

Ivo Osolsobě (Brno)

SÉMIOTIKA SÉMIOTIKA OTAKARA ZICHA

... až budou jednou napsány [dějiny české vědy], budou ve většině svých kapitol spíš okrajovými poznámkami k dějinám vědeckého úsilí cizího než líčením genetického vztahu mezi našimi vědeckými generacemi.

Vilém Mathesius

Roku 1925 vyšel — jakoby stranou dosavadního hlavního působení svého autora — nevelký soubor statí Viléma Mathesia (či, jak by to on sám skloňoval: Mathesiuse), KULTURNÍ AKTIVISMUS. Autor, jinak řádný profesor anglické filologie na filozofické fakultě Univerzity Karlovy, tu shrnul pět úvah, jimiž přispěl do tehdy velmi aktuální diskuse k otázce „jací jsme“, mimo jiné i na téma ČESKÁ VĚDA. V této stati — závěrečné stati celého spisku — popisuje Mathesius nejprve celkový stav, a jeho objektivní nálezy zní: „*Věda česká je dnes [...] bohatě rozvíjena a v [...] informovanosti a kritičnosti úsudku snese měřítko opravdu vysoké. [...] [Ale žeň] původní, vpravdě tvůrčí vědecké produkce [...] zdaleka [...] neodpovídá výši našeho [...] odbornictví a čtyřicet let samostatné české univerzity nám vyneslo poměrně málo badatelů významu opravdu evropského.*“ Po této objektivní anamnéze následuje diagnóza: „*[Našemu] vědeckému světu [se] nedostává odvahy, která by se nebála provést velkou koncepci a razití nové dráhy.*“ A etiologie choroby? „*Moderní české ovzduší vědecké není [...] příznivé pro vzrůst vědeckých tvůrců. [...] [Pozitivistická] bázeň před směřující myšlenkou a nevyzkoušenou cestou, pozitivistické lpění na drobných faktech bez úsilí spojit je velkou koncepcí ve skutečné poznání [...] pozitivistická skeptičnost a malodušnost, [...] neosobná knižnost a sobecká atomičnost [...] není příznivá vzrůstu vědeckých tvůrčích individualit.*“ Prognóza není sice zcela infaustní („*Není to stav, který by se nedal změnit*“), chce to však usilovnou terapii případně protetiku. Ježto „*individuální odvahou nevynikáme*“, je možno a radno [ji] „*ve vědě stejně jako jinde posílovati vhodným vzduším nebo nahradit speciální naši odvahou korporativní*“. Jak vidět, od slov nebylo daleko k činům a od analýzy k programu: nepochybně už zde se připravoval Pražský lingvistický kroužek, snad nejimpozantnější doklad české vědecké odvahy korporativní, znamenitý výsledek strategie vypracované v tomto zdánlivě zcela okrajovém spisku...

Roku 1931 vyšel — jako teoretické vyvrcholení celého dosavadního vědeckého a svým způsobem i uměleckého díla svého autora, zároveň však jako jeho netušený epilog — rozsáhlý spis Mathesiova o dva roky staršího univerzitního kolegy Otakara Zicha ESTETIKA DRAMATICKÉHO UMĚNÍ. Jeho autor, jinak řádný profesor estetiky a navíc hudební skladatel (či, jak by to asi on sám raději slyšel: hudební dramatik) shrnul zde v definitivní formulaci látku, již během dvaceti let několikrát přednášel jako univerzitní čtení, vyslovil v maximálně zhuštěné formě svoje názory na všechna umění vůbec (takže nechybíme, budeme-li jeho knize říkat zkráceně Zichova Estetika), a vytvořil tak svoje vpravdě životní dílo, sumu dvacetiletého experimentování, celoživotního studia, mnohaleté introspekce i dvaceti pěti let tvůrčích zkušeností na poli dramatické tvorby. Zichova

knihy je samou svou existencí jakoby nepřímá, ale tím účinnější polemika s Mathesiovými výroky o české vědě, polemika nikoli výslovná, polemika slovy, nýbrž polemika činy (nebo je to jen výjimka, která potvrdila pravidlo?). Nenajdeme tu ani nejmenší exhibici informovanosti či kritičnosti úsudku, dvou vynikajících ctností české vědy; není tu jediný odkaz k literatuře — o bibliografii ani nemluvě —, natož pak kritické zhodnocení literatury tématu, dokonce ani té nejpřevratnější, nejaktuálnější a nejdiskutovanější. Jak vidět, Zich odmítá psát poznámky na okraj názorů cizích, přiznává však svoji genetickou poplatnost názorům svého učitele Otakara Hostinského, s nímž jediným zdvořile polemizuje. Není tak docela *up to date* ani faktograficky (dvacátá léta!), ani názorově, ale to, zdá se, Zichovi ani trochu nevádí; vůbec má až nestydatou odvahu být sám sebou, originální nikoli odlišností za každou cenu (tedy negativně), nýbrž, jak říká Mathesius, pozitivně, ve smyslu samostatnosti a „určitosti mravní a myšlenkové“ takže tam, kde je třeba, s naprostou samozřejmostí razí nové dráhy. O neosobní knižnosti nemůže být vůbec řeč: terminologická přísnost a kázeň prozradí sice profesionální návyk matematika (i když i v tom se projevuje osobitost), celá kniha je však zároveň zcela osobním vyznáním divadelního aficionada a zároveň i tvůrčí konfesí dramatického umělce. Pozitivistickou malodušností Zich jakživ netrpěl, ovšem „pozitivistická metoda“ je mu „ve vědě samozřejmým požadavkem“, právě tak jako Mathesiovi (to jsou Mathesiova slova, M. ovšem myslí metodu empirickou), nikde však nepřekonal Zich svůj „pozitivismus“ či „psychologický pozitivismus“ velkolepěji a imponantněji, nikde nešel za smělejší myšlenkou a nevyzkoušenější cestou, a nikde také nedosáhl obdivuhodnějšího výsledku spojením drobných fakt velkou koncepcí ve skutečné poznání...

Není pochyb, že právě takto a nejinak musela být Zichova kniha pochopena a uvítána samým Mathesiem: vyšla totiž v edici *Výhledy* (svazek 11—12, jediný dvojsvazek celé edice), to jest v knižnici Mathesiem samým spoluzaložené a spoluredigované, dokonce pod přímou Mathesiovou editorskou patronací.

Připomínáme-li tyto skutečnosti na samém počátku této studie, není to jen pro samotný fakt spolupráce Zicha s Mathesiem, ale především, abychom v konfrontaci s Mathesiovými požadavky vyzdvihli jisté (řekněme *morální*) kvality Zichova díla. Každý odvážný čin — tedy prostě každý skutečný čin — svou povahou přesahuje bezprostřední kontext, v němž se udál, a tak právě odvahu považujeme za klíčový rys tohoto díla: právě odvaha bude v poslední instanci explikací zcela výjimečného, průkopnického významu, který Zichovu dílu hodláme přiřknout.

Kromě funkce faktického — ale tím přesvědčivějšího — argumentu s diskusí o charakteru české vědy, a kromě svého významu odborného (estetika, divadelní věda) jakož i metodologického (důsledně synchronní popis — rys Mathesiovi jistě obzvlášť sympatický), byl tu ještě jeden rys, který nemohl Mathesiovi ujít. Mathesius a jeho družina se totiž hned od počátku zabývali *kromě jiného* i sémiotikou, či jak se tehdy říkalo, sémiologií, a právem se dnes všeobecně považují za průkopníky v této oblasti. Nebyli to samozřejmě zdaleka první moderní badatelé, kdo o věci přemýšleli — Boole to dělal sto let, Peirce sedmdesát, de Saussure nejméně dvacet pět před nimi —, byli však zřejmě první, kdo si vytýčili a kolektivně přijali — řečeno termínem Jerzyho Pelce — *sémiotiku jako program*.¹⁾

Naproti tomu Zich, přestože si nikdy nevytýčil sémiotiku jako program, sé-

¹⁾ Jerzy Pelc, *Semiotics. A Science. A Method. A Programme*. In: *Studia Semiotyczne VIII*, Warszawa 1978 (PAN).

miotický program de facto plnil; sám si to sice neuvědomoval, uvědomil si to však (téměř) nepochybně Mathesius, zcela určitě však Mukařovský (recenze). Nevědomost a neuvědomělost vlastního počínání nijak nezmenšuje velikost Kolumbových zásluh a je historicky zcela pochopitelná. Předně: sémiotický program Kroužku se teprve rodil, zatím byl jen naznačen v Thesích (1929), plně bude vysloven až poslední den Osmého filosofického kongresu v Praze, dva měsíce bez dvou dnů po Zichově smrti, klasickým *exposé* Jana Mukařovského, a půl roku na to — skutečně jako program — v redakčním prohlášení prvního čísla prvního ročníku *Slova a slovesnosti*.²⁾ Jisté je i to, že Zich sám jevil v posledních letech života stále větší sympatie pro Mathesiov kroužek a jeho zaměření, chybí však sebemenší náznak, že by měl jakékoli sympatie pro termín mezi kroužkaři tak běžný, termín „znak“. Možná, že matematiku Zichovi vadila jeho vágnost, možná, že empirik Zich byl zároveň ve střehu před jeho nebezpečně univerzálními aspiracemi. Buď jak buď, Otakar Zich šel svou vlastní cestou. To v očích Mathesiových rozhodně nebyla vada, ale spíš přednost: kdo věděl líp než Mathesius, že „*ve vědě se všechno jen hemží záhadami, na něž je možno a nutno útočit po různých cestách*“, kdo si přál víc než on, aby „*obraz vědce do krve zápasícího se svým problémem*“ byl povždy „*něčím, na co se zírá s úctou, podívem a napětím*...“?

Individuální průkopnictví v jakékoli oblasti — tedy i sémiotické — má ovšem proti skupinovému (či — s Mathesiem: korporativnímu) svoje nevýhody, zčásti vyslovené sémiotické. Společný postup přináší totiž i společné pojmenování nově objevovaných či rozpoznávaných skutečností, „společný jazyk“, a společný jazyk, ať už národa nebo skupinky, má i sjednocující funkci. Je to, jak říká Karel Čapek, „*mocné a sjednocující pouto, cosi jako jedna duše. Vědomí nás všech myslí týmiž slovy*“. Ti, kdo postupují společně, vydávají v situacích, které sdílejí, signály, které rovněž sdílejí a jimiž jsou pak zcela automaticky vybaveni (a které se jim pak zcela automaticky vybavují!), zatímco každý, kdo postupuje izolovaně, riskuje, že nebude tímto spolehlivým „*pachem smečky*“ vybaven. Co víc — absence sdíleného signálu ve sdílené situaci nutně vede k pochybnostem o sdílení programu a sdílení cíle, pochybnosti tím větší, čím méně je pojmenování, které sdílíme, skutečně jasným a určitým vědeckým pojmem a čím více je jen pouhým heslem a signálem.

Tyto pochybnosti se objevily a objevují, zejména dnes, kdy je ze sémiotiky sice světová móda a ze smečky celosvětové hnutí, kdy jsme však náchylni spatřovat v Zichovi nejvýš pouhého předchůdce (skutečných) sémiotiků, tedy, řekněme, psycho-sémiotika, a uznat jej — v nejlepší případě — za jednoho ze starozákonních proroků ohlašujících příchod sémiotického Spasitele. Nicméně Zich, přestože se nežehná termínem znak (který měl vždy v nelingvistických oborech náramně neurčitý obsah, takže to byl skutečně víc signál než pojem) a přestože o sémiotice nemluví, sémiotik je. Objevil a přesně popsal sémiotickou podstatu divadla — i když ji nedokázal jako sémiotickou označit a klasifikovat, stejně jako nedokázal takto klasifikovat ani svůj vlastní přístup —, zatímco ti, kdo se (po něm!) o sémiotiku divadla pokoušeli vědomě a programově, sémiotickou podstatu divadla nejenže neobjevili, ale ani — v jeho výkladu — nepochopili a často dodnes nechápou, slepě zaměřeni jen na „*pach smečky*“. Při tom Estetika dramatického umění — bez ohledu na svůj název — je klasické a dodnes

²⁾ *Actes du Huitième Congrès International de Philosophie à Prague, 2—7 Septembre 1934*. Praha 1936, str. 1065—1072. — Bohumil Havránek aj., *Úvodem*, in: *Slovo a slovesnost* I, 1935, č. 1, str. 1—7.

aktuální dílo sémiotiky nejenom divadelní, ale sémiotiky vůbec. Zde nejde o posmrtnou rehabilitaci, zjednáni dodatečných zásluh, ani o lichocení panu Jordánovi, že vlastně celý život „*faisait de la prose*“. *Nepochopili jsme Estetiku dramatického umění, jestliže jsme ji nepřčetli jako sémiotiku.*

Dík svým zcela mimořádným schopnostem a lidským kvalitám, které jsme vyzdvihli už v úvodu tohoto článku, díky sémiotické podstatě divadla, a také díky tomu, že v Zichovi samém dřímá latentní sémiotik, dokázal Zich ve své *Estetice* vystihnout sémiotickou podstatu divadla, takže jeho kniha je sémiotika *avant la lettre* bez ohledu na to, že o sémiotice či sémiologii v ní nepadlo ani slovo. Naproti tomu nemít to vše, ale mít k dispozici nějakou hotovou sémiotickou teorii, postupoval by asi jako dnešní „sémiotik divadla“, který prostě bere jeden po druhém všechny základní sémiotické pojmy a takřkajíc je „aplikuje na divadlo“, což ve skutečnosti znamená, že tyto pojmy „aplikuje“ na některý z velmi rozšířených a zdánlivě zcela přirozených *názorů* na divadlo: výsledek, to jest překlad těchto předsémiotických, a jak uvidíme, nesémiotických názorů do jakési „basic Semiotic“, do základního žargonu sémiotiky, je pak obvykle velmi oceňován jako historická zásluha a sémiotiku divadla. Takovouto historickou zásluhu musíme naštěstí Zichovi odepřít. Postupoval totiž docela jinak. Ne aplikací hotových sémiotických pojmů na nehotové poněť o divadle, ale vyjasňováním pojetí divadla, podstaty divadla. Protože však samou podstatou divadla je sémiotika, objevil tím sémiotiku; samozřejmě také díky tomu, že sám byl odjakživa cosi jako sémiotik, z něhož se skutečný sémiotik v dotyku se sémiotickou skutečností postupně vyvinul.

Latentní sémiotik se projeví například — v době převládající výrazové estetiky! — soustavným zájmem o problémy recepce (otázku „estetického vnímání“ klade Zich na první místo mezi „úkoly české estetiky“), stejně jako uvědomělým úsilím o synchronní popis a genologický výzkum. Tam, kde se jiní spokojili s tím, že sledovali „vyjádření“ apriorně (tj. životopisně) doloženého „obsahu“ symfonických básní Smetanových, zaměřil se Zich spíše na prozkoumání jejich — jak bychom to označili dnes — „syntaktických struktur“. Ostatně v samé *Estetice* hned první rozlišení — rozlišení „teorie“ a „estetiky“ — je vlastně sémiotické: jde přesně po oně čáře, již na sklonku třicátých let, ale v náznačku už před tím, na pražském filozofickém kongresu ani ne dva měsíce po Zichově smrti, oddělil Charles Morris pragmatiku od sémantiky a syntaktiky. Teorie — podle Zicha — zkoumá strukturu díla, a je tedy (jde o teorii díla umění obrazového) syntakticko-sémantická. Naproti tomu estetika sleduje působení díla na příjemce a odpovídá tedy tomu, co podle Morrise patří do pragmatiky.³⁾

Zich — jakožto (latentně) sémiotický *subjekt* — setká se tedy díky „vyběravým příbuznostem“ s divadlem jakožto navýsost sémiotickým objektem (či, chcete-li, divadlo, tento ryze sémiotický objekt, si najde Zicha jako svůj latentně sémiotický subjekt) a výsledkem němůže být nic jiného než sémiotik a sémiotika. Nejde to ovšem tak úplně samozřejmě a hladce. Specifickou zvláštností divadla není jen jeho ryze sémiotická podstata (hierarchie sémióz se specifickým *signifié*: lidskou sémiózou, i specifickým *signifiant*: jinou lidskou sémiózou); specifickou zvláštností divadla (či lépe: zkoumání divadla) je i to, že jeho specifická zvláštnost je bezelstnému oku zcela zastřena specificky divadelními předsudky. Řečeno baconovskou alegorií, IDOLA THEATRI — doslova „modly divadla“ ale lépe asi „modly dívání“, tj. falešné teorie věcí vystupující v roli věcí samých a znehodnocující takto naše dívání a naše *vidění* věcí — existují

³⁾ *Actes* (viz pozn. 2), str. 130—138.

všude a ovlivňují tak vidění všeho, málokteré z „model dívání“ připadají však přirozenější, logičtější a často i krásnější a svůdnější, než „modly dívání na divadlo“, IDOLA THEATRI THEATRI, falešné teorie divadla.

Zich měl odvalu povalit „modly divadla“ a vidět to, co divadlo je a nikoli to, co mu „modly divadla“ jako divadlo hrají. První modla, kterou odstraní, je velmi uctívána a mocná modla postavení divadla mezi ostatními uměními, modla pythická tvrdící, že divadlo je vlastně syntéza a spojení ostatních umění; kult této modly se neobyčejně rozšířil za dob Wagnerových a dostal teď novou podobu a novou sílu v časech Tairovových. Zichův postup je neobyčejně důmyslný a lstivý. Připustí, že v širé říši divadla může mít kult této modly jistý smysl, vytvoří si však v samém středu této říše v podstatě umělou enklávu umění dramatického, na jejímž území všechnu moc syntetické modly zruší. Tím je modla a její eventuelní moc omezena na území, o něž Zich nemá nejmenší zájem, a tím i vyřazena ze hry.

Svou vlastní teorii koncipuje pak Zich nikoli jako teorii dramatu chápaného jako druh literární (a padá bůžek dramatu), ani jako teorii opery chápané jako nejsložitější forma hudby vokální (tím padá bůžek hudby), a dokonce ani jako teorii divadla chápaného jako příslušné umění výkonné (a povalena v prach modla divadla poplatného literatuře či hudbě), ale jako teorii *jediného a nedílného umění dramatického*, zahrnující jak dramatický text — což není dílo literární — tak i operní partituru — nepatřící do hudby — a posléze i umění herců, režiséra atd., atd. jako svá dílčí umění a předartefaktové složky. Dodnes nám připadá podivná ta krajně nepravděpodobná jednota *nationalité* tohoto dramatického Švýcarska, dodnes nás Zich tak docela nepřesvědčil, že dramatický text není literatura, operní hudba není hudba, divadelní scéna není dílo výtvarné, pozvolna však začínáme chápat, že toto násilné odtržení, zdánlivě protifečící zdravému rozumu, bylo naprosto nezbytné, mělo-li být jasně vymezeno umění dramatické jakožto *svrchované území výlučné platnosti specifických zákonitostí „principu dramatickosti“*. „Jestliže se vám teze zdá být groteskní a neobvyklá a jestliže se vám při nejlepší vůli nepodaří najít nic, co by jí odporovalo, nezavrhujte ji. Mějte odvalu držet se své pravdy. Když ji mít nebudete, shledáte, že odvažnější duchové vám seberou vaše nejlepší myšlenky před nosem — a mimoto a především — je to jediný mužný čin, který můžete udělat,“ napsal v závěru svého životopisu *Jsem matematik* Norbert Wiener.⁴⁾ A Otakar Zich, rovněž matematik, se této rady úzkostlivě držel už čtvrtstoletí předtím, než byla vyslovena.

Bůžkové a modly vyhnání z teorie dramatického *umění* se však vracejí a snaží se vloupat do teorie dramatického *díla*. Skutečně: až do Zicha všichni teoretici a estetikové divadla bez výjimky, Aristotelem počínaje, pokud měli definovat divadlo či charakterizovat jeho specifickou strukturu, uhnuli od tématu a místo synchronie nám podsunuli diachronii, místo definice věci nám začali vyprávět o jejím původu, buď o její fylogenezi (prehistorii a historii počátků divadla nebo o její ontogenezi (totiž o vzniku divadelního artefaktu spoluprací umělců). A dokonce i tam, kde se upřímně pokusili o synchronní popis, promíla se jim do něho falešná — protože pro artefakt lhostejná — procesualita postupného vznikání aspoň v podobě velmi povrchní — protože divadelní praxi otrocky kopírující — klasifikace divadelních složek, kódů či znaků. Zcela jinak postupuje Otakar Zich. Dramatické dílo není to, co se v divadle určitým způsobem kuchtí, dramatické dílo je to, co divadlo servíruje a co my vnímáme po dobu

⁴⁾ Norbert Wiener, *Můj život*. Praha 1970, str. 238.

představení. Zich konstatuje audiovizuálnost (a při jiné příležitosti pak i časoprostorovost), ale nepovažuje je za specifikum, spíš jen za volný noetický rámec. To, co v divadle recipujeme, je — přes všechnu různorodost původu, na niž nás s takovým důrazem upozorňovala modla syntetická — *homogenní divadelní vjem*, na němž mohu — pokud vycházím jen z toho, co vidím, a ne z toho, co vím nebo se domnívám vědět o vzniku toho všeho — rozlišit jediné *složku stálou a složku proměnlivou*, dále relativní invarianty složky proměnlivé, ty pak identifikovat atd., jak to dělá Zich. Tím se dostáváme k opravdu pertinentní struktuře divadelní zprávy, struktuře syntaktické (struktuře „*představujícího*“) i struktuře sémantické (struktuře „*představovaného*“, abychom užíli dvojice termínů, které lze najít v Zichovi samém), a odtud pak k definici dramatického díla jakožto specificky umělecké zprávy („*umělecké dílo*“), které má charakter *ikonického znaku* („*zobrazující*“) se *specifickou syntaktikou ve specifickém materiálu* („*hrou herců na scéně*“) a *specifickou sémantikou* („*vespolné lidské jednání*“). Zichova definice dramatického díla není tedy na rozdíl od všech předchozích definic genetická (typu „*realizace dramatu hereckým ztvárněním na jevišti*“), ale *sémantická, sémiotická*.

Zich ovšem nemluví o syntaktice a sémantice ani o znaku a významu, mluví jen o „*představujícím*“ a „*představovaném*“ (ve smyslu „*reprezentující*“ a „*reprezentované*“) a především systématicky užívá dvojice souvztažných pojmů VÝZNAMOVÁ PŘEDSTAVA TECHNICKÁ a VÝZNAMOVÁ PŘEDSTAVA OBRAZOVÁ. Jeho individuální slovník či terminologický idiolekt se tím zřetelně odlišuje od druhových signálů smečky sémiotiků a nebezpečně přibližuje druhovým signálům smečky psychologů. Toto přiblížení — či vlastně splývání — je zcela záměrné, naproti tomu korespondence pojmové dvojice Zichovy se zmíněnými dvojicemi sémiotickými právě proto, že nezáměrná, je víc než nápadná. Mukařovskému neušlo, že druhý pojem Zichovy dvojice, totiž „*obrazová představa*“ není nic jiného než velmi složitý a mnohonásobně zvrstvený význam.⁵⁾ Naproti tomu „*významovou představu technickou*“ rozhodně nelze ztotožnit se znakem, spíš bychom ji museli opsat jako „*ne-znakovou* (či *ne-sémantickou, syntaktickou*) interpretaci vjemu fyzického substrátu znaku“, což zní poněkud paradoxně. Jak vidět, Zichovy termíny nejsou tak snadno a beze zbytku přeložitelné běžnými „*signály smečky*“. Oproti objektivizující, jakoby ontologické terminologii sémiotiky Zichova terminologie zřetelně subjektivizuje, je „*gnoseologická*“, „*psychologická*“; oproti sémiotickým dvojicím pojmů oboustranně sémiotických, máme u Zicha zvláštní spřažení pojmu *sémiotického* s pojmem zřetelně *nesémiotickým*. Jak vidět, když se „*ve vědě*“ jen hemží záhadami, na něž je možno a nutno útočit po různých cestách, je možno, ba nutno očekávat, že ani výsledky nebudou vždy beze zbytku srovnatelné: jen tak ostatně nejsou redundantní a mohou přinést víc než jen křížovou kontrolu. Významová představa technická a významová představa obrazová jsou ovšem jen dvě sémiotické varianty („*sémiotická*“ a „*ne-sémiotická*“) Zichova ústředního nesémiotického, „*předsémiotického*“,gnoseologického principu VÝZNAMOVÉ PŘEDSTAVY. Jak vidět, nepovažuje Zich záhadu znaku za záhadu samostatnou (ostatně ji ani neuzná za hodnou vyzdvížení tímto jménem), ale podřizuje ji záhadě jiné.

Na tomto místě třeba včas a důrazně upozornit, že významová představa — přes svůj sugestivní název — není význam: teprve významová představa obrazová je, což správně konstatuje Mukařovský, význam. Na tom nic nemění skutečnost, že např. Volkelt

⁵⁾ Jan Mukařovský, *Otakar Zich: Estetika dramatického umění*, in: *Časopis pro moderní filologii* 19 (1934), str. 318—326.

— místy — nebo Panofsky či Uexküll⁶⁾ — soustavně — užívají pro tento princip (i) termínu „*význam*“: význam ve významu lingvistickém případně sémiotickém je něco docela jiného, a významová představa a tedy i „*význam*“ v tomto smyslu je spíše *konverzi* k lingvistickému pojmu význam, podobně jako exemplifikace je podle Goodmana subrelace konverzivní relace denotace. Na druhé straně je možno předpokládat, že význam a tento „*význam*“ probíhají, i když každý jiným směrem, po těchže psychofyziologických strukturách, takže termínu „*význam*“ či „*významová*“ nebylo možná tak docela zneužito. V každém případě však pokládejme — už z metodologických důvodů — pojem významová představa za nesémiotický.

To, čemu Zich říká „*významová představa*“, je složitý hraniční a interdisciplinární jev, k němuž lze sice sepsat rozsáhlý seznam prací, ve velké většině ovšem jen takových, které se problému sotva dotknou: soustavná monografie o tomto jevu, zdá se, zatím chybí. Přes svou každodennost — či spíše každovteřinost — je to jev, o němž plně platí Mathesiovo „*ve vědě se jen hemží záhadami*“, jev, který má svou stránkugnoseologickou, psychologickou, logickou, lingvistickou (onomastickou), jev, jehož adekvátní uchopení (introspekci, experimentem, analýzou duševních poruch, modelováním) a verbalizace (v termínech *rozpoznávání, klasifikace, identifikace, labels, denotace a exemplifikace, interpretace, představování, tvoření pojmů, usuzování verbalizace* atd.) se zatím příliš nedaří. Problém byl velmi živý začátkem století zejména zásluhou Brentana a jeho školy (Marty, Husserl, v Polsku Twardowski, u nás i Martyho žáci Max Brod a Felix Weltsch)⁷⁾ a zásluhou Johannese Volkelta; později se zájem přesunul na poněkud speciálnější a dílčí otázku rozpoznávání tvaru, která pak z psychologie přešla do kybernetiky, a dnes je to právě robotika a *artificial intelligence*, která se vrací k problému v plné šíři. Svě slovo k problému řekla i filozofie vědy, jazyka a symbolu (Goodman),⁸⁾ antropologie (Bateson), fyziologie vyšší nervové činnosti (label je vlastně druhsignální reflex) a intenzionální logika. O aplikaci sémiotiky — i když, domnívám se, poněkud příliš účelovou a zúženou se již pokusil Luděk Kolman.⁹⁾

V podstatě existuje dvoje základní pojetí. Jedno zdůrazňuje, že výsledek aktu má povahu soudu, ať už předpojmového (Brod a Weltsch)¹⁰⁾ či pojmového („*soudy určující*“ podle středoškolské učebnice logiky Františka Krejčího¹¹⁾), druhé vyzdvihuje a rozebírá roli ostatních činitelů, zejména představ (Volkelt). Zúžené chápání pojmu a soudu jako nástrojů výlučně vědeckých a předsudky o estetickém vnímání jako o čemsi druhově odlišném od pojmového myšlení

⁶⁾ Johannes Volkelt, *System der Ästhetik*, Bd. I, Mnichov 1905 (Beck). Erwin Panofsky, *Sinn und Bedeutung in der bildenden Künsten*. Kolín n. Rýnem 1978 (Du Mont). Jakob von Uexküll, *Bedeutungslehre*. Lipsko 1940 (Barth).

⁷⁾ Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, Bd. II, Teil 1. Halle 2 1913 (Niemeyer). Anton Marty, *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*, Bd. I. Halle 1908 (Niemeyer). Max Brod u. Felix Weltsch, *Anschauung und Begriff. Grundzüge eines Systems der Begriffsbildung*. Lipsko 1913 (Kurt Wolff).

⁸⁾ Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a theory of symbols*. Indianapolis 1968 (Bobbs Merrill). T ý ž, *Words, Works, Worlds*, in: *Erkenntnis* 9 (1975), str. 57—73. Gregory Bateson, *The message „This is play“*. In: Bertram Schaffner (ed.), *Group Processes. Transactions of the Second Conference*, 9—12 Oct. 1955, Princeton, New Jersey. New York 1956 (Josiah Macy's Foundation). T ý ž, *Steps to an Ecology of Mind*. New York 1972 (Ballantine Books). Pavel Tichý, *Intensions in Terms of Turing Machines*, in: *Studia Logica* 24 (1969), str. 7—21.

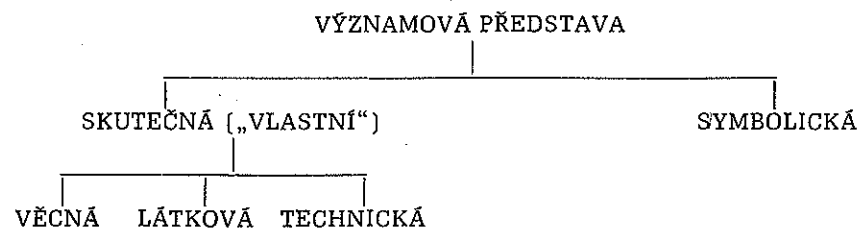
⁹⁾ Luděk Kolman, *Paměť a rozpoznávání. Příspěvek k sémantické teorii rozpoznávacích procesů*. Praha 1976 (Academia).

¹⁰⁾ Op. cit., str. 26—42.

¹¹⁾ František Krejčí, *Logika*. Praha 1921 (I. L. Kober).

nepochybně ovlivnily terminologickou volbu Johannese Volkelta. Zich — aniž bychom chtěli předbíhat — zajímavě kombinuje obě pojetí: bere „iracionální“ termín významová představa, ale popisuje její fungování jako zcela racionální, logické. V dosavadní literatuře o Zichovi se až zbytečně zdůrazňoval fakt, že Zich našel tento termín v I. díle Volkeltova Systému estetiky. Je to jen půl pravdy a platí to nejvýš o Zichově Estetickém vnímání hudby. Po dvaceti letech, v Estetice dramatického umění, převzal už Zich tento termín jedině od sebe a k nepoznání jej změnil. Přesněji řečeno termín zůstal, pojem je zcela jiný. Přesto — nebo právě proto — stojí za to oba pojmy srovnat.

Volkelt rozeznává tyto druhy významové představy:



SKUTEČNÝ („vlastní“) je význam (Wirklichkeitsbedeutung, eigentliche Bedeutung) „který věci mají v kontextu (Zusammenhang) skutečnosti [...] nebo který by [...] měly, [...] kdyby byly do tohoto kontextu zařazeny.“

Naproti tomu „NESKUTEČNÝ“, SYMBOLICKÝ význam je důležitý zejména v umění. (Volkelt sem řadí jednak význam zobrazených symbolů, třeba kříže či trnové koruny, jednak typizaci.)

Významové představy VĚCNÉ najdeme v předmětných uměních (lépe je ovšem užívat termínu Darstellende Künste), ale také v přírodě. Růže podobně jako namalovaná růže v nás vybaví věcnou představu růže. Věcné představy však zcela chybí v uměních náladových (hudba) stejně jako v architektuře: ani hudba ani architektura nepředstavují. Na rozdíl od hudby však architektura (a díla uměleckého průmyslu) fungují jako užítkové předměty (dům, stůl) a v tomto výslovnějším (ausdrücklicherem) a skutečnějším (wirklicherem) smyslu jim patří zřetelný věcný význam: jsou praktický význam i volná hra, užítkovost i fantazie v obou těchto uměních spojeny ve vysoce osobitý celek.

Představy TECHNICKÉ zcela chybí v přírodě, kde naopak dominují představy věcné, zcela splyvající se smyslovým podkladem. Jsou však všude tam, kde je umělecké zpracování nějaké látky, tedy ve všech uměních.

Představy LÁTKOVÉ jsou nejuniverzálnější: jsou jak v přírodě, tak i ve všech uměních, ovšem v těch uměních, kde věcná představa zcela chybí (hudba, architektura), či kde je potlačena (básnictví, ornamentika), vystupují spolu s technickými představami a s náladovostí do popředí nepronikavěji.

Ne nepodobnou klasifikaci „významů“ vypracoval ve 20. letech Panofsky, který ovšem má mj. další patro ikonologických významností dané kontextem společenským.

Jak vidět, ve Volkeltovi není ani zbla sémiotika. Nehledě na zvláštní ontologii, pro níž domy a stoly jsou věci, sochy, obrazy a znějící události však nikoli, je Volkelt, zdá se, zcela slepý vůči tzv. úrovním abstrakce (růže versus namalovaná růže), což je ovšem nejtěžší hřích proti sémiotice vůbec. Snad je to tím, že vždycky nedokáže rozlišit hledisko příjemce od hlediska původce, pro něhož růže, která mu „stála modelem“ byla reálná (což je ovšem rovněž provinění proti

sémiotice), snad je to i tím, že nedokáže rozlišit význam a významnost (což je naopak hřích mimo sémiotiku, bohužel však i v sémiotice dost častý). Jako klasifikace významnosti (představ o významnosti) by bylo Volkeltovo dělení vcelku pochopitelné, rozeznávalo by významnost skutečnou a symbolickou, a skutečnou by pak dělilo na věcnou, technickou a látkovou. Jisté je, že s prvním dílem svého Systému estetiky nebyl Volkelt spokojen a že jej později přepracoval, klasifikace významových představ však zůstala v podstatě tak, jak byla. Přesto je jeho systém z hlediska estetiky samé neobyčejně cenný a Zicha jistě inspiroval. Podle Volkelta — stejně jako Zicha — je předmět estetiky povahy psychologické a Volkeltovým cílem je tedy vytvořit v I. díle deskriptivní základnu tohoto předmětu. Postupuje proto od počitků a jejich vjemového docelování k představám a odtud k významovým představám, které je nutno chápat v souvislosti s principem reprodukce, tj. znovuvnímání již vnímaného a znovupoznání již poznatého (332–335). V celém procesu hraje důležitou roli slovo („Wortvorstellung“), protože však skutečná představa se v běžném životě dostává jen výjimečně (zato v umění prý častěji), funguje místo ní pouhá možnost představy (Wortvorstellungsmöglichkeit, Sachvorstellungsmöglichkeit). Na druhé straně významové představy splyvají se stejnorodým vjemem a v každodenním životě se obvykle tak „zahušťují“, že přecházejí v „pocit známosti“ (Bekanntheitsgefühl), pocit, při kterém máme jistotu (Gewißheit), že významy věcí známe. (Kupodivu pojem možnosti představy má konverzivní protějšek v možnosti identifikace v intencionální sémantice, „zahuštěním“ v realitě i umění operuje v poněkud odlišném smyslu i Goodman, a Gewißheit — což je kromě podvědomí, totiž nevědomí jeden z leitmotivů Volkeltova díla a vyskytuje se i v podobě Erinerungsgewißheit, Gefühlsgewißheit, Gewißheit der Wahrheit a nakonec i das Intuitiv-Ursprüngliche der Gewißheit von Du — svádí, díky své etymologii, abychom ji chápali ve smyslu laingovského „vím, že vím, proto vím“, tedy jako jakési „nadvědomí“.¹²⁾) Samo vědění (Wissen, Kenntnis, 144) Volkelt ovšem vylučuje — podobně jako pojmy — z oblasti estetična. Kromě významových představ rozlišuje Volkelt i představy asociované, předem podmíněné, docelující a pohrávající si. Estetické představy se ovšem připodobňují citům, vzniká Bedeutungsgefühl (pocit významu), a tím se Volkelt dostává k vlastnímu tématu, k budování systematicky estetických pocitů, nálad, typů vcítění, to vše v důmyslném zřetězení, jehož zákonitost se Volkelt pokouší naznačit mj. i symbolickým zápisem, což všechno dohromady vytváří z první poloviny prvního dílu pozoruhodný pokus o vystižení struktury lidského prožívání. (Druhá je pak věnována estetické normě.)

Zatímco Volkelt postupoval jako introspekující psycholog (Peirce by jeho metodu nazval ideoskopii, phaneroskopii eventuálně fenomenologií), Zich si počíná spíš jako kybernetik a především jako sémiotik. Volkelt se snažil zrekonstruovat celou vnitřní strukturu černé schránky našeho estetického prožívání, Zich je docela spokojen venku, bere černou schránku jako černou schránku a popisuje jen vstupy a výstupy této jakoby logické mašiny. První, co zjistí, je, že octne-li se na vstupu stroje cokoli, objeví se na výstupu příslušná významová představa. Druhé zjištění, k němuž dospěje, je toto: octne-li se na vstupu něco,

¹²⁾ Johannes Volkelt, *Gewißheit und Wahrheit*. München 1918 (Beck). T ý ž, *Gefühlsgewißheit*. Leipzig 1922 (Beck). T ý ž, *Mein philosophischer Entwicklungsgang*, in: *Die Deutsche Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen*. Raymund Schmidt. Hsgb. Leipzig 1921 (Felix Meiner). Ronald D. Laing, H. Phillipson & A. R. Lee, *Interpersonal Perception*. London 1966 (Tavistock).

co je samo — peirceovsky řečeno — *representamen* čili znak, dochází na výstupu k rozštěpení dosud jednotné významové představy ve významové představy dvě: v technickou — upozorňující nás právě na to, že jde o nějaké *representamen*, dejme tomu obraz, sochu, či hereckou kreaci — a v obrazovou, tj. představu toho, co je tu znakem reprezentováno, zpřítomňováno.

Zich samozřejmě nemluví o znaku ani o reprezentaci, ale o obraze (vyšetřuje přece umění obrazová); jeho princip významové představy a zejména jejího zdvojení je však — bez ohledu na pach smečky — evidentně sémiotický a tím zcela odlišný od významové představy Volkeltovy v jejích dvou primárních a dalších třech sekundárních modech (takže — koneckonců — s ní plně kompatibilní: jak obrazové tak i technická představa může být — volkeltovsky — věcná, látková i „technická“). Na rozdíl od Volkelta Zich nenavrhuje žádnou typologii významových představ: jeho rozlišení představy technické a obrazové není projevem snahy po klasifikaci, ale prostě nutnosti pojmenovat — a tím odlišit — obě stránky rozštěpeného fenoménu významové představy, fenoménu, který nezauljal estetika Volkelta, který však zaujal sémiotika Zicha.

Přesto není snadné vyhledat k Zichovým sémiotickým termínům „legitimně“ sémiotický ekvivalent. Kupodivu ze všech klasických sémiotických termínů má k Zichově terminologické dvojici nejbližší Peircův INTERPRETANT (v překladu B. Palka a D. Shorta „interpretans“), bez ohledu na to, že je to u Peirce termín nepárový. Peirce sice rozeznává několik druhů interpretantů (bezprostřední, dynamický, finální atd., čímž vlastně syntetizuje pojetí psychologické, reflexologické a logické), jeho klasifikace interpretantů však nijak nekoresponduje s Zichovým štěpením: všechny typy Peircových interpretantů jsou typy Zichovy „představy obrazové“, zatímco Zichově „významové představě technické“ peirceovský ekvivalent chybí. Peirceovy teorie sice nabízí východisko tím, že Peirce i vjem chápe jako znak, takže interpretantem perceptu čehokoliv by byla — dejme tomu — významová představa, interpretantem perceptu znaku významová představa technická (vjem „zobrazuje“ znak) a teprve interpretantem znaku jako takového představa obrazová. Jelikož však interpretant je vždycky obrazový, jedna technická představa by zůstala přece jen lichovní, tj. bez peirceovského protějšku, totiž technická představa onoho znaku, jímž je vjem, tedy „představa vjemu“, technická představa „toto je vjem“. Jak vidět, termín *logická báze peirceovské sémiotiky* není natolik dobudován, aby mohl beze zbytku přeložit všechny Zichovy sémiotické termíny. Kupodivu tato dvojlomnost znaku interpretovaného jako znak (představa obrazová) a znaku chápaného jako neznak, „jako věc“, se zdá být jakousi specialitou české sémiotiky. Najdeme ji také u Mukařovského, dokonce v roli centrální „dialektické antinomie“.

Tento specificky český rys má, jak se zdá, i specificky české kořeny. České sémiotické uvažování vznikalo nad materiálem estetickým, a estetické vnímání či fungování nese s sebou vždy určité uzávorkování, ozvláštňování, vyzdvížení a autonomizaci ukazovaného znaku. Navíc, české sémiotické uvažování vznikalo především nad neestetičtějšími ze všech estetických materiálů, materiálem hudebním. Sémiotické (či, skromněji: sémantické) vyšetřování hudby, jímž to u Zicha — v tradicích Hostinského — všechno začalo, nedávalo ovšem Zichovi příležitost uvažovat v objektivních, „gnoseologizujících“ termínech (např. v Zichem zavedené dvojici „představující“ — tj. reprezentující — a „představované“: copak se dá u programní skladby, třeba Smetanovy Vltavy, bez uzardění říci, že před-

¹³⁾ Lingvistické čítanky I, Sémiotika I, Ch. S. Peirce. (Bohumil Palek a David Short eds.) Praha 1972 (SPN).

stavuje Vltavu?), a vedla spolu se Zichovým programovým zaměřením na příjemce a na psychologii k tomu, že Zich dal přednost opatrnějšímu a přiměřenějšímu vyjadřování subjektivnímu v termínech významových představ. Zobecnění tohoto principu nad sémiotickým materiálem ho pak vedlo k vytvoření jeho už plně sémiotické (přestože sémioticko — ne-sémiotické) dvojice, dvojice „dialektické“ („je to žena“ — „je to socha“), dvojice, která silně ovlivnila české sémiotické myšlení a vytvořila — zdá se — i jakousi „českou sémiotickou školu“.

Zich ovšem nepsal knihu o významové představě a rozpracoval tedy ve své knize tento princip jen v míře pro jeho teorii naprosto nezbytné. To ovšem neznamená, že princip nedomyslíl: z toho, co je v knize explicitě vysloveno, můžeme aspoň někde dost dobře odhadnout, jak asi vypadá těch zbývajících devět desetin ledovce pod hladinou. Především se ukáže, že v psychologii je skryt logik, že „významová představa“ je vlastně to, čemu Brod a Weltsch říkají „předpojmový soud“ zcela v duchu Peirceovy poučky, že „dynamickým interpretantem perceptu je... perceptuální soud...“, jehož dynamickým objektem je percept¹⁴⁾ a že to, čemu Zich říká psychologie, je velmi blízké tomu, co nazval Peirce „logika mentálních operací“. Se svými „významovými představami“ operuje totiž Zich přísně podle pravidel kalkulu tříd — jak jinak, jde-li o klasifikační, tj. třídověhodnotné soudy — a vysloví i základní logický zákon vztahu technické a obrazové představy: nepatří třídám vzájemně disjunktivním. Další rozpracování této logiky významových představ v Estetice nenajdeme — zřejmě zde Zich spoléhá na znalost elementární látky ze středoškolských učebnic logiky —, ačkoli právě toto hledisko mohlo být velmi užitečné pro klasifikaci znaku. Zich totiž ve své knize exponuje celou peirceovskou triádu ikon-index-symbol, k níž ovšem dospívá opět svou vlastní cestou, a sice tím, že hledá „objektivní“ zákonitost spojení obou významových představ, *objektivní* ve smyslu nadindividuálnosti, a *zákonitost* ve smyslu maximální bezpečnosti a určitosti tohoto spojení [278]. Nachází ji v zákonu reprodukce představ podle současnosti a podobnosti, přičemž současnost („vazba“) může být buď přirozená (radost—úsměv) nebo umělá, smluvená (slovo—význam). To vše je opět zmíněno jen *en passant*, jen jako něco, znalost čeho se předpokládá. Jistě, to vše je stará asociační psychologie a tu jsme dávno překonali, jenže, jak říká Karel Čapek v Kritice slov, „co bylo »dávno« překonáno, může se vrátit zítra jako pokrok a poslední novota“ — a skutečně: oba základní zákony asocianismu žijí dál a slavně se vrátily s Pavlovem, Freudem i s jakobsonovskou teorií metafory/metonymie a „metaforické“ či „metonymické“ afasie. Zjištěním trojího druhu spojení představy technické s představou obrazovou (a trojího druhu vazby mezi vjemem znaku a vybavením jeho významu) dostává tedy Zich celou peirceovskou trichotomií ikon-index-symbol, aniž považuje za nutné ji jako trichotomií uvést a jednotlivé druhy pojmenovat, a aniž vůbec uvede na scénu či akceptuje pojem znak. Považujme i to za jeho osobitý příspěvek sémiotice, příspěvek pronikavého analytika, neobyčejně náročného na etiku terminologie.

V jednom se ovšem Zich mylí: v tom, že tvrdí, sotva čtenáře seznámil s principem štěpení významové představy na představu technickou a obrazovou: „To je vylučná vlastnost umění, *několi však všech jeho oborů.*“ Dnes není těžké Zichův omyl konstatovat, spíš je těžké jej pochopit, když je přece tolik evidentně mimo-uměleckých jevů znakové povahy (nebo je Zich všechny považoval za latentně

¹⁴⁾ Ch. S. Peirce, *Prolegomena to an Apology for Pragmaticism*. In: *Monist* 1906. Citováno podle: C. K. Ogden — I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*. London 1946 (8th ed.; Kegan Paul).

estetické a potenciálně umělecké?), lze ovšem chápat, že se estetik Zich, vždy loyální své disciplíně, nechtěl pouštět za její hranice, vpravdě disciplinovaně setrvává v jejích žel příliš úzkých mezích.

Čím jiným, než skrupulemi estetika, který si hned na počátku své analýzy předsevzal [44], že bude postupovat jen tak daleko, aby „složky rozbořem dosažené zůstaly ještě esteticky působivé“, ostatně vysvětlit, proč Zich odmítá aplikovat princip významové představy i na samy významové představy hrdinů příběhu, když jde přece o princip univerzální, Zichem samým osvětlovaný příkladem z každodenního života [52]? Jinak řečeno: významové představy nemá jen divák, významové představy — byť fiktivní — má i hrdina, často dramaticky neobyčejně důležité, zvláště, jsou-li klamně, jako je tomu v Zichem popisovaných situacích přetvářky, skrytí, záměny atp. Při vnímání takovýchto situací dramatického díla máme tedy jako diváci významovou představu významové představy. Tak bychom aspoň popisovali takový moment, kdybychom brali významovou představu za univerzální jev: bylo by to zcela logické. Nebylo by to však, zdá se, estetické, a tak Zich prostě konstatuje, že při vnímání podobných situací pramení náš estetický zážitek z toho, že máme obrazové představy dvě [198], z nichž jedna je v rozporu s tím, co víme. Z hlediska estetiky a teorie dramatického díla je Zichův výklad znamenitý (vůbec jsou jeho pasáže o motivu skrytí, přetvářky atd. bez nadsázky geniální), čtenář—semiotik však lituje, proč estetik Zich přece jen nepřekročil hranice, které si sám vytýčil.

Skutečným triumfem Zichovy sémiotiky je však objev, který nám zpětně připadá bezmála jako samozřejmost, který však samozřejmost není a ještě dlouho nebude, naopak ještě dlouho bude těžko pochopitelný i sémiotikům, dokonce i sémiotikům divadla, přestože je to problém ryze sémiotický a specificky divadelní. V podstatě jde o něco velmi jednoduchého: o skutečně důslednou aplikaci rozlišovací síly Zichových pojmových dvojic „představující / představované“ a „významová představa technická / významová představa obrazová“ na sémiotiku herectví. Výsledkem nemohlo být nic jiného než stanovení nové, pro sémiotiku herectví specifické pojmové dvojice herecká postava / dramatická osoba.

Je zajímavé, že ve starších formulacích tohoto problému a dílčích studiích (např. ve 4. kapitole Estetické přípravy myslí) tuto dvojici nenajdeme, najdeme tu jen pojmovou opozici dramatická osoba / herec. Zdá se tedy, že k důslednému domyšlení základního principu sémiotiky herectví došlo až při psaní knihy takřikajíc „na čisto“, zřejmě v oněch šťastných okamžicích, kdy „inspirace roste prací“ a kdy světlo, rozžehnuté dobře započatým dílem svítí na cestu a otevírá oči i svému vlastnímu autorovi, samozřejmě pokud se jím dá vést a dovede být dobrým žákem sebe samého, a pokud dovede brát svoje vlastní dílo jako *une découverte vivante* (Beauvoirová). Přímé důkazy sice chybí, pro naši domněnku však svědčí jistá nehotovost některých pasáží, a určitá ne zcela důsledná a úplná domyšlenost toho skutečně geniálního dodatečného nápadu.

Sám pojem HERECKÁ POSTAVA není jistě žádné novum a Zich jej také uvede jako pojem pro divadelní odborníky běžný. Nové je však to, že Zich tento pojem nechápe a nedefinuje geneticky (tj. na pozadí pojmu dramatická osoba chápaného literárně, jako dílo dramatika), ale sémioticky (jako znak, který nese určitý význam), což koneckonců je dáno tím — a logicky vyplývá z toho — jak před tím sémioticky a nikoli geneticky definoval dramatické dílo (specifickým „představujícím“ — hereckou hrou, a specifickým „představovaným“ — a nikoli nějakým specifickým vztahem k specifické předloze). Herecká postava je tedy „představující“ (reprezentující), *znak*, dramatická osoba je „představova-

né“, reprezentované [56], *význam*, herecká postava je to, co objektivně existuje na scéně („Jedině ta existuje *objektivně* na scéně“, 116) jakožto souhrn hercových akcí a pohybů, včetně pohybů mluvidel, dramatická osoba je naproti tomu obrazová představa nás, diváků, představa „jednačímho člověka“ (jednačímho hrdiny). Vedle významové představy *obrazové* — představy „dramatická osoba“ — váže se však k diváckému vjemu objektivní herecké postavy i významová představa *technická*, představa „herecká postava“, a tu právě je nutno od objektivní herecké postavy jasně odlišovat, právě tak jako — v jiných uměních — odlišujeme sochu od technické představy „socha“, či obraz od technické představy obrazu. Vedle (objektivní) herecké postavy a (subjektivní) „představy“ »(toto je) „herecká postava“« existuje však — do třetice — i zcela speciální *vjem* herecké postavy: postava jako objektivní fakt je totiž vnímána nejen „zvenčí“, divákem, jako koneckonců každé jiné umělecké dílo, ale i „zevnitř“, *hercem*, který ji právě vytváří, a tento třetí, zpětnovazební, proprioceptivní, „vnitřněhmatový“ aspekt herecké postavy zaujme Zicha natolik, že ve všech nejdůležitějších objasňovacích pasážích [56, 115] vysvětlí jediné jej, čímž nepřispěje ani plně srozumitelnosti výkladu, ani jasněmu odlišení všech tří tak závažných aspektů.¹⁵ Pozorný čtenář Zichova díla i tak pochopí místo významové představy v Zichově pojmovém systému, a pokud se s Zichovým pojetím ztotožní, nebude už při vnímání hereckého výkonu nikdy tvrdit (ba ani co „němou“ technickou představou prožívat) „toto, co vnímám je herec“, případně konkrétněji „toto, co vnímám, je herec X. Y.“, ale nejvýš „toto, co vnímám, je *hrájící* herec X. Y.“ či nejlíp — a „naším názvoslovím řečeno“ [116] „toto, co vnímám, je *herecká postava* vytvářená hercem X. Y.“. Z principů Estetiky dramatického umění totiž jednoznačně vyplývá — a v tom je právě přínos proti staršímu Zichovu pojetí —, že herce — tedy *autora* herecké postavy — na scéně *vůbec nevidím* (leďa v momentech, kdy zapomene hrát a začne lovit z boudy): vidím jen hereckou postavu. *Ano, významová představa (technická) vížící se k tomu, co vidím, není „herec“, ale „herecká postava“, „jedině ta... existuje na scéně“, herec na scéně není, je až „v postavě“ či „za postavou“.*

Bohužel sám Zich byl chvílemi poněkud méně pozorným čtenářem své Estetiky, ba i poněkud méně pilným a soustředěným žáčkem sebe samého, neschopným tak rychle pochopit a zažít revoluční objev svého geniálního učitele. Jedině tak lze vysvětlit, např. že v Estetice najdeme formulace jako „ve skutečnosti je to, co vnímám herec“ [53, podobně i 365], formulace, jimiž výklad okamžitě poklesá hluboko na předsémiotickou úroveň (jak jinak to nazvat, nerozeznává-li se tu původce zprávy od zprávy samé, původce znaku od znaku samého?) a co horšího, formulace, které nutně vedou k nepochopení tohoto největšího Zichova sémiotického objevu.

Jestliže ani Zich sám nepochopil plně podstatu svého největšího přínosu, máme to vyčítat Mukařovskému a Honzlovi? A tak hned v nekrologu na Otakara Zicha najdeme takovéto zkreslení, ba faktické popření Zichova objevu a takovouto Mukařovského pseudosémiotickou variaci na Zichovo překonané stanovisko: „*Herec není Zichovi jen souhrn zrakových a akustických dojmů, nýbrž — jakožto složka dramatického díla — i mnohonásobně zvrstvený význam: každá ze složek hercovy osobnosti [...] nabývá zvláštního [...] významu [...]*“; atd.¹⁶ A po-

¹⁵ První si toho povšiml Peter Karvaš ve svém Úvodu do základních problémů divadla. Martin 1948, str. 80.

¹⁶ Jan Mukařovský, *Studie z estetiky. Výbor z estetických prací z let 1931—1948*. Praha 1971, str. 461 (Odeon).

dobně i Jindřich Honzl, uvědoměle usilující o sémiologii divadla, zruší nejdůležitější Zichovu terminologickou opozici herecká postava / dramatická osoba, opozici, která nota bene není nic jiného než opozice signifiant / signifié a pracuje s termínem dramatická postava! Je ironií vývoje české sémiotiky divadla, že ti, kdo se o ní nejuvědoměleji pokoušeli, měli k ní dál než ten, kterému o ní vůbec nešlo, a že programoví sémiotici divadla, tehdejší i pozdější, naši i cizí, poněkud desorientováni nepřítomností „pachu smečky“ a trochu i nepozorností Záchy Zicha, totálně nepochopili největší, ryze sémiotický objev v oblasti sémiotiky divadla vůbec! Jak vidět, modly divadla, Zichem povalené, využily situace a v nestřeženém okamžiku znovu nastolily svou absolutní moc.

Považují-li přes všechny výtky nedbalému Záčkovi (a nepozorným následovníkům) Zichovo rozlišení za triumf jeho sémiotického přístupu, je to zejména proto, že jeho objev vidím v přímé paralele s jiným objevem, uskutečněným ve stejné době v docela jiné oblasti a na zcela jiném sémiotickém materiálu, totiž objev hierarchie jazyků a rozlišení „jazyka — objektu“ a „metajazyka“. Důvody pro rozlišení byly totiž tam i tady naprosto stejné, a logický důsledek rozlišení — či nerozlišení — tentýž: i tu i zde je (řeceno výrazy Zichovými) „představující a představované příliš stejnorodé“ (56) a snadno tedy může dojít k záměně, která by byla nepochybně „stejnou logickou chybou, jako kdyby někdo zaměňoval sochu s tím, co představuje“. I tu i zde je tedy rozlišení *triumfem skutečně vyspělého, tj. přesného sémiotického myšlení*.

Řekli jsme, že podstata Zichova přístupu (a tajemství Zichova úspěchu) je v tom, že se v jeho případě latentně sémiotický badatelský subjekt (a k tomu pronikavý intelekt a co víc: odvážný charakter) setkává s eminentně sémiotickým objektem. Jak jsme právě viděli, je sémiotický postřeh subjektu vynikající, a tak divadlo mu stále ochotněji prozrazuje svá sémiotická tajemství, včetně svého největšího sémiotického tajemství vůbec. Prozradíme je i my: divadlo není jen sémiotický badatelský objekt, divadlo je i sémiotický badatelský subjekt! Toto na první pohled překvapující zjištění vyplývá ovšem jednoznačně ze Zichovy definice divadla jako zobrazení člověka jednatí: člověk je živočich užívající znaků, *animal symbolicum*, a divadlo, zobrazující jeho jednatí, chtíc nechtíc musí zobrazovat i jeho interakci symbolickou — lidskou komunikaci, lidskou sémiózu. Znamená to, že svými ryze divadelními, řekněme uměleckými metodami zkoumá též předmět, který svými řekněme vědeckými metodami zkoumá sémiotika. Divadlo je tedy sémiotický badatelský subjekt, i když kolektivní, svým způsobem anonymní, spontánní a neuvědomělý, přesto však moudrý a zkušený... To vše je samozřejmě náš popis, nikoli Zichův. Přesto můžeme tvrdit, že Zich si tento stav věcí, toto poslední tajemství divadla — i když ne v těchto termínech a v tomto tehdy neexistujícím kontextu — plně uvědomuje, protože podle toho koncipuje své dílo. Aby mohl stanovit, jakým způsobem divadlo popisuje — a musí popisovat — svůj předmět, vespolehné lidské jednatí a jakým způsobem jej vůbec lze popsat a zobrazit, zabývá se tímto předmětem sám, a díky tomu je Estetika dramatického umění zároveň i teorií lidské interakce. Ve všech čtyřech kapitolách druhé části práce, Principu dramatickosti, najdeme rozsáhlé podkapitoly, v nichž Zich vyšetřuje jednotlivé aspekty lidské interakce, nejdříve aspekt verbální (podkapitola Dramatický úkol textu v kapitole Dramatický text), pak aspekt mimický a hlasově mimický (v podkapitole Vyjadřovací schopnosti mimiky kapitoly Dramatická osoba), pak dospívá k vlastní abstraktní, bezmála matematizované teorii vespolehných lidských interakcí a vzájemných vztahů (přesněji řečeno k teorii vzájemných vztahů, mínění a interakcí) v celé první polovině kapitoly Dra-

matický děj, a posléze se zabývá vztahy prostorovými (zejména v podkapitole Scénické kvality kinetické, což je část kapitoly Divadelní scéna). Tím vším dohromady vytváří ucelenou teorii lidské interakce, přičemž v jednotlivých podkapitolách anticipuje to, s čím teprve dvacet pět let po něm přišly takové disciplíny, jako je teorie ilokučních a perlokučních aktů, paralingvistika, kine-sika — zde měl samozřejmě mnohé předchůdce — a zejména proxémika, kde byl tuším zcela bez předchůdců, protože si role prostorových vztahů v lidské komunikaci povšiml snad vůbec první.¹⁷⁾

Nezbývá tedy než potvrdit „titulní tézi“ naší studie: Otakar Zich je sémiotik a jeho kniha je sémiotika — a tato skutečnost neobyčejně těsně souvisí s tím, že i divadlo je sémiotika a divadelní představení jsou cosi jako praktikovaná (nikoli však jen praktická!) sémiotika. Jak vidět, *theatron a theoria*, divadlo a dívání na svět souvisí kořeny nejen etymologickými...

Zichova Estetika dramatického umění je kniha mimořádná, kniha, kterou je v oblasti sémiotiky třeba zařadit skutečně k „základnímu inventáři [...] novověkého bádání“. To, že se přes svoje kvality dosud nestala — či stává teprve opožděně — „živým článkem mezinárodního vědeckého koloběhu“, bylo rozhodně na úkor živosti a kvality tohoto koloběhu samého. Jestliže jsme — inspirováni Mathesiem — prohlásili odvahu za klíč k její výjimečnosti, pronikavosti a genialitě, pak *výsledky* této odvahy jsme se pokusili dokumentovat na objevech, jimiž bezděčně obohatila právě vznikající vědecký obor. Příjím *výrazem* této odvahy je však Zichova metoda. Většinou se o ní mluví jako o metodě ryze empirické, induktivní, ba pozitivistické, to však platí nejvýš o Zichově metodě *výzkumu*. Zichova výzkumná metoda byla nepochybně vrchovatě nasycená skutečností uměleckou i mimouměleckou a mnohonásobným a mnohostranným empirickým dotekem s touto skutečností, dotekem vnímatele, experimentátora i tvůrce. Něco jiného je však vlastní metoda *knihy*. Zde spojil Zich všechna ta nesčíslná fakta koncepcí tak velkou, že má všechny rysy axiomatického, deduktivního systému, až na jeden jediný: až na plnou uvědomělost tohoto postupu. Domnívám se, že skryté axiomy, z nichž lze vyvodit celý Zichův systém, lze najít v Zichově tzv. definici dramatického díla, obsahující v podstatě tři navzájem nezávislé axiomy. Jsou to:

1. dramatické dílo je umělecké dílo,
2. dramatické dílo zobrazuje lidské jednatí hrou herců, a
3. dramatické dílo je co do sémantické platnosti ohraničeno scénou.

Tento třetí axiom je, domnívám se, zbytečný, ba škodlivý: má na svědomí některé vady na kráse Zichova systému, a obrací příčinu a následek. Ne scéna ohraničuje hru, ale hra scénu, ne scéna je příčinou, proč to, co se na ní děje, chápeme jako hru, ale hra je příčinou, proč místo, kde se odehrává, chápeme jako scénu. Což není nutno zavádět jako axiom, ale stačí vyvodit na podřízeném místě systému jako korolariusum.

V souvislosti s tímto charakterem Zichova systému je třeba chápat i jeho ústřední pojem, pojem dramatického díla. Je to pojem teoretický a tedy umělý. Nemá smysl hledat místo dramatického umění v klasifikaci divadelních umění, forem a žánrů a pokoušet se rekonstruovat nějakou z toho vyplývající Zichovu

¹⁷⁾ Zichův smysl pro prostorové vztahy a „významy“ připomíná i reminiscence Otakara Nováčka, *Snědý estetik s lulkou. Reminiscence na Otakara Zicha*. In: Program 50 (1978—79), Brno: Státní divadlo. Str. 353—354.

¹⁸⁾ Zichův dopis Vilému Mathesiovi přetištěn ve faksimile jako dokumentační doprovod článku Ivo Osolobě, *O kráse vědy a moudrosti divadla aneb Dialog o tom, proč číst a jak číst Estetiku dramatického umění Otakara Zicha*. In: Program 50 (1978—79), Brno: Státní divadlo. Str. 345—350.

taxonomii umění: Zichovo „dramatické umění“ ohraničuje jediné: obor platnosti Zichem stanovených teorémat, definic a zákonů.

A zde je další, pro tuto studii už poslední styčný bod mezi dílem Otakara Zicha — jakožto dílem individuální odvahy — a korporativním dílem Mathesiovy lingvistické družiny. Mezi tím, čemu Zich ve svém teoretickém systému říká „dramatické umění“, a mezi tím, čemu my ve své ledabylosti říkáme každodenním slovem „divadlo“, je přesně týž rozdíl, jaký je mezi systémovým fonémem a skutečnou hláskou, mezi teoretickou fonologií pražské školy a mezi prastarou empirickou „pozitivistickou“ fonetikou.¹⁶⁾

P. S.:

Protože by — nezávisle na přání autora — mohl vzniknout dojem, že v této studii jde o vyzdvižení „individuálně odvážného“ Otakara Zicha na úkor pouze „korporativně odvážných“ členů Pražského lingvistického kroužku (jako by k aktům odvahy korporativní nebylo třeba někdy i obří odvahy individuální!), ocitujeme řádky nejbližšího Mathesiova spolupracovníka prof. PhDr. B. Trnky, DrSc., datované 31. 8. 1979 a doručené těsně po dokončení tohoto rukopisu: „Kroužek nebyl jednolitou skupinou doktrinářů, nýbrž kroužkem svobodných badatelů, kteří se vyvíjeli a bojovali na vědecké mezinárodní úrovni pro správnější spojení jazykozpytného a estetického bádání.“ Byl bych rád, kdyby se — jednou — dalo totéž říci i o nás, smečce sémiotiků.

Jaroslav Volek (Praha)

POJEM „HUDEBNÍHO MYŠLENÍ“ U OTAKARA ZICHA VE SVĚTLE SOUČASNÉ SÉMIOTIKY

Není jistě náhodou, že vyslovením jména *Otakar Zich* se v hudebním vědě a estetice téměř automaticky vynoří i pojem „hudebního myšlení“. Není tomu tak proto, že by snad Otakar Zich byl první, kdo se jej snažil teoreticky zdůvodnit a vyjasnit, a přirozeně také ani první z těch, kteří jej častěji používali; byl však jedním z prvních, kdo se do této otázky „pustil“, vědomě takzvané „zdola“, tj. od empirie a od analýzy co nejdětalněji. A za druhé, že si uvědomil, že cesta k nějakému terminologickému objasnění vede jen přes analýzu hudebních struktur, a nikoli primárně toho, jaké myšlenky — a to s velmi omezenou mírou intersubjektivit — vyvolává v recipientovi hudba již jednou pochopená a prožitá. Jinak řečeno: U Zicha jsou položeny předpoklady k tomu, abychom rozlišovali „h u d e b n í“ myšlení a „myšlení o h u d b ě“ — a obojí zase od toho, co lze nazvat myšlením „p ř í h u d b ě“ nebo myšlením (resp. myšlenkami), které hudba evokuje.

Empirický přístup postuloval sám Zich velmi jednoznačně ve stati „K úkolům české estetiky“ z roku 1920,¹⁾ kde razí heslo: „*Jen ne předem nejširší otázky, obecné zákony! Třeba se věnovat nejprve zvláštním specifickým úkolům, třeba pracovat zdola. Více vykoná podrobný rozbor zcela zvláštního případu, než velikými rysy podaná hesla.*“ Připomeňme si také, že první větší žehť tezí o hudebním myšlení se objevuje v práci nazvané „Estetické vnímání hudby“ z r. 1910,²⁾ tedy v publikaci, kde nás zaujmou mimo jiné výsledky konkrétních experimentů, zaměřených k otázkám, co vlastně hudba sděluje a jak působí na vybrané posluchače.

Pochopitelně: Zichova empirie není nikdy empirií slepou, tápající, takovou, která by nebyla vedena i teorií, metodou a vůbec zkušeností již zprostředkovanou, zobecnělou. Vliv této zprostředkované zkušenosti a různých přejatých tezí a teorémů, kterým Zich věřil a které si v materiálu samém již tolik neověřoval, byl u něho dokonce velmi značný a mnohdy měl i omezující, negativní efekt. Tak např. od Hostinského převzaté mínění o zásadním rozdílu mezi hudbou tzv. programní a tzv. absolutní, představa jakési nepřekročitelné distance v sémantice hudby programní a absolutní, kterou si Hostinský vydedukoval z premís konkrétního formalismu a ze své částečné (opravdu jen částečné) revize Hanslicka, ačkoliv empirie a zejména historická zkušenost nám ukazuje, že tato dichotomie je pouze určitým kritériem hudební estetiky odvozené z evropské hudby 19. století, že existuje nescíslné množství přechodů — a hlavně, že svůj obsah má každá hudba, i neprogramní. Zichovo stanovisko v této otázce velice redukovalo prostor pro rozvinutí sémantiky hudby vůbec a sémantika hudby jako takové se mu nakonec, „*pokud hudbě nějak nepomáhalo slovo*“, zužuje na pouhou tónomalbu, dušemalbu a konvencionální nebo autorizovanou citaci. Jiný takový příklad převahy apriorního soudu (či předsudku) představuje Zichův názor o konzervativismu a elekticismu Antonína Dvořáka či — až do premiéry „Zrání“ — o tektonických nedostacích ve velkých symfonických kreačích Josefa

1) Česká mysl XVII, 1919.

2) Díl I.: Česká mysl XI, 1910; díl II.: Věstník Královské české společnosti nauk 1910, vydáno Praha 1911.