají, je trochu změněn: táž letní náves s mochnami a s lopuchem v uvadlém trávníku, tytéž koleje, vtlačené do uschlého bláta se stácejí od silnice k protějším vratům. Obloha je zemdlelá žárem, tak jako listí na hrušce, tak jako kroky ženců vpozdvečer, s kosou na rameni.

[...]

A opět letní náves – vždycky nejspíše letní náves se sluncem v koruně hrušky, která přečnává přes kalenici do světlého modra. Chvilími jenom, na mžik oka, prolne do teplých barev léta bílé prostěradlo sněhu jako náhlé zastuzení;

[...]

Do tetelení vlhkých stínů, do modrého a zlatého ovzduší nekonečného letního dne prolne opět bílá náves pod sněhem.

[...]

Okna jsou omrzelá hleděním, zdi jsou unaveny stáním. Sníh se kvečerou zalévá karmínovým stínem a v houstnoucím soumraku se dere holý vrcholek hrušky nad kalenici, k nebi sotva o něco světlejšímu.

Tesknost srdce odívá listím ten trčící černý výhonek a nad zeleným trávníkem, poseťtým pampeliškami, klene nesmrtelné modré nebe. (Čep 1941: 159–164)

Ve jmenované povídce se ve skutečnosti neprezentuje cyklus jednoho roku, ale podobně, jako tomu je v jiných Čepových prózách, je zde na pozadí cykličnosti opsán celý lidský život. Fáze roku a jejich typické barevné ladění vytváří kontrast k životním osudům postav. Ačkoli je v uvedené povídce tato struktura koncipována na principu analogie, kdy fáze roku odpovídají fází života postavy, v rámci Čepova díla jsme spíše svědky toho, že vztahy mezi částmi roku, lépe řečeno vztahy mezi barevným laděním fikčního prostoru a fázemi života jsou pokaždé trochu jinak uvedeny v jedinečnou funkční symbiózu, která vytváří originální sémantickou povahu („atmosféru“) Čepových fikčních světů. Konec života a smrt může korelovat s achromatickými barvami (viz *Vigilie, Zeměžluč*), ale také se světlem a modrou, bílou či zelenou (viz *Jakub Kratochvíl, Zápisky Jiljiho Klena*). Příchod do rodné krajiny a naděje na nový život, který se bude odvíjet v intencích rodové tradice v duchovním smyslu, může korespondovat s jasnými barvami (bílou a modrou), jako je tomu v *Jakubu Kratochvílovi*, anebo v pozměněném modu této barevné polaritě, jak to vidíme v *Hranici stínu*.

Modely prokazují, že základním strukturním principem je střídání achromatickosti a chromatickosti, respektive absolutních dvojic bílá–černá versus bílá–modrá. Tímto v barevném spektru Čepova díla vzniká nejen určitý rytmus, ale též kontrast, o kterém jsme v předchozích kapitolách opakovaně hovořili jako o dalším z výrazných strukturních principů. Vůči těmto třem centrálním barvám (bílá, černá, modrá) se v jednotlivých prózách frekvenčně vymezují další základové barvy (červená, zelená či šedá). Rovněž jsme zjistili, že sémantika barev a barevných kompozic závisí na míře „světelnosti“ fikčního světa. Dalšími aspekty, které ovlivňují fikční sémantiku barev, jsou

přirozeně narativně kompoziční kritéria, která se rovněž varíují. Totéž potom platí také pro Čepova vypravěče, který, ačkoli využívá různých narativních technik (homodiegetický, heterodiegetický vypravěč, komentující či vnitřně fokalizovaný vypravěč), se vykazuje společným rysem – výraznou dialogičností projevující se jak vůči postavám příběhu (viz například povídka *Domek*), tak vůči čtenáři (například povídka *Ponocný*).

Principy invariantnosti a kontrapunktu vyvolávající specifický rytmus Čepových próz se týkají *de facto* všech částí narativu. Dalším společným jmenovatelem próz je leitmotiv střídajících se ročních cyklů, se kterými souvisí i příslušná barevná kompozice. Ve fikčních světech však barvy nevyjadřují pouze příznak ročního období, ale do jejich významového plánu se promítají sémantické rezultáty metafyzických a symbolických konstrukcí. Pro jednotlivé barvy i barevnost Čepových fikčních světů je příznačná kombinace smyslově sensorické evokace barev spolu s jejich významy metafyzickými, spirituálními. Barevná tonalita fikčních prostorů má tedy ve výsledku povahu palimpsestu; vztahuje se k jevovému světu a jeho přirozeným barvám, avšak současně jej dalece překračuje směrem do oblasti světa duchovního, světa vyměřeného jediné skutečným a intenzivním prožitkem křesťanské víry. Barvy vytváří základní osnovu takové axiologické soustavy fikčního světa, do které je téměř neviditelnou stopou vepsán jeho hlubší smysl, který sice transcenduje za hranice jevové skutečnosti, ale je s ní neodmyslitelně a nutně spojen. Jsou to především barvy, které coby barvy fixované na konkrétní jevy fungují jako indexy soustavy „druhého prostoru“, nehmotného a neviditelného, přesto neustále a v různé míře své intezity zpřítomňovaného.

Využití barev pro evokaci tohoto komplikovaného sémantického konstruktů se v Čepově díle ukázalo jako maximálně funkční, neboť barvy nabízí dostatečně širokou i výraznou paletu funkčně sémantického využití; vedle jejich funkce deskriptivní se jedná o funkci charakterizační, evaluativní, axiologickou, symbolickou či fenomenologicko-spirituální. Fikční ontologie barev se realizuje jak na ose smyslově konkrétních kvalit, které jsou připisovány fikčním entitám, tak na úrovni vysoce abstraktních kontextů. Tato základní polarita umožňuje vytvořit rámec pro konfiguraci složité významové struktury, jakou je intenzivní prožitek transcendence v křesťanském smyslu. A protože tato oblast lidské zkušenosti se ve skutečnosti nachází za hranicemi její možné artikulovatelnosti, fungují barvy jako spolehlivé katalyzátory takových významů. Čepův vypravěč prostřednictvím barevných kombinací, hry světla a stínu podává jedinečnou uměleckou „zprávu“ o tomto druhém světě. Její povaha nespočívá ve věcné správnosti, ale v umělecky evokativní síle.

Čepovy prózy dokládají, že barvy ve fikčních světech nemají pouze jasné symbolické významy, ale že se manifestují také svými jedinečnými vlastnostmi, mezi které náleží především intenzita a kontrast. Naši analýzou jsme se pokusili prokázat, že uvedené

kvality, které je třeba zkoumat jako kvality sémantické, je možné podrobit systematickému, a dokonce empiricky fundovanému výzkumu a objasnit je v díle nikoli impresionistickým výkladem, ale na exaktní metodě vystavěné analýze.

6. Close reading nebo distant reading?²⁴¹

(místo závěru)

1.

Na konci předchozího oddílu jsme v souvislosti s problematikou barev v Čepově próze uvedli veškeré důležité poznatky, ke kterým jsme v průběhu analýzy a interpretace dospěli. Dodejme snad ještě tolik, že barevnost fikčních světů samozřejmě není podmíněna výhradně lexémy základových barev, ale podílí se na ní mnohem širší spektrum různorodých komponentů (v našem případě) fikčního narativu, počínaje těmito lexémy, přes narativní strategie a kompozice až k různým způsobům vyjadřování kognitivních aspektů. Konceptualizace barev ve fikčních světech rovněž nemusí být nutně řešena metodologickým způsobem, který jsme zde představili. Užitečný by se jevil například výzkum soustředěný na kognitivní kritéria v rámci fikčních světů. Úkol, který jsme si v této práci vytyčili, však směřuje specifickým směrem, jehož společným jmenovatelem jsou kvantitativní modely a jejich literárněvědná interpretace. Proto bychom na tomto místě, které bývá obvykle vyhrazeno závěrečnému shrnutí, věnovali pozornost jednomu z důležitých problémů, který je s takto orientovaným výzkumem a jeho metodologií úzce spojen a který je uveden názvem této kapitoly.

V souvislosti s aktuálním zapojením kvantitativních metod a statistických modelů do literární vědy se často hovoří o tzv. *distant reading*, pojmu, který zavedl a zformuloval Franco Moretti: „*Distant reading*‘ (distanční čtení), jak jsem toto pojetí již jednou napůl v žertu, napůl ovšem vážně nazval, je přístupem, pro nějž vzdálenost neznamená překážku, nýbrž specifickou formu poznání. Vzdálenost sice pomíjí jednotlivé detaily, zato však odhaluje jejich širší propojení, jejich vztahy, vzorce a formy.“ (Moretti 2014: 7–8) Řečeno jinými slovy, tzv. distanční čtení je založeno na schopnosti automatického zpracování a analýzy velkého objemu textů (*big data*), kdy jsou v rámci takové množiny většinou statisticky vyhodnocovány vztahy mezi jednotlivými prvky či množinami prvků, a to na základě určitého kvantifikovatelného příznaku. Takovým příznakem může být žánr, ale třeba i autorský styl definovaný na základě vybrané skupiny stylových prostředků, tematické či motivické prvky ad. Distanční čtení je typem strukturální analýzy založené

²⁴¹ Kapitola byla publikována jako samostatná studie v knize *Mezi kritikou a poezií. Ladislavu Soldánovi k osmdesátinám* (2018).

na kvantitativních metodách, které se soustředí na vztahové relace v rámci rozsáhlých textových oblastí. Nezpochybnitelnou předností takového přístupu je především schopnost analytického zpracování velkého objemu textů, které je metodologicky koherentní, soustředěné a exaktní.

Jak dále uvádí Moretti, *distant reading* tvoří „jakýsi protipól k tzv. metodě ‚close reading‘ neboli striktnímu vycházení pouze z textu samotného.“ (Moretti 2014: 7) Z hlediska metodologického zaměření a jeho úhlu pohledu je mezi oběma pojmy rozdíl právě v míře analytického odstupu od textu a způsobu „zanoření“ do textu. Jestliže se nám při *distančním čtení* daří objevovat makrostrukturní vztahy uvnitř obvyčně rozsáhlého souboru textů,²⁴² potom v případě *close reading* jsou výsledkem analýzy vztahy na mikroúrovňích textů (srov. Nünning 2006: 99–100). Podstatou *close reading* je interpretovo intenzivní zanoření se do přediava textu, do jeho strukturní sítě s cílem poskytnout takovou interpretaci, která by vycházela výhradně z textu samotného a nebyla rušena vnětextovými okolnostmi. *Close reading* tedy záměrně opomíjí vnější kontexty, jakými jsou vztahy k jiným textům, ať již uměleckým či neuměleckým, ale také vztahy k jiným typům médií a dobové diskurzivitě. Jestliže je cílem *close reading* učinit vlastní text jakousi alfou a omegou interpretace, je potom jejím výsledkem interpretační akt vycházející z dovednosti a kompetence interpretujícího subjektu plně soustředěného na daný text. To má své nesporné výhody, které spočívají především v možnosti zkoumat nejen různovrstevné imanentní zákonitosti textu, ale také ve volbě strategie jeho analýzy a způsobu dekodování. Na straně druhé zde existuje potenciál subjektivního zkreslení takové interpretace, pokud tedy nebudeme její subjektivní aspekt chápat pozitivně.

V případě kvantitativních a statistických metod, které se dnes využívají v literární vědě, sice můžeme hovořit o nemalé míře objektivity, jež je uplatněna při takovém typu analýzy, na straně druhé se tyto metody potýkají s výtkami, které poukazují právě na absenci náležité interpretace analyzovaného jevu. Zde je třeba tvrzení zpřesnit tím, že interpretací se přirozeně má na mysli interpretace literárněvědná, neboť kvantitativní a statistické modely samy o sobě jsou interpretací v matematickém smyslu

2.

Disparátnost mezi oběma pojmy a jejich metodami ovšem nemusí platit bezvýhradně, a být tak problémem některých nedorozumění. *Close reading* a *distant reading* nemusí

²⁴² Kathryn Schulz pojem *distant reading* definuje jako „understanding literature not by studying particular texts, but by aggregating and analyzing massive amounts of data“. (Schulz 2011)

být nutně uvažovány ve vzájemném protikladu. Oba přístupy totiž disponují nemalým potenciálem vzájemného funkčního překrytí, což je umožněno přijetím jejich společného strukturálně orientovaného epistemologického východiska. Naopak striktní vymezování obou přístupů proti sobě může dokonce vést k nedorozumění spočívajícím v nepochopení konceptu *distant reading*. Kathryn Schulz ve svém článku věnovaném Morettiho metodě dokonce uvádí následující tvrzení: „To understand literature, Moretti argues, we must stop reading books.“ (Schulz 2011) Je otázkou, zdali lze Morettimu takový názor skutečně připsat.²⁴³ Mnohem důležitější je, že metody, na kterých se technika *distant reading* obvykle zakládá, tj. metody kvantitativní a statistické, v žádném případě nemusí být v nesmiřitelné konfrontaci s jinými, tradičnějšími literárněvědnými přístupy.²⁴⁴

Vzájemné spojení obou metod spočívá kromě společného strukturně teoretického fundamentu²⁴⁵ rovněž v míře „odstupu“, s jakým obě přistupují ke svému materiálu. Jednou z nepopíratelných předností kvantitativních a statistických analýz v literární vědě je jejich schopnost zpracovávat rozsáhlé množiny textů. Kvantifikace tzv. *big data* poskytuje literárním badatelům systematizovaný náhled na literární pole, které je na jednu stranu dostatečně široké pro vyvozování obecných strukturních tendencí, na straně druhé je zpracováno metodou, která je nejen koherentní, ale především objektivní a exaktní ve smyslu toho, jakým způsobem jsou jevy zpracovávány. Naopak přesnost a spolehlivost introspektivní analýzy literárních jevů (např. tematiky, narativity, postavy apod.) se zmenšuje s narůstajícím materiálem, což se ve výzkumné praxi obvykle řeší početnější pracovní skupinou. Zde ovšem vyvstává problém možné metodologické inkoherece nebo nestejně intenzity analýzy. Dalším problémem se přirozeně stává rozsah excerpcovaného materiálu, který je v takovém případě nutně selektivní. Výběr literárního materiálu (textů) se podřizuje buďto předem definovanému problému a časovému vymezení, anebo je odkazováno ke kánonu.

Tzv. kvantitativní makroanalýza, jejíž metody a způsoby uplatnění v literární vědě představil například Franco Moretti (viz Moretti 2014), je tedy vhodným nástrojem pro výzkum obecných strukturních (diskurzivních) tendencí u rozsáhlého korpusu textů. Na straně druhé ovšem platí, že samotná kvantitativní analýza a statistické modelování jejích výsledků automaticky nezaručují správnou interpretaci těchto výsledků. Jinými

²⁴³ Například v knize *Grafy, mapy, stromy* Moretti konstatuje, že „kvantitativní data jsou užitečná, jelikož jsou nezávislá na interpretacích jednotlivých badatelů, a dále [...] jsou podnětná, protože vyžadují interpretaci mimo kvantitativní pole“. (Moretti 2014: 37)

²⁴⁴ Označením *tradiční* nemyslíme zastaralé, ale etablované a obecně přijímané metody.

²⁴⁵ Srov.: „Structuralist linguistics and poetics thus did not only *resemble* digital literary studies, they could in fact be digital literary studies...“ (Cramer 2016: 12)

slovy, je třeba vždy rozlišovat mezi tímto typem analýzy a literárněvědnou interpretací *sui generis*, která teprve poskytuje výsledkům analýzy smysluplnou vědeckou hodnotu. Je rovněž třeba si uvědomit, že mezi strojovou analýzou a její interpretací není vztah přímé kauzality. Na tuto skutečnost upozorňuje také Moretti, který konstatuje následující obecné zjištění: „Kvantifikace předloží problém a morfologie najde řešení. Rád bych však dodal, že jen tehdy, pokud se vše odehrává, jak má. Asymetrie mezi kvantitativním *explanandum* a kvalitativním *explanans* je tak markantní, že zde máme často skvěle definovaný problém, avšak s nulovou možností řešení.“ (Moretti 2014: 33)

3.

Jak se čím dál tím častěji ukazuje, výhody aktuálních metod kvantifikace v literárněvědném bádání nemusí spočívat pouze v analýze rozměrných textových korpusů, ale jejich užitečnost se ukazuje i při zpracování dílčích textů. Nicméně i zde platí to, co jsme konstatovali před chvílí, tj. vztah mezi výsledky kvantifikace a literárněvědné interpretace je nezbytné funkčně a kriticky usouvztažnit. Co tvoří korektiv takového usouvztažení, je příslušná literárněvědná teorie, která je rovněž fundamentem zvolené strategie kvantifikace. Jinými slovy, literární teorie vymezuje nejen oblasti kvantifikace, ale také determinuje kvantifikaci takovým způsobem, aby její výsledky byly potenciálně relevantní pro další literárněvědné zpracování.²⁴⁶

Zajímavým způsobem je tato problematika aktuálně demonstrována ve studii *From a distance „You might mistake her for a man“: A closer reading of gender and character action in Jane Eyre, The Law and the Lady, and A Brilliant Woman* (2018), která vychází z poznatků dřívější kvantitativní analýzy realizované M. L. Jockersem a G. Kirilloffovou (Jockers – Kirilloff 2016), v rámci které na materiálu anglické prózy 19. století autoři zjistili základní tendenci popsanou jako „strong correlation between character gender and verbs in the nineteenth-century novel“ (Kirilloff – Capuano – Fredrick – Jockers 2018: 1). Kromě uvedené silné korelace identifikující v daném korpusu prózy invariantní způsoby používání sloves u mužských a ženských postav autoři také zjistili, že některé prózy tohoto korpusu nejenže tento princip dostatečně nenaplnují, ale přímo jej porušují.²⁴⁷ Tvůrci jmenované studie si proto položili důležitou otázku, která posunuje předchozí statistický

²⁴⁶ Ve versologii, kde se kvantitativní metody využívají velmi často, se předmětem kvantifikace stávají versologické kategorie, jakými jsou například metrum nebo rým. Naopak u prozaických textů se často kvantifikuje stylová charakteristika promluvhových úseků či narativních segmentů. Je to vždy příslušný literárněvědný výzkum, který určuje, co se stane předmětem statistických analýz a modelování a za jakým účelem se tyto metody používají.

²⁴⁷ „Though these results suggest an overall trend in the novelistic depiction of male and female behavior, Jockers and Kirilloff found 408 of 3,329 (12 %) novels where male characters were performing verbs more typically associated with

výzkum k jeho potenciální literárněvědné využitelnosti: „While in Jockers and Kirilloff’s macroscale study, the machine classified these novels as deviating from corpus norms, at a closer scale we might ask, if, and to what extent, these patterns in gendered behavior shape the narrative impact of each novel for human readers.“²⁴⁸ (Kirilloff – Capuano – Fredrick – Jockers 2018: 2)

Na této studii se na jedné straně velmi názorně ukazuje užitečnost kvantitativních metod aplikovaných na literární materiál za účelem matematické analýzy vybraných komponentů,²⁴⁹ na straně druhé nezbytnost funkční analyticko-interpretační kooperace mezi postupy *distant reading* a *close reading*. Autoři zjistili, že ve třech analyzovaných anglických románech 19. století (viz pozn. 247) ženské protagonistky mluví a jednají jako typičtí mužští konatelé a muži zase vykazují pasivnější způsoby chování, typické povětšinou pro ženské postavy. Jestliže statistická analýza tato díla jednoznačně detekovala jako „excesy“ v rámci definovaného korpusu prózy, potom pro všechny tři prózy určila stejný způsob této excesivnosti spočívající ve výše zmíněné atypičnosti užití sloves v souvislosti s genderovým typem protagonisty. Jak ovšem prokázal nejnovější článek Gabi Kirilloffové a kol. (2018), ve všech třech románech je tohoto způsobu využito v odlišných významových relacích, neboť všechny tyto romány jedinečným způsobem reflektují dobovou otázku ženské emancipace v Anglii, tzv. *Woman Question*.

Dílčí funkční a především významové rozdíly realizované analogickým strukturálním způsobem²⁵⁰ může v tuto chvíli objasnit až další analýza, která je schopna sledovaný jev zapojit do širších kontextů narativních struktur románů. Následující citace z výše jmenované studie demonstruje přechod a především funkční propojení mezi výsledky kvantifikace a vlastní literárněvědné interpretace: „In the *Law and the Lady*, females participate in typically male pronoun/verb constructions at more than double the rate that they do so in the larger corpus. [...] However, though Collins [autor románu Wilkie Collins – pozn. R. Z.] may characterize Valeria [protagonistka románu – pozn. R. Z.] in

female characters and 647 of 3,329 (19 %) where female characters were performing verbs more typically associated with male characters.“ (Kirilloff – Capuano – Fredrick – Jockers 2018: 2)

248 Autoři si dobře uvědomují funkční korelaci i distinkci mezi *distant reading* a *close reading*, jak ostatně vyplývá i z následujícího explicitního konstatování: „Examining these three ‚outlier‘ novels [Z množiny próz, které neodpovídají globální tendenci verbálních způsobů vyjadřování mužů a žen, vybírají pro detailní analýzu tři prózy: román Charlotty Brontëové *Jana Eyrová* (1847), román Wilkie Collinse *The Law and the Lady* (1875) a román Julie Chetwyndové *A Brilliant Woman* (1892) – pozn. R. Z.] through the close reading perspective of traditional literary studies offers the opportunity to explore the benefits and limitations of using computational tools to study the relationship between gender and action in fiction.“ (Kirilloff – Capuano – Fredrick – Jockers 2018: 2)

249 Zde jimi byly promluhové úseky mužských a ženských postav z hlediska pro ně atypicky užitých sloves. U ženských postav se většinou jedná o užití takových sloves, která konceptualizují postavu jako aktivního konatele a hybatele událostí (dělat, najít, říkat, brát, komunikovat, obstarávat, dávat, vyrábět, volat aj.), naopak u mužských postav se jedná o slovesa zdůrazňující jejich převládající pasivitu (koukat se, poslouchat, ptát se, odpovídat, mluvit, číst aj.).

250 Tj. vzorci Ona + slovesa typická pro mužské konatele a On + slovesa typická pro ženské konatele (viz pozn. 249).

surprisingly unconventional terms, it does seem, in the end, that her agency is not so much inspired by a move toward the ‚masculine‘ but rather as a manifestation or byproduct of an innately ‚feminine‘ power of intuition. [...] Collin’s novel may read as a celebration of female agency, and in many ways it is important to note that Valeria’s agency is still at times couched in an essentializing of ‚feminine‘ behavior.“ (Kirilloff – Capuano – Fredrick – Jockers 2018: 12, 15) Jestliže významová intence ženské protagonistky románu *The Law and the Lady* ústí v tematizaci síly ženské intuice, potom v *Janě Eyrové* je v chování této postavy jednoznačně manifestována otázka ženské emancipace na rovině aktivního vyrovnání se s mužským světem a způsoby jeho chování, jak konstatují autoři. Na tomto malém příkladu jasně vidíme obecný problém, se kterým se setkáváme v případě aplikace kvantitativních metod a statistických modelů v literární vědě a který spočívá v absenci výkladu sémantiky,²⁵¹ na který jsme u standardních literárněvědných analýz a interpretací zvyklí.²⁵²

Uvedený typ statistické analýzy zaměřený na problematiku v dílčích textech náleží k tzv. mikroanalýze.²⁵³ Ačkoli je rozsah analyzovaného materiálu specifikovanější a může probíhat na úrovni zcela konkrétních textů, důležitým kritériem stále zůstává schopnost relevantní implementace těchto výsledků do finálního kontextu literárněvědného výkladu.

4.

Pracovní postup spočívající na propojení metodologie založené na kvantifikaci a jejím statistickém vyhodnocování spolu s tradičními literárněvědnými analyticko-interpretacími metodami (například v podobě strukturálně-sémiotické interpretace) označujeme za tzv. řízenou (*analyticko*) *interpretační metodu*. Jejím smyslem je funkční propojení dvojího typu analýzy textu, při kterém se účelově determinuje badatelova introspektivní

251 Srov. též Cramer 2016.

252 Na uvedenou skutečnost v závěru studie upozorňují také Kirilloffová a kol.: „The computer model was successful in detecting this deviance from the norms of the larger corpus but weaker in helping us to understand how and why. [...] [W]hat is missing from the computer model’s results is not only a sense of what is being taken but the emotional valence of the act itself.“ (Kirilloff – Capuano – Fredrick – Jockers 2018: 21)

253 K pojmu *mikroanalýza* srov.: „On a smaller scale, which I call ‚microanalysis‘, computational stylistics has often focused on style variation within a single work or author as a way of better understanding authorship and style.“ (Hoover 2017: ii17)

Obecně jsme o povaze kvantitativní makroanalýzy a mikroanalýzy v literární vědě pojednali jinde (viz Změlík 2018b), na tomto místě pouze dodejme, že tzv. mikroanalýza se nezaměřuje výhradně na problematiku autorského stylu, ale její podstata spočívá jednak v menším rozsahu excerpovaného textového materiálu a jednak v zaměření na vnitrotextové strukturní rysy.

analytická strategie, která je řízena strategiemi (badatelova) čtení. Tento způsob recipování má své přednosti i limity, podobně jako „čtení“ založené na kvantitativních a statistických modelech. Ačkoli je badatelova recepce textu podmíněna zvolenou teorií a metodologií, nikdy se zcela nezbaví subjektivní selektivity informací, která je významně determinována povahou paměti a kulturním kontextem.²⁵⁴ Naopak kvantitativní či statistické modely tyto aspekty eliminují. Jejich význam pro literární vědu spočívá především v tom, že umožňují komplexní a subjektivně nezatížený náhled na situaci pozorovaného jevu a současně dovolují vymezit základní orientační oblasti, které budou výchozími podněty pro systematickou (řízenou) literárněvědnou interpretaci. Zapojením těchto modelů do literárněvědné práce usilujeme o vytvoření systematického a objektivního náhledu, který by umožnil, aby se navazující literárněvědný výklad nemusel odvíjet výhradně od badatelovy introspekce ovlivněné strategií jeho čtení. Na druhé straně, jako každá metoda má i tato své limity a nedostatky.

Vraťme se však k původní otázce, kterou je vztah mezi metodami *close reading* a *distant reading*. Bylo by jistě nedorozuměním tvrdit, že *close reading* zpřesňuje kvantitativní analýzu. Ve skutečnosti se nejedná o zpřesnění, ale o její literárněvědnou kontextualizaci, která se děje implementací jejích výsledků do literárněvědného výkladu. Toto včlenění má za úkol vysvětlit výsledky modelů s ohledem na další strukturně-sémantické aspekty textu a kontextů, které nebyly anebo nemohly být předmětem relevantní kvantifikace. Na straně druhé ani kvantitativní modely plně neurčují vlastní interpretaci, ale staví se k ní jako pomocný nástroj, jenž upozorňuje na symptomatické situace a neuralgická místa. Smyslem interpretace statistických modelů v literární vědě je především vysvětlit funkci a sémantiku jevů v závislosti na výsledcích modelování. Jestliže literárněvědná interpretace poskytuje těmto modelům konečný smysl, jsou to statistické modely, co poskytuje literárněvědnému bádání relativně objektivní a exaktní platformu.

254 Srov. heslo *čtení* ve *Slovníku novější literární teorie*: „Pohyb čtení – a dílo jím vyvolané v život – nelze vidět při pouhém pohledu na text, na chronologický pořádek vět. V průběhu čtení se neustále vytvářejí očekávání toho, co nastane, vzhledem k tomu, co bylo již přečteno a čemu čtenář dodal tvářnost představy. Tento proces však není plynulý, ale diskontinuítní: očekávání jsou průběžně zklamávána nebo naplněna jiným než anticipovaným způsobem, vznikají mezery v tematickém plynutí textu, jsou pociťovány neúplnosti v textuře, o nichž předpokládáme, že jsou dočasné. [...] Čtení je tak hrou pretencí a retencí, dialektickým sepětím vzpomínky a očekávání, při němž možnosti, jež byly vyloučeny, zpětně ovlivňují celek díla i čtenářovy zkušenosti.“ (Müller – Šidák 2012: 81)

Přílohy

Příloha 1: Frekvenční hodnoty barev (lemmat adjektiv) v korpusech ČNK, BNC.

#	lemma	ČNK		BNC		
		AF	RF		AF	RF
1	bílý	30697	254,22	černý	23609	236,09
2	černý	29197	241,80	bílý	23111	231,11
3	červený	17302	143,29	červený	14374	143,74
4	zelený	15881	131,52	zelený	14059	140,59
5	modrý	12871	106,59	modrý	9941	99,41
6	žlutý	8217	68,05	hnědý	8279	82,79
7	hnědý	6363	52,70	šedý	5406	54,06
8	šedý	6090	50,44	žlutý	4317	43,17
9	růžový	5880	48,70	růžový	3103	31,03
10	oranžový	2461	20,38	oranžový	2582	25,82
11	fialový	2033	16,84	fialový	528	5,28

Příloha 2: Relativní frekvence kategorií barev u vybraných (sub)korpusech.

#	BARVA	SYN 2015	SYN FIC	SYN FIC NOV	SYN FIC VER	ČEP	HRABAL	ČAPEK	MÁCHA
		RF	RF	RF	RF	RF	RF	RF	RF
1	WHITE	261,66	367,44	356,33	831,28	882,49	776,58	384,67	1196,59
2	BLACK	251,40	378,08	366,48	730,76	527,92	449,51	413,43	1255,68
3	RED	154,13	190,40	192,15	249,92	286,28	407,46	146,21	457,97
4	GREEN	132,78	143,88	135,63	318,74	220,63	299,87	74,29	310,23
5	BLUE	116,09	188,14	184,78	353,16	588,32	306,06	194,14	325,01
6	GOLD	113,60	119,57	109,00	339,58	73,54	340,69	162,98	384,09
7	GREY	73,62	122,64	119,82	204,65	231,13	51,94	57,52	531,82
8	YELLOW	72,27	86,21	85,36	164,80	123,44	129,22	101,86	88,63
9	BROWN	54,59	78,59	79,76	57,96	94,55	50,08	34,75	0,00
10	PINK	50,83	73,70	74,20	172,05	49,91	100,79	61,12	339,77
11	VIOLET	18,20	25,54	25,35	48,00	42,03	78,53	19,18	0,00

Příloha 3: Kategorie barev v jednotlivých (sub)korpusech řazených dle klesající frekvence.

#	BARVA	SYN 2015
		RF
1	WHITE	261,66
2	BLACK	251,40
3	RED	154,13
4	GREEN	132,78
5	BLUE	116,09
6	GOLD	113,60
7	GREY	73,62
8	YELLOW	72,27
9	BROWN	54,59
10	PINK	50,83
11	VIOLET	18,20

#	BARVA	SYN FIC
		RF
1	BLACK	378,08
2	WHITE	367,44
3	RED	190,40
4	BLUE	188,14
5	GREEN	143,88
6	GREY	122,64
7	GOLD	119,57
8	YELLOW	86,21
9	BROWN	78,59
10	PINK	73,70
11	VIOLET	25,54

#	BARVA	SYN FIC NOV
		RF
1	BLACK	366,48
2	WHITE	356,33
3	RED	192,15
4	BLUE	184,78
5	GREEN	135,63
6	GREY	119,82
7	GOLD	109,00
8	YELLOW	85,36
9	BROWN	79,76
10	PINK	74,20
11	VIOLET	25,35

#	BARVA	SYN FIC VER
		RF
1	WHITE	831,28
2	BLACK	730,76
3	BLUE	353,16
4	GOLD	339,58
5	GREEN	318,74
6	RED	249,92
7	GREY	204,65
8	PINK	172,05
9	YELLOW	164,80
10	BROWN	57,96
11	VIOLET	48,00

#	BARVA	ČEP
		RF
1	WHITE	882,49
2	BLUE	588,32
3	BLACK	527,92
4	RED	286,28
5	GREY	231,13
6	GREEN	220,63
7	YELLOW	123,44
8	BROWN	94,55
9	GOLD	73,54
10	PINK	49,91
11	VIOLET	42,03

#	BARVA	HRABAL
		RF
1	WHITE	776,58
2	BLACK	449,51
3	RED	407,46
4	GOLD	340,69
5	BLUE	306,06
6	GREEN	299,87
7	YELLOW	129,22
8	PINK	100,79
9	VIOLET	78,53
10	GREY	51,94
11	BROWN	50,08

#	BARVA	ČAPEK
		RF
1	BLACK	413,43
2	WHITE	384,67
3	BLUE	194,14
4	GOLD	162,98
5	RED	146,21
6	YELLOW	101,86
7	GREEN	74,29
8	PINK	61,12
9	GREY	57,52
10	BROWN	34,75
11	VIOLET	19,18

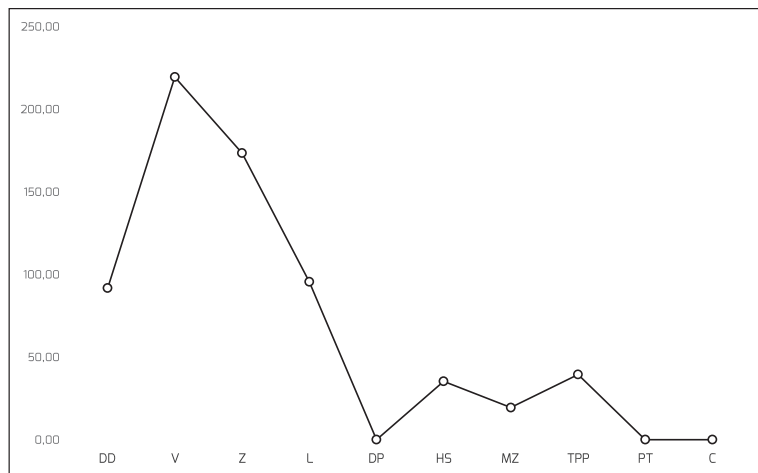
#	BARVA	MÁCHA
		RF
1	BLACK	1255,68
2	WHITE	1196,59
3	GREY	531,82
4	RED	457,97
5	GOLD	384,09
6	PINK	339,77
7	BLUE	325,01
8	GREEN	310,23
9	YELLOW	88,63
10	BROWN	0,00
11	VIOLET	0,00

#	BARVA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
		ČEP	DD	V	Z	L	DP	HS	MZ	TPP	PT	C
			RF	RF	RF	RF	RF	RF	RF	RF	RF	RF
1	WHITE	882,49	733,85	1711,43	1473,65	1274,08	561,88	776,03	427,48	1025,35	753,83	892,22
2	BLUE	604,08	550,38	438,82	433,42	1178,53	477,60	440,92	641,23	828,17	471,14	339,89
3	BLACK	527,92	596,25	1272,60	953,53	637,04	421,40	458,56	349,76	236,62	596,78	339,89
4	RED	286,28	366,93	175,53	216,71	509,63	477,59	317,46	272,03	118,31	282,69	127,46
5	GREY	231,13	137,60	131,65	86,69	254,82	337,12	141,10	174,88	256,33	345,51	382,38
6	GREEN	220,63	458,65	394,94	86,69	318,52	168,56	194,01	369,19	98,59	141,34	127,46
7	YELLOW	123,44	137,60	175,53	130,03	191,11	56,19	35,27	97,16	236,62	125,64	84,97
8	BROWN	94,55	0,00	87,76	0,00	159,26	56,18	123,46	97,16	216,90	31,41	84,97
9	GOLD	73,54	45,87	131,65	86,69	222,97	28,09	70,55	58,29	0,00	94,23	42,49
10	PINK	49,91	91,73	0,00	43,34	159,26	28,09	17,64	58,29	98,59	15,70	0,00
11	VIOLET	42,03	0,00	43,88	86,69	95,56	28,09	70,55	19,43	39,44	15,70	42,49
			3118,86	4563,79	3597,44	5000,78	2640,79	2645,55	2564,90	3154,92	2873,97	2464,22

D	0,83	0,29	0,36	1,23	0,97	0,71	1,65	1,31	0,70	0,55
ACHR	42,65 %	65,38 %	67,47 %	38,22 %	37,23 %	46,67 %	30,30 %	40,00 %	46,99 %	50,00 %
CHR	57,35 %	34,62 %	32,53 %	61,78 %	62,77 %	53,33 %	69,70 %	60,00 %	53,01 %	50,00 %

Příloha 4: Kategorie barev v jednotlivých subkorpusech (chronologické řazení) autorského korpusu prózy ČEP. Řazení je distribuční vzhledem ke korpusu ČEP.

[illegible]

Příloha 25: Frekvenční situace lemmatu *rudý* v jednotlivých Čepových (sub)korpusech.**Příloha 26:** Kompozita v Čepově próze.

	<i>Vigilie</i>	<i>Zeměžluč</i>	<i>Modrá a zlatá</i>	<i>Tvář pod pavučinou</i>	<i>Polní tráva</i>	<i>Cikání (1999)</i>
hnědozelený			4			
zlatozelený				2		
tmavomodrý						2
hnědočervený				1		
žlutobílý					1	
modrobílý						
červenobílý			1			
červenožlutý	2	1			1	
modrozlatý				1		
tmavohnědý				1		

Summary

The submitted scholarly monograph entitled *Konceptualizace barev v narativní fikci* (na pozadí kvantitativních modelů) [Conceptualization of Colours (on the background of quantitative models)] is focused on the issue of fictional semantics of terms signifying basic colours that has been concretely analysed and interpreted in prosaic work of Jan Čep (1902, Myslechovice – 1974, Paris), a Czech writer. Even if the monograph has a character of a literary theoretical work, from the methodological viewpoint it uses mainly quantitative and statistical methods used mostly by corpus linguistics. In particular, they are quantitative models developed with the use of the authorial corpus in which all prosaic texts written by Jan Čep are included.

The monograph tries to interconnect the methods of quantification and statistics in a functional way, namely to connect resulting quantitative models with literary theoretical interpretation of the quantified phenomena, i.e. with terms for basic colours in Čep's prose, and demonstrate possibilities and limits of this methodological strategy. Therefore the work combines complex view of the linguistic semantics of basic colours with the possibilities of quantitative operations at the level of fictional semantics of these terms. Second-degree conceptualization and controlled literary theoretical interpretation are the two pivotal concepts of the monograph; they refer to the field of literary-theoretical analysis of fictional semantics of colours and to possibilities of its systematic interpretation.

The notion second-degree conceptualization is derived from the term conceptualization of colours used by cognitive linguistics. The approach, represented for example by the works of Anna Wierzbicka (2006, 2014; also reflected in Waszakowa 2000 or Zura 2006) or by so-called Polish Lublin School (see Tokarski 1990, 1993 and 2004), largely resulted from the reaction to previous way of analysing this phenomenon that had been based on normative evolutionary theory of linguistic terms for elementary colours (see Berlin and Kay 1969) and on neurophysiology of colours (see Kay and McDaniell 1978). The second section of the monograph deals namely with the paradigmatic shift in the linguistic thinking of the semantics of basic colours, represented by the switchover from largely formal to conceptual methods of studying the semantics of colours.

In the third section of the monograph, attention is paid to the notion of second-degree conceptualization. We define it, referring to our previous explication of the notion, as a way of semantic saturation of the terms for colours in the context of literary fictional worlds. For our argumentation, the findings of the theory of fictional worlds, namely of its segregationist section, are substantial. According to this conception, neither fictional

worlds nor their components can be equalized to non-fictional worlds (the real world or possible worlds). If cognitive linguists define the semantics of linguistic terms for basic colours as the result of functional interconnection of cognitive mechanisms and the aspects of the external natural world that are largely formed by a particular cultural milieu, then in the frame of a fictional world the fictional semantics of colours results from the conditions of conceptualization that are determined by the character of a particular fictional discourse. From the linguistic perspective, the fictional semantics, crucial for literary-theoretical analysis, forms only an extension of basal semantics. From the literary-theoretical viewpoint, the actual result of the analysis is the way in which colours are used in fictional worlds. Here lie the sources of fictional semantics. While interpreting fictional semantics, one cannot proceed in the way that we witness for example in the linguistic works of Ryszard Tokarski. Tokarski (and other linguists) perform analysis in order to describe the process of semantic derivations of terms for basic colours in a way that can illustrate functional-determining relations between the basal semantic of colours in a language and associative semantics. On the other hand, theory of literature sees the problem from a reversed perspective. The meanings formed in the process of basal conceptualization of colours and during cultural-systemic saturation of the terms with associative meanings are secondary. Although they are preconditions for fictional semantics of colours, the fictional semantics cannot be reduced to such meanings. Inside fictional worlds of literary works, though, unique and individual conceptualization of colours takes place that results in fictional semantics.

One must nevertheless ask if the analysis of the conceptualization of colours must rely merely to introspection, as Tokarski suggested. The fourth section of the monograph, devoted to particular quantitative models, to strategies of their design and to their mutual functional combinations, tries to answer this question. We start with the effort to ground the literary-theoretical analysis in quantitative models that systematically map out actual frequency stratification of terms for basic colours in the fictional narratives of Jan Čep. While creating particular models, we proceed from the general level, represented by frequency stratification of colours in the representative corpora to the situations that are realized in the selected authorial corpora of prose. On the background of comparing stratifications of colours in individual discourse situations we register a shift in the mode of macro-structural organization of basic colours that is determined by a particular discourse type. Quantitative models remind us not only of the measure of divergences and different ways of organizing basic colours in individual discourses represented by the corpora but also of symptomatic modifications of colour organization in a particular discourse and, finally, in the context of Jan Čep's prosaic work. Quantitative models make it possible to observe neuralgic spots of transitions and

changes in the composition of colours related to particular prosaic texts. These models and their mutual comparison subsequently provoke questions that lead to interpretation of these situations.

The fifth section of the book interconnects quantitative models with literary-theoretical interpretation that, having the models at its disposal, turns into so-called controlled literary-theoretical interpretation. The fifth part of the monograph not only interprets fictional semantic of individual colours in Jan Čep's prose with the use of quantitative models; it also serves as a demonstration of controlled literary-theoretical interpretation. It tries to show how we understand the concept of controlled interpretation suggesting that such interpretation cannot be taken for a mere description of quantitative models. Controlled interpretation functionally incorporates the quantitative models to otherwise independent literary-theoretical interpretation that is in our case grounded in structural-semiotic theory.

The results and findings we reached in our efforts are formulated in the last chapter of the fifth section of the book. The sixth section of the monograph thus forms a separate chapter of a kind in which we reflect the relation of the terms of distant reading and close reading that are closely related to our work. Some scholars criticizing the notion of distant reading (see Schulz 2011) point out the absence of necessary literary-theoretical interpretation. In the final chapter we suggest that the method of distant reading (see Moretti 2014) does not have to be seen as strictly opposing the method of close reading. In doing so we not only refer to selected current studies dealing with this issue (see Jockers and Kirilloff 2016 or Kirilloff, Capuano, Fredrick and Jockers 2018) but also utilize our research and its concrete results.

(translated by Josef Líněk)

Bibliografie

Citované prameny

ČEP, Jan. „Cikáni a jiné prózy“. In: Čep, Jan. *Polní tráva*. Praha: Vyšehrad 1999, s. 305–375.

ČEP, Jan. *Děravý plášť*. Praha: Melantrich 1934.

ČEP, Jan. *Dvoji domov*. Praha: Ladislav Kuncíř 1926.

ČEP, Jan. *Hranice stínu*. Praha: Melantrich 1935.

ČEP, Jan. *Letnice*. Praha: Melantrich 1932.

ČEP, Jan. *Modrá a zlatá*. Praha: Melantrich 1938.

ČEP, Jan. *Polní tráva*. Praha: František Borový 1946.

ČEP, Jan. *Tvář pod pavučinou*. Praha: Vyšehrad 1941.

ČEP, Jan. *Vigilie*. Praha: Rudolf Škeřík 1928.

ČEP, Jan. *Zeměžluč*. Praha: Melantrich 1931.

Jan Čep. Literární archiv Památníku národního písemnictví. Číslo fondu/sbírky: 194, přír. číslo: 147/97 (korespondence).

TRÁVNÍČEK, Mojmír (ed.). *Jan Čep – Jan Zahradníček: Korespondence, I. díl*. Praha: Aula 1995.

Ostatní prameny

BAUER, Michal. *Jan Čep ve vzpomínkách své rodiny*. Praha: Torst 2007.

ČEP, Jan. *Sestra úzkost: zlomky autobiografického eseje*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 1994.

FUČÍK, Bedřich. *Čtrnáctero zastavení*. Praha: Triáda 2016.

FUČÍK, Bedřich. *Píseň o zemi*. Praha: Melantrich 1994.

NERVAL, Gérard de. *Sylvie. Aurelie*. Přel. J. Zaorálek. Praha: SNKLHU 1957.

TRÁVNÍČEK, Mojmír. *Pouť a vyhnanství: život a dílo Jana Čepa*. Brno: Proglas 1996.

Citovaná literatura

- ANDERSON, Wendy – BRAMWELL, Ellen. „A Metaphorical Spectrum. Surveying Colour Terms in English“. In: Anderson, W. – Biggam, C. P. – Hough, C. – Kay, Ch. (eds.). *Colour Studies. A broad spectrum*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company 2014, s. 140–152.
- BALEKA, Jan. *Modř, barva mezi barvami*. Praha: Academia 1999.
- BERLIN, Brent – KAY, Paul. *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1969.
- BIGGAM, Carole P. „Prehistoric Color Semantics. A Contradiction in Terms“. In: Anderson, W. – Biggam, C. P. – Hough, C. – Kay, Ch. (eds.). *Colour Studies. A broad spectrum*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company 2014, s. 3–28.
- COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikci*. Přel. M. Orálek – V. Klusáková. Praha: Academia 2009.
- CRAMER, Florian. „Post-Digital Literary Studies“. *MATLIT* 4.1, 2016, s. 11–27. (Dostupné z WWW: <http://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/2384/1993>)
- CVRČEK, Václav – ČERMÁKOVÁ, Anna – KŘEN, Michal. „Nová koncepce synchronních korpusů psané češtiny“. *Slovo a slovesnost*, roč. 77, č. 2, 2016, s. 83–101.
- CVRČEK, Václav. *Kvantitativní analýza kontextu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2013.
- ČERMÁK, František – KRÁLÍK, Jan – KUČERA, Karel. „Recepce současné češtiny a reprezentativnost korpusu (Výsledky a některé souvislosti jedné orientační sondy na pozadí budování Českého národního korpusu)“. *Slovo a slovesnost*, roč. 58, č. 2, 1997, s. 117–124.
- ČERMÁK, František. „Colour Terms in Three Languages: Their Distribution and Function“. *Linguistica Pragensia*, roč. 2, 2014, s. 136–146.
- ČERMÁK, František. *Lexikon a sémantika*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010.
- DAEMMRICH, Horst S. – DAEMMRICH, Ingrid G. *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. Tübingen: Francke Verlag Tübingen und Basel 1995.
- DE VALOIS, Rusell L. – ABRAMOV, Israel – JACOBS, Gerald H. „Analysis of Response Patterns of LGN Cells“. *Journal of the Optical Society of America*, roč. 56, č. 7, 1966, s. 966–977.
- DEDRICK, Don. „The Foundations of the Universalist Tradition in Color-Naming Research (and Their Supposed Refutation)“. *Philosophy of the Social Science*, roč. 28, č. 2, 1998, s. 179–204.
- DOLEŽEL, Lubomír. „Možné světy a literární fikce“. In: Allén, S. (ed.). *Možné světy v humanitních vědách, v umění a v přírodních vědách*. Přel. L. Doležel. Praha: Academia 2012, s. 263–281.
- DOLEŽEL, Lubomír. „Discussion of Alvar Ellegård's Paper „Genre Styles, Individual Styles, and Authorship Identification““. In: Allén, S. (ed.). *Text Processing. Text Analysis and Generation. Text Typology and Attribution. Proceedings of Nobel Symposium 51*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1982, s. 539–551.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003.

- DOLEŽEL, Lubomír. „Mimesis a možné světy“. *Česká literatura*, roč. 45, č. 6, 1997, s. 600–624.
- ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Přel. B. Grygová. Olomouc: Votobia 1997.
- ECO, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Přel. Z. Frýbort. Praha: Argo 1998.
- EJCHENBAUM, Boris. K otázce „formalistů“. In: Kosáková, H. (ed. a přel.). *Formalismus v polemice s marxismem*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2017, s. 55–67.
- ELLEGÅRD, Alvar. „Genre Styles, Individual Styles, and Authorship Identification“. In: Allén, S. (ed.). *Text Processing. Text Analysis and Generation. Text Typology and Attribution. Proceedings of Nobel Symposium 51*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1982, s. 519–537.
- FORT, Bohumil. „Ruth Ronenová a její hledání reality“. In: Ronenová, R. *Možné světy v teorii literatury*. Přel. M. Červenka. Brno: Host 2006. s. 270–280.
- FRANCK, Ludwig. *Statistische Untersuchungen über die Verwendung der Farben in den Dichtungen Goethe's*. (Dissertation), Giessen 1909.
- FRONEK, Josef. *Velký anglicko-český slovník*. Praha: Leda 2006.
- GAGE, John. *Color in Art*. New York: Thames & Hudson 2006.
- GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Přel. E. Brechtová. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2007.
- GINTER, Anna. „Kolory w opowiadaniach Vladimira Nabokova: barwa zielona“. *Acta Universitatis Lodzensis – folia linguistica rossica*, roč. 10, 2014, s. 97–104.
- GOODMAN, Nelson. „Slova, díla, světy“. In: Peregrin, J. (ed. a přel.). *Obrat k jazyku: druhé kolo (Jazyk, myšlení a svět v názorech postanalytických filozofů)*. Praha: Nakladatelství Filozofického ústavu AV ČR 1998, s. 129–146.
- HAMILTON, Rachael. „Exploring the Metaphorical Use of Colour with the Historical Thesaurus of English“. In: Anderson, W. – Biggam, C. P. – Hough, C. – Kay, Ch. (eds.). *Colour Studies. A Broad Spectrum*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company 2014, s. 153–166.
- HILL, Peter M. „The Metaphorical Use of Colour Terms in the Slavonic Languages“. In: Wells, D. N. (ed.). *Themes and Variations in Slavic Languages and Cultures*. Perth: Australia and New Zealand Slavist's Association 2008, s. 62–83.
- HODROVÁ, Daniela a kol. ... *na okraji chaosu ... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst 2001.
- HOOVER, David. „The microanalysis of style variation“. *Digital Scholarship in the Humanities*, roč. 23, Supplement 2, 2017, s. ii17–ii30.
- HORECKÝ, Ján. „Názvy farieb v slovenčine“. *Slovenská reč*, roč. 28, č. 4, 1963, s. 218–223.
- HRBATA, Zdeněk. *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech*. Jinočany: H&H 1999.

- CHIRIMUUTA, Mazviita. „The Metaphysical Significance of Colour Categorization. Mind, World, and Their Complicated Relationship“. In: Anderson, W. – Biggam, C. P. – Hough, C. – Kay, Ch. (eds.). *Colour Studies. A Broad Spectrum*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company 2014, s. 273–286.
- ISER, Wolfgang. *Fiktivní a imaginární. Perspektivy literární antropologie*. Přel. M. Petříček. Praha: Karolinum 2017.
- JOCKERS, Matthew L. – ARCHEROVÁ, Jodie. *Šifra mistra bestselleru. Anatomie knižního trhu*. Přel. J. Podzimek. Praha: XYZ 2017.
- JOCKERS, Matthew L. *Macroanalysis. Digital Methods and Literary History*. Urbana – Chicago – Springfield: University of Illinois Press 2013.
- JOCKERS, Matthew L. – KIRILLOFF, Gabi. „Understanding Gender and Character Agency in the 19th Century Novel“. *Journal of Cultural Analytics*. Dec. 1, 2016. (Dostupné z WWW: <<http://culturalanalytics.org/2016/12/understanding-gender-and-character-agency-in-the-19th-century-novel/>>)
- KANT, Immanuel. *Kritika čistého rozumu*. Přel. J. Loužil – J. Chotaš – I. Chvatík. Praha: OIKOYMENH 2001.
- KARLÍK, Petr – NEKULA, Marek – PLESKALOVÁ, Jana (eds.). *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2002.
- KATZ, Jerold J. „Analyticity and Contradiction in Natural Language“. In: Fodor, J. A. – Katz, J. J. – Quine, W. V. – Chomsky, N. (eds.). *The structure of languages*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1964, s. 519–543.
- KAY, Paul – BERLIN, Brent – MAFFI, Luisa – MERRIFIELD, William R. – COOK, Richard. *The World Color Survey*. California: Leland Stanford Junior University 2009.
- KAY, Paul – McDANIEL, Chad K. „The Linguistic Significance of the Meanings of Basic Color Terms“. *Language*, roč. 54, č. 3, 1978, s. 610–646.
- KIRILLOFF, Gabi – CAPUANO, Peter, J. – FREDRICK, Julius – JOCKER, Matthew, L. „From a Distance ‚You Might Mistake Her for a Man‘: A Closer Reading of Gender and Character Action in Jane Eyre, The Law and the Lady, and A Brilliant Woman“. *Digital Scholarship in the Humanities*, roč. 33, č. 4, 2018, s. 821–844.
- KLÉGR, Aleš. *Tezaurus jazyka českého*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2008.
- KOLÁŘOVÁ, Ivana. „Názvy barev v přirovnáních v textech současné češtiny (na materiále Českého národního korpusu)“. *Stylistika*, roč. XVIII, č. 1, 2009, s. 253–261.
- KOŽÍŠKOVÁ, Eva. *Člověk hledající domov (Komparace poetik G. Bernanose a J. Čepa)*. Magisterská práce. Filozofická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích 2009.
- KŘEN, Michal. „Kolokační míry a čeština: srovnání na datech ČNK“. In: Čermák, F. – Šulc, M. (eds.). *Kolokace*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2006, s. 223–248.
- KŘÍSTEK, Václav. „Pojmenování barev a jejich uplatnění v kontextu“. In: *Zborník filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave*. Bratislava 1979, s. 131–138.

- KUBÍČEK, Tomáš. *Dvojí domov Jana Čepa*. Brno: Host 2014.
- KUHN, Thomas S. „Možné světy v historii vědy“. In: Allén, S. (ed.). *Možné světy v humanitních vědách, v umění a v přírodních vědách*. Přel. L. Doležel. Praha: Academia 2012, s. 21–45.
- KUSCHEL, Rudolf – MONBERG, Torben. „We Don't Talk Much about Color Here: A Study of Color Semantics on Bellona Island“. *Man*, roč. 9, č. 2, 1974, s. 213–242.
- LAKOFF, George – JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. Přel. M. Čejka. Brno: Host 2014.
- LEVIN, Samuel R. „Dvojitost a odchylka: dva sémantické mody. Posouzení příspěvku Thomase Pavela „Fikční světy a ekonomie imaginárního“. In: Allén, S. (ed.). *Možné světy v humanitních vědách, v umění a v přírodních vědách*. Přel. L. Doležel. Praha: Academia 2012, s. 304–312.
- LEVÝ, Jiří. *Bude literární věda exaktní vědou?* Praha: Československý spisovatel 1971.
- LIBERA, Zbigniew. „Semiotyka barw w polskiej kulturze ludowej i w innych kulturach słowińskich“. *Etnografia Polska*, roč. 31, č. 1, 1987, s. 115–138.
- LINDE, Ulf. „Obraz a rozměr“. In: Allén, S. (ed.). *Možné světy v humanitních vědách, v umění a v přírodních vědách*. Přel. L. Doležel. Praha: Academia 2012, s. 371–385.
- LIŠKOVÁ, Michaela – PERNICOVÁ, Helena. „Pojmenování barev a jejich odstínů v Akademickém slovníku současné češtiny“. *Časopis pro moderní filologii*, roč. 97, č. 2, 2015, s. 169–178.
- LOTMAN, Jurij M. „O exaktnosti v literární vědě“. *Literární noviny*, roč. 15, č. 45, 1966, s. 3.
- LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. Přel. A. Bakešová et al. Praha: Euromedia Group k. s. – Knižní klub 2005.
- MARTÍNEZ- BONATI, Félix. „O fikčním diskurzu“. In: Mihailescu, C.-A. – Hamarneh, W. (eds.). *O fikci nově. Teorie fikčnosti, naratologie a poetiky*. Přel. L. Doležel. Praha: Academia 2017, s. 91–104.
- MacLAURY, Robert E. „From Brightness to Hue: An Explanatory Model of Color-Category Evolution“. *Current Anthropology*, roč. 33, č. 2, 1992, s. 137–186.
- McMANUS, Ian C. – JONES, Amanda L. – COTTRELL, Jill. „The Aesthetics of Colour“. *Perception*, roč. 10, č. 6, 1982, s. 651–666.
- McMANUS, Ian C. „Basic Colour Terms in Literature“. *Language and Speech*, roč. 26, č. 3, 1983, s. 247–252.
- MIHAILESCU, Calin-Andrei – HAMARNEH, Walid. „Úvodem: Pod žárlivým pohledem pravdy“. In: Mihailescu, C.-A. – Hamarneh, W. (eds.). *O fikci nově. Teorie fikčnosti, naratologie a poetiky*. Přel. L. Doležel. Praha: Academia 2017, s. 15–31.
- MORETTI, Franco. *Grafy, mapy, stromy. Abstraktní modely literární historie*. Přel. O. Čaplyginová. Praha: Karolinum 2014.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Genetika smyslu v Máchově poesii“. In: Červenka, M. – Jankovič, M. (eds.). *Studie II*. Brno: Host 2001, s. 305–375.
- MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. Praha: Academia 2012.

- NEBESKÁ, Iva. „Produkce řeči“. In: Karlík, P. – Nekula, M. – Pleskalová, J. (eds.). *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny*, 2017. URL: https://www.czechency.org/slovník/PRODUKCE_ŘEČI (poslední přístup: 11. 9. 2018)
- NEKULA, Marek. „Denotát a designát“. In: Karlík, P. – Nekula, M. – Pleskalová, J. (eds.). *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny*, 2017. (Dostupné z WWW: <https://www.czechency.org/slovník/DENOTÁT_A_DESIGNÁT> [poslední přístup: 11. 9. 2018])
- NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon theorie literatury a kultury*. Přel. A. Urválek – Z. Adamová. Brno: Host 2006.
- PAJDZIŃSKA, Anna – TOKARSKI, Ryszard. „Jazykový obraz světa a kreativní text“. *Slovo a slovesnost*, roč. 71, č. 4, 2010, s. 288–297.
- PAJDZIŃSKA, Anna – TOKARSKI, Ryszard. „Językowy obraz świata – konwencja i kreacja“. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, roč. 87, č. 4, 1996, s. 143–158.
- PARSON, Terence. *Nonexistent Objects*. New Haven: Yale University Press 1980.
- PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*. Přel. H. Zykmond. Praha: Academia 2012.
- PAWŁOWSKI, Adam. „Quantitative Linguistics in the Study of Colour Terminology. A Research Report“. In: Biggam, C. P. – Kay, C. J. (eds.). *Progress in Colour Studies. Volume I. Language and Culture*. Glasgow: University of Glasgow 2006, s. 37–55.
- PETRŮ, Eduard. *Exaktní metody v literárněvědné práci*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 1968.
- PETRŮ, Eduard. „Symbolika drahokamů a barev v Životě svaté Kateřiny“. In: *Vzdálené hlasy: studie o starší české literatuře*. Olomouc: Votobia 1996, s. 81–87.
- PIJOAN, José. *Dějiny umění I*. Přel. L. Macková – H. Stašková. Praha: Odeon 1977.
- PLEBE, Alessio – DE LA CRUZ, Vivian M. „Color Seeing and Speaking. Effects of Biology, Environment and Language“. In: Anderson, W. – Biggam, C. P. – Hough, C. – Kay, Ch. (eds.). *Colour Studies. A broad spectrum*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company 2014, s. 291–306.
- PRATT, Alice E. *The Use of Colours in the Verse of the English Romantic Poets*. Chicago: The University of Chicago Press 1898.
- PROUST, Marcel. *Eseje. Zamýšlení nad Sainte-Beuvem*. Přel. V. Dvořáková. Praha: Mladá fronta 1968.
- PUTNA, Martin C. *Česká katolická literatura 1918–1945*. Praha: Torst 2010.
- RATNER, Carl. „A Sociohistorical Critique of Naturalistic Theories of Color Perception“. *Journal of Mind and Behaviour*, roč. 10, č. 4, 1989, s. 361–372.
- REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. Praha: Leda 2015.
- RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Přel. M. Červenka. Brno: Host 2006.
- RONENOVÁ, Ruth. „Jsou fikční světy možné?“. In: Mihailescu, C.-A. – Hamarneh, W. (eds.). *O fikci nově. Teorie fikčnosti, naratologie a poetiky*. Přel. L. Doležel. Praha: Academia 2017, s. 35–46.

- ROSCH, Eleanor. „Linguistic relativity“. In: Silverstein, A. (ed.). *Human Communication: Theoretical Explorations*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1974, s. 95–122.
- ROYT, Jan – ŠEDINOVÁ, Hana. *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha: Mladá fronta 1998.
- RULÍŠEK, Hynek. *Postavy, atributy, symboly: slovník křesťanské ikonografie*. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie 2005.
- SAUNDERS, Barbara. „Comment on MacLaury's 'From Brightness to Hue: an Explanatory Model of Color-Category Evolution'“. *Current Anthropology*, roč. 33, č. 2, 1992, s. 165–167.
- SEGRE, Cesare. „Modely, bláznovství a zásvěti“. In: Mihailescu, C.-A. – Hamarneh, W. (eds.). *O fikci nově. Teorie fikčnosti, naratologie a poetiky*. Přel. L. Doležel. Praha: Academia 2017, s. 142–149.
- SCHMIDT, Siegfried J. „Mimo skutečnost a fikci? Osud dualismu ve věku (masových) médií“. In: Mihailescu, C.-A. – Hamarneh, W. (eds.). *O fikci nově. Teorie fikčnosti, naratologie a poetiky*. Přel. L. Doležel. Praha: Academia 2017, s. 124–141.
- SCHMIDT, Wolf. *Narativní transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*. Přel. P. Málek. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004.
- SCHMIEDTOVÁ, Věra – SCHMIEDTOVÁ, Barbara. „Určení jazykové základovosti barev v Českém národním korpusu“. In: Čermák, F. – Blatná, R. (eds.). *Korpusová lingvistika. Stav a modelové přístupy*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2006, s. 285–313.
- SCHMIEDTOVÁ, Věra. „Volná a vázaná spojitelnost/kolokabilita názvů barev a jejich odstínů v češtině: analýza na základě ČNK“. In: Čermák, F. – Šulc, M. (eds.). *Kolokace*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2006, s. 311–361.
- SCHULZ, Kathryn. „What is Distant Reading?“ *The New York Times*. 26. června 2011. (Dostupné z WWW: <<https://www.nytimes.com/2011/06/26/books/review/the-mechanic-muse-what-is-distant-reading.html>>)
- SKARD, Sigmund. „The Use of Color in Literature: A Survey of Research“. *Proceedings of the American Philosophical Society*, roč. 90, č. 3, 1946, s. 163–249.
- STEINVALL, Andreas. „Basic Colour Terms and the Type Modification: Meaning in Relation to Functions, Salience and Correlating Attributes“. In: Biggam, C. P. – Kay, C. J. (eds.). *Progress in Colour Studies. Volume I. Language and Culture*. Glasgow: University of Glasgow 2006, s. 56–71.
- ŠTĚPÁN, Josef. „K tzv. odrazové sémantice“. *Jazykové aktuality*, roč. 16, č. 2, 1979, s. 65–66.
- ŠTĚPÁN, Josef. „O pojmenování barev a jeho využití v současné češtině“. *Slovo a slovesnost*, roč. 44, č. 1, 1983, s. 22–29.
- ŠTĚPÁN, Josef. „Odrazová sémantika“. *Acta Universitatis Carolinae. Philologica* 4–5, *Slavica Pragensia* 21, 1978, s. 279–285.
- ŠTĚPÁN, Pavel. *Označení barev a jejich užití v toponymii Čech*. Praha: Univerzita Karlova 2004.
- ŠULC, Michal. „Tematická reprezentativnost korpusů“. *Slovo a slovesnost*, roč. 62, č. 1, 2001, s. 53–61.

- TĚŠITĚLOVÁ, Marie. *Otázky lexikální statistiky*. Praha: Academia 1974.
- TOKARSKI, Ryszard. „Prototypy i konotacje: o semantycznej analizie słowa w tekście poetyckim“. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, roč. 81, č. 2, 1990, s. 117–137.
- TOKARSKI, Ryszard. *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2004.
- TOKARSKI, Ryszard. „Słownictwo jako interpretacja świata“. In: Bartmiński, J. (ed.). *Współczesny język polski*. Wrocław: Wiedza o kulturze 1993, s. 335–362.
- TUREČEK, Dalibor a kol. *České literární romantično. Synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Brno: Host 2012.
- TUREČEK, Dalibor – HAMAN, Aleš a kol. *Český a slovenský literární parnasismus*. Brno: Host 2015.
- TUREČEK, Dalibor – ZAJAC, Peter a kol. *Český a slovenský literární klasicismus. Synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Brno: Host 2018.
- TUREČEK, Dalibor. *Sumář. Diskurzivita české literatury 19. století*. Brno: Host 2018.
- UUSKÜLA, Mari. „The Basic Colour Terms of Czech“. *Trames*, roč. 12, 2008, s. 3–28.
- VALA, Augustin. „Čepova věta“. *Řád, revue pro kulturu a život*, roč. 9, 1943, s. 300–312.
- VALA, Augustin. „Lyričnost Čepovy prózy“. *Řád, revue pro kulturu a život*, roč. 9, 1943, s. 56–64.
- VALACH, Miroslav. *Stroje pomáhají myslet*. Praha: ČSAV 1962.
- VANĚKOVÁ, Irena – NEBESKÁ, Iva. „Kognitivní lingvistika tady a teď“. In: Vaňková, I. (ed.). *Co na srdci, to na jazyku: kapitoly z kognitivní lingvistiky*. Praha: Karolinum 2005, s. 17–36.
- VANĚKOVÁ, Irena. „Językowe i kulturowe odniesienia czeskiej nazwy barwy zielony“. In: Grzegorzczkova, R. – Waszakowa, K. (eds.). *Studia z semantyki porównawczej – Część II. Nazwy barw, nazwy wymiarów, predykty mentalne*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2003, s. 9–22.
- VANĚKOVÁ, Irena. „Mienić się różnymi kolorami. (Zabarwienie skóry jako symbolizacja cech i stanów psychofizycznych człowieka)“. In: Grzegorzczkova, R. – Waszakowa, K. (eds.). *Studia z semantyki porównawczej – Część I. Nazwy barw, nazwy wymiarów, predykty mentalne*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2000, s. 105–123.
- VANĚKOVÁ, Irena. „Kategorizace a význam“. In: Vaňková, I. (ed.). *Co na srdci, to na jazyku: kapitoly z kognitivní lingvistiky*. Praha: Karolinum 2005b, s. 67–91.
- VANĚKOVÁ, Irena. „Jazykový obraz světa“. In: Vaňková, I. (ed.). *Co na srdci, to na jazyku: kapitoly z kognitivní lingvistiky*. Praha: Karolinum 2005a, s. 46–58.
- VANĚKOVÁ, Irena. „Kapitoly o barvách“. In: Vaňková, I. (ed.). *Co na srdci, to na jazyku: kapitoly z kognitivní lingvistiky*. Praha: Karolinum, 2005c, s. 195–246.
- VÁŠÁK, Pavel. *Metody určování autorství*. Praha: Academia 1980.

- Všeobecné pokyny k Římskému misálu. (Editio typica tertia 2002). (Dostupné z WWW: <http://www.ctu-uk.cz/downloads/vseobecny_uvod_k_misalu.pdf>)
- WASZAKOWA, Krystyna. „Podstawowe nazwy barw i ich prototypowe odniesienia“. In: Grzegorzyczkowa, R. – Waszakowa, K. (eds.). *Studia z semantyki porównawczej. Nazwy barw, nazwy wymiarów, predykaty mentalne. Część 1*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2000a, s. 17–28.
- WASZAKOWA, Krystyna. „Struktura znaczeniowa podstawowych nazw barw. Założenia opisu porównawczego“. In: Grzegorzyczkowa, R. – Waszakowa, K. (eds.). *Studia z semantyki porównawczej. Nazwy barw, nazwy wymiarów, predykaty mentalne. Część 1*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2000b, s. 59–72.
- WIERZBICKA, Anna. *Sémantika: elementární a univerzální sémantické jednotky*. Přel. M. Beneš. Praha: Karolinum 2014.
- WIERZBICKA, Anna. „The Semantic of Colour: A New Paradigm“. In: Biggam, C. P. – Kay, C. J. (eds.). *Progress in Colour Studies. Volume I. Language and Culture*. Glasgow: University of Glasgow 2006, s. 1–24.
- WINTER, Astrid. „Intermedialita a synestézie“. In: Schneider, J. – Krausová, L. (eds.). *Vybrané kapitoly z intermediality*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2007, s. 49–66.
- ZMĚLÍK, Richard. „Bude literární věda exaktní vědou v jednadvacátém století?“ *Bohemica litteraria*, roč. 20, č. 2, 2017a, s. 35–45.
- ZMĚLÍK, Richard. Close reading nebo distant reading? In: Tichý, M. – Sichálek, J. (eds.). *Mezi kritikou a poezií. Ladislavu Soldánovi k osmdesátinám*. Opava: Slezská univerzita v Opavě 2018a, s. 48–56.
- ZMĚLÍK, Richard. „Jak je „udělána“ Čepova Polní tráva z hlediska zobrazení literární krajiny a prostoru“. *Bohemistika*, roč. 11, č. 2, 2011, s. 97–112.
- ZMĚLÍK, Richard. „Kvantitativní a korpusový výzkum v literární vědě: možnosti a přístupy“. *Slovo a slovesnost*, roč. 79, č. 1, 2018b, s. 47–65.
- ZMĚLÍK, Richard. „Mezi realitou a literární fikcí: prostorové konfigurace v literárním díle (na příkladu vybraných povídkových souborů Jana Čepa)“. *Studia et Documenta Slavica*, roč. 1, č. 1(2), 2017b, s. 17–31.
- ZMĚLÍK, Richard. „The Use of Authorial Corpora beyond Linguistics“. *Jazykovedný časopis. Vedecký časopis pre otázky teórie jazyka*, roč. 68, č. 2, 2017c, s. 401–409.
- ZMĚLÍK, Richard. *Kvantitativně-korpusová analýza a literární věda: model a realizace autorského korpusu a slovníku Jana Čepa v kontextu zahraniční a české autorské lexikografie*. Olomouc: Univerzita Palackého 2015.
- ZURA, Anna. *Konceptualizacja barw w „Krzyżakach“ Henryka Sienkiewicza i „Proti všem“ Alojzego Jiráka*. Ostrava: Ostravská univerzita 2006.

Ostatní prameny

- ALLÉN, Sture (ed.). *Možné světy v humanitních vědách, v umění a v přírodních vědách*. Přel. L. Doležel. Praha: Academia 2012.
- ANISHCHANKA, Alena – SPEELMAN, Dirk – GEERAERTS, Dirk. „Referential Menaning in Basic and Non-Basic Color Terms“. In: Anderson, W. – Biggam, C. P. – Hough, C. – Kay, Ch. (eds.). *Colour Studies. A broad spectrum*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company 2014, s. 323–338.
- BALUCH, Jacek – GIERGOWSKI, Piotr. *Czesko-polski słownik terminów literackich*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2016.
- BENSE, Max. *Teorie textů*. Přel. B. Grögerová – J. Hiršal. Praha 1967.
- BUTZER, Günter – JACOB, Joachim (eds.). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler 2008.
- CIULA, Arianna – EIDE, Øyvind. „Modelling in Digital Humanities: Signs in Context“. *Digital Scholarship in the Humanities*, roč. 32, č. 1, 2017, s. i33–i46.
- CVRČEK, Václav – ČERMÁKOVÁ, Alena – KŘEN, Michal. „Nová koncepce synchronních korpusů psané češtiny“. *Slovo a slovesnost*, roč. 77, č. 2, 2016, s. 83–101.
- ČECH, Radek – ALTMANN, Gabriel, – POPESCU, Ioan-Iovitz. *Metody kvantitativní analýzy (nejen) básnických textů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2014.
- ČECH, Radek. „Jen popis s čísly? Perspektivy korpusové lingvistiky“. *Naše řeč*, roč. 97, č. 4–5, 2014, s. 171–184.
- ČERMÁK, František. *Slovník Bohumila Hrabala*. Praha: NLN – Nakladatelství Lidové noviny, Ústav českého národního korpusu 2009.
- ČERMÁK, František. *Slovník Karla Čapka*. Praha: NLN – Nakladatelství Lidové noviny, Ústav českého národního korpusu 2009.
- DAVIES, Ian R. L. – CORBETT, Greville G. „A Practical Field Method for Identifying Probable Basic Color Terms“. *Languages of the World*, roč. 9, č. 1, 1995, s. 25–36.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Pistorius & Olšanská 2014.
- DURNOVÁ, Helena. „Antonín Svoboda (1907–1980) – průkopník výpočetní techniky v Československu“. *Pokroky matematiky, fyziky a astronomie*, roč. 52, č. 4, 2007, s. 322–329.
- ECO, Umberto. „Zpráva o třetím zasedání: Literatura a umění“. In: Allén, S. (ed.). *Možné světy v humanitních vědách, v umění a v přírodních vědách*. Přel. L. Doležel. Praha: Academia 2012, s. 403–416.
- HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty*. Praha: Karolinum 2005.
- JAVORSKA, Galina. „O podstawowych nazwach barw w języku ukraińskim (materiały do badań porównawczych)“. In: Grzegorzczkova, R. – Waszakowa, K. (eds.). *Studia z semantyki porównawczej. Nazwy barw, nazwy wymiarów, predykaty mentalne. Część I*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2000, s. 29–58.

- JEDLIČKOVÁ, Alice – MACURA, V. (eds.). *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Praha: Academia 2012.
- KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*. Přel. A. Pelánová. Praha: Triáda 2009.
- KANT, Immanuel. *Prolegomena ke každé příští metafyzice, jež se bude moci stát vědou*. Přel. M. Sobotka. Praha: Svoboda 1972.
- KOSÁKOVÁ, Hana (ed. a přel.). *Formalismus v polemice s marxismem*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2017.
- LOTMAN, Jurij M. *Štruktúra umeleckého textu*. Přel. M. Hamada. Bratislava: Tatran 1990.
- LOTMAN, Jurij M. *Kultura a exploze*. Přel. M. Zadražilová. Brno: Host 2013.
- MACHEK, Václav. *Etymologický slovník jazyka českého*. Praha: Academia 1968.
- McMANUS, I. C. „Basic Color Terms in Literature“. *Language and Speech*, roč. 26, č. 3, 1983, s. 247–252.
- MORETTI, Franco. Patterns and Interpretation. Literary Lab, Pamphlet 15, 2017. (Dostupné z WWW: <<https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet15.pdf>>)
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře“. In: Červenka, M. – Jankovič, M. (eds.). *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 9–25.
- PATOČKA, Jan. „Prostor a jeho problematika“. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity F* 34–36, 1990–1992, s. 33–69.
- PEPRNÍK, Jaroslav. „Warm Colours in 19th Century English Literature“. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica* 73, 2000, s. 13–31.
- PIORECKÝ, Karel. „Literatura a digitální kultura. Potřebujeme Digital Literary Studies?“ *Česká literatura*, roč. 63, č. 6, 2016, s. 935–949.
- PISARSKI, Mariusz. „Kultura algoritmů? O nových směrech v humanitních vědách“. *Česká literatura*, roč. 63, č. 6, 2016, s. 907–917.
- ŠALDA, František Xaver. „Jan Čep: ‚Zeměžluč‘“. *Šaldův zápisník IV*. 1931–1932. Praha.
- ŠALDA, František Xaver. „Jan Čep“. *Šaldův zápisník I*. 1928–1929. Praha.
- ŠIDÁK, Pavel. „Prostor a krajina v literárním díle“. *Svět literatury*, roč. 22, č. 46, 2012, s. 20–33.
- TRÁVNÍČEK, Jiří. „Fikce ... čili pokračování faktu jinými prostředky“. *Host*, roč. 32, č. 4, 2016, s. 31–35.
- VAŇKOVÁ, Irena. „Univerzální a relativní“. In: *Co na srdci, to na jazyku*. Praha: Karolinum 2005, s. 37–45.
- VAŇKOVÁ, Irena. „Kolory w czeskim językowym obrazie świata: barwa żółta“. In: Grzegorzczukowa, R. – Waszakowa, K. (eds.). *Studia z semantyki porównawczej II. Nazwy barw, nazwy wymiarów, predykty mentalne*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2003, s. 69–98.
- VASÁK, Pavel. *Matematika, exaktnost a literatura*. Praha: Československý spisovatel 1986.
- VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel 1977.

Elektronické zdroje

British National Corpus. (Dostupné z: WWW <<https://corpus.byu.edu/bnc/>>)

CVRČEK, Václav – RICHTEROVÁ, Olga (eds). cnk:syn2015 [Internet]. *Příručka ČNK*; 2016 Oct 17, 11:14 GMT [Citováno 2017 Jul 20]. (Dostupné z: WWW <<http://wiki.korpus.cz/doku.php?id=cnk:syn2015&rev=1476702845>>)

Český národní korpus. (Dostupné z: WWW <<https://korpus.cz/>>)

Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online. Encyclopædia Britannica Inc., 2016 (Dostupné z: WWW <<https://www.britannica.com/>>)

Historical Thesaurus of English. (Dostupné z: WWW <<https://ht.ac.uk/>>)

Mapping Metaphor with the Historical Thesaurus. (Dostupné z: WWW <<https://mappingmetaphor.arts.gla.ac.uk/>>)

Nebraska Literary Lab. (Dostupné z: WWW <<http://litlab.unl.edu/>>)

Online Etymology Dictionary. (Dostupné z: WWW <<http://www.etymonline.com/index.php>>)

PLECHÁČ, Petr. *Korpus českého verše*, 2018 (Dostupné z: WWW <http://versologie.cz/v2/web_content/corpus.php?lang=cz>)

Stanford Literary Lab. (Dostupné z: WWW <<https://litlab.stanford.edu/>>)

Jmenný rejstřík

- Abramov, Israel 37
 Anderson, Wendy 67, 71
 Arendt, Hannah 90
 Archerová, Jodie 192
- Baleka, Jan 29, 31, 79, 80, 81, 82
 Berlin, Brent 15, 16, 17, 18, 23, 24, 27, 28, 30, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 62, 63, 72, 101, 116, 119, 299
 Bernanos, Georges 260
 Biggam, Carole P. 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46
 Bonaparte, Napoleon 92
 Bonnard, Pierre 58
 Bramwell, Ellen 67, 71
 Brontë, Charlotte 273
 Byron, George G. 62
- Capuano, Peter J. 272, 273, 274, 301
 Cervantes, Miguel de 49
 Claudel, Paul 260
 Cohnová, Dorrit 48, 86, 91
 Coleridge, Samuel, T. 62
 Collins, Wilkie 273, 274
 Cook, Richard 36, 37, 38, 39, 41
 Corbett, Greville 15, 16
 Cottrell, Jill 62
 Cowper, William 62
 Cramer, Florian 271, 274
 Cvrček, Václav 143, 187, 206
- Čapek, Karel 115, 116, 121, 124, 190, 191, 198
 Čep, Jan 9, 10, 11, 87, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 120, 121, 125, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 162, 164, 165, 166, 168, 189, 190, 191, 192, 193, 196, 198, 199, 200, 201, 203–267, 269, 287, 296, 297, 299, 300, 301
 Čermák, František 16, 25, 74, 95, 111, 113, 143
 Čermáková, Anna 143
- Daemmrich, Horst S. 14, 207
 Daemmrich, Ingrid G. 14, 207
 Davies, Ian 15, 16
- Dedrick, Don 17, 24, 34, 35, 40
 Delacroix, Eugène 78
 De La Cruz, Vivian M. 66, 83
 De Valois, Robert L. 37
 Dickens, Charles 102
 Doležel, Lubomír 91, 96, 101, 102, 109, 110, 111, 118, 142
- Eco, Umberto 13, 47, 91, 93
 Ellegård, Alvar 110
- Florian, Josef 260
 Fořt, Bohumil 262
 Franck, Ludwig 76
 Fredrick, Julius 272, 273, 274, 301
 Fronek, Josef 22
 Fučík, Bedřich 259
- Gage, John 30, 38, 77, 78, 82
 Genette, Gérard 47
 Ginter, Anna 47, 49
 Goethe, Johann W. 76
 Goldsmith, Oliver 62
 Goodman, Nelson 50, 97
 Gower, John 62, 63
 Gray, David 62
 Gross, Karl 76
- Halas, František 260
 Haman, Aleš 76
 Hamarneh, Walid 101
 Hamilton, Rachel 68
 Heidegger, Martin 90
 Henshilwood, Christopher S. 13
 Hill, Peter M. 29, 31, 74, 75
 Hodrová, Daniela 105
 Hoffmann, Ernst T. A. 78
 Hoover, David 274
 Horecký, Ján 16
 Hrabal, Bohumil 115, 116, 121, 124, 190, 191
 Hrbata, Zdeněk 50
 Husserl, Edmund 90

- Chaucer, Geoffrey 62
 Chetwynd, Julie 273
 Chirimuuta, Mazviita 26, 65, 66, 83
 Chomsky, Noam 71

 Iser, Wolfgang 48, 49, 96

 Jacobs, Gerald H. 37
 Javorska, Galina 15
 Jirásek, Alois 32
 Jockers, Matthew L. 192, 272, 273, 274, 301
 Johnson, Mark 25, 26, 90, 91, 104, 105, 141
 Jones, Amanda L. 62

 Kandinskij, Wassilij 78
 Kant, Immanuel 14, 26, 98, 100
 Karlík, Petr 93
 Katz, Jerrold J. 21
 Kay, Paul 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 30, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 53, 62, 63, 72, 83, 101, 116, 119, 299
 Keats, John 62, 63
 Kirilloff, Gabi 272, 273, 274, 301
 Kolářová, Ivana 10
 Kožíšková, Eva 262
 Králík, Jan 143
 Kratochvil, Antonín 259
 Kratochvil, Jiří 137
 Křen, Michal 143, 168, 193
 Křístek, Václav 73
 Kubíček, Tomáš 204
 Kučera, Karel 143
 Kuhn, Thomas S. 117
 Kuschel, Rolf 24

 Lakoff, George 25, 26, 90, 91, 104, 105, 141
 Langland, William 62
 Levin, Samuel R. 142
 Levý, Jiří 108, 109, 111
 Libera, Zbigniew 29, 30, 31, 44, 100, 101
 Linde, Ulf 94
 Lišková, Michaela 73
 Lotman, Jurij M. 54, 59, 81, 87, 104, 105
 Lurker, Manfred 13

 MacLaury, Robert E. 33
 Maffi, Luisa 36, 37, 38, 39, 41
 Mácha, Karel Hynek 96, 115, 116, 121, 124, 125, 138, 191, 193, 197, 199, 290

 Martínez-Bonati, Félix 91, 100
 McDaniel, Chad 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 33, 36, 37, 39, 53, 83, 299
 McManus, Ian Ch. 62, 63, 64
 Merrifield, William R. 36, 37, 38, 39, 41
 Mihailescu, Calin-Andrei 101
 Milton, John 62
 Monberg, Torben 24
 Moretti, Franco 109, 112, 114, 269, 270, 271, 272, 301
 Mukařovský, Jan 96
 Müller, Martin 249
 Müller, Richard 275
 Munsell, Albert H. 18

 Nabokov, Vladimir 47
 Nebeská, Iva 26, 90
 Nekula, Marek 93
 Němcová, Božena 54, 94
 Nerval, Gérard de 103
 Nünning, Ansgar 270

 Pajdzińska, Anna 81, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 95
 Parson, Terence 102
 Patočka, Jan 90
 Pavel, Thomas 49, 94, 102, 142, 203, 204
 Pawłowski, Adam 39, 64, 66, 74
 Pernicová, Helena 73
 Petkevič, Vladimír 116
 Petru, Eduard 13, 82, 108, 109, 111
 Pijoan, José 13
 Plebe, Alessio 66, 83
 Plecháč, Petr 124
 Pleskalová, Jana 93
 Pope, Alexander 62
 Pratt, Alice Edwards 63
 Proust, Marcel 103, 107
 Putna, Martin C. 256, 257, 259, 263

 Ratner, Carl 35
 Rejzek, Jiří 31, 44
 Reynolds, Joshua 30
 Richterová, Olga 187
 Ronenová, Ruth 48, 91, 92, 93, 100, 118, 169, 203
 Rosch, Eleanor 35
 Royt, Jan 13
 Rulíšek, Hynek 14
 Ruskin, John 30

- Sapis, Edward 46
 Saunders, Barbara A. C. 33
 Saussure, Ferdinand de 33
 Scott, Walter 62
 Searle, John 102
 Segre, Cesare 100
 Shakespeare, William 62
 Shelley, Percy B. 62, 63
 Schlemmer, Oskar 78
 Schmidt, Siegfried J. 100
 Schmiedtová, Barbara 16, 17, 73, 121
 Schmiedtová, Věra 16, 17, 73, 121
 Schulz, Kathryn 270, 271, 301
 Sienkiewicz, Henryk 32
 Skard, Sigmund 65, 75, 76, 77, 82
 Soldán, Ladislav 269
 Spenser, Edmund 62
 Staff, Leopold 87
 Steinvall, Anders 75

 Šedinová, Hana 13
 Šidák, Pavel 275
 Škvorecký, Josef 137
 Štěpán, Josef 71, 72, 73
 Štěpán, Pavel 74
 Šulc, Michal 143

 Těšitelová, Marie 63
 Thomson, James 62
 Tokarski, Ryszard 16, 24, 28, 30, 31, 46, 54,
 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 68, 81, 83, 84,
 85, 86, 87, 89, 90, 91, 95, 104, 299, 300
 Tolstoj, Lev N. 91
 Trávníček, Mojmír 254, 257, 259
 Tureček, Dalibor 76

 Vala, Augustin 259, 260
 Valach, Miroslav 108
 Vaňková, Irena 28, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53,
 54, 83, 84, 90, 94, 95
 Vašák, Pavel 109, 110, 112, 114

 Waszakowa, Krystyna 15, 16, 28, 30, 32, 33,
 34, 53, 59, 246, 299
 Wat, Aleksander 58, 59
 Weisgerber, Leo 65
 Whorf, Benjamin L. 46

 Wierzbicka, Anna 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30,
 32, 33, 37, 40, 42–164, 43, 44, 65, 83,
 100, 246, 299
 Winter, Astrid 14
 Wordsworth, William 62

 Zahradníček, Jan 254, 256, 259, 260
 Zajac, Peter 76
 Změlík, Richard 11, 92, 106, 113, 118, 124,
 143, 144, 147, 167, 193, 200, 219, 224,
 274, 297
 Zura, Anna 32, 49, 299



KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Změlík, Richard

Konceptualizace barev v narativní fikci na pozadí kvantitativních modelů /
Richard Změlík. -- 1. vydání. -- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2019. -- 320 stran
ISBN 978-80-244-5479-5

82-3 * 808.543-027.21 * 82.0 * 159.937.51 * 81'37 * 81'23 * 81'324 * 801.73 * (048.8)

- fikce
- naratologie
- literární estetika
- barvy
- sémantika
- kognitivní lingvistika
- kvantitativní lingvistika
- textová analýza
- monografie

82.0 - Literatura (teorie) [11]

Konceptualizace barev v narativní fikci

na pozadí kvantitativních modelů

Mgr. Richard Změlík, Ph.D.

*Vydání monografie bylo podpořeno z finančních prostředků grantu IGA_FF_2018_025
(Bohemistika: moderní filologie v 21. století) Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.*

Výkonná redaktorka
Odborný redaktor Martin Lukáš
Odpovědná redaktorka
Jazyková korektura Jana Kolářová
Technická redaktorka Jana Hajdová
Autorka obálky Jana Hajdová

1. vydání
Olomouc 2019

ISBN 978-80-244-5479-5