

Miroslav Červenka

Významová struktura literárního díla

PEAHA, Karolinum 1992, o. 131-144.

LITERÁRNÍ DÍLO JAKO ZNAK

11

Náš pokus o nárys významové výstavby literárního díla se blíží k závěru. Jestliže jsme někde v polovině práce měli před sebou především velkou variabilitu, takřka nepřehlednou různorodost elementárních složek této výstavby, přinesly snad kapitoly o významových komplexech jakousi představu o principech jejich organizace. Teď se nám dílo jeví jako soubor uspořádaných významů, hierarchizovaných, rozčleněných do dílčích souborů, jež jsou relativně ohraničené, třebaže se zároveň navzájem prostupují. Poslední otázka musí znít - co tyto dílčí soubory spojuje v jednotu?

11.1.1 Nevidíme žádný důvod, proč bychom měli za ústřední článek výstavby prohlásit jediný z nich - třeba některý typ významového kontextu, zobrazený fiktivní svět nebo lyrický subjekt, nebo konečně významové celky připjaté k předmětnosti díla, druhové charakteristiky, kompozici nebo básnický rytmus. Jest zřejmé, že poměr těchto komponent se mění od díla k dílu a favorizace některé z nich jako konstantní dominanty by naším výkladům vzala obecnou platnost. Nechceme ovšem zůstat ani u vzájemné izolace jednotlivých os významové výstavby, jak to je třeba v jinak velmi cenném pojednání K. Hamburgerové *Logik der Dichtung*, které ze zobrazeného světa a lyrického subjektu učinilo dva druhové principy, odlišující epiku a drama na jedné straně od lyriky na straně druhé, a přiznalo každé z nich zcela jiný typ umělecké specifičnosti. Jako významové komplexy vybudované v podstatě na základě nebo aspoň na pozadí jisté (i když velmi rozličné) analogie s mimoliterární skutečností připadají mi obě tyto stránky díla naopak velmi příbuzné, a bývá-li různá jejich geneze, neznamená to, že by obě nebylo možno zahrnout do oblasti umělecké fikce.

11.1.2 Jestliže jsme až dosud podle Ingardenova vzoru směřovali od nižších rovin k vyšším a „skládali“ významové komplexy z jejich prvků, zdá se mi, že toto poslední stadium vyžaduje obrácený postup: nepustíme se do scholastických úvah o poměrech mezi významovými komplexy, ale pokusíme se „shora“ přehlédnout dílo jako celek. Při hledání významové

jednoty literárního díla nám nesmí za vyabstrahovaným celkovým smyslem každého dílčího souboru významů zmizet jeho vnitřní rozrůzněnost, složitost, významové bohatství. Neběží tedy o to, abychom ve vrcholné fázi analýzy díla prostě sloučili několik „posledních“ formulí např. v konceptu „hlavní ideje“, v němž by se rozplynula celá nižší, podřízená významová struktura. Ani vnímání díla, konstituce estetického objektu nepostupuje tímto způsobem, a pokud je tomu tak, je to záležitostí jen některých, povaze věci ne právě nejlépe odpovídajících konkretizací.

11.1.3 Tím ovšem nebereme z pořadu otázku jednoty díla. Je-li literární dílo utkáno ze znaků, je také znakem jako celek? V duchu literárněteoretické školy, z jejíž tradice tato práce vyrůstá, odpovídáme kladně.

Záporná odpověď, pokládána u nás po mnoho let za samozřejmou, stavěla proti znakovosti díla pojem odrazu. Vycházela přitom ze zúžené koncepce znaku,⁹¹ předpokládajíc, že znakovost implikuje nemotivovaný nebo dokonce libovolný poměr „označujícího“ a „označovaného“ a likviduje otázku vztahu literárního díla ke skutečnosti. Bylo tu tedy přijato filozofické pojetí znaku, jeho transpozice do teorie poznání. Hovoříme-li dnes a v konkrétní souvislosti teorie literatury o díle jako o znaku, odmítáme takovou transpozici; zabýváme-li se znakovým charakterem lidských výtvořů, zůstáváme v rámci pozitivní vědy a obejdeme se bez ideologických hypotéz.

Také obraz, kopie, nápodoba skutečnosti je pro nás znakem, jedním z typů znaku. Jak jsme však mohli v předchozím výkladu podrobně ukázat, není to ani zdaleka jediný z typů znaku, s nímž se setkáváme v případě literárního díla, a to platí i pro dílo jako celek. Zúžení literárního díla na obraz, kopii skutečnosti vedlo literární teorii nazpět, zbavilo ji schopnosti vyrovnat se s předmětem zkoumání v celé jeho šíři, vedlo k normativismu a vylučování celých širých oblastí z rámce umělecké literatury.

A zatím jiný výklad vztahu díla ke skutečnosti, než jaký je obsažen v koncepci odrazu, zejména pak širší a obsažnější výklad díla jako znaku dává předpoklady k tomu, aby vědecký přístup k literatuře vycházel z takové pojmové reprodukce vztahů a zákonitostí dané oblasti, která je schopna vypořádat se s ním v celé šíři.

S tímto vědomím zůstáváme s pojetím díla jako znaku v oblasti pozitivní vědy; její výsledky pak představují materiál pro filozofické disciplíny (v našem případě ovšem zejména pro estetiku), nemají nárok tyto disciplíny nahrazovat, ani však nemohou být jimi předem usměrňovány.⁹²

91 Tento mylný názor se objevil i v mé předmluvě k práci *Český volný verš 90. let*, Praha 1963.

11.2 Nemáme-li zůstat u pouhého tvrzení, je ovšem nutno charakteristiku díla jako znaku konkretizovat. Jaký je význam tohoto znaku? Co a která označuje?

11.2.1 Ne zcela jasnou a zároveň pochybnou pro nás zůstává známá teze C. Morrisa,⁹³ podle níž je umělecké dílo ikonickým znakem hodnoty. Aniž bychom chtěli řešit složitou otázku hodnoty, zdá se, že hodnota je jiná z vnějších relací objektu než ta, kterou představuje jeho význam; zcela nesrozumitelnou mi pak připadá myšlenka o ikonické povaze reprezentace hodnoty: z definice ikoničnosti vyplývá, že by se v uměleckém díle musela realizovat „materiální“ nebo lépe smyslová shoda mezi podobou díla a označovanou hodnotou – a jaká může být shoda tohoto druhu s veličinou ideální, nemající žádných smyslům dostupných kvalit?

11.2.2 Několikerou formulaci teze o povaze díla jako znaku nacházíme v pracích Jana Mukařovského; na ně se v tomto ohledu pokusí navázat i naše studie. Nechceme se přitom zabývat vývojem názorů Mukařovského; vybíráme si výklad ze studie *Umění jako sémiologický fakt* (1934), jednak pro jeho přehlednost, jednak proto, že to byl pro našeho strukturalistického estetika výchozí bod, od něhož se v dalších letech dále vyvíjel. Naše vlastní výhrady tedy obsahují i některé výsledky časově pozdějších úvah samotného Mukařovského.

V citované studii čteme: „Každé umělecké dílo je autonomní znak, který se skládá 1. z „díla-věci“, jež funguje jako smyslový symbol; 2. z „estetického objektu“, který je v kolektivním vědomí a funguje jako „význam“; 3. ze vztahu k označované věci, který nemfí na zvláštní odlišnou existenci – jelikož běží o autonomní znak – nýbrž na celkový kontext sociálních fenoménů... daného prostředí.“⁹⁴

Trojí aspekt problematiky díla jako znaku je tu vyčleněn velmi přesně. Pomineme čistě terminologické diference (Mukařovský užívá pojmu symbol ve smyslu „smyslům přístupný nositel významu“) a věnujeme několik poznámek nejprve druhému bodu.

92 Typickým projevem takového matoucího zásahu filozofie do oblastí pozitivní vědy je ono prostoduché ideologické „zobecnění“, které pod vlivem pochybného výkladu Hegelovy a Marxovy teorie odcizení hledá bezmála v každém znaku „fetišismus“, „zvěčnění“, ztrátu bezprostředního kontaktu člověka se skutečností i se sebou samým atd. Přítomnost znaku ve světě člověka nevyžaduje romantického odmítnutí, ale analýzy.

93 *Aesthetics and the Theory of Signs*, The Journal of Unified Science, 1939–40, s. 131–150. – Soustavnou kritiku Morrisovy ikonické teorie podal M. P r o c h á z k a v práci *Příspěvek k problematice sémiologie literatury a umění*, Praha 1969.

94 Český otištěno poprvé v knize *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 85–88.

Sblížení estetického objektu s významem, k němuž u Mukařovského dochází, je základní tezí každého sémiologického přístupu k uměleckému dílu, a také my jsme z něho v průběhu celé práce vycházeli. Proces, v němž se elementární významy spojují do významových komplexů a ty zas společně konstituují jednotný smysl díla, je jakousi fenomenologií estetického objektu, alespoň z té stránky, odkud je přístupný literárněvědnému rozboru - z hlediska toho, co ho zakládá ve struktuře samotného díla. Nepřesnost podle mého názoru začíná tam, kde Mukařovský estetickému objektu přisuzuje tu vlastnost významu, která přísluší pouze významu znaků elementárnějších, než je umělecké dílo jako celek - totiž existenci „v kolektivním vědomí“. V kolektivním vědomí, jak už jsme o tom hovořili v kapitole o ontologickém statutu díla, existuje kód, tj. repertoár elementárních i některých komplexních znaků a soubor instrukcí pro jejich obměňování a spojování; estetický objekt se vytváří v povědomí individuálního vnímatele, mimo toto povědomí existuje estetický objekt, a tedy i význam díla pouze potenciálně. Proto ovšem nepřijímáme subjektivistické důsledky běžně vyvozované z této situace, ani nechceme celistvý význam díla chápat jen jako invariant různých individuálně realizovaných estetických objektů. Také o tom už byla řeč na počátku práce. Podle našeho názoru literární věda studuje význam díla v jeho potencialitě, chápe ho jako oblast možností pro vytváření individuálních estetických objektů, a to oblast vymezenou na jedné straně vlastnostmi příslušné struktury, na straně druhé intersubjektivně přijatým kódem. Spory mohou být o míru vyhraněnosti takové oblasti možností; myslím však, že teorie, jež pod sugescí variability v hodnocení a výkladech uměleckých děl přenáší těžisko zájmu k subjektivnímu vnímatelskému aktu, obvykle nedoceňují jeden nebo oba z jmenovaných činitelů vymezujících význam uměleckého díla a poskytujících kritérium pro hierarchizaci estetických objektů z hlediska jejich adekvátnosti tomu, co je dáno dílem a kontextem jeho vnímání. Pro mne nepřestává být aktuální jak sociologická stránka pojetí Mukařovského (odkaz ke „kolektivnímu vědomí“ jako místu existence znakových systémů), tak jeho stránka imanentní (zaměření ke struktuře díla jako základu a mezi významového dění). V tomto smyslu ovšem vyžaduje význam díla jako celistvosti další konkretizace; Mukařovský ji provedl ve svých analýzách individuálních děl a ve svých úvahách o umělecké osobnosti. V těchto konkrétních souvislostech se formoval pojem sémantického gesta, který je nejen vhodným nástrojem literární analýzy, nýbrž i teoretickým konceptem, závažným článkem výkladu uměleckého díla jako znaku.⁹⁵

11.3.1 Majíce v dobré paměti výsledky těchto prací,⁹⁶ pravíme, že významem, označovaným, „signifíé“ literárního díla jako celistvého znaku je osobnost.

Hlavní příčinu tohoto vymezení vidíme v tom, že osobnost jako významový korelát díla nám umožňuje i při shrnujícím pohledu na dílo neeliminovat nic z jeho vnitřního bohatství a rozrůzněnosti, nevyřadit žádný dílčí soubor významů, jenž se - ať už prostřednictvím nadřazených celků, ať přímo - účastní na konstituci tohoto komplexu hierarchicky nejvyššího. Mnohotvárnost určení, rozlišení a vztahů všech vrstev významové výstavby díla se reprodukuje v mnohotvárnosti jejich výsledného významu. Je těžké si představit jiný estetický objekt, který by mohl vyhovovat našemu předběžnému požadavku - při vymezení významu díla nezapít jeho bohatství -, než je právě osobnost. Soudíme, že tomuto požadavku plně neodpovídá ani výklad významu díla jako postoje ke skutečnosti; ten je, jak uvidíme dále, v našem pojetí obsažen a tvoří jednu z jeho základních složek.

K přijetí osobnosti jako svorníku významové výstavby díla nás vede dále fakt, že literární dílo je obecně přijímáno jako výsledek individuální tvořivosti, jako individuální výpověď, zásah jednotlivce do společenského vědomí. Představa autora jako společného původce jistého souboru děl, představa jeho vývoje, jeho poměru k autorům jiným je základním článkem literární historie a je i kategorií, která člení literární produkci také ve vědomí čtenářů. Ve srovnání s osobností jako původcem řady děl v dlouhém časovém úseku označuje jednotlivé dílo osobnost v určitém konkrétním okamžiku společenského i individuálního vývoje. Stylistické prostředky v nejširším smyslu slova vypovídají o mluvčím, který ze souboru všech možných vybral právě je, a tím demonstroval své individuální preference. Tak se ze znaků nejrůznějších typů na této vrcholné rovině stávají indicie a významové dění v literárním díle se znovu rozevírá, dostává novou dynamiku.

11.3.2 Při interpretaci významových komplexů vytvářejících význam díla ve směru k shrnujícímu významu „osobnosti“ dochází k jejich mnoh násobnému přeskupení. Jednotlivé složky významové výstavby vedle svých funkcí při konstrukci zobrazeného světa, lyrického subjektu atp. dostávají úlohu vypovídat o původci díla. Jednou vytvořená hierarchie se reorganizuje; motiv, který spolutvoří literární fikci, se stává zároveň dokladem příslušné životní zkušenosti, která ho mohla zaznamenat, vybrat mezi ostatními možnými motivy a představit právě v tomto osvětlení. Přejatý nebo

95 K třetímu bodu z citované práce *Umění jako sémiologický fakt* se vrátíme za okamžik (odst. 11.5.5).

96 Srov. M. Jankovič, *K pojetí sémantického gesta*, Česká literatura 1965, s. 319n.

parodovaný literární postup svědčí o určitém postavení v tradici, o estetické orientaci, jež je základem tohoto jednání.

Osobnost vyvstává tedy z díla ne jako prostá skládanka ze stavebnice jednotlivých významových komplexů, ale jako princip jejich dynamického sjednocování, jako souhrn prožitků, vědomostí, tvůrčích schopností a zálib, k nimž lze právě toto dílo přiřadit, jako lidské vědomí, jež mohlo dané významové komplexy v daných vztazích koncipovat a uskutečnit.

11.3.3 Z toho zároveň vyplývá, že se osobnost jako nejvyšší článek významové hierarchie nekryje s tím, o čem jsme jednali v kapitole deváté jako o lyrickém subjektu nebo o vypravěči. Tyto pojmy zůstávají na nižším stupni hierarchie, jsou jen jednou ze složek budujících významový komplex osobnosti. Osobnost (na rozdíl od „lyrického subjektu“ je pro ni vhodný název „subjekt díla“) už stojí mimo tento svět jako jeho demiurg. Např. lyrickým subjektem veršů

Nezemru já od práce,
nezahynu bídou,
nezalknu se v oprátce,
skončím syfilidou.

je „dobrý chlapec“ skrývající za cynickou a sebeironickou maskou své živé trápení atd. Subjektem díla však je básník, který se rozhodl zmíněnou postavu, autostylizaci svého vlastního profilu, poslat na scénu, užil k tomu popěvkového verše, folklórních narážek a jistého výběru motivů, zaujal stanovisko nejen k okolnímu světu, ale i k osudům a tradicím umění.

11.3.4 Zároveň ovšem, jak jsme to udělali už v úvodních výkladech, ohraničujeme subjekt díla co nejostřeji od reálné psychofyzické osoby autorovy. Osobnost konstituovaná dílem nemůže být než zase jen významová celistvost přiřazená k dílu, a jen k němu. Životní osudy a výtvoři reálného autora zůstávají něčím co do způsobu existence podstatně odlišným od subjektu díla; vztahy mezi nimi a osobností přiřazenou k dílu se nedají vystihnout kauzálními spojitostmi, a pokud se jimi zabýváme, musíme je pojímat jako vztah dvou relativně samostatných struktur - struktury psychofyzických vlastností a struktury znaků.⁹⁷ Z toho důvodu chci důrazně připo-

menout, že ve svém pojetí nemám na mysli nic ani vzdáleně podobného expresivní funkci. Osobnost se dílem nevyjadřuje, je jím konstituována.

11.3.5 V rámci projevů svého autora, tj. vedle jeho uměleckých výtvoři mimoliterárních, výsledků jeho činnosti kritické, odborné, žurnalistické a koneckonců i vedle jeho činů v nejširším slova smyslu (zvláště také vedle kulturní a společenské aktivity), je ovšem nutno chápat i literární dílo jako jednu ze složek hierarchicky vyšší struktury, byť třeba ve většině případů (ale nemusí to tak být) složku dominantní a společensky nejzávažnější. Tuto nadřazenou celistvost spoluvytváří dílo (resp. literární tvorba daného autora) právě především svým souhrnným významem, tedy tím, čemu jsme přiřkli název „osobnost“; tento význam vstupuje tak do vztahů k jiným komplexním významům přiřaditelným k výsledkům autorovy aktivity v ostatních sférách, do vztahů, jež naprosto nemusí mít charakter harmonie nebo paralely, ale v jejichž souhrnu se projevuje nějaká jednotná - byť třeba vnitřně rozporná - intence autorova „života a tvorby“; životní gesto, jež člověku nebylo přiděleno božstvem nebo souhrou vnějších sil (neboť člověk už není soubor znaků, komunikát artikulovaný nějakým transcendentním mluvčím), ale které on sám vypracovával a o němž rozhodoval v každé tvořivé volbě, kterou podstoupil, od volby mezi synonymy při psaní básně až po volbu mezi filozofickými názory a politickými stanovisky.

Tato vyšší celistvost, do níž se začleňuje a kterou spoluurčuje literární dílo, leží už mimo kompetenci literární vědy, i když se jí literární badatelé z praktických důvodů často musí zabývat (viz o tom 1.1.3). Povědomí o ní má však být přítomno i ve speciálních analýzách; bez zřetele k ní nelze ostatně ani rozhodnout o relevanci kódů a znakových systémů i představ o povaze světa, k nimž se dílo odvolává a jichž má být užito při interpretaci.

Metodologické soustředění k dílu znamená pak nikoli jeho izolaci od těchto souvislostí, nýbrž prakticky realizované vědomí o specifčnosti a relativní samostatnosti díla v rámci nadřazené struktury individua; tato samostatnost je dána už začleněním díla do dalších specifických nadřazených struktur literatury a jejího vývoje. Jde o to, aby kterýkoli jednotlivý element díla nebyl vytrháván ze systému, do něhož v první řadě patří, a uváděn libovolně ve vztah s podobně vytrženými elementy systémů zcela jiných; adekvátně interpretován je toliko v rámci díla. Nositelem rozhodujících souvislostí s jinými strukturami může být pouze dílo jako celek.

97 Pokud se zajímáme o samotného konkrétního člověka, můžeme ovšem dílo pokládat za jeden z jeho „projevů“ a hledat v něm - máme-li mít přítom úspěch, musíme ovšem vzít v úvahu specifčnost znakového systému, který tu reinterpreтуjeme v jiném kontextu, než do jakého podle své vnitřní povahy patří - doklady o předmětu svého zájmu; tak to dělal např. Freud s Leonardem da Vinci. Ale to jsme

11.4 Na základě těchto úvah je snad už možné i navrhnout odpověď na otázku, jaký typ znaku představuje literární dílo jako celek. Použijeme-li znovu Peirceovy klasifikace (viz kap. 5), jistě v první řadě dáme stranou kategorii „symbolu“: nemotivovaný vztah signifiant a signifié tu nepřichází v úvahu. Také nelze dobře říci, že by dílo bylo ikonickým znakem osobnosti; shoda podoby je záležitostí jednotlivých příkladů „autoprotřetu“ a naprosto nemá obecnou platnost. Mluvíme-li však o osobnosti jako o původci označovaném svým výtvořem, nacházíme se zcela zřejmě ve sféře znaků indiciálních neboli indexů. Dílo tu vystupuje jako příznak příslušné osobnosti, tak jako stopa v písku je příznakem něčích kroků, zvýšení hlasu příznakem vzrušení, jako jsou slova „tady“ a „dnes“ příznakem časové a prostorové situace, v níž probíhá dialog, a jako je - jak jsme se odvážili dodat výše - stylová výstavba promluvy příznakem individua, které se v ní vyjadřuje, příznakem okolností a cíle promluvy.

Ohraničení znovu zdůrazněné v odst. 11.3.4 nás ovšem nutí, abychom přesněji určili specifičnost díla mezi příznaky. V právě uvedených příkladech běželo o denotaci předmětu a jevů existujících nezávisle na daných znacích. Přitom se na rozdíl od jiných znaků v indexech do značné míry oslabuje hranice mezi významem a označovaným předmětem, neboť mezi znakem a objektem je existenciální vztah. Naproti tomu osobnost, jak jsme řekli, je čistým korelátém významové výstavby díla, konstruktem přiřazeným k této výstavbě a nikde jinde neexistujícím, potenciálním souborem významů. Představíme-li si dílo jako souhrn mnoha a mnoha aktů tvořivé volby (volby mezi předměty zobrazení, mezi sdělovacími kódy, mezi synonymy a syntaktickými konstrukcemi atd.), je osobnost „hypotetickým subjektem“ těchto aktů, potenciálně obsaženým v jejich výsledku (a z této potenciality realizovaným v estetickém objektu). Shodně s Milanem Jankovičem můžeme říci, že subjekt díla je dynamické „významové pole“, výsledek významového pohybu, živá aktivita tvorby převedená ve strukturu významu. Je tedy dílo jako znak indicií, která sama v sobě nese to, co je jí indikováno; je to indicie zaměřená na indiciálnost samu. Subjekt díla se pak jeví jako „mluvčí“ povytce - jako hypostazovaná funkce „být původcem výpovědi“, jeden ze základních činitelů lidské komunikace, koncentrovaný a umocněný.

11.5.1 Jako nerozlučná fólie tohoto základního významu literárního díla, jeho subjektu, se ve významové výstavbě rýsuje ještě jedna osobnost, osobnost adresáta nebo osloveného. Byl-li subjekt díla korelátém souboru aktů tvořivé volby, je významová celistvost osloveného souborem vyžadovaných schopností porozumění: schopností užívat týchž kódů a rozvíjet jejich zásobu analogicky s tvořením mluvčího, schopnosti dotvářet poten-

cialitu díla v estetický objekt. Byl-li mluvčí „hypotetickým původcem“, rekonstruovanou „minulostí“ díla, je adresát projektem nebo postulátem, výzvou, s níž se dílo obrací ke společenskému kolektivu a do budoucnosti. Jen v této budoucnosti, totiž v předpokládaných aktech vnímání a porozumění, může i sám subjekt díla přejít ze stavu „návrhu“, ze stavu potenciality v realitu estetického objektu; to však je něco poněkud odlišného: i „tam“, v této budoucí existenci, bude subjekt díla vnímán jako původce, jako předpoklad.

Také adresát díla není žádnou konkrétní osobou, je dán a vyžadován samotným dílem, je to dílu inherentní norma a ideál. Adresát díla je „posluchač“ nebo vnímatel povytce, vnímavost a spolutvorba sama, druhý ze základních činitelů lidské komunikace, koncentrovaný a umocněný.

11.5.2 Tak se nám dílo jeví jako specifické sdělení, které svým významem usiluje přesáhnout na obě strany komunikačního schématu mluvčí - sdělení - adresát; spolu se svým předmětným významem (zobrazený svět, lyrický subjekt) do sebe vtahuje i všechny ostatní stránky lidské komunikace včetně zobecnělé „situace“, neboť vnímání díla, vymaněno z praktických souvislostí, je komunikační situací povytce (tj. zároveň jednou ze základních situací lidské existence v univerzu); a svobodné nakládání s kódy a tvořivý zásah do nich aktualizuje a problematizuje i posledního činitele, kód.

Tato koncentrace funkcí, v níž ovšem ústředního činitele představuje iniciativní pól mluvčího, neboť ten je významově nejsilněji konkretizován, obsahuje nejvíce určení a od díla k dílu jeví nejvyšší variabilitu, tato koncentrace funkcí tedy činí z díla znak samotné lidské komunikace, kontaktu mezi lidmi. Tak i na nejobecnější rovině docházíme k názoru,⁹⁸ že - alespoň v případě literárního díla - estetické není tak zcela obsahově vyprázdněno. Zdá se, že jakékoli literární dílo znamená jakési rozhodnutí k navázání kontaktu v jisté situaci, že samo přikročení k literární práci vypovídá aspoň tolik: „To jsem já. Poslyš, ty! My jsme tady!“

11.5.3 Toto komunikativní pojetí díla, právě proto, že při něm počítáme s povahou díla jako specifického indiciálního znaku, se zároveň neuzavírá tomu přístupu, jenž v díle spatřuje „výtvor“, výsledek svobodného vynaložení lidských tvořivých sil, jenž je sui generis „věcí“ a jehož význam - za nezbytné spolutvořící účasti vnímatelovy - postupně vyvstává ze smyslovosti soustavy znaků. Taková už je povaha indiciálních znaků vůbec, že jsou

⁹⁸ Oproti studii R. Kalivody *Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky*, in *Struktura a smysl literárního díla*, Praha 1966; viz i polemiku M. Jankoviče v knize *Dílo jako dění smyslu*, 1991.

zároveň substancemi přesahujícími hranice komunikačního okruhu právě svou předmětností.

Jestliže se nám významová výstavba díla na konci odstavce o osobnosti znovu uzavřela v sobě, v představě indicie zaměřené na indiciálnost samu, je to důkazem, že ještě nejsme na konci svého uvažování. Avšak stejně jako v úvodních kapitolách můžeme také na tomto místě právě této uzavřenosti využít k tomu, aby se nám dílo znovu a na vyšší úrovni alespoň v náznaku otevřelo a začlenilo do širších souvislostí. Je to právě autonomnost díla, jeho vymanění z konkrétních účelů a užitků i ze závislosti na zájmech konkrétní osobnosti, co umožňuje dílu včetně jednotlivého principu jeho výstavby, aby zaujalo vyostřený vztah ke skutečnosti jako celku a stalo se nástrojem orientace člověka v univerzu.

Vracíme se teď k Mukařovského shrnutí studie *Umění jako sémiologický fakt*, a to k třetímu bodu: umělecké dílo jako autonomní znak se skládá... „3. ze vztahu k označované věci, který nemíří na zvláštní odlišnou existenci, ... nýbrž na celkový kontext sociálních fenoménů... daného prostředí“. Právě toto stanovení předmětu (jenž se kryje se třetím vrcholem Ogdenova a Richardsova sémiologického trojúhelníku), k němuž míří umělecký znak,⁹⁹ prodělalo ovšem v dalším vývoji Mukařovského největší proměny a sociologická formulace zde citovaná je i dnes podrobována přesvědčivé kritice.¹⁰⁰ V jiných souvislostech hovořil Mukařovský o poukazu k celkové životní zkušenosti vnímatele (*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*), o postoji subjektu jako člověka vůbec (*Místo estetické funkce mezi ostatními*) nebo o antropologickém základu člověka (*Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?*). Soubor takových formulací by bylo možné dále rozhojnit. Shodným rysem všech formulací je ovšem obecnost, univerzálnost jimi specifikovaného předmětu; i zde mluvíme o skutečnosti jako celku, o orientaci člověka v univerzu, kteréžto výrazy si ovšem nekladou nárok na to, aby přesné vymezení tohoto předmětu nahradily. Zdá se, že specifikace jejich obsahu už nezávisí na pozitivně vědeckém postupu badatelově, nýbrž na jeho filozofickém postoji. Tím se dostáváme na pole, v němž se teoretik literatury necítí odborníkem. I když pochopitelně má svoje představy o filozofii, kladl by např. důraz na lidskou orientaci v předmětném světě a nepochybně by stranou ani skutečnosti sociální, uvědomuje si, že jeho úloha končí konstatováním, že zde, tedy v oblasti předmětu, k němuž poukazuje dílo jako znak prostřednictvím svého významu, je bod, kde se speciální oblast,

⁹⁹ Připomeňme, že k předmětu se znak vztahuje prostřednictvím svého významu: označující v případě literárního díla může mít samostatný vztah pouze k jazykové, resp. literární skutečnosti.

¹⁰⁰ V citovaných pracích Jankovičové (zde s. 135, 139) a Procházkové (zde s. 133).

kteřou popisuje, začleňuje do vyšších souvislostí; dalek toho, abych uvedený vztah k předmětu popíral nebo podceňoval, ponechávám jeho studium příslušné filozofické disciplíně, estetice, předpokládáje, že výsledky empirického literárněvědného výzkumu bude možné uvést do souvislostí s kterýmkoliv smysluplným řešením v rámci této disciplíny.

Mně už zbývá říci jen tolik, že v tomto vztahu navenek se osobnost, indikovaná dílem jako nejvyšší stupeň jeho významové hierarchie, stává sama indicií - a není to už ona indiciálnost zdánlivá, jež odkazuje k sobě samé: v tomto vztahu je dílo a jeho význam, přeskupený a modifikovaný ve směru k hypotetickému původci i projektovanému vnímateli, skutečným příznakem onoho svého (námi nekonkretizovaného) předmětu.

11.5.4 Jako indicie, nositel a zprostředkovatel tohoto vztahu ke skutečnosti, podléhá subjekt díla další modifikaci. Konkrétní rysy se stávají reprezentanty obecnějších vztahů a vlastností. Zdůrazňují se obdobné stránky v různých vrstvách osobnosti, principy výstavby díla dostávají platnost principů výstavby lidského osudu. Osobnost projektuje svůj vlastní zákon do zákonitostí světa. Strategie uměleckého počínání, zaujímání vztahů k literárním tradicím a vývojovým liniím umění je výrazem analogických přístupů k myšlenkovým a sociálním proudům v duchovní historii lidstva.

11.5.5 I při své mnohostrannosti a vnitřní rozlišenosti založené na integraci a zužitkování kteréhokoliv, i nejmenšího a nejdlehlějšího elementu pro významovou konstituci subjektu díla má tedy významová výstavba díla svou osu a těžiště. Základní sebepojetí a sebeprojekce osobnosti proniká všechny stránky významové výstavby jako organizující energetický princip, vyplývá ze způsobu nakládání s materiálem, z něhož je dílo vybudováno, prostupuje vrstvy a fáze díla jako jednota uskutečňujícího se smyslu. Ani v tomto případě tedy neběží o statickou „ideu“ díla, o nějakou bilanci získanou výpočtem rovnice, o souhrn souhrnů z jednotlivých významových okruhů. Proto také nevychází z obtíží žádný pokus, který by chtěl tento jednotlivý princip jednoznačně situovat do některé vyhraněné sféry duchovní aktivity, do oblasti filozofie, sociálních názorů, psychologie nebo morálky.¹⁰¹

Smysl zůstává neoddelitelně spjatý s materiálem konkrétních významů a jejich nositelů, v němž se realizoval. A právě proto spíše než k určitému druhu lidské aktivity se vztahuje k lidské aktivitě vůbec, k tvořivému úsilí

¹⁰¹ Doklady pro názory o nepostižitelnosti objektivního smyslu díla, o absolutní nesouměřitelnosti estetických objektů vytvářených různými vnímateli bývají obvykle čerpány právě z takových jednoznačně situujících interpretací, které překračují rámec díla.

o přemožení odporu, jež klade člověku předmět jeho práce; realizuje se v něm svoboda lidské tvorby - nikoli jako „poznatá nutnost“, nýbrž jako svobodné vytváření „nutnosti“ nové. V něm se jednotlivé akty vytváření literárního díla spojují v jediný objektivizovaný čin: čin ve své nezávislosti na bezprostředních situacích a účelech sice výjimečný, ale přece lidský čin mezi lidskými činy, na němž není nic „absolutního“, neboť nese na sobě známky vynaloženého úsilí, překonaných a nepřekonaných překážek, zápasu.

Mluví-li se o literárních dílech jako o normě pro vnímání, jako o úkolu, jež je vnímateli „zadán“, pak postižení (jež ovšem nemusí mít racionální povahu a být explicitně formulovatelné) významového jednotlicího principu je jádrem tohoto úkolu.

Pro tento princip razil Jan Mukařovský velmi šťastné pojmenování sémantické gesto.

11.5.6 Vědecká analýza sémantického gesta nevychází jen z obecných úvah o smyslu díla, nýbrž z konkrétní charakteristiky jeho imanentních nositelů. Často se opírá o zjištění strukturních shod a analogií ve výstavbě jednotlivých vrstev díla; to je vzdálená obdoba lingvistických postupů odhalujících shodnou výstavbu třeba ve fonologickém, lexikálním a syntaktickém plánu jazykového systému. Izomorfismus různých vrstev díla je umožněn právě jejich jazykovou (nebo lépe a obecněji: znakovou) povahou; i při značné odlišnosti zůstává všem vrstvám díla jedna společná vlastnost, totiž to, že jsou to konkrétní užití znaků čerpající z různých znakových systémů. Přitom vždy běží o znakové systémy, jejichž užití se rozvíjí v čase. To jsou minimální a dostačující předpoklady pro obdobnou výstavbu různých vrstev díla; zmíněné vlastnosti vytvářejí společnou substanci, „na níž“ se izomorfismus vrstev může realizovat. V něm se tedy projevují shodné rysy v přístupech k jednotlivým kódům, k výběru z nich, k metodám jejich kombinací a dotváření. Způsob zacházení s kódy je jistě jednou z podstatných složek charakteristiky subjektu díla, o němž jsme řekli, že je to „mluvčí po výtce“, pro něhož tedy přístup ke skutečnosti se konkretizuje jako přístup ke znakovým systémům tuto skutečnost rozčleňujícím a konstituujícím.

11.6.1 K dalšímu vymezení imanentního nositele sémantického gesta se dostáváme pomocí pojmu dominanty. Jeho obsahem je individuální, pro dané dílo charakteristická hierarchizace složek díla, při níž některá složka nebo soubor složek vystupuje do popředí a podřizuje si složky ostatní. Také dominantu se tedy realizuje v různých vrstvách díla. Toto „vystoupení do popředí“ a „podřizení ostatních složek“ si ovšem nelze představit jako pouhý

kvantitativní posun; dominující složka je vždy zároveň aktualizována, tj. organizována podle nějakého mimořádného, individuálního, a tedy sémanticky výrazného principu. Mluvíme-li o aktualizaci, je ovšem jasné, že se tím dostáváme za hranice imanentního popisu jednotlivého díla, že přecházíme do oblasti literárního vývoje. Zdůraznění určité složky díla se může realizovat a být vnímáno pouze na nějakém pozadí, jež v daném stavu představuje bezpříznakovou základnu. Tímto pozadím je v první řadě předchozí stadium literárního vývoje, přesněji ona hierarchizace složek literárního díla, která se prosadila v tomto stadiu a je přijímána jako „normální“.

Pokud jde o obrazný výrok o „podřizenosti“ složky dominantě, platí pro výstavbu díla dva jeho možné významy. Podřizenost se projevuje buď jako „nenápadnost“ složky, její konvencionálnost a nízké významové zatížení; příslušné prostředky plní v díle jen úzký, služební a standardizovaný okruh funkcí. - Druhý typ podřizení složky dominantě záleží v tom, že se v rámci podřizené složky (jež je také dílčí strukturou, nejen součástí díla, ale i dílčím souborem svých vlastních částí) aktualizuje taková její složka a takovým způsobem, že orientuje celou složku ve směru k dominantě celého díla a přiděluje jí úlohu při její konstituci.

Nemíníme tedy ani pod pojmem dominanty přizpůsobení díla nějakému statickému schématu, nýbrž živou výměnu energií mezi složkami díla, orientaci základních silokřivek v jeho magnetickém poli.

11.6.2 Máme-li shrnout - ne pro schematizaci, ale pro potřeby terminologické přehlednosti - poměr dvou pojmů, sémantického gesta a dominanty, povíme tolik: První z nich se vztahuje ke sféře „označovaného“ (významu díla) i „označujícího“ zároveň; zachycuje osobnost označovanou dílem v těch jejích rysech, jež jsou vyzdvíženy jako nejzávažnější a projektují se do několika rovin významové výstavby, projevující se navzájem analogickými (pro dané dílo individuálními) rysy v odpovídajících rovinách označujícího. Kategorie sémantického gesta je - z hlediska empirické analýzy díla - nástrojem k vystižení základních rysů subjektu díla v jednotě se základními rysy jeho tvaru. - Naproti tomu pojem dominanty slouží analýze v oblasti označujícího: je to hierarchizující činitel dynamických vztahů uvnitř díla jako konstrukce začleněné do diachronních souvislostí a do kontextu doby.

11.6.3 Také literární druh a směr, představíme-li si je na okamžik jako struktury vyňaté z vývojové dynamiky, mají svou dominantu - jsou charakterizovány určitou trvalou hierarchizací složek; ta ovšem není spjata s individuálním sémantickým gestem a z hlediska sémantické výstavby nezna-

mená víc než obecné významové zbarvení díla (více o tom v kap. 10). Také tyto nadindividuální dominanty a z nich vyplývající uspořádání tvoří neutrální pozadí, proti němuž vystupuje dominanta a uspořádání individuálního díla (nebo: individualita díla jich užívá jako substance, na níž se může realizovat). Hierarchizace složek platná pro určitý literární druh nebo směr ovšem ve skutečnosti není neměnná, ale posouvá se a přeskupuje v důsledku individuálních zásahů. Také tady nás tedy pojem dominanty přivádí k vývojovému procesu literatury.

* * *

Tím končíme pojednání o významové výstavbě literárního díla. V poslední kapitole jsme se omezili na stručné shrnutí obsahu ústředních pojmů, neboť otázka nejvyšších vrstev významové výstavby díla byla řešena v zakladatelských pracích Jana Mukařovského a v pracích jiných (Jankovič). Mně nešlo o víc než o uvedení takových shrnujících pojmů, jež mohou tvořit přechod mezi předchozími konkrétními výklady a obecnou koncepcí estetickou, která už sama není předmětem mého speciálního zájmu; jestliže tuto estetickou koncepcí snad přesto v několika bodech nějak modifikuji (mám na mysli především využití pojmu indiciálního znaku), pak je to jen tam, kde mohu přímo vycházet ze zkušenosti s empirickými analýzami významové výstavby v jejích nižších vrstvách.

Práce na tomto textu započala právě před třiceti lety. Jan Mukařovský, ještě než ho z funkce ředitele Ústavu pro českou literaturu vymanévroval za ideového vedení V. Dostála L. Štoll, požadoval od oddělení teorie literárně-teoretickou příručku. Podařilo se nám nahradit ji projektem *Kapitol z teorie literárního díla*, tj. titulem méně vystaveným ideologickým tlakům.

Po celá šedesátá léta bylo pro mne psaní přidělené kapitoly jakýmsi spodním basem všeho ostatního psaní. Státí o významové výstavbě jsem si pro konkrétnější práce (mým vlastním oborem je poetika) pořizoval jakýsi rámec – bez iluzí, že při rozmanitosti ostatních úkolů, špatné dostupnosti zahraničních publikací a mém vlastním nevelkém smyslu pro metateorii bude napsané možno kontrolovat jiným než fragmentárním povědomím o soudobé světové teorii literatury. Specializovaný kritický historik literárněteoretického myšlení se jednou asi pobaví, dá-li si práci s evidencí mých citátů v konfrontaci se vším relevantním, co zůstalo stranou. Jeden příklad za všechny: pro vyrovnání mezi anglosaskou (Peirce, Ogden a Richards) a saussurovskou tradicí sémiotiky jsem vděčně sáhl k Ullmanovi, tam, kde se řešení této tak kontroverzní problematiky jevílo velice jednoduše. Je to charakteristické. Chtěl jsem co nejrychleji procházet skrze teorie k struktuře díla samého, i za cenu naivity, objevování Amerik a chvatného uzávorkování celých problémových oblastí...

A přece by nebylo poctivé, kdybych se dnes od tohoto raného textu jako celku povýšeně distancoval. Nehledě k vlastnímu pozdějšímu propracování několika otázek (artefakt, jednota významové a stylové výstavby, sémiotika aktu zveřejnění, trojrozměrnost literárně umělecké promluvy), a zejména všemu, co jsem se později lépe dověděl od jiných, je to pořád základna a východisko mých názorů. Je to moje práce a já jsem její. Nezbyvá mi, než za ní stát i po desetiletích.

První verze Významové výstavby byla ukončena v r. 1966. Následujícího roku jsem pracoval na jejích úpravách, které umožnily těsnější navázání na ostatní části *Kapitol z teorie literárního díla*, především na stať Milana Jankoviče o díle jako dění smyslu. Byla to spolupráce s jejím autorem, která mi ukazovala k estetickým horizontům a pomohla mi uvolnit se ze sugestiv-