

U m b e r t o

ECO

Otevřené dílo

Forma a neurčenost v současných poetikách

mezi umělcem a publikem, nové mechanismy estetického vnímání, odlišné postavení uměleckého produktu ve společnosti. Otevírá novou stránku v oblasti sociologie a pedagogiky, a samozřejmě dějin umění. Vytváří komunikační situace, a tím odhaluje nové praktické problémy. Zkrátka nastoluje nový vztah mezi *kontemplací* a *užitím* uměleckého díla.

Tato situace současného umění, jejíž historické kořeny i spleť odkazů a analogií, které ji sblíží s různými aspekty současného pohledu na svět, jsme tu objasnili, je rozvíjejícím se procesem, který ještě zdaleka není vysvětlen ani zkatalogizován a odkazuje na víceúrovňovou problematiku. Je to zkrátka otevřená situace v pohybu.

ANALÝZA BÁSNICKÉHO JAZYKA

Mezi strukturami, které *se pohybují*, a strukturami, *v nichž se pohybujeme* my, nám současné poetiky nabízejí celou škálu forem vybízejících k mobilitě perspektiv, k mnoha různým interpretacím. Viděli jsme ovšem také, že žádné umělecké dílo není ve skutečnosti „uzavřené“, neboť každé ve své vnější ohraničenosti předpokládá nekonečný počet možných „čtení“.

Chceme-li se dále zabývat oním druhem „otevřenosti“, který nám předkládají současné poetiky, a zkoumat, co nového tato otevřenost vnesla do historického vývoje estetického myšlení, bude nutno důkladněji popsat rozdíl mezi programovou otevřeností dnešních uměleckých proudů a otevřeností, kterou naopak považujeme za typickou vlastnost každého uměleckého díla.

Jinými slovy, pokusíme se zjistit, v jakém smyslu je každé umělecké dílo otevřené, na jakých strukturních vlastnostech se tato otevřenost zakládá a jakým strukturním rozdílům odpovídají jednotlivé úrovně „otevřenosti“.

CROCE A DEWEY

Kždé umělecké dílo od jeskynních maleb až po *Snoubence* je objektem otevřeným nekonečnému množství interpretací. Nikoli proto, že by bylo pouhou záminkou k projevení subjektivní senzibility, v níž se koncentrují nálady dané chvíle, nýbrž proto, že typickým rysem uměleckého díla je prezentovat se jako nevyčerpatelný zdroj estetických zkušeností, které k němu přitahují pozornost a odhalují v něm stále nové aspekty. Současná estetika se tímto bodem dlouho zaobírala a povýšila ho na jedno ze svých témat.

K tomuto jevu se vlastně vztahuje i samotný pojem univerzality, jímž obvykle označujeme estetickou zkušenost. Když prohlásím, že „obsah čtverce sestrogeného nad přeponou je roven součtu obsahů čtverců nad odvěsnami“, tvrdím něco ověřitelného a také univerzálního, neboť tento zákon platí všude na Zemi, ale vztahuje se jen k určité vlastnosti reality. Přednesuli však verš nebo celou báseň, potom slova, která říkám, nelze přímo převést na určitý *denotát*, jenž by vyčerpал všechny významy. Tato slova implikují celou řadu významů, které se při každém novém čtení prohlubují, až se nám může zdát, že ve zhuštěné, exemplifikované podobě obsahují celé univerzum. Domníváme se, že právě v tomto smyslu lze chápat poněkud nejasnou teorii Benedetto Croceho o totalitě uměleckého výrazu.

Umělecké zobrazení je podle Croceho všezahrnující a odráží kosmos, neboť v něm „jediné chvěje se životem celku a celek je životem jednotlivce; a každá čistá představa umělecká je sama sebou i všeobecnem, všeobecnem v této individuální formě, a tato individuální forma je podobna vesmíru. V každém akcentu básnickově, v každém výtvaru jeho fantazie existuje celý lidský osud, všechny naděje, všechny iluze, bolesti i radosti, lidská velikost i lidská bída, celé drama skutečnosti, které se rozvíjí a rozrůstá ustavičně ze sebe sama, trpíc i se radujíc.“^{*} Tyto i další Croceho věty velmi působivě vystihují neurčitý pocit, kteří mnozí pocítili při čtení básně. Croce ovšem tento jev pouze popisuje, ale nevysvětluje ho, nenabízí nám kategoriální rámec, o nějž bychom se mohli opřít. A když tvrdí, že „dávati citovému obsahu uměleckou formu znamená zároveň dávati mu ráz totality, dech kosmický“,^{**} opětovně vystihuje potřebu přesně stanoveného základu (pro nějž by platila rovnice umělecká forma = totalita), avšak neposkytuje nám filozofické nástroje pro ustavení takového spojení. Nikam nevede ani tvrzení, že umělecká forma je výsledkem lyrické intuice citu: v takovém případě můžeme nanejvýš prohlásit, že jakákoli citová intuice nabývá lyrických rysů, je-li uspořádána do umělecké formy a získá tím cha-

* [Benedetto Croce, *Breviř estetiky*, přel. Emil Franke, Praha, Orbis 1927, s. 196. Mírně upraveno.]

** [Cit. d., s. 198.]

rakter totality (argumentace se tak uzavírá v bludném kruhu, estetická reflexe se zvrhá v sugestivní verbalismus a produkuje okouzující tautologie, které na jevy jen *poukazují*, ale nevysvětlují je).

Croce ovšem není jediný, kdo zaznamenává určitou podmínku uměleckého prožitku, ale nepokouší se objasnit její mechanismus. Dewey například mluví o „inkluzivním, implicitním pocitu celku“ postupujícím každou běžnou zkušenost a upozorňuje, že symbolisté udělali z umění hlavní nástroj k vyjádření této okolnosti našeho vztahu k věcem. „Kolem každého explicitního a fokálního objektu je přítomen ústup do implicitního, které nelze intelektuálně postihnout. V reflexi to nazýváme neurčitostí a vágností.“ Dewey si však uvědomuje, že neurčitost a vágnost původní zkušenosti – dříve než ustrnou v kategoriích, jak si to žádá reflexe – jsou funkcí celé situace. („Setmění za soumraku je příjemná vlastnost celého světa. Je jeho projevem. Zvláštním a škodlivým jevem se stává pouze tehdy, brání-li nám ve zřetelném vnímání něčeho konkrétního, co chceme rozpoznat.“) Nutí-li nás reflexe k tomu, abychom si vybrali a osvětlili jen některé prvky situace, potom „je neurčitá, pervazivní vlastnost zkušenosti tím, co spojuje všechny určité prvky, objekty, jichž jsme si fokálně vědomi, a činí z nich celek.“ Reflexe tuto prvotní pervazivnost nevytváří, nýbrž je ve své selektivnosti touto pervazivností sama vytvářena. A podle Deweye je podstatou umění právě schopnost evokovat a zdůrazňovat tuto „vlastnost být celkem a náležet k většímu, všezahrnujícímu celku, který je univerzem, v němž žijeme“.* Tuto skutečnost, která podle něho vysvětluje pocit náboženského vytržení, jenž se nás zmocňuje při estetické kontemplaci, Dewey vnímá velmi jasně, přinejmenším stejně jako Croce, byť v odlišném filozofickém kontextu. A právě to je jedním z nejzajímavějších rysů jeho estetiky, která by vzhledem ke svým naturalistickým základům mohla na první pohled působit jako přísně pozitivistická. Deweyův naturalismus i pozitivismus totiž mají kořeny v devatenáctém století a – koneckonců – v romantismu, a proto každá – jakkoli vědecká – analýza vrcholí v okamžiku citového pohnutí tváří v tvář kosmickému tajemství (nikoli náhodou se jeho organicismus inspiruje Darwinem, ale – ať už

* John Dewey, *Art as Experience* (1934). [Eco čerpá z it. překladu *Arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia 1951, s. 230.]

vědomě, či nikoli – vychází také z Coleridge a Hegela).^{*} Jako by se tedy Dewey na prahu kosmického tajemství bál učinit další krok, který by mu umožnil tuto typickou zkušenost nekonečna analyzovat a převést ji na její psychologické souřadnice. S nepochopitelnou rezignovaností prohlašuje: „Nevidím žádné psychologické zázemí pro takovou vlastnost zkušenosti, s výjimkou případu, kdy umělecké dílo určitým způsobem přispívá k prohloubení a významnému osvětlení onoho pocitu neurčitěho celku, který nás obklopuje a který provází každou normální zkušenost.“^{***} Takovou kapitulaci lze jen stěží ospravedlnit, neboť Deweyova filozofie již obsahuje předpoklady pro takové osvětlení: najdeme je i v samotném *Art as Experience*, zhruba sto stran před právě citovanými pasážemi.

Dewey nám totiž předkládá *transakcionalistickou* koncepci poznání, která je velmi podnětná zvláště v souvislosti s jeho pojmem estetického objektu jako výsledku pořadající zkušenosti, v níž se soukromé zážitky, fakta, hodnoty i významy včleňují do příslušného materiálu, stávají se jeho součástí, a jak by řekl Adelchi Baratono, „simulují“ se do něho (umění je zkratka „schopnost přetvořit vágní myšlenku a emoci v jazyk určitého média“).^{***} Schopnost díla zapůsobit na toho, kdo je vnímá, je dána „existencí významů a hodnot extrahovaných z předchozích zkušeností a zakořeněných tak hluboko, že splývají s kvalitami přímo předkládanými v uměleckém díle“.^{****} Materiál dalších zkušeností vnímatele se musí smísit s vlastnostmi básně nebo obrazu, aby tato díla nezůstala cizími objekty. Působivost uměleckého objektu tedy „spocívá v tom, že dílo nabízí dokonalé, úplné prostoupení materiálů pasivního i aktivního momentu, přičemž aktivní moment zahrnuje i úplnou reorganizaci materiálu, který jsme si přinesli z minulé zkušenosti... Působivost objektu

* S. C. Pepper („Some Questions on Dewey's Aesthetics“, in: *The Philosophy of J. D.*, Evanston and Chicago, 1939, s. 371 nn.) obvinil Deweye z idealismu: filozofova estetika podle něho spojuje neslučitelné vlastnosti *organistické* tendence a *pragmatistické* orientace.

** Dewey, cit. d., s. 230.

*** Cit. d., s. 91.

**** Cit. d., s. 118.

je známkou a oslavou dokonalého splynutí toho, co pasivně přijímáme, a toho, co naše činnost pozorné percepce přidává k tomu, co vnímáme smysly.“^{***} A tudíž *mít formu* „značí uchopit, procítit a zobrazit prožitou matérii tak, že se rychle a účinně stane materiálem k vystavení adekvátní zkušenosti pro ty, kdož jsou méně nadaní než původní tvůrce“.^{**}

Tato slova ještě nejsou jasným psychologickým vysvětlením toho, jak se v estetické zkušenosti realizuje onen předpoklad „totality“, zaznamenaný tolika kritiky a filozofy, nepochybně jsou však filozofickou premisou takového vysvětlení. Vždyť tato i další Deweyova tvrzení stála u zrodu transakcionalistické psychologické metodologie, podle níž je proces poznávání procesem transakce, namáhavým vyjednáváním, kdy subjekt v reakci na původní stimul zapojuje do současné percepce vzpomínky na percepci minulé a jen tak může dát formu přítomné zkušenosti – oné zkušenosti, která už není jen záznamem určitého tvaru (*Gestalt*), existujícího jako autonomní konfigurace reality (a není ani, vyjádřeno jazykem idealismu, naším svobodným aktem kladení předmětu), nýbrž je situačním výsledkem naší dynamické vpjatosti do světa, a sám svět se vlastně jeví jako konečný výsledek této aktivní inherence.^{***} Zkušenost „totality“ (zkušenost estetického okamžiku jako „otevřeného“ okamžiku poznání) tudíž může být psychologicky vysvětlena, a fakt, že toto vysvětlení u Croceho a zčásti i u Deweye chybí, snižuje hodnotu jejich bádání.

Kdyby byl tento problém přenesen na pole psychologie, okamžitě by se dotkl obecných předpokladů poznání, a nejen estetické zkušenosti – pokud ovšem nemáme v úmyslu povýšit estetickou zkušenost na prapůvod veškerého poznání, na jeho prvotní a esenciální fázi (což je sice možné, ne však v tomto bodě našeho bádání: nanejvýš jako jeho výsledek). Chceme-li se ovšem zabývat tím, co se děje při transakčním procesu mezi individuem

* Cit. d., s. 123: „Význam uměleckého díla se poměřuje množstvím a různorodostí prvků pocházejících z minulých zkušeností, organicky vstřebovaných do percepce, k níž dochází tady a teď“ (s. 146).

** Cit. d., s. 131: „Parthenon – nebo jakákoli jiná věc – je univerzální, protože může stále podněcovat k novým osobním realizacím ve zkušenosti“ (s. 130).

*** Řadu experimentálních důkazů najdeme in: *Explorations in Transactional Psychology*, vyd. F. P. Kilpatrick, New York, Un. Press 1961.

a estetickým podnětem, bude jednodušší a jasnější, zaměříme-li se na nějaký konkrétní jev, jakým je například jazyk. Jazyk není uspořádáním přirozených podnětů, jakým je třeba svazek fotonů, který nás zasáhne v podobě světelného stimulu. Je uspořádáním podnětů vytvořeným člověkem, artefaktem, tak jako je artefaktem umělecká forma. Proto můžeme – aniž bychom umění ztotožňovali s jazykem – s užitekem přenést pozorování z jedné oblasti do oblasti druhé. Jak pochopili lingvisté,* jazyk není *jedním* prostředkem komunikace mezi mnoha jinými; je „tím, co každou komunikaci zakládá“. Nebo ještě lépe: „Jazyk je samotným základem kultury. Ve vztahu k jazyku jsou všechny ostatní systémy podružné nebo odvozené.“**

Rozbor naší reakce na určitý výrok bude prvním krokem k tomu, abychom zjistili, zda se reakce vyvolaná běžným jazykovým podnětem liší od reakce na podnět, který obvykle označujeme za estetický. A pokud naše zkoumání odhalí dvě odlišná schémata reakce na dvě různá užití jazyka, budeme moci určit *specifika* jazyka estetického.

ROZBOR TŘÍ VÝROKŮ

Co znamená přenést vzpomínku na minulé zkušenosti do zkušenosti současné? A jak se tato situace realizuje v komunikačním vztahu mezi verbálním sdělením a jeho příjemcem?***

Víme, že jazykové sdělení může mít různou funkci: referenční (neboli poznávací), emotivní, konativní (neboli direktivní), fatickou (neboli

* Srov. Nicolas Ruwet, „Předmluva“ k Jakobsonovým *Essais de linguistique générale* (cit. d., s. 21).

** R. Jakobson, cit. d., s. 28.

*** Náš rozbor předpokládá dělení komunikačního řetězce na čtyři faktory: *mluvčí, adresát, sdělení a kód* (který se, jak uvidíme, nezakládá jen na repertoáru logických a abstraktních definic, ale také na citovém rozpoložení, vkusu, kulturních zvyklostech, zkrátka na zásobárně předem vytvořených představ, předpokládaných možností systematicky uspořádaných do systému).

kontaktovou), estetickou (poetickou) a metajazykovou.* Taková klasifikace ovšem předpokládá určité povědomí o struktuře sdělení a rovněž (jak vidíme) předpokládá, že už víme, čím se estetická funkce liší od funkcí ostatních. Zde bychom se však chtěli zaměřit právě na to, v čem tato odlišnost spočívá, a objasnit ji v souvislosti s tím, co bylo řečeno na předchozích stránkách. Považujeme-li tedy klasifikaci jazykových funkcí za výsledek již pokročilého bádání, budeme raději vycházet z dichotomie, kterou před několika desetiletími zpopularizovali badatelé v oblasti sémantiky: členění na sdělení s *referenční funkcí* (sdělení označuje něco jednoznačně určeného a – v případě potřeby – ověřitelného) a sdělení s *emotivní funkcí* (sdělení má v příjemci vyvolat určité reakce, podnítit určité asociace a chování, které přesahují pouhé rozpoznání označované věci).

Jak uvidíme, toto rozlišení nám sice umožní navázat na nedostatečné definice Croceho a Deweye, které redukovaly estetickou zkušenost na jakousi blíže nedefinovanou emoci, o estetickém sdělení toho však mnoho nevyovídá. Zjistíme, že dělení na *referenční* a *emotivní* nás nutí postupně přijmout další členění na *denotační* a *konotační* funkci jazykového znaku.** Uvidíme, že referenční sdělení může být chápáno jako sdělení s denotační funkcí, zatímco emotivní podněty, jimiž sdělení působí na příjemce (a které mohou být někdy jen prostými pragmatickými odpověďmi),*** se v estetickém sdělení profilují jako systém konotací, řízený a kontrolovaný přímo strukturou zprávy.****

* Srov. Roman Jakobson, „Lingvistika a poetika“, in: *Poetická funkce*, Jinočany H&H, 1995, s. 78 nn.

** Odkazujeme zde na užitečný souhrn různých názorů na tuto problematiku, který podal Roland Barthes v „Éléments de sémiologie“, *Communications* č. 4.

*** Odkazujeme zde na Morrisovo rozdělení (C. Morris, „Foundations of the Theory of Signs“, in: *Int. Encyclopedia of Unified Science*, 1, 2, Chicago 1938): význam určitého pojmu může být určen psychologickou reakcí posluchače – a to je *pragmatický* aspekt. *Sémantický* aspekt se týká vztahu mezi znakem a denotátem a *syntaktický* aspekt odkazuje k vnitřnímu uspořádání několika výrazů v určité promluvě.

**** Na následujících stránkách tedy budeme pracovat – jako s užitečnými nástroji přípravného bádání – s pojmy *referenčního* a *emotivního* užití jazyka navrženými C. K. Ogdenem a I. A. Richardsem (*The Meaning of Meaning*, London 1923). Referenční (neboli symbolické) užití jazyka podle známého Ogden-Richardsova trojúhelníku

1. Výroky s referenční funkcí

Slyšíme-li větu: „Ten muž přijíždí z Milána,“ ustaví se v naší mysli jednoznačný vztah mezi signifikantem a signifikátem: zájmeno, podstatné jméno, sloveso a příslovecné určení místa, vyjádřené zde předložkou „z“ a vlastním jménem, názvem města, odkazují na přesně definovanou skutečnost či jednoznačný děj. To ovšem neznamená, že by tato věta obsahovala všechny náležitosti k abstraktnímu označení situace, kterou fakticky označuje v okamžiku, kdy jí porozumím. Tato věta je pouhým nakupením konvenčních výrazů, a aby mohly být tyto výrazy pochopeny, vyžadují mou spolupráci: je třeba, abych každé slovo spojil se souhrnem svých minulých zkušeností, které mi umožní tuto aktuální zkušenost objasnit. Kdybych nikdy předtím neslyšel slovo Milán a kdybych nevěděl, že označuje město, byla by informace, které by se mi dostalo, nekonečně chudší. Ale i kdybychom předpokládali, že posluchač dokonale rozumí významu všech použitých výrazů, ještě to neznamená, že suma informací, kterou takto získá, bude stejná jako ta, kterou by ze stejných slov mohl vytěžit někdo jiný. Je zřejmé, že pokud očekávám důležitou zprávu z Milána, řekne mi tato věta více a zasáhne mě hlouběji

předpokládá, že 1) *symbol* má odpovídající *referent*, který představuje označovanou věc; 2) vztah mezi symbolem a referentem je nepřímý, neboť je v procesu signifikace zprostředkováván *referencí* [významem], a tedy konceptem, myšlenkou označované věci. Chceme-li redukovat referenční funkci na funkci denotační a interpretovat funkci emotivní jako konotaci, musíme vyjít ze Saussurova dělení na *označující (signifiant)* a *označované (signifié)* (F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris 1915, č. *Kurs obecné lingvistiky*, přel. F. Čermák, Praha, Odeon 1989). [Saussurovo *signifiant* a *signifié* překládáme z důvodu snazšího začlenění do českého textu již zavedenými termíny *signifikant* a *signifikát*.] O úplné ekvivalenci kategorií Saussurovy sémiologie a Richardsovy sémantiky se dosud vedou spory (srov. Klaus Heger, „Les bases méthodologiques de l'onomasiologie et du classement par concepts“, in: *Travaux de linguistique et de littérature*, III, 1, 1965). Zde budeme provizorně předpokládat následující ekvivalence: Richardsův *symbol* budeme používat jako ekvivalent *signifikantu*; *referenci* jako ekvivalent *smyslu* nebo *významu*, ovšem ve smyslu *významu denotačního*; signifikační proces, který pojí signifikant se signifikátem, by mohl být v dalším průběhu našeho bádání chápán jako ekvivalent *k meaning*. *Referent* jakožto reálná „věc“ v Saussurově sémiologii ekvivalent nemá.

než člověka, který nemá stejnou motivaci. Je-li pak Milán v mé mysli spojen s řadou vzpomínek, nostalgií a tužeb, vyvolá ve mně táž vlnu emocí, které se mnou jiný posluchač není schopen sdílet. Sotva si dokážeme představit, jak silné dojetí by věta „Ten muž přijíždí z Janova“ musela vzbudit v Giuseppe Mazzinim v době jeho londýnského exilu. I u striktně referenční výpovědi, která vyžaduje spíš jednotné schéma porozumění, rozšiřuje každý posluchač své vlastní porozumění o pojmové či emotivní odkazy, které toto schéma individualizují a dodávají mu zvláštní odstín. Faktem ovšem je, že navzdory různým „pragmatickým“ výsledkům, k nimž tato odlišná porozumění mohou vést, by – z kontrolních důvodů – nebylo nijak obtížné redukovat porozumění různých posluchačů na jednotný *pattern*. Věta „Rychlík do Říma odjíždí v 17,45 z Hlavního nádraží, ze sedmého nástupiště“ (která má stejnou referenční jednoznačnost jako věta předchozí) může nepochybně vyvolat různé pocity u deseti různých posluchačů, kteří se – každý za jiným účelem – chystají do Říma: záleží na tom, zda tam jedou na služební cestu, nebo bdít u lůžka umírajícího příbuzného, zda si jedou vyzvednout dědictví, nebo pronásledovat nevěrnou manželku. Nicméně skutečnost, že tento výrok indukuje jednotné, na základní pojmy redukovatelné schéma porozumění, lze ověřit právě na pragmatické bázi, totiž zjištěním, že každá z oněch deseti osob různými cestami dorazí na nádraží a nejspíše v 17.45 bude sedět na svém místě v příslušném vlaku. Pragmatická reakce oněch deseti lidí určuje společnou referenční bázi, tutéž, kterou by dokázal vnímat náležitě poučený elektronický mozek. Mimo ni zůstává kolem takového jednoznačně referenčního výroku určitá – elektronickým mozkiem nezachytitelná – aura „otevřenosti“, která nepochybně provází každý mezilidský komunikační akt.

2. Výroky se sugestivní funkcí

Nyní si rozeberme větu: „Ten muž přijíždí z Basry.“ Řeknete-li ji které-mukoli Iráčanovi, zapůsobí na něho zhruba stejně jako věta o Miláně sdělená Italovi. Řeknete-li ji naprosto nevzdělanému člověku, neznalému

zeměpisu, nechá ho lhostejným, nanejvýš v něm toto místo, o němž slyší poprvé, vzbudí zvědavost. Věta v jeho mysli vytvoří jakési prázdno, neúplné referenční schéma, mozaiku, v níž chybějí kamínky. A v nějaké další osobě může zmínka o Basře zase vyvolat bezprostřední vzpomínku nikoli na určité geografické místo, nýbrž na „místo“ ze světa fantazie, které zná z četby *Pohádek tisíce a jedné noci*. Pro takového člověka nebude Basra podnětem, který by ho přímo odkázal na nějaký konkrétní význam, ale vyvolá v něm „pole“ vzpomínek a pocitů, tušení exotického původu, složitou emoci s nejasnými obrysy, v níž se nepřesné pojmy mísí s pocity tajemství, zahálčivosti, magie, exotiky. Ali Baba, hašiš, létající koberec, odalisky, aromata a koření, moudrost kalifů, zvuk orientálních hudebních nástrojů, levantská obezřetnost a asijská vychytralost kupců, Bagdád... Čím nepřesnější vědomosti a čím bujnější představivost bude tento člověk mít, tím proměnlivější a neurčitější bude jeho reakce, tím roztřepnější a rozostřenější její okraje. Připomeňme si, co dokázal nápis „Agendath Netaim“ ve čtvrté epizodě *Odysea* vyvolat v monologicky promlouvající mysli Leopolda Blooma (a do jaké míry se tady i v dalších případech může vypravěčem rekonstruovaný proud vědomí proměnit v cenný psychologický dokument). V takových dobrodružstvích myslí rozptýlené nejasným podnětem přenáší slovo „Basra“ svou vágností i na výrazy předchozí a spojení jako „ten muž“ pak odkazuje na mnohem pozoruhodnější, tajuplnější význam. Stejně tak sloveso „přijíždí“ už neoznačuje jen pohyb z určitého místa, ale evokuje představu cesty, tu nejdobrodružnější a nejúžasnější koncepci cesty, jakou jsme kdy vytvořili, cesty člověka přicházejícího z daleka po pohádkových stezkách, cesty jako archetypu. Sdělení (věta) se otevírá řadě *konotací*, které dalece přesahují to, co tato zpráva *denotuje*.

Jaký je rozdíl mezi větou „Ten muž přijíždí z Basry“ řečenou Iráčanovi a touž větou sdělenou našemu imaginárnímu evropskému posluchači? Formálně žádný. Referenční odlišnost výrazu tedy nespočívá ve výrazu samotném, nýbrž v adresátovi. Přesto nelze říci, že by možnost variací se zmíněnou větou vůbec nesouvisela: vysloví-li ji zaměstnanec informační kanceláře, bude mít jiný význam, než když ji vysloví někdo, kdo nás chce na onoho člověka upozornit. Budou to skutečně *dvě*

různé věty. Druhý mluvčí užije slova „Basra“ se specifickým sugestivním úmyslem: nepřesná reakce posluchače na jeho sdělení není náhodná, ale je naopak zamýšleným účinkem. Slovem „Basra“ nechce mluvčí jen denotovat určité město, ale také konotovat celou plejádu vzpomínek, které u posluchače předpokládá. Kdo komunikuje s takovým úmyslem, zároveň ví, že aura konotací jednoho posluchače se neshoduje s konotační aurou dalších eventuálních přítomných. Protože si však vybírá posluchače ze stejného psychologického a kulturního kontextu, snaží se právě o komunikaci s neurčitým účinkem – přesto však omezeným v rámci určitého „pole sugestivity“. Místo a čas jeho promluvy i publikum, k němuž se obrací, mu zajišťují určitou jednotu pole. Můžeme tudíž předpokládat, že kdybychom tutéž větu vyslovili se stejným zámerem, ovšem v kanceláři ředitele některé naftařské společnosti, nevyvolala by stejné pole sugestivity.

Ten, kdo ji s takovým úmyslem vysloví, se tedy musí pojistit proti sémantickému rozptylu a nasměrovat své posluchače tam, kam sám chce. Kdyby měl výrok přísně denotační hodnotu, bylo by to snadné. Ale protože má mluvčí v úmyslu vyvolat neurčitou odpověď, stimulovat celou řadu konotací, byť omezených určitým rámcem, jedním z možných řešení je právě zdůraznit určitý řád sugescí, akcentovat podnět využitím analogických odkazů.

3. Cílená sugesce

„Ten muž přijíždí z Basry; cestoval přes Bišu a Dam, Šibám, Ta'rib a Hofúf, Anaizu a Burajdu, Medínu a Chajbar proti proudu Eufratu až do Aleppa.“ To je jedna z možností, jak účinek posílit. Použité prostředky jsou sice poněkud primitivní, dokážou však prohloubit neurčitost odkazů zvukovou sugescí: sluchový podnět vyvolá reakci fantazie.

Podpoříme-li neurčitost odkazu a vybavování vzpomínek určitými fonetickými prvky, bezprostředněji apelujícími na cítění, nepochybně se ocitneme na prahu specifické komunikační operace, kterou bychom mohli – v širším smyslu – označit za „estetickou“. Co tento přechod

k estetickému typu komunikace způsobilo? Záměrný pokus spojit materiální informaci, zvuk, s informací konceptuální, a tedy hrou významů. Tento pokus byl však neobratný a triviální, protože jednotlivé výrazy lze nahradit jinými, sdružení zvuku a významu je téměř náhodné a v každém případě konvenční. Vychází totiž z předpokladu, že posluchači si taková jména a názvy v mysli spojí s Arábií a Mezopotámií. Adresát je ovšem v případě tohoto sdělení veden nejen k tomu, aby se pro každý signifikant pokusil najít příslušný signifikát, ale také, aby se pozastavil u celého komplexu signifikantů (aby si je – v této elementární fázi – vychutnal jako zvuky a vnímal je jako „příjemný materiál“). Signifikanty odkazují také – ne-li především – k sobě samým. Sdělení je *autoreflexivní*.*

Jako umělecký předmět, jako výsledek vědomé konstrukce, jako nositel určitého komunikačního podílu nám analyzovaný výrok umožňuje pochopit, jakými cestami se lze dobrat toho, co vnímáme jako estetický účinek. Za určitou mez se však nedostaneme. Použijme proto plodnějšího příkladu.

Hippolytos se rozhodne opustit vlast a vydá se hledat Thesea, Theramemos však ví, že to není skutečný důvod princova odjezdu, a tuší, že ho trápí jiné tajemství. Co vede Hippolyta k tomu, aby opustil místo, které mu bylo v dětství tak drahé? Hippolytos odpovídá: Toto místo ztratilo svou někdejší líbeznost od doby, co zde přebývá macecha, Faidra. Faidra je zlá, plná nenávisti, její zlovolnost však není jen povahovou vlastností. Così dělá z Faidry nenáviděňhodnou, krajně nepřátelskou osobu a Hippolytos to cítí. Je tu cosi, co z Faidry činí tragickou postavu: Racine to musí sdělit divákům, aby byl „charakter“ pevně určen od samého počátku a aby vše, co následuje, působilo jen jako prohlubování osudové nutnosti. Faidra je zlá, protože její rod je prokletý. Stačí jen pár zmínek o jejím původu, a publika se zmocní hrůza: jejím otcem je Minos, matkou Pasifaé. Kdybychom tuto skutečnost oznámili na matričním úřadě, měla by přísně referenční hodnotu; proneseme-li však takovou větu před diváky tragédie, bude mít mnohem silnější

* „Zaměření (*Einstellung*) na sdělení jako takové, koncentrace na sdělení pro ně samo, je poetická (*poetic*) funkce jazyka“ (R. Jakobson, „Lingvistika a poetika“, in: *Poetická funkce*, cit. d., s. 81).

a vágnější účinek. Minos a Pasifaé jsou dvě strašné bytosti a pouhé vyslovení jejich jména vzbuzuje odpor a děs.

Minos je strašlivý svou pekelnou konotací a Pasifaé vzbuzuje odpor bestiálním činem, který ji proslavil. Na počátku tragédie není Faidra dosud ničím, avšak pouhá jména jejich rodičů, vyvolávající rozporné pocity, ji obklopují jakousi aurou ohavnosti; tato jména se navíc zabarvují legendou a odkazují k hlubinám mýtu. Hippolytos a Theramemos spolu rozmlouvají v barokním kontextu, v elegantních alexandrínech 17. století, avšak zmínka o těchto dvou mytických postavách náhle otevře nové cesty fantazii. Tato dvě jména by tedy stačila k navození účinku, kdyby se autor omezil na obecně sugestivní sdělení. Jenže Racine chce vytvořit *formu*, vyvolat estetický účinek. Ta dvě jména nemohou být sdělena jen tak mimochodem, nelze spoléhat jen na sílu neuspořádaných sugescí, které navozují. Měli tento genealogický odkaz vytvořit tragické souřadnice budoucího děje, sdělení musí být divákovi předloženo tak, aby sugesce mohla bezchybně fungovat a aby se nevyčerpala hrou referencí, k níž byl divák přizván. Divák musí mít možnost kdykoli se vrátit k formě předkládaného výrazu a vždy v ní nacházet podněty k novým sugescím. Věta typu „Ten muž přijíždí z Basry“ účinkuje při prvním poslechu, pak se však zařadí do repertoáru již vyřčeného. Po prvotním překvapení a rozletu fantazie už v ní ten, kdo ji slyší podruhé, necítí vyzvu k další imaginativní cestě. Pokud ovšem pokaždé, když se k výrazu vrátím, nacházím důvody k radosti a potěšení, pokud mě k mentální cestě vyzývá příjemně působící materiální struktura, je-li formulace pozvání tak zdařilá, že mě vždy ohromí svou účinností, nalezu-li v ní pokaždé zázrak vyrovnanosti a organizační nutnosti, díky němuž již nebudu schopen oddělit pojmový odkaz od smyslového podnětu, potom překvapení z tohoto spojení vždy znovu probudí složitou hru fantazie. Pak budu schopen vychutnat si nejen neurčitost odkazu, ale zároveň i způsob, jímž je ve mně tato neurčitost podněcována, přesně definovaný a vyvážený způsob, jímž mi je sugerována, preciznost mechanismu, který mě vyzývá k nepřesnosti. Tehdy si každou konotační reakci, každou výpravu na území vágního a sugestivního vztáhnou zpět k původní formulaci, abych si ověřil, zda ji tato formulace předpokládá a obsahuje – a pokaždé v ní objevím nové možnosti nasměrování své fantazie. Přítomnost

původní formulace, která je plná sugestivní síly, a přesto se mým smyslům jeví jako přesně určený, jednoznačný vzorec, se stává jakýmsi vodítkem mé mentální cesty, ohraničením sugestivního pole.

Racine tak shrnuje svou genealogii do jediného verše, do alexandrinu, jehož charakteristickou údernost a symetrii virtuózně zdůrazní tím, že jména rozdělí do obou částí verše. Druhou část vyplní jménem matčiným, které sugeruje hlubší, strašlivější představy:

depuis que sur ces bords les Dieux ont envoyé

La fille de Minos et de Pasiphaé.

[od těch dob, co bohové k těmto břehům poslali

dceru Minose a Pasifaé.]

Nyní už komplex signifikantů, provázený nespočtem konotací, nepatří sám sobě; a nepatří ani divákovi, který se díky němu může oddávat vágním fantaziím (od narážky na Pasifaé se může přenést k zvráceným či moralistickým úvahám o spojení se zvířaty obecně, o síle neovládané vášně, o barbarství klasické mýtopoetiky a její archetypální moudrosti...). Nyní patří slovo verši, jeho nezpochybnitelnému metru, zvukovému kontextu, do něhož je pohrouženo, nepřerušitelnému rytmu dramatické promluvy, nezadržitelné dialektice tragického děje. Sugescce jsou chtěné, stimulované, explicitně vyvolávané, ovšem v mezích předem vytyčených autorem, nebo spíše estetickým mechanismem, který autor uvedl do pohybu. Estetický mechanismus neignoruje reakční schopnost diváků, naopak jejich reakce vtahuje do hry a činí z nich nezbytnou podmínku svého fungování a úspěchu; přitom je však usměrňuje a podřizuje si je.

Emoce, jednoduchá pragmatická reakce, kterou rozpoutal pouhý denotační účinek těchto dvou jmen, se nyní rozšiřuje a upřesňuje, získává řád a ztotožňuje se s formou, z níž vzešla a v níž našla útočiště. Nenechá se formou omezovat, nýbrž se díky ní rozšiřuje (stává se jednou z jejích konotací). Ani forma se nevyznačuje jen jedinou emoci, nýbrž disponuje neskonale širokou škálou pocitů, které vyvolává a řídí jako možné konotace verše – verše jakožto artikulační formy signifikantů, které označují především svou strukturní artikulaci.

ESTETICKÝ PODNĚT

Můžeme tedy prohlásit, že dělení na jazyk *referenční* a *emotivní* nám sice poskytne užitečný přístup k otázce estetického užití jazyka, náš problém však nevyřeší. Jak jsme viděli, rozdíl mezi referenčním a emotivním se spíše než *strukтуры* výrazu týká jeho *užití* (a tudíž kontextu, v němž je vysloven). Našli jsme řadu referenčních výroků, které za určitých okolností získávají emotivní hodnotu, a stejně tak bychom mohli najít určitý počet výrazů emotivních, jež v určitých situacích nabývají hodnoty referenční. Třeba dopravní značení „Attenzione!“ [Pozor!], které na italské dálnici jednoznačně oznamuje, že se blíží mytná brána, a tedy úsek se zákazem předjíždění a omezenou rychlostí. Ve skutečnosti se při použití výrazu s určitým záměrem (referenčním nebo emotivním) vždy uplatňují obě komunikační možnosti tohoto výrazu: typický je v tomto ohledu případ některých sugestivních sdělení, kolem nichž vzniká emotivní aura právě proto, že znak použitý jako nejednoznačný je zároveň vnímán jako přesný odkaz k něčemu konkrétnímu. Znak „Minos“ předpokládá kulturně-mytologický význam, k němuž jednoznačně odkazuje, zároveň ovšem předpokládá vlnu konotací spojených se vzpomínkou na nositele tohoto jména a instinktivní reakci na zvukové sugescce, které toto slovo vyvolává (a které se prostupují a mísí s neuspořádanými, nejasně kodifikovanými konotacemi, hypotézami o konotacích, arbitrárními konotacemi).*

* Určitou strnulost prvních Ogdenových a Richardsovcův třídění můžeme korigovat závěry Ch. Stevensonova (*Ethics and Language*, Yale Un. Press 1944, kap. III, 8), podle něhož nárůst deskriptivních (referenčních) dispozic a dispozic emotivních v jazyce nepředstavuje dva oddělené procesy. Stevenson zkoumá příklad metaforického výrazu, v němž kognitivní aspekty ovlivňují emotivní aspekty celé promluvy. Deskriptivní význam a význam emotivní jsou tudíž „různé aspekty celkové situace, a nikoli její části, které bychom mohli studovat izolovaně“. Stevenson také vyčleňuje další typ významu – který není ani deskriptivní, ani čistě emotivní, nýbrž vychází z určité formy gramatické inkoherece a vzbuzuje jakési „filozofické rozpaky“ –, tzv. „konfúzní význam“ (jsme zde v pokušení připomenout si otevřená, mnohoznačná slova Joyceova). Dochází k závěru, že „může existovat emotivní význam závislý na významu deskriptivním [...], a také význam emotivní závislý

Když jsme takto dospěli k estetické působivosti výrazu, uvědomili jsme si, že estetická hodnota není spjata ani s emotivní, ani s referenční funkcí jazyka; teorie metafory například předpokládá hojné využití referencí. Estetické užití jazyka (poetický jazyk) tedy vyžaduje emotivní použití referencí a referenční použití emocí, neboť emocionální reakce je realizací určitého pole konotovaných významů. To vše získáme ztožněním signifikantu se signifikátem, „vehikula“ s „tenorem“. Jinými slovy, estetický znak je to, co Morris nazývá *znakem ikonickým*, v němž se sémantický význam nevyčerpává odkazem na denotát, ale při každé nové recepci se vždy znovu rozšiřuje a využívá přitom toho, že je nevyhnutelně vtělen do materiálu, v němž se strukturuje. Signifikant se neustále vrací zpět k signifikátu a obohacuje se novými ozvěnami:* za tím

na významu konfúzním“. K obdobným výsledkům dospělo i bádání ruských formalistů. Ve 20. letech připodobnili Šklovskij a Jakubinskij poezii k *emotivní funkci* jazyka. Toto hledisko bylo ovšem brzy korigováno, především vzrůstající formalizací básnického výrazu. V roce 1925 odsunul Tomaševskij komunikační funkci básnického jazyka do pozadí a zdůraznil naprostou samostatnost *verbálních struktur* a *imanentních zákonů* poezie. Ve 30. letech se pražští strukturalisté pokoušeli na básnické dílo nahlížet jako na *mnohorozměrnou strukturu*, v níž je sémantická rovina integrována s rovinami ostatními. „Zatímco praví formalisté popírali přítomnost idejí a emocí v básnickém díle a omezili se na dogmatické prohlášení, že z literárního díla nelze vyvodit žádný závěr, strukturalisté kladli důraz na nevyhnutelnou mnohoznačnost básnické věty, pohybující se na různých sémantických úrovních“ (Victor Erlich, *Il formalismo russo*, Milano, Bompiani 1966).

* Podle Ch. Morrise (*Signs, Language and Behavior*, New York, Prentice-Hall 1946), „je znak natolik ikonický, nakolik má sám vlastnosti svých denotátů“. Tato na první pohled vágní definice je naopak značně úzká, neboť Morris ve skutečnosti naznačuje, že portrét nemůže být přísně vzato ikonický, „protože pomalované plátno nemá stejnou strukturu jako kůže ani nedokáže mluvit a pohybovat se jako portrétovaná osoba“ (s. 23). Sám však později omezený záběr této definice koriguje a připouští, že ikoničnost je otázkou stupně. Zvukomalba je tak skvělým příkladem ikoničnosti v jazyce (s. 191) a ikonické vlastnosti lze nalézt v takových básnických projevech, kde si styl a obsah, materiál a forma vzájemně odpovídají (s. 195–196). V takových případech se ikoničnost stává synonymem organického splynutí prvků uměleckého díla v tom smyslu, který se zde pokoušíme objasnit. Morris se později pokusí definovat ikoničnost umění v tom smyslu, že „estetický znak je znak ikonický, který označuje určitou hodnotu“ („Science, Art and Technology“, *Kenyon Rev.*, I, 1939), protože recipient hledá v estetickém znaku právě jeho vnímatelnou formu a způsob, jímž se prezentuje. V tomto smyslu zdůrazňují tuto vlastnost

vším nestojí nějaký nevysvětlitelný zázrak, nýbrž sama interaktivní povaha gnozeologického vztahu, který lze vysvětlit psychologicky, chápeme-li znak jako „pole stimulů“. Estetický podnět je strukturován tak, že vnímatel nemůže provést onu jednoduchou operaci, kterou používá při jakékoli komunikaci s čistě referenčním cílem – tedy oddělit jednotlivé složky výroku a stanovit jejich referenty. V estetickém podnětu nemůže příjemce vyčlenit určitý signifikant a jednoznačně ho spojit s jeho denotačním významem: musí postihnout globální denotát. Protože je každý znak spojen se znaky jinými a teprve prostřednictvím ostatních znaků získává svůj úplný tvar, vyjadřuje jen vágní význam. Každý význam lze odhalit pouze ve spojení s dalšími významy, a tudíž musí být chápán jako *mnohoznačný*.*

V poli estetických podnětů jsou znaky spojeny nutností apelující na percepční zvyklosti posluchače (což je to, co nazýváme vkusem – a „vkus“

estetického znaku René Wellek a Austin Warren (*Teorie literatury*, přel. M. Procházka, Olomouc, Votobia 1996), kteří tvrdí, že poezie „organizuje jedinečný, neopakovatelný vzorec slov, z nichž každé je zároveň předmětem i znakem, a užívá se způsobem, který žádný systém ležící mimo báseň nemůže předvídat“ (s. 262, mírně upraveno); a Philip Wheelwright („The Semantics of Poetry“, *Kenyon Rev.*, II, 1940), který definuje estetický znak jako *plurisign* v protikladu z referenčnímu *monosign* a připomíná, že *plurisign* „je sémanticky reflexivní v tom smyslu, že je součástí toho, co znamená“. Srov. také Galvano della Volpe, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli 1960): básnická řeč je *mnohoznačná (plurisenso)*, není *jednoznačná* jako řeč vědecká právě díky své *organické* a *kontextuální* povaze.

* Stevenson (cit. d., kap. III, 8) připomíná, že existuje nejen sémantická mnohoznačnost (hovoří o *vagueness*), například mnohoznačnost etických pojmů, ale také mnohoznačnost syntaktických konstrukcí, a tím i mnohoznačnost v pragmatické rovině psychologické reakce. Jakobson ze strukturalistického hlediska prohlašuje, že „mnohoznačnost je vnitřní, nezczitelnou vlastností každého sdělení zaměřeného na sebe sama, zkrátka – centrálním rysem poezie“ (to vše odkazuje na Empsona a jeho pojetí mnohoznačnosti). „Nadvláda poetické funkce nad funkcí poznávací nelikviduje referenci (denotaci), ale činí ji mnohoznačnou“ (R. Jakobson, *Poetická funkce*, cit. d., s. 96 a 97). K básnickému slovu, jež je doprovázeno všemi možnými významy, srov.: Roland Barthes, „Existuje básnický rukopis?“ in: *Nulový stupeň rukopisu*, Československý spisovatel, Praha 1967. Stejně otázky si kladli ruští formalisté, když tvrdili, že cílem poezie je zviditelnit texturu slova ve všech jeho aspektech (srov. Ejchenbaum, *Lermontov*, Leningrad 1924). Jinými slovy, podstata básnické řeči podle nich nespočívá v absenci významů, nýbrž v jejich mnohosti.

je jakýsi historicky se ustavující kód). Podněty vázané rýmem, metrem, proporčními konvencemi, institucionalizovanými vztahy odkazujícími na realitu, pravděpodobnost či stylistický úzus se nám představují jako celek a vnímatel cítí, že tento celek nemůže rozdrobit, rozbit na kusy. Nemůže tedy oddělit jednotlivé odkazy a musí porozumět celkové souvislosti, kterou mu výraz předkládá. Význam je tudíž mnohotvarý a nejednoznačný a tato různorodost nám v první fázi procesu porozumění přináší uspokojení i zklamání zároveň. Proto se sdělením zabýváme znovu, ovšem nyní již máme k dispozici schéma složitých signifikací, které nutně vtáhly do hry naše vzpomínky na minulé zkušenosti. Druhá recepce je tedy obohacena o řadu vzpomínek, které vstupují do interakce s významy dešifrovanými signifikáty zaregistrovanými při druhém kontaktu. Tyto signifikáty se budou od samého počátku lišit od signifikátů získaných při kontaktu prvním, protože složitost podnětu automaticky umožňuje, aby nová recepce proběhla v odlišné perspektivě, s novou hierarchií podnětů. Když tedy adresát znovu obrátí pozornost ke komplexu podnětů, zaměří se na znaky, kterých si předtím příliš nevšímal, a naopak. Při transakci, v níž se soubor vzpomínek spojuje se systémem významů vzešlých z druhé fáze a systémem významů vzešlých z fáze první (který se vynoří v podobě vzpomínky, jakéhosi harmonického tónu, ve druhé fázi porozumění), se význam původního výrazu obohacuje. Původní sdělení – tak jak je ustavuje materiál, který je realizuje – se tím neopotřebovává, naopak, čím složitější je naše porozumění, tím více se sdělení obnovuje a připravuje k hlubším „čtením“. Dochází ke skutečné řetězové reakci, typické pro uspořádání podnětů, které obvykle označujeme jako „formu“. Tato reakce je teoreticky nezadržitelná a fakticky ustává, teprve když forma přestane vnímatele stimulovat. V takovém případě pochopitelně dochází k ochabnutí pozornosti, jako bychom si na daný podnět zvykli. Na jedné straně v nás znaky, které tento podnět tvoří a na něž se dosud zaostřovala naše pozornost, začnou vyvolávat jakousi přesycenost a otupělost – tak jako když se příliš dlouho díváme na nějaký předmět nebo se příliš obsesivně zaobíráme významem nějakého slova (tato otupělost našeho vnímání je však jen přechodná). A na druhé straně mechanismus zvyku

způsobí, že naše vzpomínky, které vnášíme do percepčního aktu, přestávají být svěžím produktem zjitřené paměti a stávají se schémata, shrnutím vzpomínek dřívějších. Proces estetické recepce se tu zastavuje a vnímaná forma se redukuje na konvenční schéma, v němž naše příliš dlouho stimulovaná vnímavost hledá odpočinek. Přesně to se nám přihodí, když si uvědomíme, že už hezkou řádku let posloucháme a obdivujeme určitou hudební skladbu. Přijde okamžik, kdy se nám skladba stále ještě líbí, ale už jen proto, že jsme si zvykli ji za pěknou a zajímavou považovat; a nyní vlastně nacházíme potěšení už jen ve vzpomínce na emoce, které jsme kdysi pociťovali. Fakticky už však žádnou emoci necítíme a naše nestimulovaná vnímavost už nestrhává naši fantazii a intelekt k novým dobrodružstvím. Ona forma se pro nás na určitou dobu opotřebovala.* Často musíme svou vnímavost osvěžit tím, že jí uložíme dlouhou karanténu. Když se k té skladbě po delší době vrátíme, budeme znovu živě a s úžasem reagovat na její sugesci. Není to jen tím, že jsme odvykli působení oněch jistým způsobem uspořádaných akustických podnětů. Mezitím totiž většinou vyraje i naše inteligence, obohatí se naše paměť, prohloubí se naše kultura – a to stačí k tomu, aby původní forma probudila některé oblasti inteligence nebo vnímání, které předtím neexistovaly, a nyní se v základním podnětu rozpoznají a jsou jím stimulovány. Občas se však stane, že nám ani sebedelší karanténa nedokáže vrátit někdejší úžas a potěšení a že určitá forma je pro nás definitivně mrtvá. Může to znamenat, že náš intelektuální růst zakrněl nebo že se ono dílo jako určité uspořádání podnětů obracelo k jinému posluchači, než jsme dnes my. Spolu s námi se změnili i ostatní vnímatelé, a to znamená, že forma vytvořená v jednom kulturním rámci je fakticky nepoužitelná v rámci jiném: její podněty mají referenční a sugestivní potenciál pro lidi z jiné doby, ale na nás už nepůsobí. V takovém případě se stáváme protagonisty dalekosáhlejší změny vkusu a kultury a cítíme, jak se vytrácí souznění mezi dílem

* K „opotřebení“ forem a jazykových výrazů viz různé poznámky Gilla Dorflese, např. in: *Le oscillazioni del gusto*, kap. XVIII a XIX; *Il divenire delle arti* [č. *Proměny umění*, přel. Libuše Macková, Praha, Odeon 1976], kap. V; a stať „Entropia e razionalità del linguaggio letterario“, *Aut Aut*, č. 18.

a publikem: tento jev často charakterizuje určitou kulturní éru a vede nás k sepisování kritických kapitol, které označujeme jako „ohlas určitého díla“. V tomto případě by bylo nesprávné tvrdit, že dílo je mrtvé nebo že naši současníci již nejsou schopni pochopit skutečnou krásu: to jsou naivní, ukvapené výroky, které vycházejí z předpokladu objektivní a neměnnosti estetické hodnoty, nezávislé na transakčním procesu. Ve skutečnosti se však jen na určité období dějin lidstva (nebo našich osobních dějin) zablokovaly některé transakční možnosti. U relativně jednoduchých jevů, jako je porozumění určité abecedě, je toto zablokování transakčních možností snadno vysvětlitelné: dnes nerozumíme etruštině, protože jsme ztratili její kód, onu Rosettskou desku, která nám poskytla klíč k egyptským hieroglyfům. Ovšem u složitých jevů, jako je pochopení určité estetické formy, v níž spolupůsobí materiální faktory a sémantické konvence, jazykové a kulturní odkazy, citové reakce a intelektuální rozhodnutí, jsou důvody mnohem složitější. Náhlý nedostatek spřízněnosti tak obecně považujeme za cosi tajemného nebo se ho snažíme popřít ošidnými kritickými rozborů, jimiž chceme prokázat absolutní, nadčasovou platnost neporozumění (jako když Bettinelli kritizoval Danta). Skutečnost je však taková, že estetika tyto estetické fenomény – třebaže může obecně vytyčit jejich možnosti* – nedokáže jednotlivě vysvětlit. Tohoto úkolu se musí zhostit psychologie, sociologie, antropologie, ekonomie a další vědy, které zkoumají změny uvnitř jednotlivých kultur.

Na předchozích stránkách jsme si tedy objasnili, že pocit stále nové hloubky, inkluzivní totality, „otevřenosti“, kterou vnímáme v každém uměleckém díle, se zakládá na dvojí povaze komunikačního uspořádání estetické formy a na typicky transakčním charakteru procesu porozumění. Dojem otevřenosti a totality nespočívá v objektivním podnětu, který je sám o sobě hmotně determinován, ani v subjektu, který je přístupný veškeré otevřenosti, a zároveň není přístupný žádné, nýbrž

* Rozsáhlou fenomenologii interpretačního vztahu s odkazem na ony jevy spřízněnosti, v nichž spočívají možnosti a obtíže interpretace určité formy, najdeme u Luigiho Pareysona, *Estetica* (zejména odstavec 16 kapitoly „Lettura, interpretazione, critica“).

v kognitivním vztahu, v němž se realizují různé druhy otevřenosti, vyvolané a řízené podněty uspořádanými podle estetické intence.

ESTETICKÁ HODNOTA A DVA DRUHY „OTEVŘENOSTI“

Z tohoto hlediska je tedy *otevřenost* podmínkou každého estetického prožitku a každá vnímatelná forma, obdařená estetickou hodnotou, je „otevřená“. A to i tehdy, když umělec neusiluje o mnohoznačnost, nýbrž o jednoznačné sdělení.

Zkoumání otevřených děl současně odhalilo v některých poetikách snahu o *explicitní* otevřenost dovedenou do krajnosti. Tato otevřenost se nezakládá jen na charakteristické povaze estetického výsledku, nýbrž přímo na jednotlivých prvcích, které se v estetický výsledek skládají. Jinými slovy to, že věta z *Plaček nad Finneganem* nabývá nekonečného počtu významů, nelze vysvětlit estetickou dokonalostí, jako tomu bylo v případě Racinových veršů. Joyce usiloval o něco více, o něco jiného: esteticky uspořádal aparát signifikantů, který byl už sám o sobě otevřený a mnohoznačný. Ambigvita znaků nemůže být ostatně oddělována od jejich estetického uspořádání, neboť tyto dvě hodnoty se vzájemně podporují a motivují.

Problém bude jasnější, porovnáme-li dva úryvky, jeden z *Božské komedie* a druhý z *Plaček nad Finneganem*. V prvním textu se Dante snaží vysvětlit povahu Nejsvětější Trojice, a tedy objasnit nejvyšší a nejobtížnější pojem celé své básně. Tento pojem byl ostatně už dost jednoznačně vysvětlen teologickou spekulací, a tudíž připouštěl jediný výklad – ten ortodoxní. Každé slovo, které básník používá, má tedy přesný referent:

O Luce eterna, che sola in Te sidi,
Sola t'intendi, e, da te intelletta
Ed intendente te, ami ed arridi!

[Ó světlo věčné, samo v sobě tkvíci,
jež chápeš se a rozumíš tak sobě,
ty, s úsměvem se samo milující!]*

Jak už jsme připomněli, pojem Svaté Trojice je jednoznačně vysvětlen katolickou teologií a jiné interpretace toho pojmu nejsou možné. Dante přijímá jedinou interpretaci a tuto jedinou interpretaci nám předkládá, avšak formuluje ji zcela novým způsobem. Myšlenky propojuje se zvukovým a rytmickým materiálem do té míry, že dokáže vyjádřit nejen samotný pojem, ale i pocit radostné kontemplance, který provází jeho pochopení (natolik, že referenční hodnoty splývají s hodnotami emotivními v nedělitelný formální celek). Teologický pojem splývá s předkládanou formulací tak dokonale, že si od oné chvíle nelze představit jeho výstižnější, účinnější vyjádření. A obráceně: při každém novém čtení terciny se představa tajemství Nejsvětější Trojice rozšíří o nové emoce a nové sugescce paměti a její význam, třebaže je jednoznačný, jako by se při každé četbě obohacoval a prohluboval.

Joyce se v páté kapitole *Plaček nad Finneganem* snaží popsat tajemný dopis, který byl nalezen na hnojišti a jehož význam je nerozluštitelný a obskurní, protože je mnohotvárný. Ten dopis jsou *Plačky* samy, vlastně je to obraz světa, který *Plačky* zrcadlí v jazykové rovině. Definovat ho znamená definovat samotnou podstatu kosmu; definovat ho je pro Joyce stejně důležité jako pro Danta definovat Svatou Trojici. Pojem Trojice má však jen jediný význam, kdežto kosmos dopisu v *Plačkách nad Finneganem* je jakýsi „chaosmos“ a definovat ho znamená poukázat na jeho substanciální mnohoznačnost. Autor tedy musí mluvit o mnohoznačném předmětu pomocí mnohoznačných znaků vázaných mnohoznačnými vztahy. Definice zabírá bezpočet stran knihy, avšak každá věta vlastně jen v odlišné perspektivě znovu předkládá základní myšlenku, nebo spíš pole myšlenek. Vybíráme náhodně jednu takovou větu:

From quini quinet to michemiche chelet and a jambebatiste to a brulobrubulo! It is told in sounds in utter that, in signs so adds to, in

universal, in polygluttural, in each ausiliary neutral idiom, sordomutics, florilingua, sheltafocal, flayflutter, a con's cubane, a pro's tute, strassarab, ereperse and anythongue athall.

Chaotičnost, polyvalence, různé možnosti interpretace tohoto *chaosmu* napsaného ve všech jazycích, který odráží celé dějiny (*Quinet, Michelet*), ovšem v podobě Vicova cyklu (*jambebatiste*), polyvalence pobarbarštěného slovníku (*polygluttural*), odkaz na upáleného Bruna (*brulobrubulo*), dvě obscénní narážky, které spojují v jediném slovním kořenu hřích a nemoc, to je řada – jen letmo načrtnutá, tak jak vyplynula z prvního interpretačního náhledu – sugescí pramenících z mnohoznačnosti sémantických kořenů a neuspořádanosti syntaktické konstrukce. Tato sémantická pluralita ovšem ještě neurčuje *estetickou hodnotu*. Nicméně právě mnohost etym podněcuje odvážnost a sugestivní bohatství fonémů, a naopak nové etymon je často sugerováno vztahem mezi dvěma hláskami, takže zvukový materiál a repertoár odkazů nerozlučně splývají. Snaha o mnohoznačné a otevřené sdělení tedy ovlivňuje celkové uspořádání diskurzu, určuje jeho zvukovou pregnanci i schopnost podněcovat fantazii. A formální uspořádání materiálu, v němž dochází ke vzájemnému vyvažování zvukových a rytmických vztahů, se zase promítá do hry referencí a sugescí a obohacuje ji. Vzniká tak organický celek, z něhož nelze vyjmout ani ten nejmenší etymologický kořen.

V Dantově tercíně a Joyceově větě probíhá v podstatě analogický proces, který má definovat strukturu estetického účinku: daný celek denotačních a konotačních významů splývá s fyzickým materiálem a vytváří s ním organickou formu. Obě formy, nahlížíme-li na ně z estetického hlediska, jsou *otevřené*, neboť skýtají podnět ke stále nové a čím dál hlubší recepci. V Dantově případě však vnímáme pokaždé novým způsobem *jednoznačné* sdělení, kdežto Joyceovým záměrem je, abychom vnímali pokaždé jiným způsobem sdělení, které je už samo o sobě (a díky formě, kterou získalo) *mnohoznačné*. K charakteristickému bohatství estetického prožitku se tu přidružuje nová forma bohatství, nová hodnota, kterou se moderní autor snaží realizovat.

Tuto hodnotu, k níž současné umění cíleně směřuje a na niž jsme se snažili poukázat u Joyce, nalezneme i v seriální hudbě, která se snaží

* [Překlad O. F. Bablera, Praha, Odeon 1965, s. 395]

vyvést poslech hudby z povinných kolejí tonality a zmnožuje parametry, podle nichž lze hudební materiál uspořádat a vnímat. O totéž usiluje také výtvarný informel, když se místo jediné interpretace snaží nabídnout různé směry četby určitého obrazu. A snaží se o to i román, který už nám nevypráví jen jediný příběh a jedinou zápletku, ale vede nás k tomu, abychom v jediné knize odhalili více příběhů a více zápletek.

Tuto hodnotu ovšem nelze v teoretické rovině ztotožňovat s hodnotou estetickou, protože jde o komunikační *návrh*, který se, má-li být účinný, musí vtělit do zdařilé *formy*. Realizuje se pouze tehdy, když je podpořen onou základní otevřeností, jež je vlastní každé úspěšné umělecké formě. A naopak, snaha o dosažení a uskutečnění této hodnoty charakterizuje formy, které ji realizují, do té míry, že jejich estetickou účinnost nelze vnímat, hodnotit a vysvětlit jinak než v souvislosti s ní (jinými slovy, atonální skladbu dokážeme ocenit jen tehdy, vezmeme-li v úvahu, že se snaží docílit určité otevřenosti v protikladu k uzavřeným vztahům tonální gramatiky, a její hodnota závisí na tom, do jaké míry se jí to podaří).

Tato hodnota, tento druh otevřenosti druhého stupně, o něž usiluje současné umění, by mohly být definovány jako nárůst a zmnožení možných významů určitého sdělení. Tato definice by však mohla vést k nedorozumění, protože jen málokdo je ochoten mluvit o „významu“ v souvislosti s takovým typem sdělení, jaké nám poskytuje nefigurativní malířský znak nebo určitá konstelace zvuků.

Proto budeme tento typ otevřenosti definovat jako nárůst *informace*. Taková definice nás ovšem vede k tomu, abychom naše zkoumání přesunuli do jiné roviny a pokusili se zjistit, nakolik je v oblasti estetiky možné využít „teorii informace“.

OTEVŘENOST, INFORMACE, KOMUNIKACE

Současné poetiky, které pracují s uměleckými strukturami vyžadujícími určitou samostatnou účast vnímatele a nezřídka i variabilní rekonstrukci předkládaného materiálu, odrážejí obecný sklon naší kultury k procesům, v nichž se místo jednoznačné, nezbytné sekvence událostí ustavuje jakési pole možností, „ambigvita“ situace, která pokaždé vyzývá k novým operačním či interpretačním volbám.

Abychom mohli lépe popsat tuto nevšední estetickou situaci i onu obtížně definovatelnou „otevřenost“, o níž mnohé dnešní poetiky usilují, podíváme se nyní blíže na metodologii jednoho vědního oboru, teorie informace, která nám, jak se domníváme, může poskytnout zajímavé podněty pro naše zkoumání, a to ve dvou směrech. Na jedné straně se nám zdá, že některé poetiky svým způsobem zrcadlí kulturní situaci, z níž se věda o informaci zrodila, a na druhé straně si myslíme, že určité nástroje, které nám toto bádání poskytuje, mohou být – po nezbytné transpozici – využity i na poli estetiky (a jak uvidíme, jiní už se o takové využití pokusili). Počítáme ovšem s námitkou, která se ostatně sama nabízí, že mezi vědeckým bádáním a uměleckými postupy nemohou existovat skutečné souvislosti a každá paralela by byla naprosto svévolná. Abychom se tedy vyhnuli příliš unáhleným a povrchním transpozicím, nebude od věci nejprve prozkoumat obecné zásady teorie informace bez jakéhokoli odkazování na estetiku, a teprve potom zjistit, zda existují nějaké souvislosti (a pokud ano, jaké) a za jakých podmínek lze nástroje z jedné oblasti přenést do oblasti jiné.