

7) UMĚLECKÉ DÍLO

7.1 ONTOLOGICKÝ A NOETICKÝ
STATUS DÍLA

Problematiku uměleckého díla se pokusíme otevřít popisem každodenní, předteoretické zkušenosti s dílem, otázkou, co dílo je ve své všední existenci, proč se k uměleckým dílům obracíme, co od nich očekáváme. Vezměme například do rukou knihu *Osudy dobrého vojáka Švejka* od Jaroslava Haška. Je to tlustý svazek středního formátu, potištěný hustou sazbou, a pro toho, kdo neumí česky, zůstane pouze bezcenných špalíčkem papíru, pokrytým nesrozumitelnými slovy. Člověk ovládající češtinu se začte do vět, odstavců a kapitol knihy a bude postupně, jak mu čas dovolí, sledovat osudy nenapravitelného civilisty v soukolí válečné mašinerie. Z textu bude identifikovat řetězce anekdotických historek, které Švejk ze sebe chrlí při všech možných i nemožných příležitostech, podobně jako kdyby seděl v útulné malostranské hospůdce a poslouchal nevázané klábosení sousedů nad sklenicemi piva. Literární text, sledovaný zrakem, ožívá v představě čtenáře, konkretizuje se v postavu Švejka a ostatních postav a čtenář v duchu sleduje běh vyprávění. Postava Švejka se vynořuje z nekonečného řetězce banálních historek, podávaných formou hospodského žvástu, a prodělává podivuhodnou proměnu: mazaný prostáček, vystavující od počátku na odiv svou blbost, se stává v toku vyprávění zrcadlem, jež demaskuje blbost a absurditu daleko větších rozměrů: nesmyslnost světa, jehož řád se zhroutil, absurditu celé válečné a mocenské mašinerie Rakouska-Uherska. Pohled na svět, viděný očima plebejského vypravěče nescíslných banálních historek, iritující zpočátku

přízemností a přímočarostí svého hlediska, demaskuje postupně nesmyslnost války a vyprázdňenost všech oficiálních fasád účinněji než morální odsudky nebo drastická líčení válečných hrůz. Postava Švejka přerůstá hranice knihy, hranice literatury, stává se jedním z oněch výrazných typů, jež se navracejí z literatury do života, jejichž životní postoj se stává příslovecným. Ačkoliv je literární fikcí, ačkoliv se realizuje v žilvu představ, ve spontánním toku vyprávění a čtenářských představ, stává se součástí reality rakouskouherské c. k. vojenské mašinerie, rubem oficiálního lesku secesní monarchie. Jeho zorný úhel, jeho groteskní pohled na svět pomáhá čtenáři odhalovat absurditu a blbství byrokraticko-absolutistických poměrů kdekoli na světě. Setkává se tak zcela nečekaně — jako líc a rub téže situace — s pohledem svého krajana a současníka Franze Kafky, jako plebejský protipól pohledu na absurdní svět vyprázdňených forem, z nichž vyprchal životní smysl.¹⁾

Ukazuje se, že umělecká díla vykazují zvláštní druh existence: setkáváme se s nimi jako s věcmi, jež dík naší recepční aktivně „ožívají“, tj. otvírají nám svůj *zvláštní* „svět“, sdělují nám své poselství, jež určitým způsobem orientuje náš pohled na svět skutečný. V případě nerušené kontemplance a silného prožitku vyvolávají umělecká díla dojem naprosté soběstačnosti a uzavřenosti: bytí jako by v nich spočívalo nerušeně samo v sobě a zjevovalo se bezprostředně našim smyslům, našemu zraku, sluchu a představě ve své nejhlubší pravdě. Ve skutečnosti jsou však i ta „nejdokonalejší“, nejzaokrouhlenější díla vybudována na mimouměleckých významech a v principu otevřena různým interpretacím. Každé dílo, byť sebehermetičtější, reprezentuje něco víc než sebe, obsahuje moment lidského sdělení. Umělecká díla jsou tedy zvláštní předmětností, vykazující potenciální znakovou a hodnotovou strukturu, realizovanou příjemcem díla v procesu jeho recepce a interpretace v aktuální významový a hodnotový celek.²⁾

- 1) Srovnej Karel Kosík, „Hašek a Kafka“, *Literární noviny* 1963, č. 3, knižně in: K. Kosík, *Století Markéty Samsové*, Praha 1993. — K umělecké charakteristice Haškova románu přispěl Milan Jankovič v textu „Hra s vyprávěním“, ve sborníku *Struktura a smysl literárního díla*, Praha 1966.
- 2) Umělecké dílo vnímáme jako realitu zvláště intenzivní, ale současně si uvědomujeme určitou „umělost“ této reality a její „fiktivnost“. Něco podobného zkoušíme i při hře. I zde můžeme být v rámci přijatých pravidel tak strženi akcí,

Ontologický status uměleckého díla můžeme charakterizovat jako dvojakou strukturu: *dílo je duchovní reprodukcí skutečnosti, fiktivní prezentací světa*, složitě zvrstvenou významovou strukturou. Současně je však součástí materiální skutečnosti, je věcí s určitými fyzikálními charakteristikami, a právě tato jeho předmětná struktura — grafická a zvuková podoba textu, plátno pokryté barvami v určitém pořádku, vztahy tónů, rozvíjející se v čase — je východiskem recepce i nositelem duchovních významů.

Tato dvojaká struktura díla souvisí s tím, že je *specifickým modelem světa*.³⁾ Umělecké dílo jako model se však podstatně liší od užití modelu a modelování ve vědě. Tyto odlišnosti lze stručně charakterizovat ve dvou směrech:

1. Zatímco ve vědě je model orientován na objekt a snaží se maximálně vyloučit a kontrolovat subjektivní momenty, je umělecké dílo jako model vybudováno na dvouosé struktuře subjekt-objektového vztahu, tj. modeluje nejen objekt sám, ale i vztah subjektu k objektu a jeho hodnotící stanovisko, jeho osobitý pohled na svět. Umělecké dílo je nejen modelem světa, jeho určitého úseku a vztahu této části k celku světa, ale je i modelem člověka, modelem osobnosti umělce

že svět hry bereme „vážně“. Současně si však uvědomujeme, že právě tato pravidla, navozující „herní postoj“, vydělují svět hry z ostatní reality, činí z něho ostrov jiné skutečnosti, kterou lze „zrušit“, odvrátíme-li se od herního postoje, a jež proto není tak tíživá jako každodenní skutečnost. To je společný rys hry i umění: konstituují zvláštní, fiktivní realitu umělého světa, který na základě adekvátního postoje (herního nebo estetického) přijímáme jako skutečný. V herním postoji oscilují jednotlivé významy — podobně jako v uměleckém díle — od pólu intenzifikované reality k pólu fikce.

Přesto však se umění podstatně liší od hry a realita uměleckého díla má odlišnou strukturu než realita hry. Hra je činnost, která po skončení herního postoje zaniká, nezanechává žádné dílo, je kvazičinností, „tréninkem“ pro skutečnou činnost, je akcí v rámci pevných pravidel. Umělecká činnost směřuje naproti tomu k vytvoření díla, k fixování zvláštní předmětnosti, jež je přístupná prožitku druhých. Svět díla je „modelem“ světa, modelem života v celé rozmanitosti jeho poloh, a „pravidla“, podle nichž svět modeluje, se neustále mění. — K teorii hry srovnej Johan Huizinga, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (Reinbek bei Hamburg 1969, česky *Homo ludens. O původu kultury ve hře*, Praha 1971); ke vztahu hry a umění klasické pojednání F. Schillera, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795, česky *Estetická výchova*, 1942).

- 3) Model bývá obvykle charakterizován jako analogon určitého objektu v určitém vztahu. Model tedy není identický se systémem, který modeluje, není jeho kopií nebo zrcadlovým odrazem, neboť v jiných než v přesně vymezených vztazích se od modelovaného systému podstatně liší.

a jeho hodnotícího vztahu ke světu. Umění modeluje především *vztah člověka ke světu* v celé jeho bohatosti, v jeho historické a společenské proměnlivosti a v dialektice hodnotícího vztahu estetického a vztahů mimoestetických.

2. Zatímco ve vědě je model objektu konstruován na základě racionální analýzy struktury a funkcí objektu, a je tedy racionálním konstruktem, obracejícím se k racionalitě příjemce a vylučujícím otázku smyslové, ikonické analogičnosti jako nepodstatnou (srovnej především modely matematické a logické), vyhlíží situace v umění jinak. Umělecké dílo vzniká v tvůrčím procesu, jenž není ve všech fázích racionálně a logicky kontrolován, probíhá často spontánně a vůdčí roli v něm hraje *imaginace*. V tvůrčím procesu umění se dále spolu s racionálními složkami uplatňují silně i složky intelektuální a emocionální intuice.⁴⁾ Souvisí to nepochybně s tím, že ani výsledné umělecké dílo nevykazuje čistě racionální strukturu a není složeno pouze z konvenčních, symbolických znaků. Na ose obecné — jedinečné tenduje spíše k pólu jedinečného, zvláštního a jeho znaková struktura má často silné ikonické rysy, tj. vykazuje smyslový mimetický vztah k objektu modelování. I na příjemce působí umělecké dílo jako model nikoliv pouze svou racionální strukturou, nýbrž především svým smyslově vnímatelným tvarem, rozehrávajícím imaginaci a emocionalitu příjemce a ve spojení s nimi aktivizující i jeho intelekt. Při tom tvarová struktura uměleckého modelu nemusí být konkrétní, nemusí být věrnou kopií nějaké předmětnosti, jak ukazují jevy ornamentu a abstrakce, prolínající se od počátku dějin umění s vlivy naturalismu, nebo jak dokazuje celá sémiotika hudby.

Umělecký model je, shrnujeme, dvouosý *analogon* vztahu člověka a světa, subjektu a objektu, osobnosti a předmětu, je analogon *celistvého vztahu*, rozehrávajícího všechny polohy *intuice, imaginace, emocionality i intelektu* v určité umělecky příznačné vazbě, řízené organizující rolí konkrétní dominanty.

Poměr jednotlivých rovin strukturálního modelu uměleckého díla, jejich os a dominanty není nahodilý, tvoří určitý řád; základními rovinami, na nichž se odehrávají proměny tohoto

4) Intuitivní povahu modelu v umění podtrhuje Jurij M. Lotman ve svých *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*, München 1972, s. 42.

dynamického, labilního řádu, jsou roviny *stylu, žánru a individuality*. Umělecké dílo jako model vzniká rozhodováním mezi určitými variantami velmi širokého repertoáru, autor určité rysy materiálu vybírá a jiné potlačuje a vypouští a tyto vybrané rysy a prvky organizuje v novou jednotu. Podstatné při tom je, že tento výběr, vypouštění a nová organizace, krátce řečeno, tato *restrukturalizace materiálu* se neděje nahodile, chaoticky, neboť i tam, kde šokuje svou novostí, kde se model zdá být zcela nepodobný svému vzoru, vytváří *nový řád — kód* —, jehož zákonitost se ozřejmuje teprve dodatečně, když dílo bylo příjemci již přijato a jeho řád analyzován, dekódován. Pro označení procesu tvůrčí restrukturalizace materiálu bývá používán termín „ztvárnění“ (*Gestaltung*).⁵⁾ Zbavíme-li termín „ztvárnění“ nežádoucích duchovnědných konotací a chápeme-li jej jako moment společensky konkrétního procesu *produkce díla*, může zachycovat jak nevyčerpatelnost materiálu a životních vztahů, tak i aktivní povahu jejich restrukturalizace v modelu uměleckého díla i výslednou fixaci významu ve *varu díla*.

Dále si musíme položit otázku, zda umělecké dílo, jehož bytí jsme charakterizovali jako zvláštní druh reality, jako specifický model světa, může prostředkovat nějaké *poznání* na díle nezávisle existujícího světa. Nežli se pokusíme otázku zodpovědět, musíme si k tomu vytvořit určité předpoklady, musíme předběžně ohledat terén, na němž se pohybujeme. Nemůžeme zde pochopitelně rozvíjet složitou problematiku teorie poznání; musíme se omezit jen na několik orientujících poznámek. Pokud jde o objektivní realitu, o jejíž poznání se jedná, nechápeme ji jako něco daného, neměnného, jako

5) Formalisté — a zpočátku i Mukařovský — nazývali postup nové organizace materiálu deformací. Měli na mysli především materiál přirozeného jazyka a termínem deformace chtěli vyjádřit moment proměny a nového uspořádání jazykových prostředků v básnickém díle i onen prvek násilí, kterým je například rým, na přirozeném jazyku. Postupem času byl pojem materiálu chápán širě; pro strukturalisty je materiálem jak materiál příslušného umění (jazyk, barva, tvar, tón atd.), tak i materiál empirické skutečnosti a významový a hodnotový systém určité kultury a společnosti. — Termín deformace se ukazuje jako nevístižný tam, kde výsledný styl díla je orientován na přirozenost, nenásilnost a pravděpodobnost ve vztahu k životnímu materiálu, jak je tomu v různých historických formách realismu. Naproti tomu termín stylizace je opět zatížen negativními konotacemi, upomínajícími na estétskou a ornamentální secesní stylizaci přírodních tvarů.

něco, čehož „podstata“ je již známa. Podobné pojetí ruší smysl poznávací činnosti, neboť z neudržitelného předpokladu, že objekt poznání, jeho zásadní povaha je již předem určena a poznána. Rovněž subjekt poznání neexistuje izolovaně od objektu a nezrcadlí, „neodráží“ pasivně daný objekt.

Poznání chápeme jako dynamický, historický proces interakce subjektu a objektu, jejich vzájemného dialektického působení, v němž se setkávají oba jeho póly jako již složitě strukturované systémy, ovlivněné předchozí praktickou a teoretickou aktivitou lidstva. Poznání samo je výsledkem tohoto procesu, je rezultátem interakce dvou dynamických strukturních řad, přinášejícím nové poznatky o věcech a jejich vztazích v určitém konkrétním kódu nebo jazyce.

Pokud jde o umělecká díla, nesmíme pouštět ze zřetele, že jejich modelová struktura je orientována na estetický účín, vychází tedy z esteticky hodnotícího postoje ke světu. Z toho plyne první závěr, že poznání prostředkované uměleckým dílem je zabarveno estetickým hodnocením. Poznání a hodnocení se vzájemně nevyklučují; věc bývá formulována tak, že umělecké poznání je specifická, estetická forma poznání.

Tím však není otázka zodpovězena, nýbrž teprve položena. Dosud jsme charakterizovali estetickou funkci a hodnotu obecně — lze však takto chápané estetično aplikovat na speciální otázku uměleckého poznání? Jakými cestami je pak teoreticky uchopitelná zvláštní „estetická“ povaha poznání prostředkovaného dílem? Námitky proti samotnému použití pojmu poznání v souvislosti s uměním vyvolávají především dva okruhy skutečností:

Za prvé existuje široká škála účínů uměleckých děl, jež nelze zahrnout pod pojem poznání; existují celé oblasti umění, například hudba nebo architektura, kde by použití termínu „poznání“ bylo velmi násilné a neadekvátní. Posloucháme-li Mozartovu *Malou noční hudbu* nebo zpíváme-li si ve chvíli radosti melodii známé písně, prostá zkušenost nám říká, že jde spíše o výraz emocí než o formu poznání, jakkoliv specifického. Podobně se lze přesvědčit, že radost ze smyslového vnímání tvaru sochy nebo melodie verše rozehrává spíše aktivitu *imaginace* než poznávacích schopností.

Za druhé existuje celá řada uměleckých děl, od nejstarších bájí a pohádek až po soudobou sci-fi, která nám předvádějí osoby a děje, jež nejenže nikdy neexistovaly, ale stěží mohou vůbec existovat, a jež tedy umělecké dílo nepoznává, ale samo vytváří nebo spoluvytváří ve fantazii recipujícího příjemce díla. Tyto oprávněné pochybnosti se šíří dále: žádné, i seberealističtější dílo nepředvádí realitu tak, jak existuje ve své praktické nevyčerpatelnosti, ale pouze vybírá a pořádá určité její rysy, postavy a děje tedy samo *vytváří*. Může je pouze vytvářet tak, aby působily maximálně věrohodně, pravděpodobně v rámci určitých konvencí, určitého kódu umělecké pravděpodobnosti, neboť to, co působí „realisticky“ v jedné době a společnosti, může v jiné působit značně nepravděpodobně a „uměle“.

Vyvracejí tyto námitky tezi o estetické povaze poznání prostředkovaného uměleckým dílem? Domníváme se, že nikoliv, podaří-li se nám překonat horizont předteoretické „zkušenosti“, tj. analyzovat teoreticky naivní představy o díle jako bezprostředním výrazu emocí umělce a stejně naivní představy o díle jako mechanické kopii empirické reality, existující nezávisle na poznávací aktivitě člověka.

Pokud jde o otázku role emocí při genezi a recepci díla, ukázala Susanne Langerová — a to na příkladu hudby, tedy umění, jež bývá nejčastěji spojováno s emocemi — že hudební umělecké dílo není ani symptomatickým vyjádřením citů skladatele, ani neslouží jako impuls k citovým afektům, nýbrž je pouze symbolickým vyjádřením forem cítění; je tedy symbolem, znakem emocí, nikoliv jejich bezprostředním výrazem.⁶⁾

Stav věcí není takový, jak se domnívá běžná představa, že umělecké dílo tím, že určitý děj nebo jev poznává a označuje, vyvolává u příjemce příslušné emoce, například že Nezvalova báseň „Sbohem a šáteček“ musí u čtenáře vyvolat pocit smutku:

Sbohem a kdybychom se víckrát nesetkali
bylo to překrásné a bylo toho dost
Sbohem a kdybychom si spolu schůzku dali
možná že nepříjdu že přijde jiný host

6) Srovnej Susanne K. Langerová, *Philosophy in a New Key*, Cambridge (Mass.) 1951, s. 218; *Feeling and Form*, New York 1953, s. 28.

Bylo to překrásné žel všechno má svůj konec
 Mlč umíráčku mlč ten smutek já už znám
 Polibek kapesník siréna lodní zvonec
 tři čtyři úsměvy a potom zůstat sám

I když se v Nezvalově básni, z níž jsme citovali první dvě strofy, o smutku přímo hovoří, emoce, jaké vyvolává u čtenáře, závisí na kontextu, na jeho naladění. Vedle smutku loučení může vyvolat naději na nová setkání, usmíření s pomíjivostí lidských osudů, může vyvolat desítky jiných emocí nebo také žádné emoce.

Básnický jazyk dosahuje pomocí metafor, metonymií, rytmu a intonace nejen emotivního působení označovaného, ale i *označujícího působení emocí*. V uměleckém díle mohou mít znaky emocí poznávací funkci a umění této kognitivní funkce emocí často užívá.⁷⁾ Podobně je tomu s *imaginací*; i ona nabývá v uměleckém díle kognitivní funkce. Estetická povaha poznání prostředkovaného uměleckým dílem spočívá tedy v tom, že všechny složky lidského poznávacího postoje, zkušenosti emotivní, intuitivní, imaginativní i racionální, vystupují v uměleckém díle ve specifické jednotě jako *nedílný, integrovaný kognitivní celek*.

Přístupme k druhé námitce, upozorňující nás, že umělecká díla zobrazují věci a děje, které neexistovaly a často ani nemohly existovat, že jejich vztah ke skutečnosti nemá charakter dokumentární věrnosti. Tato námitka je vážná; umělecká díla vskutku nejsou kopii, zrcadlovým odrazem ani věrným popisem empirické reality. Vytvářejí skutečně vlastní, umělý, modelový „svět“, svět fantazijní nebo *fiktivní*, jenž vedle mimetické složky obsahuje i neméně podstatnou složku poesis, tvorby nového.⁸⁾ Současně však víme, že tento „fiktivní“ svět uměleckého díla je schopen jako nic jiného charakterizovat celé epochy, celé etapy v dějinách lidského chápání světa, jako Goethův *Faust*, Balzakovy *Ztracené iluze*, Flaubertova *Sentimentální výchova*, Tolstého *Vojna a mír* a Dostojevského *Bratři Karamazovi*.

V čem spočívají charakteristické rysy onoho zvláštního „světa“ uměleckých děl a jím prostředkovaného poznání?

7) Srovnej Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M. 1973, s. 79.

8) K otázkám fikce a imaginace srovnej Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt/M. 1991.

Především je to jeho přístupnost smyslovému názoru a představě, ta okolnost, že o věcech a dějích nehovoří, neanalyzuje je pomocí logických pojmů, výroků a teorií, nýbrž staví nám věci přímo před oči. Neznamená to ovšem, že jde o pouhou smyslovou formu abstraktního logického poznání — jak se domnívají četní vykladači (i materialističtí) Hegelovy estetiky. Proti jejich názoru lze uvést, že umělecká díla sama mohou mít abstraktní formu, především však, že nám prostředkují poznání, jež neleželo hotové před dílem, jež není dostupné jinými cestami, poznání, které vystupuje před námi teprve z dynamické znakové a významové struktury díla. Umělecké dílo neodkazuje ke skutečnosti prostřednictvím empirické deskripce a teoretické analýzy a syntézy, nýbrž nám ji *staví před oči v dění svého tvaru*. Nepředvádí smyslovou kopii empirické skutečnosti, nýbrž ji *reprezentuje*, tj. ukazuje ji nově, *aktualizovanou* esteticky hodnotícím pohledem.⁹⁾

Umělecká díla dále ve své specifické struktuře „přítomňují“ skutečnost v daleko širším pohledu, než je její bezprostředně „zobrazený“ výsek. Umění nereprodukuje empirickou fakticitu konkrétního jevu, nýbrž reprezentuje hodnotící pohled na jev v jeho širších souvislostech, na svět v jeho celku. Prostřednictvím *jedinečného* přivádí k řeči *obecné* právě pro svůj specifický *sémiotický* charakter:

Nerozlučné spojení konkrétnosti s obecností je příznakem každého umění, je však možné jen tak, že umělecké dílo znamená skutečnost teprve jako souhrn všech svých složek a částí a ukazuje k ní rovněž jako k celku. [...] Jen velkým postavám světové literatury je dopřáno vystoupit z kontextu uměleckého díla a vstupovat v přímý styk se skutečností; ani ony však nepozbývají dvojaké povahy *uměleckého znaku*: jevit se obecnými a jedinečnými zároveň. Vztah umění ke skutečnosti není právě pro tuto *specifičnost svého znakového charakteru* jednoznačný a neproměnný, nýbrž dialektický, a proto historicky proměnlivý. Umění má mnoho nejrůznějších možností znamenat skutečnost jako celek. Střídání těchto možností můžeme pozorovat

9) Termín „reprezentace“ pochází od Ernsta Cassirera; srovnej *Philosophie der Symbolischen Formen* (sv. III), Darmstadt 1964, s. 125. — Nelson Goodman používá pro postizení téže skutečnosti protikladu „Zeigen“ a „Sagen“; srovnej *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, něm. 1973, s. 253–254. — V celku však zůstává podle mého názoru báze jeho pokusu o sémiotické a syntaktické rozlišení vědecké denotace od umělecké exemplifikace příliš statická a úzká.

v průběhu jeho dějin. Rozpětí je tu veliké, od úsilí o naprosto věrné vystižení vši různovárnosti reality (a také vši nahodilosti v této různovárnosti obsažené) až ke zdánlivě úplné roztržce mezi uměním a skutečností. Ani při největším oddálení však nepřestává být vztah ke skutečnosti nepostradatelným činitelem struktury díla, umožňujícím vnitřní rozmanitost, stálou obnovu a životní důsažnost uměleckého díla pro vnímatele jako jedince i pro celou společnost.¹⁰⁾

Vztah uměleckého díla ke skutečnosti je jednou z nejdynamičtějších, nejvariabilnějších složek struktury uměleckého díla. Soudobá umělecká produkce dokládá jeho kritické rozkolísání od extrémní naturalistické „autentičnosti“ až po extrémní abstraktní „autonomii“. Oscilace od pólu dokumentární věrnosti po pól fantazijní fikce vnáší do vývoje umění vnitřní dynamiku a je aktivní složkou strukturální výstavby díla. Od počátku umění po dnešek se noeticky status díla tolikrát radikálně proměnil, že nutně ztroskotávají pokusy postihnout jeho podstatu teorií platnou pro všechny epochy, ať již jde o teorii mimese, nápodoby, výrazu, odrazu, substituce, iluze atp. Nejobecnější charakteristika se musí omezit na rysy specifické *analogičnosti*.

Tato dynamická variabilita estetického vztahu díla ke skutečnosti nesnižuje nikterak význam a hodnotu uměleckého poznání. Naopak, sledujeme-li umělecké dílo v estetické výstavbě jeho vlastního světa, zaujímáme ke skutečnému světu určitý postoj, získáváme nový zorný úhel, který nám umožňuje aktualizovat naši zkušenost se skutečným světem a který ji nesporně obohacuje, obnovuje a přehodnocuje.

Umělecké dílo je *analogonem, variabilní reprezentací skutečnosti* — je to obecná teze noetiky novodobého umění, podobně je konstatování zvláštního *potenciálního modu existence* uměleckého díla jako *specifického modelu světa* základní tezí jeho ontologie.

7. 2 VRSTVY UMĚLECKÉHO DÍLA

Dosud jsme se zabývali uměleckým dílem jako daným, nerozlišeným celkem; pohlédneme-li však na dílo pozorněji, zjistíme, že recipujeme postupně pouze jednotlivé vrstvy díla, z nichž každá nám teprve otevírá přístup k vrstvě následující. Obraz

10) Jan Mukařovský, „O strukturalismu“, in: *Studie z estetiky*, Praha 1971, s. 153. [Podtrženo námi.]

vnímáme nejprve jako plátno v rámu, pokryté vrstvou barev uspořádaných v určitém pořádku; knihu jako svazek papíru, potíštěný znaky určitého jazyka; hudební skladbu jako zvukovou strukturu, rozvíjející se v čase, tvořenou zvuky vydávanými určitými nástroji. Umělecká díla jsou tedy nejprve určitými předměty prostorové nebo časové povahy, věci nebo dění. Výchozím bodem recepcce díla je tato *předmětná vrstva*. Předmětná vrstva konstituuje existenci díla, i když není vnímáno, zajišťuje jeho totožnost se sebou samým, jeho trvání v čase. Předmětná vrstva zapojuje dílo do hmotného prostředí člověka, činí z něho věc mezi věcmi.

Vratme se k příkladu knihy; pro cizince, neznalého jazyka, v němž je napsána, zůstává kniha mrtvým, mlčícím předmětem. Jakmile k ní však přistoupí člověk znalý jejího jazyka, může se rozvíjet proces četby: písmena se skládají ve slova, slova ve věty a odstavce. Čtenář spojuje grafické znaky, zvukovou podobu slov a intonaci větných celků s *významy*, zafixovanými ve své paměti. Chápe smysl vět a v časové posloupnosti četby postupně proniká do *smyslu celku*: často teprve závěr knihy osvětluje smysl expozice a naopak. Tuto časovou posloupnost četby si nejostřeji uvědomujeme tehdy, čteme-li knihu v jazyce, který jsme si osvojili nedávno, a musíme ve slovníku hledat u méně obvyklých výrazů jejich adekvátní významový ekvivalent. V literárním díle se teprve dešifrováním systému znaků seznamujeme s obsahem textu, a jen na tomto základě si můžeme představovat to, o čem autor píše. Náznornost umělecké představy v literatuře není tedy přímá, ale je zprostředkována významovou stránkou jazyka.

V uspořádání díla-věci, ve struktuře jeho předmětné vrstvy je založeno dění vrstvy další, *vrstvy významové*. Tou měrou, jako recipujeme dílo jako předmětnou strukturu *znaků*, dešifrujeme a chápeme je postupně jako složitou strukturu *významů*. Interpretace znaků a realizace významové vrstvy díla není jednoduchý proces a má specifickou povahu u těch umění, která jako literatura a další používají materiálu přirozeného jazyka. Zatímco umělecké významy hudebního díla vyvozujeme přímo ze zvuků skladby, vytvářejí se tyto významy v literárním díle na podkladě významu jazykových znaků, tedy jako *významy významů*. Jedná se o dvě specifické významové roviny a rovina

uměleckých významů předpokládá ke své realizaci vedle znalosti přirozeného jazyka ještě znalost pravidel, na jejichž podkladě se konstituuje *druhá rovina* specifických *uměleckých významů*. Tak jako v případě hudebního díla musíme předpokládat u posluchače určitou hudební přípravu, obeznámenost se základními hudebními formami, schopnost vnímat „smysl“ hudební skladby, podobně je tomu u čtenáře umělecké literatury. Čtenář poezie musí být obeznámen se základními pravidly básnického jazyka a básnické formy, aby byl schopen zařadit konkrétní dílo do určitého žánru a tradice a pochopit adekvátně jeho umělecký smysl, tj. realizovat i druhou rovinu specifických uměleckých významů. V této souvislosti se někdy používá termínu „jazyk umění“, který má postihnout specifická pravidla konstituování uměleckých významů díla, jako určitého *sekundárního významového systému*, budovaného nad úrovní primárního významového systému přirozeného jazyka.

Poznání významového celku díla se však neomezuje na schopnost pochopit jeho specifický umělecký „jazyk“: Významové bohatství díla, konstituující zvláštní „svět“ díla, obsahující zobrazené předmětnosti, postavy a děje a jejich „smysl“, odkazuje řadou obsahových poukazů k realitě lidského světa vůbec. Realizace tohoto obsahového bohatství díla, jeho další vrstvy smyslu, je založena na poukazech *mimo* dílo, na hodnotícím hledisku díla, na určitém vidění a chápání světa. Realizace této vrstvy díla spočívá tedy na schopnosti konkretizovat odkazy díla ke kulturnímu a ideologickému kontextu, na jeho afirmativním nebo kritickém vztahu k hodnotovému systému určité doby a společnosti. Cervantesův Don Quijote je nepochopitelný bez vztahu k hodnotové struktuře středověkého rytířstva, jeho představám o cti, hrdinství, štěstí atd. Tolstého kritika vztahů muže a ženy je pochopitelná pouze na pozadí etických předsudků, výsad a zábran vlastních ruské šlechtě ve vztahu k nevolníkům. — Předmětnosti znázorněné v díle jsou obvykle pouze dílčím „výřezem“, odkazujícím k širším souvislostem v prostoru i čase, k celkovým souvislostem bytí člověka ve světě.¹¹⁾

11) V této souvislosti se hovoří často — například u Romana Ingardena v jeho fundamentální práci *Das literarische Kunstwerk* — o schopnosti uměleckého díla poskytovat možnost kontemplace metafyzických kvalit, oněch zážitků, jež nás

škála obsahů, významů a hodnot, jež mohou umělecká díla prostředkovat, je velmi rozmanitá a obsahově neomezená; její rozlišení je věcí konkrétních historických a kritických interpretací konkrétních děl.

Načrtnutá problematika tří hlavních vrstev uměleckého díla — vrstvy předmětné, významové a vrstvy smyslu — je ovšem pouhým schématem a vyžaduje konkretizaci na materiálu jednotlivých umění. Je například zjevné, že status jednotlivých vrstev se bude výrazově lišit v umění používajícím přirozeného jazyka (jako je literatura, divadlo a film) od umění (jako hudba a výtvarné umění), v nichž zvukové nebo optické znakové struktury poukazují k významovým představám přímo, bez prostřednictví stabilizovaných konvenčních jazykových významů. Felix Vodička navrhl pro literaturu rozlišování plánu 1. jazykového, 2. tematického a 3. kompozičního.¹²⁾

Podstatným a pro všechna umění platným zůstává zjištění, že umělecká díla nejsou útvarů homogenní, nýbrž vícevrstevné, polyfonní. Jednotlivé vrstvy uměleckého díla jsou uspořádány tak, že nižší vrstva se stává nositelem vrstvy vyšší, že do sebe vzájemně přecházejí. Každá z vrstev díla má osobitý ontologický status a liší se od ostatních funkcí, kterou plní ve výsledním celku díla. Každá z vrstev díla je nositelkou odlišných kvalit, jež se osobitě podílejí na výsledném konstituování estetické hodnoty díla.¹³⁾

vytrhují ze všednosti a každodennosti a odhalují jako zábleskem nejhlubšího smyslu života. Jistěže existují díla orientovaná na metafyzickou problematiku, jako dílo Franze Kafky, Reinera M. Rilka a další; stejně však existují díla, jež onen záblesk ozvláštňujícího světla spojují se smyslovým okouzlením — například Matisse — nebo s dobrodružstvím imaginace — například Klee —, s objevováním poetických kvalit života, jako Nezval, díla zaměřená dokumentárně, společensko-kriticky, díla-výzvy (Majakovskij, Brecht) atd. Musíme se proto vyvarovat ukvapených zobecnění a nevynezatovat apriorně obsahové kvality uměleckých děl.

12) Srovnej Felix Vodička (ed.), *Svět literatury* I, Praha 1969, s. 27–41.

13) Vrstvy literárního uměleckého díla analyzoval poprvé podrobně z filosofických motivů Roman Ingarden v knize *Das literarische Kunstwerk* (1931; česky *Umělecké dílo literární*, Praha 1989). Rozlišil vrstvu zvukové podoby slov, vrstvu významových celků, vrstvu schematických aspektů a vrstvu znázorněných předmětností. Položil dále otázku zvláštní vrstvy estetických kvalit díla. Z našeho pojetí estetická plyne, že estetická hodnota nemůže tvořit zvláštní vrstvu díla, nýbrž že se konstituuje právě v dynamické strukturní vazbě ostatních vrstev a hodnot. Ingarden nebyl ostatně tomuto poznatku zcela vzdálen,

7.3 ARTEFAKT A ESTETICKÝ OBJEKT

Předmětná vrstva díla, tj. hmotné východisko recepce, je nejméně proměnlivou vrstvou díla, garantem jeho kontinuity i identity v čase. Neznamená to, že by hmotné východisko díla nemohlo prodělavat určité proměny, že nepodléhá ničivému působení času. Stejně poznamenávají předmětnou vrstvu díla zásahy restaurátorů a odlišná pojetí ediční praxe, proměny zásad textologie.

V souladu s pojetím Mukařovského rozlišujeme mezi „hmotným“ dílem a nehmotným estetickým objektem, který vzniká „ve vědomí vnímatelově promítnutím ‚hmotného‘ díla na pozadí soudobého vývojového stavu struktury umění“.¹⁴⁾ K označení „hmotného“ díla volíme termín „artefakt“; chápeme jej jako výsledek produkční činnosti umělce a jako předmětné východisko vnímání díla.¹⁵⁾

K dílu jako artefaktu je možno přistupovat různě: restaurátor musí k soše nebo k obrazu přistupovat vybaven technickými a kulturně-historickými znalostmi, musí respektovat především jejich fyzikální, chemické a dobově historické vlastnosti. Historik může k uměleckému dílu přistupovat jako k dokumentu hmotné kultury určité doby, jako k jistému dobovému svědectví; musí si však být vědom jeho zvláštní povahy, hranic jeho dokumentární platnosti a musí ji ověřovat historickou kritikou a „šachovat“ jinými prameny.

srovnej s. 27. — Filosofická odlišnost mé koncepce vrstev díla od Ingardenova statického pojetí je ovšem zřejmá; rovněž strukturu chápe Ingarden v daleko užším významu (pouze jako rozčlenění celku).

14) Jan Mukařovský, „Umění“ (1943); *Studie z estetiky*, Praha 1971, s. 188. První formulaci problému podal Mukařovský ve studii „Polákova Vznešenost přírody“ (1934), *Kapitoly z české poetiky*, díl II, Praha 1948, s. 92; estetický objekt je zde označen za „fenomenologický korelát díla v kolektivním povědomí“.

15) Jen stručně zde můžeme zmínit složitou otázku artefaktu v hudbě a divadle. Povaha artefaktu je zde komplikována prostředkující rolí výkonných umělců. Mezi autora hudební skladby a divadelní hry a jejich posluchače a diváky vstupují výkonní umělci, kteří skladbu provozují, nebo herci, kteří hru hrají. Artefakt tu bude mít patně dvoustupňový charakter: první stupeň, notový zápis skladby nebo text hry, zajišťuje trvalost a identitu díla; avšak teprve druhý stupeň, provozování skladby nebo hry — ovlivněné pojetím dirigenta a režiséra a okamžitými výkony hráčů a herců —, je východiskem vnímání díla posluchačem a divákem, vlastním východiskem vzniku estetického objektu. — Srovnání artefaktu a estetického objektu v literatuře, výtvarném umění a hudbě se věnuje ve stejnojmenné kapitole své knihy *Člověk a struktury*, Praha 1996, s. 70–93.

Pouze *estetický postoj* je adekvátní artefaktu jako uměleckému dílu, neboť umožňuje rozvinout a realizovat jeho specifické významové a hodnotové struktury. Při tomto postoji je dílo chápáno ve svém vlastním horizontu a může plně realizovat svou potenciální esteticky hodnotovou strukturu a konstituovat výslednou estetickou kvalitu. Při estetickém postoji vůči uměleckému dílu vystupuje do popředí zvláště zřetelná problematika ustavování smyslu.

V čem se liší estetický postoj vůči mimouměleckým skutečnostem a vůči uměleckému dílu? Na odlišný způsob bytí díla jako modelu světa jsme již poukázali; realitu díla pocítujeme jako stupňovanou, intenzivní, a přece netísňící formu existence. Zatímco praktickou realitu nelze „zrušit“, nelze ji poznáním nikdy beze zbytku vyčerpát, model uměleckého díla zachycuje pouze určité stránky věcí, určité aspekty skutečnosti, viděné z určitého hlediska, pod zorným úhlem díla. Umělecké dílo ponechává příjemci volnost, zda jeho hledisko přijme, zda se ztotožní s jeho pohledem na svět, nebo jeho přístup odmítne a odvrátí se od něj. Modelová struktura uměleckého díla obsahuje četná „bílá“ místa, jež může příjemce vyplňovat; obsahuje pouze dílčí poukazy k realitě, jež musí být v procesu recepce rozvíjeny a realizovány. Proces recepce díla má vlastní *časovou strukturu*, a to nejen u děl umění tzv. časových, ale i prostorových. — V estetickém postoji k uměleckému dílu tedy příjemce dílo aktivně dotváří. V tomto časovém procesu recepce díla, v přechodu od jedné vrstvy ke druhé, od pouhého vnímání k chápání a výsledné významové a obsahové syntéze se konstituuje specifická významová a hodnotová struktura, kterou nazýváme *estetickým objektem*.¹⁶⁾

16) Termín „estetický objekt“ se vyskytuje již u Brodera Christiansena, *Philosophie der Kunst* (Hanau 1909), má zde však subjektivní, novokantovský charakter. „Vnější dílo“ je pouze podnětem pro tvorbu objektu v subjektu příjemce; teprve na tento subjektivní výtvar může být bezprostředně vztažen hodnotový soud. — Roman Ingarden založil naproti tomu intersubjektivnost estetického předmětu na kritice psychologického a idealistického chápání významu. Umělecké dílo je vzhledem ke své specifické významové struktuře odlišné od všech subjektivních psychických prožitků autorových i čtenářových: je zvláštním intersubjektivním intencionálním předmětem. — Srovnej Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 3. vyd., Tübingen 1965, s. 98–110; a *O poznání literárního díla*, Praha 1967, s. 14.

Estetický objekt nechápeme jako výlučný produkt subjektu, jenž používá materiálu „vnějšího“ díla pouze jako podnětů pro libovolnou individuální, subjektivní kreaci; rovněž původní vymezení Mukařovského, označující estetický objekt za „fenomenologický korelát díla v kolektivním povědomí“, je nejasné a neuspokojivé, neboť proces recepcce díla probíhá ve *vědomí individua*, i když složitě společensky začleněného. Vycházíme proto z pozdější Mukařovského formulace, podle níž vzniká estetický objekt ve vnímatelově vědomí promítnutím „hmotného“ díla-věci na pozadí soudobého stavu struktury umění, existující ve vědomí určité společnosti.

Proměnlivost různých estetických objektů, spatých v různých dobách s tímtež hmotným dílem, je obecně uznávaným faktem. Hamlet v pojetí klasicismu, romantismu, realismu a moderních uměleckých směrů je vždy odlišným významovým celkem. Osobité historické, společenské i individuální zabarvení jednotlivých estetických objektů, konstituovaných na základě téhož artefaktu, nevylučuje jeho zásadní intersubjektivnost. Garantem této intersubjektivnosti estetického objektu je na jedné straně identita artefaktu, předmětné vrstvy díla, na druhé straně společenský, nadindividuální charakter objektivní struktury umění, na jejímž pozadí příjemce dílo konkretizuje v určitý estetický objekt. Artefakt, předmětná vrstva díla, tedy není nějakou „nižší“ vrstvou, která zaniká v realizaci vrstev vyšších. Naopak, nejenže hraje samostatnou roli v estetické struktuře díla, že poutá pozornost na konkrétní znakovou výstavbu díla-věci, na dynamické *dění tvaru díla*, ale současně je nositelem jeho identity, jeho trvání a totožnosti se sebou samým. Nepřijímáme tedy ony extrémní důsledky přístupů některých autorů, kteří chápou dílo čistě relacjonisticky, jako průsečík jednotlivých diskursů, a popírají jeho identitu a tím i individualitu; interpretace díla se pak stává zcela libovolnou záležitostí interpretova diskursu. Objektivní, předmětná struktura artefaktu je nositelem autorského významu díla, zakotveného v mimouměleckých významových kontextech kulturních, ideologických a společenských.¹⁷⁾ Podobně intersubjektivní charakter má

17) K otázce autorského významu textu díla srovnej podrobněji E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, Yale UP 1967, něm. *Prinzipien der Interpretation*, München 1972.

společenský a historický status systému estetických norem, na jejichž pozadí je artefakt konkretizován v estetický objekt.

Hmotně existující artefakt a ve společenském vědomí zakotvená dynamická estetická struktura obsahují i stylové a žánrové instrukce, jež předurčují esteticky hodnotící směr konkretizace díla. Kdyby tyto aspekty v díle chyběly, mohly by se předměty a osoby podávané v díle ocitnout v rovině zcela nenázorné. Zůstaly by čistými pojmovými nebo znakovými schémata a o jejich hodnocení a prezentaci by se pouze hovořilo, místo aby bylo konkrétně předvedeno ve struktuře díla. Působivost, věrohodnost, umělecký účín, tj. estetická funkce uměleckého díla, jsou závislé do značné míry na adekvátní konkretizaci jeho stylové a žánrové roviny.

Musíme proto blíže prozkoumat zvláštní časovou strukturu *recepcce díla*, tj. procesu, v němž se na podkladě předmětné vrstvy díla realizuje úplný estetický objekt. — Východiskem je smyslové vnímání „hmotného“ díla jako reálné danosti. Vstupní emoce, podnícená obvykle nějakou tvarovou vlastností předmětné vrstvy díla — tvarem sochy, barvou na obraze, zvukovou melodií slov v básni —, vyvolá „přeladění“ lidského zaměření na estetický postoj. Smyslové upoutání k této vlastnosti se pojí s určitým vzrušením, prahnutím po oné věci, radostí z její blízkosti, doprovázeným „zabrděním“ obvyklých praktických činností. Pasivně smyslové nazírání je postupně vystřídáno aktivním vyplňováním bílých míst díla, dotvářením a syntetizováním jednotlivých vrstev a stránek ve výslednou strukturu; toto strukturální skloubení celku, orientované žánrovými a stylovými instrukcemi artefaktu, je vlastním konstituováním estetického objektu. Konečně dochází k emocionální odpovědi na takto skloubený objekt. Skloubení jeho stránek je současně syntetizováním jednotlivých jeho hodnot ve výslednou *estetickou hodnotu*; je tedy implicitním hodnocením, přesněji *zakoušením hodnoty* estetického objektu. Hodnota estetického objektu není již dále prostředkem k dosažení nějakého vnějšího cíle, ať již teoretického nebo praktického; spočívá v kvalitě objektu samého.

Toto zakoušení estetické hodnoty díla, jež je výsledkem adekvátního estetického postoje k dílu, není zdaleka totožné s mimouměleckými „prožitky“, jež recepci díla často doprovázejí.

Cílem estetického postoje je kvalitativní syntéza hodnot díla, realizace jeho stylové a žánrové struktury, nikoliv mimoestetické prožitky literárních hrdinů, erotické vzrušení, nadšení pro ideje obsažené v díle atp. Podobné prožitky a reakce mohou pochopitelně receptci uměleckých děl často provázet, protože úzce souvisejí s jeho mimoestetickými funkcemi. Jsou však *druhotné* ve vztahu k *primární* konkretizaci estetického objektu. Druhotné psychologické „zážitky“ a ryze subjektivní asociace se ocitají mimo okruh autentického estetického objektu.

Rovněž k logickým soudům o estetické hodnotě díla nedospíváme v průběhu *estetického postoje a recepce díla* — v něm je obsaženo pouze aktuální zakoušení hodnoty — ale až v distanci od estetického postoje, v zaujetí *postoje teoretického a kritického*, kdy chceme souhrn estetické zkušenosti nějak pojmově určit, analyzovat a racionálně vyjádřit, tedy až v hermeneutickém a interpretačním odstupu od vlastního estetického objektu.¹⁸⁾

18) Podrobný fenomenologický popis estetického „prožitku“ a konstituování estetického předmětu podává Roman Ingarden v práci *O poznawaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1957, česky *O poznávání literárního díla*, Praha 1967.

8) DÍLO JAKO STRUKTURA ZNAKŮ

8.1 DÍLO JAKO NOSITEL SDĚLENÍ

V úvahách o noetickém statutu uměleckého díla jsme dospěli k závěru, že díla plní určitou kognitivní funkci, mají schopnost orientovat lidské vědomí mimo sebe sama. Umělecká díla tedy nejsou ani pasivní reprodukci skutečnosti, ani uzavřenou, autonomní skutečností, existující bez vztahu ke svému původci a příjemci. Naopak, prostředkují mezi nimi, jsou nositeli specifického sdělení a lidského dorozumívání. Jako prostředek přenosu určitých zpráv mohou být umělecká díla popsána v rovině teorie *lidské komunikace*. Obsahy, které díla sdělují, přesahují svou povahou hranice individuálního vědomí a faktem své sdělitelnosti nabývají povahy znaku. Teorie umění musí být ve své podstatné složce nově konstituována na základě *sémiotiky*.

K těmto závěrům dospěl Jan Mukařovský již roku 1934. Charakterizoval poezii jako prostředek sociální komunikace:

Z hlediska synchronického se [sociální povaha básnictví] projevuje tím, že básnické dílo má povahu znaku prostředkujícího mezi dvěma stranami, subjektem znak dávajícím a subjektem znak přijímajícím, jakožto členy jistého kolektiva.¹⁾

Umění jako sémiologický fakt analyzoval ve stejnojmenném referátu na 8. mezinárodním filosofickém kongresu v Praze roku 1934:

Umělecké dílo má charakter znaku. Nemůže být ztotožňováno ani s individuálním stavem vědomí svého autora, ani kteréhokoliv ze

1) Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky*, II. díl, Praha 1948, s. 92.

subjektů vnímajících toto dílo, ani s tím, co jsme nazvali „dílo-věc“. Existuje jako „estetický objekt“, jehož místem je vědomí celé kolektivity. [...] Každé umělecké dílo je *autonomní* znak, který se skládá 1. z „díla-věci“, jež funguje jako smyslový symbol; 2. z „estetického objektu“, který je v kolektivním vědomí a funguje jako „význam“; 3. ze vztahu k označované věci, který nemíří na zvláštní odlišnou existenci — jelikož běží o autonomní znak — nýbrž na celkový kontext sociálních fenoménů [...] daného prostředí.²⁾

V těchto formulacích je ve zkratce obsaženo východisko strukturální sémiotiky pražské školy. Je přirozené, že toto původní východisko bylo Mukařovským i jeho žáky dále rozvíjeno a v mnoha směrech hlouběji propracováno.³⁾

Historie pokusů o vymezení povahy znaku je velmi dlouhá a bohatá. Roland Barthes uvádí slova sv. Augustina: „Znak je věc, která kromě druhu, jenž vchází do smyslů, přivádí sama od sebe něco jiného na mysl.“ Charles S. Peirce definuje znak jako „něco, co pro někoho v určitém ohledu zastupuje něco jiného“. Pro Ferdinanda de Saussura je znak jednotou „signifiant“ a „signifié“, tj. označujícího a označovaného. U Charlese W. Morrisa čteme ve *Foundations of the Theory of Signs*: „Z je znakem (*designátu*) D pro I, pokud se v I bere zřetel na D díky přítomnosti Z. Tak v semiózi něco bere zřetel na něco jiného zprostředkovaně, tj. pomocí něčeho třetího.“⁴⁾ Podle Mukařovského je „znak smyslovou realitou, jež se vztahuje k jiné realitě, kterou má vyvolávat“.⁵⁾

2) Jan Mukařovský, „Umění jako semiologický fakt“ (1934), *Studie z estetiky*, Praha 1971, s. 115–116.

3) V pojetí sémiotiky vycházíme — vedle průkopnických podnětů Charlese S. Peirce a Ferdinanda de Saussura — především z prací Romana Jakobsona, Jana Mukařovského a Charlese W. Morrisa; dále odkazují na *Sprachtheorie* Karla Bühlera (1934), zejména na jeho rozlišení zobrazovací, výrazové a apelativní funkce jazykového znaku, které Mukařovský doplnil o funkci estetickou. Srovnej J. Mukařovský, „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“ (1938), in: *Studie z estetiky*, Praha 1971. Pro úvod do sémiotiky srovnej R. Barthes, *Elemente de sémiologie*, Paris 1964, česky *Základy sémiologie*, Praha 1967; *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M. 1988; a U. Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1972. — Své pojetí problematiky jsem dále rozvinul ve studii „Sémiotika literárního uměleckého díla“, přetištěné v knize *Člověk a struktury*, Praha 1996, s. 45–69.

4) Charles W. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, něm. *Grundlagen der Zeichentheorie*, München 1972, s. 21.

5) Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha 1971, s. 112.

Je tedy zřejmé, že znak nelze definovat izolovaně a staticky. Znak předpokládá sémiotický vztah nejméně tří pólů, označujícího, označovaného a toho, pro něhož něco něco jiného označuje. Dále předpokládá znak konstituování označovací funkce, onoho zprostředkovaného brání zřetele na něco, fixování označujících vztahů oněch tří pólů, jež nazveme *procesem semiózy*. Konečně označuje zřídka jediný znak sám, bez vztahu (kladného nebo záporného) k jiným znakům; znaky vystupují obvykle v určitých systémech, uspořádaných podle určitých pravidel — tyto systémy nazýváme *sémiotickými systémy*. Klasickým příkladem sémiotického systému je jazyk. Právě při teoretickém studiu jazyka dospěl Ferdinand de Saussure k požadavku vytvoření vědy o znacích, *sémiologie*.⁶⁾

Jazyk chápeme jako uspořádaný systém, sloužící jako prostředek komunikace a používající znaků. Za *znak* považujeme *to, co pro někoho v určitém vztahu (tj. v procesu semiózy) zastupuje něco jiného*. Jako znak může fungovat jakákoliv věc, její vlastnost nebo událost, které v komunikačním procesu slouží k přenosu informace, to jest může být někým interpretována. *Interpretaci* chápeme jako proces, v němž interpret na základě znaku bere zřetel na objekty, k nimž je znak přiřazován. Pro interpreta má tedy znak určitý *význam*, ať již pojem „význam“ chápeme nejrozličnějším způsobem.

Proces semiózy má několik rovin, a problematiku znaku můžeme proto zkoumat z několika aspektů. Relace mezi znaky a objekty, k nimž znaky poukazují, jež zprostředkovaně značí, tvoří *sémantickou dimenzi* sémiotiky. Relace mezi znaky a jejich interprety, mezi subjekty znaky dávajícími a znaky přijímajícími tvoří *pragmatickou dimenzi* sémiotiky. Konečně relace mezi znaky navzájem, zahrnující pravidla konstituování sémiotických systémů, tvoří *syntaktickou dimenzi* sémiotiky.⁷⁾ V těchto třech úrovních lze sémioticky popsat i nejrozvinutější sémiotický systém, přirozený jazyk. Vzniká otázka, zda lze umění popsat a analyzovat z hlediska sémiotiky rovněž jako určitý sémiotický systém, tj. populárně řečeno jako

6) Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris 1916 (česky *Kurs obecné lingvistiky*, Praha 1989).

7) Srovnej podrobněji Charles W. Morris, *Grundlagen der Zeichentheorie*, München 1972, s. 24–25.

zvláštní druh jazyka. Zatím se musíme omezit na formulaci problému. Chápeme tuto otázku jako otevřený problém, protože nebyla dosud přesvědčivě vědecky zodpovězena, a chápeme ji úmyslně velmi široce, abychom již v její formulaci neimplikovali určitá její řešení. Bylo by ji možno formulovat i tak, v jakém vztahu je znakový systém, který můžeme popisovat na uměleckých dílech, k znakovému systému přirozeného jazyka. Otázku komplikuje ta okolnost, že některá umělecká díla, například díla literatury, divadla, filmu aj., používají jazyka jako svého materiálu, a vzniká tak další otázka vztahu jazyka sdělovacího a básnického.

Jako první předpoklad přístupu k této otázce se nabízí pokus o vymezení specifického charakteru nebo typu znaků, používaných v uměleckých dílech. Vychází se při tom obvykle z Peirceova třídění znaků na *ikony, indexy a symboly*.⁸⁾ Byly podniknuty pokusy objasnit specifickou sémiotickou povahu uměleckých děl tím, že umění bylo spojováno s jedním druhem znaků, nejčastěji ikon. Ch. W. Morris ve známé práci *Aesthetics and the Theory of Signs* z roku 1939 například definuje estetický znak jako „ikonický znak, jehož designátem je hodnota“.⁹⁾ Morrisovo řešení je dnes již stěží přijatelné; zůstává totiž dlužno odpověď na otázku, jak se může ikonický znak, tj. konkrétní smyslový nositel významu, značící na základě smyslové podobnosti, shodovat s hodnotou, tj. s veličinou bez zjevných smyslových kvalit. (Jiná je otázka možné přítomnosti hodnotících

8) Ponechme stranou okolnost, že toto třídění je pouze jedním z aspektů Peirceova třídění znaků; v dopise Lady Welbyové dělí například znaky do deseti tříd. Roman Jakobson, který Peirceův přínos sémiotice vysoce ocenil, interpretoval Peirceovo základní dělení takto:

„1. Ikona působí především věcnou podobností mezi svým označujícím a označovaným, například mezi zobrazením zvířete a mezi zvířetem zobrazeným: první platí pro druhé ‚prostě proto, že se mu podobá‘.

2. Index (příznak) působí především věcnou spojitostí mezi svým označujícím a označovaným; například kouř je indicií ohně...“

3. Symbol působí především ustavenou, naučenou spojitostí mezi označujícím a označovaným. Toto spojení ‚záleží ve faktu, že vytváří pravidlo‘ a nezávisí na přítomnosti nějaké podobnosti nebo spojitosti. Interpret symbolu, ať je to kdokoliv, musí znát závazně toto konvenční pravidlo.“ — Roman Jakobson, „K výzkumu podstaty jazyka“, in: *Slovesné umění a umělecké slovo*, Praha 1969, s. 35 (jako „Hledání podstaty jazyka“ též in: *Poetická funkce*, Jinočany 1995).

9) Charles W. Morris, *Aesthetics and the Theory of Signs* (1939), něm. in: *Ästhetik und Zeichentheorie*, München 1972, s. 99.

momentů ve významu znaků v umění.) Morris se pokusil vyrovnat s komplikacemi, které jeho pojetí působilo abstraktní umění, tezí o znacích velké obecnosti; nepostřehl, že právě tato teze podkopává jeho výchozí pojetí estetického znaku jako znaku ikonického. Celkově lze nezdár jeho pokusu o fundování estetické sémiologie přičíst na vrub příliš těsné závislosti na pragmatické koncepci umění, vyložené Johnem Deweyem v knize *Art As Experience*.

Ani jiný pokus v tomto směru, pokus Miroslava Červenky interpretovat literární dílo jako index, jako indiciální znak osobnosti autora, nepovažují za přesvědčivý.¹⁰⁾ Jeho autor se tak oklikou přes strukturální argumentaci vrací k pojetí díla jako *příznaku osobnosti* a pomíjí složité zprostředkování osobnosti autora objektivní strukturou umění i charakter díla jako modelu světa. Na jeho pojetí se projevuje patrně závislost jeho konceptu na bohatých zkušenostech analýzy poezie, v níž vystupuje subjektivní výraz osobnosti významně do popředí.

Mohli bychom pokračovat v kritice pokusů spojit sémiotickou problematiku umění s užitím jednoho typu znaků; domníváme se však, že se ukazuje dostatečně zřetelně, že sémiotický charakter jednotlivých druhů umění a uměleckých stylů a směrů je natolik odlišný a jednotlivé dílo natolik komplexní významový celek, že hledat specifičnost umění v *jednom* typu užitých znaků je bezvýsledné.

Umělecké dílo lze obecně charakterizovat jako *znakový systém*, v němž se mohou uplatňovat nejrůznější druhy a typy znaků; víme ze zkušenosti s uměleckými díly, že v nich jako materiálu může být užito slov běžného jazyka, barev, tvarů i zvuků, které se vyskytují i mimo umění. Pro umění není specifický sám materiál a jednotlivé znaky, nýbrž *způsob jejich uspořádání* v nový významový celek. Nikoliv jednotlivé, izolovaně vzaté znaky vytvářejí specifický význam uměleckého díla, ani jejich mechanický součet, nýbrž právě způsob jejich spojování, způsob výstavby nového, integrovaného *celku*. Sám *proces semiózy*, proces integrování ve vyšší významové jednotky, jež vytváří dílo jako umělecky strukturovaný celek, který nám dovoluje hovořit o celku díla jako o specifickém

10) Miroslav Červenka, „Literární dílo jako znak“, *Orientace* 4, 1969, č. 1, knižně in: *Významová výstavba literárního díla*, Praha 1992.

superznaku nebo *vyšším významovém celku*, je charakteristický pro sémiotiku uměleckých děl.

Omezíme se zatím na tato obecná zjištění a vrátíme se ještě k jednomu pokusu odlišit znaky používané v každodenních nebo teoretických formách komunikace od znaků v uměleckém díle, k Mukařovského tezi o „autonomních znacích“ v umění. Tato teze vyvolala řadu námitek, byla odmítána jako pozůstatek formalismu, jako ústupek kantovské estetiky „čisté“ krásy, i jako projev nepochopení zásadní triadické struktury znaku, jeho nutného směřování k nějakému označovanému objektu.

Myšlenka „autonomnosti“ uměleckého znaku je obsažena již v „Tezích Pražského lingvistického kroužku“ z roku 1929, kde se praví, že „organizujícím příznakem umění, kterým se liší od ostatních sémiologických struktur, je zaměření nikoliv na to, co se vyznačuje, nýbrž na znak sám“, na samo „slovní vyjádření“. V této počáteční fázi Mukařovského a Jakobsonovy sémiotiky znamená tato myšlenka pouze tolik, že „všechny vrstvy jazykového systému, mající ve sdělovací řeči jen služebnou úlohu, nabývají v básnické řeči větší nebo menší samostatné hodnoty. Jazykové prostředky seskupené v těchto vrstvách a vzájemný vztah vrstev, směřující k automatizaci v řeči sdělovací, směřují k aktualizaci v řeči básnické“.¹¹⁾ Teze o tzv. „autonomnosti“ znaku v uměleckém díle zachycovala — i když pojmově ještě velmi nedokonale — určité věcné vztahy, které nelze při studiu sémiotiky uměleckých děl přehlížet. Zachycovala okolnost, že na rozdíl od každodenního nebo teoretického sdělení, kde důraz je kladen na věcný obsah sdělení, na význam znaku, na adekvátnost jeho vztahu k označovaným objektům, v umění se pozornost interpreta znaku soustředí na jeho smyslového nositele, na jeho strukturální vlastnosti (v případě poezie na jeho zvukové, rytmické, intonační, syntaktické a sémantické kvality). Smyslový nositel významu přestává být konvencionalizovaným, automatizovaným poukazem na označované předměty, neutrálním průchozím terénem významu, ale nabývá *vlastní hodnoty*, neboť umělecký význam vystupuje ve

11) Teze předložené prvnímu sjezdu slovanských filologů v Praze 1929, francouzsky in: Josef Vachek (ed.), *Travaux du Cercle linguistique de Prague* 1, Praha 1929; česky in: *U základů pražské jazykovědné školy*, Praha 1970, s. 47, 50.

své nezastupitelnosti právě ze specifických vlastností znakové struktury uměleckého díla.

Cézannova zátiší nepozorujeme jistě pouze proto, abychom identifikovali zobrazené předmětnosti, abychom přijali sdělení, že na obraze jsou jablka, mísy, ubrus a stůl; soustředujeme svou pozornost spíše na způsob, jakým je na ploše obrazu budován prostor, jak kontrasty barevných ploch modelují objemy věcí, jak začínáme nově vnímat prostorovou strukturu věcí. Mýlil se však Herbert Read, který z toho usuzoval, že Cézannova plátina nám nesdělují žádné lidské poselství. Naopak, Cézannova díla vytvářejí zvláště intenzivní vlastní „svět“ (model světa) stejně jako plátina Gauguinova nebo van Goghova; jejich osobité vidění světa vypovídá mnoho i o určitém postoji ke světu, k hodnotovému řádu určité společnosti (van Gogh proti tomuto řádu protestuje, Gauguin z něho prchá do světa přírodních národů, Cézanne vidí svět jako nakupení prostorových objektů, jako obrovské zátiší).

Obecně lze říci, že vztah znaku k označovaným objektům je v uměleckém díle komplikován tím, že nemá povahu dokumentární závaznosti, že nemíří na konkrétní jednotlivost, že tedy nemá existenciální hodnotu. Vztah uměleckého znaku k označovanému je tedy „oslaben“, avšak nemizí; nabývá spíše specifické podoby. Již Mukařovský upozornil, že oslabení dokumentární závaznosti uměleckého znaku je vyváženo intenzitou poukazu k *celkovému kontextu* společenských jevů. Dále je oslabení vztahu ke konkrétnímu objektu vyváženo zapojením znaků do celku díla, tedy vztahem k ostatním znakům, s nimiž tvoří *vyšší významový celek*. Konečně je kompenzováno významovou bohatostí tohoto celku, to jest *mnohoznačností výsledného smyslu díla*, který musí interpret sám aktivně dále rozvíjet.

Můžeme tedy shrnout, že umělecká díla jsou schopna prostředkovat určitá sdělení, jejichž specifičnost spočívá v těsném sepětí s tvarovou strukturou uměleckých děl; jde o významy ustavované teprve v průběhu vlastní znakové výstavby děl jako smyslových nositelů významu v procesu semiózy a konstituování vyšších významových jednotek.

Teze o tzv. „autonomnosti“ uměleckého znaku ústí tedy do poznatku o *inovační funkci znakových struktur uměleckého díla*.

Umělecká komunikace směřuje k inovaci, nejen v rovině nové zprávy nebo množství informací, ale i v rovině nositele zprávy, v *nekonvenčnosti a novosti znakové struktury díla*.

Zatímco v přirozeném jazyku je význam spjat s jeho smyslovým nositelem co nejtěsněji a stabilizuje se v průběhu ontogeneze i fylogeneze, v uměleckém díle je neustále pocítováno napětí mezi věcí a jejím označením a vztah nositele významu a významu samého je problematizován, ozvláštňován, aktualizován. Estetická funkce díla neruší význam znaků, z nichž je vybudováno, ale aktualizuje jej a činí jej mnohoznačným:

Slovo je pocítováno jako slovo, a nikoliv jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo jako výbuch emoce [...] slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhotejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty. Proč je toto všechno zapotřebí? Proč je zapotřebí pointovat, že znak nesplyvá s předmětem? [...] tato antinomie je nezbytná, neboť bez protimluvy [...] není pohybu znaků, vztah mezi pojmem a znakem se automatizuje, zastavuje se dění, povědomí reality odumírá.¹²⁾

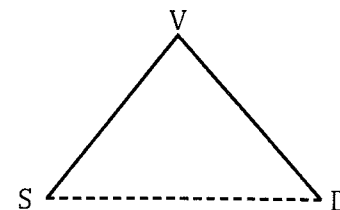
8.2 SPECIFIČNOST UMĚLECKÉHO ZNAKU

V úvahách o dílu jako nositeli sdělení jsme odmítli hledat specifičnost sémiotiky umění v jednom typu znaků, užitých v díle; inovační funkci jsme přisoudili celkové znakové struktuře díla. Chceme-li popsat podrobněji povahu těchto strukturních vazeb, musíme se znovu vrátit i ke struktuře jednotlivého znaku.

Znak jsme vymezili jako *smyslovou realitu, která v určitém vztahu (v procesu semiózy) pro někoho (pro interpreta) něco zastupuje nebo k něčemu poukazuje*. Znak tedy vykazuje trojčlennou strukturu, proces semiózy stabilizuje spojení tří pólů známého Ogden-Richardsova trojúhelníku.¹³⁾ Situaci znaku v uměleckém díle můžeme pomocí trojúhelníku reference znázornit takto:

12) Roman Jakobson, „Co je poesie?“ (1934), in: *Slovesné umění a umělecké slovo*, Praha 1969, s. 30 (též in: *Poetická funkce*, Jinočany 1995).

13) C. K. Ogden — J. A. Richards, *The Meaning of Meaning* (1923), česky in: *Lingvistické čítanky, Sémiotika*, sv. 2, Praha 1970, s. 66.



přičemž S = smyslový nositel znaku, tj. hmotné dílo-věc, předmětná vrstva díla; V = význam, estetický objekt, tj. konkretizace díla ve vědomí příjemce; D = designát nebo denotát znaku, tj. objekty nebo děje, které dílo jako znak označuje. Tento teoretický model je bohatší než Saussurovo rozlišení dvou stránek znaku — *signifiant* (označující, tj. akustický obraz) a *signifié* (označené, tj. význam, pojem). Označuje tři různé stránky téže věci, téhož procesu semiózy, jež lze podle Morrisa zkoumat vedle roviny *sémantické* i v rovině *pragmatické* a *syntaktické*. Všechny tyto roviny musíme brát v úvahu při sémiotické deskripci uměleckého díla, chceme-li analyzovat specifickou povahu umění jako sémiotického systému.¹⁴⁾

Vyjďeme od *sémantické roviny* analýzy, od zkoumání vztahu znaků v uměleckém díle k jejich „označovanému“. Charles W. Morris rozlišuje oblast toho, na co bere interpret pomocí znaku zprostředkovaně zřetel, na oblast *designát* a *denotát*; pokud to, k čemu znak odkazuje, skutečně existuje, jde o denotátum, pokud nikoliv — pokud to existuje pouze jako možnost, potenciálně, jde o designátum.¹⁵⁾ Nebylo by možno označit to, k čemu odkazuje umělecké dílo, za pouhé designátum? Pohlédneme-li na *sémantickou* situaci uměleckého díla blíže, zjistíme, že situace je mnohem složitější.

14) Někteří autoři přecházejí od sémiotické roviny analýzy k elementární rovině teorie informace. Nesdílíme tuto tendenci, neboť teorie informace poskytuje pouze kvantitativní hlediska o množství alternativ předání téže zprávy, nikoliv o struktuře a hodnotě zprávy samé, což jsou hlediska pro teorii umění rozhodující. Srovnej Jiří Levý, „Teorie informace a literární proces“, *Česká literatura* 11, 1962, č. 4; U. Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M. 1973, s. 98.

15) Charles W. Morris, *Grundlagen der Zeichentheorie*, München 1972, s. 22; česky „Základy teorie znaků“, in: *Lingvistické čítanky, Sémiotika*, sv. 2, Praha 1970, s. 13.

Praktické sdělení nebo teoretický model odkazující k empirické realitě existující nezávisle na jejich znakovém systému. V případě uměleckého díla je situace jiná: vlastní designát se konstituuje teprve v procesu formování znakového systému díla a jeho interpretace příjemcem. Umělecké dílo označuje teprve skrze svůj specifický „svět“ a interpret reaguje na jeho modelovou strukturu jako na svébytnou realitu. Vlastní „označované“ uměleckého díla se konstituuje v procesu vzniku díla, v dosud nedostatečně teoreticky prozkoumaném „tvůrčím procesu“. Umělec užívá jako materiálu k tvorbě díla celé své předchozí zkušenosti se světem i uměním, svého poznání intelektuálního i emocionálního, své fantazie i imaginace. Z tohoto materiálu v sledu racionálního nebo intuitivního rozhodování mezi různými variantami vytváří určitý model světa — umělecké dílo. Teprve na tento model se vztahují reakce interpreta znakového systému díla, teprve tento model jako ukončený kontext poukazuje k *denotátu*, jenž by bez díla zůstal *rozpýlený* v celkové životní zkušenosti autora a v celku společenských a hodnotových vztahů, jež dílo modeluje. Postavy románu „existují“ pouze v textu díla a v představě čtenáře, „neoznačují“ žádné konkrétní žijící osoby, a přece mají „význam“ a smysl, osvětlují nějak společnost, do níž jsou situovány.¹⁶⁾

„Význam“ vědecké teorie může být sdělen různými jazyky v matematické, logické nebo modelové formě. Umělecký „význam“ je nerozlučně spjat s konkrétní, jedinečnou formální strukturou díla, neboť teprve ona jej vytváří jako ukončený kontext. Znamená to, že umělecká díla nemají denotát? Nikoliv, i když například románové postavy existují jen v modelovém světě uměleckého díla, v jeho znakové struktuře,

16) Pro čtenáře románu Vladislava Vančury *Pekař Jan Marhouľ* je například lhostejné, zda skutečně žil v Benešově nějaký pekař, jehož životní osud mohl být předlohou Vančurova románu. Z textu díla vyrůstá postava Marhoula jako symbol lidské dělnosti, který má daleko do statistického sociologického typu proletáře. Jde o umělecký symbol, který se stává nositelem hodnotícího soudu nad společností, jež podřizuje kladné lidské vlastnosti — bezelstnost, pracovitost, dobrotu — ničivé moci peněz a činí je příčinou lidského ztroskotání, bídy, záhuby. Marhoulova smrt se stává velkou metaforou lidského osamění, prokletím světa bez lidské družnosti, světa, v němž platí pouze zákon peněz. Pro sémantickou funkci básnických obrazů Vančurova románu je irrelevantní, zda jednotlivosti syžetu románu odpovídají empirické fakticity; jejich sémiotická funkce spočívá v označení hodnotového řádu určité společnosti.

odkazují v této relativně svébytné existenci k širším souvislostem společenské reality své doby, „znamenají“ životní, společenské a umělecké zkušenosti autorů a interpretů. Umělecký tvar není samoučelný; i když poutá značnou část pozornosti na sebe; právě jejím prostřednictvím nabývá schopnosti označovat určitý obecnější vztah ke světu. — Můžeme tedy shrnout, že *denotát* uměleckého díla má *stupňovitý a rozpýlený charakter*.

Moderní umění zproblematizovalo v řadě svých revolucí ikoničnost uměleckých znaků a mimetičnost umění vůbec; nepotlačilo však základní noetické a sémantické funkce umění. Vztah uměleckého znaku k denotátu je *nepřímý, kosý, mnohoznačný*. Mukařovský hovoří při této příležitosti o schopnosti znaku v umění „poukazovat“ k širšímu okruhu objektů a vztahů, než dílo bezprostředně „zobrazuje“.¹⁷⁾ Při této „obraznosti“ vztahu znaku v umění k denotátu lze rozlišit pól *metaforičnosti a metonymičnosti*. Metafora je tvůrčí asociace a obrazné poukázání na věc podle podoby a kontrastu, metonymie na základě soumeznosti, vztahu části k celku, příčiny k následku, prostoru k času, vlastnosti k jejímu nositeli atp. Obecnou teorií metaforičnosti a metonymičnosti jako podstatné vlastnosti uměleckých znaků načrtl Roman Jakobson v doslovu k českému překladu autobiografické prózy Borise Pasternaka *Glejt*.¹⁸⁾

Další rovina, které chceme věnovat pozornost, zachycuje *relaci* mezi *znaky* a interprety, mezi znaky a subjekty znak dávajícími a přijímajícími. Nepůjde nám o genezi a recepci díla jako celku, ale pouze o interpretaci jeho znakové vrstvy, tedy o specifické rysy procesu semiózy v prostředí uměleckých děl. Ústřední otázkou semiózy je pojetí *významu*. O výklad kategorie významu se vedou v sémiotické literatuře

17) „Změna, která se udála s věcným vztahem díla-znaku, je tedy současně jeho oslabení i posílení. Oslaben je v tom smyslu, že dílo nepoukazuje ke skutečnosti, kterou přímo zobrazuje, posílen tak, že umělecké dílo jakožto znak nabývá nepřímého (obrazného) vztahu ke skutečnostem životně důležitým pro vnímatele a prostřednictvím jejich pak k celému vnímatelovu universu jako souboru hodnot. A tak umělecké dílo nabývá schopnosti poukazovat ke skutečností zcela jiným, než zobrazuje, a k systémům hodnot jiných, než z jakých samo vzešlo.“ Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha 1971, s. 53.

18) Srovnej Roman Jakobson, „Kontury Glejtu“, Praha 1935, přetištěno in: *Slovesné umění a umělecké slovo*, Praha 1969, s. 386–394 (též in: *Poetická funkce*, Jinočany 1995, s. 715–721).

obsáhlé spory, jejichž výsledek je obvykle předurčen výchozími filosofickými stanovisky autorů. Pro naše potřeby musí postačit nejobecnější vymezení významu jako selektivní funkce znaku nebo znakového systému na množině možných responsí interpreta znaku, jako množiny logicky ekvivalentních výrazů při „překladu“ znaku do různých jazyků. I když vycházíme z intencionální a horizontové struktury významu jako faktu společenského vědomí, je místem, kde se význam konkrétně konstituuje, individuální vědomí interpreta znaku. Intersubjektivní platnost významu je dána společenskou strukturou, na jejímž pozadí ji individuum konkretizuje.

V umění vystupuje zvláště zřetelně do popředí *dynamický* charakter významu. Umělecký znak neaktualizuje v uživatelské zkušenosti jediný bod, nýbrž celou strukturovanou oblast, *sémantické pole*, v jejímž středu leží významové jádro znaku a kolem něho se seskupuje řada dalších významových prvků. Jako smysl určitého znakového systému označujeme obecné aspekty významového jádra znakového systému, tedy ony prvky významového pole, jež na rozdíl od směřování ke konkrétním denotátům designují obecné aspekty interakce člověka a světa. Realizaci významu umožňují příslušné referenční struktury, zakotvené v procesu ontogeneze a fylogeneze ve vědomí uživatele znaku. Vnímání smyslového nositele znaku aktivuje tyto struktury, a v důsledku toho se v uživatelské vědomí vybaví příslušný význam. Zatímco v procesu „učení“ přirozených jazyků i jazyků vědy jde o to, aby proces semiózy byl maximálně automatizován, aby výsledný význam byl maximálně přesný, jednoznačný a prostý subjektivních prvků, v umění je tomu právě naopak. Řekli jsme již, že znak v uměleckém díle směřuje k aktualizaci významu, k ozvláštňení jeho nositele i jeho smyslu. Nyní můžeme tuto tezi konkretizovat.

V sémantickém poli každého znaku a znakového systému můžeme vydělit dva póly: pól *denotace* jako logicky vymezitelné a obecně sdílené (invariantní) jádro významu a pól *konotací* jako pól méně určitých, subjektivně proměnlivých a interakčními vztahy člověka a znakového systému poznamenaných složek významu. Pro umělecká díla je charakteristické specifické

interferenční dění v sémantickém poli znakové struktury díla, při němž znaky, vstupující do díla z přirozeného jazyka nabývají *nové* významy (v případě literárního uměleckého díla jde tedy o *významy významů*) a těžiště jejich významu se přesunuje z prvků *denotativních* na prvky *konotativní*.

Přesun těžiště v sémantickém poli znakové struktury uměleckého díla nesmíme chápat jako pouhou subjektivizaci významů. Určitý „osobnostní“ ráz významů znakové struktury díla je nepopíratelný, souvisí však s objektivní povahou díla-věci (je zakotven v objektivní struktuře smyslových nositelů významu a je dán jejím vztahem k osobnosti umělec-původce díla). V rovině významu a realizace sémantického pole v příslušné referenční struktuře interpreta je přesun z oblasti denotace do oblasti konotací působen nejen rozdílnými *životními a uměleckými zkušenostmi interpretů*, ale i jejich *estetickým postojem* k dílu, obsahujícím významné *hodnotící a emotivní* momenty:

Skutečnosti, s nimiž může být umělecké dílo ve vědomí i podvědomí vnímatelově konfrontováno, jsou vklíněny do celkového intelektuálního, citového i volního postoje, jež vnímatel zaujímá ke skutečnosti vůbec. Zkušenosti, které se ve vnímání rozvíjí nárazem uměleckého díla, přenášejí proto svůj pohyb i na celkový obraz skutečnosti v mysli vnímatelově. Neurčitost věcného vztahu uměleckého díla je tedy kompenzována tím, že na ně odpovídá vnímající individuum nikoliv jen částečnou reakcí, nýbrž všemi stránkami svého postoje ke světu a skutečnosti.¹⁹⁾

K realizaci významové struktury uměleckého znaku dochází pouze v *estetickém* postoji k dílu, a je proto prostoupena *hodnotícími momenty*, jež jsou vázány na předchozí zkušenosti interpreta a dávají výslednému významu hodnotový a emotivní ráz. Bohatstvím konotací, jež vyznačují sémantické pole uměleckých děl, se umění liší od vědy; proti logické jednoznačnosti vědeckých textů zde stojí *významová mnohoznačnost*, která není pouze trpěnou nebo nežádoucí složkou, ale je důsledkem estetické funkce a určuje specifický charakter sémantizace uměleckých děl.

Je-li denotace poukazem ke konkrétnímu předmětu nebo představuje logicky vymezitelné jádro významu, jsou konotace

19) Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha 1971, s. 57.

sociálně a subjektivně proměnlivými prvky sémantického pole, představovanými především hodnotovými reakcemi člověka na věci a vztahem znaku ke znakovému systému. Umělecká díla užívají na rozdíl od vědy znaků v celém rozsahu jejich sémantických polí. Tím je pochopitelně oslabována logická jednoznačnost významu a jeho dokumentární poukaz ke konkrétním předmětnostem; do popředí vystupuje soustředění na *dynamiku označovacího procesu*, na jeho rozpornost, významová *neurčitost a mnohoznačnost* uměleckých děl.

Odtud plyne protikladnost různých *interpretací* jednoho a téhož uměleckého díla. Proces konkretizace díla v estetický objekt je procesem různých interpretací jeho *smyslu*. Umělecká díla jako znakové systémy zásadně *otevřená*, jež nejen připouštějí, ale přímo vyžadují aktivní interpretaci svého smyslu, tedy určité dotváření a rozvíjení interpretem.²⁰⁾

Třetí rovinou je *syntaktická rovina* analýzy znaku, v níž zkoumáme vztahy znaků navzájem a pravidla jejich spojování ve vyšší celky. V této rovině můžeme postihnout snad nejcharakterističtější rysy sémiotického systému uměleckého díla. Řekli jsme již, že jeho specifická nespočívá ve zvláštním druhu znaků, užitých v uměleckém díle — v básni je užito slov, jejichž význam je čtenáři znám dávno před četbou této básně; podobně do obrazu nebo hudební skladby vstupují barvy, tvary a tóny, jež zná interpret z každodenní zkušenosti. Odkud se bere nový význam, jehož nabývají známá slova v celku básně, známé barvy a tvary na ploše obrazu? Co produkuje významovou aktualizaci a mnohoznačnost znaků v uměleckém díle, přesun od denotativní ke konotativní komponentě významu? Nový, intenzivní akcent významu, jehož nabývají znaky v uměleckém díle, je dán především *novým*

20) „Otevřenost“ systému uměleckého díla je možno chápat v dvojitým smyslu: 1. Jako otevřenost interpretační, to jest, že jeden a týž artefakt se stává podkladem realizace celé řady estetických objektů, řady odlišných konkretizací a interpretací. V tomto smyslu jsou „otevřená“ všechna umělecká díla. 2. Jako otevřenost tvůrčí, programovanou původcem díla jako účast příjemce díla na jeho faktickém rozvíjení nebo přetváření v rovině předmětných nositelů významu. Taťo „otevřenost“ zahrnuje možnost improvizace, známé z hudby, tance a divadla, a ve výtvarném umění účast diváků na akci v happeningu, environmentu atp. V tomto užším smyslu je vlastní jen některým tendencím soudobého umění. Srovnej Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M. 1973.

způsobem jejich spojování v celek. Umělec používá znakový materiál, jehož jednotlivé prvky jsou známy z každodenní praxe; významová produktivita spočívá v novém uspořádání prvků v dynamickou strukturu, v systém vztahů přitahování a napětí, v organizaci spojující záměrnost s nahodilostí, tedy v *specifické syntaktické struktuře* uměleckého díla. Interferencí prvků uvnitř díla vznikají nové významy a vyšší významové jednotky, jež neexistovaly před dílem. Umělecké dílo tedy nelze chápat jako jeden izolovaný znak nebo prostý souhrn znaků; jeho sémiotická osobitost spočívá v tom, že význam jednotlivých znaků se přetváří, stupňuje a syntetizuje ve *vyšší významovou jednotku*, uspořádanou na základě specifických syntaktických pravidel a nabývající nový smysl jako *ukončený celek*.

Tento specifický významový celek uměleckého díla charakterizuje Mukařovský jako „kontext“:

Pokud [...] pojmenování jako významová jednotka je pevně zasazeno do kontextu a vstupuje v intenzivní styky s pojmenováními sousedními, je soudržností kontextu zbavováno bezprostředního styku s věcí, kterou samo o sobě znamená: teprve ukončený kontext jako významový celek navazuje bezprostřední styk se skutečností [...] Kontext je tedy významová konstrukce, uskutečňující se v čase, jejíž jednotlivé části jsou na sobě navzájem zavěšeny, ba do sebe vklíněny, a je jim tak bráněno, aby se skutečností navazovaly každá o sobě vztah zvláštní.²¹⁾

Dílo ve své „ztvárněnosti“ rozehrává proces semiózy, specifický proces ustavování nových významových jednotek, proces vystupování „smyslu“ z tvaru díla. Dílo jako struktura znaků je současně strukturou významů, je dynamickým souborem vyšších významových jednotek.²²⁾ Pojetí uměleckého díla jako syntakticky uspořádané struktury znaků a významů činí neplodným a neodůvodněným dělení díla na „obsah“ a „formu“. Je-li dílo dynamickou strukturou znaků a jimi nesených významů, pak platí, že všechny prvky a vrstvy díla, vrstva jazyková, tematická, myšlenková, hodnotová, jsou

21) Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky*, díl III, Praha 1948, s. 248.

22) Vyšší významovou jednotkou je celek díla, ale mohou jí být i jeho ucelené části. Integrovanou sémantickou strukturou může být fragment i torzo díla i jednotlivé části děl, které je interpret schopen interpretovat jako ucelený kontext, například jednotlivé novely z Cervantesova *Dona Quijota*, první díl Goethova *Fausta*, text Tolstého *Vojny a míru* bez autorovy filosofické interpretace.

nutně „zformovány“, tj. vystupují jako konkrétní smyslové znakové struktury, a naopak, že každý předmětný prvek materiálu, tvaru, kompozice a struktury je nositelem významové energie. „Obsah“ a „forma“ se jeví pouze jako dva různé aspekty jednoho a téhož sémiotického systému díla.

Konkrétní znaková struktura díla, struktura smyslových symbolů nese na sobě pečeť individuality svého původce — nikoliv jako privátní osoby, nýbrž jako *tvůrčího subjektu*, který volí určité cesty ztvárnění díla. Syntaktická pravidla spojování znaků ve vyšší významové jednotky, v kontext díla, neurčuje pouze osobnost tvůrce, nýbrž především *nadindividuální struktura jednotlivých umění* v určitém okamžiku jejich historického vývoje, struktura svou povahou společenská. Tato struktura v sobě nese nejen obecné dobové estetické normy, ale i konkrétní instrukce *stylů* a *žánrů*, jež spoluurčují výsledný individuální *rukopis autora*.²³⁾ Společenská estetická a umělecká struktura zakládá syntaktická pravidla, jež v sémiotice nazýváme kódem.

Můžeme shrnout, že specifičnost znaku v uměleckém díle spočívá ve *specifických syntaktických pravidlech*, na jejichž základě je v díle budován *sémantický systém*, dále v přesunu významového těžiště z *denotačních na konotační momenty významu*, v *dvoustupňovém a rozprýleném charakteru denotátu* uměleckého díla a z toho plynoucí mnohoznačnosti významu uměleckých děl, v jejich schopnosti orientovat člověka skrze jedinečné k obecnému, k celku lidské interakce se světem. Rozhodující je významová produktivita *kontextu*, kvalitativní nové významy *vyšších sémantických jednotek* a *dynamická povaha sémiotické struktury* uměleckého díla: dílo se jeví jako skutečné „dění smyslu“:

Umělecké dílo tedy na rozdíl od jiných druhů znaků, například jazykových, klade především důraz nikoliv na výsledný, jednoznačný vztah ke skutečnosti, ale *na proces, kterým tento vztah vzniká* [...] v každém uměleckém díle spočívá váha především *na způsobu a postupu, jakými se vytváří významový kontext*, jehož účelem je, aby napomáhal vnímateli budovat si svůj vlastní poměr ke skutečnosti.²⁴⁾

23) Problematiku studia rukopisu propracoval v české teorii umění pro oblast výtvarného umění Vojtěch Volavka v pracích *Malířský rukopis ve francouzském obraze nové doby* (Praha 1934) a *Malba a malířský rukopis* (Praha 1939); v těchto průkopnických pracích je pojem „rukopis“ užíván ve smyslu francouz-

8.3 DYNAMIKA VÝZNAMOVÉ STRUKTURY

Vracíme se k otázce vztahu umění k jazyku, k možnosti popsat znakový systém uměleckých děl jako určitý druh jazyka.²⁵⁾ Základem strukturního pojetí jazyka je saussurovské rozlišení *langue* a *parole*, tj. kolektivně platného systému prostředků sdělení a jedinečné události sdělení, konkrétního sdělovacího aktu, při němž je prostředků *langue* aktuálně použito v určité promluvě.

Zdá se nesporným, že jednotlivé umělecké dílo, například text Vančurova *Pekaře Jana Marhoulá*, je *parole*, jedinečná promluva graficky fixovaná, vymezená určitým počtem stran, za níž lze pocítovat jejího původce, autora.²⁶⁾ Složitější je otázka, existuje-li v umění analogon *langue*, tj. jazykového systému, kodifikujícího obecně platný systém sdělení.

Ve prospěch uznání nějakého analogonu „*langue*“ v umění svědčí okolnost, že kdyby byla umělecká díla absolutně jedinečná — jak se domnívá například Hugo Friedrich —, kdyby denotovala pouze osobnost svého tvůrce, byla by právě jako díla *umělecká* zcela nesdělitelná. Literární text by mohl být pochopen pouze v rovině přirozeného jazyka, výtvarné dílo pouze jako zobrazení konkrétních předmětností a hudební díla by svůj smysl nemohla sdělovat vůbec. V předchozích odstavcích jsme dospěli k závěru, že syntaktická pravidla výstavby sémiotického systému uměleckého díla předpokládají ke své realizaci existenci určité *nadindividuální struktury*, na jejímž pozadí teprve může interpret realizovat specifický umělecký, obecně sdělitelný význam díla. Použili jsme v tomto smyslu předběžně termínu „kód“.

Umělecké dílo jako „*parole*“, jako „promluva“ v určitém kódu může být interpretováno pouze na základě tohoto kódu.

Realizace významu textu uměleckého díla se uskutečňuje

ského „écriture“ a německého „Pinselstrich“. — Pro oblast literatury (écriture Schreibweise) srovnej článek Miroslava Kačera „Mukařovského termín ‚sémantické gesto‘ a Barthesův ‚rukopis‘ (écriture)“, *Česká literatura* 16, 1968, č. 5.

24) Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha 1971, s. 151–152. [Podtrženo námi.]

25) Pojetí literatury jako jazyka odmítl například Hugo Friedrich ve stati „Strukturalismus und Struktur in Literaturwissenschaftlicher Hinsicht“, přetištěno in: Günther Schiwy (ed.), *Der französische Strukturalismus*, Hamburg 1969.

26) K definici díla jako textu srovnej Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, s. 81–91 (slovenský překlad *Štruktúra umeleckého textu*, Bratislava 1990).

v procesu *recepce*, jež je v podstatě korelací kódu původce a kódu příjemce díla, konfrontací vnitrotextových struktur se strukturami vnětextovými, tj. s významovým a hodnotovým systémem společenské skupiny, k níž příjemce díla patří. Vnětextové struktury jsou stejně hierarchicky uspořádány a podléhají racionálnímu studiu jako interní struktury díla: tvoří je významový kontext určité *kultury*. Půvab recepce uměleckého díla spočívá v tom, že připomíná *hru*, jejíž *pravidla čtenář objevuje teprve v jejím průběhu*. Kód uměleckého díla není předem dán tak jako kód jazykový, nýbrž musí být recipientem rekonstruován v průběhu recepce díla na základě zkušenosti s předchozími díly. Kód recepce může být rozvinut teprve z principů výstavby uměleckých děl samých. Recepce probíhá na *horizontech očekávání*, jež nové dílo naplňuje nebo zklame. Kód v umění je založen na protikladu dvou principů: tendenci ke konvencionalizaci a stabilizaci syntaktických pravidel, umožňující porozumět dílu, a opačné tendenci k aktualizaci významů, k porušování stabilizovaných pravidel, umožňující překonávání konvencí a zakládající inovaci struktury umění.

Z toho, co jsme uvedli o povaze recepce v umění, je zřejmé, že i když nahradíme technicky znějící termín „kód“ termínem „jazyk“, objeví se při bližším srovnání umění a přirozeného jazyka řada rozdílů a otevřených problémů.²⁷⁾

27) K řešení této problematiky přispěl Jurij M. Lotman v pracích *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik* (München 1972) a *Die Struktur literarischer Texte* (München 1972). Ve druhé z těchto knih definuje umění jako „sekundární modelující systém“ (s. 22) a dílo jako „text v tomto jazyce“ (s. 23). Jeho analýzy konkrétní strukturální výstavby literárních textů jsou velmi zdařilé; nedořešené místo jeho koncepce patříují v nedosti jasném vymezení vztahu přirozených a „sekundárních“ jazyků. Sekundární, modelující jazyk umění vzniká podle Lotmana „nad úrovní přirozených jazyků“ — zůstává nejasné, jak je tomu v případě umění, jež budují své významové systémy bez použití přirozeného jazyka, jako hudba, malířství, sochařství atd. Lotmanova představa hudebního významu, vznikajícího bez vztahu k extramuzikálním systémům (s. 62), je stěží udržitelná, neboť bez schopnosti znaku poukazovat mimo sebe sama, tedy k extrasémiotickým systémům, každý proces semiózy zaniká. Tato představa je ostatně v rozporu s další problematikou Lotmanovou tezí, podle níž mají znaky sekundárního modelujícího systému umění zásadně ikonický charakter, tj. vykazují bezprostřední smyslovou podobnost s objekty, jež značí (s. 91). Tato teze neplatí v řadě umění, například v hudbě a některých směrech výtvarného umění, kde znakové struktury nevykazují podobnost s žádnou třídou reálných objektů, avšak jsou nositeli významů.

Historicky konstituovaný systém jazyka je relativně velmi stabilní, tj. za života jedné generace se téměř nemění, jeho pravidla jsou pevně kodifikována v učebnicích, gramatikách a slovnících a člověk si je osvojuje od dětství současně s tím, jak se učí myslet a orientovat ve světě. Člověk myslí od počátku svého vývoje na základě jazykových pravidel a forem. Sémiotický systém umění se od přirozeného jazyka odlišuje ze všech těchto hledisek. Zatímco v národě existuje jednotný jazyk, existuje v témže národě *řada uměleckých struktur*, navzájem *nesrovnatelných* (umění „vysoké“ a „masové“, akademické a avantgardní atd.), a *uměleckých druhů*, jejichž významy jsou navzájem *nepřevoditelné*. I v rámci téhož umění existuje řada *stylů* a *směrů*, jejichž znakové systémy jsou nesrovnatelné; „kód“ kubismu a „kód“ surrealismu vylučují vzájemnou komunikaci. Umělecký „jazyk“ je daleko dynamičtější, mění se před očima jedné generace, diferencuje se do *řady disparátních „kódů“*. Pravidla uměleckého kódu mohou být analyzována teprve *ex post*, teprve po vzniku děl, jsou zřídka kodifikována a v praxi se vývoj děje jejich *porušováním*. Právě tato jednotna rozporů, jednota tendence k stabilizaci norem a jejich porušování, k *ustavování* kódů a k jeho *inovaci* vede k tomu, že rozlišujeme *dvě roviny jazyka a dvě roviny významů*, primární a sekundární, rovinu přirozeného jazyka a nad ním budovaných *sekundárních významových systémů*.²⁸⁾

Ukazuje se, že to, co je někdy označováno za „jazyk“ umění, je v podstatě totožné s vlastní *estetickou a uměleckou strukturou*, existující v kolektivním povědomí určité společnosti a určité kulturní epochy.²⁹⁾ Tyto struktury jsou systémy estetických a uměleckých *norem*, regulujících pohyb znakových funkcí a syntaktických pravidel, umožňujících proces umělecké semiózy, to jest spojení a prostupování *první a druhé roviny sémiotického systému uměleckých děl*, vystupování významu z estetické struktury smyslových tvarů předmětné roviny díla.

28) Podobnou myšlenku dvou významových kódů, jazyka a umění, budovaných nad sebou, formuloval i Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques I–IV, Le cru et le cuit*, Paris 1964, něm. *Mythologica I–IV, Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt/M. 1971, s. 37–38.

29) Srovnej Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1972, s. 384–392.

Nová hlediska do studia konstituování syntaktických struktur jazyka vnesl Noam Chomsky svým *generativním* přístupem, svou koncepcí generativní gramatiky, přičemž termín „gramatika“ se týká celého syntaktického komplexu.³⁰⁾ V oblasti poetiky použil Chomského generativního přístupu k analýze syntaktických pravidel generování básnických textů Jiří Levý.³¹⁾ Estetickou normu chápe jako strategii, z níž vyplývá komplex instrukcí pro výběr stylistických, kompozičních i tematických řešení ze souboru alternativ, jež kód připouští. Systém norem určité společenské skupiny označuje za „langue“, estetickou normu jedince za „idiolekt“. Systémy norem tendují ke dvěma pólům binárního protikladu, klasicismu a romantismu. Volba z určitého souboru množství je organizována ve dvou rovinách, v rovině *paradigmatické*, tj. v rovině systémového vztahu znaku s jinými znaky, avšak nepřítomnými v lineární řadě, tedy souboru, z něhož se volí při statickém rozhodovacím procesu, a v rovině *syntagmatické*, tj. v rovině systémového vztahu znaku jakožto člena lineární posloupnosti skutečného textu (*parole*), tedy při návaznosti prvků při dynamickém rozhodovacím procesu.³²⁾

Jiné aspekty budování významových kontextů literárních děl analyzovali podnětně Miroslav Červenka a Karel Hausenblas.³³⁾ V souvislosti naší práce se musíme omezit na některé aspekty dynamiky významových struktur z hlediska obecné teorie umění, tj. nemůžeme sledovat specifické způsoby výstavby významových kontextů v jednotlivých druzích umění.

30) Srovnej Noam Chomsky, *Syntactic Structures*, The Hague 1957, česky *Syntaktické struktury*, Praha 1966, s. 14–18.

31) Srovnej Jiří Levý, „Generative Poetics“, in: *Sign — Langue — Culture*, The Hague–Paris 1970; česky „Geneze a recepce literárního díla“, in: *Bude literární věda exaktní vědou?*, Praha 1971.

32) Studie Jiřího Levého vyvolává také otázku hranic formalizace textu a vyšších významových jednotek uměleckého díla. Na rozdíl od přirozeného jazyka jsou vyšší významové jednotky uměleckého díla, pokud nejsou zcela konvencionalizovány (jak tomu bylo v případě pohádek a v nové době v některých druzích dobrodružného a kriminálního románu), natolik variabilní a natolik individualizovány, že jejich hodnotu lze měřit stupněm nesnadnosti formalizace. Proto je nelze mechanicky reprodukovat a musíme se spokojit s jejich strukturálním popisem a analýzou.

33) Srovnej Miroslav Červenka, *Významová výstavba literárního díla*, Praha 1992; a Karel Hausenblas, *Výstavba jazykových projevů a styl*, Praha 1971.

První problém, jehož si chceme povšimnout, je odlišný charakter „kódu“ v přirozeném jazyce i ve formalizovaných jazycích matematiky a logiky a v estetické struktuře umění. Přirozené jazyky a jazyky formalizované v ještě vyšší míře tendují k stabilizaci kódu, zajišťující jednoznačnost zpráv. Ideálem „umělého“ jazyka vědy je naprostá jednoznačnost všech znaků a s nimi pevně spjatých významů. V umění je situace opačná, umělecká díla poskytují člověku ostrý pocit reality, nový vjem skutečnosti právě neustálou problematizací spojení znaků a významů, slov a věcí. Významový kontext uměleckého díla je zásadně *dynamický*, spočívá na vývojové proměně kódů. Kód umělce, původce znakového systému, musí být vždy vývojově „předsunut“, musí vývojově předbíhat kód příjemce, interpreta díla; jinak by umělecká díla ztratila svou aktualizací funkci, nebyla by schopna sdělit žádný nový význam, ukázat nové aspekty skutečnosti. Boj proti konvenci, proti ustrnutí a opotřebenosti „lexika“ a syntaktických pravidel výstavby celku v umění není věcí náhody, zvláštní povahy umělců, nýbrž je sémantickou nezbytností. Míra významu uměleckého díla roste v tomto smyslu spolu s *mírou inovace*, neobvyklostí, „neuspořádaností“ znakové struktury, avšak jen pro určitou hranici, po hranici sdělitelnosti významu díla. Ta závisí na shodě s relativně stabilizovaným kódem a s jeho neustálými přestavbami na základě principů nových děl. Původní „neuspořádanost“ díla se tedy mění v novou uspořádanost díla a kódu. Náš způsob chápání významu obrazu před Picassem a po Picassovi je zcela jiný. Avšak i sebenovátorštestější syntaktická pravidla se po čase kodifikují, opotřebávají a ztrácejí svou původní produktivnost.

Souhlas nebo nesouhlas díla s kódem je základem dvou odlišných estetických přístupů, binární typologie dvou interpretačních schémat, založených na splněném nebo zklamáném očekávání.

Jsou díla, jež jsou osnována na dodržování převládajících norem a syntaktických pravidel a jež zpravidla naplňují očekávání interpreta, a jiná díla, jež vyrůstají z odporu k vládnoucím normám a konvencím a k jejichž významu interpret dlouho a obtížně hledá adekvátní kód. Obvykle tendují díla prvé skupiny k vymezenému okruhu témat a postupů, díla druhé skupiny

zakládají svůj účín na novosti, neočekávanosti svého pohledu na svět. Kladná estetická hodnota může být spjata s dodržováním i s překračováním vládnoucího systému estetických norem. Jurij M. Lotman založil na tomto faktu svůj pokus o typologii *estetiky identity a estetiky protikladu*.³⁴⁾

Hovořili jsme dosud pouze obecně o estetických normách a syntaktických pravidlech, tvořících určitou konkrétní estetickou strukturu. Čeho se týkají tyto instrukce, integrující prvou a druhou rovinu sémiotické struktury umění? Můžeme v nich rozlišit dva systémy, na sebe kolmé, dvě osy, kolem nichž se konstituují sémantické kontexty uměleckých děl. Jsou to roviny *uměleckého druhu a žánru a roviny stylu a směru*. Osa druhu a žánru určuje pravidla výstavby celku a jeho interpretace, například v literatuře a jejím rámci v lyrice, epice a dramatu, dále v románu a ještě podrobněji v románu dobrodružném, historickém, společenském, psychologickém atd.

Čím „níže“ klesáme na žebříčku žánrů, tím více roste závaznost a relativní stabilita žánrových pravidel: v lidovém umění minulosti a v masové kultuře současnosti se setkáváme s naplňováním ustálených pravidel a schémat, takže často nelze hovořit o „původní tvorbě“, nýbrž o variacích na dané téma, v rámci daného žánru. Stačí připomenout pohádky nebo soudobé westerny a detektivní příběhy. Podobně stabilizovaná kompoziční schémata vykazují některé typy televizních seriálů, filmů, revuálních divadelních představení, zábavných písní atp.

Na osu žánru je kolmá osa *stylu*; styl určité epochy sjednocuje společným tvarovým a významovým řádem díla různých umění a žánrů.

Při podrobnějším studiu se přesvědčíme, že i tato jednota je hluboce vnitřně diferencovaná a pojmy stylu (např. renesance, manýrismus, baroko) jsou pouze nejobecnějšími typologickými schématy. Čím více se blížíme k současnosti, tím zřetelněji se postulovaná stylová jednota rozpadá v rychlý sled a vzájemnou koexistenci různých uměleckých *směrů, hnutí a škol*. Moderní umění je sledem takových směrů s vyhraněnými poetikami od impresionismu a symbolismu po dada a surrealismus.

34) Jurij M. Lotman, *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*, München 1972, s. 187–194; *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, s. 408–419 (slovenský překlad *Štruktúra umeleckého textu*, Bratislava 1990).

Způsob výstavby kontextu a orientace významové interpretace například surrealistické poezie, malby a filmu vykazuje víc společných rysů, než lze zjistit například mezi obrazem surrealistickým a abstraktním, mezi básní expresionistickou a konkrétní poezií. Moderním uměním je současně exponován i problematizován význam osobnosti. Velké osobnosti moderního umění na jedné straně přesahují hranice jednotlivých směrů a škol, na druhé straně můžeme často sledovat v díle téže osobnosti střídání řady stylových období (například u Picassa). Jednota celistvé osobnosti, jednota osobního stylu je ohrožena; krize doby se promítá do krize individua: v díle se projevuje jako krize noetické a sémantické odpovědnosti autora.³⁵⁾ Přes tuto krizi zůstává rovina stylu, směru nebo individuálního stylu důležitým momentem přechodu tvarové výstavby ve výslednou významovou strukturu díla.³⁶⁾

Významová struktura jednotlivého díla není ničím statickým; proces *percepce* a interpretace probíhá vždy v *časové dimenzi*, ať již jde o díla časová (hudbu, divadlo, film) nebo prostorová (malířství, sochařství, architekturu) nebo o proces četby, mnohdy přerušovaný a znovu obnovovaný. Poznání každé následující části sémiotické struktury díla doplňuje, obohacuje a mnohdy i pozměňuje význam částí předchozích:

Každý nový dílčí znak, který si vnímatel během procesu vnímání uvědomuje (tj. každá složka i každá část díla, když vstoupí do významotvorného procesu kontextu), se nejen přiřazuje k těm, jež pronikly do vnímatelova vědomí před ním, ale také mění větší či menší měrou smysl všeho, co předcházelo. A zase naopak: všechno, co předcházelo, působí na význam každého nově uvědomovaného dílčího znaku [...] Nositeli významu, a tím i činiteli spoluvytvářejícími celkový smysl díla jsou [...] složky všechny bez rozdílů. Všechny složky se účastní sémantického procesu, jež jsme nazvali kontextem, tedy například v básnickém díle stejně jednotlivá slova,

35) „Současné umění je zmítáno dvěma tendencemi protichůdnými: jedna z nich vede k deformaci empirické skutečnosti, k jejímu rozleptání, kdežto druhá umožňuje opřít tuto deformaci o noetickou odpovědnost individua jakožto míry všech věcí.“ Jan Mukařovský, „Dialektické rozpory v moderním umění“ (1935), in: *Studie z estetiky*, Praha 1971, s. 356.

36) K problematice stylu srovnej podrobněji kapitolo „Problém stylu z hlediska sémiotické teorie umění“ v mé knize *Člověk a struktury*, Praha 1996, s. 94–120, v níž jsem se pokusil o srovnání historického vývoje chápání problému stylu ve výtvarném umění a v literatuře.

zvukové složky, gramatické tvary, syntaktické složky (větná výstavba), frazeologie jako tematické složky. Významotvornou platnost však mají i způsoby, jakými se těchto složek v uměleckém díle užívá (umělecké postupy), dále vzájemné vztahy mezi složkami, tak například v básnickém díle vztah mezi hláskovým složením (eufonií) a významem slov.³⁷⁾

Významotvorná aktivita *kontextu* uměleckého díla spočívá v tom, že pojmenování v uměleckém díle nekonfrontuje jednotlivé znaky s jednotlivými věcmi, nýbrž teprve ukončený kontext jako významový systém uvádí ve vztah s celým světem věcí, odrážejícím se ve vědomí interpreta v podobě významů přitahovaných a odpuzovaných navzájem nejrozmanitějšími vztahy. Celkový smysl díla jako *integrováná sémantická jednotka* může být konstituován až po ukončení procesu percepce celého díla.

Proto se tak rádi vracíme ke známým dílům: skladba, kterou jsme již slyšeli, nám při dalším poslechu připadá významově bohatší než poprvé, objevujeme nové souvislosti a odstíny, které jsme při prvním setkání s dílem nepostřehli. Totéž platí o *opakované recepci* obrazu nebo básně, zvláště v případě děl rozlehlejších: známe-li již smysl celku, můžeme prodlévat u jednotlivostech, jež se nám nyní jeví v novém osvětlení. Tato recepce roste však jen po určité hranici, za níž nám dílo může zevšednět a přestat esteticky působit.³⁸⁾ Pro *celkový smysl díla*, realizovaný v jeho konkrétní umělecké struktuře, chápaný jako jednotný stavební princip tvaru díla a dirigující jednotnou systematizaci všech jeho složek, volil Mukařovský označení *sémantické gesto* nebo přesněji *sémantická směrnice*.³⁹⁾ Interpretace uměleckého díla, jež chce respektovat jeho estetickou rovinu, se nemůže omezovat na logické

37) Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha 1971, s. 151–152.

38) K problematice druhé recepce díla srovnej Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M. 1973, s. 81–82.

39) Jde o „rekonstrukci onoho obsahově nespecifikovaného (a v tomto smyslu, chceme-li, formálního) gesta, jímž básník prvky svého díla vybíral a slučoval ve významovou jednotu. A ještě: mluvíme-li o jednotě, nemáme na mysli ono sjednocení, jež se při četbě teprve postupně uskutečňuje pomocí kompozičního půdorysu, nýbrž jednotnost dynamického stavebního principu, který se uplatňuje v sebemenším úseku díla a záleží v jednotné a jednotlicí systematizaci složek“. Jan Mukařovský, „Genetika smyslu v Máchově poesii“ (1938), in: *Kapitoly z české poetiky*, díl III, Praha 1948, s. 239.

myšlenkové schéma díla, na jeho hlavní „ideu“, nýbrž musí usilovat o postižení smyslu rozehrávaného konkrétním tvarem díla, o postižení základního strukturního principu jeho sémiotické a sémantické dynamiky. Jednotlivé znaky, významy a témata, vstupující do výstavby díla, se v dynamicky strukturovaném celku díla syntetizují a integrují ve vyšší významové jednotky, v kvalitativně nový *celkový smysl díla*. Teprve skrze tento dynamický celkový smysl navazuje dílo kontakt s realitou, jeho prostřednictvím orientuje postoj interpreta ke světu. Proces semiózy, rozehraný tvarem díla, stupňuje významovou energii jeho znakových prvků. *Umělecké dílo je dynamické dění, proces ustavování smyslu, vystupování smyslu z tvaru díla, konstituování významů, jež neexistovaly před dílem*.⁴⁰⁾ Koncept analýzy sémantického gesta a obsažnosti formy není pouhou teoretickou konstrukcí, nýbrž byl Mukařovským realizován ve studiích o genetice smyslu v díle Máchově, Čapkově a Vančurově.⁴¹⁾

8.4 MOŽNOSTI INTERPRETACE UMĚLECKÝCH DĚL

Umělecké dílo není ničím jednoznačně daným. V relativní identitě trvá pouze artefakt; konkretizace uměleckého díla, porozumění jeho smyslu a jeho proměna v estetický objekt není záležitostí čistě individuální a subjektivní. Příjemce je konkrétně historicky a společensky situován, a tím je ovlivněn i jeho způsob chápání díla. Dále je důležité, že k pochopení smyslu díla dochází vždy v širším kontextu, na pozadí jistého stavu estetické struktury a kulturní tradice určité společnosti.

Nápadný je především časový horizont existence díla. Dílo má nejen své vlastní dějiny, historii různých konkretizací a rozličných, často velmi protikladných kritických hodnocení, ale

40) K problematice sémantického gesta srovnej podrobněji Milan Jankovič, „Perspectives of Semantic Gesture“, *Poetics* 1972, č. 4, česky *Dílo jako dění smyslu*, Praha 1992.

41) Srovnej Jan Mukařovský, „Genetika smyslu v Máchově poesii“; „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“; „Dvě studie o Vladislavu Vančurovi“, in: *Kapitoly z české poetiky*, díl II a III, Praha 1948; „Vančurovská prolegomena“ I a II, in: *Cestami poetiky a estetiky*, Praha 1971.

přímo k podstatě jeho existence patří *historicitá*, schopnost uchovávat a člověku nově prostředkovat poselství určité duchovní tradice i v době, kdy příslušná kultura již dávno zanikla. Časová dynamika existence uměleckých děl se týká nejen formálních, tvarových složek, oné proměny kanonizací a inovací, kterou prozkoumala zejména ruská formální škola v literární vědě (jmenovitě Jurij Tyňanov v knize *Archaisity i novatory*), ale i významové stránky děl. Vezmeme-li za příklad text literárního díla, je zřejmé, že shody lze dosáhnout poměrně snadno ve stanovení slovního významu jednotlivých výrazů a vět, že však obtíže budou větší u vyšších celků a u celkového významu díla, který se realizuje v širším kontextu a vyvolává řadu implikací, překračujících hranice slovního významu. Významová stránka literárního textu, pochopení jeho širšímu smyslu, toho, co vypovídá o člověku, o světě, o lidské existenci, překračuje hranice pouze lingvistické kompetence a posouvá problematiku interpretace literárních děl do vztahu k dalším disciplínám. Interpretaci uměleckých děl se proto v posledních desetiletích počali intenzivněji věnovat nejen teoretikové a historikové umění, ale i filosofové. Krize metafyziky 20. století vyústila v některých filosofických proudech, zvláště u významných představitelů filosofie existence a fundamentální ontologie, v programový obrat k umění, které se ve světě instrumentálního rozumu jeví znovu médiem původního poznání bytí v jeho totalitě. Umělecké dílo je chápáno jako místo, v němž se jsoucí zjevuje ve své otevřenosti v pravdě svého bytí. Jakmile však byla za podstatu uměleckého díla označena *pravda* jako svár odkrývání a zahalování, jako světlna bytí, stává se krása, nebo přesněji řečeno estetično, estetická dimenze uměleckého díla, čímsi nepodstatným, nadbytečným, ba dokonce něčím umění oslabujícím a zavádějícím. Ukazuje se tedy, že interpretace konkrétního uměleckého díla předpokládá vyjasnění otázky daleko základnější, pochopení, *co je umění*, jaký je smysl této zvláštní lidské činnosti a jejích výsledků, uměleckých děl. Je třeba rozlišovat pojem umění a konkrétního uměleckého díla; v jejich pojetí se dále vyjevuje svár dvojího protikladného přístupu k možnosti interpretace uměleckých děl.

Jeden přístup, který nazveme zjednodušeně *filosofickým*, ačkoliv je vlastní jenom určitému typu filosofického uvažování,

spjatého především s vlivem Heideggerovým, spatřuje podstatu umění v pravdě a v nejzazších důsledcích považuje umělecká díla za organon v podstatě filosofického názoru bytí. V tomto pojetí se tedy jeví umělecká díla koneckonců jako prostředník, jako „způsob odkrývání jsoucího a vsazování do pravdy jeho bytí“, jako průchozí terén činnosti v podstatě filosofické. Jiné pojetí, které nazveme *estetickým*, ačkoliv opět nereprezentuje všechny typy uměnovědného a estetického uvažování o umění a je spjato především se jménem Jana Mukařovského, považuje otázku pravdy za moment celkové estetické hodnoty díla. Umění vymezuje dominanci estetické funkce a otázku celkového významu klade v nerozlučné jednotě s otázkou neopakovatelného *uměleckého tvaru* díla.

Není pochyb o tom, že toto dvojí schematicky naznačené pojetí umění a uměleckého díla představuje pouze dva mezní póly v bohaté škále možných interpretačních modelů, v mnohém obtížně souměřitelné, avšak sdostatek typické, aby nebylo bez užitku pokusit se ukázat, jaké důsledky z obojího přístupu plynou pro otázku možností interpretace uměleckých děl.

Filosofická interpretace uměleckých děl je dnes spjata především s oživením celkové *hermeneutické problematiky*. Hermeneutika, jejíž kořeny sahají hluboko do středověku, byla v období romantismu koncipována Schleiermacherem jako „umění porozumění“, jako určitá dovednost proniknout do smyslu starých textů jejich chápajícím znovuprožitím. (Ne náhodou byl Schleiermacher významným překladatelem Platónových *Dialogů*.) Jednalo se o soubor pravidel porozumění, výkladu a překladu děl jedné kulturní tradice z hlediska kulturní tradice jiné, současné. Tedy především o pravidla chápání vnitřní souvislosti smyslu, vztahu celku a částí textu s cílem oživující rekonstrukce, založené na známém hermeneutickém kruhu, tj. pohybu od částí k celku a nazpět od celku k částem. Do současné filosofické literatury byla hermeneutická problematika uvedena znovu především zásluhou Gadamerovy knihy *Wahrheit und Methode*.⁴²⁾ Tato široce pojatá práce, rozčleněná do tří oddílů, věnovaných položení otázky pravdy na základě zkušeností umění, historie a jazyka, akcentuje především časo-

42) Hans G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960.

vou rovinu porozumění jako sblížení dvou vzdálených časových horizontů. Časový odstup od určité události nebo textu nemá podle Gadamera význam pro jejich interpretaci pouze v odstranění rušivých interesů, ale stává se vlastní produktivní mocí, vyjevující její smysl: „*Časový odstup* má zřejmě ještě jiný smysl, než je umrtvení našeho zájmu o předmět. *Umožňuje* totiž, aby se *pravý, ve věci obsažený smysl* teprve plně ukázal.“ Podle Gadamera „pravý historický předmět není ve skutečnosti žádným předmětem, nýbrž právě jednotou vlastního a jiného“, je pouze „vztahem“ minulého a dnešního porozumění. Ze správného postřehu, že poznání skutečného smyslu textu nebo uměleckého díla je neuzavřeným procesem, že právě v případě uměleckého díla je jeho smysl pojmovými interpretacemi prakticky nevyčerpatelný, dochází Gadamer k absolutizaci historismu, k naprosté relativizaci historického objektu, k relativizaci vlastního autorského jazykovědného významu textu. Interpretace v Gadamerově pojetí je vlastní kladení otázek textům minulosti, otázek živých, aktuálních, to jest přítomných. Odpověď na otázku, v čem nás minulý text, umělecké dílo minulosti dnes oslovuje, v čem nám zjevuje pravdu bytí a stává se tak znovu platným, získáváme nasazením zkušeností, pochybností a problémů ze svého dnešního filosofického horizontu. Gadamer ovšem odmítá jednoduchou projekci dneška do minulosti, současně však odmítá schopnost interpreta překročit horizont vlastních otázek:

Dějinné poznání není nikdy pouhým zpřítomňováním [...] Rozumět si navzájem znamená spíš rozumět si v něčem. Rozumět minulosti znamená obdobně: poslouchat ji v tom, co nám chce říci jako platné. Prvenství otázky před odpovědí pro hermeneutiku znamená, že si člověk *každou otázku, které rozumí, také sám klade.*⁴³⁾

S tím lze stěžejně souhlasit: chápeme nejen to, co je nám blízké, co je pro nás otázkou, ale chápeme i kontrastem, vědomím odlišnosti, ba mnohdy jsme právě přitahováni k tomu, čeho se našemu dnešku nedostává; jen tak lze například pochopit návraty k antice, k umění přírodních národů atp. Sblížení časových horizontů, dané u Gadamera aktivním výkladem

43) Hans G. Gadamer, „Was ist Wahrheit?“, in: *Kleine Schriften*, Tübingen 1967, česky *Tvář* 1969, č. 1, s. 52.

tradice, vede k absolutizaci historismu a produktivní role současnosti, k zanedbávání časové distance a k přehlížení původního dobového významu textu, jehož postižení umožňuje studium proměn dobových konkretizací díla. Výsledkem je značná libovольnost, osobnostní a aktualizující charakter tohoto typu interpretací, jak to prokázal například Karl Löwith při kritice Heideggerových interpretací Nietzscheho filosofie.⁴⁴⁾ Domnívám se proto, že je plně oprávněná kritika E. D. Hirsche, vytýkající Gadamerovu pojetí interpretace, že nemůže poskytnout žádnou uspokojivou normu platnosti významu textu.⁴⁵⁾ Hirsch hledá zajištění intersubjektivní, objektivní platnosti významu s odvoláním na Husserlův pojem horizontu především v návratu k *slovnímu významu autora* a jeho odlišení od *významovosti* jako vztahu k širšímu významovému kontextu. Těžiště jeho pojetí interpretace se přesouvá do rekonstrukce *kontextu* autorova horizontu, autorových dispozic k zvláštním typům významu a významových implikací, do rekonstrukce autorova názorového světa. Významnou roli v interpretaci literatury hraje i jeho koncepce literárního žánru jako typického horizontu očekávání.

Za ještě podstatnější námitku proti onomu typu filosofické interpretace umění, který představuje Gadamer, považuji okolnost, že způsob, jakým klade uměleckému dílu otázku pravdy, vychází mlčky z předpokladu zdvojení díla, to jest, že dílo říká něco jiného, hlubšího, než vyslovuje přímo svým uměleckým tvarem a jím neseným celkovým významem, a tento hlubší smysl je povolána odhalovat filosofická interpretace. Jistě existují díla-alegorie a díla-hádky (v této souvislosti je zajímavé, na jak úzký okruh filosofujících básníků se soustřeďuje tento typ interpretace), avšak z jejich zvláštní povahy nelze usuzovat na povahu uměleckého díla obecně.

Na problematičnost Gadamerova pokusu o transcendování estetické dimenze umění bylo již poukázáno.⁴⁶⁾ Důsledkem přístupu, který považuje estetickou dimenzi za nekompetentní

44) Karl Löwith, *Heidegger. Denker in dürftiger Zeit*, Göttingen 1965.

45) Erik D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, Yale 1967; něm. *Prinzipien der Interpretation*, München 1998.

46) Oskar Becker, „Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der ästhetischen Dimension der Kunst“, *Philosophische Rundschau* 1962, s. 225–238.

a suspektní v přístupu k umění, je ignorování zvláštní *intence estetického postoje*, realizovaného v uměleckém díle a nezbytného k jeho adekvátní interpretaci, i zvláštního existenciálního modu uměleckého díla, odlišujícího realitu uměleckého díla jako *smyslové prezentace světa* od pojmového jazyka filosofické úvahy. Otázka interpretace celkového smyslu uměleckého díla, a tedy i otázka pravdy nemůže být vytyčována vně, mimo konkrétní realitu jeho *varu*; zvláštní estetická povaha uměleckého díla, odlišující je od filosofického a vědeckého textu, spočívá právě v nedílné jednotě tvaru a smyslu, ve významotvorné energii umělecké struktury díla.

Odtud vychází i mé pojetí interpretace uměleckých děl, které plně respektuje estetickou dimenzi umění jako určující. Východiskem je mi úsilí o přesný popis umělecké reality díla, vnitřní výstavby textu — zůstaneme-li u příkladu literatury — jeho znakové a významové struktury. Na rozdíl od lingvistiky, která zkoumá především obecný jazykový systém, *langue*, ve vztahu k němuž je parole, individuální promluva, pouhou aplikací pravidel nezávislých na individuui, je věda o umění v zásadě *opačné situaci*. Středem jejího zájmu jsou právě jedinečná, individuální umělecká díla, která by bylo možno přirovnat k „parole“. Jakousi vzdálenou obdobu k „langue“ by bylo možno spatřovat v systému estetických norem, ale i zde je vztah systému a realizace odlišný od lingvistiky: jednotlivá umělecká díla se jen výjimečně dostávají do labilního souladu s platným systémem norem, na jehož pozadí jsou přijímána a hodnocena; daleko častěji jsou s ním v napětí, rozporech a konfliktech. V zásadě nese každé původní umělecké dílo svá pravidla samo v sobě, rozrušuje dosavadní systém norem a zakládá nový. Leží tedy v oblasti umění na rozdíl od jazyka akcent na individuálním, jedinečném, nikoliv na nadosobním systému. Za této situace vzniká otázka, může-li si věda o umění klást vůbec obecnější úkoly než popis jednotlivin a jak si může zjednat přístup k intersubjektivnímu významu díla.

Odpověď lze podle mého názoru hledat v pojetí významu jako *intencionálního objektu*, který je odlišný od jednotlivých *aktů*, v nichž si uvědomujeme jeho objektivní obsah, a v *horizontové struktuře* estetické zkušenosti, chceme-li použít těchto husserlovských termínů. Pochopení určitého uměleckého

díla v okamžiku jeho vzniku závisí na předpokladech určitého předběžného chápání ve formě „horizontu“, který můžeme definovat jako systém typických očekávání a předběžných zkušeností příjemce. První vrstvu tvoří *obecné životní zkušenosti*, druhou zvláštní *zkušenosti umělecké nebo literární*, předběžná znalost jazyka, forem a tematiky určitých uměleckých a literárních žánrů. Porozumění díla, pochopení jeho smyslu a jeho interpretace je možné jenom na základě setkání určitých horizontů očekávání s objektivním potenciálním smyslem díla. Existuje přirozeně rozdíl mezi potenciálním významem díla a jeho aktualizací v jednotlivých intencionálních aktech. Rozpětí mezi realizací prvního přijetí a potenciálním významem, odpor, který dílo klade očekávání prvního publika, podmiňuje délku a výkyvy historického procesu recepce díla. Dějiny interpretace díla jsou dějinami jeho konkretizací, dějinami zpředmětování jeho potenciálního smyslu, jsou procesem nikdy neuzavřeným.⁴⁷⁾

Potenciální význam díla je zakotven v objektivní umělecké struktuře díla, a jeho adekvátní pochopení je vymezeno nejen pozornou četbou slovních významů, ale i širšími implikacemi, omezenými *dvěma rovinami*. Pokusím se je zde jen předběžně načrtnout, neboť jejich pojetí není dosud v českém strukturalismu hlouběji rozvinuto. První bych nazval *přirozenou zkušeností světa* a druhou *rovinou stylu*. K problematice první roviny se Jan Mukařovský přibližuje dvěma cestami, úvahami o antropologické základně estetické hodnoty a pojetím znaku v uměleckém díle jako poukazu ke společenské realitě v jejím celku, jako určité orientace celkového postoje člověka ke světu.⁴⁸⁾ Pro potřeby naší úvahy lze tuto rovinu charakterizovat jako rovinu *elementární lidské zkušenosti se světem*, z níž prvotně vyrůstá potřeba estetického postoje jako jednoho z bytostných lidských postojů ke světu. Odtud čerpá i autor díla všechn svůj předmětný materiál zážitkový, tematický, obsahový a jazykový a ztvárňuje jej k uměleckému účinu. Odtud, z obecnosti této roviny lidské zkušenosti se světem, čerpá

47) K pojmu „Erwartungshorizont“ v literatuře srovnej podrobněji Hans R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M. 1970.

48) Jan Mukařovský, „Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?“ a „Umění jako sémiologický fakt“, in: *Studie z estetiky*, Praha 1966.

také čtenář schopnost „přečíst“ odpovídajícím způsobem smysl díla, porozumět jeho objektivnímu významu, nebo přesněji: přiblížit se tomuto porozumění. — Druhou rovinou je rovina *stylu*, rovina ztvárnění materiálu k jeho uměleckému účínu. Termín „styl“ zde používám nejen pro označení vyhraněné stylové epochy, ale i individuálního stylu, tedy v nejširším smyslu jako vytržení materiálu z praktických životních souvislostí a jeho ztvárnění, „deformaci“ či „stylizaci“, krátce — zformování v díle nedochází ze subjektivní autorské libovůle, nýbrž v zákonité reakci, ať už vědomé nebo nevědomé, na určitý stav *estetické struktury* a vývoje pravidel jednotlivých *uměleckých druhů a žánrů*, reakce zpravidla záporné, dané principy spíše negující a přetvářející než je prostě rozvíjející. Odtud vychází i další možnost porozumění tvaru a smyslu díla: ze zkušenosti předchozího styku s uměním, z předchozí čteny se ustavuje u příjemce horizont uměleckých očekávání a předběžného porozumění dílu.

Mezi těmito dvěma rovinami osciluje i interpretace díla. Smysluplně popisovat a vykládat dílo můžeme pouze v širším kontextu, k němuž ukazují svými implikacemi: v kontextu životního díla umělce, uměleckého druhu a žánru a konečkonců v širším horizontu duchovní a společenské struktury doby. Soustředění na text sám sehrálo před lety pozitivní roli v pochopení svébytnosti literárního díla jako uměleckého díla; dnes však již hrozí stát se formalistickou překážkou na cestě k pochopení hlubšího smyslu díla všude tam, kde jednotlivé významové komponenty díla samy překračují hranice textu. Neuralgickým bodem soudobé strukturalistické koncepce sémantiky a sémiologie uměleckého díla je zapojování jednotlivého díla do struktur řádově vyšších, nejen uměleckých, ale i kulturních a společenských. A dále důsledný přechod od „formy“ díla k jeho „smyslu“, to jest od struktury uměleckých znaků ke struktuře významů, k pochopení a výkladu díla jako *geneze smyslu*, jako zrodu významu, který neexistuje před dílem a mimo konkrétní uměleckou strukturu díla.

Jak je takový výklad vůbec možný? Kdyby umělecké dílo bylo přísně homogenním celkem, kdyby slovní význam neobsahoval žádné implikace, překračující hranice textu, byl by

jediný možný výklad smyslu básně sám text básně, smyslu obrazu obraz sám atp. Víme však, že estetický objekt, že konkretizace díla je celek *heterogenní*, že se na jeho výstavbě podílejí nejrozmanitější složky a že výsledné významové sjednocení celku je rozporným *děním*, probíhajícím v čase vnímání a chápání díla.

Jsou literární díla, obsahující hotové sentence a významově jednoznačné filosofické výroky. Například Tolstého *Vojna a mír* obsahuje rozsáhlé úvahové pasáže o povaze válečných událostí, vyjadřující Tolstého pojetí dějin. Víme však, že smysl vlastního uměleckého díla se často ocitá v rozporu s těmito úvahovými pasážemi. Ještě složitější je to s výroky a úvahami jednotlivých literárních postav; zřídka se stává jediná postava nositelem smyslu celého díla. Přesto je to právě heterogenost díla, přítomnost ikonických prvků v jeho znakové struktuře, prezentace určitého celkového postoje ke světu, která umožňuje „vstup“ do díla a relativně adekvátní přepis jeho smyslu v pojmovém jazyce. Rozhodující úlohu zde hraje významové sjednocení celku, významotvorná energie kontextu, umožňující v jednotě tvaru a smyslu odhalit určitou výslednou jednotící *sémantickou směrnicí* díla.

Určitým pomocným materiálem, který umožňuje korigovat subjektivní momenty recepce a výkladu díla, proměny jeho potenciálního smyslu ve smysl aktuální a poskytuje východiska pro rekonstrukce příslušných horizontů očekávání, jsou dobové a kritické *konkretizace díla*. Studium historického procesu konkretizací díla, literárně fixovaných výkladů a hodnocení děl, které se táhne za významnými díly napříč dějin, se může stát, jsme-li si dostatečně ostře vědomi odlišnosti výkladu, hodnocení a kritiky děl, významným korektivem objektivní interpretace.⁴⁹⁾ Přítomný interpret si musí být vědom historičnosti vlastní situace, toho, že je pouze jedním článkem řetězu, který podléhá kritice budoucnosti stejně jako články předchozí, neboť interpretace uměleckých děl je procesem stejně neukončeným jako dějiny umění samého.⁵⁰⁾

49) K pojetí konkretizace srovnej práci Felixe Vodičky, *Struktura vývoje*, Praha 1969.

50) Podrobněji jsem o těchto otázkách pojednal v článku „Filosofická interpretace umění a estetika“, *Oriente* 1970, č. 4. — K problematice hermeneutiky srov-

Poslední problém, u něhož se chci na závěr této kapitoly zastavit, je závažná otázka *pravdivosti uměleckého díla*. Může si dynamická sémantická struktura uměleckého díla osobovat pravdivostní nárok? Má smysl klást otázku o vztahu této tak nesnadno logicky uchopitelné významové dynamiky k nějaké na díle nezávislé předmětné situaci nebo bytí? Jak známo, nejsou tyto pochybnosti nového data. Roman Ingarden prokázal například, že klást otázku pravdivosti vůči jednotlivým větám literárního uměleckého díla nemá smysl, neboť jsou to tzv. kvazisoudy, které neodpovídají žádné předmětné situaci nezávislé na soudu.⁵¹⁾

Na druhé straně je zřejmé, že chápe-li se dílo jako „výraz“ nebo „prožitek“ umělce, bude jeho pravdivost nejvyšším kritériem umělecké hodnoty. Pojem pravdivosti však přežil i Croceho výrazovou estetiku a objevil se v podobě zjevování „pravdy bytí“ a „autentičnosti existence“ v estetice existencialismu a fundamentální ontologie. Absolutizace filosofických hledisek při interpretaci básnických děl vedla k tomu, že významová rovina děl byla odtržena od roviny smyslových symbolů a dynamika významové struktury umrtvena ve statické filosofické sentence.⁵²⁾ Ani existenciální *autentičnost* nelze činit nejvyšším kritériem pravdivosti díla, neboť pak by byl nejpravdivějším dílem deníkový záznam nebo magnetofonový pásek; víme však dobře, kolik je i v nich literárních vlivů a konvencí.

Otázku pravdivosti uměleckého díla nelze smysluplně formulovat a zodpovídat bez přihlídnutí k *estetické povaze* díla, bez respektování specifické struktury jeho noetické a sémantické výstavby. Řekli jsme již, že ke světu poukazuje dílo pouze jako ukončený významový kontext, pouze prostřednictvím adekvátně realizovaného *celkového smyslu*, který nelze oddělit od dynamického dění předmětné vrstvy díla. Specifická povaha dvou-

nej mimo uvedené práce Gadamera a E. D. Hirsche i Paula Ricoeura, *Le conflit des interpretations. Essais d'hermeneutique* (Paris 1969), a z poslední doby knihu Jaroslava Hrocha, *Filosofická hermeneutika v dějinách a současnosti* (Brno 1997).

51) Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1965, s. 169–183 (český překlad *Umělecké dílo literární*, Praha 1989).

52) Právem upozornil Theodor W. Adorno, že v Heideggerově interpretaci Hölderlinovy poezie „je estetické médium obsahu pravdy odeskamotováno“. Theodor W. Adorno, „Parataxis“, in: *Noten zur Literatur III*, Frankfurt/M. 1989.

stupňového, rozptýleného denotátu významu díla komplikuje dále otázku zjišťování korelace těchto dvou řad. Dílo nepoukazuje na konkrétní jednotlivosti v jejich nezávislé „danosti“, nýbrž denotuje smysl větších celků, *interakcí člověka a světa, životních postojů a hodnotových řádů*. K zodpovězení otázky pravdivosti je tedy třeba překročit hranice díla i hranice celkové struktury umění a konfrontovat je s *mimouměleckými* významy a hodnotami. Vyšší významové jednotky a celkový smysl díla, vůči nimž by bylo možno klást otázku pravdivosti, se konstituují právě na hranicích systém-interních a systém-externích vztahů díla. Konstituují se v setkání aktivity původce díla a jím vytvořeného konkrétního smyslového tvaru díla s aktivitou interpreta. V dynamickém procesu interpretačního sjednocování významu a smyslu díla na horizontech předchozích zkušeností interpreta se „rodí“ a „děje“ konkrétní *umělecká pravda* díla.

Umělecké dílo není tedy pasivním terénem, skrze nějž prosvítá bytí samo, nýbrž je *aktioním děním smyslu*, je dynamickým procesem *lidského* dorozumívání, nemyšlitelného bez lidské aktivity tvůrce a příjemce díla. Teprve v setkání této dvojí aktivity člověka se stává struktura díla nezastupitelným horizontem realizace *lidského smyslu díla*, místem zrodu pravdy *umělecké prezentace bytí člověka*.