

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA

David Skalický

**Možnosti aplikace sémantického gesta
při interpretaci literárních textů**
(DISERTAČNÍ PRÁCE)

Školitel: prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.,
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta

České Budějovice 2008

Prohlašuji, že svoji disertační práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své disertační práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

Mgr. David Skalický

1. září 2008

Anotace

Předkládaná disertační práce se soustředí na koncept sémantického gesta Jana Mukařovského. Nejprve se jej pokouší zachytit v souvislostech strukturalistické estetiky pražské školy, z nichž tento koncept vyrůstá a k nimž se vztahuje. V dalších kapitolách je sémantické gesto zvažováno v kontextu úvah Paula Ricoeura, které se týkají vztahu strukturalismu a hermeneutiky (resp. analýzy a interpretace textů), a v kontextu Ecovy interpretační teorie. Horizontem autorova tázání je přitom problematika interpretace – sémantické gesto je zde uchopeno nikoli jako výhradně teoretický pojem, ale především jako koncept, který nás může přivést k hlubšímu či širšímu tázání po smyslu konkrétního uměleckého textu. Tato práce se tak soustředí rovněž k problematice týkající se interpretace literárních děl a k otázce po možnostech aplikace a vůbec aplikovatelnosti konceptu sémantického gesta při interpretaci. Jsou v ní reflektovány konkrétní pokusy sémantické gesto teoreticky rozpracovat a aplikovat při analýzách a interpretacích konkrétních textů, a to především v díle Milana Jankoviče. Závěrečná kapitola se pokouší zvažovat sémantické gesto a možnosti jeho aplikace při interpretaci literárních děl v souvislostech poststrukturalních.

Annotation

The submitted thesis focuses on Jan Mukařovský's concept of semantic gesture. The first chapter attempts to grasp it in the context of Prague School Structuralism, which constitutes the aesthetics and semantics basis of the concept. Further chapters consider semantic gesture in the dialogue with the studies of Paul Ricoeur regarding the relation between structuralism and hermeneutics (or analysis and interpretation), and in the context of Umberto Eco's interpretation theory. The problems of interpretation represent the scope of our consideration – semantic gesture is understood not only as a theoretical term, but primarily as the concept that could lead us to deeper inquiring about the sense of particular literary works of art. Thus the work is devoted also to theoretical issues of interpretation of literary texts and the possibilities of application of the concept of semantic gesture in the interpretations of particular texts. Specific attempts to elaborate and apply the semantic gesture are reflected, especially the work of Milan Jankovič. The last chapter attempts to consider semantic gesture and possibilities of its application for the interpretation of literary texts in the poststructural context.

Děkuji prof. Vladimíru Papouškovi za inspirativní podněty, důvěru i zázemí, které mi na Ústavu bohemistiky FF JU poskytl.

Obsah:

Úvod	7
Estetická východiska Mukařovského estetiky	15
Za hranice strukturalismu	47
Hermeneutika a hranice strukturalismu	47
Sémantické gesto a intentio operis	71
Hranice a kritéria interpretace	91
Aplikace a aplikovatelnost sémantického gesta	117
Sémantické gesto po poststrukturalismu	143
Závěr	173
Literatura	180

Úvod

„...některými svými podněty sémantické gesto
svou klasickou strukturalistickou základnu přerůstá;
mělo by tedy přežít i její soudobé otřesy.
Přestane být možná zajímavé
(i když si v tom nepochybně uchová svou platnost)
jako metodický princip výstavby
a počne nás zajímat svým ukazováním
do větší hloubky, do napětí, o které pořád jde...“

Milan Jankovič: Perspektivy sémantického gesta¹

Sémantické gesto je jedním z klíčových pojmů literárněvědné estetiky pražské školy. Když jsem se poprvé zabýval strukturalismem Jana Mukařovského, působilo na mne jako koncept snad nejproblematictější, neboť nejméně teoreticky propracovaný a zargumentovaný, v pozadí Mukařovského strukturální estetiky se rodící jako *motorické gesto*, později *metodický princip*, *sémantické gesto*, a nakonec již poněkud zoufalý *významotvorný princip*, který je výsledkem snahy naroubovat sémantické gesto na rigidní marxistická východiska. Tento dojem problematičnosti a nevyjasněnosti zůstal. A přitom stojí sémantické gesto v základu snad všech Mukařovského klíčových analýz uměleckých textů – lze vůbec porozumět oné inspirativní metodické intenci *Genetiky smyslu v Máchově poezii*, aniž bychom se pokusili porozumět širším souvislostem sémantického gesta? Všechny Mukařovského termíny se vyvíjejí, žádný však nepodává na základní otázku po definici a charakteristice tak nedostatečnou odpověď jako sémantické gesto. Když se pro ni obrátíme k těm, kteří rozvíjeli a reflektovali strukturalistickou estetiku pražské školy, nacházíme spíše marginální zmínky, většinou pouze parafrázující dvě tři Mukařovského vlastní definice. Výjimkou je především dílo Milana Jankoviče, pro něhož se sémantické gesto stává klíčovým tématem úvah, objevujícím se zjevně či vskrytu snad ve všem, co kdy Jankovič napsal. Jankovičovo dílo je pro mé vlastní porozumění sémantickému gestu klíčové, mé tázání i uvažování o něm se však vydává již poněkud jiným směrem.

¹ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 125. (*Nesamozřejmost smyslu – Perspektivy sémantického gesta*)

Již počátkem devadesátých let, když konečně mohlo vyjít *Dílo jako dění smyslu*, vyslovil Jankovič v úvodu své váhání nad vydáním, které přichází se zpožděním čtvrt století: „[...] jak se za tu dobu proměnil celý kontext literatury a myšlení o ní – dokonce jinak u nás a jinak ve světě. Bude srozumitelné, o co nám tehdy šlo?“² Domnívám se, že je to srozumitelné a je to stále inspirativní. Ale kontext myšlení o literatuře se skutečně velice proměnil. Z horizontu postmoderního uvažování o umění nelze o sémantickém gestu psát jako Jan Mukařovský ve čtyřicátých, ani jako Milan Jankovič v šedesátých letech. Do popředí vystupují jiné otázky a nabízejí se jiná řešení. V první řadě je však nutné položit si tuto otázku: je sémantické gesto, potažmo strukturalistická tradice jako taková stále natolik inspirativní, aby bylo zajímavé se k ní vracet? Není práce, která si za své téma klade strukturalistický koncept pražské školy, pouhým nostalgickým restaurátorským gestem oživujícím období zašlé slávy, kdy se česká literární věda jedinkrát vzedmula ke světovému ohlasu?

Proti poststrukturalistické kritice, která se snesla na francouzský strukturalismus, staví čeští literární vědci starší a ve světě téměř opomenutý a zapomenutý strukturalismus pražský s tím, že s jeho kritikou by to poststrukturalisté neměli až tak jednoduché. Skutečně – čteme-li Mukařovského vrcholné studie z třicátých a čtyřicátých let, zdá se mnohdy, že poststrukturalismus překonává cosi, co už bylo dávno překonáno, resp. co v pražské verzi strukturalismu vůbec nebylo přítomno. Místo systémové rigidnosti a proklamovaného esencialismu hlubinných struktur, které bychom, poučení poststrukturalisty, od strukturalismu očekávali, nacházíme smysl pro dynamiku, kontext, pragmatické momenty, a třeba podněty, které objevujeme v *Záměrnosti a nezáměrnosti v umění*, jsme schopni produktivně rozvíjet právě až v souvislostech postmoderních. Tím nechci říci, že Mukařovského estetika je vlastně poststrukturalní – neboří se však od svých základů pod náporom současných argumentů a ukazuje se naopak čímsi, co lze výhodně dále obývat a rozvíjet. Domnívám se, že tak tomu může být i se sémantickým gestem.³

V strukturalismu pražské školy najdeme na základě dnešních očekávání (!) samozřejmě nejedno „bílé místo“. Snad největším je problematika interpretace.⁴ Nejenže interpretace není pro strukturalismus teoretickým tématem (a Mukařovský

² Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 10. (*Dílo jako dění smyslu*)

³ A přesvědčuje mne o tom třeba sborník z kolokvia konaného 8. 2. 2005 k připomenutí třicátého výročí úmrtí Jana Mukařovského a nazvaného příznačně: *Český strukturalismus po poststrukturalismu*.

⁴ K tomu srov. Schneider, *Český strukturalismus a/versus interpretace*.

tohoto pojmu téměř neužívá), chybí zde také žánr interpretace, který by na půdě literární vědy rozvíjel a kultivoval tázání po smyslu konkrétních uměleckých textů. Příležitostné sborníky jako *Česká literatura 1945-1970: Interpretace vybraných děl* (Praha 1992) nemohou nahradit interpretační tradici, jakou rozvinula třeba nová kritika v angloamerickém kontextu. Když před pár lety (2002) publikoval Lubomír Doležel studii *K. H. Máchy – hrdina strukturální poetiky*, v níž se zabýval studii pražské školy týkajícími se Máchova díla, studii otevírajícími, rozvíjejícími a terminologicky precizujícími řadu poetologických projektů, uzavřel ji slovy: „zmíním se o jednom aspektu, jenž je mimo zájem poetologů Pražské školy – nikdy nevyjádřili, co Máchova díla znamenají. Setkání strukturalistické poetiky s básnickými texty neposkytuje interpretace, nýbrž systematické analýzy. V současných softwarových termínech bychom řekli, že portrét básníka načrtnutého Pražskou školou není soubor, ale zvláštní, jedinečný informační program.“⁵

Nezájem pražských strukturalistů o interpretaci literárních textů mi byl vždy obtížně pochopitelný v kontextu jejich funkční estetiky. Pokud by chápali umělecké dílo jako nositele hlubinného (esenciálního) smyslu, který je třeba vynést na světlo, chápal bych jejich výhradní koncentraci na poetiku a sémantickou analýzu. Jejich koncept uměleckého díla však byl otevřen čtenáři, jeho sémantika proměňující se konkretizací, umění bylo definováno nikoli esenciální kvalitou, ale funkčním vztahem recipienta – zdálo se mi, že na prvním místě by mělo jít o interpretaci smyslu, o tu se však nikdo nestará ani v rovině teoretické, ani praktické. Od druhé poloviny dvacátého století se přitom problematika interpretace v kontextu světové literární vědy zdála být stále naléhavější. Teorie interpretace přesáhla svůj původní hermeneutický obor, který byl ve dvacátém století soustředěn okolo grandiózních otázek fundamentální ontologie, epistemologie a metodologie věd, s nimiž si literární věda nezdálo příliš nevěděla rady, a soustředí se opět k textům, a to většinou textům uměleckým. Za své rovněž vzala představa o „přísné“ literární vědě, která má usilovat výhradně o exaktnost a objektivitu – právě v jisté nedůvěře k rozumějícímu uchopení smyslu spatřuji odstup pražské literárněvědné školy od interpretace. Tato nedůvěra, projevující se při „vědeckém čtení“ uměleckých textů výhradní koncentrací k sémantické analýze, byla přehlušena mnohem zásadnější nedůvěrou, tentokrát naopak směřovanou na adresu exaktnosti a objektivitu. Problematika interpretace i žánr interpretace se tak otevřely jako legitimní oblasti

⁵ Doležel, *Studie z české literatury a poetiky*, s. 172. (*K. H. Máchy – hrdina strukturální poetiky*)

vědeckého přístupu k textu, nadto takové, v nichž má česká literární věda po dlouhém období mocensky vynucené izolace od literární vědy západní zásadní deficit (nepočítám marxistickou kritiku, jejíž výklady smyslu, směřující k demonstraci jediné správné verze světa, lze jen obtížně nazývat interpretacemi, jež jsou naopak spíše ideologicky nezajištěným – a ideologická schémata nezřídka podřívajícím – rozumějícím pohybem k nesamozřejmému smyslu).

Otevřel se tak rovněž „přirozený“ prostor pro reflexi sémantického gesta – problematika interpretace je v této práci kontextem, v jehož rámci bude tento koncept zvažován. Sémantické gesto samozřejmě má své estetické konsekvence, mělo však primárně ukazovat ke smyslu konkrétních uměleckých textů, možná dokonce být analytickým a interpretačním nástrojem jejich uchopení. Svědčí o tom i minimální prostor, který Mukařovský věnoval definici, výkladu a teoretickému rozpracování tohoto konceptu. Tato skutečnost je sama o sobě pozoruhodná a výjimečná, neboť jinak se každým z klíčových pojmů své estetiky speciálně zabýval (-vzpomeňme jen názvy jeho studií). Naopak konkrétní pokusy o uchopení sémantického gesta literárních textů tvoří rozsáhlou a dnes patrně nejinspirativnější část jeho analytických studií.

Poststrukturalismus však nejen přibližuje strukturální literární vědu interpretaci, a zve nás tak ke zvažování sémantického gesta v souvislostech její problematiky, ale také otevírá otázky, které koncept sémantického gesta problematizují a zpochybňují – naznačuje to Milan Jankovič ve výše citované studii *Perspektivy sémantického gesta* (1970): „Sémantické gesto se octlo na průsečíku nejrůznějších přístupů k dílu: jazykového, respektive sémantického, estetického, filozofického. Stalo se pojmem mnohoznačným, připouštějícím různé výklady i aplikace. Mohli bychom dokonce souhlasit s názorem, že se stalo pojmem přetíženým. Domnívám se přesto, že je to pojem užitečný. Uchovává paměť o jisté problematice, která se nevyčerpala ani v době, kdy v samotné umělecké tvorbě se dostaly do popředí projevy, které platnost sémantického gesta – alespoň v jistých aspektech – značně omezují, ne-li ruší; zakládají totiž svou akci na protistrukturních momentech, rozrušujících tendenci k tvarovému a významovému sjednocení. Určitými svými aspekty míří sémantické gesto dál na něco, co zůstává základem umělecké tvorby a co souvisí právě s tou gestickou významovostí způsobu utváření či vůbec způsobu prezentace věcí v umění.“⁶ Možnosti aplikace

⁶ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 113-114. (*Nesamozřejmost smyslu – Perspektivy sémantického gesta*)

sémantického gesta ani jeho teoretické souvislosti a interpretační použitelnost nejsou samozřejmé a je nutné je zvážit, stejně jako východiska i perspektivy tohoto konceptu jako takového, v nových souvislostech, které otevírá současná sémantická, estetická i filosofická reflexe literatury.

V kapitole nazvané *Aplikace a aplikovatelnost sémantického gesta* zmiňuji výhrady, které vůči tomuto konceptu vyslovil Petr V. Zima ve své *Literární estetice*. Na způsobu, jímž jsou tyto výhrady artikulovány, jsou konkrétně hmatatelné hranice (možnosti a limity) každého diskursu – zdá se, že pokusit se uchopit sémantické gesto prostřednictvím hegelovsky založené estetiky znamená neporozumět. Každé porozumění je samozřejmě dialogem, každý dialog však předpokládá určitý sdílený (nikoli identický) prostor srozumitelnosti. Takovým prostorem je v případě sémantického gesta Mukařovského strukturalistický diskurs, s nímž se nemusíme cele identifikovat, musíme mu však naslouchat a respektovat jej.

Sémantické gesto je hluboce spjato s fundamentálními pojmy Mukařovského estetiky, je jimi motivováno. Toto sepětí je nutné rekonstruovat, a osvětlit tak hlubší motivace sémantického gesta, které prostá definice „jednotná významová intence“ nemůže vyjádřit. První kapitola mé práce je proto především snahou naslouchat a porozumět sémantickému gestu v souvislostech Mukařovského estetiky. Její charakter činí takový pokus problematickým, neboť nikdy nedospěla do přehledné, systematické podoby, naopak byla otevřena permanentní revizi a redefinici svých východisek a klíčových pojmů. Tato problematičnost je důvodem, proč považuji za nutné tato východiska a tyto pojmy vyjasnit. Je to samozřejmě mé porozumění, které se projevuje výběrem určitých definic, akcentem určitých problémů, způsobem výkladu; explicitní moment kritické reflexe Mukařovského diskursu však ustupuje zcela do pozadí a prosazuje se stále výrazněji až v dalších kapitolách. Nešlo mi přitom o to komplexně zrekonstruovat Mukařovského estetický systém ani jeho vývoj, ale zmapovat (a v jistém smyslu definovat) prostor, který bude východiskem prvotního rozumění a dalšího tázání po sémantickém gestu. První kapitolu tedy chápu jako nutný úvod, který osvětlí, a vlastně vůbec artikuluje fundament mé práce.

Především absence interpretační problematiky v pražské škole vyžaduje obrátit se ve chvíli, kdy zvažujeme sémantické gesto v souvislostech interpretace, mimo strukturalismus – to je obsahem dalších dvou kapitol. Zdá se být na první pohled

zřejmé, že také strukturalismus pařížský nám v tomto ohledu nenabízí nic podnětného, i když přece: stává se předmětem úvah Paula Ricoeura na téma interpretace. Tato explicitní reflexe strukturalistických možností a limitů z pozic hermeneutických je jedinečnou příležitostí k dialogu. Ricoeurova hermeneutika, která však měla vždy blízko také k strukturalismu⁷ či psychoanalýze, je pro myšlení o interpretaci uměleckých textů rovněž inspirativní svou koncentrací na text, často přímo text umělecký. Tato samozřejmost předlouhé hermeneutické tradice se totiž v pohybu „deregionalizace a radikalizace“ (Ricoeur) hermeneutiky dvacátého století, zejm. u Diltheyho, Heideggera či Gadamera, vytrácí. Hermeneutika v jejich podání je nesporně podnětná filosoficky, nutno však přiznat, že literární věda, zejména kladla-li si otázku po interpretaci uměleckých textů, příliš nevěděla, co si s takovou hermeneutikou počít. Ricoeurovo uvažování o interpretaci se tedy obrací k textu, je poučené strukturalismem i sémiotikou, a jako takové otevírá inspirativní horizont pro reflexi sémantického gesta.

Přímo v prostoru literární teorie jsou proslulé úvahy o interpretaci především z pera Umberta Eca. Také Ecova sémiotická pozice je velice blízká strukturalismu a v nemálo ohledech se s ním stýká. Ecovu knihu *Meze interpretace*, stejně jako polemické texty souboru *Interpretace a nadinterpretace*, musí dnes patrně každý, kdo se zabývá interpretací uměleckých textů, vzít v úvahu. Rozhodující pro můj výběr Ecovy interpretační teorie k hlubší reflexi z hlediska tématu této disertační práce byl však především koncept *intentio auctoris – intentio operis – intentio lectoris*, který již na první pohled vykazuje zajímavé souvislosti s Mukařovského sémantickým gestem. Již prostá otázka, které *intentio* by mohlo být nejspíše korelátem sémantického gesta, je podivuhodně nejednoznačná, rozkrývající závažné rozdíly mezi Ecovou a Mukařovského estetikou, a poskytující tak možnost porozumět sémantickému gestu do větší šířky a hloubky.

Další kapitoly mé práce se soustředí k problematice předznačené v názvu slovy *interpretace* a *aplikace*. Když se soustředíme na pojem interpretace, když jej vytrhneme z jeho samozřejmého „intuitivního“ užívání, ukáže se nám jako znepokojivě nejasný. V epistemologických souvislostech nabývá jiného významu, než v souvislostech vymezených kategorií literárního žánru. Snaha vyjasnit sémantiku pojmu interpretace nás přitom přivádí k otázkám, které se jako refrén ozývají v každé

⁷ Ricoeurovu studii *Struktura a hermeneutika* nalezneme právě ve výboru z francouzského strukturalismu, který v roce 2002 vyšel pod názvem *Znak, struktura, vyprávění*.

reflexi současné literární vědy, a nelze je minout ani v práci této: bývají soustředěny kolem pojmů jako *epistémé*, *paradigma*, *diskurs* či *relativismus*. Dotýkám se jich však pouze v kontextu mého tématu a jen do té míry, do jaké jsou pro mou práci nosné.

Pro Jana Mukařovského bylo sémantické gesto otázkou kladenou nad konkrétním dílem. Teoretickým vyjasněním své koncepce se nikdy příliš „nezdržoval“, v estetických úvahách ji až na výjimky nezmiňuje a nepromýšlí, je pro něj evidentně především impulzem k novému přístupu k rozboru textů, jenž mu otevírá nové dimenze jejich sémantiky. Možnosti aplikace sémantického gesta jsou klíčovým, v názvu mé práce přímo vysloveným tématem. Tím, kdo se sémantického gesta „ujímá“ především, je Milan Jankovič. Objasňuje jeho nezřetelné tvary, domýšlí a rozvíjí jej v širších a hlubších estetických souvislostech, a to vše se pokouší promítnout při svém (spíše jen příležitostném) čtení uměleckých textů. Na tuto významnou osobnost českého strukturalismu se tato kapitola soustředí především.

Konečně v závěrečné kapitole se pokouším vyslovit k možnostem aplikace sémantického gesta (především) při interpretaci uměleckých textů, jak je vnímám ze současného literárněvědného horizontu. V poslední větě bych rád zdůraznil slova: *jak je vnímám*, které gramatickým singulárem v osobě a slovesem odkazujícím k subjektivní empirii vyjadřují nejen příslušnost k (pro mnohé módní) postmoderní noetické pozici, ale především vědomí mých vlastních možností a limitů. Autorský singulár, který volím ve své práci, pak chápu jako výraz tohoto vědomí. Velice jsem váhal nad tím, zda používat singulár nebo autorský plurál, jak bývá zvykem. Autorský plurál se nabízí jako nepředstíraný a ne-formální výraz skromnosti a vděku, který chováme k myšlenkám druhých; zdůrazňuje vědomou i podvědomou příslušnost k tradici, k univerzu lidského myšlení, bez něhož by předkládaná práce nikdy nevznikla. Postmoderní vědecká metodologie však přesvědčivě odmítá univerzalizující pojetí vědy, která se vyvíjí kumulativně a lineárně, a ukazuje paradigmatické založení každého poznatku, diskursivní založení každé výpovědi. Ukazuje, že jazyk není průhledným nástrojem, jímž označujeme hotové entity, ale zdrojem smyslu předem nehotového. Každá parafráze a její kontextuální zakotvení je nutně sémantickým posunem, za které již nemůže být zodpovědný ten, který je parafrázován. Na autorském plurálu mne však především dráždí ona implicitní univerzalita, sugerující, že *to přece všichni dobře víme* a že *to se rozumí samo sebou*. Autorský singulár, pro který jsem se rozhodl, má naopak implikovat přítomnost subjektu, který se táže a hledá odpovědi a který je zodpovědný

nejen za svá slova, ale také za to, jaké vybírá citace jiných autorů a jak s nimi zachází. Vliv, který na mé uvažování o daném tématu mají jiní myslitelé (a kterého si konečně nemusím být ani jasně vědom), je jistě patrný jak implicitně v mé řeči a ve způsobu, jímž přistupuji k teoretickému zkoumání, tak explicitně z citací a odkazů. Zodpovědnost za to, jak bylo jejich podnětům porozuměno a jak byly rozvíjeny, padá již na má bedra.

Estetická východiska sémantického gesta

Koncept sémantického gesta je založen na širších základech Mukařovského estetiky – z nich vyrůstá a k nim se vztahuje. Tento vztah však není jednostranný, což dokládá jak čas vzniku jednotlivých studií pojednávajících o sémantickém gestu konkrétních textů na jedné straně, a studií formulujících zásady Mukařovského estetiky na straně druhé (jež jsou mnohdy pozdějšího data), tak samotný princip Mukařovského vědecké metodologie, explicitně zformulovaný např. ve studii *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*: „Strukturalistická vědecká práce pohybuje se [...] vědomě a záměrně mezi dvojí krajní mezí: z jedné strany jsou filozofické předpoklady, z druhé materiál. Také materiál je pak k vědě v podobném poměru jako filozofické předpoklady: není ani pouhým pasivním předmětem zkoumání, ani opět není vědnímu postupu do té míry nadřizen, aby jej bez výhrady určoval [...]“⁸ Tato „obousměrnost“ při genezi Mukařovského strukturalismu však nebrání nadhledu (resp. metodologické abstrakci), z něhož lze „jednosměrně“ vnímat koncept sémantického gesta ve vztahu k fundamentálním principům Mukařovského estetiky a pokusit se porozumět mu na jejich základě. Jsem si samozřejmě vědom toho, že Mukařovského estetiku nelze považovat za jasně formulovaný systém, že mnohé pojmy a principy procházely zásadním vývojem, že tedy to, co zde předkládám jako *Mukařovského estetiku*, je de facto můj zjednodušující konstrukt opírající se především o vrcholné práce ze třicátých a čtyřicátých let. Takové zjednodušení považuji za legitimní vzhledem k cíli mé práce, jejímž hlavním tématem není Mukařovského estetika a její vývoj, ale sémantické gesto – snaha porozumět tomuto konceptu a uchopit jej jako pojem, který by mohl fungovat v kontextu současného teoretického uvažování o interpretaci i praktického interpretování konkrétních uměleckých textů, předpokládá základní zmapování (což ve výsledku znamená také zjednodušující systematizaci) výchozího diskursivního prostoru.

Mé tázání po estetických základech Mukařovského teorie tedy nemá ambice pochopit je v jejich úplnosti a vývojové proměnlivosti, jde mi – hermeneuticky řečeno – ptát se po tom, na jakou otázku je koncept sémantického gesta odpovědí. Své tázání

⁸ Mukařovský, *Studie I*, s. 11. (*Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*)

nechápu esenciálně jako zkoumání pronikající k podstatě věci, ani intencionálně ve smyslu úsilí zachytit Mukařovského teoretický záměr, nýbrž diskursivně, tedy jako uvažování mající charakter nikoli průniku ke genezi, či esenci pojmu, ale spočívající v jistém diskursivním rámci, tímto rámcem vymezené a omezené. Vzhledem k řečenému bylo by případnější hovořit o mém tázání po estetických základech, na nichž je vystaveno sémantické gesto, nikoli na *principiální* rovině, nýbrž na rovině *terminologické*, a vlastně tak zcela v duchu Mukařovského strukturalistické metodologie hovořit ne o hledání *principů*, ale o tázání po povaze *pojmu* sémantické gesto ve vztahu k pojmům ostatním: „Strukturalismus uvědomuje si totiž zásadní vnitřní souvztažnost celé pojmové soustavy té které vědy: každý z pojmů je určován všemi ostatními i sám je navzájem určuje, takže by mohl být jednoznačněji vymezen místem, které v dané pojmové soustavě zaujímá, než výčtem svého obsahu, který je – pokud se s pojmem pracuje – v neustálé proměně. Teprve vzájemná souvztažnost dodává jednotlivým pojmům ‘smysl’ přesahující pouhé obsahové vymezení.“⁹ Má rekonstrukce základních estetických pojmů Jana Mukařovského není pasivní restaurací, ale tvůrčí, rozumějící konstrukcí, vycházející z jiných epistemologických a metodologických předpokladů a jiného literárněvědného kontextu; „smysl“ sémantického gesta, po kterém se táži, nebude a nemůže být totožný se „smyslem“ pojmu sémantické gesto, jak jej chápal sám Mukařovský a jak fungoval v jeho estetice, v jeho vědecké terminologii. Jak vidno, takový přístup však – aniž by zrovna to bylo mým cílem – vlastně zcela odpovídá Mukařovského zásadám „energetického a dynamického“ pojetí struktury.

Mukařovského estetika již nevychází z metafyzického pojetí krásy, ale z pojetí funkčního: „[...] nejde dnes o to, zda existuje či neexistuje krása na člověku nezávislá (a proto i nadhistorická) v univerzu jako celku, nýbrž o to, jak se esteticky projevuje v lidském konání a jeho výtvorech. [...] nejde dnes o zkoumání, zda esteticky lpí na věcech, ale o to, do jaké míry tkví v samé lidské přirozenosti; nejde o esteticky jako o statickou vlastnost věcí, ale jde o esteticky jako o energetickou složku lidského jednání. Nejde proto také o vztah esteticky k ostatním metafyzickým principům, jako jsou pravda a dobro, ale o jeho vztah k jiným motivům a cílům lidského konání a tvoření. [...] Místo pojmu krásy jakožto základního metodologického předpokladu nastupuje

⁹ Mukařovský, *Studie I*, s. 10. (*Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*)

pojmem funkce [...].“¹⁰ Centrálním pojmem takto chápané estetiky se stává estetická funkce, a dokonce tak Mukařovský estetiku přímo definuje: je „naukou o estetické funkci, jejích projevech a jejích nositelích.“¹¹ Takto chápané *estetično* (pojmem nahrazující v českém strukturalismu tradiční kategorii krásy) obrací naši pozornost nikoli již k absolutním hodnotám, ani ke „statickým vlastnostem věcí“, nýbrž ke vztahu člověka ke světu – konkrétně vztahu estetickému. A naopak: charakteru estetična již není rozuměno jako (více či méně dokonalému) výrazu metafyzické krásy, ale jako specifickému fenoménu, který má v našem životě nenahraditelnou funkci, a jehož podoba, projevy a vývoj s touto funkcí bytostně souvisí. Otázkou je tedy charakter estetického vztahu, jeho specifičnost v kontextu jiných postojů člověka ke světu, a charakter a specifičnost estetických předmětů (objektů).

Lidské konání, jak Mukařovský dokládá, je bytostně mnohofunkční: v každé lidské činnosti koexistují různé funkce, jsou ve vzájemných vztazích, prolínání a napětí. Z celku lidského vztahování ke skutečnosti vymezuje Mukařovský čtyři základní postoje: praktický, teoretický, estetický a magicko-náboženský. Ty se mohou vzájemně prolínat, doprovázet, ale také rušit či vylučovat, a to proto, že každý z těchto postojů se týká celé osobnosti, všech schopností člověka, zaměřuje je však jiným směrem, k jinému cíli.¹² Podle konkrétního úkolu usměřňuje své schopnosti a volí nástroje k jeho dosažení. Zjednodušeně řečeno: v praktickém postoji jde člověku o proměnu skutečnosti vzhledem k jeho potřebám, v postoji teoretickém o její poznání (tj. zjištění obecných zákonitostí), v postoji magicko-náboženském o vztah k božství, k transcendenci. Estetický postoj nás pak obrací ke skutečnosti samé, k celému bohatství jejích vlastností a tvarů. To je nutné rozvést.

Postoj estetický je zdrojem estetické funkce; ta není omezena na oblast umění (či mimouměleckého estetična), je všudypřítomná, nikoli však ve smyslu panestetickém, nýbrž jako jedna z funkcí potenciálně přítomných v každé lidské činnosti: Mukařovský dokládá, že i v situacích zdánlivě zcela oprostěných od jakýchkoli aspektů krásy lze v jistých případech estetické zaměření nalézt.¹³ V mnoha lidských aktivitách hraje estetická funkce roli doprovodnou, pomocnou, doplňující, v jedné oblasti má však postavení dominantní – právě tento rys je konstituující pro oblast umění, právě převaha

¹⁰ Mukařovský, *Studie I*, s. 170. (*Místo estetické funkce mezi ostatními*)

¹¹ Mukařovský, *Studie I*, s. 63. (*Význam estetiky*)

¹² Viz Mukařovský, *Studie I*, s. 64. (*Význam estetiky*)

¹³ O problematičnosti absolutizace takového tvrzení viz Zuska, *Estetika*, s. 36an.

estetické funkce činí z objektu lidského vztahování dílo umělecké. Co znamená toto dominantní postavení estetické funkce mezi ostatními, které je klíčovou charakteristikou umění? Estetická funkce je charakterizována jako *bezobsažná, průhledná*, neboť její povaha je rázu energetického – není svázána s určitými obsahy či způsoby jejich ztvárnění, ale vytrhuje věc nebo činnost z bezprostředních praktických souvislostí, z navyklého přístupu k nim a pohledu na ně, brání jednostranné převaze jedné funkce nad ostatními, a otevírá nám tak pohled na skutečnost v celé její složitosti. Činí z objektu našeho estetického postoje (estetický) znak, neobrací však naši pozornost k tomu, co označuje v aktuálním světě, ale k němu samému, k tomu, jak je utvářen a co prostřednictvím svého tvaru zakládá. Touto „samoučelnou“ pozorností, kterou obrací k nositeli znaku, stává se estetická funkce protiváhou všech funkcí ostatních, které se obracejí ke skutečnosti pouze z hlediska účelů, jímž mají sloužit. Tento *distantní* postoj ke světu a jeho hodnotám neznamena odtržení umění od života a absenci životní závažnosti – mimoestetické hodnoty jsou naopak v postoji estetickém uvědomovány v nové perspektivě, intenzivněji a komplexněji, ale také a především reflektovaněji, tj. ve vztahu (a obvykle v napětí) k aktuálním hodnotám recipienta.

Smysl estetického postoje je zřejmý: zabraňuje tomu, aby lidský vztah ke světu zautomatizoval do strnulého tvaru významů, činností, postojů či hodnot, obrací nás ke skutečnosti samé, abychom si uvědomili nesamozřejmost způsobů, jimiž se k ní vztahujeme, nesamozřejmost tvarů, které jí připisujeme a které nás orientují, abychom se jí pokoušeli znovu porozumět, znovu hledali podobu našeho vztahu k ní. Toto „samoučelné“ zaměření ke světu má tedy nenahraditelný „účel“ – udržuje náš poměr ke světu stále živý, schopný reflexe, proměny, nalezení nových významů, zaujetí nových přístupů k němu, ať už praktických, poznávacích, mravních či jiných. Estetický postoj je pohybem směřujícím nás od uzavřených a neproblematických hodnot k otevřenosti vůči bytí.

Tyto snad příliš abstraktní formulace je, domnívám se, vhodné poněkud zkonkretizovat. Co může znamenat samoučelné zaměření na znak sám ukazuje Roman Jakobson na příkladu poezie. Ve studii *Co je poezie?* definuje poetickou funkci, „básnickost“, tj. estetickou funkci specifikovanou oblastí poezie, takto: básnickost se projevuje v tom, „že slovo je pociťováno jako slovo, a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo jako výbuch emoce. V tom, že slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost,

nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty.“¹⁴ Poezie nám prostřednictvím („deformujícího“) způsobu, jímž zachází s jazykem, dává pocítit jinak obvykle neuvědomovaný rozdíl mezi znakem a označovanou skutečností: „tato antinomie je nezbytná, neboť bez protimlůvu není pohybu pojmů, není pohybu znaků, vztah mezi pojmem a znakem se automatizuje, zastavuje se dění, povědomí reality odumírá.“¹⁵ Poezie tak vlastně zachovává základní funkci jazyka – sdělovat,¹⁶ neboť zabraňuje tomu, aby jazyk ustrnul v systém zautomatizovaných pojmů a frází, které nereflektují prožívanou skutečnost a její proměny, a pomalu se jí tak vlastně přestávají týkat. Metaforičnost poezie nám dává zakusit „nesamozřejmost smyslu“ (Jankovič), bytostný rozdíl mezi gramatikou jazyka a gramatikou světa, nutí nás „ozkoušet“ hloubku každého významu i nové sémantické vazby, a rozšiřuje tak možnosti našeho rozumění, jež se děje pouze v řeči a řečí.

Estetické funkce má charakter energie vytrhávající skutečnost z bezprostředních partikulárních vazeb. Konkrétnější představu o jejím průběhu nám dává studie Milana Jankoviče *Estetická funkce a dynamika významového sjednocení*: „Účinek estetické funkce pozorujeme ve třech podstatných momentech: ve fázi prvotního *ozvláštnění*, kdy upoutává samoučelnou pozornost na to, čeho se dotkne, v momentu *integračním*, kdy vytváří autonomní, samoučelné celky, a v momentu *transcendenčním*, kdy se její dostředivé působení nejplněji projeví jako iniciace celkového smyslu.“¹⁷ Prvotní ozvláštnění je připoutáním pozornosti na věc nebo činnost samu, které se tak (v estetickém postoji) uvolňují z obvyklých účelových vazeb, z automatismu navyklých postojů k nim a zacházení s nimi. To ještě samo o sobě neznamená zaujetí komplexního estetického postoje, jedná se kupř. o standardní reklamní postup, jenž využívá ozvláštnění (a k tomuto účelu také často konvenčních uměleckých postupů a technik) zprvu k připoutání pozornosti, kterou však následně směřuje k propagovanému produktu. (Mukařovský zase zmiňoval v této souvislosti zásadní blízkost funkce estetické a erotické.) Až pokud prvotní impuls estetického ozvláštnění pokračuje, začneme vnímat ozvlášťující podnět jako autonomní estetický znak, tedy konstituovat

¹⁴ Jakobson, *Poetická funkce*, s. 31. (*Co je poezie?*)

¹⁵ Jakobson, *Poetická funkce*, s. 32. (*Co je poezie?*)

¹⁶ Sdělovací v nejširším smyslu toho slova. – Jsem si vědom velkého zjednodušení, hovořím-li o sdělovací funkci jako základní funkci jazyka; třeba právě Jakobson vymezuje ve studii *Lingvistika a poetika* hned základních jazykových funkcí šest.

¹⁷ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 143. (*Nesamozřejmost smyslu – Estetická funkce a dynamika významového sjednocení*)

svět díla na základě jeho jedinečné sémantické gestace (o autonomii estetického znaku a jeho specifické sémantice podrobněji dále). I zde, u vytvoření svébytného estetického celku, se může pohyb estetické funkce zastavit – výsledkem je pak uzavřený estetický celek odkazující jen k sobě samému jako samoučelný ornament. Až výkon zakládání smyslu v tomto svébytném sémantickém prostoru (výkon stále znovu obnovovaný, vracející se zpět k tvaru díla jako zdroji ozvláštňení a distance vůči navyklému, k tvaru přesahujícímu a problematizujícímu námi vyslovený smysl) dovršuje estetický postoj jako specifický vztah ke skutečnosti, vztah zasahující celek světa a úhrn naší životní zkušenosti. „Posun k věcem před koncepty, jenž je zároveň cestou k výhledu na celek nestísňený účely, zachraňuje pro člověka okamžik, který se mu ve všech ostatních postojích nutně ztrácí: okamžik zastavení na čistém zjevu, v němž obnovujeme svůj prvotní dotyk s bytím věcí.“¹⁸ (Jankovič)

Termíny jako *samoučelnost*, *bezobsažnost* a *distance* vůči utilitárně-manipulačnímu světu jako by naznačovaly, že umění je prostorem nevážnosti, hry, a tedy že se vlastně našeho života nijak nedotýká. Právě distance estetického postoje od souvislostí praktického života má však nenahraditelnou funkci: umění nám prezentuje svět, kterému rozumíme, který je naším světem, který však pro nás nepředstavuje bezprostřední hrozbu, neboť v něm nejsme tělesně přítomni a osobně angažováni. Naše ochota zpochybnit aktuálně dané a otevřít se novým možnostem, neprozkoumanému, riskantnímu je podmíněna naším odstupem od praktických účelů, od reálného světa, který nás může svým dosahem ohrožovat, kde má každé naše rozhodnutí vliv na náš život. Tento odstup nám zároveň poskytuje jasnější výhled na obrysy světa, příležitost pro širší a hlubší porozumění skutečnosti a naší situaci v ní. „Možnosti, které se nám zde nabízejí, prožíváme osobitým způsobem, svobodněji a tvořivěji, protože jsou zbaveny dotěrnosti reálné situace s jejími hrozbami i přísliby, a protože podněcují zejména naše sny a touhy, vzněcují naši představivost a obraznost. Situace představené uměleckým dílem přijímáme s větším smyslem pro dobrodružnost, překvapivost a nevyzpytatelnost života, ochotní dát se zaujmout a okouzlit jeho možným bohatstvím, takže i tam, kde umělecké dílo předvádí bezprostřední paralely a obdoby našich reálných situací, získáváme osobitý nadhled a odstup. Stávají se pro nás zároveň průhlednějšími i svými duchovními obsahy a významově členitějšími, takže v nich

¹⁸ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 147. (*Nesamozřejmost smyslu – Estetická funkce a dynamika významového sjednocení*)

snáze zahlédáme typická gesta a posuny života a spíše rozumíme jeho bytostné povaze a řádu.“¹⁹ (Mokrejš)

Estetická funkce je funkcí znakovou – při estetickém postoji nabývá skutečnost povahy (estetického) znaku. Cílem každého znaku je prostředkovat mezi jeho původcem a vnímatelem; znak estetický má však specifický charakter: na rozdíl od jiných druhů znaků neobrací pozornost vnímatele k tomu, co zastupuje, k čemu poukazuje, ale k sobě samému. „Převaha estetické funkce činí z věci nebo aktu, na kterých se projevuje, autonomní znak, vyvázaný z *jednoznačné* souvislosti se skutečností, ke které ukazuje, i se subjektem, od kterého vychází, popř. ke kterému směřuje (původce a vnímatel uměleckého díla). [...] Pozornost je při estetickém znaku soustředěna *k vnitřní výstavbě znaku samotného*, nikoli k jeho souvislostem s věcmi a subjekty, ke kterým znak poukazuje nebo směřuje.“²⁰ Především umění syžetová mají vedle autonomního sémiologického významu také význam komunikativní. Ten je však modifikován ve smyslu specifické reference uměleckého znaku absencí existenciálního významu (jak to vyjadřuje Mukařovský), jinak řečeno svou fikční a distantní povahou. Té je třeba rozumět nikoli nutně ve smyslu fiktivního-smyšleného příběhu, který neodpovídá našemu reálnému světu, ale právě ve smyslu předmětně neurčitého vztahu uměleckého znaku k označovanému světu, respektive irelevance takového vztahu při zaujetí estetického postoje.²¹ A stejně jako „samoučelnost“ estetické funkce, také toto „sebe-značení“ není absencí životní důležitosti, není samoučelnou hrou. Nedostatek zaměření na konkrétní vnější cíl má ve svém důsledku svůj hluboký smysl.

Jaký je tedy charakter referenčního vztahu estetického znaku? Mukařovský o tom píše: „[...] umění se těsně připíná k oblasti znaků sdělovacích, ale tak, že je dialektickým popřením skutečného sdělení. Sdělení opravdové poukazuje k jisté konkrétní skutečnosti, známé tomu, kdo znak dává, a o které má být zpraven ten, kdo znak přijímá. V umění není však skutečnost, o které dílo přímo podává zprávu (pokud jde o umění tematická), vlastním nositelem věcného vztahu, nýbrž pouhým jeho prostředníkem. Vlastní věcný vztah je zde mnohonásobný a ukazuje ke skutečnostem známým vnímátele, které však nejsou a nemohou býti nikterak vysloveny ani naznačeny

¹⁹ Mokrejš, *Umění: a k čemu?*, s. 25.

²⁰ Mukařovský, *Studie I*, s. 185-186. (*Umění*)

²¹ Přesněji řečeno – charakter referenčního vztahu se stává součástí umělecké struktury, má estetický smysl. Viz Mukařovský, *Studie I*, s. 132-133. (*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*)

v díle samém, protože tvoří součást vnímatelovy intimní zkušenosti. Tento trs skutečností může být velmi značný a věcný vztah uměleckého díla ke každé z nich je nepřímý, obrazný. 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 nikoli jen částečnou reakcí, nýbrž všemi stránkami svého postoje ke světu a skutečnosti.“²²

Smyslem estetického znaku není sdělovat tak, jako sděluje věda, žurnalistika, nebo třeba běžný rozhovor, ale obrátit pozornost ke vztahu recipienta a světa, a to vztahu celkovému, zahrnujícímu veškeré aspekty lidského vztahování (tedy nejde o pouhou racionální reflexi naší životní situace, ale o postoj celé osobnosti a všech jejích aspektů: intelektu, emotivity, intuice i imaginace). Nástup estetického postoje (a s ním spojené fikcionalizace sdělení) totiž znamená zaujetí reflektující (a sebereflektující) distance ke světu²³ – umělecké dílo před nás tedy klade, a to obvykle naléhavěji než jiné formy sdělení, otázku po našem vztahu ke světu a vědomí nesamozřejmosti a problematičnosti tohoto vztahu. Vlastním estetickým sdělením tak není konkrétní obsah díla (ten je, jak píše Mukařovský, „pouhým prostředníkem“), ale spíše jedinečná perspektiva vidění světa, jedinečný postoj ke světu prostředkovaný uměleckým dílem²⁴ (a přitom nesdělitelný jinak!). Prostřednictvím konkrétního příběhu, situace, obrazu ukazuje umělecké dílo svým specifickým a nezaměnitelným způsobem na nesamozřejmost našeho života, na jiné, odlišné perspektivy jeho vnímání a rozumění, a otevírá tak možnost jeho reflexe a redefinice. Takto vyvázán z funkce komunikativní, nabývá estetický znak jedinečné a jinak nenahraditelné funkce v lidském životě.

Mukařovského pojetí autonomního charakteru estetického znaku je v kontextu základního – funkčního pojetí estetiky, myslím, zřejmé. Zůstaly však mnohé nejasnosti, např. vztah autonomního a komunikativního významu estetického znaku, vztah mezi

²² Mukařovský, *Studie I*, s. 138-139. (*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*)

²³ Viz Zuska, *Mimésis - fikce – distance*.

²⁴ „Proto zde věcný vztah slouží mnohem více navození jistého celkového postoje ke skutečnosti než osvětlení kterékoli skutečnosti jednotlivé.“ – Mukařovský, *Studie I*, s. 135. (*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*)

znakem a světem,²⁵ otázka recepce a interpretace uměleckého znaku (především rozpor mezi odmítáním zahrnout „individuální psychologii“ recipienta do estetického objektu a pojetím estetické funkce a estetického znaku poukazujícího svým věcným vztahem k „intimním zkušenostem vnímatelovým“ atp.). – K otázce vztahu autonomního a komunikativního významu se Mukařovský vrací ve studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, kde staví vedle znakové, prostředkovatelské povahy díla také jeho charakter věcný, neznakový, jinak: *nezáměrný*. Nezáměrnost je pocitem „nárazu neznakové reality“, rozporuplné skutečnosti, která přesahuje naše úsilí o rozumějící sjednocení, napětí mezi skutečností samou a tvarem, do něhož ji poutá význam jako nástroj rozumějícího uchopení. Od významů odkazujících takto k obecnému srozumění, k předem daným pravdám, tj. ke světu, který známe, v němž se orientujeme, obracíme se k naší žité zkušenosti, abychom v ní hledali – otřesení nárazem neuchopitelného, nesamozřejmého, problematizujícího – novou orientaci. „Umělecké dílo, je-li chápáno jen jako znak, je ochuzováno o své přímé včlenění do skutečnosti. Není jen znakem, ale je i věcí bezprostředně působící na duševní život člověka, vyvolávající přímé a živelné zaujetí a pronikající svým působením až do nejspodnějších vrstev vnímatelovy osobnosti. Právě jakožto věc je dílo schopno působit na to, co je v člověku obecně lidského, kdežto v svém aspektu znakovém apeluje dílo vždy koneckonců na to, co je v člověku sociálně a dobově podmíněno.“²⁶

Charakter uměleckého díla souvisí bytostně s jeho funkcí – jeho podoba je obvykle (nikoli vždy) utvářena vzhledem k cíli esteticky působit, zároveň však souvisí s postojem, jaký k němu zaujímáme – v estetickém postoji vystupují do popředí našeho zájmu jiné vlastnosti předmětu, vztahujeme se k němu jiným způsobem než při postoji praktickém či teoretickém. Hovořili jsme o tom, že estetický postoj nás obrací ke skutečnosti samé, k celému bohatství jejích vlastností, k samému způsobu jejího utváření. Předmět, ke kterému zaujímáme postoj estetický, nás nezajímá z hlediska konkrétních cílů, jimž má sloužit, ale soustředujeme se k němu samému v celé jeho složitosti. U uměleckého díla literárního je tímto předmětem jazykový projev. Funkce jazykového projevu mohou být různé – Roman Jakobson jich ve studii *Lingvistika a*

²⁵ Na odsunutí tohoto problému do pozadí v pražském strukturalismu upozorňuje Lubomír Doležel v *Kapitolách z dějin strukturální poetiky* (s. 181).

²⁶ Mukařovský, *Studie I*, s. 387-388. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

*poetika*²⁷ vymezuje šest, a to na základě konstitutivních činitelů každé řečové události: emotivní (koncentrovaná k mluvčímu), konativní (orientovaná na adresáta), poznávací (zaměřená na označovaný předmět, kontext), fatická (zaměřená na kontakt), metajazyková (orientovaná na kód) a poetická (koncentrovaná na sdělení samé). Zřídka plní jazykové sdělení funkci pouze jedinou, klíčové z hlediska slovesné struktury sdělení je dominantní postavení té které funkce. Uměleckým dílem se stává slovesné sdělení tehdy, má-li dominantní postavení funkce poetická (estetická) – o ní bylo pojednáno již výše, nyní jen zopakují klíčovou Jakobsonovu charakteristiku: poetická funkce záleží v tom, „že slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty.“²⁸ Pozornost je obrácena ke všem vlastnostem sdělení, k jazykovému tvaru v celé jeho komplexnosti, není tedy zcela obrácena k významu, jak je běžné u jiných jazykových projevů, ale obrací se také k výrazu jako jeho zdroji. V tomto smyslu pro nás v estetickém postoji nabývá – na rozdíl od jiných sdělovacích projevů – sémantické relevance každá složka díla (stejně jako jejich vzájemné vztahy i způsoby, jimiž se těchto složek užívá),²⁹ tedy ty sémantické aspekty jazyka, které jsou obvykle mimo naši pozornost. Svět uměleckého díla se rodí z jeho jazyka, utváří se na základě jeho tvarů, které se tak pro nás stávají uvědomovanými, „nabývají vlastní váhy a hodnoty“: „slovo je pocíťováno jako slovo, a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo jako výbuch emoce“.³⁰

Specifický průběh významové konstituce estetického objektu není dán tím, že by jeho sémantický charakter byl nutně odlišný od textů ne-literárních, ale jiným receptivním vztahem, odlišným způsobem čtení. Jan Mukařovský o tom píše: „[...] básnické [tj. literární – poznámka D.S.] dílo tvoří totiž složitou, avšak jednotnou estetickou strukturu, jejímiž součástmi se stávají všechny jeho složky, ať aktualizované, či neaktualizované, i jejich vzájemné vztahy. Tím se básnické dílo liší od jakéhokoli projevu sdělovacího, kde jsou esteticky relevantní vždy jen složky aktualizované. Nadvláda estetické funkce v jazyce básnickém záleží tedy na rozdíl od jazyka sdělovacího v estetické relevanci promluvy jako celku.“³¹ Estetická relevance zde není vlastností textu samého, nýbrž je výkonem estetického postoje (jenž samozřejmě

²⁷ Jakobson, *Poetická funkce*, s. 74-105. (*Lingvistika a poetika*)

²⁸ Jakobson, *Poetická funkce*, s. 31. (*Co je poezie?*)

²⁹ Viz Mukařovský, *Studie I*, s. 32. (*O strukturalismu*)

³⁰ Jakobson, *Poetická funkce*, s. 31. (*Co je poezie?*)

³¹ Mukařovský, *Studie I*, s. 250. (*Estetika jazyka*)

funguje v kontextu lidské praxe, v kontextu kulturně či antropologicky založených způsobů vztahování k předmětnostem, pro něž má vlastnost předmětu zásadní důležitost). Text pod nadvládou estetické funkce nefunguje jako bezprostřední nástroj sdělování (v nejširším slova smyslu), jako pouhý „průhledný“ nositel obsahu, který nás má co nejefektivněji vést od výrazu k referentu, ale jako prostor nesamozřejmého smyslu. Pozbývá zde proto důležitosti tradičně činěná dichotomie obsah-forma, neboť obrácení pozornosti k utváření estetického znaku neznamena prostý obrat a vyzdvižení formy na úkor obsahu (jak činil formalismus), ale jejich vzájemný vztah a prolínání. Do centra pozornosti se tak dostává vztah výraz-význam, samotný pohyb od tvaru k smyslu, samotné utváření světa skrze jazyk. Vlastnosti uměleckého tvaru činí tento pohyb obvykle nesnadným, zadrhávajícím a nejistým, čímž podněcují jeho tvůrčí průběh.

Nabývá-li každá složka uměleckého díla, obsahová stejně jako formální, sémantické relevance, musí náš přístup k textu jakožto k uměleckému dílu respektovat tento svébytný charakter jeho sémantiky. Tento požadavek se týká vlastně jen přístupu vědeckého, který je v napětí mezi estetickými a vědeckými požadavky předmětu svého zkoumání; postoj estetický konstituující tento sémantický pohyb nemůže ze své podstaty probíhat mimo něj. Analýza či interpretace uměleckého díla (jako přístupy literárněvědné) se nesmějí – pokud se nemají minout s tím, co konstituuje text jako text umělecký – obracet pouze ke složkám tematickým, stejně jako si nemohou vystačit s pouhou analýzou složek formálních. – Hledání takového vědeckého přístupu, jenž by byl adekvátní jedinečnému charakteru literárního díla (resp. estetickému přístupu ke slovesným dílům), dokládají Mukařovského studie pokoušející se postihnout sémantické gesto konkrétních uměleckých textů.

Mukařovského studie usilující o rekonstrukci sémantického gesta, zpočátku ještě takto nepojmenovaného a jen neurčitě charakterizovaného (*Genetika smyslu v Máchově poezii* z roku 1938 je uvedena jako „pokus o zkoumání základního schematického principu, na kterém spočívá významová jednota“),³² spadají především do jeho vrcholného období třicátých a čtyřicátých let a týkají se zejména díla Máchova, Čapkova a Vančurova.³³ Geneze tohoto konceptu však, jak ukázal Milan Jankovič ve

³² Mukařovský, *Studie II*, s. 305. (*Genetika smyslu v Máchově poezii*)

³³ Především *Genetika smyslu v Máchově poezii* (1938), *Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog* (1939), *Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka* (1939), *Vančurovská prolegomena*

studii *Svébytná koncepce individuálního stylu*,³⁴ spadá již do dvacátých let (*O motorickém dění v poezii; Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové*). Sémantické gesto, resp. představa „jednotné významové intence“, se postupně stává jedním z klíčových Mukařovského pojmů, a to především jako koncept, který nejnápadněji spojuje Mukařovského estetickou teorii a interpretační (resp. analytickou) praxi. Teoreticky však nebyl Mukařovským nikdy zcela propracován, a i když se objevuje např. v zásadních pasážích klíčové práce *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, samostatným tématem Mukařovského teoretických studií se nikdy nestal. Jeho teoretické domýšlení v širším estetickém kontextu je až doménou Mukařovského žáka Milana Jankoviče (zejm. *Dílo jako dění smyslu a Nesamozřejmost smyslu*).

Jak ukazuje Jankovič, ubírá se Mukařovského cesta k sémantickému gestu zcela ve směru klíčových otázek jeho estetiky, tážající se po jedinečné a jinak nenahraditelné funkci umění v lidském životě a přístupu, který by byl takto pojatému umění práv, který by dokázal adekvátně artikulovat ono specifické, jedinečné, nenahraditelné. V předcházejících částech své práce jsem se pokusil nejzákladnější momenty Mukařovského estetiky, jež vnímám v kontextu koncepce sémantického gesta jako relevantní, vymezit: funkční přístup k umění, pro který je klíčová otázka jeho životní závažnosti; ta je založena na specifickém, distantním přístupu ke světu, v němž se obracíme od navykklých způsobů vidění skutečnosti a zautomatizovaných významů, jež jí připisujeme, k ní samotné, k jejímu utváření, zakládajícímu veškerou srozumitelnost; sémanticky relevantní se tak pro nás stává umělecký tvar jako takový, vlastní způsob, jímž se nám dílo dává a který je nám prostorem zakládání smyslu. A právě tento prostor, prostor tímto způsobem vymezený, je v centru pozornosti Mukařovského. Činil jsem tak bez ohledu na Mukařovského myšlenkový vývoj, stejně jako bez ohledu na to, že mnohé Mukařovského teoretické pojmy vykrystalizovaly později, až na základě sémantických analýz usilujících rekonstruovat to, co bude později nazváno *sémantickým gestem*. Mukařovského teorie jde souběžně s praxí (Lubomír Doležel to nazývá metodou cik-cak a zdůrazňuje její přednosti),³⁵ koncept sémantického gesta není

(druhá pol. 40. let), ale také např. nezvalovská studie *Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař* (1938).

³⁴ Viz Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 103-112. (*Nesamozřejmost smyslu – Svébytná koncepce individuálního stylu*). Původně doslov v (z pozůstalosti vydané) knížce Jana Mukařovského *O motorickém dění v poezii* (Praha 1985, s. 123-145.).

³⁵ Viz např. Doležel, *Studie z české literatury a poetiky*, s. 158-159; 234. (*K. H. Máchu – hrdinu strukturální poetiky; Problémy historie literární teorie: naratologie Jana Mukařovského*)

utvářen na základě jasně promyšleného estetického systému, jak by snad dosud napsané mohlo implikovat. Cesta od formulace teoretických základů k jejich praktickým aplikacím není cestou Mukařovského, jak jsem již zdůrazňoval v úvodu, ale směrem mého rozumějícího výkladu. Geneze konceptu sémantického gesta, proces jeho postupného projasňování by snad alespoň ve velmi hrubých obrysech mohl být patrný z následujících odstavců, zabývajících se těmi Mukařovského strukturními rozbory literárních děl, které jsou z hlediska koncepce sémantického gesta závažné.

Již studie z r. 1925 *Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové* je založena jako úsilí obrátit se od vnímatelského dojmu k vědecky pojaté analýze objektivní výstavby díla jakožto zdroji tohoto dojmu. Patrné je zde také vědomí sémantické závažnosti a souvislosti všech složek uměleckého textu: zvuková stránka *Babičky* a stavba vět spolupracují – jak to formuluje Mukařovský – s myšlenkovým a představovým postupem ve vytváření jednotného dojmu naléhavé a konkrétní živosti, splývavé plynulosti a nenápadnosti. Závěry, které Mukařovský v této své krátké studii činí, zřetelně naznačují, že výsledkem takového přístupu nemusí a nemá být pouhá verifikace dojmů pomocí objektivizující metody, či samoučelné hromadění výsledků rozličných textových analýz, ale cesta k novému a inspirativnímu pojmenování onoho „dojmu“, kterým na nás dílo působí, resp. pojmenování „smyslu“ díla: „[...] ukázalo se, že hlavní tajemství slohového umění B. Němcové spočívá v prostém a plynulém seřazování drobných detailů, které dovedla bystrostí svého tvůrčího vnímání vytěžit z proudu skutečnosti tak úplně i seřadit tak harmonicky, že jimi vzbuzuje iluzi samé podstaty všeho dění: nekonečného proudění, stálého příchodu i odchodu, vznikání a zanikání, objevování se a mizení.“³⁶ V dalším Mukařovského závěru se však také ukazují hranice tohoto (a možná nejen tohoto) přístupu, který může být v pokušení vydat se od konkrétních rozborů textu a úsilí pojmenovat jeho smysl na půdu čiré spekulace, činící v tomto případě na základě výsledků textové analýzy závěry o skrytých rysech autorčiny psychiky: „[...] od této tvůrčí metody vede přímá cesta k samým kořenům bytosti Němcové, k vyrovnané harmoničnosti její povahy i k jejímu optimismu. Spisovatelka, která cítila dění jako nekonečný souvislý proud tichým, stejnoměrným tokem plynoucí, nemohla se hrozit zla ani smrti.“³⁷ – Již v této rané Mukařovského studii tedy lze rozpoznat zřetelné obrysy toho, co je později

³⁶ Mukařovský, *Studie II*, s. 248-249. (*Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové*)

³⁷ Mukařovský, *Studie II*, s. 249. (*Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové*)

pojmenováno jako sémantické gesto: souvislost všech vrstev textu, sémantická relevance složek jak obsahových, tak formálních, snaha zachytit a pojmenovat jedinečnou sémantickou energii díla, *dění smyslu* (Jankovič), které se rodí z uměleckého tvaru a přesahuje přímo vyslovené. A lze zde také rozpoznat, snad mnohem zřetelněji než u pozdějších studií, v nichž je tento přístup již „ozkoušený“ a vymezený, hranice takto objevovaného smyslu, hranice snad vágní a proměnlivé, přesto dnes zřetelně pociťované jako hranice textu, nebo z jiných úhlů pohledu – hranice oboru literární vědy či hranice vědecké spekulace.

Explicitně formulovány jsou teoretické předpoklady, z nichž se koncept sémantického gesta rodí a na nichž je postaven, v rozsáhlé studii *Genetika smyslu v Máchově poezii* (1938): „Studie, kterou podáváme, je pokus o zkoumání základního schematického principu, na kterém spočívá významová jednota Máchova básnického³⁸ díla. Nehodláme odlišovat složky formální od obsahových, nýbrž budeme vycházet z předpokladu již sdostatek ověřeného dosavadním vývojem teorie básnictví, že každá složka básnické struktury je stejným právem (třebaže ne stejným způsobem) nositelkou významu. Nepůjde proto o osobité rozборы jednotlivých složek, ale o svedení všech jich na společného jmenovatele, jímž je význam. Na druhé straně nepůjde však o zkoumání obsahu, jak by mohl termín ‘význam’ naznačovat, tedy ani o výčet nejobecnějších kategorií a oblastí významových, z nichž čerpá Máchova básnická tematika, ani o zkoumání filozofického dosahu básnického díla Máchova, nýbrž o rekonstrukci onoho obsahově nespecifikovaného (a v tom 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, která se uplatňuje v sebemenším úseku díla a záleží v jednotné a jednotící systemizaci složek.“³⁹ Po tomto úvodu následuje sémantický rozbor Máchova díla: základním principem Máchovy významové výstavby je podle Mukařovského oscilace mezi přímým a obrazným významem. Tato oscilace, zasahující všechny významové jednotky (od pojmenování, až po jednotky tematické), je dosažena uvolněním významové soudržnosti kontextu, a tím získáním větší míry nezávislosti významových

³⁸ Název studie může být dnes trochu matoucí: Mukařovský se zabývá jak Máchovým básnickým, tak i prozaickým dílem bez rozdílu, neboť předpokládá identický charakter jejich významové výstavby.

³⁹ Mukařovský, *Studie II*, s. 305. (*Genetika smyslu v Máchově poezii*)

jednotek, které tak vstupují v mnohonásobné a mnohosměrné sémantické vztahy.⁴⁰ K rozkloubení obvyklé kontextuální vázanosti dochází v důsledku významové nekongruence slovních spojení, způsobem volby a aplikace slovního materiálu, uvolněním významové souvislosti a soudržnosti větné a mezivětné, oslabením syžetové výstavby, rozrušením hranice mezi literární fikcí a skutečností atd. Důsledkem takového rázu významové výstavby je, že „počítá básnické dílo Máchovo s duševním životem čtenářovým, jemuž připadá úkol realizovat spojení mezi motivy v díle toliko naznačená. Následek této techniky pro obecně lidskou platnost Máchova díla je neocenitelný: toto dílo připouští celou spoustu významových interpretací. [...] Odtud nepřetržitá životnost Máchova díla [...]“⁴¹ – Takto se Mukařovský zastavuje u analýzy a konstatování charakteru sémantické energie, z níž se rodí každé jednotlivé čtení jako pohyb vedený jedinečnou významovou gestací uměleckého tvaru k mnohosti smyslu. Nejedná se tedy, jak Mukařovský předznamenává, o takovou sémantickou analýzu, která by usilovala – pokud možno v úplnosti – charakterizovat veškeré sémantické aspekty Máchova díla. Rozhodujícím momentem pro objevný význam Mukařovského přístupu není ani poznání sémantické relevance všech složek díla. Rozhodující je tázání po oné jedinečné gestaci, po směru, kterým umělecký text ukazuje způsobem svého utváření, kterým nás vede v našem úsilí po jeho významovém sjednocení.

Smyslem umělecké komunikace, jak plyne z Mukařovského pojetí umění, není sdělit určitý obsah, ale tematizovat, přivést ke slovu recipientův vlastní vztah ke světu. Umělecké dílo se svým specifickým způsobem dotýká recipientovy individuální životní zkušenosti, všech aspektů jeho osobnosti, a to díky onomu specifickému významovému pohybu, který nevede přímou cestou k vypovídání skutečnosti (neboť ta obvykle vůbec neexistuje), k tomu *co* se říká, ale zastavuje se u samého způsobu vypovídání, u toho *jak* je to řečeno. Význam výpovědi se na rozdíl od neestetických znaků proměňuje – existenciální význam (v Mukařovského smyslu toho slova, tedy vázanost na konkrétně existující skutečnost ve světě) se stává irelevantní, a tímto odpoutáním získává dílo schopnost vypovídat o skutečnosti jakékoli. Absence existenciálního významu vypovídání skutečnosti totiž znamená přesun pozornosti, *z-významnění postoje* k této skutečnosti, postoje, který pak lze zaujmout ke skutečnosti jakékoli a který vybízí ke konfrontaci s vlastním recipientovým postojem ke světu (právě proto má umění

⁴⁰ Viz Mukařovský, *Studie II*, s. 311-315. (*Genetika smyslu v Máchově poezii*)

⁴¹ Mukařovský, *Studie II*, s. 375. (*Genetika smyslu v Máchově poezii*)

schopnost dotknout se tak hluboce člověka, jeho nejvnitřnějších tendencí, přesvědčení a hodnot). Ve studii *Význam estetiky* (1942) o tom Mukařovský píše: „Věc, která se stává estetickým znakem, odhaluje, dává člověku pocítit vztah mezi ním samým a skutečností. Podle způsobu, jakým člověk vnímá a cítí jistou danou skutečnost, ke které právě zaujal estetický postoj, může být vnímána a pocíťována skutečnost jakákoli, celé univerzum. Proto stává se jev, ke kterému zaujímáme estetický postoj, znakem, a znakem sui generis: neboť právě vlastností znaku je poukazovat k něčemu mimo sebe. Znak estetický poukazuje ke všem skutečnostem, které člověk zažil a může ještě zažít, k celému univerzu věcí a dějů. Způsob, kterým je utvářen předmět, jehož se estetický postoj zmocnil, předmět, který se stal nositelem estetické funkce, udává jistý směr pohledu na skutečnost vůbec.“⁴² Tento postoj, vztah ke světu však není v textu přímo tematizován (není tím, *co* se píše), ale je čitelný (vnímatelný a vnímaný) skrze to, *jak* je to psáno. Významný se pro nás takto stává (významovou platnost nabývá) nikoli jen obsah, ale celý tvar textu. Utváření textu samo nabývá své významové relevance, nebo viděno opačně – významový pohyb díla vychází ze způsobu jeho utváření. A je to tedy právě sémantický pohyb, nikoli hotový význam, dynamický proces zakládání smyslu skrze jedinečný způsob utváření textu, na čem záleží především, co je zdrojem jedinečné a nenahraditelné hodnoty umění. „Umělecké dílo“, píše o tom Mukařovský, „[...] na rozdíl od jiných druhů znaků, např. jazykových, klade především důraz nikoli na výsledný, jednoznačný vztah ke skutečnosti, ale na proces, kterým tento vztah vzniká.“⁴³ Tvar uměleckého díla se takto pro nás stává gestem jako čímsi významuplným – gestem sémantickým.

Mukařovského analýzy sémantického gesta jsou pokusem postihnout charakter tohoto významuplného utváření uměleckého textu (charakter jeho sémantické gestace). Čtení však znamená pohyb od takto utvářeného textu směrem ke smyslu, pohyb, který činíme svou receptivní aktivitou, ale ve kterém jsme zároveň vedeni uměleckým tvarem. V souvislosti s Jankovičovým výkladem estetické funkce jsme viděli, že teprve výkon zakládání smyslu ve svébytném sémantickém prostoru díla dovršuje estetický postoj jako specifický vztah ke skutečnosti, vztah zasahující celek světa a úhrn naší životní zkušenosti. Mukařovský se v *Genetice smyslu v Máchově poezii* pokouší artikulovat způsob, jímž nás Máchovo dílo charakterem svého utváření k jedinečnému

⁴² Mukařovský, *Studie I*, s. 66. (*Význam estetiky*)

⁴³ Mukařovský, *Studie I*, s. 31. (*O strukturalismu*)

pohybu zakládání smyslu vede, sám se již před pokračováním v tomto pohybu zastavuje – na rozdíl od dřívější studie o Babičce, kde je v závěru tento pohyb zřetelně naznačen. (Jak se pokusím ukázat dále, místo, kde se Mukařovský zastavuje, tedy místo kde začíná pohyb zakládání smyslu, lze definovat jako hranici interpretace).

Zatímco na případu Máchově šlo Mukařovskému o postižení jednotné významové gestace celého díla básníka, ve studii *Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař* z téhož roku (1938) ukazuje možnost postihnout proměnu této gestace v jednotlivých tvůrčích obdobích básníka: analýzu Nezvalovy sbírky *Absolutní hrobař* předchází charakteristika odlišnosti sémantického principu Nezvalova poetického a surrealistického období. Ani v této studii ještě není onen významový princip pojmenován jako sémantické gesto, jeho charakteristika však ukazuje zřejmým směrem: „Volba uměleckých prostředků i způsob jejich užití jsou v uměleckém díle řízeny jistým metodickým principem, jenž, sám jsa bez konkrétního obsahu, určuje ráz uměleckého díla jako významové výstavby.“⁴⁴ Konkrétněji zde charakter onoho *metodického principu* postižen není, pouze v krátké zmínce je formulován poměr takto pojaté sémantické analýzy díla k jeho hodnocení: „přítomnost a charakter této metody mohou však být zjištěny jen sémantickým rozbohem, jenž sám o sobě nečiní si nároků na určování hodnoty, nýbrž klade si za cíl čisté poznání. [...] Vyplyne-li z rozboru, jenž v ní bude podniknut, i jistý důsledek pro hodnotu zkoumaného díla, bude se tento důsledek týkat celkové básnické metody, nikoli větší nebo menší dokonalosti jejího naplnění jednotlivými básněmi a verši. Zjišťování základního významotvorného principu v básnickém díle nemá také za přímý cíl vystihnout jedinečnost rozbíraného díla [...].“⁴⁵

Také studie *Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog* (1939) vychází z předpokladu existence *základního stavebního principu* Čapkova díla (ani zde ještě není pojmenován sémantickým gestem). Tuto studii lze číst jako snahu vyzkoušet možnost praktické aplikace základního postulátu „těsné vzájemné souvislosti *všech* složek každého jazykového projevu“,⁴⁶ který je v konceptu sémantického gesta klíčový. Na rozdíl od předcházejících prací pokoušejících se postihnout jednotný významový princip díla omezuje se zde totiž Mukařovský pouze na analýzu stránky zvukové. Rozbor Čapkovy intonace (jakožto dominující složky jeho uměleckých textů) a

⁴⁴ Mukařovský, *Studie II*, s. 376. (*Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař*)

⁴⁵ Mukařovský, *Studie II*, s. 376-377. (*Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař*)

⁴⁶ Mukařovský, *Studie II*, s. 434. (*Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog*)

konstatování jejího intenzivního spění k dialogičnosti se tak jeví jako potvrzení obecné tendence Čapkovy prózy: „Proto také se Čapkovi v tomto posledním období vývoje jeví lidská osobnost jako mnohost [...]. Je-li 'každý z nás my', pak je ovšem celý vnitřní život člověka stálý vnitřní dialog přebíhající od partnera k partneru, ale setrvávající nakonec v okruhu jediného 'já'. Takové jsou tedy noetické předpoklady definitivní dialogizace Čapkovy prózy [...].“⁴⁷ – K takovému závěru by pochopitelně nebylo možno dospět pouhou analýzou zvukové stránky bez zřetele k stránkám ostatním; ostatně Mukařovský také tyto závěry rozboru zvukové stránky prezentuje spíše jako potvrzení jistých interpretačních charakteristik Čapkova díla. Potvrzuje tím také to, že zdrojem smyslu díla je sémantický pohyb vycházející již z jeho nejzákladnějších významových rovin. Sémantická relevance a vzájemná souvislost všech složek tedy znamenají, že charakter sémantického gesta *může* být *demonstrován* pouze na jedné z nich, třeba té „nejformálnější“. Vyvodit z toho závěr, že je možné sémantické gesto *zjistit* izolovanou analýzou složky jediné, by bylo nepochopením těchto předpokladů, které naopak vycházejí z odmítnutí výhradní koncentrace na jedinou (konkrétně polemicky s určitým přístupem k dílu – tematickou) rovinu díla, a každý takový pokus by musel nutně skončit nezdarem. Tvrzení „třeba té nejformálnější“ je však nutné chápat jako teoretickou možnost – libovolnost by opět snadno končila nezdarem: jistě ne každá strukturní vrstva konkrétního díla je pro demonstraci sémantického gesta stejně produktivní, některé jsou – strukturalisticky vyloženo – naopak „upozaděny“, aby daly prostor k rozehrání významového pohybu vrstvám jiným.

Na tuto studii navazuje v témže roce vydaná *Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka* (1939). V úvodu se Mukařovský dovolává explicitně formulovaného cíle z *Genetiky smyslu v Máchově poezii*: „Šlo v podstatě již tehdy a půjde v přítomném článku tím spíše o rekonstrukci onoho obsahově nespecifického gesta, jímž básník prvky svého díla slučuje ve významovou jednotu, tedy o významotvorný proces, kterým dílo vzniklo a jež čtenář v četbě znovu navozuje.“ A dále tento cíl specifikuje: „[...] jde při něm netoliko o zachycení toho, co je na básnickově díle uměleckého, ale i o postižení vlivu, jakým básník působí prostřednictvím díla na postoj člověka ke skutečnosti denního života. Konečným cílem tohoto postupu, podaří-li se jím zvládnout širší vývojové rozlohy, byly by dějiny umělecké prózy české, které – vycházejíce z toho, co na umění je uměním – vyrovnaly by se zároveň i s jeho

⁴⁷ Mukařovský, *Studie II*, s. 449. (*Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog*)

noetickým dosahem.“⁴⁸ Tak jsou zde poprvé vyslovena, i když pouze v náznacích, základní estetická východiska sémantického gesta, které jsem se pokusil postihnout v předcházejících částech své práce, i zvažované ambice tohoto projektu. Poprvé je zde také onen významotvorný princip pojmenován jako *sémantické gesto*, i když zde ještě poněkud mimochodem, nenápadně, bez zdůraznění jeho terminologické závaznosti: „jednota díla [je] dána jednotností sémantického gesta, zachovávajícího totožnost ve všech etapách procesu, jímž je tvoření i vnímání díla.“⁴⁹

Mukařovského analýza, vycházející ze dvou směrů – výstavby jazykové a tematické, v této studii opět v závěru překračuje hranice sémantického rozboru a naznačuje možné závěry, které předběžně nazvěme jako interpretační: „Ukázalo se, že celá umělecká výstavba básnickova díla je spjata jediným základním principem, jež negativně bylo by lze vyjádřit jako potlačení hierarchie podřízeností a nadřízeností; přitom však souvislost významových jednotek řaděných v kontext není porušována, nýbrž spíše zdůrazňována [...]. Na tomto místě bylo by jedno z možných východisek rozboru filozofického. Pro potlačování hierarchie našel by se ekvivalent v Čapkově zdůrazňování individuality osob i věcí, pro posilování spojitosti kontextu byla by analogie ve zdůrazňování toho, co individualit, zejména lidské, navzájem spojuje. I toto vzájemné sepětí lidí děje se u Čapka bez hierarchického odstupňování, neboť se opírá o to, co je v člověku obecně lidského [...].“⁵⁰ Nabízí se otázka hranice mezi rozbohem sémantickým a „filozofickým“ (jistě svým pojmenováním neodkazujícím za hranice literární vědy k oboru filozofie). Jsou takovéto závěry mimo prostor sémantického gesta díla, nebo jsou nutným pokusem o zachycení jeho gestace, pokusem překračujícím prostor poetické analýzy tázáním po smyslu díla? – Na tyto a další otázky se pokusím hledat odpověď v dalších částech své práce.

Ve *Vančurovské prolegomeně*, studii z druhé poloviny 40. let,⁵¹ Mukařovský opět výslovně odkazuje na předcházející (výše zmíněné) studie máchovské a čapkovské a také na pojednání *O jazyce básnickém* (1940), v němž vyložil zásady sémantického rozboru. Odkazem na tuto rozsáhlou studii metodologicky konkretizuje rekonstrukci sémantického gesta: „[...] nejzákladnější, poměrně uzavřený útvar kontextu je věta, ovšem věta ve smyslu významového celku, ne jenom jako gramatická konstrukce. Lze

⁴⁸ Mukařovský, *Studie II*, s. 451. (*Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka*)

⁴⁹ Mukařovský, *Studie II*, s. 466. (*Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka*)

⁵⁰ Mukařovský, *Studie II*, s. 477. (*Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka*)

⁵¹ Část první, rozlohou zaujímavější asi čtvrtinu textu, je datována již r. 1939.

předem a obecně tvrdit, že zásady, jakými se u daného autora řídí významová výstavba věty, platí v jeho díle i pro organizaci vyšších významových jednotek dynamických, jako jsou odstavce, kapitola i celý text. Touto jednotou *sémantického gesta* (tj. jednotné významové intence), řídícího výstavbu textu, je zjednáván plynulý přechod od prvků jazykových k tematickým a umožňován jednotící teoretický pohled do výstavby díla.⁵² A pokračuje charakterizací významové výstavby věty Vančurovy: její nejobecnější vlastností je významová akumulace, tedy „snaha stěsnat co největší množství dílčích významů do sémantické rozlohy věty“.⁵³ Výsledkem je bravurní detailní analýza doplněná průběžnými úvahami poetologickými, jimiž si Mukařovský zpřesňuje a doplňuje své analytické nástroje. Marně však čekáme na úvahy, které by od otázek po charakteru významové výstavby Vančurova díla postoupily k tázání po jeho smyslu, po možném dosahu sémantické gestace na recipientův postoj ke světu, tedy úvahy, které jsme v předcházejících studiích alespoň v náznacích vždy nacházeli, které byly jejich vrcholem a které se zdály být tím specifickým, originálním a inspirativním momentem sémantického gesta, jenž jej odlišuje od pouhé detailní poetologické analýzy.

Ještě v první části *Vančurovské prolegomeny*, kterou tvoří přednáška z roku 1939, nacházíme zřetelné úsilí o vyslovení smyslu významového pohybu Vančurova díla; Mukařovský zde nekončí u konstatování typu: „jedním z nejnápadnějších [znaků Vančurova stylu] je snaha o větu rozlehlou, architektonicky složitou i po stránce slohové i, a to zejména, po stránce intonační“,⁵⁴ ale hledá důsledky (či příčiny – to záleží na úhlu pohledu), které s sebou takový ráz sémantiky vančurovské věty nese: týká se hodnocení skutečnosti, jak se prosazuje skrze způsob vyprávění. Vančurovský větný typ, který se obrací k humanistické periodě, charakterizuje Mukařovský v kontrastu k typu čapkovskému, typickému svou hovorovostí, jasností a přehledností vyjádření, také ale neschopností organizovat složité významové rozlohy, myšlenkové konstrukce, hodnotově hierarchizovat skutečnost. Vančura se povahou svého slovesného umění obrací ke slovu jako výrazu hodnoty a tento smysl a cíl mají veškeré projevy jedinečné sémantické výstavby jeho díla – „najít slova, která by buď svou povahou, nebo svým sestavením v text vnucovala čtenáři právě hodnotící vztah k věcem jimi označeným.“⁵⁵ Vančurovo „vypravování je proces, v jehož průběhu se jednotlivým

⁵² Mukařovský, *Studie II*, s. 515. (*Vančurovská prolegomena*)

⁵³ Mukařovský, *Studie II*, s. 515. (*Vančurovská prolegomena*)

⁵⁴ Mukařovský, *Studie II*, s. 512. (*Vančurovská prolegomena*)

⁵⁵ Mukařovský, *Studie II*, s. 500. (*Vančurovská prolegomena*)

dějům, činům, věcem i osobám přisuzují jisté hodnoty, podle kterých jsou zařazovány do celku [...].“⁵⁶ Přesně je východisko takového tázání formulováno v další studii věnované Vladislavu Vančurovi *Řeč při tryzně* (1945): „Bylo by chyba domnívat se, že věta, její výstavba je záležitost pouhé formy. Věta není jen takový a takový skladební útvar, taková a taková melodická formule, ale také, a především i v podstatě, jistý způsob myšlení, jisté zaujetí poměru ke skutečnosti, o které vypovídá.“⁵⁷ – Tam, kde je centrem myšlení o literatuře estetická funkce, měla by být centrální (nikoli samozřejmě jedinou) otázkou, ze které veškeré zkoumání vychází a k níž se vrací, otázka po vztahu (onoho konkrétního) literárního díla a člověka, po postoji ke světu, který dílo jedinečným charakterem své existence zakládá – tedy rozumět způsobu utváření uměleckého textu jako věci estetické účinnosti a tázání se po jejím charakteru. Tím nechci tvrdit, že zkoumání, které si tyto otázky explicitně neklade, je bezcenné, to v žádném případě! Hovořím o koncepci sémantického gesta a o tom momentu, který vnímám jako skutečně závažný, klíčový, originální, inspirativní – o pojetí uměleckého textu jako specifického sémantického pohybu, který nás svým jedinečným způsobem vede ke smyslu, a o úsilí artikulovat nejen charakter tohoto pohybu, ale také směr, kterým ukazuje. Tedy nejen způsob pojmání sémantiky umělecké díla literárního, které chápe vše v díle jako význam, odlišuje tuto koncepci od prosté detailní poetologické analýzy.⁵⁸ Především je to snaha nalézt takový přístup k uměleckému dílu, který by dokázal pojmenovat to, co zakládá jeho nenahraditelnou hodnotu, tedy onen specifický způsob, jímž odkazuje ke vztahu člověka a světa.

Ve formulacích charakterizujících koncept sémantického gesta narážíme na jeho produktivní a receptivní vazby. Na základě některých definic bychom mohli rozumět sémantickému gestu jako vědomému výkonu autora, který pak v identické podobě vnímá recipient. Mukařovského pojetí autorské intence je však odlišné. – V dějinách

⁵⁶ Mukařovský, *Studie II*, s. 507. (*Vančurovská prolegomena*)

⁵⁷ Mukařovský, *Studie II*, s. 495. (*Řeč při tryzně*)

⁵⁸ Sám Mukařovský zdůrazňuje *dynamičnost* takového přístupu v kontrastu ke *statičnosti* kompozičního rozboru: „Kompoziční rozbor není odsouzen ke strnulé statičnosti, budou-li na něj aplikovány zásady významové dynamiky, jejichž výčet byl podán při rozboru významové výstavby větné; nabývá tak možnosti vyústit ve zjištění ‘formálního’, a přece konkrétního ‘sémantického gesta’, jímž je dílo organizováno jako jednota dynamická od nejjednodušších prvků k nejobecnějšímu obrysu. Přes svou zdánlivou ‘formálnost’ je sémantické gesto něco zcela jiného než forma pojatá jako vnější ‘roucho’ díla; je faktem sémantickým, významovou intencí, třebaže kvalitativně neurčenou. A právě proto, že je podstaty významové, umožňuje pochopení a určení vnějších souvislostí díla s básnickovou osobností, se společností, s jinými oblastmi kultury.“ – Mukařovský, *Studie II*, s. 61-62. (*O jazyce básnickém*)

estetického myšlení byl kladen různý důraz na jednotlivé póly estetické komunikace (autor – estetický objekt – recipient); Mukařovského strukturalistická estetika je estetikou objektivistickou, tedy soustředěnou k estetickému objektu, jenž je pro ni „východiskem zkoumání“.⁵⁹ To však neznamená, že by pro Mukařovského pozbyla otázka individua a individuality v umění jakéhokoli smyslu: básnická osobnost mj. je pochopena jako zásadní činitel dynamiky literárního vývoje. Pro Mukařovského však není výhradním subjektem umění tvůrce – individuem v umění je mu jedinec stejně jako kolektivum, autor stejně jako recipient, přičemž jejich funkce nejsou aktivita-tvůrce a pasivita-vnímatele, nýbrž vzájemná provázanost, závislost a vliv, někdy dokonce prolínání mezi individuem tvořícím a vnímajícím.⁶⁰

Mukařovského postoj k autorské osobnosti i vnímání je nesen jeho znakovým pojetím estetické komunikace. Obrat od subjektivismu k objektivnímu pojetí, tj. od zaměření na umělcovu osobnost, jíž je uměleckého dílo výrazem, k zaměření na dílo jako na výhradní zdroj uměleckého smyslu a východisko vědeckého zkoumání, je založen na přesvědčení, že autorova osobnost, jeho soukromý vnitřní svět je nejen vcelku nesdělitelný, ale pro ostatní jedince ve svém nesdělitelném aspektu vlastně lhostejný.⁶¹ Objektivní pojetí je soustředěno ne již k osobnosti Tvůrce přesahující dílo, ale k estetickému objektu přesahujícímu svou znakovou povahou vědomou vůli svého autora: „Dílo básnické je vzhledem k básníkovu životu vždy *znakem*, někdy přímým, častěji však obrazným; i fakty skutečně zažitě, jsou-li podány tak, jak se udály, mohou v souvislosti díla nabyt zcela jiného smyslu, než jaký měly v souvislosti básníkovu života.“⁶² Tedy: „[...] duševní stav umělcův, pokud vůbec do díla může vejít, [je] objektivován, odtržen od svého zdroje, proměněn ve znak.“⁶³ Umělecké dílo jakožto znak musí fungovat ve své sdělitelnosti, ve své schopnosti prostředkovat směrem k vnímání. Sebehodnotnější vnitřní duševní pochody nenabydou-li podoby srozumitelného vnějšího znakového výrazu, zůstávají zcela mimo vědomí recipienta.

Mukařovský si byl vědom toho, že jazyk, jenž je výhradním znakovým materiálem uměleckého díla literárního, není prostým a jednoduchým nástrojem přenosu významů, že jeho gramatika není kopií gramatiky světa, ani gramatiky

⁵⁹ Viz Mukařovský, *Studie I*, s. 13. (*Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*)

⁶⁰ Viz Mukařovský, *Studie I*, s. 284-285. (*Osobnost v umění*)

⁶¹ Viz Mukařovský, *Studie I*, s. 275. (*Osobnost v umění*)

⁶² Mukařovský, *Studie I*, s. 259. (*Básník*)

⁶³ Mukařovský, *Studie I*, s. 288. (*Osobnost v umění*)

vědomí.⁶⁴ Vždyť pojetí estetické funkce slovesných děl u Mukařovského a poetické funkce básnictví u Jakobsona výslovně zdůrazňuje rozdíl mezi znakem a skutečností a zaměření na výraz jako zdroj srozumitelnosti: jazyk nezrcadlí pasivně svět, ale zakládá jeho srozumitelnost, a proto je zdrojem smyslu nejen *co* se říká, ale i *jakým způsobem* se to říká – tvar textu zakládá významový pohyb, je významovou gestací. Právě vědomí difference mezi strukturou světa a strukturou jazyka, stejně jako dynamika obého, stojí v základu jedinečného Mukařovského a Jakobsonova pojetí poslání uměleckých děl literárních: tam, kde jazyk aktivně utváří náš vztah ke světu, je nutné jej reflektovat, problematizovat, pečovat o něj, neboť tak reflektujeme, problematizujeme a pečujeme o podobu našeho života. Vrátime-li se ke vztahu autora a díla – jazyk není transparentním nástrojem přenosu myšlenek, ale entitou strukturovanou a strukturující v jiném modu než lidské vědomí. Jazyk stojí mezi umělcem a jeho dílem, které tak nemůže být bezprostředním výrazem autorova duševního stavu. To však neznamená, že se v Mukařovského pojetí autor zcela vytrácí z okruhu tázání literární vědy; ve studii *O jazyce básnickém* kupř. píše: „Tak např. užití náboženské terminologie jako složky lexikální zásoby v jistém díle může ovšem být geneticky vysvětlováno jako důsledek výchovy, které se básníkovi dostalo, jeho společenského zařazení, jeho zaměstnání atd., popřípadě i jako projev snahy básníkovy získat si pochopení jisté části publika nebo aktivně na publikum působit atd.; pokud však jde badateli o samo umělecké dílo, mohou se tyto a jim podobné zřetele uplatnit jako předmět zkoumání až v druhé řadě; nejdříve musí být jasno, jaký *umělecký* úkol splňuje volba slovního materiálu v daném díle.“⁶⁵ V *Genetice smyslu v Máchově poezii* takto Mukařovský ukazuje vztah mezi Máchovou tematikou a skutečností jeho života, jejich prolínání jako výraz obecné tendence sémantické gestace jeho díla. Neboť „vztah ke skutečnosti je také záležitost samé struktury díla, determinuje ji, jsa jí zároveň determinován“.⁶⁶

Na tématu tvůrčí individuality a literárního vývoje řeší Mukařovský vztah mezi objektivním a individuálním. Z hlediska vývojové imanence jeví se Mukařovskému tvůrčí osobnost jako zdroj náhody zasahující do zákonitého samopohybu vyvíjející se strukturní řady. Tedy nikoli příkrý protiklad mezi neomezenou vůlí individua a pojetím individua jako pasivního uskutečňovatele nadosobních zákonitostí umělecké struktury, v němž se musíme postavit na tu či onu stranu, ale dialektický vztah mezi obojím.

⁶⁴ Viz strukturalistické pojetí významu u Jaroslava Peregrina – kap. *Sémantické gesto a intentio operis*.

⁶⁵ Mukařovský, *Studie II*, s. 46-47. (*O jazyce básnickém*)

⁶⁶ Mukařovský, *Studie II*, s. 360. (*Genetika smyslu v Máchově poezii*)

Autorské individuum netvoří ve vzduchoprázdnu, ale v kontextu jistých norem, hodnot, požadavků a očekávání, které mají svůj vliv na výsledek jeho tvorby. Na druhou stranu není diktát tohoto kontextu nikdy absolutní – vždy zde existuje prostor pro svobodné uplatnění tvůrčího vědomí, pro jedinečné životní okolnosti tvůrčího subjektu. Proto právě osobnost je podle Mukařovského onou dynamickou silou, která dává umělecké struktuře vývojový pohyb. Umělecké dílo je tak jedinečným výsledkem setkání dvou motivací – motivace individuální a motivace vývojové.⁶⁷

Od individua (autorského či vnímáterského) odlišuje Mukařovský abstraktní subjekt. Ten je součástí struktury díla, principem jeho jednoty, abstraktním bodem sjednocujícím rozpory sémantické struktury díla, tedy zdrojem jeho záměrnosti. Je to „úběžník všech [...] významů“⁶⁸ díla, a v tomto smyslu korelát pojmu sémantické gesto. „Subjekt nesplývá nikdy – a ani nemůže plně splynout – s žádnou konkrétní osobností, ať autorem, ať vnímatelem daného díla; v své abstraktnosti představuje jen možnost promítnutí těchto osobností do vnitřní struktury díla.“⁶⁹ Subjekt je ono „já“, od kterého básnické dílo jako jazykový projev vychází a které je pociťováno jako nejvlastnější nositel všech citů, myšlenek atd. v díle obsažených; subjekt je bod, z kterého výstavba díla může být přehlédnuta v celé své složitosti i ve svém sjednocení. Je proto mostem od básníka k čtenáři, který může do subjektu promítnout své vlastní „já“, a ztotožnit tak svou situaci vzhledem k dílu s básníkovou.“⁷⁰ Dodejme, že otázka sjednocujícího subjektu (která je ve vztahu k sémantickému gestu reflektována v závěrečné kapitole této práce) se zásadně komplikuje v kontextu studie *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, kdy Mukařovský proti sjednocující sémantické intenci (záměrnosti) klade věcnost vzpírající se tomuto úsilí a dávající pocítit nám skutečnost díla v jeho neznakovosti, nesrozumitelnosti, „nezáměrnosti“.

Receptivní problematika nebyla v okruhu klíčových témat, jimiž se Mukařovský zabýval. Strukturalistický pohled na literaturu vede jej k vyzdvižení objektové stránky estetické komunikace (uměleckého díla), dobové souvislosti pak k domýšlení tohoto

⁶⁷ Mezi dílo a konkrétní psychofyzickou osobu tvůrce klade Mukařovský *básnickou osobnost*. Ta není totožná s psychickou strukturou autora, je strukturou, v níž se sjednocují všechna autorova díla. Tento koncept však nebyl Mukařovským příliš propracován, terminologicky dokonce někdy splývá s osobností autora, někdy s abstraktním subjektem díla. – K otázce subjektu u Mukařovského a jeho terminologickým rozporům viz Kubíček, *Otázka subjektu*.

⁶⁸ Mukařovský, *Studie I*, s. 335. (*Problémy individua v umění*)

⁶⁹ Mukařovský, *Studie I*, s. 258. (*Individuum v umění*)

⁷⁰ Mukařovský, *Studie I*, s. 264. (*Básník*)

postoje ve vztahu k přístupům soustředěným na autorskou osobnost jakožto zdroj jeho smyslu. Problematika recepce se tak v Mukařovského studiích objevuje spíše mimochodem a tvoří jednu z nejméně propracovaných a zargumentovaných částí jeho estetiky.

Na mnoha příkladech z rozličných oblastí lidské kultury Mukařovský ukázal, že stejně tak jako mohou jakékoli věci či činnosti estetické funkce nabýt, tak mohou být užívány bez zřetele k funkci estetické. Estetická funkce tedy není vlastností předmětu, ale závisí na vztahu vnímajícího individua k tomuto předmětu. Jaký je charakter tohoto vztahu? Hovoří-li Mukařovský o tom, že esteticky lze vnímat prakticky cokoli, zdálo by se, že je to jen otázkou libovůle, vědomého rozhodnutí subjektu či jeho nevědomého aktuálního naladění. Z čistě subjektivního hlediska v podstatě ano. „Jakmile ovšem místo hlediska jednotlivcova zaujmeme stanovisko sociálního kontextu, ukáže se, že přes všechny prchavé individuální odstíny existuje značně stabilizované rozložení estetické funkce ve světě předmětů a dějů.“⁷¹ – Otázka estetického postoje – konkrétně recepce uměleckého díla – je takto rozvržena mezi dvě hlediska: čistě subjektivní a sociální.

Svůj výklad estetické funkce ve studii *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* shrnuje Mukařovský takto: „1. Estetično není ani samo reální vlastností věcí, ani není jednoznačně vázáno k některým jejich vlastnostem. 2. Estetická funkce věcí však není ani úplně v moci individua, třebaže z čistě subjektivního stanoviska může cokoli nabýt (nebo naopak postrádat) estetické funkce bez ohledu na své utváření. 3. Stabilizace estetické funkce je záležitost kolektiva a estetická funkce je složkou vztahu mezi lidským kolektivem a světem. Proto jisté rozložení estetické funkce v světě věcí je vázáno k určitému společenskému celku. Způsob, jakým se tento společenský celek k estetické funkci staví, předurčuje koneckonců i objektivní utváření věcí za účelem estetického působení i subjektivní estetický poměr k věcem.“⁷² Je zřejmé, že charakter našeho vztahu ke světu není pouhou subjektivní libovůlí, ale závisí rovněž na povaze toho, k čemu se vztahujeme, a že způsob našeho vztahování je do značné míry dán našimi psychofyzickými dispozicemi, kulturou, v níž vyrůstáme a žijeme, strukturou našeho jazyka, horizontem zkušenosti atd. Ať už je to zapříčiněno čímkoli (kulturními konvencemi a uměleckou tradicí či konstitutivními principy

⁷¹ Mukařovský, *Studie I*, s. 85. (*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*)

⁷² Mukařovský, *Studie I*, s. 95. (*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*)

antropologickými,⁷³ či ještě zcela něčím jiným), je realitou, že sice všechny předměty a činnosti se mohou potenciálně stát nositeli estetické funkce, reálně jsou však schopny v kontextu lidské praxe fungovat esteticky v nestejně míře⁷⁴ (věcí nebo dějem obvykle přímo uzpůsobeným k účelu fungovat vzhledem k tomuto cíli je umělecké dílo). Stejně tak je patrné, že přes všechny individuální odlišnosti funguje v našem světě prostor sdíleného, jenž vůbec umožňuje komunikaci a fundamentální porozumění, a tedy kulturu jako takovou. Pojmem, kterým Mukařovský vyjadřuje tento sdílený prostor spojující individuální stavy vědomí, je *kolektivní vědomí*: „Kolektivní vědomí nehypostazujeme jako psychologickou realitu, ani nemíníme tímto slovem pouhé sumární označení souboru složek společných jednotlivým individuálním stavům vědomí. Kolektivní vědomí je fakt sociální; lze je definovat jako místo existence jednotlivých systémů kulturních jevů, jako jsou jazyk, náboženství, věda, politika atd. Tyto systémy jsou reality, třebaže pomocí smyslů přímo nevnímatelné: svou existenci dokazují tím, že vzhledem ke skutečnosti empirické projevují sílu normující [...]“.⁷⁵ Konkrétní recepce uměleckého díla tedy probíhá na tomto půdorysu: v jistém smyslu je individuální a neopakovatelná, neboť probíhá v kontextu jedinečné situace (pocitů, myšlenek, imaginace, zkušenosti), v jiném smyslu sdílená, neboť probíhá v kontextu kolektivního vědomí (jazyka, norem, hodnot).

Mukařovský uchopuje tuto problematiku do jisté míry jako paralelu vztahu autorská osobnost – umělecké dílo: jeho polemika s „psychologismem“ v literární vědě a obrat k sémiotickému pojetí, které jej vedly k odmítání psychického života autora jako výhradního zdroje smyslu díla, směřují paralelně také k odmítnutí „privátní psychologie“ vnímatele při konstituci estetického objektu: „Pojetí umění jako znaku nás vysvobozuje z neomezeného subjektivismu, jenž předpokládá, že umělec je s to, aby svou osobnost, svůj soukromý zážitek, svůj duševní stav vložil do díla beze zbytku. A stejně nás činí pojetí uměleckého díla jako znaku nezávislými na nahodilém vnímateli, jenž si může interpretovat dílo ve směru svých osobních přání, své životní zkušenosti a

⁷³ Viz Mukařovský, *Studie I*, s. 102 an. (*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*)

⁷⁴ „[...] je možné, aby kterákoli věc nebo děj, bez ohledu na své ustrojení, se staly nositeli estetické funkce, a tudíž předměty estetické libosti. Jsou však jisté předpoklady v objektivním ustrojení věci (nositele estetické funkce), které vznik estetické libosti usnadňují. Estetická potence není ovšem inherentní objektu: aby se objektivní předpoklady mohly uplatnit, musí jim cosi odpovídat v ustrojení subjektu estetické libosti. Subjektivní předpoklady mohou mít zdůvodnění jednak zcela individuální, jednak sociální, jednak konečně antropologické, dané samou přirozeností člověka jako druhu.“ - Mukařovský, *Studie I*, s. 102. (*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*)

⁷⁵ Mukařovský, *Studie I*, s. 96. (*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*)

svých dispozic psychických i fyzických.“⁷⁶ Takto se však v jistém smyslu dostává do rozporu se svým pojetím estetické funkce, kdy – připomeňme – umělecké dílo (z hlediska reference) „[...] ukazuje ke skutečnostem známým vnímáтели, které však nejsou a nemohou být nikterak vysloveny ani naznačeny v díle samém, protože tvoří součást vnímátelovy intimní zkušenosti. Tento trs skutečností může být velmi značný a věčný vztah uměleckého díla ke každé z nich je nepřímý, obrazný. Skutečnosti, s nimiž může být umělecké dílo ve vědomí i podvědomí vnímátelově konfrontováno, jsou vklíněny do celkového intelektuálního, citového i volního postoje, jež vnímátel zaujímá ke skutečnosti vůbec. Zkušenosti, které se ve vnímáтели rozvlní nárazem uměleckého díla, přenášejí proto svůj pohyb i na celkový obraz skutečnosti v mysli vnímátelově. Neurčitost věcného vztahu uměleckého díla je tedy kompenzována tím, že na ně odpovídá vnímající individuum nikoli jen částečnou reakcí, nýbrž všemi stránkami svého postoje ke světu a skutečnosti.“⁷⁷ – K tomuto rozporu se budu v dalších částech své práce nejednou vracet, proto považuji za nutné specifikovat jej blíže.

V pojetí uměleckého díla jako znaku, jehož cílem je prostředkovat mezi autorem a vnímátelem, stává se rozhodujícím komunikativní charakter uměleckého díla: umělecké dílo esteticky funguje zcela mimo vztah k autorově původní duševní intenci, která se stává esteticky relevantní pouze tehdy a pouze tím způsobem, jímž je schopna nabýt komunikativního rázu (zhmotnit se a být recipována ve znakovém materiálu). Znak je přitom definován svým kolektivním významem, je kulturním jevem existujícím v prostoru kolektivního vědomí. A tak jako zůstávají mimo umělecké dílo-artefakt veškeré duševní pochody autorovy, které nejsou sdělitelné v komunikativním prostoru kolektivního vědomí, zůstávají pro Mukařovského mimo umělecké dílo-estetický objekt veškeré duševní pochody recipienta, které stejným způsobem nenabydou objektivně sémiotického rázu: „Pro svou znakovou povahu neodpovídá umělecké dílo plně ani psychickému stavu, z kterého vzešlo u autora, ani onomu, který navozuje u vnímátele; psychické stavy, s kterými takto vstupuje aktivně či pasivně ve styk, obsahují pokaždé – kromě obrysů daných uměleckým dílem – ještě také prvky individuální, neopakovatelné a ze stanoviska objektivní (tj. nadosobní) estetické struktury nahodilé.“⁷⁸ – Tato paralela je však problematická: zatímco umělecké dílo skutečně funguje mimo dosah autora duševního života jako hmotný objekt-znak (recipient mnohdy autora ani nezná a

⁷⁶ Mukařovský, *Studie I*, s. 306. (*Problémy individua v umění*)

⁷⁷ Mukařovský, *Studie I*, s. 138-139. (*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*)

⁷⁸ Mukařovský, *Studie I*, s. 14. (*Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*)

estetickou recepci díla to nijak neznemožňuje), recepce velice často zůstává na rovině verbálně neartikulovaných pocitů, představ a myšlenek – sám Mukařovský to formuluje takto: „Koneckonců je každý proces vnímání individuální: duševní stav, jímž je vnímání doprovázeno, je u každého vnímatele jiný. Vždy se při vnímání uměleckého díla vyskytuje například jistý okruh asociací, které dílo divákovi zabarví, dodají strukturu díla konkrétní psychickou tvářnost, a ty jsou od případu k případu u různých individuí různé.“⁷⁹

Zaujmeme-li tedy ono „stanovisko nadosobní estetické struktury“, zůstáváme mimo výhled na klíčové aspekty estetické recepce. Stanovisko nadosobní estetické struktury znamená definovat dílo-estetický objekt sociálně: estetický objekt je „výsledkem vzájemného setkání popudů vycházejících z díla s živou estetickou tradicí, jež jest majetkem kolektiva“,⁸⁰ přičemž „[...] místem tohoto prolnutí je vědomí hodnotícího jednotlivce“.⁸¹ Estetický objekt má i v tomto pojetí svou dynamiku – není ideální metafyzickou entitou, jeho proměnlivost je však výsledkem proměny kolektivního vědomí, nikoli odlišností konkrétních individuálních recepcí. Vše individuální pak zůstává mimo estetický objekt.⁸² „Dílo-věc funguje tedy pouze jako vnějškový symbol [...], kterému odpovídá v kolektivním vědomí určitý význam (jemuž občas říkáme 'estetický objekt') daný tím, co mají společného subjektivní stavy vědomí, vyvolané dílem-věcí u členů určité kolektivity. Proti tomuto ústřednímu jádru, které náleží kolektivnímu vědomí, existují, jak se samo sebou rozumí, v každém aktu vnímání uměleckého díla ještě navíc subjektivní psychické prvky [...]. Tyto subjektivní prvky mohou rovněž být objektivovány, ale pouze pokud jejich obecná kvalita anebo jejich kvantita jsou určeny ústředním jádrem, které je v kolektivním vědomí. [...] Takovýmto způsobem nabývají subjektivní složky psychického stavu vnímajícího subjektu objektivně sémiologického rázu, podobného tomu, který mají 'druhotné' významy slova, a to aspoň nepřímou, prostřednictvím jádra, jež náleží do společenského vědomí.“⁸³ – Takto hypostazovaný estetický objekt, založený na předpokladu

⁷⁹ Mukařovský, *Studie I*, s. 312. (*Problémy individua v umění*)

⁸⁰ Mukařovský, *Studie I*, s. 162. (*Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?*)

⁸¹ Mukařovský, *Studie I*, s. 164. (*Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?*)

⁸² „Vybavením z naprosto přímé a stroze jednostranné souvislosti s původcem byla záměrnost odpsychologizována; její přiblížení ke vnímátele z ní nečiní fakt psychologický, ježto vnímátele není určité individuum, ale člověk kterýkoli – to, co vnímátele vnáší do vnímaného díla při vnímání, tedy vnímáteleova privátní 'psychologie', mění se od vnímátele ke vnímátele a zůstává takto mimo dílo jakožto objekt.“ - Mukařovský, *Studie I*, s. 363. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

⁸³ Mukařovský, *Studie I*, s. 209. (*Umění jako sémiologický fakt*)

intersubjektivní (kolektivní) sémantické struktury, která je společnou bází všech individuálních vědomí, a hranicemi této struktury vymezený a limitovaný, je z mnoha důvodů problematický.

Vycházíme-li z estetické funkce, z otázky po smyslu umění v lidském životě, nemůžeme od individuálních aspektů četby odmyslet, neboť jedinečné (a často prchavé) emoce, představy a myšlenky k estetickému postoji bytostně patří. Estetický postoj se nenaplnuje a nevyčerpává prostým aktem pasivního vnímání, není zrcadlením čehosi předem daného vědomím recipienta – k jeho konstitutivním rysům patří třeba moment sebereflexe,⁸⁴ a v tomto smyslu je tvorbou, která pracuje s individuální životní zkušeností recipienta a jeho aktuálním porozuměním. Estetický postoj, má-li být postojem estetickým, má své nároky: estetická funkce má ráz energie vytrhávající člověka z automatismu účelových vazeb, z naučených postojů, z neproblematičnosti rozumění. To předpokládá konfrontaci našeho horizontu vztahování se ke světu s horizontem jiným (Paul Ricoeur hovoří o dialektice odstupu a přisvojení a pojetí čtení jako touhy a úsilí produktivně překonat jinakost rozšířením seberozumění),⁸⁵ a to konfrontaci, která nás vytrhává z kontextu všedního automatismu a dává nám pocítit jeho nesamozřejmost. Recepce uměleckého díla, má-li být smysluplná, tak nemůže znamenat naprosté zasazení uměleckého díla do kontextu našeho prožívání a rozumění, ale zážitek jiného, cizího, který je nárazem na tvary našeho důvěrně známého, přehledného, samozřejmého a neproblematického rozumění světu. Stejně tak ale nemůže znamenat „odmyslení“ od našeho individuálního světa, má-li mít smysl pro náš život: aktuální zápasy lidské existence nemohou být přítomny v kolektivním vědomí, právě ony se však v jistém smyslu stávají referentem uměleckého díla, hlavními body jeho projektovaného smyslu, jenž je zakládán v horizontu uměleckého tvaru. Estetická recepce je v tomto smyslu procesem rozrušení stávajícího řádu našeho privátního světa a hledáním a zakládáním řádu nového.⁸⁶ A právě proces zakládání smyslu, nikoli

⁸⁴ Viz Zuska, *Estetika*.

⁸⁵ Viz Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 63-65.

⁸⁶ Estetický postoj takto „tematizuje“ nikoli referent uměleckého díla, ale náš vztah ke světu jako celku: „Věc, která se stává estetickým znakem, odhaluje, dává člověku pocítit vztah mezi ním samým a skutečností. Podle způsobu, jakým člověk vnímá a cítí jistou danou skutečnost, ke které právě zaujal estetický postoj, může být vnímána a pocíťována skutečnost jakýkoli, celé univerzum. [...] Způsob, kterým je utvářen předmět, jehož se estetický postoj zmocnil, předmět, který se stal nositelem estetické funkce, udává jistý směr pohledu na skutečnost vůbec. [...] Ať sebedrobnější je úsek skutečnosti, který zobrazuje, ba i tehdy, nezobrazuje-li vůbec nic – jako např. výtvar hudební – je uměleckým dílem jakožto estetickým znakem dán nárok poukazovat ke skutečnosti jako celku a vyjadřovat i navozovat vztah člověkům k veškerenstvu.“ – Mukařovský, *Studie I*, s. 66. (*Význam estetiky*)

výsledné sdělení, je z hlediska estetického postoje rozhodující: „Umělecké dílo tedy na rozdíl od jiných druhů znaků, např. jazykových, klade především důraz nikoli na výsledný, jednoznačný vztah ke skutečnosti, ale na proces, kterým tento vztah vzniká.“⁸⁷ „Než se [...] vnímatel celkového smyslu dobere, musí proběhnout proces vytváření tohoto celkového smyslu. A na tomto procesu záleží při uměleckém díle především.“⁸⁸

Ve studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění* Mukařovský ukazuje takový náraz jako náraz nezáměrnosti, věčnosti. Problematiku záměrnosti a nezáměrnosti Mukařovský nechápe jako otázku po intenci (psychofyzického) autora, po jeho vědomých a nevědomých psychických pochodech provázejících vznik díla. Obrací se k dílu jako k autonomnímu znaku, který nemůže být vyložen vztahem k svému původci, ani vztahem ke skutečnosti, kterou zobrazuje, ale pouze jako svébytný sémantický celek. Estetický postoj je tedy úsilím po uchopení díla jako významového celku – a právě „záměrnost je onou silou, která jednotlivé části a složky díla v jednotu spíná, jež vkládá do díla smysl. [...] Jednota uměleckého díla [...] může být po právu spatřována jen v záměrnosti, síle působící uvnitř díla, jež usiluje o překonání rozporů a napětí mezi jeho jednotlivými částmi a složkami, dodávajíc tak jejich souboru jednotného smyslu a každé z nich určitého vztahu k ostatním.“⁸⁹ Záměrnost je sémantickou energií, výsledkem úsilí vnímatele o významové sjednocení díla – nezáměrnost pak vše, co se tomuto úsilí vzpírá: „záměrnost *nutně* navozuje ve vnímání dojem artefaktu, tedy pravého protikladu bezprostřední, 'přirozené' skutečnosti, avšak živé, pro vnímatele neautomatizované dílo vyvolává *nutně vedle* dojmu záměrnosti (nebo spíše: nerozdílně zároveň s ním) i bezprostřední dojem skutečnosti, nebo spíše: dojem *ze* skutečnosti.“⁹⁰ Nezáměrné je nárazem skutečnosti, vzpírající se našim sémantickým a hodnotovým rastrům, energie nezáměrnosti je právě onou deautomatizující silou, oživující silou umění.

Záměrnost tedy není izolovatelnou vlastností díla, ale „jako sémantický fakt je přístupna toliko pohledu toho, kdo k dílu zaujímá poměr nezkalený žádným praktickým zřetelem.“⁹¹ Umělecké dílo tedy není možné izolovat od konkrétního (estetického) vztahu, otázka záměrnosti je otázkou receptivní, problém jednoty díla je problémem

⁸⁷ Mukařovský, *Studie I*, s. 31. (*O strukturalismu*)

⁸⁸ Mukařovský, *Studie I*, s. 30. (*O strukturalismu*)

⁸⁹ Mukařovský, *Studie I*, s. 360. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

⁹⁰ Mukařovský, *Studie I*, s. 365. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

⁹¹ Mukařovský, *Studie I*, s. 360. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

procesu jeho sjednocení: „toto významové sjednocení je zcela dynamické; mluvíme-li o něm, nemáme tedy na mysli statický celkový význam, jenž bývá v estetice tradiční označován jako ´idea díla´.“⁹² Proces recepcce díla je v této studii již vnímán jako tvořivé setkání díla (objektivních vlastností artefaktu) a vnímatelské aktivity. „I vnímatel je vůči dílu aktivní: sjednocení významové, ke kterému při vnímání dochází, je ovšem ustrojením díla silnější či slabší měrou navozováno, neomezuje se však na pouhý vjem, nýbrž má povahu úsilí, kterým se navazují vzájemné vztahy mezi jednotlivými složkami vnímaného díla. Toto úsilí je dokonce tvořivé v tom smyslu, že uvedením složek a částí díla v složitě a přitom sjednocené vztahy vzniká význam neobsažený v žádné z nich, je-li vzata o sobě, ani nevyplývající z jejich pouhého součtu. Výsledek sjednocujícího úsilí je ovšem do jisté, někdy i značné míry předurčen utvářením díla, vždy však závisí zčásti i na vnímání, jenž rozhoduje (nezáleží na tom, zda vědomě či podvědomě) o tom, kterou složku díla pojme jako základ významového sjednocení a jak usměrní vzájemné vztahy složek všech. Ve vnímatelově iniciativě, která ovšem zpravidla je jen do nevelké míry individuální, jsou ze značnější části určena činiteli obecnými, jako dobou, generací, sociálním prostředím atd., je dána možnost, aby různí vnímatelé (nebo spíše: různé skupiny vnímatelů) vkládali do téhož díla záměrnost různou, někdy i značně odchylnou od oné, jakou do díla vkládal a jaké je přizpůsobil jeho původce: v pojetí vnímatelově může nastat nejen výměna dominanty a přeskupení složek, které byly původními nositeli záměrnosti, ale mohou se v něm dokonce stát nositeli záměrnosti i složky takové, které původně byly mimo záměr [...]. Aktivní účast vnímatelova na vytváření záměrnosti dodává této záměrnosti povahy dynamické: jakožto výslednice setkání divákova zaměření s ustrojením díla je záměrnost labilní a kolísá i během vnímání téhož díla, nebo aspoň – i u téhož vnímatele – od vnímání k vnímání [...].“⁹³

Vnímatel tedy není v pasivní pozici odhalovače předem daných významů a významových vztahů, ale tvůrcem estetického objektu. Tvůrčí proces tohoto významového sjednocení podle Mukařovského spočívá ve vzájemném usouvztažnění jednotlivých sémantických složek díla, což však není proces individuálně libovolný či svévolný, ale do značné míry určený sdílenými obsahy kolektivního vědomí. Již u Romana Ingardena však nacházíme pojem „nedourčenost“, tedy poznání, že proces recepcce není pouhým usouvztažněním již dané sumy významů, ale že ke konstituci

⁹² Mukařovský, *Studie I*, s. 372. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

⁹³ Mukařovský, *Studie I*, s. 361-362. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

estetického objektu nutně patří významy, které ve struktuře díla-artefaktu nejsou přítomny, ale vyplněny až v průběhu recepcce („estetické konkretizace“). Epistemologie pak šla ovšem ještě o krok dále: nejen hodnotová hierarchie a vzájemné usouvztažnění složek do výsledného tvaru je tvůrčím aktem vnímatele, ale už samotné porozumění jisté skutečnosti jako „složce“ či „části“ je aktivita bytostně interpretativní.

Kolektivní povahu estetického objektu tak musíme chápat v kontextu těchto momentů, které ji problematizují.⁹⁴ – Konkrétní recepci uměleckého díla provázejí jedinečné představy, emoce, myšlenky, a každá recepcce je v tomto smyslu zcela odlišná od jiné, a to dokonce u téhož recipienta. Předpokládat, že tyto představy, emoce a myšlenky mají jakési jádro společné všem členům kolektiva, je samozřejmě možné, oprávněné, a v jistém smyslu nutné, uchopitelnost takového konceptu a jeho praktická užitečnost je však problematická. Takový předpoklad nás obrací opět do prostoru ideálních entit, ne už sice metafyzických, ale sociálně definovaných, a nese s sebou riziko vyhlášení nutnosti odmyslet od všeho „individuálně nahodilého“, čímž se ztratí z našeho obzoru to, v čem je umění nenahraditelné, v čem se nám otevírá jako možnost a výzva našemu vlastnímu (individuálnímu) životu. Nabízí se otázka, zdali nebude stejně užitečné, teoreticky plodné, rezignovat na podobné předpoklady, jako tomu bylo u rezignace na předpoklad metafyzicky zakotvených estetických hodnot a obratu k pojetí funkčnímu.

V každém případě musíme chápat významové sjednocení díla jako aktivitu zahrnující jak horizont konkrétního recipienta, tak umělecké dílo. Lze klást důraz na tu či onu složku estetického vztahu (téma práva čtenáře vs. práva textu u Umberta Eca), přítomnost obou je však jeho konstitutivní vlastností. Zůstává otázkou, nakolik lze oba horizonty uchopit izolovaně od konkrétního výsledku čtení. Jednou z možností je chápat estetický objekt jako „jednotku smyslu“ ukazující k horizontu absolutnímu, „vzvednutému nad tok dějin“,⁹⁵ k společnému prostoru smysluplnosti, přesahujícímu rozměr individuálního života⁹⁶. Podobné úvahy nás zavádí mimo výhled strukturální estetiky a budou jim věnovány další části této práce.

⁹⁴ O problematických momentech Mukařovského pojetí estetického objektu hovoří také Mojmír Grygar ve svém komentáři k tomuto termínu v *Terminologickém slovníku českého strukturalismu*, s. 195-196.

⁹⁵ Viz Ricoeur, *Úkol hermeneutiky*, s. 15: „život uchopuje život pouze prostřednictvím jednotek smyslu, které jsou vyzvednuty nad tok dějin.“

⁹⁶ Viz Mokrejš, *Umění: a k čemu?*, s. 14-16.

Za hranice strukturalismu

V předcházející části práce jsem se soustředil téměř výhradně na dílo Jana Mukařovského, na jeho vnitřní logiku, na směr, kterým ukazuje k sémantickému gestu, a na směr, kterým ukazuje sémantickým gestem; šlo přitom jen o nutné zmapování (a zjednodušující systematizaci) pojmového prostoru jako východiska dalších úvah – mnohé momenty byly pouze naznačeny, k některým se budu dále vracet. V následující části se na koncept sémantického gesta pokusím podívat z nadhledu, který nám otevírá dílo jiných teoretiků, dotýkajících se podobné problematiky z jiných úhlů pohledu, jiných filozofických východisek, prostřednictvím jiných terminologických nástrojů. Neusiluji tedy o výklad jejich díla, ale pokouším se spíše o dialog s koncepcí sémantického gesta inspirovaný texty jiných autorů.

Mezi strukturalismem a hermeneutikou

Jedním z důležitých témat filosofického díla Paula Ricoeura byl vztah strukturalismu a hermeneutiky. Již v šedesátých letech poukazoval ve své diskusi s Claudem Lévi-Straussem na „dobré právo strukturalismu a [současně] meze jeho platnosti.“⁹⁷ Strukturalismus, jenž je předmětem Ricoeurových úvah, je samozřejmě strukturalismem provenience francouzské. Česká literární věda, obligátně stavějící proti strukturalismu francouzskému literárněvědný strukturalismus český, celkem oprávněně poukazuje na to, že kritici francouzského strukturalismu by to s kritikou pražské školy neměli tak jednoduché.⁹⁸ Mukařovského teorie je totiž ve svých základních konturách otevřena dynamickým momentům, vztahovosti, dění smyslu, otázkám receptivní

⁹⁷ Ricoeur, *Struktura a hermeneutika*, s. 272.

⁹⁸ Viz např. Doležel, *Studie z české literatury a poetiky*, s. 197-222. (*Pražská škola a poststrukturalismus – Pohled z Karlova mostu*) či sborník *Český strukturalismus po poststrukturalismu*. Milan Jankovič přímo píše: „Jeho [Ricoeurova] kritika francouzského strukturalismu nejednou nepřímou poukázala na to, v čem bylo jiné a mohlo být i pro něho přijatelnější zaměření strukturalismu pražského, jemu zřejmě blíže neznámého.“ – Jankovič, *Dění smyslu jako teoretický a interpretační problém*, s. 826.

aktivity,⁹⁹ a právě tímto svým „nedogmatickým“ dynamismem se vzpírá státnosti, esencialismu a následně jednoznačné poststrukturalistické kritice. Nutno přiznat, že svou roli při „odolnosti“ Mukařovského estetiky může hrát i skutečnost, že není uzavřeným systémem, že své obrysy hledá a hledat nepřestává, vyvíjí se, obsahuje nesnadno přehlédnutelné rozpory, což ze své podstaty problematizuje jakoukoli kritiku. Tato otevřenost a nesystémovost je však programová¹⁰⁰ a z dnešního úhlu pohledu se jeví nikoli jako nedostatek, ale zcela naopak jako výhoda a klad.

V následujících odstavcích se pokusím konfrontovat Ricoeurovy úvahy o charakteru, možnostech a hranicích strukturalismu z hlediska interpretace uměleckého díla s estetikou Jana Mukařovského, především s jeho koncepcí sémantického gesta. Vzhledem k výše řečenému je třeba znovu zdůraznit, že slova „Mukařovského estetika“ vyjadřují mé vlastní porozumění Mukařovského teoriím a jejich zachycení v momentě, který je pro mé uvažování inspirativní, a že jsem si vědom toho, že Ricoeurovy charakteristiky strukturalismu, kterými poměřuji strukturalismus Mukařovského, vycházejí z analýz strukturalismu francouzského, nikoli pražského. Hermeneutika pak zde není pouze přístupem kontrastním, ve vztahu k němuž budou zvažovány přednosti a limity strukturalismu, ale zároveň přístupem, který nás přivádí k problematice interpretace, a takto k vlastnímu tématu mé práce – k možnostem aplikace sémantického gesta při interpretaci literárních textů.

Konfrontací strukturalismu a hermeneutiky a možností jejich produktivního spojení se Ricoeur zabývá ve studii z r. 1963 nazvané přímo *Struktura a hermeneutika*. V úvodu poznamenává, že se jedná o dva různé způsoby chápání a přístupu k poznání, otázkou mu však není jejich protikladnost (otázka není položena: strukturalismus, *nebo* hermeneutika), ale právě možnost spojení. Strukturalismus je podle Ricoeura vědou usilující o postižení objektivních, na pozorovateli nezávislých vztahů, hermeneutika

⁹⁹ Tím netvrdím, že si byl Mukařovský vědom té úlohy recipienta, kterou mu přisuzují postmoderní teorie - že vnímal závažnost receptivní aktivity pro konstituci smyslu díla, dosvědčuje právě studie *Záměrnost a nezáměrnost v umění*: „[...] 'smysl' díla nezávisí [...] zdaleka jen na původci, nýbrž do značné míry na způsobu, jakým dílo pojmá vnímatel; ti, kdo z díla chtějí jednoznačně usuzovat na umělce, jeho psychické ustrojení, zážitky atd., jsou, jak známo, vždy v nebezpečí, že budou umělci supponovat svou, vnímatelskou interpretaci díla.“ – Mukařovský, *Studie I*, s. 359, pozn. 5. Zdůrazňuji především otevřenost jeho estetiky, schopnou vyrovnat se s novými podněty - to je mu ostatně fundamentální vlastností strukturalismu samého, jak o tom například svědčí jeho pojetí terminologie: „Pojem jeví se [...] strukturalismu jako energetický prostředek stále obnovovaného zmocňování se skutečnosti, vždy schopný vnitřní přestavby a přizpůsobení.“ – Mukařovský, *Studie I*, s. 10. (*Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*.)

¹⁰⁰ Viz úvodní dva odstavce kapitoly *Estetická východiska sémantického gesta*.

filosofickou disciplínou, jíž jde o porozumění smyslu. Strukturalismus je metodou „upřednostňující syntax na úkor sémantiky“¹⁰¹ – ziskem je objevení skrytého, podvědomého řádu, ztrátou bezvýznamnosti obsahů. Strukturalismus ukazuje synchronní systém, diachronie je upozaděna, resp. pochopena jako přeskupení systému – takový přístup je plodný tam, kde je smysl založen na charakteru vztahů mezi jednotkami systému, není si však schopen poradit se smyslem založeným na události, obsahu, tradici. A o porozumění smyslu (ať tak či onak založeného) jde v každém případě a k tomu nám může strukturální analýza řádu věcí a událostí být (pouze) hlubším či širším zprostředkováním, nemáme-li tedy náš přístup omezit na pseudovědeckou touhu po objektivitě vylučující jakékoli otázky po smyslu, po bytí, po existenci. Bezprostřední obrat ke smyslu je totiž pro svou absenci odstupů, pro svou ne-zprostředkovanost, přístupem „naivním“ (jak jej nejednou označuje Ricoeur) – tam, kde strukturalismus poukazuje ke skrytému, smysluplnému řádu, zůstává často hermeneutika v zajetí tradovaných obsahů, neschopna podstoupit od nich a tázat se jinak, nově. „K novému uchopení smyslu nemůže dojít [...] bez minimálního pochopení struktur“,¹⁰² píše Ricoeur, a zřetelně tak implikuje, že vztah hermeneutiky a strukturalismu nemusí být nutně konkurenční, ale že otevírá možnosti jejich produktivního spojení.

Strukturální a hermeneutický přístup Ricoeur konfrontuje také ve studii *Problém dvojího smyslu* (1966). Ukazuje zde, že tázání po smyslu symbolu může být vedeno dvěma neekvivalentními způsoby: cestou analýzy, rozkládání na menší jednotky, a opačnou cestou syntézy, „[...] která uvádí symboliku ve vztah ke skutečnosti, ke zkušenosti, ke světu, k existenci [...]. Analytickou cestou se odkrývají prvky významu, které s tím, o čem se vypovídá, už nijak nesouvisí. Cestou syntézy se odhaluje funkce významu, funkce, jíž je právě *vypovídat*, 'ukázat'.“¹⁰³ Zatímco analytický přístup se pohybuje v uzavřeném světě jazykových znaků, přístup syntetický se otevírá směrem k mimojazykové skutečnosti; k přístupu prvnímu inklinuje strukturální sémantika, přístup druhý je vlastní hermeneutice. Z jejich rozdílnosti plyne jejich síla a slabost: „V tom je slabost i síla hermeneutiky; a slabost proto, že uchopující řeč v okamžiku, kdy sobě samé uniká, uchopuje ji ve chvíli, kdy se též vymyká vědeckému zkoumání; neboť vědecké zkoumání vychází z postulátu uzavřenosti signantního univerza; z této slabosti pak vyplývá všechno ostatní, především pak význačná slabost spočívající v tom, že

¹⁰¹ Ricoeur, *Struktura a hermeneutika*, s. 283.

¹⁰² Ricoeur, *Struktura a hermeneutika*, s. 301.

¹⁰³ Ricoeur, *Život, pravda, symbol*, s. 189. (*Problém dvojího smyslu*)

hermeneutika je vtahována do války soupeřících filosofických projektů. Avšak tato slabost je její silou, protože okamžik, kdy se mluva vymyká sama sobě i nám, je zároveň okamžikem, kdy přichází sama k sobě, je okamžikem, kdy *vypovídá* [...].¹⁰⁴ Jejich spojením můžeme vyzískat z obou – hermeneutika nás obrací k ontologické funkci řeči, sémantika nám ukazuje její vnitřní fungování, čímž zároveň rozšiřuje naše porozumění pro to, o čem vlastně vypovídá, a prohlubuje tak naše tázání po smyslu.

Strukturalismus se nám z Ricoeurových úvah ukazuje jako přístup analytický, soustředěný k textu jako uzavřené sémantické struktuře prvků a jejich vzájemných vztahů a ukazující na jejich skrytý, smysluplný (tj. ke smyslu ukazující) řád. Uzavřenost umožňuje vědecký odstup, uchopitelnost, objektivitu, systematičnost, zároveň však ztrátu přímého kontaktu se smyslem, se světem, s existencí, s tradicí, po kterých se ptá hermeneutika. Znamená to tedy z hlediska interpretace uměleckého díla, že strukturalismus má schopnost nabídnout nám nový výhled na text, odhalit skryté souvislosti jeho vnitřní sémantiky, sám je však z povahy svého založení tázání po smyslu uzavřen? Znamená to, že všude, kde klademe otázku po smyslu, vyčerpává se strukturalismus svou pomocnou, prostředkující funkcí a nám nezbývá než se – poučení sémantickou analýzou – obrátit k hermeneutice?

Paul Ricoeur to explicitně netvrdí. Z jeho výše prezentovaných úvah však lze (s bezpochyby značnou mírou schematičnosti) dovozovat, že interpretace uměleckého textu může být buď bezprostředním tázáním po jeho smyslu, nebo tázáním „zprostředkovaným“, kritickým, tj. poučeným výsledky sémantické analýzy. Domnívám se, že Mukařovského koncepcí sémantického gesta může ukazovat na takovou podobu analýzy, která nemusí být pouhým zprostředkováním, obratem od prvotního chápání smyslu do uzavřeného světa významů a od něj znovu nazpět k tázání po smyslu,¹⁰⁵ ale tázáním vedeným v permanentním kontaktu se smyslem. Ricoeur píše: „strukturální vysvětlení představuje dnes nutnou okliku, etapu vědecké objektivnosti na cestě nového uchopení smyslu.“¹⁰⁶ Tato „strukturální oklika“ může mít jistě mnoho podob, sémantické gesto by mohlo být takovou, která přes metodologické abstrakce a sémantické modelování textu neztrácí z dohledu otázku po jeho smyslu. Mám přitom na mysli sémantické gesto jako otevřený analytický a interpretační projekt a jeho potenciál,

¹⁰⁴ Ricoeur, *Život, pravda, symbol*, s. 192. (*Problém dvojího smyslu*)

¹⁰⁵ Viz Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 97-129.

¹⁰⁶ Ricoeur, *Struktura a hermeneutika*, s. 301.

nikoli jako uzavřenou koncepci, jejíž podoby a možnosti byly definitivně určeny Mukařovského dílem.

Mukařovského strukturalistická estetika, jak zřetelně dokládá Milan Jankovič v *Díle jako dění smyslu*, stejně jako Petr V. Zima ve své *Literární estetice*, je založena na kantovské estetické tradici, obhajující autonomii umění, odmítající redukovat umělecký výraz na univerzální pojem. Nikoli jen obsah, ale celý umělecký tvar je zdrojem smyslu, a ten je tak ve své identitě nepřeložitelný, nevyložitelný. „[...] všechny složky uměleckého díla jsou zároveň obsahem i formou, již proto, že jsou v podstatě všechny nositeli významu“,¹⁰⁷ píše Mukařovský, a vymezuje se tak nejen vůči „obsahové“ estetice, pro niž není umělecké dílo než nositelem idejí, ale také vůči formalismu, soustředěnému výhradně na formální výstavbu uměleckých textů: *Jak je dělán don Quijote*, ptá se Viktor Šklovskij a nebohého dona Quijota redukuje na funkci syžetu. A sémantická relevance uměleckého tvaru stojí v základu Mukařovského nejdůležitějšího analytického / interpretačního konceptu – sémantického gesta.

Mukařovský se na základě svých estetických východisek obrací k významové výstavbě díla jakožto zdroji smyslu a pokouší se artikulovat sémantickou energii jeho utváření. Analyzuje jednotlivé složky či vrstvy textu a ukazuje jejich sémantické souvislosti, nehledá však autonomní řád jejich vnitřní strukturace neodkazující než k sobě, ale jejich sjednocující gestaci, která svým jedinečným způsobem ukazuje na svět: „jde [...] netoliko o zachycení toho, co je na básníkově díle uměleckého, ale i o postizení vlivu, jakým básník působí prostřednictvím díla na postoj člověka ke skutečnosti denního života.“¹⁰⁸ V tomto smyslu tedy zakládá sémantické gesto tak, aby – uvažujeme-li o tom v kontextu výše řečeného – bylo možno učinit v jednom pohybu to, co Ricoeur ve svých úvahách rozděluje mezi dva odlišné přístupy: přístup strukturalistický a přístup hermeneutický. Na druhou stranu je však v Mukařovského studiích také nepřehlédnutelná přítomnost napětí mezi objektivizujícími ambicemi sémantické analýzy, která se ocitá v centru pozornosti, a interpretací, která je upozaděna – napětí mezi svébytným světem uzavřeného univerza významů a jeho vržením do nekonečně otevřeného světa smyslu.

¹⁰⁷ Mukařovský, *Studie I*, s. 190. (*Umění*)

¹⁰⁸ Mukařovský, *Studie II*, s. 451. (*Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka*)

V *Teorii interpretace* popisuje Ricoeur klíčové vlastnosti a preference strukturálního přístupu, paradigmaticky založeného na saussurovské lingvistice, a tato charakteristika nám jistě Mukařovského tendence může osvětlit. Strukturální přístup se odvrací od intencionální události diskursu, která je jedinečná, a obrací se k univerzálnímu, systematickému kódu; ideálem je imanentní systém o konečném počtu prvků a jejich vzájemných vztahů (a nedostižným vzorem systém fonologický). Význam strukturního prvku přitom není substanciální, ale vyplývá z jeho pozice v systému. Obtížná uchopitelnost vývojové změny pak znamená preferenci synchronie a interpretaci diachronie jako přeskupení systému.¹⁰⁹ – Co takto metodologicky vyznačená cesta znamená, ukazuje Ricoeur ve studii *Struktura, slovo, událost*¹¹⁰: strukturální lingvistika je přístupem uzavírajícím předmět zkoumání do taxonomií, konečných inventářů, systému binárních opozic, neboť pouze uzavřený systém může být podroben analýze. Tento přístup, soustředěný k imanentní struktuře jazyka (*langue*), vnáší svou metodologickou abstrakcí do lingvistiky vědeckost, zároveň však zůstává na prahu reference, tedy odsouvá prvotní funkci promluvy (*parole*) – vypovídat. Hermeneutický přístup oproti tomu chápe text jako jedinečnou událost řeči, jako diskurs-*parole* přesahující svou jedinečností hranice systému-*langue*.

Hermeneutický výhled, pohlížející na text jako na jedinečné poselství smyslu, byl pro strukturalismus z bytostné povahy jeho založení obtížně dosažitelný; v Mukařovského *Básnické sémantice* tak kupř. čteme: „Lingvistovi však je promluva, *parole*, přístupna jen tehdy a jen potud, pokud lze v ní objevit jisté jevy mající platnost *obecnější než individuální*. [...] Nemůže-li tedy lingvistika studovat *parole* (promluvu) ve vlastním, individuálním slova smyslu, není to možné ani stylistice, která je její součástí. I stylistika studuje toliko *langue*, tj. jazykový kánon, normu obecnou danému jazykovému společenstvu, ovšem *langue* zvláštního druhu [...]“.¹¹¹ Text jako jedinečný zdroj jedinečného smyslu se ocitá mimo výhled strukturální lingvistiky, mimo její tázání přitahované systematickostí *langue*. Pouze jako konkrétní, individuální projev abstraktní, nadosobní struktury, pouze jako *langue*, i když „*langue* zvláštního druhu“, ocitá se text v zorném poli strukturálního zkoumání. Strukturalistický diskurs zde naráží na své meze, které nedokáže v rámci svých paradigmatických kategorií vždy produktivně řešit (ostatně jako každý diskurs, limitovaný svými tvary, svými

¹⁰⁹ Viz Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 15-19.

¹¹⁰ In: Ricoeur, *Život, pravda, symbol*, s. 203-219.

¹¹¹ Mukařovský, *Básnická sémantika*, s. 20.

kategoriemi, preferencemi, cíli, které zakládají – řečeno metaforou Paula de Mana – jeho možnost vhledu, stejně jako jeho slepotu).

Mukařovský takto „hledá“ obecně sdílenou normu, která by mu umožnila umělecký text jako jedinečnou událost řeči zkoumat systematicky z hlediska literárněvědného, a to vznášeje nároky na objektivní platnost výsledků takového zkoumání – hledá literární langue pro svou parole uměleckého textu. Výhradní materiálové zakotvení literárního díla v jazyce umožňuje mu obrátit se obdobně jako jazykověda k (rovněž na půdě saussurovské lingvistiky vznikající) sémiotice – literární dílo je pro Mukařovského znakem, který je charakterizován intersubjektivně prostředkovatelskou funkcí. Paralelně k rozčlenění jazykového znaku na označující a označované odlišuje Mukařovský dílo-věc (označující) a dílo-estetický objekt (označované), které je definováno (stejně jako jazykový význam) kolektivně – je sdíleným významem kolektivního vědomí. Subjektivní asociace, které nejsou objektivované tímto sdíleným sémantickým prostorem, ocitají se mimo estetický objekt: „Pro svou znakovou povahu neodpovídá umělecké dílo plně ani psychickému stavu, z kterého vzešlo u autora, ani onomu, který navozuje u vnímatele; psychické stavy, s kterými takto vstupuje aktivně či pasivně ve styk, obsahují pokaždé – kromě obrysů daných uměleckým dílem – ještě také prvky individuální, neopakovatelné a ze stanoviska objektivní (tj. nadosobní) estetické struktury nahodilé.“¹¹² Takto se Mukařovský zcela oprošťuje od vědecky nepostižitelné mentální intence tvůrčí osobnosti, neboť ta se buď stala komunikovatelnou, srozumitelně přítomnou v uměleckém znaku, nebo zůstala mimo dílo-znak, mimo literární komunikaci, a proto mimo zájem strukturální literární vědy.

Dialektika vymezená póly „duševní stav individua“ vs. „soubor norem, obecně srozumitelná znaková struktura“ vede Mukařovského k tomu, že se odvrací nejen od duševního světa tvůrce, ale v důsledku také od interpretace: „Pojetí umění jako znaku nás vysvobozuje z neomezeného subjektivismu, jenž předpokládá, že umělec je s to, aby svou osobnost, svůj soukromý zážitek, svůj duševní stav vložil do díla beze zbytku. A stejně nás činí pojetí uměleckého díla jako znaku nezávislými na nahodilém vnímатели, jenž si může interpretovat dílo ve směru svých osobních přání, své životní zkušenosti a

¹¹² Mukařovský, *Studie I*, s. 14. (*Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*)

svých dispozic psychických i fyzických.“¹¹³ Intersubjektivně sdílenou strukturou je totiž z hlediska sémantického pouze autonomní význam uměleckého znaku, neboť k jeho smyslu patří také zcela individuální aspekty rozumění, vymykající se pro svou jedinečnost možnosti (a vědeckému požadavku) univerzálně platných výsledků zkoumání. Mukařovský se proto ve svých analýzách soustředí pouze na objektovou stránku estetické komunikace – na umělecké dílo mimo proces geneze i estetické recepcce. Přesněji řečeno – na vnitřní sémantiku uměleckého textu.

Strukturální paradigma takto zakládá přístup, v němž se vytrácí vnější, z hlediska charakteru té které struktury kontingentní, vztahy ke světu mimo systém. Nejsou tedy neuvědomované, ale abstrahované, vytlačené mimo prostor vědy, nebo na okraj jejích témat, neboť pro svou nesystematizovatelnost se vzpírají vědeckému uchopení pojatému strukturálně. Pro nelingvistické disciplíny byla samozřejmě podobná míra systematizace a abstrakce dosažitelná jen v jisté (menší či větší) míře; v literární vědě je výhradní koncentrace na vnitřní zákonitosti literatury a abstrakce od neliterárních aspektů typická spíše pro formalismus; příznačné je Šklovského obrazné přirovnání v předmluvě k *Teorii prózy*: „Zabývám se při studiu literatury zkoumáním jejích vnitřních zákonů. Mám-li uvést paralelu z průmyslu, nezajímá mne situace na světovém bavlnářském trhu, ani politika trustů, nýbrž jen druhy příze a způsoby tkaní.“¹¹⁴ Mukařovský naproti tomu promýšlí i neimanentní, kontingentní vazby – kupř. nahodilost psychofyzického ustrojení tvůrčí osobnosti chápe jako zdroj vývojové dynamiky imanentního samopohybu literatury. Kontingence a vnější strukturní vztahy jsou nakonec nezbytnými strukturními kategoriemi pro vysvětlení těch jevů, které nelze vysvětlit imanentně. Strukturalismus s nimi často pracuje jako s dialektickými protiklady a alespoň tímto způsobem je „systematizuje“, a často se mu tak dokonce daří artikulovat závažná témata velmi inovativním a inspirativním způsobem (viz Mukařovského pojetí záměrnosti a nezáměrnosti v umění). Uzavřít však literaturu do imanentního systému, jenž se vyvíjí samopohybem, znamenalo by redukovat její zkoumání na poetiku, uzavřít ji světu a před světem, a popřít tak nejzákladnější strukturalistický postulát: „Estetická funkce má důležité místo v životě jednotlivců i celé společnosti.“¹¹⁵ To Mukařovského literárněvědný strukturalismus nečiní (pojetí

¹¹³ Mukařovský, *Studie I*, s. 306. (*Problémy individua v umění*)

¹¹⁴ Šklovskij, *Theorie prózy*, s. 7.

¹¹⁵ Mukařovský, *Studie I*, s. 84. (*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*)

vývojové imanence se však přidržuje),¹¹⁶ paradigmatické založení strukturální literární vědy však obrací jeho pozornost k *vnitřním* zákonitostem literatury, jejího fungování a jejího vývoje.

Tyto obecné zásady a tendence určují Mukařovského přístup k analýze či interpretaci uměleckých textů. Mukařovský si je vědom toho, že estetický postoj zakládá při recepci díla kontingentní referenční vazby, jeho dominantní pozornost se však soustředí na sémantické vazby imanentní. Ve studiích usilujících zachytit sémantické gesto konkrétního díla vychází z analýzy jednotlivých sémantických prvků či rovin (intonace, pojmenování, skladba, tematika, ad.) a pokouší se nalézt princip (sémantické gesto) jejich jednotící systematizace.¹¹⁷ Pojmenování tohoto principu, jak jsem se pokusil naznačit výše, se zastavuje v rovině významu (*Vančurovská prolegomena, Genetika smyslu v Máchově poezii*) a směrem k referenci, ke světu jej překračuje spíše jen v náznacích (výše zmíněné studie čapkovské). (Ve studii o *Babičce* se pak vydává snad až příliš daleko – od významu textu až do autorčina (ne)vědomí, jedná se však o studii relativně ranou, z r. 1925, v níž je koncept sémantického gesta pouze implicitně naznačen charakterem sémantické analýzy). V časovém vývoji jako by Mukařovského ochota vydat se za hranice významu vyprchávala a spíše se soustředí dovnitř textu, k metodologické precizaci analytického instrumentáře (*O jazyce básnickém*). Zároveň však, možná aniž by si to uvědomoval, naráží na hranice takové analýzy – pokud se mu klíčem k sémantické gestaci díla zdála být významová výstavba věty, v *Řeči při tryzně* píše: „Základních větných schémat nemá žádná, ani sebevětší literatura a žádný, sebemohutnější spisovný jazyk více než několik [...]“.¹¹⁸ Z tohoto závěru se dá vytušit, že cesta k hledání univerzálního klíče sémantické výstavby uměleckých textů může také skončit v schematické typologii, která by z původního konceptu sémantického gesta, usilujícího postihnout jedinečnou významovou energii díla, ztratila to nejdůležitější – umělecký tvar jako horizont smyslu, který je závažný pro

¹¹⁶ „Tak např. v historii a teorii literatur i umění jest pojímat jako strukturu netoliko samu uměleckou výstavbu a její vývoj, ale i vztahy této struktury k jevům jiným, zejména psychologickým a společenským. I každá z těchto jevových řad jeví se badateli jako struktura a její spoje s řadou zkoumanou mají ráz strukturální vzájemnosti, neboť jednotlivé jevové řady pojí se ve struktury vyššího řádu. Kromě toho se každý náraz zvenčí, mající svůj původ v jiné jevové řadě, projeví uvnitř zkoumané struktury jako fakt jejího imanentního vývoje; tak např. podnět k jisté vývojové proměně umění, i když vzešel z dění společenského, uplatní se jen do té míry a v takovém směru, jak si vyžaduje předchozí vývojová etapa umění samého.“ – Mukařovský, *Studie I*, s. 12. (*Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*) Viz také *Předmluva* ve studii *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*.

¹¹⁷ Viz Mukařovský, *Studie II*, s. 305. (*Genetika smyslu v Máchově poezii*)

¹¹⁸ Mukařovský, *Studie II*, s. 495. (*Řeč při tryzně*)

náš život. Projekt sémantického gesta není hledáním imanentního řádu, ale sjednocující gestace, ukazující ke smyslu a ke světu – tento smysl se však Mukařovský zdráhá konkrétně verbalizovat a zastavuje se u pouhé artikulace charakteru sémantické energie textu. Kam povahou svého jedinečného sémantického pohybu text ukazuje, nechává už na čtenáři.

Mukařovský se takto do značné míry uzavírá tázání po smyslu. Nebo možná jinak: z rozvrhu své metodologie je významnějšímu tázání po smyslu uzavřen. Již Ricoeurova „dialektika“ hermeneutiky a strukturalismu, která je v jistém smyslu dialektikou interpretace a sémantické analýzy, naznačuje bytostné spojení strukturalismu s přístupem analytickým a jeho odstup od interpretace. Strukturalismus pražské školy usiloval být přístupem vědeckým, tedy maximálně oproštěným od subjektivní nahodilosti a spekulace. Ve studii *K metodologii literární vědy* (1944) Mukařovský píše: „výsledek vědeckého zkoumání je tím nevyvratnější, čím méně je na původcově osobnosti závislý, čím více je od jejích stop oproštěn. [...] Nechci ovšem popírat skutečnost, že v humanitních vědách [...] nerozhodují jen fakta, ale že velmi důležitým činitelem je i smysl, který badatel do těchto fakt vkládá. Ten je účasten již při jejich výběru, rozhoduje o jejich řadění a vůbec uvedení ve vzájemné vztahy. Uvědomujeme si dále, že jisté reziduum subjektivity je při nalézání smyslu věcí neodstranitelné, leč to neznamena, že by individuální subjektivnost měla být při něm vyhledávána, stavěna do popředí; jde spíš naopak o to, aby během pracovního postupu a pak při dodatečné kontrole jeho výsledků byla co nejvíc eliminována. Je to do značné míry možné, neboť 'smysl', třebaže je úzce spjat s oblastí psychična, nepatří do ní, nýbrž do oblasti znaků a významů; není záležitostí psychologie, ale sémiologie. A proto také 'smysl', jenž je jen jistým druhem nebo spíše aspektem významu, je sdělitelný od jednotlivce k jednotlivci, je kontrolovatelný a ve vědě je dokonce závazně podroben kritice, která má za úkol vymýt z něho vše, co by nebylo objektivně zdůvodnitelné a tedy nezávislé na jedincově 'mínění'. Subjektivita ve výsledcích vědeckého zkoumání smí mít toliko povahu rezidua nutného, ne však vyhledávaného.“¹¹⁹ Zdálo by se tedy přirozené, že smysl, jenž je nutně přítomný ve vědeckém tázání, a tedy není pouhým trpěným reziduem subjektivity, kterou je třeba vymýt, nebo ji alespoň nevyhledávat, je také vlastním tématem a otázkou, kterou klademe literatuře a konkrétnímu uměleckému

¹¹⁹ Mukařovský, *Cestami poetiky a estetiky*, s. 184-185. (*K metodologii literární vědy*)

dílu. S jeho sdělitelností a kontrolovatelností to však není tak jednoduché: otázka po smyslu, ve fregovské tradici tohoto pojmu spjatá se způsobem pojetí předmětu, znamená – řečeno znovu s Ricoeurem – uvést význam „ve vztah ke skutečnosti, ke zkušenosti, ke světu, k existenci“, tzn. konsekventně také k individuálně prožívané skutečnosti, k subjektivní zkušenosti se světem, k jedinečné existenci. A tam se Mukařovský vydat odmítá, nebo jinak řečeno: nedokáže si možná představit, že by se literární věda, má-li být vědou, podobným směrem vydat mohla, či snad dokonce měla. V každém případě jej tam nezavádí jeho sémiotika soustředěná k vnitřnímu sémantickému pohybu estetického objektu, abstrahující od subjektivních referenčních vazeb. Můžeme se tak jen domnívat, že Mukařovský tušil, že vymýtit subjektivní aspekty smyslu je problematické až nemožné, a jakkoli si byl vědom přítomnosti smyslu ve vědeckém zkoumání literatury vůbec, předmětem svého zkoumání jej nečinil – nemožnost vyhnout se individuálním aspektům ve výsledcích takového zkoumání znamená totiž v intencích výše naznačené metodologie následující: nevyhledávat jej.

Ve studii z r. 1943 nazvané *Záměrnost a nezáměrnost v umění* dospívá Mukařovský k pojetí záměrnosti jako sémantické energie, která „je přístupna toliko pohledu toho, kdo k dílu zaujímá poměr nezkalený žádným praktickým zřetelem“,¹²⁰ tedy pohledu recipienta, jenž zaujímá k dílu estetický postoj (a jenž může být i receptivním pohledem tvůrce na své vlastní dílo). Úsilí oprostit se od problematického psychologického zřetele, který vyvozuje problém záměrnosti/nezáměrnosti z vědomé/nevědomé tvůrčí intence, vede jej k tomu, že se v otázce po záměrnosti obrací od autorské osobnosti k dílu-znaku. Objektivně-znakový, resp. intersubjektivně prostředkovatelský charakter uměleckého znaku znamená autonomii textu ve vztahu k původcově osobnosti ve prospěch vztahu dílo-vnímatel, kdy ovšem vnímatel „není určitá osoba, jisté individuum, ale kdokoli.“¹²¹ Vnímatel je pro Mukařovského abstraktním pólem komunikativního vztahu, neboť jako konkrétní individuum přesahuje (a zároveň nedosahuje) svou jedinečnou subjektivitou intersubjektivní platnosti znaku. Autonomní charakter uměleckého znaku však zároveň znamená specifický referenční vztah: umělecké dílo neodkazuje ke konkrétním jednotlivostem aktuálního světa, ale „[...] jako celek může v povědomí vnímatelově navázat vztah ke kterémukoli zážitku nebo komplexu zážitků vnímatelových (umělecké dílo 'znamená' pak životní zkušenost

¹²⁰ Mukařovský, *Studie I*, s. 360. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

¹²¹ Mukařovský, *Studie I*, s. 358. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

vnímatelovu, duševní svět vnímatelův). [...] Je proto při uměleckém díle velmi závažnou okolností významová jednotnost – a záměrnost je onou silou, která jednotlivé části a složky díla v jednotu spíná, jež vkládá do díla smysl.¹²² Je-li ovšem sémantická jednotka díla výkonem individuální receptivní aktivity, zasazující dílo do sémantického kontextu své jedinečné životní zkušenosti, vymyká se požadavku intersubjektivní platnosti znaku – té totiž nemůže dosáhnout vnímatel-reálné individuum, ale pouze vnímatel-abstraktní “kdokoli” – resp. přesahuje svým receptivním pohybem autonomní význam díla směrem k jeho individuálně pojatému smyslu. Mukařovský tento rozpor neřeší, dokonce se zdá, že jej – diskursivně vymezen rámcem svých kategorií – nevnímá. Přitom na téže straně píše: „[...] 'smysl' díla nezávisí [...] zdaleka jen na původci, nýbrž do značné míry na způsobu, jakým dílo pojímá vnímatel; ti, kdo z díla chtějí jednoznačně usuzovat na umělce, jeho psychické ustrojení, zážitky atd., jsou, jak známo, vždy v nebezpečí, že budou umělci supponovat svou, vnímatelskou interpretaci díla.“¹²³ Tato slova jsou však uvedena v poznámce, tedy vlastně na okraj – mohli bychom říci: na okraj tématu, mimo centrum pozornosti. Také užitý termín „interpretace“ je u Mukařovského ojedinělý a okrajový, nemá potřebu jej používat častěji, nebo jej dokonce definovat a problematizovat.

Rozpor, který se před námi otevřel, je identický Ricoeurově „dialektice“ hermeneutiky a strukturalismu. Dostát intersubjektivní platnosti uměleckého znaku předpokládá soustředit se zcela na význam, na autonomní sémantiku uzavřené textové struktury, která nemá referent. Ovšem dostát prostředkovatelskému charakteru znaku, jehož cílem je vypovídat, znamená obrátit se k referenci, ke smyslu a interpretovat umělecké dílo v kontextu individuálně prožívané zkušenosti se světem. Mukařovský ví, že až v tomto momentu dostává umělecké dílo své estetické funkci, svému jedinečnému úkolu v lidské společnosti, neboť cílem umění není být předmětem vědecké analýzy. Strukturalismus však je založen jako věda a chce být vědou, takovou, jejíž výsledky budou mít platnost objektivní – jejím cílem, zdá se, tak může být jen kultivovat, prohlubovat a rozšiřovat čtenářovu zkušenost s uměním, neboť ten se tváří v tvář smyslu uměleckého díla, smyslu, který ukazuje k možnostem jeho jedinečné existence (Ricoeur), ocitá již zcela osamocen.

¹²² Mukařovský, *Studie I*, s. 359-360. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

¹²³ Mukařovský, *Studie I*, s. 359, pozn. 5. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

Úsilí o vědeckost, které vedlo strukturalisty k určitým závěrům a preferencím, je dnes nutno nahlížet kriticky (což neznamená nutně negativně), a otevřít si tak možný prostor pro překročení hranic strukturální metodologie tam, kde svazuje až k nemožnosti interpretaci uměleckého textu i tázání po její povaze. Nejen poststrukturalismus poukázal na problémy, které objektivizující charakter strukturalismu poněkud relativizují. Nemáme-li ztotožnit strukturu našeho poznání se strukturou skutečnosti samé, nemáme-li vědci vybavenému strukturální metodologií přisoudit roli pouhého pasivního „zrcadla přírody“ (Rorty) odhalujícího „nutné“ vztahy, musíme připustit – vraceje se k Ricoeurovu pojetí strukturalismu ve vztahu k hermeneutice –, že se „strukturální porozumění nikdy neobejde bez určitého stupně hermeneutického porozumění, i když není tematizováno“¹²⁴ (Ricoeur), neboť struktura není než sémantickým polem založeným na porozumění smyslu.

Postmoderní epistemologie a metodologie věd nám otevírá výhled, ze kterého se dokonce jistoty strukturalismu a nejistoty hermeneutiky ukazují naopak: cesta od strukturalismu k hermeneutice, resp. od sémantické analýzy k interpretaci smyslu, není pouze cestou od exaktněji pojaté metodologie, která objektivizovala prostor zakládání smyslu, ale paradoxně také zároveň cestou od epistemologické nejistoty jazykových her ke konkrétním nárokům prožívaného světa. Z tohoto úhlu pohledu není univerzálně platnou sémantická analýza a „svévolnou“ konkrétní interpretace, ale naopak se sémantická analýza ukazuje jako diskursivně (paradigmaticky) libovolná a konkrétní interpretace pevně ukotvená tvary naší existence, naší duševní i tělesné zkušenosti.

Sémantická analýza zůstává v uzavřeném (to neznamená neproměnlivém!) světě jazykových znaků. Tato metodologická abstrakce ji umožňuje zároveň odstoupit i přiblížit se: odstoupit od subjektivního horizontu čtenáře, od významových schémat bezprostředního rozumějícího čtení, a přiblížit se horizontu textu, způsobu jeho výstavby, která je jeho vlastní řečí. Sémantická struktura, kterou nalézáme v textu, je nepochybně výkonem našeho rozumění, a v tomto smyslu není vlastností textu samého, tato epistemologická relativizace výsledků strukturální analýzy však mnoho nemění na faktické schopnosti strukturálního přístupu přivést nás k jiným dimenzím smyslu, než k jakým nás přivádí hermeneutika. Nemáme-li však zcela ztratit z dohledu funkci umění a zahledět se k takovému světu vědy, který nebude „ušpiněn“ dotykem našeho přirozeného světa, ztrácí odpověď „interpretativní“ na otázku po epistemické platnosti

¹²⁴ Ricoeur, *Struktura a hermeneutika*, s. 300.

struktur svůj nevědecký ráz a povzbuzuje nás k pokračování v interpretačním pohybu – tentokrát za hranice sémantiky textu.

Potřeba dostát požadavku vědecké objektivitě podle vzoru přírodních věd, která je blízká strukturálnímu přístupu, není vůbec samozřejmá. Patří k té podobě literární vědy, která napájí své podněty především z německé vědecké a filosofické tradice. Jak ukazuje René Wellek v etymologickém pojednání *Literární kritika: termín a pojetí*, funguje termín *literární věda* (Literaturwissenschaft) v širším kontextu pojmu *věda* (Wissenschaft), zahrnujícím vědy přírodní i humanitní, zatímco v prostředí angloamerického se zcela odpoutal od pojmu *Science*, spojovaného s přírodními vědami a ustálil se v pojmu *literární kritika* (Literary Criticism), užívaném v daleko širším významu než v tradici německé.¹²⁵ Snad právě tato odlišná tradice vymezení konceptů uvažování o literatuře je klíčovým důvodem odlišné podoby literárního zkoumání v německé tradici (jejímž pojetí odpovídá také český literárněvědný strukturalismus) a v tradici angloamerické. Zatímco tedy Mukařovský usiluje o nevývratnost výsledků vědeckého zkoumání, která je mu z hlediska literární vědy přirozeným cílem, píše T. S. Eliot v eseji z r. 1956 *Hranice kritiky*: „Jestliže v literární kritice položíme veškerý důraz na porozumění, riskujeme, že sklouzneme z porozumění k pouhému vysvětlování. Riskujeme dokonce, že budeme pěstovat *kritiku jako vědu, čímž literární kritika nikdy nemůže být*. Když naopak jednostranně zdůrazníme potěšení, můžeme propadnout subjektivismu a impresionismu a naše potěšení se omezí pouze na zábavu a kratochvíli. Když jsem před třiatřiceti lety psal o 'funkci kritiky', vzbuzoval mou nevoli především ten druhý, impresionistický typ kritiky. Dnes se mi zdá, že se musíme mít víc na pozoru před čistě vysvětlující kritikou.“¹²⁶ Tato odlišná tradice a hodnoty, k nimž nová kritika dospěla, tradice, která není postmoderním vědeckým experimentem rozbíjejícím samotné základy vědy (jak by mohly znít výhrady některých vášnivých obránců tradičního pojetí vědecké metodologie a objektivitě na půdě literárního bádání), nás může zbavit obsedantního strachu z nevědeckosti, který přichází se svým varováním všude tam, kde se objeví požadavek interpretace.

Na základě dosud řečeného se vraťme k sémantickému gestu. *Genetika smyslu v Máchově poezii* je tedy, chceme-li ji žánrově kategorizovat, sémantickou analýzou,

¹²⁵ In: Wellek, *Koncepty literární vědy*, s. 149-159.

¹²⁶ Eliot, *O básnictví a básnících*, s. 133. (*Hranice kritiky*) – Zdůraznil D. S.

nikoli interpretací. Mukařovský v ní ukazuje sémantické vazby, které by byly bezprostřednímu tázání po smyslu, odmítajícímu metodickou abstrakci a modelaci, nepřístupné: analýzou jednotlivých sémantických vrstev a slohových prostředků ukazuje jejich společné „směřování k oscilaci mezi vlastním a obrazným významem, zasahujícího všechny významové jednotky, počínaje slovem a konče celým tématem.“¹²⁷ Toto „uvidět“ předpokládá podívat se na text jako na sémantickou strukturu, modelovat jej za pomoci poetologického instrumentáře, abstrahovat od referenčních vazeb, je-li to třeba. Znamená to aplikovat na dílo teoretické a terminologické rastry a odmyslet od všech aspektů, které jsou z hlediska jejich vnitřní logiky irelevantní. Mukařovský takto ukazuje sémantickou energii uměleckého tvaru,¹²⁸ její receptivní potenci: „Oslabení jednoznačné syžetové výstavby, zasypání řečiště, které by usměřovalo jednosměrný tok tématu, má za následek, že [...] počítá básnické dílo Máchovo s duševním životem čtenářovým, jemuž připadá úkol realizovat spojení mezi motivy v díle toliko naznačená. Následek této techniky pro obecně lidskou platnost Máchova díla je neocenitelný: toto dílo připouští celou spoustu významových interpretací. Mnohoznačnost vztahů mezi jednotlivými významovými jednotkami dovoluje, aby každá generace vložila do Máchova díla smysl, jakého sama potřebuje; každé období přetváří znovu a na vlastní odpovědnost básníkovu podobu k svému obrazu, charakterizujíc tak zároveň básníka i sebe. Odtud nepřetržitá životnost Máchova díla [...].“¹²⁹

Sémantická analýza zůstává – z dobrých důvodů – v uzavřeném prostoru sémantického tvaru textu (jakkoli, jak ukazuje poststrukturalismus, do něj vnáší „zvenku“ své rozumění): je snahou uvidět cosi, co zůstává bezprostřednímu rozumění, zacházejícímu s hotovými, v jistém smyslu zautomatizovanými významy a významovými celky skryto. Ale zmapovat text jako sémantický prostor zakládání smyslu jistě není totéž, co snaha artikulovat jeho dění – interpretace by se měla týkat fundamentálnějšího prostoru světa a naší existence v něm, z něhož sémantická artikulace vychází strukturujíc jej. V estetickém postoji je totiž tematizován vztah mezi světem a jeho rozumějící artikulací – dílo prostředkuje „mezi iracionalitou události a racionalitou smyslu“,¹³⁰ mezi situací a její významovou strukturací, to vše v průběhu

¹²⁷ Mukařovský, *Studie II*, s. 309. (*Genetika smyslu v Máchově poezii*)

¹²⁸ Myšleno v nejširším slova smyslu – termínem „umělecký tvar“ vyjadřujeme jak „formu“, tak „obsah“.

¹²⁹ Mukařovský, *Studie II*, s. 375. (*Genetika smyslu v Máchově poezii*)

¹³⁰ Ricoeur, *Úkol hermeneutiky*, s. 33.

čtení, tedy v limitovaném horizontu individuálního vědomí, na pozadí jedinečné situovanosti konkrétního individua. Tento limitující horizont znamená následující: „porozumět textu neznámá nalézt indiferentní smysl, který by v něm byl obsažen, nýbrž rozvinout možnost bytí, na kterou text poukazuje.“¹³¹ Umělecký text ruší ostenzivní charakter reference a stává se nabídkou světa, „který mohu obývat tak, že do něj rozvrhuji nějakou ze svých nejvlastnějších možností.“¹³²

Smyslem Máchova díla, tedy jeho interpretací, se Mukařovský nezabývá – snad z důvodů, které jsem se pokusil dovést výše. Jistě ví, že porozumět uměleckému textu neznámá analyzovat jeho sémantický charakter a vyslovit názor o jeho potenci k zakládání smyslu. Stává-li se však dílo nabídkou světa, do něhož „rozvrhuji nějakou ze svých nejvlastnějších možností“, dostává se mimo prostor vědy k otázkám individuální lidské existence. Teprve tehdy však dostává své nejvlastnější funkci.

Vystavit se nabídce světa, kterou rozvrhuje umělecký text, znamená vystavit se jeho sémantické gestaci. Sémantické gesto přichází ke slovu skrze tvůrčí strukturaci světa, skrze její objektivaci (zpředmětnění) ve světě jazyka. Snaha re-konstruovat sémantické gesto je právě snahou zachytit tuto strukturaci, tuto genezi smyslu, smysl v jeho zrodu skrze jazykový tvar. Koncepce sémantického gesta není omezena na analytický přístup, jak by mohly implikovat práce Mukařovského, ale ukazuje ke smyslu a vyzývá k rozumění, k interpretaci – není omezena na ne-referenční analýzu sémantických prvků a jejich vzájemných vztahů, ale může ukazovat ke světu díla, který se stává nabídkou aktuálního receptivního rozvrhování.

Je však interpretace samozřejmým pokračováním sémantické analýzy? Lze takto jednoduše „přepnout“ od přístupu založeného strukturálně k přístupu hermeneutickému? Relativizace epistemologických jistot strukturalismu samozřejmě nestačí k překlenutí fundamentální odlišnosti, která se nám ukazovala mezi strukturální analýzou významu a hermeneutickou interpretací smyslu. Obrátme se proto k Ricoeurově *Teorii interpretace*, v níž jsou již analytický a syntetický přístup součástí jediného interpretačního pohybu a v níž není otázka interpretace považována za samozřejmé tázání po nesamozřejmém smyslu, ale je problémem, který si vyžaduje svébytnou teorii.

¹³¹ Ricoeur, *Úkol hermeneutiky*, s. 18.

¹³² Ricoeur, *Úkol hermeneutiky*, s. 38.

V *Teorii interpretace* ukazuje Paul Ricoeur, že jazykový projev (v Ricoeurově terminologii „diskurs“) je dialektikou jedinečné události a významu. Událost vědomí (záměr *cosi říci*) je ve své duševní (pre-jazykové) identitě nekomunikovatelná – přenositelná a pochopitelná je pouze jako význam, a to prostředky, které nám dává jazyk, způsobem, který nám umožňuje vlastní struktura jazyka (Mukařovského odstup od mentální intence psychofyzického autora je založen na argumentaci směřující tamtéž).¹³³ Jazyk má tedy svou vlastní (sebereferenční) intencionalitu, která je zdrojem identity diskursu (a která umožňuje jeho rozumějící uchopitelnost i v časoprostorové distanci od konkrétní řečové události) – diskurs se takto vztahuje jak k záměru mluvčího vypovědět *cosi* o světě, tak ke světu, jak je sémanticky strukturován jazykem, je dialektikou smyslu (co se říká o světě) a reference (o čem se hovoří). Konkrétní výkon řeči (diskurs) je tedy zachycením intencionální události prostřednictvím struktury diskursu a jeho jedinečná sémantika výsledkem této dialektiky.¹³⁴

Dialektika události a významu nabývá jiných akcentů v psaném textu než v mluvené řeči – význam se v psaném projevu odpoutává od řečové události. Text tedy není pouhou materiální fixací mluveného diskursu – text se sémanticky autonomizuje od autorovy intence, která mizí jako aktuální nejazyková událost, ale zůstává přítomna v jedinečnosti sémantického tvaru inskribované řeči – textu¹³⁵: „Autorský význam sa stáva príslušnou dimenziou textu“.¹³⁶

Pro Ricoeura je klíčovým momentem autonomie textu od mentální intence autora fakt jeho inskripce: „Inskripcia sa stáva synonymom sémantickej autonómie textu, ktorá vyplýva z odlúčenia mentálnej intencie autora a slovného významu textu, teda toho, čo mienil autor a čo znamená text. Text unikol ohraničenému horizontu, v ktorom žil jeho autor. Teraz je dôležitejšie to, čo znamená text, než to, čo mienil autor, keď ho písal.“¹³⁷ – Není však možné (oproti tomu, nebo vedle toho) chápat sémantickou autonomii textu nikoli jako výkon inskripce řečového aktu, ale jako výkon jistého způsobu recepce?

¹³³ „Umělec může mít při tvoření díla velmi bohatý, individuálně odstíněný duševní stav a velmi osobité duševní dění. Avšak jen to z onoho duševního stavu a dění přejde do uměleckého díla, co je pak v díle objektivně uloženo, co z něho může být při vnímání vyzorováno, vtušeno vnímatelem.“ –

Mukařovský, *Studie I*, s. 306. (*Problémy individua v umění*)

¹³⁴ Viz Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 13-40.

¹³⁵ „Zapisujeme, inskribujeme práve noemu aktu hovorenia, to znamená význam rečovej události, nie udalosť ako udalosť.“ – Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 43.

¹³⁶ Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 48.

¹³⁷ Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 46-47.

Diskurs jako řečový akt je referenčně ukotven konkrétním časoprostorovým i sémantickým kontextem obklopujícím mluvčího i naslouchajícího. Případná nesrozumitelnost nebo dvojznačnost je obvykle zrušitelná v dialogu: naslouchající se může ptát na smysl či referent intence mluvčího, a ten se může jinými slovy vyjádřit jasněji, srozumitelněji. Skutečný hermeneutický problém jako problém nesrozumitelnosti se objevuje až s odstupem od dialogické situace, která může pocíťovanou nesrozumitelnost zrušit – toto se skrývá za zdánlivě paradoxním Ricoeurovým tvrzením: „Hermeneutika sa začína tam, kde sa končí dialóg.“¹³⁸ Domnívám se, že odstup od původní autorské intence, která byla zdrojem smyslu, není pouhým časoprostorovým fenoménem distance od společné situace, ale rovněž aspektem vztahu mluvčího a naslouchajícího, autora a čtenáře, a to aspektem zásadním – rozhodujícím momentem sémantické autonomie textu není rozdíl mezi řečovým a inskribovaným projevem, ale přítomnost nebo absence společných referenčních vazeb autora a recipienta, která zároveň souvisí se sémantickou strategií jednotlivých žánrů.¹³⁹ V tomto smyslu není rozhodující rozdíl mezi mluveným a psaným projevem, ale mezi ústně vyprávěným fikčním (nikoli nutně fiktivním) příběhem a vyprávěním skutečné příhody našeho aktuálního světa, mezi románem v dopisech a osobním dopisem. Sémantika osobního dopisu je ovlivněna nemožností ujasnit si souhlasné porozumění smyslu, referenční rámec je však i bez aktuálního časoprostorového zakotvení sdílený: autor dopisu i jeho čtenář směřují prostřednictvím jazyka k identickým mimolingvistickým entitám a případná významová nejasnost může být redukována čtenářovou znalostí autora dopisu a jeho pravděpodobné mentální intence. Naopak sémantika ústně vyprávěného fikčního příběhu postrádá přes sdílené časoprostorové zakotvení aktu mluvení sdílený referenční rámec, a je tedy sémanticky autonomní.

Zrušení konkrétního referenčního rámce a z toho plynoucí sémantická autonomie textu, jenž se nyní otevírá rámci možnému, odkazuje k pojmům estetický postoj, estetická funkce, fikce i distance. Rozhodující je, že tento akt je výkonem specifické receptivní aktivity, nikoli textu samotného, jakkoli mohou jeho vlastnosti jisté receptivní nastavení podstatně usnadňovat. Sdílený referenční kontext a způsob jeho prezentace je, zdá se, významnou příčinou toho, že mnozí přátelé Ludvíka Vaculíka nebyli schopni recipovat jeho *Český snář* esteticky, tedy jako dílo veskrze

¹³⁸ Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 49.

¹³⁹ Viz Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 52.

umělecké.¹⁴⁰ Ukazuje se, že akt inskripce a umělecké prezentace, tedy žánrové zakotvení ve fikčním světě, samy o sobě nezakládají sémantickou svébytnost estetické recepcí (jakkoli ji samozřejmě obvykle usnadňují a „spouštějí“). Osobní dopisy, stejně jako odborná literatura či publicistika, odkazují přes nepřítomnost autora ke společnému referenčnímu rámci, ať už mikrokontextu sdílených osobních životů (dopis), nebo makrokontextu časoprostorové a sémantické sítě sdíleného světa.

Odpoutání textu od situační reference není jen zdrojem hermeneutického problému, ale také jeho osvobozením, které člověku přináší nenahraditelnou možnost – zásadním způsobem rozšiřuje horizont jeho světa. Umělecké texty však mají ještě jednu nenahraditelnou schopnost: svým specifickým způsobem vztáhnout referenční kontext prezentovaného světa a způsob jeho prezentace ke kontextu lidského bytí ve světě, a dokonce kontextu individuálně prožívané existence. Umělecký text tedy nerozšiřuje horizont našeho světa deskriptivním způsobem, jako to činí texty vědecké či publicistické, ale jinak: „oslobodzuje schopnosť referovať o takých aspektoch nášho bytia vo svete, o ktorých nemožno hovoriť priamym deskriptivnym spôsobom, možno však na ne poukázat', a to vďaka referenčným hodnotám metaforických a vo všeobecnosti symbolických vyjadrení.“¹⁴¹

Co zakládá tuto referenční schopnost uměleckého textu? Mukařovského odpověď by zněla: estetický postoj, resp. dominantní postavení estetické funkce v textu. Ta činí ze skutečnosti autonomní (estetický) znak, „vyvázaný z *jednoznačné* souvislosti se skutečností, ke které ukazuje, i se subjektem, od kterého vychází, popř. ke kterému směřuje (původce a vnímatel uměleckého díla). [...] Pozornost je při estetickém znaku soustředěna *k vnitřní výstavbě znaku samotného*, nikoli k jeho souvislostem s věcmi a subjekty, ke kterým znak poukazuje nebo směřuje.“¹⁴² Co je tedy referentem uměleckého textu, k jaké realitě poukazuje, je-li při estetické recepci vyvázan z přímého vztahu ke konkrétně vymezeným skutečnostem aktuálního světa? Zde je Mukařovského odpověď dvojí – za prvé: realitou, na niž míří umělecké dílo, je „celkový kontext zjevů takzvaných sociálních, například filozofie, politika, náboženství, hospodářství atd. To je důvod, proč je umění více než každý jiný společenský zjev schopno charakterizovat a představovat danou 'epochu' [...]“¹⁴³ Absence reálného referentu tak znamená

¹⁴⁰ Viz *Hlasy nad rukopisem Vaculíkova Českého snáře*.

¹⁴¹ Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 56.

¹⁴² Mukařovský, *Studie I*, s. 185-186. (*Umění*)

¹⁴³ Mukařovský, *Studie I*, s. 210. (*Umění jako sémiologický fakt*)

maximální zobecnění referenční funkce uměleckého znaku, tedy jeho zakotvení v co možná nejširším skutečnostním kontextu.

Odpověď druhá však směřuje jinak: „[...] Vlastní věcný vztah je zde [v umění] mnohonásobný a ukazuje ke skutečnostem známým vnímáтели, které však nejsou a nemohou být nikterak vysloveny ani naznačeny v díle samém, protože tvoří součást vnímátelovy intimní zkušenosti. Tento trs skutečností může být velmi značný a věcný vztah uměleckého díla ke každé z nich je nepřímý, obrazný. Skutečnosti, s nimiž může být umělecké dílo ve vědomí i podvědomí vnímátelově konfrontováno, jsou vklíněny do celkového intelektuálního, citového i volního postoje, jež vnímátel zaujímá ke skutečnosti vůbec. Zkušenosti, které se ve vnímáтели rozvlní nárazem uměleckého díla, přenášejí proto svůj pohyb i na celkový obraz skutečnosti v mysli vnímátelově. Neurčitost věcného vztahu uměleckého díla je tedy kompenzována tím, že na ně odpovídá vnímající individuum nikoli jen částečnou reakcí, nýbrž všemi stránkami svého postoje ke světu a skutečnosti.“¹⁴⁴ Zde se stává referentem kontext individuálně prožívaného života, stejně jako u Paula Ricoeura, kde se jím stává možnostní kontext lidské existence: umělecký text, odpoutaný od konkrétních referenčních hodnot a komunikačních struktur, které běžně považujeme za samozřejmé, otevírá nové konfigurace. „Prostřednictvím těchto nových konfigurací přenášame do jazyka aj nové spôsoby bytia vo svete, žitia v ňom a projektovania našich najvnutornejších možností.“¹⁴⁵

Tento rozdílný referenční kontext ukazuje ke dvěma odlišným způsobům interpretace: vědecké a individuálně čtenářské. Pouze zakotvení estetické reference do širších sociálních celků umožňuje vědě, definované obecnější než individuální platností svých výsledků, učinit ji předmětem svého zkoumání. Interpretace, která je podle Ricoeura tázáním směřovaným „ke skutečnosti, ke zkušenosti, ke světu, k existenci“, je vědeckému zkoumání možná pouze jako tázání vedené v maximální možné míře obecnosti: interpret-vědec musí v míře, v jaké to od něj očekává vědecká instituce (v nejširším významu toho slova), abstrahovat od svého receptivního horizontu, tento horizont co nejvíce rozšířit, zobecnit a dát co největší prostor textu samému, tzn. směřovat k otázce typu: co obecně vypovídá umělecké dílo o člověku a o světě? K jakým dimenzím našeho bytí ve světě ukazuje? Interpretace čtenářská oproti tomu není

¹⁴⁴ Mukařovský, *Studie I*, s. 138-139. (*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*)

¹⁴⁵ Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 85.

omezena vnějšími požadavky vědecké objektivitě a má své kritérium pouze v sobě: rozumění textu znamená rozšíření seberozumění jako rozumění světu i sobě, svého místa ve světě, svých možností pobývání v něm. To však neznamená, že se jedná o dva radikálně odlišné způsoby čtení – vědecké čtení je vždy čtením čtenáře, ovšem čtenáře-vědce, který usiluje o obecnější platnost své interpretace (u nějž se tedy funkce estetická „kombinuje“ s funkcí vědeckou), a proto je jeho interpretativní strategie odlišná: směřuje k obecnějšímu referenčnímu kontextu. Ovšem i pro interpreta-vědce platí to, že textu rozumíme jen tehdy, „pokud jsme s to [jej] uchopit v souvislostech svého rozvrhování, tzn. pokud má význam pro způsob, jak zvládneme otevřenost své situace.“¹⁴⁶ (Kouba) Vědecká interpretace jen směřuje více k porozumění situovanosti samé, čtenářská ke konkrétní situaci aktuálního individuálního rozvrhování.

Zatímco ne-umělecká díla směřují k významové jednoznačnosti, pro sémantiku uměleckých textů je naopak charakteristická významová pluralita, která zakládá problém interpretace jako nesamozřejmého rozumějícího aktu. Významová pluralita však neznamená konkrétní počet možných interpretací – umělecký text není ve své identitě pojmově přeložitelný. To neznamená odmítnutí pojmové exegeze, ale konstatování nevyčerpatelnosti sémantiky konkrétního uměleckého tvaru v jednotlivé interpretaci. Ve vztahu ke své pojmové interpretaci je umělecký text vždy charakterizován přebytkem významu. Právě v tomto smyslu je sémantickým gestem, gestací materiálního tvaru, který vybízí k pojmovému rozumění, zároveň však není pojmově redukovatelný – vždy zůstává svou nepojmovou „materiálností“ v napětí k pojmovému výkladu, neboť jeho sémantická energie není vyčerpatelná pojmovou artikulací. *Gesto* – termín, který zvolil Mukařovský, zde ukazuje svou výstižnost: gesto je pohybem těla, který vybízí k rozumění, zároveň však zůstává samo sebou, svou nepojmovou „tělesností“ v napětí k pojmovému pře-kladu, vý-kladu (jakémukoli výsledku „kladění“ jej mimo svůj vlastní výraz). Je nezrušitelné, nenahraditelné, nevyčerpatelné svou interpretací. Je však gestem „sémantickým“, tedy vybízejícím k rozumění, je intencionální událostí, nikoli nahodilým pohybem bezduché hmoty. Akcentování neredukovatelnosti na pojmové zachycení proto neznamená odmítnutí interpretace, tedy nutnost rozvrhnout problematiku interpretace způsobem „buď – nebo“ – umělecké dílo funguje vpravdě esteticky až v napětí gestického tvaru a jeho rozumění.

¹⁴⁶ Kouba, *Smysl konečnosti*, s. 77. (*Kritérium interpretace*)

Specifická sémantická energie uměleckého tvaru, který se nepoddává našemu bezprostřednímu rozumění jako texty ne-umělecké, vyžaduje specifický interpretační přístup – takový, který bude počítat s tvarem a utvářením jako zdrojem smyslu. Jak jsme viděli v Mukařovského analýzách, gestace tvaru je srozumitelná a ke smyslu vědomě vztažitelná až díky odstupu, který nám nabízí sémantická analýza. Bez ní zůstává neuvědomovaným spodním proudem, který se zjevuje v té či oné emoci, tom či onom významu, neuchopitelný a nesrozumitelný. Snad bychom se mohli zdráhat brát mu toto tajemství, obávaje se, že takto „odkouzlen“ ztratí literární text svou jedinečnou auru a přestane fungovat jako text umělecký. V již zmíněné studii *Hranice kritiky* vyslovuje T. S. Eliot obavu nad ztrátou potěšení, ke které by mohl vést minuciózní rozbor textu: „vysvětlování nás může úplně odvést od *básně jako poezie*, místo aby nás vedlo k porozumění.“¹⁴⁷ Má však na mysli především genetickou kritiku, která ve svém zaujetí pro výklad díla z biografického kontextu tvůrce nevnímá, že její objevy (a mnohdy vlastně jen spekulace) často nijak nenapomáhají porozumění smyslu díla. Oproti tomu oceňuje přístup soustředěný k sémantice samotného textu, pokoušející se z textu „vytěžit, vymáčkout, vymámit a vylisovat každou kapku významu“.¹⁴⁸ Kritika by však podle Eliota měla nejen napomáhat porozumění literatuře, ale také potěšení z ní,¹⁴⁹ a je otázkou, zda podobná sémantická „těžba“ textu není na úkor našeho potěšení z umění. – Domnívám se, že nikoli nutně. Sémantická analýza, jak ukazuje poststrukturalismus, má rozumějící, interpretativní charakter – její výsledky jsou založeny na určitých diskursivních kategoriích. To znamená jednak možnou pluralitu analytických výkonů, jednak nezrušitelné napětí mezi vlastním uměleckým tvarem v jeho jsočnosti a jeho analýzou, která není než jeho modelující abstrakcí prostřednictvím kategorií, které nejsou jeho vlastní. Nikdo nevezme umění jeho tajemství, nepřipraví jej o úžas, který vyvolává. Nepopírám, že je možné, aby si člověk detailní analýzou hláskového sledu zprotivil báseň nadosmrtní, zprotivení umění však není nutně důsledkem sémantické analýzy – lze k němu dospět i mnoha jinými způsoby.

Na obhajobu analytického přístupu připomeňme také Ricoeurovo pojetí sémantické analýzy, které má schopnost poukázat ke skrytým významům textu a přivést nás tak od „naivní“ interpretace k interpretaci „kritické“. Sémantická analýza nám svým modelujícím terminologickým instrumentářem umožňuje změnit jazyk, jímž se tážeme

¹⁴⁷ Eliot, *O básnictví a básnících*, s. 131. (*Hranice kritiky*)

¹⁴⁸ Eliot, *O básnictví a básnících*, s. 128. (*Hranice kritiky*)

¹⁴⁹ Eliot, *O básnictví a básnících*, s. 130. (*Hranice kritiky*)

po smyslu a jímž rozumíme, a tím vidět jinak, vnímat jinak, rozumět jinak. Uvidět nově předpokládá odstoupit od našich běžných jazykových způsobů, které tvarují naše rozumění, náš svět. Jeho vlastní pre-sémantická materialita, ztrácející se za zautomatizovanými schématy řeči, kterou jsme si důvěrně osvojili, stává se pro nás paradoxně bližší díky „umělému“ jazyku vědy. Z odstupu, k němuž nás přivádí sémantická analýza, začínáme znovu vidět to, co se nám pro příliš důvěrnou blízkost stalo neviditelným. Eliotova ztráta potěšení může být nakonec ztrátou této blízkosti, v níž je nám dobře, neboť je světem námi důvěrně zabydleným, přehledným, bezpečným. Umění však nemá být útěšným stvrzením naší iluze ontologického bezpečí, ale nárazem reality, která ji naopak rozrušuje a přivádí nás tak od světa, který se domníváme znát, ke světu skutečnému. Lze zavírat oči před tím, že umělecký text je také hláskovým sledem a syntaktickou strukturou, a namlouvat si, že na tom přece vůbec nezáleží, neboť umění je především „hlasem srdce“. Zdá se mi to být stejně naivním jako zavírat oči před tím, že lidská existence je také existencí tělesnou, že osobnost je také tělem složeným z kostí a svalů. Může nás zneklidňovat představa, že milovaná bytost je také místem koloběhu tělesných šťáv, že milované umělecké dílo je složeno z materiálu barev, tónů, slov. Domnívám se, že toto zneklidnění je důkazem toho, že se od světa iluzí a snů vracíme ke světu reálnému, takovému, o kterém hovoří umění hodné toho jména. Sémantická analýza není znesvěcením Umění, ale může být cestou od sémantiky naivity, iluzí a povrchu k sémantice hloubky.

Pro funkční estetiku není umělecké dílo pouze důsledkem, ale také a především příčinou – soustřeďuje se nikoli na výklad sémantiky díla z jeho genetické motivace, ale chápe ji energeticky ve vztahu k tomu, co otevírá, kam směřuje, co zakládá. A je-li si vědoma nesamozřejmosti zakládání smyslu, musí se ptát zároveň: *jak?* Jak to zakládá, jak otevírá? Po tomto *jak* se ptá sémantická analýza, po onom *co* hermeneutika, obrácená ke smyslu. – I když vlastně nikoli nutně. Ve studii *Struktura a hermeneutika* pojímal Ricoeur analytický výkon jako výsledek specifického strukturálního přístupu, jenž může svými poznatky prohloubit hermeneutické tázání po smyslu. V *Teorii interpretace* už chápe sémantickou analýzu ne jako metodicky odlišný (vědecký) přístup, ale jako součást hermeneutického oblouku, procesu interpretace, která chce ve svém tázání po smyslu uměleckého díla dospět od sémantiky povrchu k sémantice hloubky. Interpretace je pro Ricoeura dialektikou porozumění či chápání (Verstehen) a vysvětlení (Erklären): je pohybem od chápání, tj. naivního uchopení významu textu jako

celku, přes vysvětlení, usilující o validaci plurality významů, k porozumění. Chápání se opírá o odhad, neboť se v uměleckém textu ocitáme mimo dosah mentální intence autora v nep psychologickém sémantickém prostoru, čímž se před námi otevírá jednoduše nezrušitelná pluralita výkladů. Odhad si proto vyžaduje metodické potvrzení platnosti, resp. pravděpodobnosti, což je úkolem vysvětlení. Vysvětlení znamená abstraktní zrušení ostenzivní reference a uchopení díla jako uzavřeného znakového systému mimo vztah ke světu. Tento přístup modeluje text způsobem, o němž jsem už pojednal výše – jako strukturu prvků a jejich vzájemných vztahů, a ukazuje nám hloubkovou sémantiku textu, která není bezprostřednímu pohledu čitelná, neboť se ukazuje až z odstupů, jež nám nabízí přístup strukturální. Strukturální analýza je prostředkem, který nás zavádí od „sémantiky povrchu“ k „sémantice hloubky“, a proto je nevyhnutelným stupněm na cestě od „naivní“, „povrchové“ interpretace k interpretaci „kritické“, „hloubkové“.¹⁵⁰ Odkrývá čtenáři možný způsob vidění věcí, nové způsoby bytí, otevírá mu možnost přisvojení – „prisvojit’ si treba schopnosť odkrývať svet, ktorý konštituuje referenciami textu, [...] schopnosť odkrývania, [...] ktorá presahuje obmedzený horizont jeho vlastnej existenciálnej situácie.“¹⁵¹

Pojetí interpretace jako pohybu, který zahrnuje porozumění i vysvětlení, přístup syntetický i analytický, umožňuje nám vidět tázání po sémantickém gestu díla bez těch hranic, do nichž jej uzavírá strukturální metodologie. Je-li umělecký tvar zdrojem smyslu, ukazuje jakýkoli způsob tázání po něm k interpretaci, k rozumějícímu uchopení, k potenciálnímu smyslu. Každé tázání je přitom neseno svým předrozuměním, a takto je vlastně již součástí interpretačního pohybu. Interpretace uměleckého textu jako dialog čtenáře s dílem, jako splývání horizontu díla a horizontu čtenáře (Gadamer), či jako dialektika rozumění a vysvětlení děje se v dosahu sémantické gestace díla. I tázání po smyslu, jehož horizontem je individuální situace čtenáře, zůstává tedy zároveň v horizontu sémantického gesta, je-li tedy dialogem a ne monologem recipienta, který se neptá, ale v kontaktu s dílem pouze stvrzuje své apriorní představy, myšlenky, pocity, kterému umělecké dílo slouží pouze jako prvotní impulz k pohybu ne interpretačnímu, ale autonomnímu pohybu ve vlastním uzavřeném světě.

¹⁵⁰ Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 97-129.

¹⁵¹ Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 123.

Sémantické gesto a intentio operis

Problematika intencionality uměleckého díla z hlediska jeho interpretace, která je vlastním tématem mé práce, se v tomto sepětí objevuje v díle Umberta Eca. Ten se otázky interpretace uměleckého literárního díla a jejích hranic dotýkal v mnoha svých dílech, hlavním tématem se však stala až v díle *Meze interpretace* a v knize *Interpretace a nadinterpretace*, která vznikla jako soubor tří Ecoových esejů a následných polemických textů z pera Richarda Rortyho, Jonathana Cullera a Christine Brooke-Roseové.¹⁵² Ecoovo uvažování o interpretaci je pro mne zajímavé právě proto, že klíčovou roli v něm hraje koncept *intentio operis* (záměr díla), který by mohl být považován za korelát Mukařovského konceptu sémantického gesta. Vedle záměru díla vymezuje Eco také záměr (modelového) čtenáře – *intentio lectoris* a záměr (modelového) autora – *intentio auctoris*, přičemž sémantické gesto by se mohlo vztahovat ke každému z nich, neboť se vztahuje nejen k textové instanci, ale rovněž k intencionální transcendenci díla, vyjadřující implikovaný subjekt přesahující ke čtenáři i autorovi.¹⁵³ Pro zjednodušení se však omezím na paralelu sémantické gesto – *intentio operis*. Totožnost či odlišnost těchto koncepcí, jejich pozice v uvažování o interpretaci a jejich aplikovatelnost při konkrétní interpretaci textu – to jsou témata, kterými se budu zabývat v této kapitole.

Problém intencionality uměleckého díla, vycházející z otázky po významovém sjednocení díla a směřující především k autorské osobnosti jako jejímu zdroji, našel své vyjádření v několika obdobných pojmech: intencionální autor, implicitní autor, abstraktní autor či modelový autor. Je-li tato pojmová kategorie, vymezená ve vztahu k autorovi empirickému (psychofyzickému), chápána jako textově imanentní a sémanticky sjednocující mnohohlasí uměleckého díla, pak je zřetelným korelátem Mukařovského pojmu sémantické gesto. Zejména v receptivně orientovaných teoriích však tento pojem přesahuje vlastní intencionalitu díla směrem k její individuální

¹⁵² V těchto esejích Eco víceméně jen variuje a jinými příklady dokládá závěry, které již vyslovil jinde. Mnohem důležitější je v této knize pro mne text Richarda Rortyho a Jonathana Cullera; text Christine Brooke-Roseové se výrazně odchyľuje od klíčových polemických otázek.

¹⁵³ Viz doslov B. Ptáčkové a L. Ptáčka v Chatman, *Dohodnuté termíny*, s. 242-243.

konkretizaci a je zdrojem mnohých terminologických i metodologických nedorozumění.¹⁵⁴ Jako případné se proto zdá být vymezení problému intencionality na základě aktérů umělecké komunikace, které činí Umberto Eco, když rozlišuje *intentio auctoris* (záměr autora), *intentio operis* (záměr díla) a *intentio lectoris* (záměr čtenáře). Fakticky synonymní ve vztahu k těmto kategoriím jsou u Eca pojmy *modelový autor* (jako abstraktní funkce *autora empirického*), *textová (sémiotická) strategie* a *modelový čtenář* (jako abstraktní funkce *empirického čtenáře*).

Zdá se být zřejmé, že v pozici textově imanentní intencionality se v tomto případě ocitá *intentio operis* – *intentio auctoris* ji přesahuje směrem produktivním, *intentio lectoris* směrem receptivním. Jakým způsobem jsou tyto dva pojmy vymezeny ve vztahu k intencionalitě textové však není úplně jasné, neboť v Ecově definicích mnohdy téměř splývají: „Intence textu se nevyjevuje v lineární manifestaci textu. [...] Člověk se jí musí rozhodnout 'vidět'. Proto je možné mluvit o intenci textu jenom jako o výsledku *dohady* ze strany čtenáře. Iniciativa čtenáře v zásadě spočívá v tom, že činí *dohady* ohledně intence textu. Text je nástroj vymyšlený proto, aby produkoval svého modelového čtenáře. [...] takový čtenář není ten, kdo učiní 'jediný správný' dohad. Text dokáže předvídat svého modelového čtenáře, jenž je oprávněn zkoušet nekonečně *dohadů*. Empirický čtenář je jen aktérem,¹⁵⁵ který se *dohaduje* ohledně modelového čtenáře postulovaného textem. Jelikož intencí textu v zásadě je produkovat modelového čtenáře, který o něm bude schopen činit *dohady*, iniciativa modelového čtenáře spočívá v tom, že se snaží přijít na modelového autora, jenž není empirický a který je v posledku totožný s intencí textu.“¹⁵⁶ – Tento výklad estetické intencionality není příliš objasňující, neboť kruhově definuje jedno neznámé prostřednictvím druhého neznámého (či dokonce neznámých). Obecně Eco tyto pojmy příliš jasně nedefinuje a snad ani definovat nechce – jeho výklad je veden opisně a prostřednictvím příkladů (někdy dokonce prostřednictvím příběhů). Jde-li nám však o srovnání *intentio operis* a sémantického gesta, nacházíme tak vlastně Eca po boku Mukařovského, jehož přímé

¹⁵⁴ Viz Kubíček, *Vypravěč*, s. 148-180.

¹⁵⁵ V českém překladu této pasáže není „aktér“, ale „herec“: „Empirický čtenář je jen herec, který...“ (Eco, *Meze interpretace*, s. 69). Domnívám se, že se jedná o neadekvátní překlad anglického „actor“, což přeloženo jako „herec“ nedává v kontextu Ecovy věty smysl. Ve slovenském překladu identické části, použité v Ecově přednášce *Nadinterpretovanie textov* z knihy *Interpretácia a nadinterpretácia*, zní překlad takto: „Empirický čitateľ je len aktérom, vyslovujúcim domnienky o povahe modelového čitateľa, ktorého postuluje text.“ (Eco ad., *Interpretácia a nadinterpretácia*, s. 66). Z toho usuzuji na správnost své domněnky, kterou si bohužel nemohu ověřit na originálu, neboť jej nemám k dispozici.

¹⁵⁶ Eco, *Meze interpretace*, s. 68.

definice sémantického gesta jsou rovněž velmi sporé a který se také spíše tázal po sémantickém gestu konkrétních textů, než by jej teoreticky vymezoval a pojmově precizoval. Tyto skutečnosti lze chápat jako opomenutí či nedostatek, stejně tak lze ale konsekventně tvrdit, že konkrétní vymezení intencionality pro nás není tak podstatné jako způsob, jímž je tato kategorie uchopována a aplikována. Sledujme tedy, jakým způsobem tak činí Umberto Eco prostřednictvím svých pojmů v kontrastu k pojetí sémantického gesta Jana Mukařovského.

Pro každé pojetí sémantické intencionality a interpretace uměleckého textu je zásadní problematika významu, resp. způsob, jímž je rozvržena. Za výchozí bod Mukařovského i Ecova pojetí sémantiky lze, jak naznačuje Jaroslav Peregrin v knize *Význam a struktura*, považovat Saussurovu teorii jazyka. Peregrin ukazuje, že saussurovská myšlenka sémiologie má dvě východiska, která nám poukazují k možné zásadní diferencii mezi Mukařovského a Ecovým pojetím: první („sémiotické“, „ecovské“, „nomenklaturistické“) pojetí chápe výraz jako výsledek procesu „sémiosis“ – jako označení svého významu, reprezentaci objektivní, mimojazykové entity; význam takto vnímáme *skrze* výraz, tedy „jde-li nám o podstatu věci, musíme na výrazy zapomenout a proniknout přímo do světa významů.“¹⁵⁷ Druhé („strukturalistické“, „wittgensteinovské“) pojetí chápe významy nikoli jako na jazyce nezávislé entity, ale jako entity konstituované až *skrze* konstituci jazykového systému: „[...] základní pointou strukturalismu je přesvědčení, že u jazyka skutečně hodného toho jména nemohou vertikální vztahy (tj. vztahy propojující výrazy s jejich významy) existovat bez horizontálních vztahů (propojujících jazykové výrazy mezi sebou); [...] vztah jednotlivého výrazu k mimojazykové skutečnosti je v podstatném smyslu vymezován i vztahem tohoto výrazu k jiným výrazům jazyka.“¹⁵⁸ Sémiotická představa jazyka jako reprezentace zřetelně vymezených entit našeho světa, představa, kterou intuitivně stvrzuje zdravý rozum každého z nás, je přitom značně problematická: „Problém se sémiotickým výkladem jazyka [...] je tedy v tom, že jazyku přisuzuje příliš pasivní roli, že předpokládá, že jazyk jenom 'onálepkovává' něco, co tady již hotové je – ať již je to již hotový svět či již hotové myšlení. Jazykový strukturalismus, jak ho zde chápeme, je pak právě protipólem tohoto pohledu: ten chápe jazyk jako něco mnohem aktivnějšího,

¹⁵⁷ Peregrin, *Význam a struktura*, s. 43.

¹⁵⁸ Peregrin, *Význam a struktura*, s. 11.

jako něco, bez čeho by ani myšlení, ani svět neměly tvar, který mají.“¹⁵⁹ Pokud gramatika jazyka věrně neodráží gramatiku světa či gramatiku myšlení – a filosofie jazyka přesvědčivě ukazuje že nikoliv –, stává se sémiotický výklad jazyka nejen epistemologicky, ale též esteticky (konkrétně z hlediska interpretace uměleckých textů) zavádějící.

Strukturalistické pojetí pražské školy vždy zdůrazňovalo „vědomí rozdílu mezi slovem a věcí“¹⁶⁰ (Mukařovský). Tento rozdíl je sice v běžné komunikaci obvykle neuvědomovaný, neboť referenční vztah jazykového znaku je konvencionalizován, ani zde však není zcela jasně vymezen – jednotlivý význam je konkrétně určen až celkovým sémantickým kontextem promluvy, neboť v různých kontextech může nabýt velmi odlišného smyslu.¹⁶¹ Co je neuvědomované v běžné komunikaci, vystupuje naopak do popředí v komunikaci estetické, a je to právě vědomí netotožnosti významu se skutečností, co strukturalisté považují za zdroj smysluplnosti slovesného umění – znovu připomínám Jakobsonovu definici poetické funkce, která závisí v tom, „že slovo je pocíťováno jako slovo, a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo jako výbuch emoce. V tom, že slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty. Proč je toho všeho zapotřebí? Proč je zapotřebí zdůrazňovat, že znak nesplývá s předmětem? – Proto, že vedle bezprostředního povědomí totožnosti mezi znakem a předmětem (A je A1) je nutné bezprostřední povědomí nedostatku totožnosti (A není A1); tato antinomie je nezbytná, neboť bez protimluvu není pohybu pojmů, není pohybu znaků, vztah mezi pojmem a znakem se automatizuje, zastavuje se dění, povědomí reality odumírá.“¹⁶²

Sémiotické pojetí významu nazývá Peregrin také „ecovské“, ovšem připisat Umberto Ecovi naivně nomenklaturní názor na jazyk bez výhrad nelze. Podíváme-li se na Ecovu definici označování v *Teorii sémiotiky*, vidíme naopak jeho přitakání tomu pojetí, které Peregrin charakterizuje jako strukturalistické: „Kulturní jednotka nemůže být izolována pouze prostřednictvím řady jejích interpretantů. Je definována tím způsobem, že je dosazena do systému jiných kulturních jednotek, které jsou jejími opozity a ohraničují ji. Kulturní jednotka 'existuje' a je rozpoznávána vzhledem k tomu,

¹⁵⁹ Peregrin, *Význam a struktura*, s. 45.

¹⁶⁰ Mukařovský, *Básnická sémantika*, s. 76.

¹⁶¹ Viz Mukařovský, *Básnická sémantika*, s. 86-87.

¹⁶² Jakobson, *Poetická funkce*, s. 31-32. (*Co je poezie?*)

že existuje další jednotka, která je k ní v opozici.“¹⁶³ Ovšem na druhou stranu, uvažovali později Eco o hranicích interpretace, zcela zřetelně se vůči tomuto strukturalistickému pojetí polemicky vymezuje a klade důraz na význam jako reprezentaci nejazykové entity. V prvním eseji knihy *Interpretace a nadinterpretace* spojuje radikální teorie čtenářsky orientované kritiky s tradicí hermetickou.¹⁶⁴ Jedním z rysů hermetického přístupu k textu přitom charakterizuje to pojetí jazyka, které Peregrin definuje jako strukturalistické: „Jazyk nie je schopný zachytiť jedinečný a vopred existujúci význam: naopak, povinnosťou jazyka je ukázať, že to, o čom môžeme hovoriť, je iba súhrou opozícií.“¹⁶⁵ Aniž by to Eco přímo vyslovil, jeho text implikuje přesvědčení, že to pojetí jazyka, které odmítá chápat (prvotní) význam jako referenční vztah k jasně vymezené nejazykové entitě, ale pojímá jej jako výsledek dynamického tvaru jazyka, znemožňuje najít kritéria ohraničené interpretace. Tu podle něj zakládá zřejmý primární referenční vztah (jenž samozřejmě na jiné rovině může nabýt metaforických či symbolických významů), který slovy „košík plný fíků“ odkazuje k jakémusi „košíku plnému fíků“ a nikoli ke „kočce“ či „jednorožci“: „Ak existuje niečo, čo má byť interpretované, interpretácia musí hovoriť o niečom, čo možno niekde nájsť a istým spôsobom rešpektovať.“¹⁶⁶

Ecovo pojetí významu se tedy v kontextu Peregrinem rozvržené dichotomie ukazuje jako rozporné. Na ambivalenci Ecových teorií poukazuje v obdobném smyslu prostřednictvím své dichotomie hegelovské a kantovské estetiky také Petr V. Zima: „[...] Eco – podobně jako Ingarden a Iser – kolísá mezi monosémií a polysémií, určitostí a nedourčeností, uzavřeností a otevřeností. A ačkoliv směřuje spíše ke kantovskému pólu otevřenosti a nepojmovosti, klíčové pojmy jako *izotopie*, *aktantní model* a *hlubinná struktura* si vypůjčují z Greimasovy strukturální sémiotiky – a ty jsou založeny spíše na logocentrické, 'hegelovské' estetice.“¹⁶⁷ Ze Zimova výkladu Ecovy sémiotiky je patrné, že v Ecově díle, především srovnáme-li knihu *Otevřené dílo* s díly pozdějšími, lze nalézt různé, až protikladné akcenty. Sám Eco posun svých myšlenkových důrazů (ve vztahu k otázce interpretace) výslovně komentuje: „Zdůrazňoval jsem [v knize *Otevřené dílo*] aktivní roli interpreta při čtení textů obdařených estetickou hodnotou. Když vznikaly tyto stránky, moji čtenáři se

¹⁶³ Eco, *Teorie sémiotiky*, s. 88.

¹⁶⁴ Rovněž viz Eco, *Meze interpretace*.

¹⁶⁵ Eco ad., *Interpretácia a nadinterpretácia*, s. 44. (Umberto Eco: *Interpretácia a dejiny*)

¹⁶⁶ Eco ad., *Interpretácia a nadinterpretácia*, s. 48. (Umberto Eco: *Interpretácia a dejiny*)

¹⁶⁷ Zima, *Literární estetika*, s. 296-297.

soustředovali hlavně na 'otevřenou' stránku celé věci, přičemž mnohdy podcenili, že otevřené čtení, které jsem podporoval, bylo vyvoláno *dilem* (a bylo zaměřeno na jeho interpretaci). Jinými slovy, studoval jsem dialektiku mezi právy textů a právy jejich interpretů. Mám však dojem, že v průběhu několika posledních desetiletí byla práva interpretů nadměrně zdůrazňována. V následujících esejích [kniha *Meze interpretace*] proto zdůrazňuji meze interpretačního konání.“¹⁶⁸ To, co však vnímá Eco pouze jako posun v akcentech, lze z jiného úhlu pohledu vnímat jako posun, který se týká základů jeho pojetí estetiky a sémantiky uměleckého díla – v Zimových kategoriích: posun od formalistické kantovské estetiky k logocentrické estetice hegelovské; v kategoriích Peregrinových: posun od strukturalistického pojetí významu k pojetí sémiotickému. Tento posun se zásadním způsobem dotýká Ecova pojetí interpretace a jeho konceptu *intentio operis* a kontrastně nám může ukázat na odlišné základy, na nichž je vystavěna Mukařovského koncepce sémantického gesta, a na interpretační důsledky, které z toho plynou. O pojmenování této odlišnosti a rozdílných možností, které nám z hlediska interpretace uměleckých textů otevírá, se pokusím s vědomím, že nekoherence a zároveň jistý eklekticismus a v pozdějších textech převládající esejismus Ecova díla, charakterizovaný terminologickou neostrotí,¹⁶⁹ činí z takové snahy riskantní pokus, že může být jinými částmi jeho díla vyvracena.

Skutečnost kulturní konvencionalizace znaku je dvojaká: jednak nám umožňuje efektivní praktickou komunikaci, jasné porozumění dopravním signálům a neproblematické dorozumění o počtu zasílaných fíků, jednak nás však svou automatizující silou odvádí od neznakové reality a „nutí“ nás mluvit (a myslet) vymezeným způsobem. Vědomí difference mezi znakem a označovanou skutečností, vědomí nesamozřejmosti označování, které není mechanickým nálepkováním jednou provždy vymezených jednotlivostí světa, ale aktivitou formující, determinující charakter našeho rozumění, stává se aktualizující (de-formující a re-formující) silou, jež otevírá

¹⁶⁸ Eco, *Meze interpretace*, s. 12.

¹⁶⁹ Na Ecův eklekticismus a terminologickou neostrot poukazuje Petr V. Zima: „Především v případě hloubkové struktury se ukazuje, že Eco je místy terminologicky neostrot; tento nedostatek souvisí mj. s jeho eklektickým postojem, jenž se projevuje mísením takřka všech sémiotických, lingvistických a jazykově filosofických vědeckých jazyků. Při splyvání terminologií Pierce, Morrisse, Saussura, Hjelmsleva, Fregeho, Searla a Hintikky lze sotva zachovat terminologickou jasnost.“ (Zima, *Literární estetika*, s. 296.) Poukazuje tak na zásadní problém Ecova díla, které je v některých momentech nejasné a pro svou nekoherenci stěží uchopitelné. Zatímco tedy teoreticky nerozpracovaný Mukařovského pojem sémantického gesta je možno „rekonstruovat“ na základě tvarů jeho estetiky, u Ecova *intentio operis* je takový pokus daleko problematičtější.

naše rozumějící formování skutečnosti novým možností, snad vhodnějším z hlediska aktuální situace, snad adekvátnějším z hlediska naší komplexní zkušenosti se světem. Estetický postoj, zaujatý charakterem utváření artefaktu a vedený nesamozřejmostí otázky po smyslu a způsobu jeho vyslovení, smyslu, který není dán, ale hledán prostřednictvím artikulovaných a artikulujících významů, je pak zdrojem tohoto vědomí, této síly.

V Ecově *Teorii sémiotiky* nacházíme teze, ostatně vycházející výraznou měrou z Jakobsona, které de facto totéž překládají do sémiotického jazyka: „Estetická zkušenost [...] hájí 'sémiotická občanská práva' 'segregovaného' kontinua.“¹⁷⁰ Umění nás přivádí nazpět k vědomí difference mezi amorfním kontinuem světa a jeho sémiotickou morfologií, která upadá v praktickém životě v zapomnění. Recipient uměleckého díla si „[...] začíná být vědom nových sémiotických možností, a tak je donucen přehodnotit celý jazyk, celé dědictví toho, co bylo až dosud řečeno, může být řečeno, mohlo nebo mělo být řečeno. Nárůstem znalostí kódů mění estetické sdělení pohled člověka na jejich historii a tím trénuje sémiózu. Zatímco k tomuhle dochází, zpochybňuje estetická zkušenost akceptovanou organizaci obsahu a navrhuje, aby měl sémantický systém jiný řád, pokud byla existující organizace dostatečně často a přesvědčivým způsobem zpochybněna některým aspektem textu. Avšak změnit sémantický systém znamená *změnit způsob, jímž kultura 'nazírá' na svět.*“¹⁷¹ Pozdější Ecovy úvahy o interpretaci jsou však v mnohém s těmito tezemi nespojité, neboť Eco začíná, přes všechny teoretické proklamace, zacházet s významem spíše nomenklaturistickým způsobem, což je patrné i pojmově: pojem *význam* často nahrazuje pojmem *encyklopedický fakt*. Již nehovoří o napětí mezi skutečností a znakem, mezi amorfním kontinuem světa a jeho významovou strukturací, které nám dává umění zakusit, ale pouze o nekonečnosti sémiotického univerza. Tento posun je pojmově vyjádřen tzv. *modelem encyklopedie*, jenž „je založen na procesu neomezené sémiózy. Od znaku, který je chápán jako typ, je možné proniknout – od středu do nejbzdálenější periferie – celým univerzem kulturních jednotek, z nichž každá se sama může stát středem a vytvářet nekonečné periferie.“¹⁷² Interpretace uměleckého textu – a vlastně porozumění jakékoli skutečnosti – je pak rozumějícím pohybem v tomto ohromném sémiotickém univerzu kulturních jednotek (encyklopedických faktů), které neustále narůstá a je přebudováváno na základě nového

¹⁷⁰ Eco, *Teorie sémiotiky*, s. 300.

¹⁷¹ Eco, *Teorie sémiotiky*, s. 307.

¹⁷² Eco, *Meze interpretace*, s. 156.

a aktualizovaného poznání. Součástí encyklopedie jsou i neaktuální verze světa, stejně jako stvořené světy fikce. Ovšem nejen „doslovné“ (slovníkově definované), ale rovněž metaforické či alegorické významy jsou kulturními kódy, a ty samozřejmě zakládají *otevřenost* textu mnoha různým interpretacím.

Umělecký text je v Ecově pojetí lineárně manifestovanou sémantickou strukturou, která je interpretována na základě (či – v rámci) sémantického univerza našeho encyklopedického poznání. Toto univerzum je tedy jakýmsi rezervoárem (na základě konvence ustálených a sdílených) významů, strukturovaných a sémantizovaných vědomostí o světě, k nimž se obracíme v naší snaze porozumět, utvářející různá (fakticky však omezená)¹⁷³ spojení mezi jednotlivými významovými jednotkami: „Můžeme si představit všechny kulturní jednotky jako obrovské množství kuliček v jedné krabici; při každém zatřesení krabičkou se mezi kuličkami vytvoří různé vztahy a afinity.“¹⁷⁴ – Sugeruje to představu, jako bychom ve své interpretaci byli uvězněni ve světě znaků, v němž se sice můžeme svobodně pohybovat od významu k významu, kontrolovat jejich vnitřní koherenci, vytvářet nová spojení a nové významy, který však nemůžeme překročit směrem k nesémiotickému světu. Krabicí kuliček lze jen donekonečna třást a sledovat, jak se kuličky-kulturní jednotky přeskupují a množí, nelze z ní však vylézt. Můžeme tedy vytvářet různá bizarní sémantická spojení, nechat se od prostých slov „posílám ti košík s fíky“ unášet až k nejzazším mezím naší fantazie, do nejvzdálenějších koutů naší encyklopedie a domnívat se, že prostřednictvím doslovného významu vypovídají slova o fíciích o pozitivním astrálním vlivu, který je alegorií Božské milosti,¹⁷⁵ ztrácíme však z dohledu cosi zásadního, a to napětí mezi významem a prožívanou skutečností, mezi tvarem uměleckého díla a tvarem slov, jimiž o díle, o světě a své existenci přemýšlíme a hovoříme.

Na základě Ecova výkladu modelu encyklopedie bychom tedy mohli soudit, že smysl uměleckého textu je zakládán na půdorysu <význam textu – význam encyklopedie>: „Model encyklopedie je založen na předpokladu, že každá položka jazyka musí být interpretována každou další možnou jazykovou položkou, která s ní může být spojována podle nějakých předchozích kulturních konvencí.“¹⁷⁶ – Dynamika

¹⁷³ „Ještě lépe bychom si mohli představit, že každá kulturní jednotka v tomto globálním sémantickém univerzu vysílá určitou vlnovou délku, která ji slaďuje s omezeným (byť možná obrovským) počtem jiných jednotek.“ – Eco, *Meze interpretace*, s. 157.

¹⁷⁴ Eco, *Meze interpretace*, s. 157.

¹⁷⁵ Viz Eco, *Meze interpretace*, s. 11.

¹⁷⁶ Eco, *Meze interpretace*, s. 156.

encyklopedie, která je neustále přebudována, však nemůže plynout pouze z vnitřního pohybu prvků, ale z interakce se světem mimo ni. Slabé místo těch interpretačních teorií, které chápou interpretaci jako nekonečnou hru znaků, je absence mimosémiotického světa, který prostřednictvím konkrétní zkušenosti jednotlivých účastníků komunikace (či jinak: uživatelů encyklopedie), zkušenosti také tělesné, emotivní, intuitivní či imaginativní, klade na označování své vlastní „pragmatické“ nároky. Rozumění je bytostně jazykovou aktivitou, jak to implikuje též Gadamerovo proslulé tvrzení: „Bytí, kterému může být porozuměno, je řeč“,¹⁷⁷ stejně jako je jazykem utvářen umělecký text. Přesto vstupuje do hry i svět, který není verbálně strukturován – svět naší zkušenosti, který se stává referentem uměleckého textu (a k němuž patří také fikční svět založený naší neverbální imaginací). Ten je svou (nejazykovou) materiální fakticitou v napětí ke každému (jazykovému) úsilí mu porozumět (Mukařovský to vyjadřuje v pojmech záměrnosti a nezáměrnosti). Nejde tedy pouze o to, pospojovat jedním z mnoha možných způsobů významy textu s významy kulturní encyklopedie, resp. vytvořit v jejím prostoru jeden z možných interpretačních obrazců díla, jak to sugeruje Ecovo pojetí, ale v kontextu konkrétně prožívané existence založit možnost nového rozumění, k němuž bytostně patří také neporozumění, znakově neuchopitelná emotivita, tělesnost, nezáměrnost. A patří k němu také konkrétní okolnosti aktuálně prožívané existence, které v sémiotickém vesmíru naší kulturní encyklopedie nenajdeme.

U Eca se přitom vytrácí možný rozdíl mezi interpretací uměleckých a neuměleckých textů a často se vytrácí vůbec rozdíl mezi uměleckým dílem a vědeckou teorií nebo všedním perceptivním úkonem. Příklady, které mají adekvátnost Ecových interpretačních kritérií uměleckých textů dokládat, jsou totiž často voleny z oblastí mimo čtení uměleckých textů, dokonce mimo oblast verbálních znaků: tvář člověka A zaměněná za tvář člověka B, detektiv a jeho pátrání po potenciálních stopách zločinu, lékař vysvětlující příznaky choroby, potenciální morfologické analogie rostlin, Ptolemaiova vs. Keplerova hypotéza fungování sluneční soustavy.¹⁷⁸ – Fundujícím momentem Mukařovského estetiky je naopak vědomí specifičnosti estetického znaku, estetického postoje mezi postoji ostatními, specifičnosti čtení uměleckých textů mezi

¹⁷⁷ V anglickém překladu: „Being that can be understood is language.“ (Gadamer, *Truth and Method*, s. 470.)

¹⁷⁸ Viz Eco ad., *Interpretácia a nadinterpretácia*, s. 52-55. (Umberto Eco: *Nadinterpretovanie textov*)

ostatními texty. Estetický postoj zakládá jiný přístup ke skutečnostem světa než postoj praktický, teoretický či magicko-náboženský, a porozumění uměleckému dílu a porozumění fungování sluneční soustavy jsou tedy, klademe-li do popředí rozdílný funkční aspekt, neporovnatelné. A z tohoto hlediska rovněž není možné srovnávat recepci textu vědeckého a textu uměleckého, neboť odlišný účel, jemuž mají tyto odlišné žánry sloužit, s sebou nese odlišný způsob čtení, a tedy nutně odlišně rozvrženou problematiku interpretace. Nejen Mukařovský přesvědčivě ukázal, že estetická recepce je specifická tím, že se pro nás stává sémanticky relevantním nejen to, co je řečeno, ale i způsob, jímž je to řečeno, tedy nejen obsah, ale i forma, nejen zdánlivě jasně vymezené označované, ale i označující a vůbec způsob označování. Umění je ve vztahu k omezujícímu a vymezujícímu tlaku ustáleného a v mnoha ohledech závazného jazykového systému prostorem (relativní) svobody. Specifičnost umělecké komunikace pak zakládá nutnost – jak již akcentoval formalismus – svébytné uměnovědné teorie i praxe. Pro Mukařovského tedy – na rozdíl od Eca – není rozhodující příslušnost umělecké i neumělecké komunikace do společného univerza znaků, ale jejich funkční rozdílnost, která neumožňuje srovnávat interpretaci uměleckých textů s interpretací textů neuměleckých, či dokonce s vědeckými teoriemi, tedy argumentovat způsobem, jakým tak činí Eco.¹⁷⁹

Uměleckost textu přitom pro Mukařovského není jeho esenciální vlastností – dominantní estetickou funkci může nabýt (i pozbýt) každá skutečnost světa, jakkoli zde vlastnosti předmětu hrají zásadní roli¹⁸⁰ -, nýbrž je dána svébytným receptivním nastavením. Umberto Eco ještě v *Teorii sémiotiky* zřetelně vnímal specifičnost estetických znaků, chápal ji však naopak především jako jejich vlastnost: Jakobsonovu poetickou funkci, charakterizovanou neurčitostí a zaměřením sdělení k sobě samému, překládá do sémiotického jazyka jako „způsob porušování pravidel kódu“¹⁸¹ – sdělení, která svými vlastnostmi porušují (fonetická, syntaktická, lexikální atd.) pravidla kódu,

¹⁷⁹ Jedním z důvodů výše zmíněné rozpornosti Ecovy sémantiky a klíčovým problémem jeho teorie interpretace aplikované na umělecké texty může být, domnívám se, v některých případech příliš zobecňující sémiotické vidění světa. Jazyk je totiž pro sémiotiku pouze jedním z mnoha znakových systémů (i když nepochybně tím nejsložitějším a nejkomplexnějším) a jeho fungování tedy odpovídá univerzálnímu charakteru sémiosis. Otázka interpretace uměleckého textu, její adekvátnosti a hranic, pak může být (a Ecovy pozdější úvahy k tomu zřetelně směřují) chápána pouze jako jeden z případů obecné problematiky interpretace znaků (i když bychom mohli opět dodat: jistě jedním z nejsložitějších a nejkomplexnějších), jejíž teorie by měla univerzálně vykládat jak interpretaci literárního díla, tak interpretaci dopravní značky, kterou bezděčně provádíme za jízdy autem.

¹⁸⁰ Viz kapitolu *Estetická východiska sémantického gesta*.

¹⁸¹ Eco, *Teorie sémiotiky*, s. 293.

mohou vytvářet estetický účinek: je to tedy především text, který svým charakterem zaměřuje recipientovu pozornost k sobě samému. Mukařovského sémantika nás však přivádí k tomu chápat jako rozhodující nikoli vlastnosti samotného textu, ale receptivní moment estetické distance, jež znamená absenci sdíleného referenčního rámce¹⁸² a z toho plynoucí specifický způsob interpretace a vnímání jejích limitů. Rozhodující pro zaujetí estetického postoje z tohoto úhlu pohledu nejsou vlastnosti textu ve vztahu ke konvenčním pravidlům kódu, ale – sémioticky řečeno – způsob dekódování: není to text sám, který zaměřuje recipientovu pozornost specifickým způsobem, ale recipient, který specificky interpretuje text.¹⁸³

Tento rozdíl má přitom zásadní důsledky z hlediska interpretace a jejích hranic, což lze dovést z Ecova oblíbeného paradigmatického příkladu otoka, který byl vyslán s košíkem plným fíků a usvědčen přiloženým vzkazem z toho, že jich část snědl.¹⁸⁴ Jsou to pravidla kódu a mikrokontext a makrokontext sdíleného světa konvencionalizovaných významů („kulturních jednotek“), co je podle Eca zdrojem interpretačních hranic: „[...] i když je vzkaz oddělen od svého původce, svého pravděpodobného referentu a okolností vzniku, stále mluví o fíkách v košíku.“¹⁸⁵ Chápeme-li však jako rozhodující moment estetické distance, je to právě odpoutání se od sdíleného referenčního rámce a konvencionalizovaných významů (jež v Ecově příkladu představuje košík plný fíků), co zakládá produktivní možnost, jak v našem kontaktu s uměním jedinečným způsobem rozšířit hranice naší omezené existenciální situace, vypovídat o možnostech našeho individuálního života (Ricoeur). – Klíčové pro funkčně vymezenou estetiku je tedy to, zda vnímáme text esteticky, nebo prakticky. Z hlediska praktického postoje ke světu (z hlediska člověka, který čeká na doručení jistého množství fíků) budeme Ecovo tvrzení („[...] stále mluví o fíkách v košíku“)

¹⁸² Viz předcházející kapitola.

¹⁸³ Příklad současný lze nalézt kupř. v Doleželově textu *Protifaktová imaginace*, v němž prezentuje alternativní (protifaktovou) historii, využívající literární invenci, a zároveň se pokouší charakterizovat žánr protifaktové historické fikce. Existující rozdíly ve vlastnostech vědeckého a fikčního textu jsou nikoli textově imanentní, ale až důsledkem odlišného „receptivního“ očekávání, odlišných požadavků kladených na vědeckou literaturu – především požadavku pravdivosti, resp. pravděpodobnosti, dokumentární doložitelnosti atp., kterými je svazována historická imaginace, chce-li být přijata jako seriózní vědecká práce. To samozřejmě nezavazuje mnohé historiky do té míry, aby protifaktovou historickou práci nemohli odmítnout jako pouhou „beletrii“, stejně jako čtenáře, aby ji tak četli a interpretovali. (Viz Doležel, *Identita literárního díla*, s. 26-48.)

¹⁸⁴ Viz Eco, *Meze interpretace*, s. 7-13; Eco ad., *Interpretácia a nadinterpretácia*, s. 45-48. (Umberto Eco: *Interpretácia a dejiny*) – Mnoho pasáží z Ecoových esejí vydaných v *Interpretaci a nadinterpretaci* je převzato z Ecoových starších textů.

¹⁸⁵ Eco, *Meze interpretace*, s. 10.

považovat za závažné, z hlediska postoje estetického však za naprosto banální a z hlediska interpretačních hranic uměleckého textu za zcela irelevantní.

Rozdíl mezi uměleckými a neuměleckými texty se tedy v Ecových úvahách o interpretaci vytrácí. Eco zachází s textem jako s autonomním fikčním světem, který má své zřejmé a nezpochybnitelné zákonitosti (např. <Hamlet byl ženatý> je ve fikčním světě Shakespearovy hry tvrzení nevývratně nepravdivé),¹⁸⁶ a takto jej vzdaluje od jeho primární a zakládající verbální roviny. Vyjádřeno přesněji v pojmech teorie možných světů: Eco se soustředí k extensionální struktuře fikčního světa a pomíjí významy intensionální. Problematický charakter konvencionalizace jazykového významu (či vědomí netotožnosti strukturovanosti jazyka a skutečnosti), stejně jako jeho smysl úzce svázaný s výrazem, se tak Ecovi vzdaluje z dohledu a interpretace se pro něj stává obdobnou výpovědí o (fikčním) světě, jakou činíme o světě aktuálním – o fikčním světě máme obdobné epistemické jistoty jako o světě aktuálním¹⁸⁷ (např. že Hamlet nebyl ženatý víme se stejnou jistotou, jako že Václav Havel ženatý byl) a ty nám (což je nesporné) umožňují o něm smysluplně hovořit, parafrázovat jej, dohadovat se o něm, a zároveň (což už považuji minimálně za problematické) dávají limity našim interpretativním soudům: stejně jako by bylo absurdní tvrdit, že Václav Havel nebyl nikdy prezidentem České republiky, bylo by absurdní tvrdit, že Hamlet nebyl králem dánským.

Hovoří-li tedy Eco o *intentio operis* a interpretaci uměleckého díla, má na mysli především tuto rovinu uměleckého díla – problematika intencionality a interpretace je zvažována na extensionální rovině fikčního světa, jehož gramatika je ustavena sdílenými významy (které mají encyklopedický ráz), jež konstituují jeho fakta bez ohledu na způsob jejich podání. Proto může Eco hovořit o interpretaci uměleckého díla v souvislosti s obecnou problematikou „interpretace světa“, která zahrnuje jak porozumění uměleckým textům, tak porozumění fungování sluneční soustavy. Mukařovský oproti tomu svým pojmem sémantické gesto míří na rovinu verbální manifestace díla, na jeho materiální (gestickou, či jinak: intensionální) rovinu, z níž se fikční svět teprve rodí, z níž je abstraktně odvozován, aniž by však na ní byl pojmově

¹⁸⁶ Viz Eco, *Meze interpretace*, s. 71-92.

¹⁸⁷ Naše vědomosti o fikčním světě jsou samozřejmě limitovány konečným textem, tedy omezené – na rozdíl od světa aktuálního, kde jsou *potenciálně* neomezené.

redukovatelný a ve své identitě přeložitelný.¹⁸⁸ Snad to lze za pomoci tradičních formalistických pojmů konkretizovat takto: zatímco Eco upírá svůj zrak na fabuli, Mukařovský především (ale nejen!) na syžet, neboť také způsob utváření díla považuje za sémanticky relevantní. Legitimní a užitečné může být jistě oboje; „ecovské“ pojetí mohou mnozí považovat za zajímavější, neboť bližší našemu vlastnímu uvažování o aktuálním světě (oproti Mukařovského analýzám intonace a metaforiky), jeho rizikem je však možné „zapomenutí“ na to, že fikční svět není autonomně existující, ale receptivně konstruovaný z textovosti, a že jeho mimetická podoba, která se nám obvykle v recepci přirozeně nabízí, je nejen nesamozřejmá, ale mnohdy sporná: otázky po tom, zda je Švejk spíše mimetickou postavou či textovým uzlem, vycházejí z jasně vědomí toho, že fikční svět díla je konstruován z primární textové roviny, která je daností, o níž jediné (až na výjimečné textologické případy) nemá valný smysl diskutovat. Upíráme-li zrak na fabuli, na příběh, můžeme se přít o to, zda je Švejk blbý, nebo blbství pouze předstírá, ovšem že měl namířeno do Budějovic považujeme za nesporné, neboť Švejk je pro nás přirozeně (při imaginativní konstrukci příběhu z textovosti) mimetickou postavou „z masa a kostí“ stejně jako Hamlet. Mukařovského úvahy o uměleckém díle, stejně jako již úvahy ruských formalistů a zejména pozdější koncepce francouzských strukturalistů nás mohou přivést k domněnce, že s tím Švejkem to může být také úplně jinak.¹⁸⁹

Tedy zatímco koncept sémantického gesta nám – v kontextu výše zmíněné estetiky a sémantiky – ukazuje dílo jako dění smyslu (Jankovič), jako dynamiku srozumitelnosti a nesrozumitelnosti, jazykového tvaru a jeho interpretativního pojmenování, koncept *intentio operis* dílo jako sémiotickou strukturu jazykových „položek“, jako potenciálně nekonečnou hru významů. Eco se pohybuje v síti znaků (kulturních jednotek) jako referenčně ustálených entit, Mukařovský v napětí mezi amorfní (a přesto gestickou – k rozumění vyzývající) skutečností a její „morfologií“ zakládanou textem. Čtenář podle Eca je postavou bloudící sémiotickým univerzem a utvářející nová asociativní propojení, čtenář podle Mukařovského zakladatelem nové srozumitelnosti, postavou redefinující tvary světa a své vlastní existence v napětí významovosti a věčnosti (záměrnosti a nezáměrnosti). – Takto postaveny proti sobě mohly by se snad zdát být tyto dvě koncepce intencionality uměleckého díla

¹⁸⁸ Viz např. Doležel, *Heterocosmica*, s. 141-148.

¹⁸⁹ Viz např. Richterová, *Ticho a smích*.

konkurenční. V jistém smyslu ano, ovšem nikoli tak, že by byl jeden ze způsobů uvažování o uměleckém díle správný a druhý mylný. Různé způsoby uvažování nám ukazují dílo různým způsobem, a to bez nároku na výhradní a univerzální platnost. To neznamená faktickou rovnost – různost se projevuje (pragmaticky viděno) různou mírou užitečnosti či zajímavosti, stejně jako různou mírou zdůvodněnosti a souhlasu v kontextu určitých témat, institucí nebo metodologií.¹⁹⁰

Významy díla bývají na základě klasického komunikačního schématu považovány buď za významy vědomě vložené („zakódované“) do textu empirickým autorem, nebo významy přítomné v textu samotném (bez ohledu na autorův vědomý záměr), případně významy založené na čtenářových očekáváních: „Klasická debata se zaměřovala na to, jak nalézt v textu za prvé to, co zamýšlel říci jeho autor, nebo za druhé to, co text říká nezávisle na intencích svého autora. Teprve když přijmeme druhou možnost odpovědi, můžeme si položit otázku, zda to, co jsme v textu našli, je (I) tím, co text říká díky své textové soudržnosti a díky označujícímu systému v pozadí, nebo (II) tím, co v něm našel adresát na základě svého vlastního systému očekávání.“¹⁹¹ Eco v tomto sporu stojí na straně textu – pokud čtenář empirickému autorovi (třeba Umberto Ecovi jako autorovi *Jména růže*) ukáže na přítomnost významů, kterých si nebyl vědom, nezbyvá mu než je uznat, neboť jsou v textu samém: „V mojej predstave interpretácie textu ako odhalenia stratégie, ktorá sa zameriava na vytvorenie modelového čitateľa, koncipovaného ako ideálny náprotivok modelového autora (a ten sa objavuje iba ako textová stratégia), je pojem zámeru empirického autora celkom nanič. Máme rešpektovať text, nie autora ako konkrétnu osobu.“¹⁹² Otevřenost díla (a aktivní role interpreta) pak neznamená interpretační svévoli, ale možnost vyložit inherentní významy a jejich vzájemné vztahy mnoha odlišnými způsoby, tzn. složit je v mnoho různých celků interpretace. Pokud však čtenář poukazuje k takovým významům a významovým vztahům, které jsou z hlediska vlastní sémantické strategie textu neúsporné, je moudré se jich vzdát. Mnohost interpretací totiž neznamená jejich rovnost, ale naopak otázku po jejich hodnocení: lepší je pro Umberta Eca ta interpretace (tj. „domněnka o intentio operis“), která je komplexnější (objevila významů více),

¹⁹⁰ Spojení obou přístupů lze nalézt např. v Doleželově teorii fikčních světů, která pracuje s extensionální i intensionální sémantikou. Viz např. Doležel, *Heterocosmica*; či Doležel, *Identita literárního díla*, s. 3-25. (*Literární text, jeho svět a styl*)

¹⁹¹ Eco, *Meze interpretace*, s. 59.

¹⁹² Eco ad., *Interpretácia a nadinterpretácia*, s. 67. (Umberto Eco: *Nadinterpretovanie textov*)

koherentnější (dokáže je spojit ve vnitřně soudržný celek), a přitom ekonomičtější (úspornější).

Všechna tato kritéria v sobě implikují obraz sémiotického univerza významových prvků, z nichž byly určité vybrány a jistým způsobem (třeba i nevědomě) zakódovány do celku díla, neboť pouze ve vztahu k takovému pojetí jsou smysluplná. Ukazuje to Ecoův příklad Joyceových *Plaček nad Finneganem*: „ta kniha je jako počítač, do kterého byly zadány všechny dostupné vědomosti, on je zpracoval a jako výstup předložil nová spojení dosažená mezi jednotlivými prvky tohoto vědění.“¹⁹³ Z toho plyne představa interpretace jako „hledáctví“ hotových významů a možných významových vztahů ukrytých v textu: interpret může „zkoušet řadu významů a referentů“ (jako by tyto významy byly hotovým instrumentárem), ale „neměl [by] být oprávněn říci, že vzkaz může znamenat *cokoli*. Může znamenat mnoho věcí, ale určité významy by bylo nemístné navrhnout“.¹⁹⁴ To proto, že: „V procesu neomezené sémiózy je jistě možné přejít od jednoho uzlu ke kterémukoli jinému, ale přechody mezi nimi jsou určovány pravidly spojování, jež vždy nějak legitimovala naše kulturní historie.“¹⁹⁵ Ecovy interpretační úvahy zde odpovídají nomenklaturnímu pojetí významů. Není zde pohyb pojmů, po němž volal Jakobson, ale pohyb mezi pojmy, které už jistým způsobem stanovila, ustálila a „legitimovala naše kulturní historie“. Pokud bychom tento protiklad chtěli vyhrotit, mohli bychom tvrdit, že zatímco pro Jakobsona je zpochybňování významů nutné a potřebné, pro Ecoa to z hlediska interpretačních hranic není „legitimní“.

V těchto svých formulacích se Eco přibližuje pojetí, které bychom mohli chápat jako esenciální.¹⁹⁶ Eco konstruuje ideální entity, ke kterým se konkrétní čtení pouze blíží – empirické čtení má svůj ideál v čtení modelovém (*intentio lectoris*), text má svou vlastní sémantickou strategii (*intentio operis*), která se rovněž vzdaluje jednotlivé konkretizaci: Eco ji definuje jako „systém instrukcí, jenž usiluje o to produkovat možného čtenáře, jehož profil je designován textem a uvnitř textu, lze jej z něho extrahovat a popsat jej nezávisle na jakémkoli empirickém čtení a dokonce i před ním.“¹⁹⁷ Text tedy podle Ecoa prostřednictvím své vlastní intencionality produkuje jistou sémiotickou strukturu (modelového čtenáře), přičemž my máme možnost ji extrahovat

¹⁹³ Eco, *Meze interpretace*, s. 160.

¹⁹⁴ Eco, *Meze interpretace*, s. 11.

¹⁹⁵ Eco, *Meze interpretace*, s. 161.

¹⁹⁶ Příkladně z pozic radikálního antiesencialismu Richarda Rortyho se takové pojmenování nabízí.

¹⁹⁷ Eco, *Meze interpretace*, s. 61.

nezávisle na našem čtení, dokonce dříve, než tento text začneme číst. Podle mého názoru se zde Eco naprosto vzdaluje empirii, čtení takovému, jaké známe a jakého jsme jako lidské bytosti schopni, a pohybuje se ve fiktivním světě ideálních čtenářů, jejichž profil je - patrně ideálními vědci – z textu extrahován dříve, než text vůbec začnou číst.

Richard Rorty ve své polemice s Ecem staví proti takovému pojetí postoj relativistický (tj. vztahový): „Podľa našej mienky neexistuje nič také ako vnútorná, nevzťahová vlastnosť.“¹⁹⁸ Rorty odmítá přijmout pojetí interpretace jako pronikání do vlastní podstaty textu – „vlastní podstata textu“ (či jeho „autonomní sémiotická strategie“) je kategorií, která z hlediska našeho uvažování o uměleckém díle nedává žádný smysl, neboť jako „věc o sobě“ je pro nás nepoznatelná, neuchopitelná, nemůže být proto objektem našeho interpretativního či hodnotícího vztahování, a předpoklad její existence je z hlediska otázek, které si klademe, bezvýznamný. Vše, co chápeme jako „vlastnost díla“ samotného, je až výsledkem našeho rozumějícího, kategorizujícího uchopení, přičemž pro nás neexistuje možnost, jak v naší interpretaci či analýze oddělit to, co je vlastní samotnému textu, od toho, co je výkonem našeho vlastního porozumění. Rorty to ukazuje na příkladu Ecova vlastního hodnocení interpretací: zatímco čtení jednoho textu na pozadí druhého textu téhož autora je podle Eca z hlediska vlastní intence textu (*intentio operis*) v pořádku, čtení textu na pozadí životopisných událostí empirického autora již není interpretací, ale použitím. Proč? Kdo takto vymezil hranice mezi interpretací a použitím? Skutečně je možné hovořit o tom, že nezpochybnitelně víme, že záměrem textu samého je být interpretován ve vztahu k jiným dílům téhož autora, nikoli však k jeho životním osudům? *Že Nesnesitelná lehkost bytí* chce být interpretována ve vztahu k básnické sb. *Poslední máj*? A co vlastně tvoří autorovo dílo? Pouze básnické, prozaické a dramatické texty, nikoli už korespondence a deníky? Pouze to dílo, které bylo publikováno se souhlasem autora? (Co by nám pak zbylo z díla Kafkova? Ale také: je adekvátní interpretovat *Proces* v kontextu deníkových záznamů?)¹⁹⁹ Pouze dílo, ke kterému se autor hlásí? A pokud budeme při interpretaci brát v úvahu autorův vztah k vlastnímu dílu, jako v případě Milana Kundery a jeho „vyloučení“ básnických sbírek a her (vyjma *Jakub a jeho pán*) ze svého díla, nedostáváme se nutně do mimotextové oblasti přání empirického autora, a tedy do oblasti, pro kterou Eco vyhrazuje termín „použití“? – *Intentio operis* se zřetelně ukazuje

¹⁹⁸ Eco ad., *Interpretácia a nadinterpretácia*, s. 93. (Richard Rorty: *Pút' pragmatistu*)

¹⁹⁹ O tom viz Kundera, *Kastrující stín svatého Garty*.

spíše jako kategorie založená na jistém konkrétním pojetí interpretace autorova života a díla, pojetí snad dobře zargumentovaném, nikoli však jediném možném a rozhodně ne založeném na autonomní intencionalitě uměleckého díla samého.

Přijmeme-li Rortyho antiesenciální východiska, nedávají pak pro nás Ecovy kruhové definice intence díla žádný užitečný smysl: „Jak ale dokázat dohad v případě *intentio operis*? Jedině porovnat jej s textem jakožto koherentním celkem. [...] Každá interpretace týkající se jisté části textu může být přijata, je-li potvrzena, a naopak odmítnuta, je-li zpochybněna další částí stejného textu. V tomto smyslu interní textová koherence kontroluje jinak nekontrolovatelné pohnutky čtenáře.“²⁰⁰ Odmítneme-li představu o „vnitřní koherenci textu“, která je jeho imanentní vlastností, nemáme vlastně s čím srovnávat, pokud nejdříve kruhově sami nevymežíme to, co budeme za vnitřní koherenci textu považovat. Pokud však odmítneme Ecovu představu *intentio operis* jako autonomní, na každém konkrétním čtení nezávislé sémiotické strategie, odmítneme také možnost vymežit jasné hranice mezi *intentio operis*, *intentio auctoris* a *intentio lectoris*, stejně jako hranice mezi modelovým a empirickým čtenářem, neboť nenajdeme způsob, jak odlišit to, co je v naší interpretaci či popisu textu jemu vlastní, od toho, co jsme k němu přidali my, a celý Ecoův koncept pro nás přestane dávat smysl.

Umberto Eco tedy ukazuje svým konceptem *intentio operis* k esenciální, vnitřní intencionalitě textu, která je z jistých filosofických pozic nepřijatelná. Lze otázku po intencionalitě uměleckého díla klást také jinak? Je pro nás smysluplnou i poté, co odmítneme myšlenku, že „text je schopný povedať niečo o tom, čo *on* chce“?²⁰¹ Domnívám se, že i pak je možno mluvit o intencionalitě, a to na materiální, gestické rovině textu – umělecký text je sémantickým gestem, neboť se pro nás způsobem svého bytí stává objektem smysluplného estetického zakoušení, stejně jako je pro nás ruka s napřaženým ukazováčkem gestem k porozumění a nikoli bez-významným bezděčným pohybem. Interpretace literárního díla je setkáním se skutečností textu, kdy si klademe otázku po jeho smyslu. Tato otázka je kladena specifickým způsobem, způsobem obvykle odlišným od otázek kladených v rámci vědeckého tázání či praktického zakoušení skutečnosti. Hovořím o estetickém postoji, jak jej ve své estetice definuje Mukařovský. Také hovořím o představě interpretace jako splývání horizontů, jak ji tematizuje Gadamer. Horizontem textu však chápu nikoli dějinný kontext jeho vzniku,

²⁰⁰ Eco, *Meze interpretace*, s. 69.

²⁰¹ Eco ad., *Interpretácia a nadinterpretácia*, s. 102. (Richard Rorty: *Pút' pragmatistu*)

ani jeho esenci skrytou za jeho předmětností (pojmenovanou kupř. jako „vnitřní koherence“), ale jeho vlastní, smyslu se otevírající předmětnost.²⁰²

Z Ecova vnímání umění se poněkud vytrácí vědomí jeho jedinečné funkce. Jeho pojetí interpretace implicitně vyzdvihuje kritického čtenáře, který odhaluje autorem umně ukrytá intertextová spojení, dokonce poukazuje na ta, kterých si ani sám empirický autor nebyl vědom. Vrací se mi na mysl opět metafora díla jako krabice plné významů, které čtenář vytahuje a v interpretaci skládá – brilantní je ten, který jich nalezne více a složí je v koherentnější a zajímavější celek smyslu. Z Ecových esejů je patrné potěšení empirického autora *Jména růže* a *Foucaultova kyvadla*, který pak před užaslým čtenářem vytáhne z oné krabice ještě významy další. Taková představa interpretace jako hledačství ukrytých významů – kterou Eco implikuje, nikoli přímo prosazuje –, sugeruje pojetí interpretace jako intelektuální činnosti, v níž kulturně velevzdělaní interpreti soutěží, kdo najde význam nejskrytější a nejzajímavější, přitom však koherentně zapadající do významů ostatních. To vzbuzuje otázku: k čemu to všechno?

Cílem interpretace je pro Eca vyslovení domněnky o *intentio operis*. Co tím čtenář získá? Přináší mu to cosi jinými způsoby komunikace nenahraditelného, cosi, co zakládá vlastní hodnotu interpretace uměleckých děl? Na tyto otázky, které jistě pramení z funkčního vnímání světa a které lze klást i jinak, Eco přímo neodpovídá, ovšem v náznacích je lze odvozovat z pojmů, vůči kterým se polemicky vymezuje. Proti interpretaci uměleckého textu klade Eco jeho použití – text můžeme buď interpretovat, nebo používat, můžeme se ptát po jeho vlastní intenci, nebo jej použít k prezentaci vlastní duchaplnosti či jako podložku pod kývajícím se stůl. Proč podkládáme stůl je zřejmé, ale proč se ptáme po intenci textu? A jak a na co se vlastně ptát? Snad Eco předpokládá, že smysl umění a jeho interpretace jsou zřejmé, jako je zřejmý důvod podkládání kývajícím se stolu. Snad předpokládá, že interpretace jako vyslovení domněnky o *intentio operis* je činnost přirozená a samozřejmá, jako se jeví být chemikovi přirozený a samozřejmý způsob jeho vědecké práce v laboratoři a její výsledky a metody jako nezpochybnitelné.

Richard Rorty ve své polemice s Umbertem Ecem odmítá Ecův protiklad interpretace vs. použití. Pro Rortyho je každé čtení textu jeho použitím – rozdíl je však

²⁰² Viz dále. – Snáze uchopitelná je tato představa patrně ve výtvarném umění.

v tom, k jakým cílům je text používán. Domnívám se, že Mukařovského funkční estetiku je docela dobře možné vnímat v rámci Rortyho pragmatického diskursu, dokonce jako jeho adekvátnější a přesnější vyjádření. Mukařovského úvahy o estetické funkci ukazují, že předmět zamýšlený jako umělecké dílo může fungovat k účelům praktickým, teoretickým či náboženským, stejně jako naopak předmět stvořený k účelům jiným jako objekt estetický; jisté vlastnosti předmětu samozřejmě určitý způsob jeho použití usnadňují, jiné téměř znemožňují. Estetický postoj k předmětu je pak možné chápat jako jeho použití k estetickým účelům. Mukařovský ukazuje, jak právě ty předměty, které nejsou použitelné k účelům praktickým, stávají se ozdobou našich polic, stejně jako může nepoužitelný trakař přežít svou smrt rozštípním jako ozdoba pseudovesnického dvorku. Také mnohé dějepisné či cestopisné knihy, které již dávno ztratily svou původní funkci naučných textů, fungují jako texty umělecké. Naopak texty umělecké lze dobře použít k jiným cílům, než je cíl estetický – kupř. jako předmět lingvistického rozboru nebo jako vynikající učební pomůcka při výuce cizího jazyka.

Způsob rekonstrukce sémantického gesta, jak jsem se pokusil dovodit v úvodní kapitole, vychází z jasného pojetí uměleckého textu a jeho fungování. Už Jakobsonova poetická funkce ukazuje slovesné umění jako to, co nám dává pocítit nesamozřejmost jazykového významu, netotožnost struktury světa a struktury jazyka, v němž o světě myslíme a hovoříme. Poezie je představením jedinečného zrodu významu, jak se děje ze specifického způsobu distribuce označujících, nikoli krkolomným spletcem hotových významů, který je třeba jen rozmotat – v takovém případě by se poezie stala téměř zbytečnou, nahraditelnou mnohem efektivnějšími způsoby označování, a zůstala by potenciálně pouhá emocionální působivost. – Naše porozumění světu se děje v jazyce a skrze jazyk, a právě vědomí difference mezi jazykem a světem, mezi našimi významovými schémata a naší nejazykovou zkušeností ve světě, je tím, co zakládá smysluplnost umění jako čehosi, co nás přivádí od zdánlivého k faktickému. Tedy nikoli umění jako specifická, imaginativně a emotivně bohatá informace, ale jako událost jazyka, která je výzvou k redefinici našeho porozumění světu a naší existence v něm.

Již jsem nejednou hovořil o Mukařovského strukturalistickém pojetí sémantiky uměleckého díla, která jej ukazuje jinak než Ecovo pojetí sémiotické: význam uměleckého textu je konstituován jeho tvarem, výrazem, označujícím – svět významů uměleckého díla (tj. referenční svět) neexistuje nezávisle na tvaru uměleckého díla, ale

je konstituován až na jeho základě. Jedinečný tvar uměleckého díla (označující) zakládá jedinečný významový pohyb a výzvu po tvořivém rozumějším úsilí, které není předem dáno. „Sémantická gestace“ díla pak může být pochopena právě jako tato konstitutivní energie uměleckého výrazu, který není pouhým hledáním označovaného významu (nezáměrnost díla by pak byla pouhou neschopností nalézt k označujícímu správně označované), ale zakládáním nové srozumitelnosti, nové orientace, energie nespoutatelná a nevyčerpatelná, vždy znovu rozvracející svou „zvláštní, přeludnou věcností“ významy sotva založené. Pak ovšem hovoříme o tom, co Umberto Eco popírá slovy: „Intence textu se nevyjevuje v lineární manifestaci textu. [...] Člověk se ji musí rozhodnout 'vidět'.“²⁰³ Text nemá jinou možnost než vyjevit svou intencionalitu lineární manifestací svého tvaru a člověk nemá možnost uvidět ji jinak než jako právě tuto manifestaci. Vše ostatní je naše interpretace, existující vždy v napětí k vlastní gestaci uměleckého tvaru.

Rortyho argumenty i strukturální pojetí sémantické dynamiky uměleckého díla mne v tento okamžik vede k zavržení Ecovy představy o existenci vnitřní koherence textu (jakési imanentní záměrnosti) a tvrzení, že významová intencionalita (sémantická gestace) spočívá v jeho materiální jsoucnosti vyzývající k rozumění, jsoucnosti uchopitelné mnoha různými způsoby, ale ve své identitě nepřeložitelné, setrvávající ve způsobu svého bytí v napětí ke každému výkladu, pře-kladu, analýze, interpretaci. Vnitřní koherence textu je až výsledkem našeho rozumějího pře-kladu textu, a takto odvozená od způsobu, jímž „překládáme“. Definuje-li Eco *intentio operis* jako výsledek domněnky ze strany čtenáře, kterou nám nezbyvá než zkontrolovat ve vztahu k vnitřní koherenci textu, odvozuje platnost interpretace nikoli od textu samotného, ale od jiné interpretace (jíž je určitá představa o vnitřní koherenci textu). Tím se podle mého názoru dostává na příliš spekulativní půdu mnoha neznámých, ale především ztrácí z dohledu vlastní text jako horizont smyslu – horizontem smyslu je pro Eca jakási imanentní sémantická struktura, struktura koherentní a záměrná. S velkou mírou nadsázky bychom mohli tvrdit, že Ecova teorie je „konkurenčním strukturalismem“ – strukturalismem mnohem rigidnějším, než je strukturalismus Mukařovského. Zdá se mi totiž, že Umberto Eco bere představu imanence (vyjádřenou v pojmech vnitřní koherence a kódování) fakticky mnohem vážněji (či snad „doslovněji“), než jej kdy bral – přes mnohé teoretické proklamace – sám Mukařovský.

²⁰³ Eco, *Meze interpretace*, s. 68.

Hranice a kritéria interpretace

Problematika sémantického gesta má být v mé práci zvažována v kontextu interpretace literárních děl. Dosud jsem ve své práci používal pojem interpretace ve vágním významu jako takový přístup k uměleckému textu, který se ptá po jeho smyslu, tedy v takovém významu, v jakém je nejběžněji a nejsamozřejměji používán v kontextu české literárněvědné terminologie. Pokud se však na tento pojem blíže zaměříme, zjistíme jednak jeho upozadění až absenci v tradici českého strukturalismu, jednak naopak jeho nadužívání v současném literárněteoretickém i obecně filosofickém myšlení. Tato skutečnost nás staví do paradoxní situace: o interpretaci se mnoho mluví, termín „interpretativní“ je často užíván (především v souvislosti s reflexí současné literárněvědné metodologie), problematika interpretace však nebyla v českém teoretickém myšlení významněji tematizována, a proto – troufám si tvrdit – není v některých případech úplně jasné, o čem se vlastně mluví. V roce 1992 kupř. vyšel soubor studií *Česká literatura 1945-1970* s podtitulem *Interpretace vybraných děl*, v němž je interpretace uměleckého textu chápána jako jeho „výklad“ (a interpret nazýván „vykladačem“), který může vycházet z různých interpretačních přístupů a vést k různým interpretačním pojetím.²⁰⁴ V roce 2003 však Petr A. Bílek ve své knize *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu* píše: „Zřekneme-li se představy podstat, objektivě se utvářejících či utvořených entit, které jsou uchopitelné samy o sobě, stává se interpretace základním předpokladem jakékoli pozitivní výpovědi o jakémkoli jevu literárního dění.“²⁰⁵ Jakákoli výpověď o jakémkoli jevu literárního dění má v tomto smyslu interpretativní charakter. Je zřejmé, že se zde hovoří o dvou různých skutečnostech: o interpretaci jako žánru, jehož cílem je výklad smyslu literárního díla, a o interpretaci jako obecném poznávacím přístupu ke světu, který je charakterizován zejména v protikladu k pojmům jako objektivita, pravdivost či verifikovatelnost. A obrátíme-li se k filosofické hermeneutice, pro niž je téma interpretace a rozumění fundamentální, dozvídáme se, že “[...] rozumění a

²⁰⁴ Viz Milan Jankovič v úvodu - *Česká literatura 1945-1970: Interpretace vybraných děl*, s. 11-13.

²⁰⁵ Bílek, *Hledání jazyka interpretace*, s. 17.

interpretování [...] se týká obecně vztahu lidí k sobě navzájem a ke světu”²⁰⁶ (Gadamer), že “[...] *rozumění* [se] přestává jevit jako pouhý *modus poznání* a stává se *způsobem bytí*, tedy způsobem, jak *jsme* a jak se vztahujeme k ostatním bytostem a k bytí.”²⁰⁷ (Ricoeur).

Je zřejmé, že vzhledem k tématu mé disertační práce je nutné klást si otázku po povaze interpretace, tedy vyjasnit, co se tím kontextem, v jehož rámci bude koncept sémantického gesta zvažován, myslí, resp. jakým způsobem zde bude pojímán. To bude tématem této kapitoly.

Pojem interpretace je bytostně spojen s fenoménem nesrozumitelnosti – tam, kde se skutečnost ukazuje jako bezprostředně nesrozumitelná, snažíme se ji vysvětlit, vyložit, učinit ji srozumitelnou. Interpretace je zprostředkujícím aktem, je zprostředkováním ke srozumitelnosti, přitom aktem v nějakém slova smyslu nezavršitelným: „Je to interpretace, co mezi člověkem a světem vykonává ono nikdy *nezavršitelné zprostředkovávání* a co je v tomto smyslu jedinou skutečnou bezprostředností a daností to, že chápeme něco jako něco.”²⁰⁸ (Gadamer) Ne každý akt nezavršitelného zprostředkování k porozumění však nazýváme interpretací. V historii hermeneutiky je problematika interpretace původně spojena výhradně s porozuměním textu, především textů mytických a náboženských. V průběhu vývoje hermeneutiky se pak problém rozumění univerzalizuje – Paul Ricoeur hovoří o pohybu *deregionalizace a radikalizace*, jimiž se hermeneutika stává *obecnou a fundamentální disciplínou*.²⁰⁹ Sledujeme-li tento pohyb, nacházíme v něm všechny klíčové momenty, které osvětlují současné pojetí interpretační problematiky, resp. používání pojmů *interpretace* a *interpretativní*: od specializovaného, žánrového pojetí tohoto pojmu až po „virtuální všudypřítomnost interpretačního fenoménu“,²¹⁰ který nás vede nejen k tomu, že vedle svébytného žánru interpretace označujeme také každou výpověď o jakémkoli literárním jevu přívlastkem „interpretativní“, ale že dokonce rozumění chápeme jako způsob naší existence. Sledujeme-li tento pohyb, dospíváme však z hlediska literární vědy zároveň k jisté bezradnosti nad takto univerzálně pojatou hermeneutikou.

²⁰⁶ Gadamer, *Text a interpretace*, s. 5.

²⁰⁷ Ricoeur, *Úkol hermeneutiky*, s. 5.

²⁰⁸ Gadamer, *Text a interpretace*, s. 14. – Zdůraznil D. S.

²⁰⁹ Ricoeur, *Úkol hermeneutiky*, s. 5.

²¹⁰ Grondin, *Úvod do hermeneutiky*, s. 27.

V původním významu je problém interpretace spojen se specifickými textovými případy – nutnost zprostředkovat význam textu vyvstává ze skutečnosti historického odstupu, který je jednak povahy jazykové: proměna jazyka a z toho plynoucí nesrozumitelnost (*gramatická interpretace*), jednak povahy mravní či teologické: potřeba „odstranit“ pohoršlivé vyznění některých pasáží kanonických textů, či dát jim specifický teologický význam (např. ukázat předzvěst novozákonních událostí v textu Starého zákona; *alegorická interpretace*). „Gramatická interpretace se zaměřuje na to, co bylo původně míněno, a snaží se to zakonzervovat tím, že jazykový výraz [...], který se z historických důvodů stal postupně nesrozumitelným, nahrazuje novým, nebo jej v poznámce vysvětlí pomocí jiného výrazu. Alegorická interpretace se naproti tomu odvíjí od slova, které se stalo cizím; přikládá mu jiný smysl, avšak tento smysl již neodpovídá koncepci světa zachycené v textu, nýbrž koncepci světa vlastní interpretovi textu.“²¹¹ (Szondi)

Tyto dvě podoby interpretace nás odkazují ke dvěma aktuálním významům tohoto pojmu: interpretaci jako překladatelství a interpretaci jako porozumění bezprostředně nejasnému smyslu textu. Hovoříme-li o interpretaci uměleckých textů, máme na mysli případ druhý, i když je nutno konstatovat, že se tyto aktivity bytostně prolínají: výběr z několika variant pro překládané slovo či větu je již aktem interpretativním, vedeným otázkou po jejich možném smyslu, stejně jako naopak otázka po smyslu (zejména) starých textů často znamená filologický problém „překlada“ již neznámých slov do aktuálního jazyka. Interpretaci na této rovině bychom mohli chápat jako specifický *literárněvědný žánr*, který je vymezen předmětem svého tazání, jímž je smysl uměleckého textu (příp. textů). Ještě osvícenská hermeneutika vycházela ze specifického charakteru zkoumaných textů, tedy teologická hermeneutika a hermeneutika orientovaná k antickým dílům dospěly na základě specifčnosti předmětu svého zkoumání k odlišně artikulovaným problémům a interpretačním pravidlům. Tato *regionalizace* interpretačního problému na rovině interpretace jako žánru stále platí – estetická povaha textů je východiskem interpretace (Szondi)²¹² a určuje její specifický charakter, odlišný kupř. od interpretace textů filosofických či náboženských. Je však nutno připomenout, že estetická povaha textů není v mé práci chápána jako jejich

²¹¹ Szondi, *Úvod do literární hermeneutiky*, s. 17-18.

²¹² „[...] nauka o interpretaci, kterou máme na mysli, se od dochované hermeneutiky klasické filologie bude muset odlišit tím, že k estetickému charakteru interpretovaných textů nebude přihlížet až v závěrečném hodnocení, následujícím po interpretaci samé, ale učiní jej východiskem celé interpretace.“ (Szondi, *Úvod do literární hermeneutiky*, s. 13.) – Viz též Szondi, *Úvod do literární hermeneutiky*, s. 22.

esenciální vlastnost, ale jako výsledek specifického receptivního (či interpretativního) nastavení: interpretace Kosmovy *Kroniky české* jako práce historické by směřovala úplně jinam, než interpretace tohoto díla jakožto textu umělecké povahy. Nelze si přitom nevšimnout, že takto vymezený předmět je zároveň ukázkou jednoho z klíčových témat hermeneutiky – hermeneutického kruhu: estetická povaha textů, která je výsledkem estetického postoje, vyžaduje specifický interpretační přístup.

Schleiermacherovo rozšíření problematiky rozumění na obecný fenomén řeči a jejího smyslu a jeho univerzalizace neporozumění jako základního stavu nás vedou ke zkoumání otázky interpretace jako obecného vztahu interpreta a textu, nikoli jen jako problému specifických textů, vyžadujících specifickou – hermeneutickou pozornost. Hermeneutika přichází ke slovu vždy, když nás neuspokojuje bezprostředně se nabízející porozumění textu. Zatímco v každodenní jazykové interakci, při čtení novin a pracovních výkazů obvykle taková potřeba nevyvstává, v prostoru literární vědy se jedná o fundamentální otázku ve vztahu ke všem literárním dílům: literární text, který by nekladl otázku hlubšího porozumění než toho, které se jaksi samozřejmě, zběžně nabízí, by z jistého hlediska nebyl textem uměleckým.²¹³ Literární dílo je přitom základním předmětem literární vědy a otázka po jeho smyslu je v tomto ohledu bytostným aspektem literární historie stejně jako poetiky. – Cesta k hlubšímu porozumění se může vydávat mnoha směry. Friedrich Schleiermacher se vydává genetickým směrem k dílu jako výrazu autorova vnitřního myšlení, k rekonstrukci toho, co se skrývá za napsanými slovy, kdy úkolem hermeneutiky (i když úkolem „nekonečným“) je „rozumět řeči nejdřív stejně dobře a pak lépe než její původce.“²¹⁴ Tato genetická, psychologizující orientace se stala ve dvacátém století předmětem zásadní kritiky²¹⁵: nová kritika hovoří o intencionálním klamu (*intentional fallacy*)²¹⁶ a k hlubšímu porozumění dílu se vydává cestou uzavřeného, pečlivého čtení (*close reading*). Obdobně strukturalismus odmítá psychologizující pojetí významu: umělecké dílo má znakovou povahu a pouze to, co z autorova duševního stavu vešlo v intersubjektivně srozumitelnou znakovou strukturu, je komunikovatelné, esteticky relevantní, a tedy také přítomné v estetickém objektu samém – tázání obrácené genetickým směrem je vedeno pouze „v zájmu pochopení díla samého, jeho vnitřní

²¹³ Viz např. již mnohokrát zmiňovaná Jakobsonova definice poetické funkce.

²¹⁴ Citováno z Grondin, *Úvod do hermeneutiky*, s. 97.

²¹⁵ Ale také – i když spíše výjimečně – následování: viz Hirsch, *Validity in interpretation*.

²¹⁶ Viz Wimsatt; Beardsley, *The Intentional Fallacy*.

výstavby“ (Mukařovský);²¹⁷ širší uplatnění pak nachází ve strukturalistické literární historii.²¹⁸

Nová kritika i strukturalismus prosazují interpretační pojetí soustředěné k autonomní textové sémantice, ve vztahu k otázce interpretace jsou však tyto přístupy radikálně odlišné: pro novou kritiku je interpretace uměleckého díla centrální kritickou aktivitou, pražský strukturalismus oproti tomu termín interpretace užívá spíše okrajově a do centra svého zájmu staví literární dějiny, literární estetiku, poetiku a analýzu uměleckého textu. Především na půdě strukturalismu se rozšiřuje a precizuje instrumentář metod, který zejména prostřednictvím pojmových kategorií poetiky usiluje o hlubší průnik do sémantiky uměleckého textu. Petr A. Bílek vymezuje přístupy čtyři: popis, analýzu, výklad a interpretaci. Interpretace je tedy v tomto smyslu chápána nikoli již jako specifický žánr, ale jako jeden z možných *metodických přístupů* k uměleckému textu. *Popis* „nabízí relativně objektivizovatelný a završitelný výčet jednotlivých prvků, jež se v rámci daného literárního jevu či v souvislosti s ním vyskytují a jež tento literární jev utvářejí“; *analýza* „se zakládá na hledání vazeb a vztahů mezi jednotlivými prvky, které tento jev utvářejí“, *výklad* spočívá v „uspořádání jednotlivých popisovaných a analyzovaných prvků a jejich vztahů do uceleného konstruktu, v němž se objasní jejich celkové významové směřování“,²¹⁹ a konečně *interpretace* jako čtvrtý z přístupů literární vědy k textu (ale třeba také k literárním dějinám). Charakteristika interpretace se v kontextu strukturalistické estetiky a literární vědy ukazuje jako problematická: interpretace je (aniž by to však bylo přesněji definováno) chápána jako jakýsi subjektivní „dodatek“ k významu textu samotného, uchopitelného objektivními nástroji analytickými. Interpretace je tedy spojována se subjektivním, neverifikovatelným, otevřeným porozuměním a jako taková se dostává do konfliktu s vědeckými ambicemi strukturalistické literární vědy. Pokud se tedy strukturalismus ptá po sémantice jednotlivého literárního díla, zůstává obvykle v rovině popisu, analýzy a výkladu, interpretace jeho možného smyslu je upozaděna či odmítána.²²⁰

Duchovním vědám tohoto období je však více než zřejmé, že exaktnost ve stylu přírodních věd je jim nedosažitelná, že charakter jejich bádání je bytostně spjat s fenoménem rozumění, že „prvky subjektivity“ a neverifikovatelnost jsou čímsi, co je

²¹⁷ Mukařovský, *Studie II*, s. 360. (*Genetika smyslu v Máchově poezii*)

²¹⁸ Viz Vodička, *Struktura vývoje*, s. 35-49. (*Literární historie, její problémy a úkoly*)

²¹⁹ Bílek, *Hledání jazyka interpretace*, s. 11-12.

²²⁰ Srov. Schneider, *Český strukturalismus a/versus interpretace*.

jim bytostně souzené, co není možné odstranit, že tedy prostor interpretace není omezen na otázku po smyslu jednotlivého literárního díla. – Filosofem, s jehož jménem bývá spojováno rozšíření hermeneutického problému rozumění do oblasti obecného historického poznání, je Wilhelm Dilthey. Klíčovým Diltheyho problémem byla otázka vědeckosti duchovních věd v období, kdy se vzorem a modelem stává metodologie a epistemologie věd přírodních. Přívlastek „interpretativní“, vyslovený na obecné epistemologické rovině, odkazuje však k modernější – vlastně spíše post-moderní filosofii a metodologii věd, která tentokrát není tolik nesena touhou po uznání humanitních věd na roveň poznání přírodovědeckého, jako spíše kritikou epistemologie přírodních věd, kladoucí si nárok na univerzalitu a objektivitu výsledků svého poznání. Asi nejvýraznějším symbolem této kritiky se stala kniha *Struktura vědeckých revolucí* Thomase Kuhna, přicházející se zásadní polemikou s představou o lineárním a kumulativním charakteru vědeckého poznání: vědecké poznání podle Kuhna není permanentním rozšiřováním a prohlubováním našeho poznání o skutečnosti, ale sérií vědeckých revolucí, které vždy ruší dosavadní systém poznání a metodologie a postulují systém nový. Poznávání skutečnosti se totiž podle Kuhna děje v rámci jistého *paradigmatu*, tj. jistých vědeckých předpokladů, přijatých teoretických východisek, pojmových kategorií a metodických pravidel, přičemž toto paradigma určuje jeho možnosti a limity a vymezuje jeho verifikační prostor, tzn. kontext, v rámci něhož jsou dosažené výsledky považovány za „objektivní“, „pravdivé“. Paradigmatický rastr je pro *normální*, úspěšně se rozvíjející vědu ve své samozřejmosti „neviditelný“, neuvědomovaný; každé vědecké paradigma však dříve či později narazí na své limity, kumuluje nejasnosti, rozpory a nevyřešené otázky, a obvykle pak bývá nahrazeno paradigmatem konkurenčním, schopným úspěšněji řešit dané vědecké problémy. Právě ve fázi krize paradigmatu a fázi střídání paradigmat – ve fázi vědeckých revolucí – bývá paradigmatická struktura zřetelně uvědomována: bývají reflektovány základy té stávající, hledány příčiny jejího neúspěchu a možnosti nápravy, po vystřídání paradigmat pak bývají budovány základy vědeckého paradigmatu nového.²²¹

Děje-li se naše poznávání prostřednictvím pojmových struktur, které sami konstruujeme, není naše zkoumání předmětu zjišťováním jeho objektivních vlastností, nýbrž jeho popisem, analýzou či výkladem v jazyce vědeckého paradigmatu. V rámci (pravidel) tohoto paradigmatu lze naše poznání verifikovat a v tomto smyslu považovat

²²¹ Viz Kuhn, *Struktura vědeckých revolucí*.

za objektivně platné, při změně paradigmatu či z hlediska paradigmatu jiného však svou platnost ztrácí – *objektivita* není shoda poznání s předmětem samým, ale paradigmaticky podmíněnou kategorií. Nebo jinak, slovy Zdeňka Neubauera: „Objektivita je vědeckou ctností, nikoli však ontologickým nárokem!“²²² – Ovšem uznáme-li, že každé naše poznávání má charakter otevřeného (nikdy nezavršitelného) úsilí o porozumění skutečnosti v jazyce (v paradigmatu), který jsme si zkonstruovali a který můžeme odhalit jako světu neodpovídající a nahradit jej jazykem jiným, tedy „zřekneme-li se představy podstat, objektivě se utvářejících či utvořených entit, které jsou uchopitelné samy o sobě“,²²³ má každé naše poznání platnost interpretace, a tedy interpretace je v tomto fundamentálně epistemologickém smyslu *bytošným aspektem každého poznání*. Tedy i ty metodické přístupy, které se zdály být mimo dosah „subjektivní“ interpretace, odhalují svůj interpretativní charakter: i popis či analýza probíhají v rámci jistých pojmových kategorií, které nejsou samozřejmě dány, které nejsou textově imanentní, nýbrž jsou naším konstruktem, naším vlastním modelováním textu, a proto vždy nutně vycházející z momentu (inter-)subjektivního rozhodnutí a vždy otevřené plurality konkurenčních přístupů.

Druhým z klíčových pojmů postmoderní epistemologie je termín *epistémé* Michela Foucaulta. Zatímco Kuhnův pojem paradigma vznikl v prostoru filosofie vědy a odkazuje k vědecké metodologii, pojem epistémé míří na fundamentální a nevědomou epistemickou strukturu lidského poznání. Kantovská univerzalita této struktury, zajišťující objektivitu našemu poznání, je vystřídána pluralitou. Tento moment je pro téma mé disertační práce klíčový, neboť směřuje k rozepři mezi moderním (strukturalistickým) a postmoderním (poststrukturalistickým) pojetím textu, významu a literárněvědné metodologie. Představa o univerzální, i když dynamické struktuře je vystřídána představou o pluralitě struktur a touha po objektivitě vědeckého poznání, svazující metodické přístupy literární vědy, je vystřídána mnohem větší diskursivní volností. A právě z hlediska interpretační problematiky je tato proměna snad nejvíce patrná. – Abychom však Mukařovskému nepřipisovali naivně pozitivistický názor na objektivitu vědy, citujme z jeho textu z r. 1944 nazvaného *K metodologii literární vědy*: „Nechci ovšem popírat skutečnost, že v humanitních vědách, zejména ve vědách historických, nerozhodují jen fakta, ale že velmi důležitým činitelem je i smysl, který

²²² Neubauer, *Smysl a svět*, s. 30. (*O povaze bytí*)

²²³ Bílek, *Hledání jazyka interpretace*, s. 17.

badatel do těchto fakt vkládá. Ten je účasten již při jejich výběru, rozhoduje o jejich řadění a vůbec uvedení ve vzájemné vztahy. Uvědomujeme si dále, že jisté reziduum subjektivity je při nalézání smyslu věcí neodstranitelné, leč to neznamena, že by individuální subjektivnost měla být při něm vyhledávána, stavěna do popředí; jde spíš naopak o to, aby během pracovního postupu a pak při dodatečné kontrole jeho výsledků byla co nejvíce eliminována. Je to do značné míry možné, neboť 'smysl', třebaže je úzce spjat s oblastí psychična, nepatří do ní, nýbrž do oblasti znaků a významů; není záležitostí psychologie, ale sémiologie. A proto také 'smysl', jenž je jen jistým druhem nebo spíše aspektem významu, je sdělitelný od jednotlivce k jednotlivci, je kontrolovatelný a ve vědě je dokonce závazně podroben kritice, která má za úkol vymýt z něho vše, co by nebylo objektivně zdůvodnitelné a tedy nezávislé na jedincově 'mínění'. Subjektivita ve výsledcích vědeckého zkoumání smí mít toliko povahu rezidua nutného, ne však vyhledávaného.²²⁴ Z těchto výroků jsou patrné náznaky uvědomění si toho, co zde nazýváme „interpretativní“ charakter vědeckého zkoumání, zároveň však touha eliminovat subjektivitu, univerzalizovat smysl. Je-li interpretace spjata právě s nezavršitelností, otevřeností, a tedy s nemožností definitivně uchopit a kontrolovat výsledky vědeckého poznání, stává se jeho nechtěným reziduem a je upozaděna a nevyhledávána: znamená to absenci interpretace jako žánru, preferenci analytické vědecké metodologie, v případě poznání jako takového nezbyvá než se s bytostnou přítomností subjektivity a otevřeností smířit. Nebudu se dále pouštět do podrobné analýzy Mukařovského výroků, neboť jejich kritická reflexe bude implicitně přítomna v dalších odstavcích.

Filosofická hermeneutika vrcholí v díle Martina Heideggera a Hans-Georga Gadamera. Jejich společným momentem je rozchod s hermeneutikou jako metodologickým projektem a uchopení problematiky rozumění na fundamentálně ontologické rovině. Rozumění a interpretace, chápané dosud epistemologicky (na různých úrovních poznávání), získávají zcela nový – ontologický rozměr v Heideggerově díle *Bytí a čas*. Zde již rozumění není chápáno jako pouhý způsob poznávání, ale jako fundamentální modus *pobytu*, tedy bytostný vztah člověka ke světu ještě před každým poznávacím procesem. „Pobyt je jsočno, které se ve svém bytí vztahuje k tomuto bytí tak, že mu rozumí“,²²⁵ píše Heidegger. Poznávání pak – jako

²²⁴ Mukařovský, *Cestami poetiky a estetiky*, s. 185. (*K metodologii literární vědy*)

²²⁵ Heidegger, *Bytí a čas*, s. 73.

jedna ze specifických činností – je tímto rozuměním teprve umožněno, je až specifickým aktem odvozeným od fundamentálního rozumění. Vztah člověka ke světu není vztahem nezávislé entity k nezávislé entitě, my vždy již jsme ve světě (pobyt je *bytí-ve-světě*) a jsme v něm tak, že mu – a to již z podstaty své existence – již předem rozumíme, jsme na něm předem (bytostně) nějak zainteresováni. Pobyt je bytím, kterému jde o toto bytí samo – fundamentálním modem pobytu je *starost*: pobyt rozumí světu vždy v modu starosti, tj. orientuje se v něm, vztahuje se k němu na bytostném základě své starosti. Toto fundamentální rozumění nese a směřuje všechny odvozené aspekty bytí pobytu, tedy i poznávání: poznávané se mu ukazuje nikoli tak, jak jest samo o sobě, ale vzhledem k jeho starosti. Naše existence je tedy ze své podstaty rozumějící – náš bytostný vztah ke světu (naše existence) je jistou předchůdnou (apriorní) orientací ve světě, fundamentálním porozuměním pro svět. (Bytosti, které nejsou pobyttem, se ke světu vztahují jinak, jinak se v něm orientují, jinak mu rozumí.) Naše existence je pak v kontextu předchůdného rozumění otevřena do budoucnosti, náš konkrétní život naplňováním jisté možnostní potence. – Tato otevřenost v rámci fundamentálního rozumění umožňuje zvažovat již samotnou povahu našeho života jako interpretativní, nesenou rozuměním do otevřenosti možností.

Otázkou však je: co z hermeneutiky Martina Heideggera plyne pro literární vědu, pro interpretaci konkrétního literárního díla? – Peter Szondi začíná svůj *Úvod do literární hermeneutiky* tvrzením, že *literární hermeneutika* jako disciplína v současnosti (přednášky jsou z konce 60. let) neexistuje. Přes zásadní význam filosofické hermeneutiky 20. století pro epistemologii, metodologii věd i literární vědu samotnou totiž neexistuje hermeneutika, která by byla naukou o interpretaci literárních děl. Oživení projektu literární hermeneutiky by však nemohlo znamenat návrat před Diltheyho dílo, neboť proměna pojmu rozumění, stejně jako proměna pojetí literárního díla je od té doby zcela zásadní a nepominutelná. Každá současná literární hermeneutika se tedy samozřejmě musí vyrovnat s filosofickou hermeneutikou Heideggerovou a Gadamerovou, musí se však zároveň konkrétně tázat na použitelná pravidla a kritéria interpretace literárního díla a nespoléhat se na to, že z fundamentální filosofické analýzy rozumění sama vyplynou, neboť východiskem interpretace zde musí být estetický charakter interpretovaných textů, což předpokládá přítomnost konkrétního estetického

projektu, který problematiku literární interpretace rozvrhne.²²⁶ – Je více než zřejmé, že klíčovým autorem takové hermeneutiky by byl Paul Ricoeur, jehož interpretační teorii, resp. podnětům, které jsem z ní načerpal pro téma této práce, byla věnována jedna z předcházejících kapitol. Problematika interpretace literárních děl a jejích kritérií je však tématem, k němuž se vyjadřují také z hermeneutice mnohem vzdálenějších pozic Umberto Eco, Jacques Derrida, Wolfgang Iser, Richard Rorty, Stanley Fish a mnozí další. Některé z jejich podnětů se z horizontu tématu této disertační práce pokusím v následujících odstavcích reflektovat.

Za východisko interpretace uměleckých textů lze považovat skutečnost, že literární díla nás obvykle neuspokojují ve své vlastní materiální jsoucnosti manifestované lineárním sledem slov, tím, co pro nás znamenají svým zřejmým, bezprostředně srozumitelným významem, ale že toužíme proniknout k čemusi za tím, k čemusi, co obvykle nazýváme *smyslem* díla. Není to myšlenkový pohyb samozřejmý – i umělecká díla lze číst tak, že pouze recipujeme bezprostřední rovinu vyprávění nebo se necháváme unášet krásou lyriky, aniž bychom se pokoušeli o významové sjednocení jednotlivých slov. V jistém smyslu je každé čtení rozumějícím pohybem, tedy nikoli pasivním zrcadlením slov naší psychikou, ale aktivitou, v níž provádíme vědomé i podvědomé sémantické operace. Jedná se však o pohyb do různé míry hluboký, pohyb, který je snad interpretativní v tom slova smyslu, v němž je interpretací každé naše poznávání a uchopování světa, nikoli však interpretativní v metodickém slova smyslu, který je předmětem následujících úvah. Tedy – jde mi zde o interpretaci jako o specifické uchopování uměleckého díla, o interpretaci v nejužším, žánrovém slova smyslu, který je definován jako explicitní tázání po smyslu literárního díla. V centru interpretativního tázání je celek uměleckého textu, který je jeho nepominutelným horizontem definujícím hranice interpretace, tzn. odlišujícím interpretaci díla od jiných kognitivních aktů, při nichž funguje dílo či jeho část v (často jiným dílem nahraditelné) roli příkladu či důkazu, jenž má explikovat jisté myšlenky atp. Od *hranic* interpretace, takto vymezených, odlišuji pak její *kritéria*, která určují hodnotu jednotlivé interpretace.

Podívejme se podrobněji na dosud velice vágně a jen přibližně popsanou problematiku interpretace v pražském strukturalismu. Pro Mukařovského přístup k interpretační problematice je rozhodující především pojetí umění jako

²²⁶ Viz Szondi, *Úvod do literární hermeneutiky*, s. 9-22.

„sémiologického faktu“ a objektivizující ambice strukturální literární vědy: „[...] objektivní studium zjevu, kterým je umění, musí pohlížet na umělecké dílo jako na znak, který se skládá ze smyslového symbolu, který je vytvořen umělcem, z 'významu' (=estetický objekt), který je umístěn v kolektivním vědomí, a ze vztahu k označované věci, vztahu směřujícího k celkovému kontextu společenských zjevů. Druhá z těchto složek obsahuje vlastní strukturu díla.“²²⁷ Hlavním předmětem strukturální literární vědy je dílo-estetický objekt, tj. sémantická struktura díla, konstituovaná na půdorysu setkání artefaktu (=smyslový symbol, dílo-věc) a intersubjektivní sémantické struktury (která je přítomna v kolektivním vědomí). Z toho plyne i role autora a recipienta: „Umělecké dílo má charakter znaku. Nemůže být ztotožňováno ani s individuálním stavem vědomí svého autora, ani kteréhokoli ze subjektů vnímajících toto dílo, ani s tím, co jsme nazvali 'dílo-věc'. Existuje jako 'estetický objekt', jehož místem je vědomí celé kolektivity. Dílo-věc smyslová je vzhledem k tomuto nehmotnému objektu pouze vnějším symbolem; individuální stavy vědomí, jež vyvolává dílo-věc, představují estetický objekt pouze tím, co je jim všem společné.“²²⁸ Role autora je z hlediska interpretačního omezena na úlohu tvůrce artefaktu, role recipienta na úlohu „konstruktéra“ estetického objektu na půdorysu kolektivního vědomí. Odsunutí individuálních momentů receptivního aktu mimo „význam“ díla (estetický objekt) umožňuje Mukařovskému dostát vědeckým ambicím strukturalismu (hovoří zde o „objektivním studiu umění“, nikoli o skutečném průběhu individuální recepcie). Estetický objekt však není uchopitelný jednou provždy platným způsobem, neboť nemá esenciální povahu – je výkonem sémantické energie díla ve vztahu k určité intersubjektivně (a historicky), nikoli objektivně (a ahistoricky) platné znakové struktuře, tedy mění se s proměnou kolektivního vědomí. Intersubjektivní znaková struktura má svou (kolektivní) dynamiku, a estetický objekt má tedy univerzální platnost pouze ve vztahu k danému stavu kolektivního vědomí.

Takto se Mukařovský vymaňuje jak z estetického subjektivismu, zdůrazňujícího individualitu každého vnímání, tak z epistemologicky naivního ahistorického objektivismu. Jde mu, ještě jednou to opakujme, o „objektivní studium umění“, a snad právě proto explicitně nehovoří o *interpretaci* – tento pojem prakticky nepoužívá a z hlediska výše zmíněné definice literárněvědných metod pak ve svých vlastních

²²⁷ Mukařovský, *Studie I*, s. 211. (*Umění jako sémiologický fakt*)

²²⁸ Mukařovský, *Studie I*, s. 213. (*Umění jako sémiologický fakt*)

rozborech literárních děl zůstává v rovině analýzy a výkladu a jen zřídka se dostává k obecnějším úvahám o obrazu člověka a světa, který otevírá rozebíraný text. Jakoby se interpretace pohybovala již mimo prostor intersubjektivně platného významu, a tedy mimo prostor vědy. Z těchto teoretických premis pak vychází koncept sémantického gesta – rekonstrukce sémantického gesta konkrétního díla má v Mukařovského provedení podobu analýzy sémantické struktury díla a výkladu jednotného sémantického směřování jednotlivých složek této struktury.

V literárněhistorických konsekvencích rozvíjel strukturální estetiku pražské školy Felix Vodička. Z hlediska interpretační problematiky je klíčový Vodičkův projekt ohlasu literárních děl, který má být ostatně také jedním ze základních úkolů strukturální literární historie.²²⁹ Vodička vychází z Mukařovského estetických konceptů, přijímá jeho koncepci estetického objektu, pro potřeby literárněhistorické jej však nahrazuje Ingardenovým pojmem konkretizace (ačkoli, jak sám zdůrazňuje, chápe tento termín jinak než Roman Ingarden).²³⁰ Konkretizace ve Vodičkově pojetí vyjadřuje „konkrétní podobu určitého díla, jež se stalo předmětem estetického vnímání“, tedy konkrétní podobu díla-estetického objektu, jenž „nabývá za změněných okolností časových, místních, společenských a do jisté míry i individuálních vždy nového charakteru.“²³¹ Vodička přitom sice přijímá Mukařovského odmítnutí estetického subjektivismu, Mukařovského teoreticky postulovaná univerzalita (intersubjektivita) estetického objektu, ustaveného kolektivním vědomím a podmiňujícího univerzální (ač historicky limitovanou) platnost sémantické analýzy, získává však u Vodičky, vycházejícího z konkrétního materiálu, poněkud pluralitnější podoby: „Může se přirozeně stát, že vedle sebe existují dvě i tři fixace konkretizací, ale to vyplývá z toho, že v dané chvíli vedle sebe literaturou probíhají dvě nebo tři normy, rozrůzněné například generační příslušností.“²³² A při konkrétním rozboru ohlasů Nerudova díla jde Vodička ještě dál, neboť rozebírá odlišnost konkretizací jednotlivých kritických osobností a zdůrazňuje roli, kterou kritik na ustavení jisté konkretizace, fungující pak v literární veřejnosti, má. Nakonec je patrné, že Vodičkovi vlastně nejde o rekonstrukci kolektivně sdílené konkretizace, kterou by na půdorysu kolektivně sdílené sémantiky dosahoval každý jednotlivý čtenář (z daného kolektiva), ale jde mu o „paradigmatické“ konkretizace,

²²⁹ Viz Vodička, *Struktura vývoje*, s. 17-77. (*Literární historie, její problémy a úkoly*)

²³⁰ Viz Vodička, *Struktura vývoje*, s. 290-292. (*Problematika ohlasu Nerudova díla*)

²³¹ Vodička, *Struktura vývoje*, s. 292. (*Problematika ohlasu Nerudova díla*)

²³² Vodička, *Struktura vývoje*, s. 293. (*Problematika ohlasu Nerudova díla*)

zakládající jistý způsob čtení v rámci literárního společenství. A připouští přitom subjektivní momenty přítomné v jednotlivých konkretizacích (zatímco Mukařovský tyto momenty z estetického objektu vylučoval): „Poněvadž nám při studiu ohlasu půjde především o změněný obraz díla, jak se projevuje na pozadí literárního vývoje, je metodologickým požadavkem literárněhistorické kritiky materiálu oddělit subjektivní prvky a určit, co v dané konkretizaci má stálou platnost dobovou. Cílem poznání se nemohou stát všechny konkretizace možné vzhledem k individuálnímu zaměření čtenáře, ale ty, jež prokazují, jak se struktura díla střetává se strukturou dobových literárních norem.“²³³ – Domnívám se, že bychom Vodičkův termín „koncretizace“ mohli adekvátně nahradit termínem „interpretace“ se všemi důsledky, které z toho plynou. Těmi jistě nezamýšlenými je zásadní zpochybnění Mukařovského předpokladu univerzálního významu díla umístěného v kolektivním vědomí. Pokud bychom chtěli koncept kolektivního vědomí udržet, museli bychom jej radikálně redefinovat ve smyslu větší plurality; rozumnější však patrně bude se jej vzdát, neboť, jak to vyjádřil Jurij Striedter, je to „nebezpečně vágní pojem zvláště vzhledem k rozvinutým, komplexním společnostem s jejich sociální stratifikací a rozrůzněným publikem.“²³⁴ V důsledku to pak rozhodně neznamena zhroucení fundamentů Mukařovského estetiky – jde jen o to reinterpretovat jisté teze a koncepce, včetně konceptu sémantického gesta, s větším smyslem pro pluralitu, otevřenost a přítomnost individuálních momentů.

Derridovu filosofii lze chápat jako polemiku s logocentrickým strukturálním paradigmatem, vycházejícím z priority a nadřazenosti v logu identického *hlasu* nad „odpadlým“ *písmem* (Saussure, Lévi-Strauss), jako filosofii, která boří samotný koncept struktury. Avšak Derrida v jistém ohledu pouze domýšlí principy, které strukturalismus přijal za vlastní (arbitrární vztah označujícího a označovaného, pojetí významu jako difference atd.), a poukazuje na nedůslednosti a rozpory v rozvíjení strukturální sémantiky a teorie jazyka. Derrida ukazuje, že mnohé momenty zakládající strukturalismus nebyly zváženy dostatečně radikálně a nebyly z nich vyvozeny adekvátní důsledky, a tedy nedestruuje tímto svým dekonstruktivním myšlenkovým pohybem strukturalismus jako takový – jeho poststrukturalismus není než strukturalismem bez esencí, bez věčných základů existujících mimo pohyb a proměnu. Pohlédneme-li na Mukařovského strukturalismus z horizontu Derridova myšlení, není

²³³ Vodička, *Struktura vývoje*, s. 302. (*Problematika ohlasu Nerudova díla*)

²³⁴ Striedter, *Český strukturalismus a současná diskuse o estetické hodnotě*, s. 110-111.

obtížné v něm nalézt skryté, ale i zjevné momenty rozvracející paradigmatické kontury univerzalisticky pojaté teorie.

Představa univerzálního sémantického sjednocení, vystavěná na Mukařovského sociálně i antropologicky rozvržené estetické problematice ze třicátých let (např. *Umění jako sémiologický fakt*, 1934; *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, 1936; ad.), se poněkud rozpadá v letech čtyřicátých, zejména v horizontu otevřeném studií *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1943). V ní chápe Mukařovský otázku záměrnosti nikoli z hlediska psychické intence tvůrce, ale jako problém sémantický. Základním subjektem mu zde je naopak vnímatel, tzn. recipient, který zaujímá k uměleckému dílu specifický (estetický) postoj a usiluje o jeho významové sjednocení, přičemž „záměrnost je onou silou, která jednotlivé části a složky díla v jednotu spíná, jež vkládá do díla smysl.“²³⁵ Z jistých vět by se zdálo, že Mukařovský zůstává věrný svým původním tezím o univerzálním estetickém objektu,²³⁶ ve směru, jímž svou studií vytyčuje, však nepůsobí příliš přesvědčivě a koherentně: „Aktivní účast vnímatelova na vytváření záměrnosti dodává této záměrnosti povahy dynamické: jakožto výslednice setkání divákova zaměření s ustrojením díla je záměrnost labilní a kolísá i během vnímání téhož díla, nebo aspoň – i u téhož vnímatele – od vnímání k vnímání; je známá zkušenost, že čím živěji díla na vnímatele působí, tím více různých možností vnímání mu nabízí.“²³⁷ Oproti významovému sjednocení jakožto konstituci estetického objektu, při němž je odhlíženo od individuálních momentů, nabývá zde představa o sémantickém sjednocení díla daleko subjektivnějšího charakteru. V kontextu takto rozvržených úvah je pak obtížné udržet pozici odmýšlení od individuálních aspektů a přisuzovat estetickému objektu, osekánému o subjektivní sémantické hroty, skutečnou relevanci: „umělecké dílo je autonomním znakem bez jednoznačného věcného vztahu; jakožto autonomní znak nevstupuje umělecké dílo jednotlivými svými částmi v závazný vztah ke skutečnosti, kterou zobrazuje (sděluje) pomocí svého tématu, ale teprve jako celek může v povědomí vnímatelově navázat vztah ke kterémukoli zážitku nebo komplexu zážitků vnímatelových (umělecké dílo 'znamená' pak životní zkušenost vnímatelovu,

²³⁵ Mukařovský, *Studie I*, s. 360. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

²³⁶ Např.: „[...] vnímatel není určité individuum, ale člověk kterýkoli – to, co vnímatel vnáší do vnímaného díla při vnímání, tedy vnímatelova privátní 'psychologie', mění se od vnímatele ke vnímátele a zůstává takto mimo dílo jakožto objekt.“ – Mukařovský, *Studie I*, s. 363. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

²³⁷ Mukařovský, *Studie I*, s. 362. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

duševní svět vnímatelův).²³⁸ Je nutné uznat, že referenčním prostorem, který se zde zmiňuje, není oblast kolektivního vědomí, ale prostor jedinečné zkušenosti, kterou nelze redukovat nejen na sdílené významy a sémantické vazby, ale na sémantiku vůbec.

Jako nezáměrné pociťuje podle Mukařovského recipient vše, co se jeho úsilí o významové sjednocení díla staví na odpor. Tím však narušuje svou původní představu o estetickém objektu jako významové jednotě, což má velice hluboké estetické i interpretační konsekvence. Smyslem umění, jak plyne již z původních Mukařovského definic estetické funkce, totiž není prostředkovat hotové významy, ale aktualizovat recipientův vztah ke světu. To se však neděje prostřednictvím díla dokonale sémanticky sjednoceného (záměrného), „jen nezáměrnost svým odporem k významovému sjednocení dovede podráždit vnímatelovu aktivitu; jen nezáměrnost, jež svou neusměrňeností otvírá cestu nejrozmanitějším asociacím, může při styku vnímatele s dílem uvést v pohyb celou vnímatelovu životní zkušenost, všechny vědomé i podvědomé tendence vnímatelovy osobnosti.“²³⁹ Nezáměrnost, náraz neznakové reality, energie narušující sémantickou jednotu díla při vnímání je zdrojem síly, jíž umění svým nenahraditelným způsobem působí na člověka. Nakonec již v Jakobsonově přednášce *Co je poezie?* z r. 1934 je definován tento „dekonstruktivní“ živel umění, rozvracející ve svých důsledcích základní strukturalistické paradigma o univerzalitě sémantické struktury, která je dána sdíleným kolektivním vědomím – poezie je podle Jakobsona nárazem na samozřejmost naší řeči, a tak výzvou k reflexi a redefinici našeho vztahu ke světu. Tento de-konstruující a re-konstruující živel však může být jen těžko spoután artikulací jinou, na které se všichni shodneme a jíž obsáhneme veškerý referenční prostor řeči: umění rozvrací normy sotva ustavené, jednotu sotva dosaženou a zanechává v nás neklid spíše než zklidňující nalezení nové, všezahrnující (sémantické) harmonie, neboť naše označování reality je ve srovnání s ní samou vždy odsouzeno k nedostatečnosti. Estetický postoj (podle Mukařovského) zahrnuje člověka celého, jeho racionální, emotivní, imaginativní i intuitivní stránku osobnosti, tedy jeho jedinečnou a aktuální životní zkušenost, která je ve své komplexnosti a identitě nesdílitelná a nesdílitelná. „Povědomí reality“, které podle Jakobsona přichází ke slovu (a to doslova: *stává se slovem*) v našem estetickém postoji, si může jen obtížně klást nárok na kolektivní přijetí a absolutní sémantické sjednocení. To vše pak ukazuje daleko spíše na

²³⁸ Mukařovský, *Studie I*, s. 359. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

²³⁹ Mukařovský, *Studie I*, s. 382. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

hodnotu „subjektivní“ interpretace než „objektivní“ analýzy. – Pokud však odmítneme představu o univerzálním estetickém objektu sídlícím v kolektivním vědomí, a především pak představu o možnosti významově sjednotit umělecké dílo, co nám zbývá z konceptu sémantického gesta? Ještě než však budu zvažovat tuto otázku, je nutné se do větší šíře porozhlédnout po problematice interpretace.

Má-li být „slovo [...] pocitováno jako slovo, a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo jako výbuch emoce“,²⁴⁰ je nutné jej myslet v jeho znakovosti, tj. zástupnosti, zprostředkovanosti hmotného označujícího. Bez-prostřední přítomnost označovaného není (z definice jazyka jako znaku) možná. Toto zastupování však není samozřejmé a neproblematické – znakovost znaku je suplementaritou, jak ukazuje Derrida,²⁴¹ která znemožňuje ideální přítomnost (prezentaci) významu v jeho plné identitě: znak není re-representantem pojmenovaného předmětu, není průhledem k němu, ale je tím, co význam ustanovuje. Označované nemá autonomní existenci nezávislou na způsobu označování, ale je výsledkem označování v pohybu diference – artikulace. Tento pohyb se však neděje v jedné provždy vymezených drahách jednou provždy vymezeným způsobem, ale permanentně – každý pohyb řeči, pohyb znaků, znamená pohyb diference, tedy pohyb označovaného. Znaky se ocitají ve stále novém sémantickém kontextu a tento pohyb nemá žádný základ, žádný původ, který by zastavil permanentní odkládání významové identity. Derrida vlastně jen domýšlí to, co strukturalismus přijal za vlastní. Ze zcela jiné strany o tomtéž de facto hovoří Peregrin, když strukturální pojetí významu klade proti pojetí nomenklaturnímu (viz výše) a mezi strukturalistické teorie významu řadí postanalytické filosofy včetně Quina a Davidsona.²⁴²

Jazyk jako takový funguje v permanentním pohybu diference (tedy nejen od původu odpadlé písmo, resp. – v řeči Derridovy *Gramatologie* – jazyk je písmem) a poezie je pouze prostorem, který nám dává intenzivněji než jiné způsoby vedení řeči tento pohyb zakusit. To však neznamená, že není přítomný v řeči jakékoli – pouze není v aktu praktického zacházení s ní pocitováno až do té doby, než se řečový automatismus zadrhne v neschopnosti jasně porozumět či nalézt vhodná slova. Ovšem ptáme-li se po fungování estetické komunikace, nemůžeme přehlížet její specifičnost ve vztahu k běžné, praktické komunikaci, neboť je to právě tato specifičnost, co zakládá

²⁴⁰ Jakobson, *Poetická funkce*, s. 31. (*Co je poezie?*)

²⁴¹ Viz Derrida, *Gramatologie*.

²⁴² Viz Peregrin, *Význam a struktura*.

umění jako takové. Tuto specifičnost lze pojmenovat pomocí termínů desautomatizace, distance či fikce,²⁴³ v každém případě jde o specifičnost zakotvenou v recepci, nikoli esenciálně přítomnou v tvaru jazykové promluvy samotné či danou skutečností časoprostorové distance, jakkoli je vlastnostmi textu i pragmatickými okolnostmi promluvy zásadně ovlivněna,²⁴⁴ tedy specifičnost založenou interpretativně a zároveň se týkající interpretace uměleckého textu ve vztahu k textům ne-umělecké povahy. V jazyce hermeneutiky vlastně totéž akcentuje Peter Szondi, podle něhož nemůže být literární hermeneutika pouhou aplikací hermeneutiky obecné, která univerzálně pojme problematiku rozumění, ani obecnou „řečovou“ hermeneutikou, která vytvoří pravidla veškeré interpretace slovesných projevů – interpretace literárních děl je specifická, odlišná od interpretace náboženských textů či prezidentských proslovů (viz dále), a proto musí vycházet z toho, co zakládá specifičnost uměleckých textů, tedy z jejich estetické povahy. Literární hermeneutika musí být založena na literární estetice. Z přijetí tohoto předpokladu pak vychází má kritika interpretační koncepce Umberta Eca, který v otázkách interpretace uměleckého díla argumentuje obvyklým průběhem praktické komunikace,²⁴⁵ neboť interpretace slovesného umění je pro něj pouze jedním z případů univerzálně pojaté interpretace znakového univerza (viz předcházející kapitola). Nejde snad o to definovat jasné a nezpochybnitelné hranice a usilovat o čistotu konkrétní disciplíny, ale pojmově uchopit naši zkušenost s interpretací uměleckých textů, která je zakoušena jako cosi specifického, odlišného od „interpretace“ v rámci praktické komunikace, od interpretace textů publicistických, vědeckých i filosofických.

Co výše řečené znamená z hlediska interpretace uměleckého textu? Je vůbec možné hovořit o interpretaci, nebo dokonce klást nějaká interpretační kritéria či hranice, je-li význam v neuchopitelném a nezadržitelném pohybu? – Postmoderní myšlení hlásá „konec velkého vyprávění“ o univerzalitě exaktní metodologie, hodnot i sémantických rámců. Postmoderna ukazuje na jejich mocenské ambice, na jejich diskursivní rozpory, na jejich selhání a prosazuje smysl pro pluralitu a jinakost. Momenty volby a porozumění jsou nacházeny tam, kde byla akcentována nutnost a objektivita, stabilita je

²⁴³ Viz Zuska, *Mimésis – fikce – distance*.

²⁴⁴ Viz kap. této práce *Mezi strukturalismem a hermeneutikou*. Viz také Fish, *S úctou věnuje autor*, s. 3-51. (*S úctou věnuje autor : Úvahy o Austinovi a Derridovi*)

²⁴⁵ Např. viz Eco, *Meze interpretace*, s. 63.

prezentována jako iluzivní, otevřenost jako žádoucí. Z horizontu postmoderního vidění světa a literatury jsou výše zmíněné strukturalistické předpoklady týkající se problematiky interpretace uměleckého textu obtížně udržitelné. Hovořit však v rámci širokého proudu postmoderny o jednotné odpovědi na tyto otázky nelze. A bylo by rovněž omylem tvrdit, že postmoderní myšlení o literatuře jednotně odmítá představu o smyslu jako vnitřní struktuře textu a obrací se výhradně k receptivnímu pólu konstituce smyslu. Příkladem je myšlení Umberta Eca: koncepce *intentio operis* a uvažování o limitech interpretace na půdorysu doslovného smyslu a kulturní encyklopedii mají v mnoha ohledech mnohem blíže ke klasickému strukturalistickému pojetí významu než k radikálně antiesenciálnímu myšlení Jacquese Derridy či Richarda Rortyho.

Obecně tedy snad lze říci, že postmoderní duchovní atmosféra je díky své nedůvěře v analytickou objektivní vědeckost interpretaci nakloněna, není však příliš nakloněna komplexním interpretačním teoriím. Tak jako se Stephen Greenblatt a Catherine Gallagherová brání tomu, aby systematizovali a teoreticky zakotvili metodologii nového historismu, zdá se být příznačné pro postmoderní pluralismus necht' systematizovat interpretaci, postulovat pro ni zastřešující teorii a kritéria. „Úkol porozumět [...] nezávisí na osvojení nějakého abstraktního souboru principů a tím méně na použití nějakého teoretického modelu, ale spíše na setkání s jedinečností, konkrétností a individualitou“,²⁴⁶ píše Gallagherová a Greenblatt v rámci svých úvah o principu diversifikace u Johanna Gottfrieda von Herdera. „Mnohé z toho mocným způsobem souzní s impulsy a postřehy, které ležely v pozadí časopisu *Representations*: okouzlení konkrétním, zvědavost sahající do různých směrů, odmítnutí univerzálních estetických norem a neochota k formulování zastřešujícího teoretického programu.“²⁴⁷ To však nutně neznamená, že tázání po interpretaci uměleckého textu je naivní a zbytečně svazující aktivitou. Vždyť podobné úvahy vycházejí právě z reflexe konkrétních interpretací i interpretace jako literárněvědné metody a Gallagherová a Greenblatt nakonec přece jen formulují svá vlastní, nesamozřejmá pojetí: „Nikdy se nedomníváme, že můžeme prostě odhodit všechny své historicky podmíněné touhy, obavy, pochybnosti a sny spolu se svými nashromážděnými vědomostmi o světě, a vstoupit do jiného pojmového vesmíru. Zároveň však nezakoušíme umělecká díla – nebo vlastně všechny významné textové stopy minulosti – jako potvrzení toho, co již

²⁴⁶ Gallagherová; Greenblatt, *Nový historismus v praxi*, s. 255.

²⁴⁷ Gallagherová; Greenblatt, *Nový historismus v praxi*, s. 255.

známe. Ve smysluplném setkání s textem, který se nás mocně dotýká, se najednou cítíme být vytrženi ze svého vlastního světa a znovu do něj dvojnásobnou silou vrženi zpět.²⁴⁸ Pojetí vyslovené se zdrženlivou obezřetností, přesto ukazující k jasnému východisku a názoru, s nímž se v této práci ztotožňuji a který bude východiskem mých dalších úvah o sémantickém gestu: interpretace uměleckého textu jako smysluplné setkání čtenáře s textem, které není svévolným vtloukáním textu do smyslu předem připraveného, stejně jako není pohybem v autonomním vesmíru díla, jenž existuje zcela nezávisle na našem vlastním životě, na našem předporozumění a bez dosahu na naše uchopování světa, na náš život. Interpretace, která není neosobním zjištěním smyslu ukrytého v díle či v autorově mysli, ale nasloucháním i řečí interpreta.

Absolutní relativita všech hodnot, kdy jsou všechny interpretace uměleckého díla stejně hodnotné a každý, kdo interpretaci jakkoli spoutává nějakými koncepty a kritérii, je naivní pozitivista usilující o diskursivní hegemonii – takový obraz je nepochopením filosofické závažnosti postmodernismu. Takto zkarikovaný postmoderní diskurs je pak samozřejmě jednoduše přistižen ve své kontradikčnosti: zakazuje popírat to, že je vše dovoleno! Relativismus však neznamená, že vše je dovoleno, že vše je stejně pravdivé a dobré a hodnotné, ale přijetí takové pozice, pro niž není lidská existence sídlem nezávislého pozorovatele a mysl člověka sídlem vševědoucího rozumu, ale místem omezené perspektivy, existencí, která se vždy nachází v kontextu určitých norem a hodnot, určitých předpokladů a pragmatických okolností – „relativní“ pozice znamená absenci nevztahovosti. Lidská situace je situací bytí ve vztazích (v relacích), nikoli absolutní pozicí mimo vztahovost. Lidská existence je bytím v pragmatickém rámci, který na nás klade své nároky, který ukazuje, že nezainteresovanost člověka je abstraktním konstruktem, existujícím pouze mimo reálný život. Stanley Fish to ve studii *Is there a text in this class?* formuluje takto: „relativismus je pozice, o níž se lze bavit, není to ale pozice, kterou by šlo zaujmout. Nikdo nemůže *být* relativistou, protože nikdo se nemůže vzdálit od svých předčení a předpokladů, které by se pak staly *pro něho samého* nezávaznými, na rozdíl od přesvědčení a předpokladů jiných lidí a jejich závaznosti pro ně nebo na rozdíl od jeho vlastních minulých přesvědčení.“²⁴⁹

²⁴⁸ Gallagherová; Greenblatt, *Nový historismus v praxi*, s. 266-267.

²⁴⁹ Fish, *Is there a text in this class?*, s. 319. – Citováno podle překladu Petra A. Bílka - Fish, *Jak je to tu s textem?*, s. 75.

Poststrukturalní důraz na absenci společného sémantického rámce, který předpokládal strukturalismus (a který byl vtělen kupř. do Mukařovského konceptu kolektivního vědomí), přesto děsí mnohé teoretiky svým důsledkem, jímž má být podle nich naprostá subjektivizace (či přesněji „svévole“) interpretačních hranic a kritérií. Je proto znovu (v polemice s Derridovou kritikou logocentrismu) hledán intersubjektivně platný bod, který zastaví permanentně unikající pohyb odkládání významu. Umberto Eco jako takový bod postuluje doslovný význam: „Každá rozprava o svobodě interpretace musí vycházet od obhajoby doslovného smyslu. Ronald Reagan v roce 1985 během zkoušky mikrofonu před veřejným projevem prohlásil *p* (konkrétně 'Za několik minut stisknu červenou klávesu a spustím útok jadernými zbraněmi na Sovětský svaz' nebo něco podobného). Výrok *p* byla – coby lineární manifestace textu – věta v angličtině, která podle běžných kódů znamená přesně to, co znamená intuitivně.“²⁵⁰ Tím se však vrací opět k strukturalistickému předpokladu univerzálně platného sémantického rámce, tentokrát rámce doslovného významu toho kterého jazyka: „když se vrátíme k Reaganově anekdotě, je můj závěr takový, že aby bylo možné extrapolovat všechny možné smysly, je třeba ze všeho nejdřív uznat, že výpověď má doslovný smysl, totiž že daného dne jistý muž řekl *p* a že *p* znamená podle kódu angličtiny to, co znamená intuitivně.“²⁵¹ Nekonečná interpretační pluralita je tak svázána intersubjektivním kontextem doslovnosti, který je pozadím významů metaforických i pevným bodem pro hodnocení našich interpretací.

Ve studii *Is there a text in this class?* vychází Stanley Fish také z anekdoty: o učiteli, který neporozuměl otázce své studentky. Jeho závěrem však je, že tato anekdota má doslovné smysly dva – jeden v kontextu, který předpokládal učitel, druhý v kontextu, který předpokládala studentka: „obě interpretace byly důsledkem přesných veřejných a konstitutivních norem (jazyka a porozumění) [...]. Jde jen o to, že tyto normy nejsou zakotveny v jazyce [...], ale v institucionální struktuře, kde člověk naslouchá promluvám jako něčemu organizovanému, co odkazuje k jistým předpokládaným účelům a cílům. Jak můj kolega, tak ona studentka se nacházejí v obdobné instituci, a proto jejich interpretační činnosti nejsou zcela nezávislé; omezují je obecně sdílené činnosti a předpoklady v rámci instituce, a nikoli pravidla a stabilní

²⁵⁰ Eco, *Meze interpretace*, s. 62.

²⁵¹ Eco, *Meze interpretace*, s. 63.

významy nějakého jazykového systému.“²⁵² Interpretační aktivita neexistuje mimo prostor ne-sémantického, ale v situaci, která vytváří určitá očekávání. Význam promluvy je kontextuálně zakotven, přičemž výhradním kontextem zde není jazykový systém, ale soubor předpokladů daný společenskými okolnostmi. Relativní (vztahový) charakter lidské existence pak (pro někoho snad paradoxně) vylučuje ono normativní a hodnotové vakuum, kterého se tak obávají zastánci univerzálního sémantického rámce: „přijetí norem závislých na kontextu nebo na instituci jistě vylučuje možnost najít pak normu, která by byla přijatelná pro každého bez ohledu na konkrétní okolnosti. Tatáž námitka však nemá smysl pro žádného konkrétního jedince, neboť každý se nachází v nějakém kontextu. Neexistuje člověk, pro něhož by neexistence ne-kontextové, absolutní normy měla nějaký praktický důsledek [...].“²⁵³

Derridovy a Fishovy úvahy nás tedy zřetelně vedou k odmítnutí konceptů vystavených na předpokladu univerzálních sémantických rámců, rozhodně nás však současně nevedou k rezignaci na formulaci jakýchkoli interpretačních limitů. Představu interpretačního rámce, který je zdrojem interpretačních kritérií, je však nezbytné poněkud pozměnit a výhradně sémantické úvahy o fungování (literárního) jazyka rozšířit o další aspekty, jako jsou institucionální preference i subjektivní zkušenost. V rámci marxistické kritiky 50. let, jejích hodnotových očekávání a nároků, jsou prostě interpretační výkony Václava Černého špatné; v rámci našich současných očekávání a nároků jsou naopak hodnoceny nepoměrně výše než interpretace Ladislava Štolla. To však neznamená, že jsme se od lži vrátili k pravdě, od pokřiveného sémantického kontextu zvlgarizované marxistické kritiky ke kontextu správnému a univerzálně platnému. Náš interpretační kontext je pouze odlišný, založený na jiných normách a hodnotách a je osobní zodpovědností každého interpreta, kterému dá přednost, za který se postaví. – Tento názor jistě nedostává objektivizujícím nárokům scientismu, je však zcela v intencích kuhnovsky chápané vědy. Zcela jistě také neznamená interpretační anarchii, ale naopak zbavuje vědce útěšné neodpovědnosti za své výkony, které se domníval dosahovat v intencích pravdy a univerzální platnosti. Věda není zdaleka tak hodnotově neutrální, jak bychom si snad přáli – vyslovuje to, prostřednictvím svého politizujícího esejistického slovníku, např. Václav Bělohradský: „Každé společenství

²⁵² Fish, *Is there a text in this class?*, s. 306. – Citováno podle překladu Petra A. Bílka - Fish, *Jak je to tu s textem?*, s. 69.

²⁵³ Fish, *Is there a text in this class?*, s. 319. – Citováno podle překladu Petra A. Bílka - Fish, *Jak je to tu s textem?*, s. 75.

čtenářů má své vůdce, svou inkvizici, své pranýře, svou BISku, své mučírny – dnes je to nejčastěji nějaká 5.B, v níž jsou žáci nuceni vysvětlovat, proč 'přilétlo jaro zdaleka', proč 'kněžna řekla: Šťastná to žena' nebo proč žádný život není jen 'Obyčejný život'. Má také svou politickou reprezentaci, svou byrokracii a své legitimní způsoby expanze.²⁵⁴ Zní-li to našim uším poněkud vypjatě, stačí vzpomenout na naši poválečnou kritickou praxi: „Čistku bude musit provést naše literární věda v haldě literárních monografií, úvah, studií a esejí. Vedle několika výletů do naší literatury ze strany fašizujících ruralistů a v středověkou tmu zahleděných klerikálů bude zvlášť třeba paralyzovat 'úvahy' V. Černého, libujícího si s nevšední rozkoší na všech antidemokratických a antihumanistických výmyslech buržoazních 'filozofů'.“²⁵⁵ To napsal Josef Štefánek roku 1949 v článku *K situaci naší literární vědy*. Ale také dnes, jakkoli je míra naší svobody nesrovnatelně větší, jsme vychováváni a ve školách vedeni k určitým čtenářským způsobům, také dnes rozhodují o publikačních možnostech v relevantních periodikách očekávání redakční rady, také dnes je kvalita interpretace otázkou institucionálně vymezených hodnot, nikoli autonomním sémantickým problémem.

Takovýto pragmatický kontext, který přesahuje hranice jazykové sémantiky, nás pak vyvádí z jisté bezútěšnosti derridovské filosofie a dekonstruktivní kritiky, v jejímž horizontu „nejenže kritik říká něco, co dílo neříká, ale dokonce říká cosi, co sám říci nezamýšlel“, kdy právě „okamžiky největší slepoty kritiků vzhledem k jejich vlastním kritickým předpokladům jsou zároveň těmi okamžiky, v nichž dosahují svého největšího vhledu.“²⁵⁶ (Paul de Man) V kritickém přístupu Paula de Mana je to velice patrné: vhléd je vždy současně slepotou, odhalování vždy současně zakrýváním, interpretace nekonečným pohybem vybízejícím k reinterpetacím.²⁵⁷ Co je však smyslem tohoto pohybu, předem odsouzeného k nezdaru? K čemu směřuje naše úsilí o porozumění literárnímu dílu, je-li v témže okamžiku neporozuměním? Pragmatické východisko znamená vzít do této autonomní hry jazykových významů také hodnoty subjektu a intersubjektivních institucí. Umělecký text se nějakým způsobem dotýká subjektu, který jej čte, dotýká se kognitivní, emotivní, intuitivní i imaginativní stránky jeho bytosti, dotýká se jeho vnímání světa a porozumění sobě samému i druhým, dotýká

²⁵⁴ Bělohradský, *Společnost nevolnosti*, s. 35. (*Tvůrčí čtení : Interpretace v epoše nadbytku komunikace*)

²⁵⁵ Citováno z: Příběh, *Z dějin českého myšlení o literatuře 2*, s. 122.

²⁵⁶ de Man, Paul: *Blindness and Insight*, s. 109. (*The Rhetoric of Blindness*)

²⁵⁷ Viz de Man, *Blindness and Insight*.

se jeho individuální a nezaměnitelné zkušenosti se světem, zkušenosti duchovní stejně jako tělesné.²⁵⁸ A takovýto receptivní rámec je rámcem hodnot, v němž není možné tvrdit, že určitá interpretace je stejně zajímavá a produktivní jako kterákoli jiná. A jako není člověk izolovaným vesmírem sám pro sebe, jsou také jeho hodnoty sdílené a konfrontované, přijímané i odmítané, fungující v prostoru intersubjektivním a institucionálním. „Říci, že interpretace (jakožto základní rys sémiózy) je potenciálně neomezená, neznamena, že interpretace nemá žádný předmět a že plyne jako říční proud, nevázaná čímkoli. Říci, že text nemá potenciálně žádný konec, neznamena, že jakékoli interpretační konání může mít šťastný konec.“²⁵⁹ – Toto Ecovo tvrzení je pravdivé nikoli v uzavřeném vesmíru znaků, ale ve světě, v němž jsou lidé oslovováni literaturou, hovoří a píšou o ní, jsou za své interpretace oceňováni i kritizováni, ba dokonce třeba i povyšováni či vylučováni z univerzit. A pouze v takovém kontextu – a nikoli pojmem „intentio operis“ – lze podle mého názoru „úsporně a koherentně“ (což jsou Ecova interpretační kritéria) vysvětlit skutečnosti, které se pojí s interpretací uměleckých textů.

Epistemologický rámec pro takové antiesenciální pojetí nabízí filosofie Richarda Rortyho. Rorty odmítá pojetí pravdy jako korespondence se skutečností a jazyka jako reprezentace této skutečnosti a hovoří o pojetí pravdy jako solidarity, jako společenského konsenzu: „Pragmatismus chápe poznání nikoli jako vztah mezi myslí a předmětem, ale, zhruba řečeno, jako schopnost dosáhnout souhlasu za pomoci přesvědčování spíše než síly.“²⁶⁰ Poznání tedy Rorty radikálně redukuje na sociální, resp. institucionální dimenzi. Ve své knize *Filozofie a zrcadlo přírody* hovoří v návaznosti na Kuhnovo pojetí „normální“ a „abnormální“ vědy o „normálním“ a „abnormálním“ diskursu: „[...] normálny diskurz je diskurzom, ktorý prebieha v rámci dohodnutých konvencií určujúcich, čo je relevantným príspevkom do vedeckého výskumu, čo je odpoveďou na otázku, čo je dobrým argumentom podporujúcim túto odpoveď alebo čo je jej oprávnenou kritikou. Abnormálny diskurz označuje stav, keď sa do diskurzu zapojí niekto, kto tieto konvencie nepozná alebo ich ignoruje. [...] Výsledok abnormálneho diskurzu môže byť rôzny – od nezmyslu až po intelektuálnu revolúciu [...]“²⁶¹ V rámci každé vědecké disciplíny obvykle funguje několik diskursů,

²⁵⁸ Viz Papoušek, *Rétorika slepoty: svatý text dekonstrukce*.

²⁵⁹ Eco, *Meze interpretace*, s. 12.

²⁶⁰ Rorty, *Objectivity, relativism and truth*, s. 88. (*Texts and lumps*)

²⁶¹ Rorty, *Filozofia a zrkadlo prírody*, s. 269-270.

kteřé se více či méně navzajem protínají. Jaká je povaha diskursu interpretačního? Interpretační diskurs se i v rámci neexaktních věd vyznačuje mimořádnou pluralitou. Jak píše Kenneth Newton: „Mohli bychom snad říci, že v oblasti historie nebo filozofie existují vnitřní limity, které interpretace ohraničují. V literatuře však lze podobné limity uplatnit pouze jejich vypůjčením si odjinud, z vnějšku.“²⁶² Předpoklad vnitřního omezení významu literárního diskursu může platit „pouze pro neliterární diskursy, které jsou vytvářeny omezeným repertoárem zájmů a očekávání, jež právě význam diskursu zakotvují [...]. V literárním diskursu však nelze oddělovat význam a interpretaci, protože tento diskurs není utvářen žádným omezeným repertoárem zájmů a očekávání, ale pouze touhou interpretovat; tato touha může na sebe brát nekonečné množství forem a podob.“²⁶³ V interpretačním diskursu tedy existují (resp. mohou existovat) více než kdekoli jinde různé názory na to, co je relevantním příspěvkem, co je dobrým argumentem, co je oprávněnou kritikou: je argumentace autorovým životem a názory relevantní? Je poukaz na nekoherenci interpretace dobrým argumentem? Je nesoulad interpretace s určitou politickou ideologií oprávněnou kritikou? – Umělecký text je možné interpretovat v rámci mnoha různých diskursů: diskursu hledajícího intenci díla, nebo intenci autora, diskursu soustředěného k poetickým deformacím a aktualizacím, nebo diskursu akcentujícího skryté ideologické struktury. Vzájemná hodnocení mezi stoupenci jednotlivých diskursů vycházejí z odlišných přijatých východisek (a často i z odlišné terminologie), z rozdílného názoru na to, co je „normální“ a co „abnormální“, co je žádoucí a co nikoli, a to bez možnosti nalézt absolutní důkaz, jenž jednou provždy odliší správný argument od špatného, správný termín adekvátně reprezentující zkoumaný výsek světa, dokonce snad pravý diskurs mezi falešnými. „Abnormální“ diskurs není jen nesrozumitelným jazykem – jeho hlas může vést k „intelektuální revoluci“, k přehodnocení jiných diskursů, k revoluci v hodnotách a principech interpretačního společenství. Často se diskursy ani vzájemně neprotínají a každý hovoří jiným jazykem o jiných věcech, vždy však existuje určitá míra sdílených východisek, vždy se otevírá možný prostor pro dialog mezi diskursy (v Rortyho pojetí prostor pro hermeneutiku),²⁶⁴ či dokonce pro souhlasné přitakání kanonickým hodnotám napříč věky i diskursy.

²⁶² Newton, *Je možné ubránit literární interpretaci?*, s. 73.

²⁶³ Newton, *Je možné ubránit literární interpretaci?*, s. 87.

²⁶⁴ Viz Rorty, *Filozofia a zrkadlo přírody*, s. 265-271.

Interpretace jako vědecký žánr však vždy vychází z čtení jako aktu jedinečné bytosti nacházející se v jedinečném kontextu svého rozumění, který není vymezen autonomní říší znaků, ale koření ve verbální racionalitě stejně jako momentálním citovém záchvěvu, je nesen k obecné výpovědi o člověku ve světě stejně jako k obraznosti rozvíjející aktuální životní událost recipientovu. Teprve v intersubjektivním kontextu pak nabývá „veřejné“ podoby, která vstupuje do prostoru jiných interpretací, prostoru různých diskursů, je v jejich rámci hodnocena a komentována, publikována či zamítána redakčními radami. Hovořil jsem (a nadále budu hovořit) o této „vědecké interpretaci“, ono zakládající čtení, z nějž vychází, je však třeba mít neustále na mysli, neboť pouze tak je člověk schopen nahlížet interpretaci v její komplexnosti a složitosti a v její vazbě na funkci umění.

Téma této disertační práce mne vede k nutnosti pozitivně vymezit kontext interpretace, v jehož rámci budou zvažovány možnosti sémantického gesta. Z předchozích úvah je, myslím, zřejmé, že mi jde o interpretaci jako o takové setkání recipienta a textu, které není „nezajímavým“ odkrýváním esenciálně přítomného smyslu díla, ale má daleko spíše podobu (popsatelnou za pomoci hermeneutických pojmů) splývání horizontů textu a čtenáře. Při odmítnutí sémantické esence, autorem do díla vědomě či nevědomě vložené a dále v něm autonomně existující, chápu horizont textu jako jeho materiální skutečnost, tj. lineární manifestaci slov („artefakt“), která se jakožto gesto otevírá našemu rozumějícímu uchopení. Horizontem čtenáře pak chápu veškeré okolnosti ovlivňující recepci, okolnosti individuální, intersubjektivní i institucionální. Pro Mukařovského strukturalismus třicátých let byl tento horizont zúžen na dvě oblasti: oblast kolektivně sdílené sémantické struktury a oblast čistě subjektivní. Vědecká interpretace (vlastně spíše „analýza“), usilující o obecně platné poznání, se podle takového pojetí musí pohybovat pouze v prostoru intersubjektivní sémantické struktury a „odmyslet“ od čistě subjektivních duševních pochodů. Výsledkem setkáním této sdílené sémantické struktury s artefaktem byl estetický objekt jako výkon této „kolektivní“ interpretace, jehož platnost byla limitována pozvolnou dynamikou sémantické struktury. Taková představa se však poněkud hroučí nejen pod nápor argumentů Derridových, ale už chceme-li ji spojit s Jakobsonovou definicí poetické funkce či Mukařovského úvahami o nezáměrnosti. Důsledkem však nutně není interpretace jako svévolná záležitost, která nemá žádná kritéria a je pouze nevázanou

jazykovou hrou, ale interpretace v kontextu rozumění subjektu, jenž sdílí svět s ostatními, přijímá jisté požadavky a hodnoty a odmítá jiné. Interpretovaný text není vydán napospas autonomnímu pohybu označujících systémů, ale má svůj kontext, který překračuje svět znaků a ukotvuje jej v žité zkušenosti individua a společnosti. Ta není prožívána jako nezávazná hra označování, ale jako skutečnost kladoucí své (pragmatické) nároky, jako skutečnost duševního i tělesného zakotvení a omezení, jako skutečnost norem a hodnot, které mají svůj zřetelný dosah.

Aplikace a aplikovatelnost sémantického gesta

Téma mé práce před námi otevírá další pole úvah – problematiku aplikace Mukařovským nastíněného konceptu sémantického gesta. Jakým způsobem bylo sémantické gesto dále teoreticky rozvíjeno a aplikováno při interpretaci či analýze uměleckých textů? A není spíše výrazem Mukařovského teoretických úvah, tedy konceptem, který má své místo v uvažování o sémantice uměleckého díla literárního, jak byly kupř. v této práci podnikány doposud? Tedy: je produktivní také interpretačně? Nestává se pro interpretaci vágním pojmem, s nímž můžeme zacházet jakkoli – možná z důvodu, že přesně nevíme, co si s ním při tázání orientovaném ke konkretizaci smyslu vlastně počít?

Explicitních hodnocení aplikovatelnosti sémantického gesta lze nalézt mnoho, obvykle takové možnosti kladně přitakávajících, bývají však nezřídka pouhou zmínkou v rámci širších nebo jinam orientovaných úvah, tedy bez explicitní analýzy a zdůvodnění. Nalézt však lze i hodnocení opačná a polemická, opět nezřídka učiněná bez důkladnější reflexe. Zastavím se u jednoho z polemických ohlasů. – Miroslav Červenka v knize *Významová výstavba literárního díla* píše, že sémantické gesto „je nejen vhodným nástrojem literární analýzy, nýbrž i teoretickým konceptem, závažným článkem výkladu uměleckého díla jako znaku.“²⁶⁵ Sémantické gesto je podle Červenkových výkladů „významovým jednotícím principem“, jehož postižení je jádrem receptivního úsilí zachytit osobnost označovanou dílem (jakožto svorník jeho významové výstavby). Vzhledem k sémantickému charakteru uměleckého znaku se vědecká analýza sémantického gesta nemůže nacházet v rovině obecných úvah o smyslu díla, nýbrž musí vycházet z isomorfismu všech významových rovin a usilovat o uchopení jejich jednotícího sémantického směřování. „Kategorie sémantického gesta je – z hlediska empirické analýzy díla – nástrojem k vystižení základních rysů subjektu díla v jednotě se základními rysy jeho tvaru.“²⁶⁶ Toto Červenkovu hodnocení použitelnosti sémantického gesta je naopak zdrojem zásadních pochybností ze strany

²⁶⁵ Červenka, *Významová výstavba literárního díla*, s. 134.

²⁶⁶ Červenka, *Významová výstavba literárního díla*, s. 143.

Petra V. Zimy: sémantické gesto je pro něj „příliš metaforickým pojmem“, u něž není jasné, k čemu se přesně vztahuje: „k hloubkové struktuře textu, jeho sémantickým izotopiím v Greimasově smyslu, k modelu aktantů, jehož je základem, nebo k jeho narativnímu průběhu? ‘Sémantické gesto’ by nejspíš mohlo znamenat vzájemné působení všech těchto faktorů; ale to pražští strukturalisté ani neřekli, ani nerozvedli.“²⁶⁷ Nabízí se další otázka: není koncept sémantického gesta limitován strukturalistickým diskursem pražské školy? Nejsou jeho možnosti příliš úzce svázány s předpoklady Mukařovského estetiky?

Na možnost zvažovat sémantické gesto také mimo prostor strukturalistické estetiky jsem se soustředil v předcházejících kapitolách a soudím, že Zimovy otázky a pochybnosti jsou spíše výrazem hranic diskursu, z jehož horizontu se Zima pokouší tomuto Mukařovského konceptu porozumět. Nahlédneme-li totiž do Zimova výkladu Greimasovy estetiky, zjistíme, že „Greimase ani nenapadne, aby se připojil k nietzschovcí Barthesovi a oslavoval polysémii textu nebo otevřenost procesu čtení [...]. Na rozdíl od Barthesa, který se spolu s Jakobsonem a Mukařovským zabývá zvláštnostmi literárních textů, navrhuje Greimas sémiotiku diskursu jako transfrastickou syntax, jež má být ve stejné míře aplikovatelná na literární, vědecké, mytické a politické texty. [...] Greimas si však byl vědom skutečnosti, že literární texty jsou konstruovány jinak než texty politické nebo vědecké a že plní ve společnosti jiné funkce. Nicméně jeho zájem o jejich specifický charakter nebyl nikdy příliš výrazný.“²⁶⁸ Polysémie, otevřenost a specifičnost uměleckého textu jsou však úhelné kameny Mukařovského estetiky. To vzbuzuje podezření, že jsou zde poměřovány (a dokonce výslovně proti sobě postaveny) dva nesouměřitelné diskursy, že nejasnost v „Greimasově smyslu“ nemusí nutně znamenat nejasnost v „žádném smyslu“.

Zimovy pochybnosti nad možností uchopit sémantické gesto jako vhodný nástroj literární analýzy jsou formulovány následovně: „Důvodem mé skepse není pouze absence textové sémantiky a sémiotiky textu (analýzy diskursu) v pražském strukturalismu, ale také nejistota v otázce, jaké postavení zaujímá ‘sémantické gesto’ v procesu literární tvorby. Jak sémantické gesto vzniká v konkrétní společenské a sociální situaci?“²⁶⁹ Zde je již nedorozumění jasně patrné, neboť Zima cituje Červenkovu definici (zřetelně vycházející z konsekvencí *Záměrnosti a nezáměrnosti*

²⁶⁷ Zima, *Literární estetika*, s. 218.

²⁶⁸ Zima, *Literární estetika*, s. 300-301.

²⁶⁹ Zima, *Literární estetika*, s. 218.

v umění) – „Sémantické gesto není něco, co by bylo možno vydělit z celkového sémantického procesu uměleckého díla nebo z činnosti recipienta při konstituci estetického objektu. Vzniká v aktu konkretizace.“²⁷⁰ – přesto trvá na svých otázkách, které tuto odpověď nerespektují: „Zde by neuškodilo přesnější rozlišení mezi kontextem produkce a recepce: jak vznikají struktury textu v určité společenské situaci, jak je možné je vyhledat v textu jako hloubkové struktury nebo izotopie (Greimas) a jak jsou historicky recipovány ve své (vesměs omezené) mnohoznačnosti? Na tyto otázky lze odpovědět pouze v rámci sémantické a sémiotické teorie diskursu, jakou rozvinul např. Greimas.“²⁷¹ Domnívám se, že Petr Zima, hledající v sémantickém gestu hloubkové struktury textu v Greimasově smyslu, se s Mukařovského koncepcí sémantického gesta a se směrem, kterým ukazuje, mýlí.

Zimův několikastránkový komentář k sémantickému gestu nám ukazuje následující: sémantické gesto je v Mukařovského studiích, stejně jako ve studiích mnoha jeho následovníků, nevyjasněným a otevřeným pojmem, který je před každou další úvahou na téma jeho aplikovatelnosti nutné přesněji osvětlit, a to při respektování Mukařovského vlastního paradigmatického rámce. Podmínkou není bezvýhradné přijetí Mukařovského estetiky, ale respekt k jejím východiskům. Na Zimově práci je pozoruhodné také to, že ve svých úvahách o pojetí sémantického gesta u Mukařovského žáků věnuje pozornost Květoslavu Chvatíkovi a Miroslavu Červenkovi, kteří se jím zabývají zcela marginálně, zatímco Milana Jankoviče pouze krátce zmiňuje. Jankovič přitom nebyl pouze tím, kdo nejvýraznějším způsobem zvažoval a rozvíjel koncept sémantického gesta, ale také tím, kdo domýšlel strukturalistickou estetiku pražské školy kupř. v souvislosti s estetikou Kantovou. V kontextu Zimovy knihy, která rozvažuje literární estetiku 20. století právě na dialektickém půdorysu kantovské a hegelovské estetiky, přičemž pražským strukturalistům věnuje nemálo pozornosti, je to opět obtížně pochopitelné opomenutí.²⁷² Mé tázání po možnostech aplikace sémantického gesta při interpretaci literárních textů se v této kapitole bude naopak koncentrovat především na

²⁷⁰ Zima, *Literární estetika*, s. 219.

²⁷¹ Zima, *Literární estetika*, s. 219.

²⁷² Je samozřejmě možné, že Zima Jankovičovy práce neznal. V závěrečném soupisu literatury a v jedné poznámce pod čarou zmiňuje Zima pouze *Nesamozřejmost smyslu* (vydanou r. 1991), která vyšla rok před *Dílem jako dění smyslu*. Kapitoly z *Díla jako dění smyslu*, týkající se sémantického gesta a Kanta, vyšly však v časopisech již v šedesátých letech (*K pojetí sémantického gesta*. Česká literatura 13, 1965, č. 4, s. 319-326. *Ohlédnutí ke Kantovi*. Orientace 4, 1969, č. 1, s. 72-78.) Německý originál Zimovy *Literární estetiky*, z něhož je pořízen český překlad, z kterého čerpám, je datován rokem 1995.

dílo Milana Jankoviče, nejvýraznější osobnosti, která se pokoušela jak o domýšlení, tak o aplikaci sémantického gesta.

Sémantické gesto bývá považováno za jeden ze zásadních pojmů Mukařovského strukturalistické estetiky, odkazy k němu lze nalézt v dlouhé řadě prací, jeho významnější výklad, domýšlení a rozvíjení jsou však spíše výjimkou. Hlavním tématem, klíčovým pojmem jak teoretických úvah, tak analýz a interpretací konkrétních uměleckých textů, je sémantické gesto především pro Milana Jankoviče. Tam, kde většina Mukařovského vykladačů sémantické gesto pouze zmiňuje a parafrázuje v intencích Mukařovského vlastních definic, domýšlí jej Jankovič v kontextu fundamentálních pojmů strukturalistické estetiky pražské školy, stejně jako v rámci širší estetické tradice. Tam, kde se většina Mukařovského následovníků vyslovuje o sémantickém gestu jako o inspirativním pojmu, ovšem bez jasnějších konsekvencí viditelných v jejich analýzách a interpretacích, uchopuje Jankovič umělecké texty způsobem, kterým zcela zřetelně následuje Jana Mukařovského v jeho tázání po sémantické gestaci uměleckých textů.

Jankovič hledá takový přístup k analýze a interpretaci uměleckého díla, který bude vycházet ze specifické a nenahraditelné funkce, kterou dílo plní v životě člověka. Konečným cílem takto rozvrženého zkoumání proto nemůže být autonomní sémantika uměleckého tvaru, neboť ten je chápán jako „zdroj potenciální aktivity obrácené do budoucnosti. Analýza uměleckého tvaru dostává zde novou funkci: zjišťovat, jak může umělecké dílo svým vlastním způsobem zasahovat široký okruh životních hodnot vnímajícího jednotlivce a jeho prostřednictvím vykonávat vliv i na sociální vědomí a jeho proměny.“²⁷³ Z této pozice Jankovič ve své práci *Dílo jako dění smyslu* polemizuje s těmi literárněvědnými přístupy, které jedinečnou a jinak nenahraditelnou funkci uměleckého díla mívají a přistupují k textu jako výrazu autorské osobnosti, společenských poměrů či obecných idejí, nebo jej redukuje na nositele funkce nespecifické, kupř. poznávací (Lukács). Cílem umění totiž podle pražských strukturalistů není zprostředkovávat hotové významy, ale zakládat v události setkání s uměleckým dílem nový smysl pro svět, a to „v rovině ještě prvotnější, než je jakékoliv kladení otázek a rozvrhování smyslu založené již na jistém ustálení jednotek nesoucích význam.“²⁷⁴

²⁷³ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 17. (*Dílo jako dění smyslu*)

²⁷⁴ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 37. (*Dílo jako dění smyslu*)

V dosahu uměleckého díla se významy stávají nesamozřejmými poukazy na skutečnost, neboť teprve vyvstávají z podoby věcí, jsou hledány a zakoušeny v živoucím dotyku se světem. Umělecký tvar tedy není *nositelem* smyslu, ale *prostorem geneze* smyslu, a jako takový je v permanentním napětí vůči každé snaze o interpretační ideové zobecnění: „výtvar aktualizuje tvárné momenty, v jejichž dosahu budou exponovány všechny námi konkretizované významy, aktualizuje napětí mezi svou jsoucností a naším 'smyslem'. A toto napětí, *dění smyslu* exponované pokaždé znova a jinak z *bytí díla*, z významotvorných předpokladů jeho struktury, *dění* neukončené jediným aktem uchopení, ale navracené každou další konkretizací k dílu jako ke zdroji – to je vlastní, nutně unikající *obsah* uměleckého díla.“²⁷⁵

Již od prvních vět *Díla jako dění smyslu* tak lze vnímat Jankovičovo pojetí uměleckého díla předznamenané titulem: smysl uměleckého díla je charakterizován jako dynamický, dějící se a unikavý. Tento smysl není dán předem a dílem pouze přenášen, neexistuje mimo dílo, ale ani v něm není jednou provždy uložený (jako esence pravdy či krásy); tento smysl z něj není vydělitelný, neboť jeho zdrojem je sám jedinečný umělecký tvar. Nacházíme v Milanu Jankovičovi zastánce strukturalistické koncepce významu v tom slova smyslu, který nechápe význam jako entitu danou nezávisle, předem, ale jako cosi konstituovaného způsobem označování a proměnlivého v permanentním pohybu řeči, a tedy dynamického, neuchopitelného v jednu provždy platné konkretizaci.²⁷⁶ Jankovič se však nevydává cestou, která – jak to sám vyslovuje – na půdě vědy eliminuje permanentně unikající smysl a soustředí se pouze na výzkum označujícího, ale hledá podněty pro možnost „prohlubovat na půdě strukturalistické analýzy i samo pojetí 'znepokojivého' smyslu, totiž problematiku významové dynamiky jednotlivého uměleckého díla, v níž se utváří specifické 'označované'.“²⁷⁷ Klíčovým nástrojem takového úsilí je mu koncept sémantického gesta. Jankovičovy úvahy se přitom explicitně otevírají směrem, kterým se strukturalistická literární věda Mukařovského, rozvržená s distancí od interpretace smyslu, nevydává: jde mu o to, „spojit znovu donedávna oddělované přístupy strukturalistické analýzy s oblastí interpretace smyslu.“²⁷⁸ A takové úsilí se ukázalo být pro otázku po interpretačním potenciálu sémantického gesta, otázku kladenou v této disertační práci, klíčové.

²⁷⁵ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 33. (*Dílo jako dění smyslu*)

²⁷⁶ Mám na mysli Peregrinovo pojetí strukturalistického vs. nomenklaturního pojetí významu – viz kap. *Sémantické gesto a intentio operis*.

²⁷⁷ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 14. (*Dílo jako dění smyslu*)

²⁷⁸ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 15. (*Dílo jako dění smyslu*)

Milan Jankovič se při tázání po smyslu uměleckého textu odmítá obracet směrem k podmínkám jeho vzniku, k jeho minulosti, obrací se naopak k jeho budoucnosti, k tomu, co otevírá svou nenahraditelnou hodnotou. Má-li být však centrem tázání po smyslu uměleckého díla jeho estetická funkce, klademe jako středobod cosi, co je charakterizováno jako „průhledné“ či „prázdné“. Estetická funkce není vázána na konkrétní sémantické obsahy, její charakter je energetický – vytrhává ostatní funkce z jejich samozřejmosti, a vede nás tak k reflexi a redefinici našich hodnot, významů, našeho postoje ke světu. Jak ovšem konkrétně zachytit tento nekonkrétní, energetický potenciál? Již jsem nejednou zmiňoval tezi, že dominantní estetické funkce může každý text nabýt, stejně jako pozbyt – rozhodující je charakter konkrétního receptivního postoje. Pokud nějaký text recipujeme esteticky, přistupujeme k němu specifickým způsobem – ne jako k přímému poukazu na konkrétní skutečnost našeho aktuálního světa, ale jako k autonomnímu světu fikčnímu. Označující pro nás nejsou průhlednými odkazy na předem dané referenty, ale zdrojem „světatorby“, konstrukce specifické referenční oblasti. Estetický postoj znamená tento specifický sémantický pohyb, kdy na podkladě materiálního artefaktu konstituujeme fikční svět. Smysl tohoto pohybu přitom nespočívá v konkrétním výsledku, jímž by bylo dobrat se určité (správné) podoby tohoto světa, ale v něm samém, v jeho zakladatelské energii, která nás přivádí k původu, k základu jednotlivých účelů, významů a hodnot a k jejich nesamozřejmosti a možné redefinici. Dává nám tak intenzivně pocítit konkrétní podobu našeho vlastního postoje ke světu, náš život jako rozvrhování smyslu, nikoli naplňování smyslu předem daného. Umělecké dílo se tak nevyčerpává jednorázovou konstitucí smyslu, ale zůstává vždy v napětí k významům námi vyděleným a permanentní výzvou k jejich reflexi a redefinici.

Snaha uchopit tento pohyb zakládání smyslu mimo horizont konkrétního čtení (interpretace) předpokládá podle Jankoviče obrátit se k uměleckého tvaru jakožto jeho zdroji, k sémantické intenci textu jakožto společnému základu všech konkretizací, tedy obrátit se až tam, kde „zastihujeme tvar ve vlastním výkonu smyslu, jako řeč prvotního rozlišení a prvotní integrace vnímaného světa, viděného, slyšeného, dotýkaného, vyvstávajícího v představivost a také ovšem v objevovaných možnostech dorozumění o

tom všem.²⁷⁹ Je to snaha uchopit tvar jako iniciátora smyslu, uchopit jej v jeho sémantické gestaci. (Konkrétně, jak uvidíme dále, to pro strukturalisty znamená uchopit jej v jeho kompoziční, tematické, veršové atp. rovině jako sémantickou strukturu složek, a to nikoli složek autonomních, ale sjednocujících se v jedinečnou sémantickou intenci.)

Sémantické gesto je pomocí konkrétního uměleckého tvaru oslovit svým jedinečným a nezaměnitelným (nenahraditelným a neparafrázovatelným či nepřeložitelným) způsobem člověka, který je připraven mu naslouchat. Je aktivitou tvaru, nikoli jeho vydělitelnou hloubkovou strukturou. Jankovič neustále připomíná, že umělecký tvar nelze redukovat na prostý průchod k čemusi za ním (k pravdě či smyslu), ale že trvá ve své čekající existenci, která je zároveň gestem vyzývajícím k srozumění, prostorem nesamozřejmě řeči, k níž se neustále znovu vracíme jako ke zdroji smyslu navždy unikajícího. „V celém tom významovém pohybu ukazuje dílo neustále mimo sebe a zároveň k sobě, nejen prostředkuje sdělení o něčem, ale vystavuje samoučelné pozornosti také své vlastní uspořádání, *sděluje* a zároveň *je* – a jeho připomínající se jsoucnost nejen zvrstvuje, intenzifikuje významy odkazující k něčemu určitému, ale stává se vždy znovu pokusem smyslu, totiž zdrojem smyslu nevztažitelného k žádné určité skutečnosti, ani ke skutečnosti tematicky přímo zobrazené, ani k osobnosti autora, ani k nadosobním stylovým a tudíž i kulturním a společenským systémům určité doby. Je zdrojem smyslu, s jehož pojmenováním si nevíme rady, který se nás nicméně dovolává – spíše něčím hledaným než po ruce jsoucím. Jeho přítomnost však bezpečně rozpoznáváme v tom, že vždy je zde jakási výrazová energie navíc, která se nedá spoutat žádným ‘označovaným’, prochází konečností každého sémantické určení; je to ‘smysl’, jehož skutečnost se hledá a nalézá přímo v tomto díle a v této aktivitě tvaru před našima očima.“²⁸⁰ Z nepřevoditelnosti a neredukovatelnosti vlastní řeči uměleckého tvaru na řeč jeho interpretace (konkretizace smyslu, parafráze, překladu) plyne permanentní napětí mezi tvarem a pojmem, mezi významotvornou energií díla a způsobem jejího zachycení, plyne z něj nevyčerpatelnost díla, zjevujícího smysl, jeho univerzálně platným pojmenováním. Kde se vytrácí toto napětí, pocit „nesamozřejmosti smyslu“, vytrácí se i jeho „uměleckost“.

Pojem „sémantické gesto“, vypovídající o integrační sémantické aktivitě uměleckého tvaru, tedy není náhražkou pojmu „smysl“ a nelze jej s ním zaměňovat –

²⁷⁹ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 286. (*Cesty ke smyslu uměleckého literárního díla*)

²⁸⁰ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 29. (*Dílo jako dění smyslu*)

sémantické gesto se týká způsobu zacházení s významy, jenž nám otevírá jistou perspektivu světa a jeho možného smyslu, týká se potenciální energie uměleckého tvaru, v jejímž dosahu je smysl teprve zakládán: „Sémantické gesto je třeba považovat za sjednocující princip *projektující*, nikoli *resumující*.“²⁸¹ (Jankovič) Jde-li v této disertační práci o otázku po možnostech aplikace sémantického gesta při interpretaci literárních textů, ptáme se po tom, zda z úsilí po zachycení této perspektivy cosi plyne pro konkrétní snahu o pojmenování smyslu díla.²⁸² Tázání po sémantickém gestu tedy není synonymem interpretace díla, ale tázáním po oné specifické energii, která se prosazuje skrze řeč uměleckého tvaru a která působí na naše životy; pokus postihnout sémantické gesto není konkretizací smyslu, ale zkoumáním orientovaným ke způsobu, jímž je smysl díla zakládán v prostoru uměleckého tvaru, v prostoru „gestického (totiž přímo v tvaru se realizujícího) srozumění“.²⁸³ Domnívám se, že narýsovat jasnou linii mezi takovým tázáním a interpretací není možné, stejně tak je ovšem nelze ztotožnit. Daleko spíše bychom našli „dialog“ mezi nimi, řadu přechodů a splývání (a dost možná právě tyto přesahy jsou rozhodujícím momentem inspirativnosti konceptu sémantického gesta). A proto, pro jejich blízkost i odlišnost, se ukazuje jako smysluplné ptát se na možnosti aplikace sémantického gesta při interpretaci textů.

Jankovičovy úvahy nad konkrétními uměleckými texty nám ukazují širší a konkrétnější souvislosti těchto abstraktních tezí. V textu *Spor o Švejka*?²⁸⁴ je zřetelně vyjádřené, k čemu úsilí o zachycení vlastní řeči uměleckého díla směřuje, resp. vůči čemu se vymezuje. Používáme-li Švejka jako ideologický nástroj politiky nebo jako předmět mravního soudu, tedy odvrhujeme-li stranou vše, co z něj činí umění, ztrácíme cosi pro nás potenciálně velmi hodnotného. Zasazujeme v takovém případě obvykle postavu Švejka, kterou jsme z Haškova textu vyčetli a vydělili k autonomní existenci, do hotových schémat našeho myšlení: Švejk je symbolem nízkého čecháčkovství, v němž jsme odhalili nemoc českého národa, a jako takový přece nemůže být

²⁸¹ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 301. (*Cesty ke smyslu uměleckého literárního díla*)

²⁸² Jankovič této možnosti v *Díle jako dění smyslu* přitakává: „Považuji za užitečné vrátit se k Mukařovského pojetí 'sémantického gesta', které zůstává, podle mého názoru, cenným podnětem pro teoretické uvažování i pro konkrétní interpretaci literárního díla jako uměleckého výtvaru.“ (*Cesty za smyslem literárního díla*, s. 58) „Sémantické gesto, ať už pro něj zvolíme jakékoliv označení, zůstává jedním ze základních pojmů interpretace literárního díla; jako jednotící princip jeho tvarových zvláštností, a víc, jako ukazatel jedinečné (i když právě jen potenciální) estetické účinnosti jeho výstavby.“ (tamtéž, s. 69).

²⁸³ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 50. (*Díle jako dění smyslu*)

²⁸⁴ In: Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 189-194. (*Nesamozřejmost smyslu – Spor o Švejka*)

doporučován za školní četbu! Nebo: Švejk je revolucionářem, lidovým hrdinou, který se vzpírá sloužit válečným choutkám imperialistických mocností; na mládežnické brigádě by se díky své lásce k lidovému zřízení jinak oháněl! Je-li však pro nás umění pouze důvodem k prezentaci již hotových názorů o světě a nástrojem jejich prosazování, je to žalostná role, nahraditelná daleko vhodnějšími prostředky, jaké nám poskytuje třeba publicistika či politika. Teprve jsme-li ochotni zapslouchat se do vlastní řeči díla a vydat se jí s rizikem, že se nám svět ukáže jako barvitější, než jsme se domnívali, neredukovatelný na černobílá schémata idejí, které nás orientují, a náš postoj k němu znejistí, můžeme z něj vyzískat cosi, co nám publicistika ani politika nenabízejí.

Interpretace textu jakožto díla uměleckého předpokládá ochotu nechat se oslovit takovou řečí, která pouze nezesiluje, nezdobí či prostě nepřenáší hotové významy, ale která je výzvou k jejich tvořivému zakládání, k jejich reflexi a redefinici. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* jsou pak prostorem geneze smyslu, který vede v dialogickém receptivním pohybu naslouchání, tázání a odpovídání k mnoha různým interpretacím. Pouze vedeme-li dialog, v němž jsme ochotni přesáhnout stávající horizont našeho světa, a nikoli mravokárný monolog z pozic toho, který již ví, a proto jen příkládá svůj neomylný soudcovský metr, můžeme tvrdit, že naše interpretace dostala uměleckému smyslu díla. Švejk-čecháček či Švejk-revolucionář jsou rovněž interpretativní konstrukcí, neboť nejsou daností textu samého, ale snahou porozumět mu přeložením jeho řeči do pojmů, jimiž se tito „překladaatelé“ ve světě orientují. Takové interpretace se však mýjí s uměleckým smyslem Haškova textu, neboť jejich původci nechápou Švejka jako výzvu svému světu, jako gesto, které neukazuje ani tak k Haškovi a k první světové válce, k čecháčkovství či vítězství dělnické třídy, ale ke svému čtenáři.

Přístup literárního vědce je samozřejmě specifický – jeho interpretace se ubírá směrem k obecné výpovědi o člověku a světě, neboť se, dbaje vědeckého požadavku na univerzální platnost poznání, pokouší udržet si odstup od světa své subjektivní zkušenosti. Tvrzení, že obecnější interpretace je nutně univerzálněji platná a vědecky relevantnější, by však bylo mylné, neboť výsledek takového snažení může být objevný a produktivní stejně jako prázdňě frázovitý a impotentní. Opatrnost, s jakou interpret udržuje distanci od svého světa, je totiž ve výsledku někdy spíše zdrojem plytkých

samozřejmostí, a naopak třeba „gesto zasvěcovatele“,²⁸⁵ jímž se v textech Václava Černého prosazovalo jeho osobní vidění světa a umění, zdrojem (někdy i z nesouhlasu pramenící) inspirace v našem vlastním tázání. Jinou možností vědce je obrátit se od interpretace k sémantické analýze a pokusit se uchopit dílo nikoli v určitosti jeho možného smyslu, ale v rovině iniciace smyslu. To je cesta, kterou se, následující Mukařovského pokusy o artikulaci sémantické gestace uměleckých textů, vydává Milan Jankovič.

Jankovičův dialog s Haškovým či Hrabalovým dílem směřuje k potenciální hodnotě gestického tvaru *Osudů dobrého vojáka Švejka* nebo *Příliš hlučné samoty*. Švejk není nositelem nebo hlasatelem určitých hodnot, ale zdrojem jedinečné sémantické perspektivy, která není dána určitými významy, ale vychází ze způsobu zacházení s nimi: „Co všechno rozhýbává Švejkovu komiku? Parodie a ironie, fantastická nadsázka, paradoxní logika, příměry, které 'dokládají' předchozí případ tak, že ho postaví na hlavu anebo ho alespoň nakřiví, neúnavné nastavování příkladů, které uvolňuje řetězovou reakci bezděčných komických kontrastů a asociací. Nadměrná generalizace, a hned zase lokalizující přesnost. Hýřivá bohatost životních podrobností, a nezávazná hra se skutečností. Groteskní netečnost k jakékoliv lidské situaci, cynický, šibeniční humor – a humor absolutní, komika čísel, hra se slovy, komika jmen, nadávek a vynalézavých označení; komika novotvarů, patvarů, zkomolených slov. Lapidární sentence a vzápětí dokonalé zpřeházení pořádku věcí, příčin a následků, hierarchie vět v souvětí a slov ve větě; komika syntaxe bizarně zprohýbané a pomotané.“²⁸⁶ A smysl toho všeho? „Hra s vyprávěním a hra s označením věcí, hra s realitou, která je za tímto vyprávěním a označením. Hra na život, která prokazuje mohutnou schopnost život odhalovat i obrozovat.“²⁸⁷

Estetická funkce ve výkonu vlastního smyslu, jak jej chápou pražští strukturalisté, je zde skutečně konkrétně hmatatelná ve vnitřní sémantice uměleckého tvaru. Zdá se, že pronikáme až k nejvlastnějšímu tajemství uměleckých textů – fakticky se nám však pouze daří přesněji artikulovat zkušenost, která je každé recepci literárního díla bytostná, i když neuvědomovaná: hra s významy, která má v případě Švejka takovýto průběh, v případě *Příliš hlučné samoty* zase průběh jiný. Uvědomění si jedinečných sémantických operací, které zakládají specifický charakter estetické

²⁸⁵ Viz např. Kožmín, *Studie a kritiky*, s. 523-528. (*Václav Černý a interpretace*)

²⁸⁶ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 192. (*Nesamozřejmost smyslu – Spor o Švejka?*)

²⁸⁷ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 194. (*Nesamozřejmost smyslu – Spor o Švejka?*)

recepce, přitom nemusí nutně nic znamenat pro průběh a cíl tohoto receptivního výkonu, stejně jako znalost morfologie lidského těla a fungování oběhové soustavy nemusí znamenat nic z hlediska lidského zápasu o smysluplnou existenci. Otázka je zřejmá: je analýza vydávající se směrem ke genetice smyslu produktivní z hlediska konkrétní interpretace smyslu, nebo pouze popisuje cosi neuvědomovaného, ovšem automaticky činěného? Otevírá nám ona „sonda do formující aktivity tvaru“ (Jankovič) novou perspektivu smyslu, nebo pouze nasvětčuje původ každé perspektivy, odhalujíc tajemství díla, ovšem nezakládajíc novou hodnotu?

V textu *Švejkova lhostejnost k dějinám* vyslovuje Jankovič svou nespokojenost s interpretacemi, které akcentují destruktivní náboj Haškova románu. „Teprve ťze smetiště epochyť můžeme, jak se zdá, docenit pozitivní smysl Švejkovy hravé každodennosti, jak ji zjevuje především jeho řeč, zatímco z hlediska předpokládaného vyššího smyslu dějin se Švejk jevil jako nesnesitelný ťžvanil, sabotér, ulejšvák, přířpůsobivec, skrčeneč, zbabělec atp. Pokud ovšem nebyl vzat na milost jako reprezentant spontánního odporu lidových mas k válce, k rakouské monarchii, k hierarchii vládnoucích a první světovou válkou citelně otřesených společenských hodnot. I v tomto druhém případě docházelo k podstatnému ochuzení, ne-li přímo k redukci na momenty ideologické. Pohled z perspektivy dějin mohl ve Švejkově každodennosti rozpoznat negující protějšek vládnoucích poměrů a hodnot, přetrvávajících v jiné podobě daleko za rozpad habsburské monarchie, nemohl se však dobře vyrovnat s vlastní hodnotou kreativní, která ke Švejkově každodennosti nepochybně přířsluší a prostupuje ji na každém kroku.“²⁸⁸ Jankovič se pak nikoli prostřednictvím ideové polemiky, ale prostřednictvím sémantické analýzy, která směřuje k postižení sémantického gesta, pokouší ukázat na jinou perspektivu smyslu, kterou Švejk otevírá: při podrobnější analýze řeči, která se v románu permanentně vede, ukazuje, ťže navzdory obludnosti dějin prosvítá Haškovým románem neumrtvený, rozrůzněný a na ťžádné zjednodušení neredukovatelný ťživot, ozývající se v mnohohlasu doby. Každá epizodní postavička vede svou řeč, bohatě odstíněnou ve své nezaměnitelnosti. V této polyfonii lidské řeči „přeťžívá (v silném slova smyslu, jako odolnost, ne jako skrčeni!) identita přirozených světů, bezpočetných, neznámých, a přece neanonymních. Světů vzdálených, a přece blízkých, posilujících lidskou

²⁸⁸ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 225-226. (*Nesamozřejmost smyslu – Švejkova lhostejnost k dějinám*)

naději.“²⁸⁹ Každý hlas má svou jedinečnou kvalitu, která trvá navzdory pokusům redukovat individualitu na univerzální schéma. „Je nám představen svět skládající se z bezpočetných plošek malých světů. ŽE je a JAK je, převládá docela určitě nad tím, K ČEMU je takový svět. Ale právě to ´k čemu´ je nejsnadněji zfalšovatelné. [...] Proto ty rozrůzněné hlasy jsou zachycovány v projevech, kde se ukazují ještě před tím, co lze ovládat a zfalšovat, blízko svému bezprostřednímu bytí. [...] ´Mikrokosmos různorečí´ (termín M. Bachtina) zde není jen proto, aby byly předvedeny ´všechny sociálně ideologické hlasy doby´. Tento mnohohlas je v první řadě pro sebe jsoucí, epický. Teprve jako takový se stává usvědčujícím protějškem falešného společenského vědomí.“²⁹⁰

Nezfalšovatelná polyfonie života, identita lidských světů neredukovatelných na ideová schémata prosvítají Haškovým dílem pod prahem ideových polemik a mimo dosah tematické úvahy. Stávají se viditelnými až v zorném úhlu obráceném k tvarové gestaci díla. Tak zní tedy kladná odpověď na výše položenou otázku: tázání po genetice smyslu nám může otevírat nové dimenze smyslu, nebýt pouze vysvětlujícím regresivním pohybem, ale progresivním pohybem k novému srozumění. – Vztah konceptu sémantického gesta a interpretace se nám tedy ukazuje jako potenciálně produktivní, jejich vazby je však nutno ještě domyslet.

Umělecké dílo podle Jankoviče není sémanticky autonomní esencí, neboť jeho vlastní významová intence se může realizovat teprve v aktu recepcce. Otevřenost díla, jeho schopnost zasahovat svět každého recipienta je pro text jakožto dílo umělecké bytostná (určující a zakládající), neboť teprve v receptivním aktu se uskutečňuje vlastní – estetická funkce díla. Zároveň se však v konkretizaci smyslu ztrácí jeho neurčitá, zakladatelská intence, vyslovitelná pouze v řeči jedinečného tvaru. Proto směřuje Jankovič hlouběji, než se nachází receptivní konkretizace (jakožto výkon interpreta), až ke společnému základu těchto konkretizací, k tvaru ve „vlastním výkonu smyslu“. Sémantické gesto je tak umístěno v jakémsi meziprostoru, neboť není ani imanentní substancí díla, ani výkonem jeho interpretace – je *aktivitou* tvaru, který „míří navenek a naplňuje se teprve v tom, jak ozvláštňuje, sjednocuje a zakládá smyslem svět

²⁸⁹ Viz Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 214. (*Nesamozřejmost smyslu – Nad Werichovým vyprávěním Osudů dobrého vojáka Švejka*)

²⁹⁰ Viz Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 218. (*Nesamozřejmost smyslu – Nad Werichovým vyprávěním Osudů dobrého vojáka Švejka*)

vnímatele“;²⁹¹ je sémantickou energií díla, která dochází svého naplnění až v interpretaci, podobu konkretizovaného smyslu však (ještě) nemá.

Tato „energetická“ pozice sémantického gesta, existující nikoli autonomně, ale v napětí mezi neurčitou iniciací tvaru a určitostí našeho smyslu, je nesnadná pro každý pokus o myšlenkové uchopení. Domnívám se, že se jí prohřešujeme, vydělujeme-li ji jako imanentní, *vnitřní* (tj. v tvaru ukrytou, esenciální), na konkrétním čtení nezávislou kvalitu díla (a proto snad abstrahovatelnou z tvaru či jednotlivé interpretace), jak by nám snad mohly implikovat některé Jankovičovy formulace, kdybychom je interpretovali mimo kontext jeho díla: „v navázaném dialogu s dílem, v proměnách estetických objektů se prosazuje identita díla nikoli tím, že by se v myslích čtoucích znovu a znovu opakovala táž skladba výběru a uspořádání prvků, nýbrž v tom, že kterýkoliv přístup k dílu, pokud se střetne s *vnitřní sémantickou teleologií vytvořeného autonomního celku* [...], je řízen jeho *nejvlastnější intencí*.“²⁹² Oddělíme-li radikálně původní a odvozené, vnitřní, vlastní dílu samému, a vnější, spojené s naší (tj. dílu nevlastní) aktivitou, ocitáme se opět v ošidném jazyce metafyziky, a zbavujeme tak strukturalismus pražské školy něčeho velmi podstatného – úvahy Mukařovského a jeho žáků jsou dodnes inspirativním impulzem také proto, že zakládají prostor nedestruovatelný postmoderní kritikou esencialismu (viz dále). Důsledně antiesencialistický jazyk však nemá být cílem sám pro sebe, ale nástrojem k uvědomění si vlastní role při konstituci poznání, významů, hodnot. Také díky dílu Milana Jankoviče jsme dnes lépe vybaveni pro úsilí rozvíjet nejlepší tradice Mukařovského uměnovědy v horizontu současného literárněvědného i filosofického myšlení. Větší obezřetnost nesená nedůvěrou k jazyku metafyziky je výrazem Derridovy či Rortyho kritiky antiesencialismu, pod jejichž vlivem kladu do popředí jisté akcenty, trochu odlišné od Jankovičových. Jankovičovy úvahy ukazují na touhu být co nejbližší řeči samotného díla, řeči ztrácející v každé ze svých interpretací cosi ze svého jedinečného poslání být iniciací (a nikoli nositelem předem daného) smyslu. Vnímám je jako stále nesmírně inspirativní, a pokud je k nim nutné něco dodávat, je to proto, abychom neminuli aktivitu toho, jenž se po řeči díla táže.

²⁹¹ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 163. (*Obsahová funkce umělecké formy jako otevřený problém*)

²⁹² Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 162-163. (*Obsahová funkce umělecké formy jako otevřený problém*) Zdůraznil D. S.

Nakolik je konkrétně pojmenované sémantické gesto diskursivním výkonem subjektu, jenž se jej pokouší uchopit, je patrné již při zběžné reflexi jeho jazyka. Sémantické gesto sice má směřovat k pojmenování geneze smyslu z tvaru díla, tedy k zakládání smyslu dosud neartikulovaného ve své určitosti (a být tak pokusem zachytit „prázdnou“ estetickou funkci v jejím sémantickém dosahu), přesto zůstává v Jankovičových úvahách spjata s představou sémantické struktury zcela určité. To, o čem Jankovič uvažuje jakožto o díle jako zdroji smyslu, není bezprostřední realita podobná přírodní skutečnosti (např. úlomku kamene, nápadné formě větve), jejíž určení neznáme, jak o tom psal Mukařovský ve svých úvahách o nezáměrnosti,²⁹³ ale hierarchizovaná struktura významových složek: složky významově nižší a vyšší, významy obsahově určitější a méně určité, konstrukčně jedinečné významy a významy globálnější, rovina obsahová a syntaktická.²⁹⁴ Obdobně u Miroslava Červenky²⁹⁵ nebo Květoslava Chvatíka, jenž ve *Strukturální estetice* definuje sémantické gesto takto: „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 sémantické směrnice. Interpretace uměleckého díla, jež chce respektovat jeho estetickou rovinu, se nemůže omezovat na logické 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. [...] Umělecké dílo je dynamické dění, proces ustavování smyslu, vystupování smyslu z tvaru díla, konstituování významů, jež neexistovaly před dílem.“²⁹⁶ Interpretace jako konstituování významů, jako dění smyslu, jehož zdrojem je tvar jako jasně hierarchicky strukturovaný celek významových entit (již hotových, konstituovaných), to je podle mého názoru protimluv, který směšuje strukturalistické pojmosloví a tvarosloví za vlastní řeč uměleckého díla. Tato představa o sémantickém gestu totiž zřetelně vychází ze strukturalistické poetiky a způsobu analýzy uměleckých

²⁹³ Mukařovský, *Studie I*, s. 385. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

²⁹⁴ Viz Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 95. (*Dílo jako dění smyslu*)

²⁹⁵ Viz Červenka, *Významová výstavba literárního díla*, s. 142.

²⁹⁶ Chvatík, *Strukturální estetika*, s. 69.

textů.²⁹⁷ Ostatně i Mukařovský definuje onen „náraz neznakové reality“ (nezáměrnost) jako odpor kladený recipientovu úsilí o sjednocení sémantických *složek*, jakoby tvarosloví kamene či větve nebylo ustaveno nesamozřejmým aktem, a tak otevřeno redefinující síle, ale vycházelo z jejich nejvlastnější podstaty; jakoby sám Mukařovský neargumentoval celým svým dílem ve prospěch uznání významovosti i té nejformálnější „složky“ (řekněme snad raději: *záchvěvu*) uměleckého tvaru.

Řeč uměleckého díla je nám přístupná pouze ve své hmotné, artefaktuální podobě. Každé úsilí zachytit její sémantickou energii či konkretizovat její možný smysl znamená přistoupit k ní zvenčí, s naší vlastní řečí. Každé rozumění předpokládá dialog, každý dialog předpokládá dvojí řeč. Takovým rozuměním je i prostý popis či analýza, neboť popisující, přistupujeme k textu s řečí popisných kategorií. A takové rozumění je vždy, v širším smyslu toho pojmu, interpretací. Tam, kde se domníváme zachycovat tvar ve vlastním výkonu smyslu, zachycujeme pouze vlastní porozumění. Analytická řeč bývá obecněji sdílená a vytváří svou specifickou referenční oblast naratologických či versologických kategorií. Řeč interpretace bývá subjektivnější, spjatá s individuální životní zkušeností interpreta. V porovnání s pluralitou interpretací tak nad výsledkem analýzy nezřídka panuje obecná shoda. Takové výsledky bychom dokonce mohli s Rortym nazvat objektivními či pravdivými, neboť tato slova pro Rortyho neznamení shodu poznání s předmětem, ale všeobecný konsenzus. Pokud definujeme jamb určitým způsobem a všichni na tuto definici přistoupíme, skutečně se může zdát řeč básnického díla nezpochybnitelně jambická. Někdy pak možná zapomínáme, že nejsme „zrcadlem přírody“ (Rorty), že nenasloucháme smyslu díla samého, ale že s ním vedeme dialog. Jambická není řeč básně samotné, ale pojmenování, které je výsledkem tohoto dialogu. Otázkou tedy není, zda naslouchat smyslu díla samotného, či s ním vést interpretační dialog, ale na jaké rovině máme svůj dialog s uměleckým textem vést, resp. co má být tématem tohoto dialogu.

Ve svém prvotním výkladu Mukařovského pojetí sémantického gesta jsem hovořil o tom, že v jistých studiích Mukařovský nezůstává v rovině analýzy, ale určitěji

²⁹⁷ Mohli bychom i obecněji říci – z jazykové teorie pražské školy. O *předpokladech a základech* literární stylistiky pražské školy píše např. Lubomír Doležel: „Tehdejší česká stylistika se v první řadě zabývá formulováním stylistické teorie, která je založena na pojetí textu jakožto strukturní totality skládající se z více vrstev (zvuk, význam, obsah). Tím se stylistika úžeji přičleňuje k obecné textové teorii [...]. Předpokládá se, že všechny vrstvy textu jsou utvářeny podle nějakého obecně stylistického principu, který je pro text charakteristický. Stylistické studium textu se může zabývat konkrétní vrstvou, ale jeho konečným cílem musí být popis sítě vztahů, které sjednocují tuto vrstvu a její složky do totality harmonií, opozic a hierarchií.“ - Doležel, *Studie z české literatury a poetiky*, s. 185-186. (*Stylistika Pražské školy*)

pojmenovává (i když velice zobecňujícím způsobem) také možný smysl díla. A právě na tyto momenty Jankovič upozorňuje jako na příliš spěšnou konkretizaci neurčité iniciativy tvaru, jíž se Mukařovský svými úvahami o jejím konkrétním dosahu již příliš vzdaluje: „Sociologická interpretace může dozajista navazovat tam, kde přestala speciální, imanentní analýza strukturní; ale mezi tím obojím je zřejmě propast. Přílišný spěch k podobným zvnějšňujícím (sociologickým, noetickým, ideologickým) závěrům není na místě.“²⁹⁸ Jankovič ve své úvaze nakonec připouští, že „interní vyšetření díla, pokud chce být důsledné, nekončí zjištěním metodického principu výstavby. Zakládá na jeho pozorování hlubší, smyslu se dohadující reflexi.“²⁹⁹ Ona propast mezi analýzou tvaru a konkretizací smyslu však zůstává zachována.

Pokud si ovšem připustíme aktivitu subjektu, jenž se pokouší zachytit sémantickou gestaci uměleckého díla, tedy pokud připíšeme této aktivitě atribut „interpretativní“, ukáže se nám být tato propast daleko spíše teoretickou konstrukcí než zřetelně vymežitelným přeryvem. „Imanentní“ a „interní“ analýza pro nás bude neméně „zvnějšňující“ než konkretizace smyslu – ona propast zde nebude spočívat v míře zvnějšnění, ale spíše v tom, jaké otázky dílu klademe: zda se pokoušíme porozumět jeho sémantické výstavbě, nebo jeho možnému smyslu. Oddělit striktně tato tázání mi přijde nemožné: ve studii *Hra s vyprávěním* je Jankovič zcela soustředěn ke „genetice smyslu“ Haškova Švejka, avšak ve chvíli, kdy charakterizuje ráz sémantické gestace slovy – „Je to prostor pro hru s významy – a pro hru se skutečností.“ –, hned v následující větě uchopuje možný smysl takto rozehrávané řeči tvaru jako zcela určitý obraz světa: „S jakou skutečností? Švejk jde do války a hraje si se světem, jehož řád se zhroutil.“³⁰⁰ Interpretace zcela přirozeně následuje analytická zjištění, prolíná se s nimi. Pokud bychom přesto lpěli na propastné diferenci mezi zkoumáním orientovaným ke genezi smyslu a konkretizací smyslu, jsem přesvědčen, že se v ten moment zároveň vzdáváme toho nejpodstatnějšího: možnosti vyzískat z tázání po sémantickém gestu díla jedinečnou perspektivu jeho smyslu, zakořeněnou hlouběji než bezprostřední tázání chápající se explicitně nabízených významů. Jistě, vzdalujeme se tak výrazněji z dohledu vlastnímu horizontu (tvaru) díla, tento pohyb je však nutný i žádoucí, neboť je naplněním jeho vlastního uměleckého smyslu. Zdráháme-li se k němu přistoupit,

²⁹⁸ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 120. (*Nesamozřejmost smyslu - Perspektivy sémantického gesta*)

²⁹⁹ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 121. (*Nesamozřejmost smyslu - Perspektivy sémantického gesta*)

³⁰⁰ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 202. (*Nesamozřejmost smyslu – Hra s vyprávěním*)

může nás uklidnit vědomí, že jsme na této interpretační cestě vždy již byli, a to i tam, kde jsme se domnívali svými úvahami o vnitřním napětí tvaru splývat s jeho nejvlastnější intencí.

Je naprosto zřetelné, že mé reflexe sémantického gesta a interpretace jsou vedeny z odlišného historického horizontu, který akcentuje uvažování o literatuře jinak, než jak jej akcentuje generace Mukařovského žáků. Jankovičovo pojetí krystalizovalo v době, která nebyla pro strukturalismus příliš radostná (ostatně jeho hlavní práce, explicitně se ke strukturalismu hlásící, mohly vyjít knižně až v devadesátých letech). Pokud hovořím o obavách z interpretace, kterých je nutno se zbavit, a pokud jsem hledal hlavní motivaci Mukařovského distance k interpretaci ve vědecké metodologii, přistupuje k tomu u jeho žáků, domnívám se, ještě motivace velmi odlišná.³⁰¹ – Po roce 1948 se Jan Mukařovský připojil „k potřebě přestavby společenských věd i umění ve smyslu aktivní účasti na socialistickém budování“,³⁰² což mělo na výsledky jeho vědecké práce – viděno z dnešního úhlu pohledu – tristní dopad. Rozchází se se strukturalismem a jeho pozdější návrat k němu je velmi opatrný. Tak lze nalézt ve studii *K otázce individuálního slohu v literatuře* z r. 1958 také ozvěny koncepce sémantického gesta, jsou to však ozvěny značně deformované, neboť vědecká analýza a interpretace je v nich nesena ke zcela odlišným cílům.

Studii *K otázce individuálního slohu v literatuře*, která je „slohovým rozborem“ díla Karla Čapka, Ivana Olbrachta a Vladislava Vančury, můžeme – vzhledem k tématu této kapitoly – chápat jako pokus o aplikaci konceptu sémantického gesta na marxistická estetická východiska. Hned v úvodu nacházíme radikální revizi východisek strukturalistických, která se v předcházejícím výkladu zdála koncept sémantického gesta motivovat a nést: otázku individuálního slohu v literatuře podle Mukařovského nelze klást psychologizujícím způsobem, ale „ani tak, jak ji klad předválečný formalismus, a v zásadě shodně s ním i strukturalismus. Formalismus a strukturalismus

³⁰¹ Také v první generaci strukturalistů nemusí být touha po objektivitě vždy motivována takto jednoduše – Miroslav Červenka v diskusi zaznamenané v knize *Hledání literárních dějin v diskusi* zdůrazňoval Vodičkův objektivismus jako reakci na svévoli fašistické ideologie: „Člověk, který deformuje dějiny ke svému subjektivnímu obrazu, to byl nacistický literární historik, který prostě deformoval dějiny německé literatury k nacistickému obrazu. Pro Vodičku to znamenalo absolutní konec vědy.“ (Wiendl, *Hledání literárních dějin v diskusi*, s. 81). V tomto smyslu by vlastně byly motivace k metodologickému objektivismu u obou generací strukturalistů od druhé světové války prohloubeny z identických důvodů – byly by reakcí na politické (nacistické, resp. komunistické) zadání adresované (literární) vědě. Nakolik tomuto zadání jednotlivé osobnosti pražské školy později podlely, je známo.

³⁰² Mukařovský, *Stranickost ve vědě a v umění*, s. 7. (*Předmluva*)

totiž vycházely i při řešení otázky slohu z předpokladu autonomie umění. V oblasti básnického slohu se tento mylný předpoklad projevoval přehlížením prvenství obsahu nad formou, dále pak nedostatkem zřetele *k souvislosti umělecké formy s ideovostí díla*, a konečně i nadměrným důrazem na všechno, co v jazyce a slohu literárního díla normu porušuje, jakož i zároveň přehlížením umělecké působivosti toho, co se v literárním díle s normou shoduje.³⁰³ Jako nesprávný, idealistický pojem hodnotí Mukařovský i sémantické gesto, které nahrazuje pojmem *významotvorný princip*. Z původního konceptu zůstává pojetí textu jako dynamické jednoty smyslu, jako významového pohybu, „do kterého je strhávána každá i sebemenší částička textu a v jeho proudu se teprve významově konkretisuje.“³⁰⁴

Koncept sémantického gesta je zcela evidentně svázán se strukturalistickými estetickými východisky, a proto musí být velmi radikálně redefinován (a raději též přejmenován). Obrací-li se k němu Mukařovský i v situaci, kdy strukturalismus samotný odmítá, lze to chápat jako potvrzení jeho jedinečnosti, kdy pro něj v terminologii jiných – především marxismu blízkých – přístupů nenachází adekvátní náhradu. V klíčové motivaci k jeho revitalizaci proto lze hledat jádro tohoto pojmu: Mukařovský se k němu vrací ve chvíli, kdy usiluje nahlížet na sloh ne jako na „samoučelnou hru, ale jako na prostředky k vyjádření skutečnosti a umělcova poměru k ní“,³⁰⁵ tedy kdy se pokouší pojmenovat a v konkrétních textech zachytit estetickou relevanci uměleckého stylu a jeho významotvorné směřování. Koncept sémantického gesta se tedy nabízí (i mimo prostor strukturální či poststrukturální estetiky) tam, kde se pokoušíme zachytit a pojmenovat významový pohyb, který je neskonale sémanticky bohatší a komplexnější než konkrétní sdělované obsahy, neboť plyne z pojmově neredukovatelných záchvěvů tvaru, a přitom se dotýká nikoli marginálního, ale toho nejpodstatnějšího – fundamentálního vztahu člověka a světa.

Ve slohu Karla Čapka nachází nyní Mukařovský protiklad „mezi každodenním a výjimečným, všedním a tajemným, samozřejmým a zázračným“,³⁰⁶ který se projevuje např. kontrastem i prolínáním hovorového a lyrického jazyka. „Především však – a to je základní vlastnost Čapkova slovesného projevu, se Čapkův sloh stále zachvívá z jedné významové polohy do jiné; od známého k neznámému, od veselosti k dojatosti nebo i

³⁰³ Mukařovský, *K otázce individuálního slohu v literatuře*, s. 254.

³⁰⁴ Mukařovský, *K otázce individuálního slohu v literatuře*, s. 255.

³⁰⁵ Mukařovský, *K otázce individuálního slohu v literatuře*, s. 255.

³⁰⁶ Mukařovský, *K otázce individuálního slohu v literatuře*, s. 258.

smutku, od velikého k malému nebo naopak atd.³⁰⁷ Mukařovský dokládá a specifikuje tuto svou charakteristiku obdobným způsobem (i když na mnohem menším prostoru), jakým tak činil ve svých analýzách z let třicátých a čtyřicátých, místy s obdobně jemným a přesným smyslem pro artikulaci významového dění: všímá si zde jemných odstínů adjektiv či významového vlnění kontextu, o kterém psal již ve studii *Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog*. Rozhodující je však perspektiva světa, kterou takto rozehrávané významy otevírají. A zde se náhle otevírá perspektiva jediná, zato historicky pravdivá a definitivní: „Čapek s nesmírným bystrozrakem odhaluje – právě pomocí své metody vidět rub i líc zároveň – složité lži skryté v buržoasním pojmovém systému a světě citů.“³⁰⁸ Ivan Olbracht, jehož „vypravěčská technika a s ní i sloh jsou řízeny jediným směřováním: zobrazit skutečnost jako dění“,³⁰⁹ „byl od svého mládí z plného přesvědčení socialistou. Proto tam, kde Čapek zápasil o jistotu, Olbracht jistotu měl. Především tu, že skutečnost má jediný pravdivý smysl, jenž se čím dále zřetelněji odhaluje jejím historickým pohybem. Dále pak i jistotu, že pohyb skutečnosti spěje za určitým cílem, osvobozením člověka a že předsudky, kterými se třída utiskovatelů snaží tento cit zastřít, jsou průhledné lži.“³¹⁰ Autor *Pekaře Jana Marhoula* pak svým slohem, inklinujícím k vyhocenému hodnocení skutečnosti, již přímo vede útok na nenáviděnou malou buržoasii.

Zatímco ve čtyřicátých letech byl Mukařovského koncept *sémantického gesta* teoretickým nástrojem, který nás orientoval v otevřenosti smyslu zakládané dílem, orientuje nás koncept *významotvorného principu* let padesátých v tom, jaký poměr zaujímá dílo (potažmo jeho autor) k sociální situaci našeho světa. Ten se neprosazuje, jak věděl Mukařovský, explicitní deskripcí, ale charakterem významotvorného pohybu, který rozehrávají již nejjemnější odstíny uměleckého tvaru. Vzhledem k tomu, že základní kontury lidských dějin jsou marxistické kritice zřejmé, umožnil by jí Mukařovského přístup, pokud by uznala tuto metodu jako objektivní, daleko přesněji, než se dařilo kritice soustředěné výhradně k obsahu, odhalit, komu ve společenském zápase dílo straní, tedy zda je pravdivé, nebo lživé, pokrokové, nebo tmářské, a vyvodit z toho případně náležité důsledky. – Jako objektivní by však Mukařovského výklady mohl vnímat jen velmi zaslepený fanatik marxismu-leninismu, neboť přeryv mezi

³⁰⁷ Mukařovský, *K otázce individuálního slohu v literatuře*, s. 257.

³⁰⁸ Mukařovský, *K otázce individuálního slohu v literatuře*, s. 259.

³⁰⁹ Mukařovský, *K otázce individuálního slohu v literatuře*, s. 261.

³¹⁰ Mukařovský, *K otázce individuálního slohu v literatuře*, s. 262.

analytickými a interpretačními závěry je nepřehlédnutelný. Skok, jaký provádí Mukařovský od deskripce výrazného hodnotového momentu ve Vančurově pojmenování k autorově nenávisti k maloburžoasii, je nesen spíše silou zbožného přání marxistického kritika než argumentů literárního vědce a je víc než zjevné, že výchozí charakteristiku Vančurova slohu bychom mohli interpretovat mnoha radikálně odlišnými způsoby. Interpretace je zde spíše výsledkem aplikace zjevené historické pravdy než úsilím porozumět, spíše výkonem ideologického monologu než naslouchání a tázání.

Jankovičův návrat k sémantickému gestu, který se odehrával od poloviny let šedesátých,³¹¹ je oproti Mukařovského úsilí spojit strukturální sémantickou analýzu díla s marxistickým výkladem jeho smyslu návratem ke strukturalistickým kořenům, což znamená k radikálně odlišné estetice. Pouze směřuje-li nás umělecké dílo k nezajištěnosti smyslu, k významové perspektivě, která ukazuje ke světu neredukovatelnému na ideologické schéma, ke světu přesahujícímu a znejistňujícímu každé takové schéma, stává se pro nás sémantická gestace tím, na čem záleží především. Pouze akcent na nesamozřejmost smyslu nás obrací ke zdroji tohoto smyslu jako možnosti jeho zjevování – k uměleckému tvaru, který je výzvou k oživující reflexi a redefinici hodnot. Umělecké dílo nás jedinečností svého tvaru orientuje, nikoli však k přijetí konkrétních prezentovaných významů a hodnot, ale tím, že otevírá jedinečnou perspektivu významového zjevování, která osvětluje svět jako celek, každý moment lidské zkušenosti, a s nezaměnitelnou naléhavostí se tak dotýká každého člověka. Sémantické gesto je pokusem zachytit tuto perspektivu, která není určitými významy, ale sémantickým pohybem. Naproti tomu Mukařovskému zde již nejde o ideově nezvládnutelné dění smyslu, ale „prvenství obsahu nad formou“ a zřetel „k souvislosti umělecké formy s ideovostí díla“; nejde mu již o aktualizující energii, která nás vede k reflexi a redefinici našeho rozumění, jazyka a hodnot, ale klade důraz na vše, „co se v literárním díle s normou shoduje“, neboť pravé hodnoty a normy pokládá za známé a nezpochybnitelné.

Způsob, jakým Mukařovský interpretuje smysl díla na podkladě analýzy jeho sémantické gestace, stejně jako patrně většina soudobých interpretací uměleckých textů z pera marxistických kritiků, mohou být nemalým důvodem k opatrnosti, s níž Milan

³¹¹ Mám na mysli Jankovičovu studii *K pojetí sémantického gesta*, která byla publikována v České literatuře 13, 1965, č. 4, s. 319-326, a později se s nevelkými změnami stala kapitolou v *Díle jako dění smyslu*. – Viz Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 58, pozn. 91. (*Dílo jako dění smyslu*)

Jankovič přistupoval k interpretaci, důvodem k obavám, abychom rozehrané významy, které se před námi v analýze významové gestace tvaru objevují a které jsou ve své nekonkrétnosti energií oživující i znejistující náš vztah ke světu, předčasně nespoutali do finální podoby, která nakonec jen stvrzuje dávno známé a předem rozhodnuté. Nemyslím si, že řešením je rezignovat v rámci literární vědy na interpretaci. Ani sémantické gesto není samozřejmým konceptem, ani způsob, jímž je artikulováno v konkrétním díle, si nemůže činit nároky na univerzální platnost a nezpochybnitelnou jistotu. Vždy jde o zodpovědnost vědce, které hodnoty přijme za vlastní a jakým způsobem je promítne do svého přístupu k uměleckým dílům. Nakonec připomeňme, že i Jankovičovy estetické úvahy a interpretace byly projektovány jako úsilí „spojit znovu donedávna oddělované přístupy strukturní analýzy s oblastí interpretace smyslu.“³¹²

Mukařovského úvahy ze třicátých a čtyřicátých let (narozdíl od výše představené studie z konce let padesátých) a Jankovičovy rozbory Švejka zdají se mi být nejinspirativnější a nejobjevnější právě tam, kde vyslovují, k jakému (určitěmu!) smyslu může gestace jejich tvaru ukazovat. Minuciózní rozbor intonace věty Karla Čapka pro nás může být inspirací při tázání se po smyslu Čapkova díla, stejně jako analýzou, s jejímiž výsledky si nejsme schopni nic počít. Ricoeurův hermeneutický oblouk ukazuje sémantickou analýzu jako cestu k hlubší, kritické interpretaci uměleckého díla. Svými poznatky nás však taková analýza na cestu ke smyslu nevypravuje automaticky: některé sémantické analýzy před námi nemusí otevírat vůbec nic, některé nás mohou naopak od reflexe smyslu odvádět. Sémantická analýza je zde součástí interpretačního pohybu, je nesamozřejmá ve způsobu svého provedení a otevřená, neboť vychází z jistého porozumění a k hlubšímu porozumění nás má vést. Zastavovat tento pohyb proto, že konkretizace smyslu může být ne tak dialogem s dílem, jako spíš vtlokáním jeho tvaru do smyslu předem připraveného, nebo proto, že se v něm ve svých již „konkretizovaných“ úvahách vzdalujeme od jejich původní iniciace, a zanecháváme tak za sebou onen znepokojivý, a proto oživující přebytek smyslu vzdorující každé pojmové artikulaci, mi přijde do důsledku nemožné, ale především ochuzující každého, kdo je ochoten k intimnímu dialogu s uměleckým textem přibrat ještě hlas někoho dalšího. Můžeme mu ku pomoci předložit naše analytické grafy, perspektivu světa, kterou otevírají, ať hledá sám. Neochota zkoumat je však asi nebude až tak vzácná, neboť ne každý má vyvinutý smysl pro jejich křivky, ne každý rozumí analytické řeči

³¹² Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 15. (*Dílo jako dění smyslu*)

strukturalistů. Naopak každý, kdo se vydává dílu a nehledá v něm pouze útěšné stvrzení vlastních jistot, dokáže se zorientovat v jeho jednotlivých interpretacích, posoudit jejich kvality, zavrhnout je, nebo se naopak nechat jimi inspirovat ve vlastním čtení.

Interpretace je specifickým prostorem, do něhož literární věda vstupuje do značné míry zbavena metodologického a terminologického instrumentáře, v němž se cítí být jista. V jedné z předcházejících kapitol jsem hovořil o tom, že jistoty strukturalismu (resp. metodologické analýzy) a nejistoty hermeneutiky (resp. interpretace) se dnes mohou jevit ve zcela jiném světle. Lze si představit nekonečně mnoho systémů poetologických kategorií, s jejichž pomocí lze modelovat každý literární text. Vytváříme tak svébytný referenční prostor, který se může vyznačovat značnou mírou exaktnosti a absence ideologických schémat a v němž se můžeme ad infinitum pohybovat. Jaký je však smysl takového modelování a jaká jsou kritéria jeho hodnoty? Jak souvisí takové modelování s tím, co bylo ve strukturalismu postaveno na první místo – s estetickou funkcí? Skutečně máme jistotu, že nás analýza sémantické gestace díla á la Mukařovský přivádí k čemusi podstatnému, ba snad nejpodstatnějšímu? Domnívám se, že pouze do té míry, do jaké nám ukazuje bezprostřednímu čtení skryté možnosti jeho smyslu. Teprve vystupuje-li sémantická analýza ze svého uzavřeného světa ke světu naší „skutečnosti, zkušenosti, existence“ (Ricoeur), vypovídá o našem životě. Opouští exkluzivní prostor odborníků a míří tam, kam míří také umění. Stejně jako čtenář opouští svět svých jistot a míří k nejisté perspektivě smyslu otevřeného uměleckým tvarem.

Ideální polohu na své cestě za smyslem literárního díla však nakonec, domnívám se, nachází sám Jankovič, a to v *Kapitolách z poetiky Bohumila Hrabala*, které vyšly roku 1996. V úvodu píše: „Pohled zblízka by [...] měl být, má-li mít vůbec smysl, doplňován pohledem opačným, scelujícím. Tak jako je nebezpečím prvního přístupu ztráta orientace, je druhý ohrožován opakováním známého a pokračující schematizací. Proplout touto soutěskou nebude snadné. Nebude snadné zachovat neumrtvený vztah mezi oběma póly našeho pozorování: mezi poetikou pojatou jako repertoár autorem užívaných výrazových prostředků – a poetikou jako ukazatelem autorova životního postoje, vztahování k celku světa, zjevujícího se – možná nejautentičtěji – v charakteristické *tvarové gestaci* vytvořených textů. Co je pro vykladače vždy v sázce, je propojení obojího: výklad, který *orientuje, aniž by umrtvil* předčasným uchopením

nebo schematizací možného 'smyslu'. Ten má zůstat otevřený, je nejspíše zjevující se možností textu něco platného pro člověka znamenat – a to vším, čím nás může oslovit, ne tedy jenom tím, čím je běžně čitelný a snadno zařaditelný. Především v tomto směru by se podle mého názoru měla uplatňovat poučená interpretace. Vidím její úkol v tom: porozumět a vyjádřit své porozumění. Jenom v nejnútnejší míře zůstaly naznačeny vnější (biografické a historické) souvislosti Hrabalova díla. Připomínám je příležitostně a právě tak příležitostně se dotýkám bohaté intertextuality autorových textů. To jsou samostatná témata dalších prací. Uvědomuji si riziko takto pojatého přístupu k literárnímu dílu. Buď bude, nebo nebude vyváženo pozorností soustředěnou k samotným textům a k jejich vzájemným vztahům, k jejich vnitřní řeči. Vím, že jsem to nakonec já sám, se vši svou nedostatečností, kdo jim tu 'řeč' uděluje. Ale vím také, potvrzuji si na nich, že mohu zásluhou *porozumění výzvám textu* z tohoto začarovaného kruhu vystupovat, vydat se tomu, co mne – i toto zprostředkování – přesahuje. O tuto hodnotu mi půjde především.³¹³

Zdá se mi, že *porozumění* je v této Jankovičově knize jediným imperativem. Analýza soustředěná k spíše tušeným než jasně viditelným záchvěvům tvaru se doplňuje s úvahou nad celkovým smyslem Hrabalova díla, ponor do „vnitřní“ sémantiky textu se souvislostmi „vnějšími“. Dílo Bohumila Hrabala vznikalo v epoše vyznačující se extrémními ideologickými a cenzurními zásahy do umění a nese v sobě její odlesk. Biografické a historické souvislosti zde nejsou ani zakázanou, ani povinnou součástí výkladu, ale zdrojem možného porozumění proměňám Hrabalovy poetiky, a vzhledem k tomuto porozumění mají své oprávnění. Abstraktní, paradigmatické opozice (vnitřní-vnější, vlastní-odvozený atp.) zde ustupují do pozadí, nakonec se možná tváří v tvář výzvám konkrétního textu ukazují jako nefunkční. Koncept sémantického gesta zde občas prosvítá v pojmenování „gestace tvaru“ či „gestace vyprávění“, a ani v tomto pojmenování není často zmiňován; zřetelně se však vynořuje v jistém nasvícení textů, které může být (a je) objevené – je přítomný jako tázání orientované k významové energii uměleckého tvaru. Zvláštnosti Hrabalovy interpunkce nejsou chápány jako výraz úsilí o prosté stylové ozvláštnění, ale jako zdroj možného smyslu, který potenciálně souzní s dalšími rysy Hrabalova jazyka i tematických okruhů v jedinečný, obohacující výhled na svět. Perspektiva, kterou otevírá Hrabalovo dílo, přitom neukazuje jen zpátky k autorovu vyptávání se na sebe samého, ale ke čtenáři, který se

³¹³ Jankovič, *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, s. 5-6.

rovněž ptá: *Kdo jsem?* a je připraven v textech Bohumila Hrabala hledat možné odpovědi. Jankovič přitom explicitně vyslovuje, že „vnitřní řeč“ díla, jeho sémantická gestace je vždy nakonec řečí naší. Možnost nechat se oslovit, a přesáhnout tak horizont svého rozumění, je společnou výzvou i nadějí čtenáře i vědce, jenž chce svým zkoumáním přispět k hlubšímu porozumění, otevřít čtenáři další možné dimenze smyslu.

Ve studii *Perspektivy sémantického gesta* vyslovil Jankovič pochybnosti nad tím, vztáhneme-li sémantické gesto k básnickově tvorbě jako celku: „Takový pracovní postup je nepochybně možný; rozhodující aspekt sémantického gesta v něm však, po mém soudu, nemůže přijít plně ke slovu. Hrozí zvnějšnění zjišťovaných výsledků, technicizace, vyprázdnění původně intencionálního ‘gesta’. [...] Orientace na jednotlivé dílo není ovšem sama zárukou, že tuto hrozící vnějškovost výzkumu básnické techniky překonáme. Přece se však zdá, že hodnotový aspekt se při analýze jediného díla, jeho sémantického gesta, vnucuje naléhavěji. Byť i na druhé straně je pravdou, že vztažený bod tvůrčí aktivity zpravidla přesahuje jedno jediné dílo, profiluje celé úseky básnickovy tvorby, ba může být jejím nikdy nedosaženým horizontem. toho se koneckonců dohadujeme při analýze díla jediného i v rozboru autorovy tvorby jako celku.“³¹⁴ Toto zvažování hrozeb a možností ukazuje, jak naléhavý je pragmatický moment teorie. Vždy lze klást argumenty pro a proti, tázat se v teoretické rovině po možnostech aplikace a aplikovatelnosti sémantického gesta, pouze v konkrétním dialogu s konkrétním dílem můžeme tuto aplikovatelnost a její přínos skutečně ověřit. V *Kapitolách z poetiky Bohumila Hrabala* Jankovič své pochybnosti sice nevyvrátil – ona hrozba vyprázdnění sémantického gesta zůstává jako možnost provždy platná – konkrétně však dosvědčil možný přínos vztažení konceptu sémantického gesta také na dílo jako celek.

Je samozřejmě otázkou, co je z hlediska smyslu koherentním a uzavřeným celkem, jenž má být předmětem interpretace. Je jím básnická sbírka, nebo jednotlivá báseň?³¹⁵ Může jím být celé autorovo dílo? Nebo snad lze hledat sémantické gesto celého uměleckého směru či období? Záleží zde na vůli autora, jaký celek předloží k recepci, či co považuje za celek svého díla? Má nás tedy zajímat, zda byla sbírka básní či povídek uspořádána samotným autorem, či někým druhým? Má nás zajímat

³¹⁴ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 121-122. (*Nesamozřejmost smyslu - Perspektivy sémantického gesta*)

³¹⁵ Viz Bílek, *Hledání jazyka interpretace*, s. 20, pozn. 2. Viz také Kožmín, *Interpretace básní*.

gesto, jímž Milan Kundera slovy: „Jediné, na čem mi záleží z toho, co jsem kdy napsal [...]“³¹⁶ vymezuje celek svého díla, z nějž odvrhává všechny své básnické sbírky a většinu dramát? To jsou teoretické otázky, které je možná užitečné zvažovat, posuneme-li však svou pozornost od abstraktních úvah ke konkrétním případům, vnímáme různost, kterou bychom jistě mohli spoutat univerzálním pravidlem, se ziskem metodologické čistoty bychom však patrně ztratili z dohledu mnohé možnosti, které se otevírají našemu rozumění. Odmítneme-li možnost jednotící gestivity celého autorova díla, můžeme se tak zároveň zbavit možnosti rozumět do větší šířky či hloubky. Postulujeme-li ji jako obecné pravidlo, může nás jeho aplikace na určité případy přivést k naprostým nesmyslům. Gadamerova filosofická hermeneutika, stejně jako postmoderní filosofie vědy nás zbavují diktátu metody, tedy nutnosti postulovat jakýkoli koncept jako univerzálně platný a aplikovatelný, chceme-li obhájit jeho právo na existenci v rámci vědy. Univerzálním pravidlem zde může být jediné – touha porozumět. A ta, jak ukazuje Gadamer, se vzpírá vymezující a omezující metodě.³¹⁷

Koncept sémantického gesta jako takový je, domnívám se, vhodné chápat jako možnost, která se nám nabízí na cestě za smyslem literárního díla. Jeho univerzální platnost a všeobecná aplikovatelnost na každý umělecký text není podmínkou jeho oprávněné existence. Byla by přitom patrně marná každá snaha vymezit určující rys textů, který by míru aplikovatelnosti sémantického gesta teoreticky definoval. Všimněme si, jaká díla si pro demonstraci sémantického gesta vybírají Mukařovský a Jankovič: Máchá, Nezval, Vančura, Čapek, Hašek, Hrabal – výjimečné ikony české literatury, které možná svým výrazným stylem vyhovovali Mukařovského a Jankovičově představě o genezi smyslu v uměleckém díle. Není produktivita konceptu sémantického gesta omezena na stylově výrazné texty, v nichž je gestivita tvaru plynoucí již z „nejformálnějších“ jazykových vrstev skutečně výrazná? Sémantické gesto však není stylotvorným principem, ale konceptem ukazujícím ke genezi smyslu. „Styl může, ale nemusí mít takový smyslutvorný dosah“,³¹⁸ píše Jankovič. Tedy ani v textech, kde styl není „hrotem dějícího se smyslu“, neztrácí koncept sémantického gesta svou potenci ukazovat k jeho novým dimenzím. Ukazuje totiž k sémantické

³¹⁶ *Poznámka autora* In: Kundera *Žert*, s. 321. Tato slova se objevují na záložce všech Kunderových beletristických knih (nikoli esejů), které jsou v současnosti vydávány v Atlantisu.

³¹⁷ Viz Gadamer, *Truth and Method*.

³¹⁸ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 230. (*Nesamozřejmost smyslu – Čas Příliš hlučné samoty*)

energii, jejímž zdrojem je každý umělecký tvar bez ohledu na konkrétní strukturaci jeho složek.

Mukařovského a Jankovičův výběr textů jim mohl vyhovovat ještě v jiném ohledu – poetická řeč rozebíraného uměleckého díla někdy nápadně vyhovuje strukturální estetice. „Švejkovo anekdotické vyprávění není tedy jen bezbřehý proud zábavného povídání, i když je a chce být zábavou. Je to prostor pro hru s významy – a pro hru se skutečností.“³¹⁹ V oné hře s významy a skutečností můžeme rozpoznat estetickou či poetickou funkci, jak byla definována Jakobsonem, a Hrabalovu „schopnost vidět věci jako věci, okamžik před tím, než si je přivlastníme jako významy“,³²⁰ již Jankovič explicitně spojuje s Mukařovského konceptem nezáměrnosti. Je to skutečně řeč textu, jeho *vlastní* sémantická intence? Není to spíše řeč, kterou jí uděluje interpret? – Je to pojmenování interpretovo, ale to je výsledkem setkání jeho rozumění s uměleckým tvarem. Koncentrace na sémantické gesto, nebo prostě jen inspirace tímto konceptem, dává takovému setkání specifický rozměr, který nás neomezuje na určitý okruh textů, ale ani nezaručuje, že každé takové setkání s kterýmkoli literárním dílem bude zajímavé a produktivní.

³¹⁹ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 202. (*Nesamozřejmost smyslu – Hra s vyprávěním*)

³²⁰ Jankovič, *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, s. 49.

Sémantické gesto po poststrukturalismu

Současné úvahy literárních teoretiků o sémantickém gestu vycházejí z jiné řeči než úvahy Mukařovského i než úvahy Jankovičovy. Horizont této řeči chápou jako odlišný, nikoli adekvátnější či pravdivější, snad jen potenciálně širší o zkušenost se současnými texty, které Jan Mukařovský a ani Milan Jankovič, když psal *Dílo jako dění smyslu* a *Nesamozřejmost smyslu*, nemohli znát a které výrazně akcentují podobu současné literárněteoretické diskuse (na prvním místě mezi všemi je patrně inspirující i provokující dílo Jacquese Derridy). Jako výhodu vnímám vědomí limitovanosti a historičnosti této řeči, které umožňuje odlišně přijímat, a dokonce z něj těžit. Popírajíc transcendentální či privilegované označované,³²¹ neusiluje taková řeč o nadčasová řešení, ale o úvahy, které snad mohou být platné tady a teď, a v budoucnu očekává opět jinou řeč. Slovo „platné“ přitom nemá konsekvence epistemologické, ale pragmatické – nejde zde o to „platit“, být v přímém vztahu k transcendentální pravdivosti, ale „být co platný“ svou řečí, tj. užitečný, produktivní, podnětný. Slovy Richarda Rortyho: „Keď sa vzdáme myšlienky, že zmyslom diskuzu je verná reprezentácia skutočnosti, nebudeme už chcieť odlišovať sociálne konštrukty od iných vecí. Obmedzíme sa na diskusiu o užitečnosti alternatívnych konštruktov.“³²²

Následující úvahy jsou tedy vedeny z pozice, která přijímá svou neprivilégovanost, zakotvenost v nesamozřejmých předpokladech, od nichž odvozuje svou platnost. Sémantické gesto se z této pozice jeví být konceptem nominálním a institucionálním. Opírá se o určitý diskurs a je výrazem jistých estetických a sémantických předpokladů. Jako každý pojem může fungovat bez ohledu na tento svůj původ, vrhat se v maximální možné míře do nekonečné potenciality jeho použití však není cílem této práce. Jde spíše o to zvážit, zda jsou tyto předpoklady stále udržitelné a zda (a jakými způsoby) může být v jejich intencích koncept sémantického gesta i dnes produktivní a zajímavý. Toto „dnes“ budu zjednodušeně, ve shodě s názvem kolokvia konaného roku 2005 k připomenutí třicátého výročí úmrtí Jana Mukařovského a

³²¹ Viz Derrida, *Texty k dekonstrukci*, s. 180. (*Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku*)

³²² Rorty, *Filozofické orchidey*, s. 38. (*Etika bez principov*)

nazvaného *Český strukturalismus po poststrukturalismu*, označovat dobou „po poststrukturalismu“.

Sémantika pražské školy, která je fundamentem konceptu sémantického gesta, je, domnívám se, dodnes zcela životaschopným projektem. Vystavíme-li ji výzvám, které charakterizují poststrukturální myšlení, nejradikálněji patrně reprezentované derridovskou dekonstrukcí, nacházíme jistě řadu konfliktních a s odlišným akcentem artikulovaných témat, nelze však říct, že by se pod jejich nápoem zhroutila. A nejen že se její revize výrazněji nedotkne fundamentů, na nichž je vystavěna, ale dokonce nám může i dnes nabídnout impulzy, které do poněkud vyostřené debaty³²³ o sémantice přinášejí inspiraci, a snad také zklidnění. – Když nás poststrukturalisté upozorňují na rozpory uvnitř textu, které vzdorují významovému sjednocení, nacházíme u Mukařovského koncept nezáměrnosti, kterým tyto momenty svým jedinečným způsobem pojmenovává a zahrnuje do své estetiky. Když nás poststrukturalisté upozorňují na to, že každý text se vymyká reduktivní interpretaci, nacházíme v pražském strukturalismu takové pojetí uměleckého textu, který je svou jsočností v permanentním napětí ke každé konkretizaci, a proto výzvou k novému, tvořivému zakládání smyslu; naopak akcentovat toto napětí a pokusit se jej pojmenovat (právě třeba konceptem sémantického gesta) znamená směřovat k tomu, co činí umění uměním. A když nás poststrukturalisté upozorňují na energii okrajového, na neadekvátnost zdánlivě samozřejmé hierarchizace základního a podružného,³²⁴ nacházíme v pražské škole takové pojetí významu uměleckého textu, které vychází z přijetí sémantické relevance všech složek uměleckého tvaru, obsahových, stejně jako formálních: v mnoha sémantických analýzách se s dostatečnou přesvědčivostí ukazuje, jak i zdánlivě zcela formální, sémanticky bezobsažný grafický signál má svou významotvornou potenci.

Tak např. Milan Jankovič ve studii *Čas Příliš hlučné samoty* srovnává tři variace tohoto Hrabalova textu. První má podobu veršovou, což v tomto případě znamená pouze, že „řádky končí blíž ke středu stránky, než bývá u prozaického textu zvykem“, přičemž „ani v tom není autor důsledný. Na několika místech se objevují na konci řádků

³²³ Mám na mysli především podráždění, s jakým mnozí teoretici reaguji na Derridovu filosofii jazyka a dekonstruktivní přístup k textu.

³²⁴ Viz Procházka, *Dekonstrukce jako poststrukturalistický proud v angloamerické literární teorii*, s. 492-493.

rozdělovací znaménka, mizí poslední vnější opora pro to, abychom mohli pociťovat napětí mezi členěním větným a veršovým.“ A tento zdánlivě zcela formální aspekt textu, který by mohl ukazovat spíše ke způsobu, jímž definujeme rozdíl mezi poezií a prózou, má své sémantické konsekvence: „A přesto, i pouhým náznakem verše je hned od počátku navozena jistá poloha, významově překvapující, nesamozřejmá vzhledem k tomu, kdo vypráví a o čem vede svou řeč.“ Je to kontrastní poloha „mezi prozaickým obsahem vyprávění a lyrickou stylizací jeho podání“, „mezi všedností tématu a vypjatostí jeho interpretace“.³²⁵ Je obtížné pojmenovat tyto neurčité významové konotace určitými významy a každé takové pojmenování zůstane v napětí vůči zakládající sémantické energii tvaru, jejich dosah je však zcela zřetelně vnímaný, a proto esteticky relevantní, neboť to, co můžeme v praktickém postoji k textu minout jako pouhou ozdobu a zvláštnost, v postoji estetickém vnímáme jako závažnou dimenzi pro naše vztahování se ke světu, nadto takovou, která obvykle uniká naší pozornosti.

Podle Mukařovského a Jankoviče nám umělecké dílo otevírá jedinečnou významovou perspektivu, která není dána originální komponovaností hotových významů, ani jejich informační hodnotou, ale pomocí uměleckého tvaru zakládat smysl, tj. přivádět nás k takovému výhledu na svět, který ukáže náš stávající horizont významů a hodnot jako nesamozřejmý a poukáže na nové možnosti jejich rozvrhování. Slova *poukáže* a *možnosti* jsou zde závažná, neboť mají vyjadřovat nekonkrétnost rozvrhované perspektivy, která má podobu nikoli určitých významů a hodnot, ale pojmově neredukovatelné a nesjednotitelné komplexnosti skutečnosti.

Geneze smyslu, zrod významů skrze jedinečnost jejich utváření, který se děje stále znovu a nově v jedinečném aktu recepcce, spojuje pražskou školu s poststrukturalní teorií jazyka. Fungování znaku jako hru *diférance*, jak o ní hovoří Jacques Derrida,³²⁶ lze, domnívám se,³²⁷ chápat v intencích této sémantiky, která u pražských strukturalistů nachází výraz v pojmech *aktualizace* či *poetická funkce*: přijímajíc Saussurovu tezi o arbitrárnosti a diferenčním charakteru znaku, nechápe význam jako entitu transparentní a konstantní, ale permanentně vznikající a definitivnímu vymezení unikající v nekonečném procesu artikulace. Význam je zpřítomněn, uveden v existenci aktem

³²⁵ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 236-237. (*Nesamozřejmost smyslu - Čas Příliš hlučné samoty*)

³²⁶ Zejm. viz Derrida, *Texty k dekonstrukci*, s. 146-176. (*Diférance*)

³²⁷ A utvrzují mne v tom i úvahy Lubomíra Doležela či Miroslava Petříčka: viz Doležel, *Studie z české literatury a poetiky*, s. 200-205 (*Pražská škola a poststrukturalismus – Pohled z Karlova mostu*); Petříček, *Mukařovský a dekonstrukce*; Petříček, *Francouzský poststrukturalismus a tradice českého strukturalismu*.

diferování, a proto vymezen negativně prostřednictvím vztahu k nepřítomnému. Jeho konečná definice je tak zakotvena až v totalitě řeči, permanentně probíhající řeč však utváří nové sémantické vazby a uniká každému konečnému uchopení.

Sémantické gesto ukazuje k jedinečné perspektivě takto zakládaného smyslu. Je jedinečným výkonem v pohybu diferance, který je aktem formování pojmů, otevírání horizontu světa, nikoli nositelem konkrétních významů. Tematizovat tuto gestaci řeči uměleckého díla, ať už k tomu máme jakékoli důvody, předpokládá uchopit ji řečí jinou, obvykle analytickou řečí básnické a narativní poetiky. Takhle zjevována však zároveň mizí ve své neparafrazovatelné iniciační aktivitě. To ovšem neznamená pouze ztrátu vedoucí k nostalgické touze po plnosti původu, ale potenciální zisk, jaký nám jen může přinést soustředění nikoli ke konstituci smyslu, ale ke strategii jeho zjevování. Co je tímto ziskem? Mohli bychom tvrdit, že umělecké dílo zde není primárně k analytickému zkoumání, že uměleckým smyslem jeho sémantiky není být modelována, ale působit, vést nás ke konstituci smyslu zcela určitého. V předcházející kapitole jsem se ale pokusil ukázat, že právě koncentrace na genetiku smyslu nám může otevřít jeho nové dimenze, ostatně stejně jako tázání obracející se k literárnímu vývoji nebo poetice.

Nutno zopakovat, že zde zvažujeme vztah nonverbální skutečnosti a její artikulace způsobem, který odmítá chápat znak jako průhled k autonomně existujícímu významu, tedy nepředpokládá přímý vztah mezi řádem jazyka a řádem skutečnosti ukazující se vědomí, jenž by metafyzicky stabilizoval permanentní pohyb významů – v takovém případě by byla proměna jazyka motivována pocíťovanou disharmonií mezi způsobem naší artikulace a autonomní gramatikou světa a dosažení jejich harmonie by bylo konečným cílem významového pohybu. Takové (tj. strukturální) pojetí významu je tak v polemickém napětí k fenomenologickému chápání významové konstituce předmětu jako racionálního zření způsobu, jímž se klade našemu vědomí: „Už v původním Husserlově popisu intencionálního aktu vědomí významové konstituování předmětu jaksi spadalo vjedno s tím, jak *vstřícně* se tento předmět klade vůči vědomí a jak si prostřednictvím nového (Husserlova) učení nárokuje, aby patřičnou úroveň měla i konstituující jej intence vědomí“³²⁸ (Mathauser). Nejen Derridovo odmítnutí logocentrismu je popřením takové paralely, která by mohla být nárokována ve vztahu mezi předmětem a (verbálně) poznávajícím vědomím, ani v pražském strukturalismu ji nenacházím: pohyb významů, který je podle Jakobsona rozhodujícím impulzem

³²⁸ Mathauser, *Estetika racionálního zření*, s. 18. (*Text, který svítí*)

básnického díla, není nesen k definitivnímu – správnému splynutí znaku s označovanou předmětností. Pohyb pojmů nekopíruje pohyb skutečnosti a kopírovat jej nemůže, neboť je bytostně jiného řádu: proměny významů se dějí jaksí „živelně“, v souvislosti s naší verbální a nonverbální zkušeností se světem, bez toho, že by spěly ke splynutí, k dokonalé reprezentaci řádu bytí.³²⁹ Tyto souvislosti verbální a nonverbální zkušenosti se světem však rovněž znamenají – což je nutné zdůraznit jako odpověď na stále znovu opakovaný argument kladený především proti Derridově filosofii jazyka –, že nejsme otroky, kteří jsou uvězněni v imanentní hře jazyka,³³⁰ kteří nemají žádný pevný bod, o nějž by se mohli opřít a v této hře se zorientovat, že neplatí, že zde „není nic kromě artikulačních signifikantních systémů a významů, které se rodí ze spleti rozdílů mezi členy těchto systémů a mezi těmito systémy navzájem“.³³¹ Naše zkušenost se světem, racionální i emotivní, duševní i tělesná, je oním jednotícím polem, které je zdrojem našeho rozumění, naší orientace. Není to pole statické, ale proměňující se s lidskou zkušeností, není to pole metafyzické, ale spjaté s jedinečným subjektem, není to však prostor *subjektivní*, ale takový, v němž se setkáváme s jinými subjekty, s nimiž sdílíme svět, instituce, normy a hodnoty, svou empirii i svou lidskost. Tento svět je referenčním horizontem takové sémantiky, je to však setkání dvou fundamentálně odlišných „gramatik“, jejichž splynutí nemůže být kladeno jako cíl poznání a rozumění.³³²

Taková sémantika má své zásadní interpretační konsekvence. Zatímco ze „strukturalistické“ pozice vnímáme interpretaci na půdorysu setkání textu a permanentně se proměňujícího sémantického horizontu čtenáře, „fenomenologická“ pozice si nárokuje naději, že mezi čtenářem a textem „přeskakovala jiskra *téhož* rozumění.“³³³ (Mathauser) V prvním případě neexistuje možnost definitivně platné interpretace a na této otevřenosti se zakládá stále obnovovaná smysluplnost uměleckého díla ve stále se proměňujícím světě. V případě druhém tato možnost existuje, ovšem nikoli jako univerzálně platná artikulace smyslu, ale jako setkání „*téhož* rozumění“

³²⁹ Srov. Chvatík, *Člověk a struktury*, s. 196. (*Antropologické zdroje strukturální poetiky a estetiky*)

³³⁰ Srov. např. Chvatíkovy úvahy o Derridově filosofii jazyka: „Doložitelná historická odlišnost interpretace celkového významu jednotlivých literárních textů byla zvrácena v absolutní relativismus a libovolnost interpretace a literární znak, odtržený od autorské intence a od konkrétního historicko-společenského a kulturního kontextu, byl ‘vyprázdněn’ v kategorii ‘nepřítomnosti’ - a vydán na milost a nemilost čiré formální hře sémantických konvencí. Smysl uměleckého znaku, zbaveného transcendentální garance, byl totálně zrelativizován, vyprázdněn a stal se objektem nikdy nekončící hry interpretačních aktivit.“ – Chvatík, *Člověk a struktury*, s. 194. (*Antropologické zdroje strukturální poetiky a estetiky*)

³³¹ Ajvaz, *Znak, sebevědomí a čas*, s. 16. (*Znak a bytí: Úvahy nad Derridovou grammatologií*)

³³² Srov. Doležel, *Fikce a historie v období postmoderny*, s. 11-21.

³³³ Mathauser, *Estetika racionálního zření*, s. 31. (*Intencionalita a model*)

v „modu gestické jednoty bytí“ (Ajvaz), ve způsobu setkání rozumějící artikulace smyslu na poli preartikulované gramatiky světa. – Bylo by lákavé uchopit způsob, jímž se takto klade text vůči našemu vědomí, pojmem sémantické gesto: bylo by nepochybně šťastně nalezeným pojmenováním pro jednotu bytí a významu. Vzpomeneme-li však na Mukařovského sémantiku, zejména na koncept nezáměrnosti, bylo by to zcela jiné sémantické gesto, založené na jiných fundamentech. Tato možnost se přesto otevírá, a to tehdy, uchopíme-li sémantické gesto jako obecný pojem, který nutně není svázán s konkrétní sémantickou teorií, jako je tomu třeba s pojmy *význam* či *literatura*. K této možnosti se vrátím později.

Výhrady směřované na Derridovu filosofii jazyka bývají často pragmatické povahy: nestabilita významů, jejich permanentní proměna a odkládání jsou prý pouze proklamované, jsou teoretickou konstrukcí dovádějící jistá východiska ad absurdum, neboť obvykle, jak si může každý kdykoli ověřit, si v praktické komunikaci docela jasně a neproblematicky rozumíme. – Jako stále produktivní, objasňující model se zde ukazuje funkční rozlišení pražské školy, snad právě proto, že nás od teoretických aporií obrací k praktickému fungování textů ve společnosti. Závažnost Derridových úvah o jazyce je totiž v mnoha ohledech vhodné vnímat diferencovaněji vzhledem ke kontextu fungování řeči. Estetický diskurs je nepochybně odlišný od diskursu praktického či teoretického, ani v praktické, publicistické či teoretické komunikaci však nemůžeme mluvit o nomenklaturním významu, který je předem dán a všemi identicky sdílen. Vzorem jednoznačnosti, terminologické vyjasněnosti by měl být nejspíš vědecký jazyk – začteme-li se však do některé vědecké polemiky, máme nezřídka pocit, že každý mluví o něčem jiném. Tak třeba Květoslav Chvatík v článku *Obtíže rovin: Ke vztahu strukturalismu a Derridovy dekonstrukce* (2001) kritizuje skutečnost, že „Derrida zobecňuje vlastnosti básnického jazyka, jak je popsali strukturalisté, na jazyk vůbec. Mnohoznačnost, singularitu stylu, fixaci na tvar textu, nekonečnou hru významových diferencí v různých interpretacích, za níž nestojí žádné pevné označované [...], přenáší neprávem na texty filozofické i ostatní.“³³⁴ Problematičnost této argumentace spočívá v tom, že sama implicitně potvrzuje to, co explicitně vyvrací: podle Chvatíka Derrida nerespektuje elementární zákony logiky: „jak známo, přisuzuje Derrida prioritu psanému textu před mluveným jazykem, ačkoliv ontogeneze i fylogeneze jazyka

³³⁴ Chvatík, *Obtíže rovin*, s. 48.

dokládají naprostý opak.“³³⁵ Přitom už při zběžném čtení *Gramatologie* je zřejmé, že Derridovi nejde o *historickou* prioritu psaní před mluvením, ale o skutečnost, že „vonkajškovost“ označujícího je vonkaškovostí písma vůbec [...], že nejestvuje žiaden lingvistický znak pred písmom. Bez tejto vonkajškivosti sa sama idea znaku zrúti do ruín.“³³⁶ Slova „písmo“ a „hlas“ nabývají v Derridově uvažování jiného než obvyklého významu (pokud by to, o čem je zde zrovna řeč, nepodřývalo představu o „doslovném“ a „přeneseném“ významu, mohli bychom to označit jako: nabývají *metaforického* významu): jazyk je písmem, neboť je založen na systému opozic, což bylo ve filosofické tradici připisováno (mnohdy „nezáměrně“, navzdory definicím i logice) psanému jazyku. Vznik písma jakožto diferenčně založeného znakového systému se tak – logicky – kryje se vznikem jazyka. Priorita hlasu je filosoficky postulovaná koncepce blízkosti hlasu a bytí, „keď sa reprezentácia chce vydávať za prítomnosť a znak za vec samu“,³³⁷ která se historicky kryje s epochou logocentrismu (resp. fonocentrismu), jež je – logicky – historicky možná samozřejmě až po vzniku jazyka. Derridova logika, kterou oprávněně požadujeme od filosofického diskursu, funguje, ovšem opírá se o jinak definované pojmy písma a řeči. Za těmito pojmy tak evidentně „nestojí žádné pevné označované“, jak by si přál Chvatík, jsou mnohoznačné, otevřené redefinici, zakotvené v tvaru textu, v kontextu Derridova díla. Přesto již skutečnost, že se zde (a oprávněně!) odvoláváme na logiku a přesnost filosofického jazyka a klademe si za cíl univerzální platnost našich výroků, ukazuje odlišné požadavky kladené na filosofický jazyk a na jazyk umění, tedy jejich funkční diferencí. Neukazuje to však, že by jazyk literatury byl bytostně odlišný od jazyka filosofie, vědy, denní komunikace.

Pohyb významů, označovaný Derridou jako *diferance*, je přítomný v každé řeči a každém rozumění, většinou však vskrytu. Zjevný a pocíťovaný se stává při poruše srozumění, při každé hlubší reflexi řečeného a v prostoru slovesného umění – v něm je rozrušení hladkých sémantických vazeb dokonce žádoucí a tvůrci záměrně navozované, jako součást receptivního pohybu pak je podmínkou smysluplnosti literatury (vzpomeňme nejednou zmiňované a citované Jakobsonovo pojetí poetické funkce). Tam, kde je však cílem srozumět se o tom, co učinit, získat základní informace či rozvíjet „každodenní“ vědecké bádání, je permanentně reflektující a zpochybňující

³³⁵ Chvatík, *Obtíže rovin*, s. 45.

³³⁶ Derrida, *Gramatológia*, s. 23.

³³⁷ Derrida, *Gramatológia*, s. 153.

přístup k významu spíše na překážku, a proto upozaděm. Dekonstruktivistické úsilí o zrušení hranic mezi filosofií, literaturou a vědou, funkčně odlišených v modelu pražské školy, může být proklamované a programově podnikané, jen obtížně však zruší rozdíly plynoucí z odlišných, z každodenní praxe plynoucích potřeb. Ostatně, jak dokládá Martin Procházka, ani Derridovi prý „nejde o to, zpochybnit tyto distinkce v běžném životě, nýbrž o to, vytvořit podmínky pro dekonstrukci *filozofických* 'metafyzických' protikladů [...], ukázat, že jsou výtvorem 'předkritické pozitivistické ontologie' a že 'otázka reference [...] je komplikovanější, než připouštěly tradiční teorie'“.³³⁸

Napadá mne v tomto smyslu postava pana Jesvela z Linhartové prózy *Rozprava o zdviži*, lingvisty, ztělesňujícího svou „nepatřičnou“ řečí pohyb mimo navyklé významové dráhy: „pan Jesvel je člověk, který na prostou otázku: 'Jak se máte?' odpovídá: 'Nepopíratelně. Totiž myslím to tak, že nemůžu právě honem rozpoznat, jestli se mám dobře nebo špatně, ale nedá se popřít, že se mám, takže se jistě mám nepopíratelně. To jsem vlastně chtěl říci, že se mám dokonce čím dál nepopíratelněji – protože kdybych věděl, že se mám dobře, bylo by mi už docela výtečně; a kdybych si myslel, že špatně, nebylo by to k vydržení. Pomalu bych už čekal, abych se konečně přestal mít. – Nebo jste se na tohle neptal?'“.³³⁹ Nepravděpodobnost a nepatřičnost této řeči v praktické komunikaci a existence této řeči ve fikčním světě uměleckého díla neukazují na dvojí – literární a neliterární jazyk, ale na přiměřenost a případnost funkčního rozlišení v komunikačním modelu, které se tak ukazuje jako životné dědictví pražské školy, zasazující pro mnohé „podezřelou“ dekonstruktivní radikalitu do přijatelných, pragmaticky ověřitelných mezí. Jazyk vědy a filosofie nemá jinou podstatu než jazyk literatury, ale je uzpůsoben jiným cílům, které vyžadují zcela odlišnou míru pojmové stability a konsenzu.

Proti univerzalitě a vývojové imanenci struktur klade do popředí poststrukturalismus modelující pojmy ukazující spíše na pluralitu a diskontinuitu. Zatímco funkční model struktury umění (definující jej na základě jediného pořadajícího momentu – dominantního postavení estetické funkce) vytyčuje jeho identitu napříč vývojovými proměnami, programovými odlišnostmi, revolucemi v básnické imaginaci,

³³⁸ Procházka, *Dekonstrukce jako poststrukturalistický proud v angloamerické literární teorii*, s. 486.

V uvozovkách cituje Martin Procházka z knihy Christophera Norrise nazvané *Derrida* (London : Fontana Press, 1987, s. 143).

³³⁹ Linhartová, *Rozprava o zdviži*, s. 16.

politickými zásahy do umění včetně, pojmy jako diskurs či paradigma v uměleckém vývoji, které směřují k pojmenování sdílených způsobů umělecké imaginace a řeči (Papoušek),³⁴⁰ prezentují umění jako diskontinuitu a mnohost a zpochybňují model vývojové imanence. Identické je to v případě řeči o umění, v případě jeho vědeckého zkoumání: funkční model jej ukazuje jako kontinuitu, diskursivní či paradigmatický model diskontinuitně. Oba modely mají své výhody a svá rizika: funkční model prezentuje identitu vědeckého přístupu ke světu napříč věky i obory, paradigmatický model fundamentální různost vědeckých přístupů a teorií. Co postrádáme v jednom, obsahuje druhý. Univerzalita a kontinuita, kterou funkční model postuluje v rovině funkční hierarchie, může však vést k epistemologicky zavádějícímu obrazu, pochopíme-li ji také obsahově. Univerzální, tj. vždy, všude a všemi sdílené je zde dominantní postavení poznávací funkce, jíž se podřizují funkce ostatní, neboť v opačném případě nelze (při přijetí základních parametrů tohoto modelu) hovořit o teoretickém postoji, ale kupř. postoji estetickém či politickém. Z hlediska postmoderní teorie vědy by však bylo více než problematické, kdybychom také způsob a výsledky vědeckého poznávání chápali takto univerzálně a kontinuitně, tzn. chápali jej jako lineární směřování stále dál a hlouběji, redukcující nepřesnosti a opravující omyly, stále přesněji zrcadlící skutečnost v její vlastní povaze. Univerzální je pouze jistý rozměr teoretického modelu, nikoli jeho bezmezná platnost. Ta je závislá na souhlasném přijetí jistých fundamentálních východisek, která nejsou ani samozřejmá, ani vždy všeobecně akceptovaná, v některých případech dokonce ve své hegemonii (zejména je-li vynucena) přímo „škodlivá“ proto, že nám uzavírá odlišné, do budoucna možná perspektivnější cesty vědeckého poznání.

Smysl pro pluralitu obecně je jedním z rysů poststrukturalismu: ukazuje na fundamentální rozpory, přeryvy, nepřekročitelné difference. Naopak teoretické modelování strukturalismu směřuje spíše k sjednocující univerzalitě (to však neznamená esencialitě), která má ambice pojmut synchronní i diachronní mnohost nejlépe v jediném principu (vzpomeňme vývojovou imanenci strukturálního modelu literární historie). Výhody i nevýhody obou již byly zmíněny a z nich plyne nejen právo obou na koexistenci, ale naopak možný užitek z ní. V mnoha ohledech se při jejich soužití i konfrontaci zvyšuje citlivost pro mnohost a rozpornost na jedné straně, a identitu a kontinuitu na straně druhé. Tak kupř. definovat literaturu jediným principem – dominantním postavením estetické funkce – je pojmově elegantní, výborně

³⁴⁰ Viz Papoušek, *Paradigma, diskurs a literární dějiny*.

systematizovatelné i vědecky produktivní, ve své jednoduchosti však sporné při aplikaci na „ne-jednoduchou“ různorodost literární komunikace. Výkon estetické funkce závisí na aktuálním naladění subjektu, skutečnost, že ten zrovna není schopen či ochoten román recipovat esteticky, však ještě nevyřazuje tento román z literatury. Pojem literatura je patrně nutné definovat za pomoci ne-jediného principu a zahrnout do této definice roli tradice či institucionální autority.

Zatímco „strukturalistický“ diskurs nás vede ke snaze uchopit sémantické gesto jako konstantní a identický princip textu, „poststrukturalní“ nás zve k možnosti mnoha „sémantických gest“. Oba přívlastky zde jsou užity velice volně a naznačují spíš určitou tendenci: přívlastek *strukturalistický* zde směřuje k Mukařovského klasickým analýzám sémantického gesta, které byly koncentrovány na imanentní sémantickou strukturu textu a usilovaly o postižení jeho sjednocující významové intence; přívlastek *poststrukturalistický* pak k receptivní orientaci Mukařovského pozdnější strukturální estetiky, která se (především v kontextu studie *Záměrnost a nezáměrnost v umění*) otevírá pluralitě významového sjednocování a momentům nesjednotitelnosti. Pro následující odstavce, v nichž se pokusím uvažovat o možnostech uchopení a aplikace sémantického gesta v souvislostech mých dosavadních úvah, se však nabízí přívlastek *pragmatický*. Je předznačen již názvem práce, která obrací mou pozornost k možnostem aplikace sémantického gesta, ovšem nejen jím. Richard Rorty napsal ve studii *Spinoza, pragmatismus a láska k moudrosti*: „V následujících úvahách budem slovo ‘pragmatismus’ používat jako pomenovanie názoru, podľa ktorého by sme mali ideu prirodzeného poriadku vecí opustiť. Predostriem v nich niekoľko spôsobov interpretácie výrazov ako ‘láska k pravde’ a ‘láska k múdrosti’, ak sa vzdáme idey, že prírodné vedy odhaľujú skutočný svet v jeho jedinej determinovanej podobe. Ukážem, že tieto termíny si zachovávajú použiteľnosť a inšpiratívnosť aj vtedy, keď presedláme na názor, že cieľom skúmania je nájsť mnoho opisov skutočnosti, z ktorých každý vyhovuje jednému z mnohých ľudských cieľov.“³⁴¹ Také mým cílem bude předestřít několik možných způsobů chápání sémantického gesta bez toho, že bych mezi nimi chtěl hledat či volit ten správný. Jsem přesvědčen, že tento koncept může fungovat v různých kontextech, obtížně už v radikálně různých významech, přičemž že rozhodující bude jeho použitelnost ať pro teoretické úvahy o sémantice textu, ať pro analýzu a interpretaci konkrétních děl.

³⁴¹ Rorty, *Filozofické orchidey*, s. 131-132. (*Spinoza, pragmatismus a láska k moudrosti*)

Sémantické gesto lze chápat jako konstantní sémantický princip uměleckého tvaru, který je však nutné odlišit od způsobu, jímž jej uchopujeme a hovoříme o něm. Ani v prvním případě však není pochopeno jako esenciální entita, která existuje autonomně, tj. bez ohledu na to, zda jsme ji vůbec poznali a jak toto poznání artikuluje – jeho existence je nominální a jeho autonomie a identita postulované jako jeho konceptuální vlastnosti. Ve své nominální existenci je sémantické gesto svázáno s možnostmi a limity řeči, která jej obecně charakterizuje (teoreticky definuje) a při analýze a interpretaci díla konkretizuje. Jako identický horizont uměleckého textu zůstává, odmítneme-li představu esenciálních hlubinných struktur díla, spjata s autonomní a konstantní řečí uměleckého tvaru (s jeho intensionální strukturou – textualitou), nesdělitelné jinak, identicky z něj nevydělitelné rozumějící parafrází.³⁴² Jako výkon analýzy je výsledkem setkání analyzujícího subjektu, který se po něm nějakým konkrétním způsobem ptá a vládne určitými terminologickými nástroji, s intensionální strukturou textu. Jako sémantický princip, který esteticky působí v receptivním aktu konstituce smyslu, je pak neodlučitelně spojeno s horizontem očekávání recipienta.

Při teoretické definici sémantického gesta narážíme na fenomén definičně velice nesnadný, neboť (v obdobném smyslu jako estetická funkce) „prázdný“, „průhledný“, neexistující jako uchopitelná entita, ale jako energie, kterou nelze abstrahovat z jednotlivých receptivních aktů. Jejím zdrojem je umělecký tvar, její sémantický horizont je pak možné zvažovat obdobně nekonkrétním, „bezobsažným“ způsobem jako rozvrhující perspektivu, která zůstává identická přesto, že se naplňuje různými obsahy. Lze se k ní teoreticky přiblížit prostřednictvím koncepce subjektu, což je však komplikováno tím, že strukturalistická terminologie pražské školy je v této oblasti značně kolísavá, nevyhraněná až matoucí.³⁴³ Vyjděme z Mukařovského definice: subjekt je ono „já“, od kterého básnické dílo jako jazykový projev vychází a které je pociťováno jako nejvlastnější nositel všech citů, myšlenek atd. v díle obsažených; subjekt je bod, ze kterého výstavba díla může být přehlédnuta v celé své složitosti i ve svém sjednocení. Je proto mostem od básníka k čtenáři, který může do subjektu

³⁴² Viz Doležel, *Heterocosmica*, s. 143-144.

³⁴³ Viz Kubiček, Tomáš: *Otázka subjektu*. Viz též Bílek, *Hledání jazyka interpretace*, s. 41-56.

promítnout své vlastní 'já' a ztotožnit tak svou situaci vzhledem k dílu s básníkovou.³⁴⁴ Zorientovat se v této definici za pomoci současných pojmů *empirický autor – implicitní autor, empirický čtenář – implicitní čtenář* není jednoduché. Stejně je to s Jankovičovým výrokem: „Umělec rozhodující se pro určitý způsob utváření svého díla bere na sebe riziko a naději, že jeho zásah do obecné umělecké struktury dojde svých ozvěn, bude znamenat pro neznámé lidské bytosti za nepředvídatelných okolností podobně tvořivé gesto, jaké sám do díla vkládal. Gesto vzpírající se v nejkonkrétnějším pohybu umělecké mikrostruktury po lidském smyslu makrostruktury světa. Zdá se, že obdobné riziko i naději bere na sebe také čtenář a vykladač díla, který má v jeho skladbě tyto významy přečíst. Zdá se, že dílo je jejich společným výtvozem.“³⁴⁵ Tušíme zde empirický subjekt konkrétního autora (básníka, umělce) a konkrétního čtenáře, kteří na sebe berou riziko a naději rozhodnutí, ale také abstraktní subjekt-bod, jenž je horizontem jeho sémantického sjednocení, k němuž směřují subjekt-autor i subjekt-čtenář. Tento horizont, jak již bylo nejednou explikováno, však v kontextu strukturální sémantiky nemůžeme chápat ve smyslu esenciálně přítomného, hotového smyslu, neboť ta popírá, nejvýrazněji snad právě v díle Milana Jankoviče (jeho slova o úsilí „přečíst významy“ jsou z tohoto hlediska poněkud nešťastně volená), představu o hotových, do textu zakódovaných a identicky rozkódovatelných významech, která by snad měla být principem interpretace uměleckého textu. Nejde tu o identitu konkrétních významů, ale o identitu sémantické (gestické) perspektivy, která může být naplněna různým obsahem na základě jedinečné situace konkrétního čtenáře. Umění je *autonomním* znakem, jehož referentem není konkrétní realita, ale jedinečný horizont vidění, z něhož lze přehlédnout realitu jakoukoli: „jakožto autonomní znak nevstupuje umělecké dílo jednotlivými svými částmi v závazný vztah ke skutečnosti, kterou zobrazuje (sděluje) pomocí svého tématu, ale teprve *jako celek* může v povědomí vnímatelově navázat vztah ke kterémukoli zážitku nebo komplexu zážitků vnímatelových (umělecké dílo 'znamená' pak životní zkušenost vnímatelovu, duševní svět vnímatelův).“³⁴⁶ Tento intimní (a proto tak silný!) vztah díla a čtenáře, nabývající s každým čtením jedinečné a neopakovatelné podoby, je nesen gestací identického tvaru, která nasvěcuje různé významy a hodnoty, různé lidské světy. Pokud se ji pokoušíme zachytit, pak tedy nikoli v podobě hotových významů, ale jako způsob, jímž dílo významy zakládá a rozehrává. Koncentrace na

³⁴⁴ Mukařovský, *Studie I*, s. 264. (*Básník*)

³⁴⁵ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 98. (*Dílo jako dění smyslu*)

³⁴⁶ Mukařovský, *Studie I*, s. 359. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

sémantické gesto díla je tak úsilím porozumět sémantické perspektivě, kterou otevírá, což, jak jsem se pokusil zdůraznit a doložit v předcházející kapitole, je aktivita potenciálně otevírající nový výhled na jeho možný smysl. Jak již bylo řečeno, každý takový pokus zachytit sémantické gesto je spjat s tvarem modelující řeči, jejími možnostmi a limity, a proto si nemůže klást nárok na univerzální a definitivní platnost. Identita sémantického gesta je uchopitelná pouze v jeho textualitě.

Jakožto sémantický princip textu, který má svou estetickou působnost, je sémantické gesto nutně spjata s proměňujícím se receptivním horizontem. Při analýze ani interpretaci se nepohybujeme v imanentním sémantickém prostoru díla, v němž by – v Ingardenově smyslu – existovala pouze jistá místa nedourčenosti, která smí čtenář vyplnit podle své vůle, a která jsou tak jediným zdrojem odlišnosti konkretizací, ale v dynamickém prostoru neustále se proměňujících významů, norem a hodnot, v jejichž kontextu je dílo recipováno.³⁴⁷ Upozorňuje nás na to již Vodičkova rozsáhlá studie *Literární historie, její problémy a úkoly*. V ní sice není sémantické gesto explicitně pojmenováno, je však zcela zřetelně rozeznatelné za pojmem *pořadající princip* v pasáži o analýze literárních děl: „Při rozboru díla chceme především poznat strukturní organizaci díla. Jde nám o to, abychom odhalili v konkrétním díle *pořadající princip*, který účelně uspořádal celé dílo tak, aby byla splněna jeho estetická funkce. Abychom dospěli k představě o povaze daného díla, musíme podniknout rozbor jeho složek a rozbor uměleckých postupů, jimiž je materiálu využito k uplatnění estetické funkce.“³⁴⁸ (Poznamenejme, že analýza literárních děl je součástí jednoho ze tří Vodičkou vymezených úkolů literární historie, toho, jenž zkoumá vývoj literární struktury.) O pár stránek dál však Vodička explicitně poukazuje na limity takové analýzy: „Izolovaná analýza struktury díla nezřejmuje nám jeho postavení ve vývoji, ba neumožňuje ani odhalení všech jeho vlastností z hlediska estetické funkce. Tak například míru, s jakou je užito nějakého prostředku nebo uměleckého postupu, si můžeme uvědomit toliko srovnáním s jinými díly. Proto analýzu díla musí provázet neustálý zřetel k literární tradici.“³⁴⁹ Výkon estetické funkce je charakterizován pojmy automatizace a aktualizace, ty však nabývají smyslu pouze na pozadí určité struktury norem a hodnot. Pregnantně to vyjadřuje Miroslav Červenka ve *Významové výstavbě literárního díla*:

³⁴⁷ Srov. Vodička, *Struktura vývoje*, s. 60 a 290-292. (*Literární historie, její problémy a úkoly; Problematika ohlasu Nerudova díla*)

³⁴⁸ Vodička, *Struktura vývoje*, s. 29-30. (*Literární historie, její problémy a úkoly*)

³⁴⁹ Vodička, *Struktura vývoje*, s. 32-33. (*Literární historie, její problémy a úkoly*)

„Mluvíme-li o aktualizaci, je ovšem jasné, že se tím dostáváme za hranice imanentního popisu jednotlivého díla, že přecházíme do oblasti literárního vývoje. Zdůraznění určité složky díla se může realizovat a být vnímáno pouze na nějakém pozadí, jež v daném stavu představuje bezpříznakou základnu. Tímto pozadím je v první řadě předchozí stadium literárního vývoje, přesněji ona hierarchizace složek literárního díla, která se prosadila v tomto stadiu a je přijímána jako 'normální'.“³⁵⁰

Má-li umělecké dílo aktualizovat významy a hodnoty, musí při recepci vstoupit do hry objekt k aktualizování, tedy významy a hodnoty automatizované. Konkretizace smyslu pak nemůže mít (ani ve svých – v Ingardenově pojetí – „neschematických vrstvách“) konstantní průběh, což by zajišťovalo sémantickou identitu díla (estetického objektu) v proměnlivosti jeho interpretací, neboť probíhá na pozadí proměňující se struktury významů, estetických norem a hodnot, v jejichž kontextu se odlišnost interpretací týká díla jako celku. Vodičkův a Červenkův pohled na umělecký text je však pohledem literárního historika, lépe řečeno: pohled z hlediska vývoje literární struktury, ze stanoviska automatizace a aktualizace umělecké produkce, nikoli však ze stanoviska estetické recepcce. Aktualizace je však nejen principem vysvětlujícím vývoj literatury, ale rovněž její podstatu (funkci), která závisí v jedinečném dosahu umění na lidský život; to ostatně přejímají pražští strukturalisté již od ruských formalistů – slovy Viktora Šklovského: „Tak se propadá život, měně se v nicotu. Automatisace požívá věci, šaty, nábytek, ženu i strach z války. [...] Nuže, pro to, aby vrátilo pocit života, dalo cítit věci, pro to, aby udělalo kámen kamenným, existuje to, co bývá nazýváno uměním. Cílem umění je dát pocit věcí jako faktů vidění, nikoli faktů poznání; metoda umění je metoda 'ozvláštnění' věcí a metoda znesnadnění formy, zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován; umění je způsob prožívání dělání věcí, ale to, co je uděláno, není v umění důležité.“³⁵¹ Automatizace je v této definici výrazem lidského vztahu ke světu, který má umění rozrušovat. Aby mohlo dostát své funkci, musí samozřejmě aktualizovat své tvárné prostředky, neboť vše nové se opakováním automatizuje. Zdůrazněme, že slova „pohled literárního historika“ bylo nepřesné vyjádření proto, že Vodičkův projekt literární historie zahrnuje obě tyto perspektivy.

³⁵⁰ Červenka, *Významová výstavba literárního díla*, s. 143.

³⁵¹ Šklovskij, *Theorie prózy*, s. 15. (*Umění jako metoda*)

Pohled na sémantiku díla se zde štěpí podle rozdílnosti způsobů, jimiž ji modelujeme. Pokud se soustředíme na umělecké texty a seřadíme je lineárně do vývojových období, nabízí se jako ona „bezpříznaková základna“ aktualizace vždy předcházející období vývoje; vyjdeme-li ze zcela odlišného modelu vývoje literatury, na základě něhož „seřadíme“ literární díla jinak, bude rovněž bezpříznaková základna aktualizace odlišná. Vyjdeme-li přitom z Vodičkova modelu, stále nám zbývají souvislosti genetické a receptivní, které náš analytický, modelující výkon povedou jiným směrem. Právě receptivní konsekvence nás zajímají v souvislosti s otázkou po možnostech aplikace sémantického gesta při interpretaci uměleckých textů především. Je však dlužno připomenout, že Mukařovský naznačoval možnosti tohoto konceptu také z hlediska vývoje literární struktury: ve studii *Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka* píše na úvod, že mu jde o rekonstrukci sémantického (dosud však takto nejmenovaného) gesta v díle jednoho básníka, že však „[k]onečným cílem tohoto postupu, podaří-li se jím zvládnout širší vývojové rozlohy, byly by dějiny umělecké prózy české, které – vycházejíce z toho, co na umění je uměním – vyrovnaly by se zároveň i s jeho noetickým dosahem.“³⁵² Tyto ambice však nijak nerozvíjel, ani dále nespécifikoval.

Z hlediska interpretace je onou bezpříznakovou sémantickou základnou, která v procesu čtení dochází aktualizace, aktuální receptivní horizont čtenáře. Estetická hodnota Vrchlického díla totiž nespočívá v permanentní aktualizaci zautomatizovaných tvůrčích prostředků májovců – k pojmenování toho směřuje termín *vývojová hodnota* –, ale v aktualizaci hodnot recipujícího subjektu, ať již jej recipuje v době prvního vydání, v době Šaldově a Macharově, či dnes. Výkon sémantického gesta se tak děje na pozadí sémantického horizontu recipienta, nikoli předcházejícího stavu literární struktury, proto nemůže být ve svém výsledku nikdy identický. Mukařovský však nechápe horizont recipujícího subjektu jako individuální, spjatý s jedinečnou životní zkušeností a porozuměním jedinečné lidské existence – jakkoli lze takové pojetí z mnoha jeho pozdějších úvah vyvodit –, ale intersubjektivní, spojující jednotlivce tzv. kolektivním vědomím. Předpokladu kolektivního vědomí jsem se nesouhlasně dotkl již v předcházejících kapitolách své práce. Sdílení významů, norem a hodnot je nepochybnou realitou, podmínkou fungování lidské společnosti, podmínkou srozumění. Míra tohoto sdílení a jeho šíře jsou však různé a porozumění nepředpokládá absolutní

³⁵² Mukařovský, *Studie II*, s. 451. (*Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka*)

shodu významů. Jistě existují významy, normy a hodnoty závaznější a méně závazné, subjektivnější a univerzálněji přijímané, pokud však existuje prostor, který nás zbavuje naléhavosti a vymahatelnosti intersubjektivně závazných norem, prostor, kde se významy mohou uvolnit od své praktické funkčnosti a rozehrát mnoha směry, prostor, kde výrazně vstupuje do hry nejen racionalita, ale také emoce, intuice, imaginace, tělesnost, jedinečná a nepřenositelná lidská zkušenost, prostor experimentu, inovace, hledání nových výrazových možností i hodnotové orientace, je tímto prostorem právě umění. Proto zdůrazňuji, že hovořím o recipientovi jako konkrétním subjektu, nikoli jako o zaměnitelném reprezentantu kolektiva. Domnívám se, že „sémantická kolektivizace“ receptivního aktu zastírá skutečnou povahu lidského zápasu o smysl, zápasu subjektu, který se táže a hledá z horizontu svého jedinečného aktuálního porozumění.

Koncept kolektivního vědomí je dost možná motivován obavou o vědeckost poznání, resp. o existenci kritérií interpretace v případě, kdy připouštíme, že dílo nemá definitivní smysl, neboť se otevírá (a musí se otevírat, neboť v tom spočívá jeho umělecký smysl) do nekonečného horizontu interpretací. Zde se nám však nabízejí jiné koncepty, daleko méně spekulativní: „privátní imaginaci“ spoutat nelze, lze ji pouze definičně vystrnadit z prostoru interpretace, pokud však interpret vstupuje do prostoru vědecké komunikace, musí přistoupit na institucionálně sdílené normy a hodnoty (Fish). Musí je vzít v úvahu i v případě, že se vůči nim negativně vymezuje. Musí se, má-li mu být rozuměno, či dokonce chce-li být za svou interpretaci oceněn, přizpůsobit „normálnímu diskursu“ (Rorty). Jeho případná polemika se stávajícími normami a hodnotami, „abnormalita“ či „revolučnost“ jeho interpretačního diskursu může být (dříve či později) přijata a oceněna, může znamenat rozrušení pravidel a nastolení nového „normálního“ diskursu, stejně jako může zůstat nepřijata a ať už právem, či neprávem zapadnout v zapomnění. Sdílený diskursivní prostor je, domnívám se, dostatečnou zárukou srozumitelnosti, interpretačních kritérií i vědeckých principů. Sdílené normy a hodnoty jsou např. nezbytným instrumentem vědeckého modelování literárního vývoje a podmínkou jeho přijetí. Vodičkovy dějiny ohlasů nemohou sledovat každou jednotlivou konkretizaci, mohou být jedině selektivním modelem: „Předně bychom zde chtěli poukázat na to, že literárněhistorický zájem se nebude tak soustřeďovat k jednotlivým čtenářským záznamům jako spíše k těm, jež ustalují určitou

konkretizaci nebo jsou předurčeny k tomu, aby přispěly k jejímu ustálení.³⁵³ Způsob selekce se zde opírá o jisté očekávání, porozumění a přijetí určitých hodnot, které jsou nesamozřejmé jako ostatně celý Vodičkův model. Můžeme jej přijmout, revidovat či naprosto odmítnout. Nevím, zda lze tyto skutečnosti vyložit na principu kolektivního vědomí či antropologické konstanty (která má své, opět ne úplně jasně definované místo i v Mukařovského estetice), termíny jako diskurs, paradigma či autorita vědecké instituce je, zdá se mi, vysvětlují celkem přesvědčivě.

Shrňme poslední odstavce: sémantické gesto je v nich zvažováno jako identický princip díla, jehož zdrojem (a zárukou identity) je umělecký tvar. Jeho povaha je energetická, nikoli esenciální, a sjednocující, a v tomto smyslu jej lze uchopit jako korelát pojmu subjekt. Umělecké dílo tak není nositelem určitého smyslu, ale iniciátorem nekonečného množství smyslů, neboť se otevírá každé intimní zkušenosti subjektu, každému svébytnému rozumění jako výzva k jeho reflexi a redefinici. Jeho identita je materiálně zajištěna konstantní podobou artefaktu, sémanticky pak v totožnosti perspektivy, kterou energií svého tvaru otevírá a která je nepominutelným a permanentně přítomným horizontem interpretace.³⁵⁴ Sémantické gesto je v tomto smyslu ve své identitě nevydělitelné z textovosti a každé úsilí o jeho uchopení mimo text je rozumějícím aktem, který si nemůže činit nároky na univerzálnost. Každý pokus o takové uchopení nám přitom může otevřít novou perspektivu smyslu uměleckého díla. Interpretace, která není svévolným monologem čtenáře, ale také nasloucháním řeči díla, se děje v dosahu jeho sémantické gestace, která tak zakládá prostor pro intersubjektivní srozumění a konfrontace našich myšlenek týkajících se díla. Interpretace a analýza díla přitom nejsou průnikem do jeho imanentní sémantiky, ale setkáním horizontu textu a horizontu interpreta či vědce. Artikulace sémantického gesta či konkretizace smyslu zde probíhají na pozadí rozumějící řeči, metodické modelace, hodnotové orientace – proto, jak píše Milan Jankovič, je dílo společným výtvořem umělce a čtenáře.

Pokud však budeme sémantické gesto zvažovat v souvislostech studie *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, dospějeme místo identity sémantického gesta k jeho dynamice a pluralitě. Sémantické gesto v ní totiž Mukařovský spojuje s dynamikou významového sjednocení – se záměrností. Proto Jankovič dovozuje: „Je-li záměrnost,

³⁵³ Vodička, *Struktura vývoje*, s. 292. (*Problematika ohlasu Nerudova díla*)

³⁵⁴ Srov. Haman, *K identitě literárního díla*.

kteřou se k nám dílo obrací jakožto znak, něčím proměnným, závislým na přístupu vnímatele (který přistupuje k dílu s předpokladem, že jde o projev jednotného smyslu), potom ovšem je proměnná nejen idea, ale i sémantické gesto, mění se nejen výsledné významy, ale i způsob prožívání tvarové gestace díla, její hodnotové aspekty (vzhledem k vnějším kontextům estetického očekávání, norem apod.).³⁵⁵ Pokud byla v předcházejících odstavcích rozvržena diference mezi identitou významové perspektivy, která je pak individuálně konkretizována v průběhu konstituce smyslu, a sémantické gesto identifikováno s touto perspektivou, je nyní naopak identifikováno s konkrétním způsobem zakládání smyslu. Důsledky takové redefinice konceptu sémantického gesta mohou být zásadní: jak potom rozumět Mukařovského pokusům o uchopení sémantického gesta Máchova, Čapkova či Vančurova díla? Jde v nich o analýzu Mukařovského individuální čtení (resp. způsobu konstituce v kolektivním vědomí umístěného estetického objektu)? Neztrácí pak zde koncept sémantického gesta svou instrumentální použitelnost? Lze analyticky uchopit cosi, co je v permanentním pohybu, co se mění od vnímání k vnímání? – Analýza sémantického gesta však spíše směřovala k analýze tvaru než konkrétního výkonu sémantického sjednocení. Všimněme si, že v Jankovičově citaci se vlastně nachází obojí, neboť hovoří jak o proměnlivém *sémantickém gestu*, spjatým s proměnlivým přístupem vnímatele, tak o způsobu prožívání *tvarové gestace* díla, tj. gestace, jejímž zdrojem je identický, neproměnný tvar. Výraz *sémantická gestace* používá Milan Jankovič (stejně jako jsem jej doposud v této práci používal já) jako variantu pojmu *sémantické gesto* bez terminologické závaznosti. Používá oba výrazy více či méně zaměnitelným způsobem, v odlišnosti jejich gramatického tvaru se však přesto prosazuje sémantická diference, která absolutní synonymitě brání: tvar *sémantické gesto* implikuje státnost, tvar *sémantická gestace* dynamiku. Nabízí se tak možnost pojmenovat odlišnost identického principu, spjatého se sémantickou energií uměleckého tvaru, a proměnlivost jeho konkrétního výkonu na cestě ke smyslu terminologickou diferencí *sémantické gesto* – *sémantická gestace*.

Tvar *sémantická gestace* tematizoval v článku nazvaném *Smysl díla – smysl skutečnosti*, jenž je úvahou nad Jankovičovým *Dílem jako děním smyslu*, Pavel Kouba. Kouba v něm akcentuje moment významové nesjednotitelnosti, neboť právě v něm se

³⁵⁵ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 125. (*Nesamozřejmost smyslu – Perspektivy sémantického gesta*).

v setkání s uměleckým dílem člověku otevírá skutečnost: „lze vskutku pochopit soudržnost díla jako (dějící se) *smysl*? Je jeho základem *sjednocující* gesto? Nebylo by výstižnější hovořit důsledněji – Jankovič tohoto termínu také okrajově užívá – spíše o sémantické *gestaci*? Dovolovalo by to přiznat větší váhu sváru a vzájemnému potírání na sebe navzájem odkázaných podob smyslu v díle. Specifická ne-sjednocenost struktury není totiž v poslední instanci jen v tvaru zakletý podnět k svobodnému tvořivému sjednocení: tato struktura nám umožňuje zakusit v tvořivém sjednocování významových složek díla nesjednotitelnou rozpornost *skutečnosti*. [...] se skutečností v silném slova smyslu se nesetkáváme v rozumění, nýbrž ve zkušenosti *konečnosti* našeho rozumění, k níž patří i nesmyslnost, skrytost, možnost zvratu každého smyslu. Zakusit tuto skutečnost znamená spatřit naráz slávu i nepodloženost konečného rozumění a tedy i propastnost skutečnosti, jejíž je naše rozumění součástí.“³⁵⁶ Dynamizující tvar *sémantická gestace* zde však vyjadřuje nikoli akcent kladený na průběh sémantického sjednocení, ale především jeho nezavršitelnost. Umění nás otevírá skutečnosti tehdy, pokud nám ji prezentuje jako svár, jako napětí a rozpornost, nikoli jako „jalový“ svobodný prostor sémantické hry, které je (na rozdíl od „vážné“, praktické komunikace) dovoleno produkovat jakýkoli smysl. Až v nárazu na konečnost našeho rozumění, na hranice naší řeči, spočívá rozhodující hodnota umění.

Koubův filosofický pohled se zde opírá především o výklad Jankovičem zmíněné Heideggerovy myšlenky díla jako sváru země a světa. Literárního teoretika odkojeného českým strukturalismem však jistě napadne především Mukařovského koncept nezáměrnosti. Potíž spočívá v tom, že v Mukařovského studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění* je sémantické gesto explicitně spojováno naopak se záměrností. Domnívám se, že Koubovy úvahy nad sémantickou gestací přesto zřetelně ukazují k nezáměrnosti a že je toto spojení v kontextu rozvrženém Jankovičovou prací *Dílo jako dění smyslu* nejen smysluplné, ale v jistém ohledu zcela logické.

Sémantické gesto bylo definováno jako *jednotná významová intence*. Je tak zřetelným korelátem nejen pojmu *subjekt*, který je Mukařovským definován jako princip umělecké jednoty díla, jako „úběžník všech jeho významů“,³⁵⁷ ale rovněž pojmu *záměrnost*: „Záměrnost a nezáměrnost jsou jevy sémantické, nikoli psychologické: významové sjednocení díla a popření tohoto sjednocení. Skutečně strukturální rozbor

³⁵⁶ Kouba, *Smysl konečnosti*, s. 98. (*Smysl díla – smysl skutečnosti*)

³⁵⁷ Mukařovský, *Studie I*, s. 335. (*Problémy individua v umění*)

uměleckého díla je proto sémantický; sémantický rozbor pak týká se všech složek díla, 'obsahových' i 'formálních'. Nesmí však přihlížet jen k síle, která jednotlivé složky díla jednotí v celkový smysl, nýbrž i k opačné, té, která směřuje k porušení jednoty celkového smyslu.³⁵⁸ Tzn.: strukturální rozbor nesmí přihlížet pouze k záměrnosti, ale rovněž k nezáměrnosti. Nezdá se však, že by Mukařovského strukturální rozbor, jehož centrem bylo tázání po sémantickém gestu konkrétních děl, nepřihlížel k síle, která porušuje jednotu celkového smyslu. V úvodu ke *Genetice smyslu v Máchově poezii* sice píše, že mu jde „o zkoumání základního schematického principu, na kterém spočívá významová jednota Máchova básnického díla“³⁵⁹ – oscilace mezi přímým a obrazným významem, jak tento princip Máchova díla Mukařovský pojmenovává, však těžko může směřovat k jeho bezrozpornému významovému sjednocení. Jde daleko spíše o snahu vyslovit (možný) důvod „sváru a vzájemné[ho] potírání na sebe navzájem odkázaných podob smyslu v díle“, jak jej akcentuje Pavel Kouba.

V Mukařovského studiích, obracejících se v tázání k sémantickému gestu určitého díla, nešlo ani tak o výsledné sémantické sjednocení, jako o *genetiku smyslu*, o smysl rodící se v dosahu tvaru, o významový pohyb (přesněji: pohyb k významu), v jehož intencích nabývají významy svých kontur, přesto však ještě nemají podobu sémantické jednoty. Pojem *sémantické gesto*, které Mukařovský našel jako definitivní výraz³⁶⁰ pro princip, jenž se pokoušel artikulovat, implikuje svým tvarem jednak sepětí s významovým, jednak – na rozdíl od tvarů *metodický*, *schematický*, či *významotvorný princip* – zakotvení v materiální skutečnosti: gesto je pohyb těla, jehož smysl se pokoušíme pojmenovat, jeho neverbální jsoucnost však každé určité pojmenování činí nejistým. V neopakovatelném pohybu těla vždy pocítujeme jistý přebytek smyslu, který nelze pojmově vyčerpat, stejně jako pocítujeme v jedinečném tvaru řeči sémantickou energii, která přesahuje, vzdoruje každému úsilí o pojmovou artikulaci. Sémantické gesto bylo, domnívám se, šťastně nalezeným výrazem pro onu prvotní iniciaci smyslu, již nás umělecký tvar vyzývá k rozumějícímu uchopení. Není to konstituce smyslu předem připraveného, sjednocujícího dílčí rozpory v harmonický celek, ale náraz na nevýznamové, nesjednotitelné, náraz spočívající „ve zkušenosti *konečnosti* našeho rozumění, k níž patří i nesmyslnost, skrytost, možnost zvratu každého smyslu“ (Kouba).

³⁵⁸ Mukařovský, *Studie I*, s. 388. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

³⁵⁹ Mukařovský, *Studie II*, s. 305. (*Genetika smyslu v Máchově poezii*)

³⁶⁰ Pomíjím zde studii *K otázce individuálního slohu v literatuře* z r. 1958, v níž je sémantické gesto transformováno na *významotvorný princip* – viz výše.

Lubomír Doležel spojuje v knize *Heterocosmica* sémantické gesto s intensionálním významem uměleckého textu, tj. s tím významem, který je esteticky rozhodující a který je vázán k textuře: „Protože intensionální význam je plně určen svou texturou, je ovlivněn jakoukoli změnou textury; nedá se parafrázovat, proklouzává sítí interpretujících výrazů, ztrácí se v převyprávění. Parafráze nebo interpretace ničí intensionální význam tím, že ničí původní texturu.“³⁶¹ Významovost sémantického gesta zde neodkazuje nutně k záměrnosti – jeho příslušnost k neparafrázovatelné strukturaci výrazu naopak implikuje unikavý přebytek smyslu, pojmově (mimo doslovné opakování textu) neuchopitelné, tj. nezáměrné.

Sémantické gesto jako by se vymykalo jednoznačnému přiřazení k jednomu z pojmů dichotomie *záměrnost-nezáměrnost* a Mukařovského ztotožnění tohoto konceptu s prvním bylo možná příliš spěšné.³⁶² Sémantické gesto je sjednocující energií, přívlastek *sjednocující* však nemíří k dokonavému *sjednotit*, ale k nedokonavému *sjednocovat* – v nekonečném, nikdy nedokončeném pohybu směřovat k významovému sjednocení. Tyto rozpory významovosti a věcnosti v koncepci sémantického gesta sledují zatím poslední Jankovičovy texty na toto téma, které nakonec implicitně odmítají redukci sémantického gesta na záměrnost: „Předpoklad nezáměrnosti je dán už v samotné koncepci sémantického gesta. V důrazu položeném na *významovou energii přesahující kodifikovaný význam*. A v představě tvaru, který je (jakožto gesto) nositelem *uchopitelného* a zároveň *neuchopitelného* smyslu.“³⁶³ „Pojem ‘sémantického gesta’ míří na vzájemné napětí obou pólů, významu a tvaru, jež se samy jako takové ustavují v díle a v jeho konkretizacích vždy znovu.“³⁶⁴ Sémantické gesto zde není synonymem záměrnosti, jednou ze stran tohoto napětí – tou významovou a sjednocující, ale je v centru tohoto napětí, je jeho korelátem. „Vztahuje se k tvaru i významu, k původci, který se promítl do díla, i k vnímateli, který v něm hledá skrze sebe to obecně lidské, ke

³⁶¹ Doležel, *Heterocosmica*, s. 143-144.

³⁶² Připomeňme osud studie *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, která je datována rokem 1943, publikována však byla až o více než dvacet let později ve *Studích z estetiky*, a jakkoli otevírala pro strukturální estetiku zřetelně převratné podněty, Mukařovský sám se k nim později už nevrací (snad v důsledku proměny své politické orientace po r. 1948, v níž smetl ze stolu víceméně vše, co doposud budoval). Koncept nezáměrnosti proto nelze stavět na roveň těm, které Mukařovský soustavně a dlouhodobě domýšlel a propracovával a jeho ztotožnění sémantického gesta se záměrností je vhodné vnímat s patřičnou rezervou.

³⁶³ Jankovič, *Dění smyslu jako teoretický a interpretační problém*, s. 858. (*Inspirace „nezáměrností“*)

³⁶⁴ Jankovič, *K dynamickému pojetí významového sjednocení u J. Mukařovského*, s. 115.

hře o smysl, v níž zůstává zachována vnímavost pro všechno, co ji vytváří i přesahuje.“³⁶⁵

Studie *Záměrnost a nezáměrnost v umění* přináší celou řadu nových podnětů v Mukařovského estetice, podle Herty Schmidové dokonce otevírá zcela novou fázi literárněvědného strukturalismu pražské školy.³⁶⁶ Mnohem aktivnější role je připisována recipientovi: „Výsledek sjednocujícího úsilí je ovšem do jisté, někdy i značné míry předurčen utvářením díla, vždy však závisí zčásti i na vnímání, jenž rozhoduje (nezáleží na tom, zda vědomě či podvědomě) o tom, kterou složku díla pojme jako základ významového sjednocení a jak usměrní vzájemné vztahy složek všech. Ve vnímání iniciativě, která ovšem zpravidla je jen do nevelké míry individuální, jsou ze značnější části určena činiteli obecnými, jako dobou, generací, sociálním prostředím atd., je dána možnost, aby různí vnímání (nebo spíše: různé skupiny vnímání) vkládali do téhož díla záměrnost různou, někdy i značně odchylnou od oné, jakou do díla vkládal a jaké je přizpůsobil jeho původce [...]. Aktivní účast vnímání na vytváření záměrnosti dodává této záměrnosti povahy dynamické: jakožto výslednice setkání diváka zaměřením s ustrojením díla je záměrnost labilní a kolísá i během vnímání téhož díla, nebo aspoň – i u téhož vnímání – od vnímání k vnímání“.³⁶⁷

Sociální rozměr recepce zde není pojmenován principem *kolektivního vědomí*, ale nabývá daleko barvitější podoby. Lze se jistě dohadovat nad mírou individuality při vnímání, nad rolí sociálního prostředí, doby, generace, lze upozorňovat na skutečnost, že v jedné větě citované pasáže je odlišnost významového sjednocení vázána spíše ke skupinám vnímání, v druhé kolísá dokonce i v průběhu vnímání (snad identicky u všech příslušníků daného kolektiva?), tato problematika však není v centru pozornosti této práce. Postačí nám, pokud uchopíme akt recepce jako fenomén, v němž lze rozpoznat momenty individuální, sociální i institucionální (Fish), vědomé i podvědomé.

V konceptu sémantického gesta, v jeho definicích, aplikacích i samotném pojmu, tak lze rozpoznat dva momenty: sepětí s materialitou (textualitou, intencionální strukturací), která zůstává konstantní, ale také sepětí s dynamickou sémantikou jazyka a individuální recepcí. Sémantického gesta se tak často dotýkají spory na téma významová identita literárního díla – tento koncept v nich slouží jako explikace mnoha různých, nezřídka však protikladných argumentů, což ostatně Mukařovského

³⁶⁵ Jankovič, *Děň smyslu jako teoretický a interpretační problém*, s. 840. (*Sémantické gesto*)

³⁶⁶ Viz Schmidová, „*Třífázový model*“ českého literárněvědného strukturalismu.

³⁶⁷ Mukařovský, *Studie I*, s. 361-362. (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*)

nesystematický, zběžný výklad jeho podstaty umožňuje: zatímco v kontextu jeho „aplikačních“ studií z třicátých let se sémantické gesto jeví jako neproměnná intence uměleckého tvaru, v kontextu úvah o záměrnosti spíše jako proměnlivý „způsob prožívání tvarové gestace“³⁶⁸ (Jankovič). Sémantické gesto je bytostně spjata s oběma momenty, proto může být jen obtížně předmětem takového sporu. Identita sémantického gesta nemůže (tedy odmítáme-li představu o smyslu jako esenciální entitě) být než spjata s identitou výrazové struktury artefaktu, který – jako gesto – ustrnul ve své materiální, „čekající“ existenci na vstřícně (tj. esteticky) naladěné vědomí. Až moment sémantické konstituce z něj však činí gesto v pravém slova smyslu: v dosahu výrazové strukturace *gestického* artefaktu je rozehráván konkrétní, individuální sémantický pohyb, směřující ke konstituci smyslu, a právě ten je podle strukturalistů tím nejdůležitějším ve vztahu člověka a umění. Snad bychom tedy skutečně mohli tento pohyb, nezavršitelný v úplném a bezrozporném (záměrném) významovém sjednocení, nazvat *sémantickou gestací*. *Sémantické gesto* jako materiální výsledek tvůrčího pohybu – *sémantická gestace* jako pokračování tohoto pohybu ve vědomí recipienta, jeho odezva či ozvěna.

Takové odlišení má však rozhodně svá rizika. Snad by nám mohlo pomoci vyjasnit některé teoretické rozpory, obávám se, že bychom tak rovněž mohli ztratit to nejpodstatnější: koncept, který není synonymně nahraditelný pojmy *umělecký tvar* či *recepce*, *záměrnost* či *subjekt*, neboť mívá k čemusi dosud nepojmenovanému. A především koncept, který mívá k tvaru *a zároveň* jeho energii, k předmětnosti *a zároveň* k tomu, co zakládá. – Umělecké dílo otevírá nezaměnitelnou perspektivu smyslu. Než se tato perspektiva naplní konkrétním obsahem, dochází na půdě uměleckého tvaru k jedinečnému rozumějícímu pohybu. Na rozdíl od autonomně prezentovatelného interpretačního výkonu, od vydělitelných konkrétních významů, které jsou impulzem pro naši reflexi světa i naše interpretační polemiky, probíhá sémantická gestace výhradně v dosahu artefaktu, jenž činí tvar takových významů nesamozřejmým, hledaným. V uměleckém tvaru existuje vždy jakási energie navíc, přebytek smyslu, který uniká každému pokusu o pojmové zachycení. Nikoli konkrétní smysl díla, ale dění smyslu, stále znovu obnovované a nezavršitelné, je oživující energií našeho života. Sémantické gesto je pokusem pojmenovat tuto energii *i* tento pohyb, které vycházejí

³⁶⁸ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 125. (*Nesamozřejmost smyslu – Perspektivy sémantického gesta*).

z tvaru a k tvaru se navracejí. Je pokusem zachytit a pojmenovat to rozhodující pro funkci umění v životě člověka. A je také pokusem otevřít nás nově dílu a jakožto „projekt lidsky sjednocujícího smyslu [...]; projekt který nachází své naplnění v dalších a dalších setkáních s vnímatelem“³⁶⁹ (Jankovič), přispět k vlastnímu výkonu této funkce.

Stále zvažuji koncept sémantického gesta v rámci diskursu pražského strukturalismu, systému jeho binárních opozic. Je přece jen zásadně spjato s Mukařovského estetikou a veškeré jeho teoretické reflexe i pokusy o aplikaci probíhají v souvislostech, které zakládá. Přesto se zde potenciálně otevírá mnohem širší prostor. Nabízí se dokonce úvaha, zda by pro jednotu řeči, která se odlišuje funkčně, nikoli principiálně, mohlo být sémantické gesto uchopeno jako implicitní pohyb každého, tj. nejen uměleckého textu. Tak kupř. Ivo Osolobě v doslovu k práci Jiřího Veltruského *Drama jako básnické dílo* hovoří o sémantickém gestu Veltruského vědeckého díla, což v Osoloběho smyslu znamená, že se ve Veltruského textech prosazuje jeho vlastní „poměr ke světu a skutečnosti“.³⁷⁰ Tedy sémantické gesto odborného díla? – Nemohu se zbavit dojmu, že zde užití pojmu sémantické gesto není motivováno ani tak úsilím uchopit „dění smyslu“ Veltruského textu, jako spíše poetickou silou tohoto termínu. Tak Osolobě píše o přítomnosti „sémantického gesta neboli lvího spáru (*ex ungue leonem!*), náramně zřetelného a charakteristického v celém Veltruského díle [...]“³⁷¹ – je to „kritický spár, [který] na sobě pocítí [...] Mirko Novák, jehož *Českou estetiku* Veltruský [...] odmítne uznat za práci vědeckou.“³⁷² Sémantickým gestem „typu biblického *Apage, Satanas!*“, je však pro Osoloběho také gesto, jímž v karikatuře odmítá Klement Gottwald Veltruského překlad Marxova *Kapitálu* a jímž „budou komunisté na Veltruského reagovat už po všechny časy“.³⁷³ Zde už se nehovoří ani o textu, a již je zcela zřejmé, že Osoloběmu nejde o takovou perspektivu smyslu či – v případě Osoloběho spíše – životního „poměru ke světu a skutečnosti“, který se

³⁶⁹ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 77. (*Dílo jako dění smyslu*)

³⁷⁰ Veltruský, *Drama jako básnické dílo*, s. 137. (Ivo Osolobě: *Jiřího Veltruského příspěvek k filosofii dramatu*)

³⁷¹ Veltruský, *Drama jako básnické dílo*, s. 137. (Ivo Osolobě: *Jiřího Veltruského příspěvek k filosofii dramatu*)

³⁷² Veltruský, *Drama jako básnické dílo*, s. 137, pozn. 114. (Ivo Osolobě: *Jiřího Veltruského příspěvek k filosofii dramatu*)

³⁷³ Veltruský, *Drama jako básnické dílo*, s. 141. (Ivo Osolobě: *Jiřího Veltruského příspěvek k filosofii dramatu*)

otevívá čtenáři, ale o stopy určitého poměru Jiřího Veltruského ke světu a následném poměru komunistů k Veltruskému. Sémantické gesto zde není konceptem vypovídajícím o genetice smyslu Veltruského díla, která se nevyčerpává tím, že pouze sděluje určité skutečnosti, ale neurčitou energií svého utváření se také dotýká našeho postoje ke světu – sémantické gesto zde funguje spíše jako metaforický ornament ozvláštňující Osolsoběho text, vzdalující se svému původnímu významu, z něhož zůstává jen vágní obrys, působící v první řadě neobvyklostí svého výrazu. Nakonec – uchopíme-li sémantické gesto nadměru volně, i takováto možnost jeho aplikace se otevírá.

Necítím se být kompetentní spekulovat o možnosti užívat pojmu sémantické gesto mimo prostor jazyka, proto pouze zmíním jeden odkaz: v souvislostech hudební vědy o sémantickém gestu ve výmluvně nazvaném souboru studií *Sémantické gesto* uvažuje Jarmila Doubravová.³⁷⁴ Také otázka sémantického gesta neuměleckých textů přesahuje vlastní téma mé práce, proto se omezím, v návaznosti na předcházející odstavec, jen na drobnou poznámku: domnívám se, že bez adekvátní pozornosti, kdy budou skutečně zvažovány možnosti jeho ať teoretické, ať analytické a interpretační aplikace, by taková generalizace tohoto pojmu byla nadbytečná, neboť v sémantickém gestu jde o koncepci, která je smysluplná nikoli jako pouhé metaforické pojmenování pro implicitní sémantiku řeči, či jako ozvláštňení prostého slova „gesto“, ale pouze tehdy, pokud otevírá nové dimenze rozumění. V tomto smyslu každá reflexe textu (třeba filosofického, publicistického či politického), která se soustředí ke způsobu jeho řeči, obvykle nesena nedůvěrou k tomu, co se v této řeči prezentuje jako jádro výpovědi, dospívá k obdobnému (nikoli stejnému) analytickému a interpretačnímu pohybu, který jsme mohli spatřit při rekonstrukci sémantického gesta: směřuje hlouběji než k jednotlivým významům, které se automaticky nabízejí, a jejich rozumějícímu sjednocení – směřuje ke genezi smyslu, ke skryté sémantické energii textu, která se prosazuje skrze způsob zacházení s výrazy a která je také zdrojem ambivalencí a aporií. Není takto chápáné sémantické gesto kupř. příspěvkem k metajazyku rétoriky Paula de Mana, jemuž jde o „možnost rétoriky, která by již nebyla normativní či deskriptivní, ale

³⁷⁴ Viz Doubravová, *Sémantické gesto*. – Ve své předmluvě uvádí Doubravová sémantické gesto jako společné téma svých studií sebraných do takto nazvaného svazku, explicitně se jím však zabývá pouze v úvodní studii nazvané *Gustav Becking a sémantické gesto* (s. 9-17) a v několikařádkovém doslovu. Musím přiznat, že v ostatních studiích nejsem schopen výraznější obrysy tohoto konceptu, jak já mu rozumím, téměř vůbec rozeznat.

kteřá by více či méně otevřeně kladla otázku intencionality rétorických figur³⁷⁵, rétoriky (figurativnosti) chápané jako modus jazyka, a takto aplikovatelné (a de Manem aplikované) na literární i neliterární texty?

S otázkou po možnosti širší (tj. diskurs Mukařovského estetiky přesahující) aplikace sémantického gesta, se vracím k vlastnímu tématu mé disertační práce – k interpretaci textů uměleckých. Přístup Jaroslava Meda k literatuře i Medův vědecký jazyk, jak dokládají např. jeho *Spisovatelé ve stínu*, jsou velmi odlišné od strukturalistického přístupu a jazyka Jana Mukařovského či Milana Jankoviče. Je to přístup daleko méně analytický a více interpretační, soustředěný ne k minuciózním sémantickým rozborům uměleckého tvaru, ale k autorům jako živoucím osobnostem, přístup usilující pojmenovat nikoli neurčité a spíše tušené záchvěvy tvaru, ale určitý obraz člověka a světa budovaný dílem. Ve studii nazvané „*Veliký z popudlivého plemene básníků*“ – *Jakub Deml* přesto Med sahá k Mukařovského pojmu sémantické gesto, a to ve chvíli, kdy naráží na texty, jejichž smysl není schopen určitěji pojmenovat. Jedná se o Demlovy knihy z „tasovského období“ (*Mohyla, Tepna, Hlas mluví k slovu* – všechny z r. 1926), v nichž „se skoro zalykáme pod přívalem skutečnosti; ta tam je artistní vybroušenost jeho snových próz, teď jsme zahrnuti topografickými výčty, popisem otcova venkovského krámku, poznámkami o místních událostech i pivními výroky venkovských strejců. Tok řeči nezná hrází, hrne se jako život sám, jeho nelogičnosti jsou překonávány logičností jazyka, v němž je životní proces fixován. Spojitost životní alogičnosti s logikou jazyka je sama o sobě paradoxem [...]“³⁷⁶ Jak uchopit takovou tematickou a žánrovou mnohost, vyjádřit obraz světa, který otevírá? Právě zde se nabízí pojem sémantické gesto, odkazující nikoli ke konkrétnímu konceptu světa, ale k nekonkrétní, smysl teprve zakládající energii tvaru: „Základním sémantickým gestem je zde jakási nesouvztažná souvztažnost všeho se vším, teprve pochopení tohoto principu dává těmto zdánlivě chaotickým textům řád a umělecký smysl; právem je Jindřich Chalupecký označil jako jakési 'slovesné koláže'“³⁷⁷ Uchopit cosi jako gesto znamená rozpoznat za zdánlivě chaotickým pohybem hmoty poukaz ke smyslu, který si žádá (sjednocující) rozumění.

Charakter básnického světa před námi v řadě textů vystupuje v naléhavé určitosti. Vyzývá k úvahám o hodnotách, které projektuje, o povaze lidské existence,

³⁷⁵ de Man, *Blindness and Insight*, s. 187-188. (*The Rhetoric of Temporality*)

³⁷⁶ Med, *Spisovatelé ve stínu*, s. 62-63. („*Veliký z popudlivého plemene básníků*“ – *Jakub Deml*)

³⁷⁷ Med, *Spisovatelé ve stínu*, s. 63. („*Veliký z popudlivého plemene básníků*“ – *Jakub Deml*)

kteřou ukazuje, k úvahám filosofujícím nebo třeba psychologizujícím (užívajícím více či méně striktně terminologie těchto vědeckých oborů a jejich diskursivních postupů). V takové roli, kdy necháváme umělecký tvar za sebou, je však často zaměnitelný, dokonce úspěšněji nahraditelný adekvátnějšími diskursivními postupy. Umělecké dílo však není transparentním poukazem ke konkrétním významům, ale perspektivou, která ukazuje naše významy jako nesamozřejmé a svým jedinečným způsobem nám otevírá nové možnosti jejich rozvrhování. Je to akt oživující a osvobozující, s nímž lze spojovat naděje na lepší budoucnost. Není jen novým pohybem ve známém rámci, ale pohybem překračujícím tento rámec a vydávajícím se do nezajištěného prostoru, který se může ukázat jako zneklidňující a bořící, stejně jako útěšný a rozjasňující. Patří k němu zaujetí tvarem, kdy hledáme možnosti prvotního rozlišení, zapojení všech složek lidské osobnosti, kdy zaujímáme postoj, dosud nejistý, neautomatizovaný. Kde nenacházíme důvěrně známé pojmy, které pak vypravujeme na předznačené cesty, soustředíme se pozorněji k tvaru i ke své mysli, své paměti, svému tělu, a hledáme možnost prvotní artikulace. Právě ona je onou revitalizující silou, kvůli které se obracíme k umění. Ovšem i tam, kde se známé, již artikulované pojmy nabízejí, můžeme se vydat hlouběji, až k jejich tvořivému zakládání, ke genezi smyslu, k sémantické gestaci uměleckého tvaru.

Rozdíl mezi sémantickým gestem a smyslem spočívá také v tom, že *sémantické gesto* je pojem speciálně spjatý s Mukařovského sémantikou, pojem *mysl* naopak patří k základnímu teoretickému pojmosloví napříč vědeckými přístupy a obory. Jako termín má samozřejmě svou historii, své definice (v mnoha ohledech protikladné a spíše znejasňující), je však rovněž užíván „intuitivně“ v prostoru vědy i v běžné komunikaci. Domnívám se, že Medovo použití sémantického gesta je rovněž v tomto smyslu intuitivní. Tím nechci říci, že by Jaroslav Med neznal Mukařovského studie – to se s použitím tak specifického termínu, jakým je sémantické gesto, prakticky vylučuje –, používá jej však jako obecný, „prostý“ sémantický pojem, který může být srozumitelný bez veškerého toho teoretického balastu, který na něj byl navržen. Můžeme se bavit o *smyslu uměleckého díla*, nebo třeba *smyslu života*, aniž bychom znali veškeré polemiky počínající obvykle u Fregeho rozlišení *Sinn* a *Bedeutung* (a někdy, troufám si tvrdit, je pro smysluplnou, resp. efektivní komunikaci dokonce lepší, když je neznáme). Stejně tak se nabízí možnost používat pojem *sémantické gesto* uměleckého díla obdobně neproblematickým (či spíše neproblematizujícím) způsobem: jako pojem, který ukazuje

spíše k nekonkrétní genezi smyslu, než ke smyslu konkretizovanému. Tam, kde se náš rozumějící pohyb zastaví hned na uměleckém textu, s pojmenováním jehož smyslu si nevíme rady, nabízí se sémantické gesto jako pojem, který směřuje naši pozornost k možné iniciační energii tvaru, k prvotnímu rozlišení smysluplného, které spíše vymezuje možné dráhy porozumění než konkrétní obsahy. Tato možnost by byla patrně navždy svázána s přijetím jistých sémantických východisek a patrně nikdy nebyla tak prostě a všeobecně použitelná jako v případě pojmu *mysl*. Ohlédnou-li se pak za literární vědou, zůstane tato možnost patrně jako pouhá teoreticky proklamovaná potence. Sémantické gesto je často zmiňováno v rámci úvah o Mukařovském, příležitostně teoreticky zvažováno, výjimečně projektováno jako sémantický aspekt, na nějž bude brán v úvahách nad konkrétními díly zřetel,³⁷⁸ téměř nikdy neužíváno (a při konkrétní analýze či interpretaci nevyužíváno) v intuitivním významu, který jsem se zde pokusil načrtnout.

Sémantické gesto tak je, a dost možná provždy bude, spjata se specifickým diskursem strukturální estetiky pražské školy, s jazykem a přístupem literárních vědců poučených Mukařovského texty. Jeho teoretické zvažování je však i v tomto úzkém diskursivním horizontu stále produktivní, otevírá nám stále nové souvislosti, ať nahlížené z perspektivy specifické situace československé literární vědy v letech šedesátých (*Dílo jako dění smyslu*), ať nahlížené z perspektivy poststrukturální – právě z jejího hlediska, zdá se, odhaluje současná česká literární věda obrovskou hodnotu a životnost své strukturalistické tradice.³⁷⁹ Jako koncept k „praktickému použití“ při interpretaci a analýze konkrétních textů nám sémantické gesto rozhodně nedává do rukou žádnou metodu; pouze obrací naši pozornost ke gesticitě tvaru, k významům spjatým se zdánlivě nejformálnějším aspektem díla, ke genezi smyslu, ke způsobu, jímž

³⁷⁸ Např. Květoslav Chvatík v úvodu ke své knize *Svět románů Milana Kundery* vyjasňuje bázi svého přístupu ke Kunderovým prozaickým textům. Uvažuje o románovém žánru, stejně jako o základních narativních a sémantických pojmech. Tak vedle pojmu *reference* a *mysl* (které chápe „v souladu s Fregem“) klade pojem *sémantické gesto*, jehož význam však neobjasňuje (pouze v poznámce pod čarou odkazuje ke studiím zabývajícím se tímto pojmem) – nacházíme jej v kontextu této věty: „Teprve ukončený celek všech složek románové struktury konstituuje v procesu aktivní recepce čtenářem *celkový smysl díla* a jeho výsledné *sémantické gesto*.“ (s. 19)

Sémantické gesto najdeme také v předmluvě k výboru studií Zdeňka Kožmína nazvaném *Studie a kritiky*, v níž autor uvádí tento výbor slovy: „Kdybych to chtěl říct patočkovsky, tedy jsem prahl po *duši*, a kdybych chtěl složit poklonu Mukařovskému, pak jsem hledal *sémantická gesta*.“ (s. 6.) Pojem „sémantické gesto“, který Kožmín nereflktuje ani ve svých úvahách nad možnostmi Mukařovského strukturální analýzy ve vztahu k interpretaci, zde nabývá symbolického významu: stává se výrazem pro neurčitý vztah možná k osobnosti Jana Mukařovského, možná k jeho teorii či analytickým výkonům, nejspíš ale k tomu všemu.

³⁷⁹ Viz např. sborník *Český strukturalismus po poststrukturalismu*.

je smysl zakládán. Z takové perspektivy nám dává možnost uvidět literární dílo jinak, poukázat na takovou dimenzi jeho smyslu, která pohledům jiným zůstala skryta a která text otevírá v nových významech. Na Mukařovského i Jankovičových analýzách jsme nejednou viděli, že pojmenovávají cosi, co bylo při prosté četbě dávno tušené: „Cítím nespokojenost nad tím,“ píše Milan Jankovič, „co bylo o Haškově Švejkovi řečeno a napsáno, kdykoli si znovu sednu k této knize nebo poslouchám Werichovo převyprávění některých jejích kapitol. Je mi dobře se Švejkem – a právě tento základní dojem jako by se vytrácel anebo byl alespoň ochuzen v dosavadních reflexích nad možným smyslem Haškova textu. Napadlo mě, zvláště po přečtení několika příspěvků k Haškovu jubilejnímu roku, které velmi silně podtrhly destruktivní náboj *Osudů dobrého vojáka Švejka*, že vlastně všechno záleží na tom, odkud se díváme.“³⁸⁰

Smysl pochopený jako abstraktní idea činí ze Švejka zrůdu (nebo alespoň zrůdičku – čecháčka). Je s podivem, že se nad líčením osudů této zrůdy smějeme, že nás naplňuje uvolněním, radostí, snad dokonce kreativní energií. Nelze popřít, že emotivní aspekt je v umění nepominutelný. Jak se však vyrovnat s tím, že svým charakterem směřuje proti našemu rozumu, proti hodnotám, které klademe na první místo? Právě světové války dvacátého století, ještě více ta druhá, o jejíž budoucích zvěrstvech neměl Hašek ani tušení, dosvědčují, že dát průchod citům, které odpírají čistotě a vážnosti ideologie, může být vítězstvím lidskosti nad zrůdností. Umění, podrývající pravdy rozumu, rozněcuje v nás toto lidské. *Všechno záleží na tom, odkud se díváme*, píše Jankovič a já jsem přesvědčen, že mjíme-li ve svém přísném honu za pravdou a dobrem onu jiskru rozněcující smích nebo znepokojení, můžeme minout to nejpodstatnější.

Snad v našem setkání s uměleckým dílem není hloupé důvěřovat svým pocitům, naslouchat pouze tušenému, nechat se vést naléhavým obrazem, dát průchod pochybám rozumu, které se zakusují do jeho jistot. Že jde o cosi podstatného, dokazuje „péče“ všech totalitních režimů, kterou věnovaly umění a umělcům. Jejich touha oddělit zrna od plev zpravidla končila smrtí umění (a někdy také umělců) a vítězstvím ideologické agitky. Byla to sisyfovská práce, ona snaha podchytit a správně usměrnit to, co se týká hlubin lidské existence, co se vzpírá ideologickým schématům, co otevírá nekonkrétní, neuchopitelné perspektivy. Pozornost literárních vědců by se také proto měla obracet k těmto perspektivám. Koncepce sémantického gesta nás k nim obrací a ukazuje, že tato

³⁸⁰ Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, s. 225. (*Nesamozřejmost smyslu – Švejkova lhostejnost k dějinám*)

oblast nemusí být prostorem pro „dojmologii“ a jazyk obraznější, než jakým vládne sama poezie, ale prostorem pro analytický jazyk literárního vědce, stejně jako pro jazyk interpreta, nesený pouze touhou rozumět.

Závěr

Sémantické gesto vyrůstá ze sémantiky založené na funkčním přístupu k estetice, v jehož centru stojí otázka nikoli po esenciálních estetických vlastnostech uměleckého díla, ale po jeho roli v životě člověka a společnosti. Je to role oživující, vytrhávající nás ze samozřejmosti naší řeči, rozumění, hodnotové orientace, postoje ke světu. Tuto roli umělecké dílo nenaplnuje jakožto nositel určitých významů, ale jako zdroj sémantické energie rozvrhující před námi novou perspektivu možného smyslu. Smyslem umění není sdělit určitý obsah, ale prezentovat svět v jeho významové a hodnotové nesamozřejmosti a konfrontovat naši skutečnost z horizontu své rozvrhující gestičnosti. Může se tak dotknout naší nejintimnější zkušenosti, tvarů našeho života s nenapodobitelnou naléhavostí.

Obrátíme-li se k literárněvědné metodologii, s níž pražští strukturalisté přistupují k textu, rozeznáváme výrazně analytickou orientaci. V souvislosti s Ricoeurovými úvahami nad vztahem strukturalismu a hermeneutiky, resp. analýzy a interpretace, jejichž předmětem byl strukturalismus pařížský, lze obecně o strukturalismu hovořit jako o přístupu orientovaném vědecky, tzn. exaktně: usiluje o systematickosti, univerzalitu, objektivnost. Upozadňuje tradici, preferuje synchronii resp. „systematizuje“ diachronii – literární vývoj uchopuje nikoli jako souvislost jedinečných událostí, ale jako přeskupení prvků imanentní struktury, nesené principem estetické aktualizace. V přístupu ke konkrétnímu literárnímu textu se strukturalistické preference projevují upozaděním až absencí interpretace (tj. konkretizace možného smyslu) a úsilím systematicky modelovat text jako uzavřenou strukturu prvků a jejich vzájemných vztahů. Otevřenost a subjektivita smyslu se ocitají mimo prostor literární vědy, která má vědecké ambice pochopené v souvislostech přírodovědné metodologie.

Je-li v centru našeho tázání smysl uměleckého textu, neznamená to však odvrátit se od strukturalismu jako přístupu, který nám nemá v tomto ohledu co nabídnout: strukturalismus nám prostřednictvím analýzy vnitřního fungování uměleckého tvaru otevírá nový výhled na smysl díla. Prvotní čtení je „naivní“, je soustředěno k základní orientaci v díle a obvykle ve svém rozumění neseno bezprostředně se nabízejícími

významy. Cílem je kritická interpretace, která směřuje do hloubky textu – ne snad k esenciálnímu smyslu, ale od povrchu, od hrubých kontur prvního čtení k významům komplexnějším, jemnějším, problematičtějším. Mnohé může být v pozornějším čtení vyjasněno, mnohé naopak zproblematizováno. Nesmírně produktivní cestou ke kritické interpretaci může být právě strukturální analýza, *prostřednictvím* svého modelujícího přístupu ukazující nejen prvotnímu čtení, ale každému *bez-prostřednímu* (nemetodickému) tážení po smyslu skryté sémantické potence uměleckého tvaru. Umožňuje nám totiž výrazněji odstoupit od našeho vlastního způsobu rozumějícího uchopení, od neuvědomovaných významových rastrů, do nichž pořádáme svět i umělecká díla, a poukázat na radikálně nové možnosti rozumění.

Strukturalistický přístup k textu však není odsouzen být pro ty, kteří se táží po jeho smyslu, pouhým užitečným *prostředníkem*. Jeho sémantické modelování není jiného řádu než naše rozumějící konstituce smyslu, mezi strukturální analýzou a interpretací smyslu neexistuje nepřekročitelný přeryv, ale možné plynulé (a oboustranně výhodné) prolnutí. Ricoeurův model interpretace jako hermeneutického oblouku, který směřuje od prvotního chápání přes analytické vysvětlení ke kritickému porozumění smyslu, naznačuje, že strukturální analýza je součástí interpretačního pohybu, v němž nelze jasně oddělit jednotlivé metodické fáze. Každá analýza vychází z prvotního čtení, a takto je již v jistém kontaktu se smyslem, stejně jako je každé uchopení smyslu aktivitou (ať vědomě či podvědomě) modelující „vnitřní“ sémantiku tvaru. Právě hermeneutika se svými koncepty *předrozumění* či *horizontu očekávání*, stejně jako postmoderní epistemologie, ukazují na problematičnost binárních opozic vnitřní – vnější, analýza – interpretace, jsou-li pochopeny jinak než jako zjednodušující teoretické modely (což se samozřejmě týká i Ricoeurovy opozice strukturalismus – hermeneutika). Konkrétní sémantická analýza strukturalistů tak není nikdy v absolutní distanci od interpretace smyslu. Existují v tomto ohledu jistě nemalé rozdíly ve způsobu analytické modelace významů – právě koncept sémantického gesta však probíhá v permanentním kontaktu se smyslem, neboť otevírá nové perspektivy (určitější i méně určité) jeho zjevování v dosahu tvarové gestace, a není v interpretačním pohybu nijak limitován. Interpretační limity jsou v případě sémantického gesta dány nikoli jeho principiálním založením, ale kladeny zásadami vědecké metodologie. Konkretizace smyslu díla není u pražských strukturalistů obvyklou a pěstovanou aktivitou, analýzy sémantické gestace se proto, snad ve snaze o obecnější platnost výsledků vědeckého

zkoumání, obvykle zastavují u konstatování způsobu, jímž se umělecké dílo konkrétní konstituci smyslu otevírá. Přesto se nezdá explicitně dotýkají možného smyslu, tedy nikoli jen způsobu zakládání významů, ale přímo konkrétních významů vypovídajících o lidské existenci a světě.

V interpretaci uměleckého díla podle strukturalistů nejde o sjednocení hotových významových entit, ale o zjevování významů. Jazyk totiž nechápe jako nomenklaturu, která jen arbitrérním způsobem označkovává entitu předem vymezenou vně jazyka, ale jako znak, který skutečnost sémanticky strukturuje. Označující totiž není definováno pouze svou reprezentací označované skutečnosti, ale rovněž svým vztahem k jiným označujícím. Jeho identita je dána diferenčně, nikoli esenciálně. Význam přitom není ani jasně ohraničen a pevně zakotven v neproměnném systému jazyka (*langue*), ale je kontextuálně vázán, a proto permanentně redefinován v pohybu řeči (*parole*). Jazykový znak tedy není lhostejnou poukázkou ke skutečnosti, ale její strukturací, která určuje charakter komunikace i rozumění světu. Proto je životně důležité „pečovat“ o jazyk, reflektovat významy a významové vztahy a otevírat je novým možnostem, snad adekvátnějším z hlediska naší aktuální zkušenosti se světem. Umění je (nikoli výhradním) prostorem této aktivity – brání nám ustrnout v určitém rozumějícím a hodnotovém postoji ke světu, činí jej nesamozřejmým, a prezentuje tak lidský život jako permanentní zápas o smysluplnou existenci. Zatímco v praktické komunikaci ustupuje specifický charakter jazykové sémantiky do pozadí a jazyk automatizuje ve svém průběhu i referenci (což může být žádoucí z hlediska efektivity komunikace), estetický znak se referenčně odpoutává od konkrétní reality našeho světa a rozehrává sémantické vazby a znejistňuje významové kontury, aby k ní poukázal s novou, oživenou (aktualizovanou) naléhavostí. Je prostorem světatvorby, prvotního dotyku s věcmi a významy, kdy ohledáváme jejich možnosti, hodnotu, kdy zakládáme náš postoj k nim, a to nikoli pouze postoj kognitivní, ale také emotivní, intuitivní, imaginativní. Nejde přitom o samoučelnou konstrukci fiktivních světů, které se světa, v němž žijeme, nijak nedotýkají – fikční svět nakonec vždy vypovídá o světě naší zkušenosti. Jsme v prostoru, do kterého nás umělecké dílo zve, ochotni vrhat se do nezajištěnosti života a projektovat nejrůznější možnosti naší existence, zpochybňovat základní kontury světa, jak jim rozumíme, neboť se v něm ocitáme mimo riziko bezprostředního negativního dopadu na náš praktický život. – V literárním textu tedy není rozhodující bezporuchové

srozumění, ani svobodná hra významových entit, ale zjevování významů a zakládání smyslu v dosahu uměleckého tvaru. A právě k této genezi míří sémantické gesto.

Možnosti aplikace sémantického gesta tak jsou limitovány jistými estetickými a sémantickými východisky, které činí tázání po něm smysluplným. V konsekvencích těchto sémantických východisek, která v Derridově filosofii jazyka dostávají výrazu v pojmu diferance, však také musíme předpokládat možný výrazný významový posun v porozumění a aplikaci tohoto pojmu. Výraz sémantické gesto nemusí mít v konkrétním užití žádnou vazbu ke strukturálně rozvrženým fundamentům, může být kupř. nesen pouze touhou po adjektivním ozvláštňení prostého substantiva *gesto*, které má charakter sémantický nakonec již ze své podstaty. Lze si představit jeho užití v kontextu radikálně odlišné estetiky i sémantiky, fakticky je však tento koncept spjat (alespoň pokud vím) výhradně s úvahami těch, kteří jsou poučeni Mukařovského dílem a sémantické gesto chápou jako termín, jehož význam byl tímto dílem ne snad jasně a bezrozporně definován, ale zřetelně předznačen. V nejprostším slova smyslu je pak srozumitelné jako pojem, který směřuje více k řeči tvaru, ke způsobu významového utváření díla, k jeho kompozici a poetice (a nakonec snad i rétorice v de Manově smyslu), k nimž se obracíme vždy, když před námi v jeho rozumějším čtení nevystupují jasné kontury významového sjednocení, ale „hmota“ textu, s pojmenováním jehož možného smyslu si nevíme rady. Ovšem nabízí se nám jako perspektiva tázání, k níž se obracíme nejen v případě, kdy bezprostřední porozumění selhává, ale vždy, když tušíme takovému porozumění skryté možnosti smyslu, když jsme nespokojeni s bezprostředně se nabízejícími významy, tedy vždy, kdy nám jde o v každém uměleckém textu přítomné bohatství možného smyslu. Bezprostřednímu interpretačnímu uchopení skryté sémantické potence má jistě každé, tedy nejen slovesné umělecké dílo, a každý, tedy nejen umělecký text, čímž se nabízí možnost zvažovat koncept sémantického gesta a jeho potence také mimo prostor literatury, tyto úvahy však zůstaly mimo horizont této práce.

Hodnota interpretace, která se ve svém tázání po smyslu může explicitně vydávat také k sémantické gestaci uměleckého tvaru, nemůže být v kontextu výše zmíněné estetiky a sémantiky dána prostým vztahem k vnitřní sémantické struktuře díla. Funkčně založená estetika pražské školy staví do centra hodnotovou aktualizaci lidského života, která v jistém smyslu činí hodnotová kritéria interpretace bytostně subjektivními: cílem interpretace tak není odhalit skrytou esenci smyslu, ani

konstruovat na půdě díla maximálně koherentní a komplexní útvar smyslu (Ecova interpretační kritéria koherence či efektivity nedávají smysl ve vztahu k dílu, které je prostorem geneze významů, nikoli strukturovanou sumou významových entit). Učinit interpretaci závislou na intersubjektivní významové struktuře, kterou Mukařovský umístil do kolektivního vědomí, znamená učinit velice spekulativní předpoklad, který se sice může opřít o naši zkušenost s intersubjektivním srozuměním, s univerzálně sdílenými významy světa, v němž žijeme, je však stejně tak vyvracen zkušeností neporozumění a prožitkem nesdělitelné životní zkušenosti i obsahů vnitřního světa každého z nás. Ten není redukovatelný na racionální akty v rámci pojmového systému, neboť obsahuje na pojmy nezřídka obtížně převoditelné emoce a představy. Každodenní potřeba efektivní praktické či vědecké komunikace redukuje bohatství významů na zautomatizované mentální odezvy, a to až do té míry, kdy se význam skutečně zdá být zcela univerzální, referenčně jasně vymezený. Nedorozumění je situací, kdy se podobná iluze bortí, kdy nenacházíme „společnou řeč“ ani s těmi nejbližšími (natož napříč kolektivem), kdy cítíme, že v každém našem vyřčeném slově se čehosi nedostává, a zároveň v něm cosi přebývá. Naše zkušenost s uměním je obdobně intimní: dotýká se racionální, imaginativní, emotivní i intuitivní stránky naší bytosti, zasutých hlubin naší existence. Umění znejsťuje způsoby, jimiž rozumíme sobě a světu, jímž se k němu stavíme, a nutí nás ověřovat stávající a hledat nový postoj ke skutečnosti, nové možnosti orientace. Verbální artikulace smyslu uměleckého díla obsahuje toto intimní, nesamozřejmé, hledané, vymykající se každému univerzálnímu rastru.

Důsledkem však není interpretační libovůle – interpretace není svévolným vtlokáním sémantické potence díla do předem připraveného smyslu, který odpovídá našim rozumějícím schématům, neboť v takovém případě by výsledkem našeho setkání s dílem nebyla hodnotová a významová aktualizace našeho života a rozumění světu, ale stvrzení stávající hodnotové a rozumějící orientace, a naše čtení by nebylo ani prožitkem estetickým (ve smyslu, jímž ji definují strukturalisté), ani interpretací. Interpretace musí být rozrušením, znejistěním, aktualizací rozumějícího horizontu člověka, setkáním vlastního s odlišným, s cizím horizontem díla. Je to setkání dvou rovnocenných řečí a interpretace je výsledkem takového setkání. Přítomnost horizontu díla, jímž je jeho textualita, nikoli esence v ní ukrytá, je konstitutivní vlastností interpretace, zárukou identity uměleckého textu i místem setkání jednotlivých interpretací. Interpretace totiž není pouze intimním rozumějícím aktem, ale také žánrem,

s nímž vstupuje (resp. může vstoupit) interpret do prostoru intersubjektivní komunikace, tedy intersubjektivních významů, hodnot a interpretačních kritérií. Zde již není výhradním kritériem subjektivní skutečnost čtenáře, ale vstupují do hry hodnoty a významy toho kterého interpretačního společenství, které jistou interpretaci ocení, jinou odsoudí, pomine či odmítne. Hodnoty a významy vědecké interpretační komunity, nezávislé na osobních hodnotových preferencích vlivných kritiků, jsou samozřejmě dynamické, více či méně otevřené revizi. Každá interpretační komunita má svá specifická očekávání týkající se přístupu, metodologie či jazyka, což je patrné především tehdy, je-li takové očekávání nastaveno velmi represivně: pro poúnorovou československou literární vědu byl klíčovou hodnotou především akcent na ideologicky „správné“ hodnoty, prosazované případným zákazem publikační a pedagogické činnosti. Ovšem i v tzv. „svobodných“ poměrech existují jistá očekávání, daleko méně represivní, definovaná vágně jako „vědecká kvalita“, „erudice“, ale ve výsledku znamenající velmi zhruba totéž: možnost publikovat ve vědeckém periodiku, možnost působit v akademické instituci. Souhlasné rozvíjení zavedené interpretační praxe však nemusí být vždy rozhodující hodnotou – může se cenit také originalita, „nadinterpretace“, výrazně (a někdy programově) se odpoutávající od nabízejících se významů a od dosavadní interpretační tradice a ukazující radikálně nový výhled na text.

Možnosti aplikace sémantického gesta při interpretaci literárních textů jsou rozvrženy interpretačními, tj. estetickými, sémantickými i institucionálními východisky. Z hlediska hodnot interpretační instituce je sémantické gesto produktivním konceptem především pro textově orientované přístupy, které jsou ochotné naslouchat řeči textu, a přitom se vydat k nezajištěnosti jeho smyslu (a mají při svém tazání po smyslu zajištěnou náležitou míru vědecké a osobní svobody). Mukařovského ojedinělý pokus aplikovat sémantické gesto na marxistická východiska se ukázal jako neproduktivní (ale napadají mne také přívlastky jako zbytečný, zoufalý, smutný a trapný), a to právě především z hlediska interpretačních očekávání, která byla nastavena oficiální československou kritikou padesátých let. Jako produktivní se možnosti sémantického gesta ukazují i v současnosti především ve svém strukturálním estetickém a sémantickém kontextu, rozvrženém Janem Mukařovským a rozvíjeném jeho žáky, ukazujícím i z horizontu současného – poststrukturálního myšlení o literatuře své kvality a potence. Strukturalismus pražské školy totiž není založen jako rigidní diskursivní systém, ale jako prostor otevřený pojmové redefinici, otevírající takový výhled na umění, který, jak

se ukazuje, lze i dnes výhodně obývat a rozvíjet, který nejenže obsahuje řadu inspirativních momentů pro naše současné uvažování o literatuře, ale může být také jeho východiskem. Je otevřen nejen přesahům poststrukturalním, ale rovněž fenomenologickým (Mathauser), hermeneutickým či neopragmatickým. Vždy lze klást otázku po hranicích strukturalismu, po jeho identitě a možnostech, vždy existuje riziko, že svou aktualizací ztratí cosi podstatného. Je nutné klást si tyto otázky a neustále se vracet k živému odkazu fundamentálních strukturalistických prací, restaurovat jej však dle představ jeho zakladatelů a uzavřít aktuálnímu tázání i vědeckým potřebám by bylo hloupé, a nakonec paradoxně i proti jeho vlastním metodologickým principům.

Také koncept sémantického gesta je spjat s konturami založenými strukturalně, resp. je jejich výsledkem, není však nepřekročitelně svázán se strukturalistickým jazykem a přístupem k textu – naopak právě z horizontu dnešního, lépe řečeno strukturalismus přesahujícího tázání může prokázat svou životnost, své netušené potence. Avšak stejně jako strukturalismus, ani sémantické gesto není beztvarym pojmem vstřícně otevřeným každé definiční a aplikační metamorfóze. Zdá se naopak, že čím více se vzdaluje od svých estetických a sémantických základů (nebo snad přesněji: čím více se jim prohřešuje), tím se stává vágnější, až dospívá podoby vyprázdněného ornamentu, pouhého zvláštního spojení adjektiva se substantivem, za nímž se neskrývá nic, a proto jej lze naplnit čímkoliv, co má nějakou vazbu k sémantickému nebo gestickému. Jsou to však základy životné i otevřené, které činí ze sémantického gesta životný a produktivní koncept jak z hlediska teoretických úvah o literatuře, tak z hlediska její analýzy a interpretace.

LITERATURA

- Česká literatura 1945-1970: Interpretace vybraných děl.* Praha 1992.
- Hlasy nad rukopisem Vaculíkova Českého snáře.* Praha 1991.
- Ajvaz, Michal: *Znak, sebevědomí a čas : Dvě studie o Derridově filosofii.* Praha 2007.
- Bělohradský, Václav: *Společnost nevolnosti.* Praha 2007.
- Bílek, Petr A.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu.* Brno 2003.
- Červenka, Miroslav: *Významová výstavba literárního díla.* Praha 1992.
- de Man, Paul: *Blindness and Insight : Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism (2nd ed.).* London : Routledge 1996.
- Derrida, Jacques: *Gramatológia.* Bratislava 1999.
- Derrida, Jacques: *Texty k dekonstrukci.* Bratislava 1993.
- Doležel, Lubomír: *Fikce a historie v období postmoderny.* Praha 2008.
- Doležel, Lubomír: *Heterocosmica : Fikce a možné světy.* Praha 2003.
- Doležel, Lubomír: *Identita literárního díla.* Brno – Praha 2004.
- Doležel, Lubomír: *Kapitoly z dějin strukturální poetiky.* Brno 2000.
- Doležel, Lubomír: *Studie z české literatury a poetiky.* Praha 2008.
- Doubravová, Jarmila: *Sémantické gesto.* Praha 2001.
- Eco, Umberto: *Meze interpretace.* Praha 2004.
- Eco, Umberto: *Teorie sémiotiky.* Brno 2004.
- Eco, Umberto; Rorty, Richard; Culler, Jonathan; Brooke-Roseová, Christine: *Interpretácia a nadinterpretácia.* Bratislava 1995.
- Eliot, Thomas Stearns: *O básnictví a básnících.* Praha 1991.
- Fish, Stanley: *Is there a text in this class? : The Authority of Interpretive Communities.* Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press 2003.
- Fish, Stanley: *Jak je to tu s textem?* Aluze 3, 2002, s. 68-76.
- Fish, Stanley: *S úctou věnuje autor.* Brno – Praha 2004.
- Gadamer, Hans-Georg: *Text a interpretace.* Reflexe 21, 2000, s. 5-35.
- Gadamer, Hans-Georg: *Truth and Method.* London; New York : Continuum 2004.
- Gallagherová, Catherine; Greenblatt, Stephen: *Nový historismus v praxi.* In: Bolton, Jonathan (ed.): *Nový historismus/New Historicism.* Brno 2001, s. 249-269.
- Grygar, Mojmír: *Terminologický slovník českého strukturalismu.* Brno 1999.

- Grondin, Jean: *Úvod do hermeneutiky*. Praha 1997.
- Haman, Aleš: *K identitě literárního díla*. In: Sládek, Ondřej (ed.): *Český strukturalismus po poststrukturalismu*. Brno 2006, s. 118-126.
- Heidegger, Martin: *Bytí a čas*. Praha 2002.
- Hirsch, Eric Donald: *Validity in Interpretation*. New Haven; London : Yale University Press 1967.
- Chatman, Seymour: *Dohodnuté termíny : Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc 2000.
- Chvatík, Květoslav: *Člověk a struktury : Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky*. Praha 1996.
- Chvatík, Květoslav: *Obtíže rovin : Ke vztahu strukturalismu a Derridovy dekonstrukce*. In: Fořt, B.; Hrabal, J.: *Od struktury k fikčnímu světu*. Olomouc 2004, s. 41-51.
- Chvatík, Květoslav: *Strukturální estetika*. Praha 1994.
- Chvatík, Květoslav: *Svět románů Milana Kundery*. Brno 1994.
- Jakobson, Roman: *Poetická funkce*. Jinočany 1995.
- Jankovič, Milan: *Cesty za smyslem literárního díla*. Praha 2005.
- Jankovič, Milan: *Dění smyslu jako teoretický a interpretační problém*. In: kol.: *Na cestě ke smyslu : Poetika literárního díla 20. stol.* Praha 2005, s. 821-964.
- Jankovič, Milan: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Praha 1996.
- Jankovič, Milan: *K dynamickému pojetí významového sjednocení u J. Mukařovského*. In: Sládek, Ondřej (ed.): *Český strukturalismus po poststrukturalismu*. Brno 2006, s. 109-117.
- Kouba, Pavel: *Smysl konečnosti*. Praha 2001.
- Kožmín, Zdeněk: *Interpretace básní*. Brno 1997.
- Kožmín, Zdeněk: *Studie a kritiky*. Praha 1995.
- Kubíček, Tomáš: *Otázka subjektu*. In: Sládek, Ondřej (ed.): *Český strukturalismus po poststrukturalismu*. Brno 2006, s. 127-138.
- Kubíček, Tomáš: *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno 2007.
- Kuhn, Thomas: *Struktura vědeckých revolucí*. Praha 1997.
- Kundera, Milan: *Kastrující stín svatého Garty*. Brno 2006.
- Kundera, Milan: *Žert*. Brno 1996.
- Linhartová, Věra: *Rozprava o zdviži*. Praha, 1. vydání v nakl. Hynek (rok vydání neuveden).

- Mathauser, Zdeněk: *Estetika racionálního zření*. Praha 1999.
- Med, Jaroslav: *Spisovatelé ve stínu*. Praha 2004.
- Mokrejš, Antonín: *Umění: a k čemu?* Praha 2002.
- Mukařovský, Jan: *Básnická sémantika*. Praha 1995.
- Mukařovský, Jan: *Cestami poetiky a estetiky*. Praha 1971.
- Mukařovský, Jan: *K otázce individuálního slohu v literatuře*. Česká literatura 6, 1958, č. 3, s. 254-269.
- Mukařovský, Jan: *Stranickost ve vědě a v umění*. Praha 1949.
- Mukařovský, Jan: *Studie I*. Brno 2000.
- Mukařovský, Jan: *Studie II*. Brno 2001.
- Neubauer, Zdeněk: *Smysl a svět*. Praha 2001.
- Newton, Kenneth M.: *Je možné ubránit literární interpretaci?* Aluze 2002, č. 1, s. 70-92.
- Papoušek, Vladimír: *Paradigma, diskurs a literární dějiny*. In: Papoušek, V.; Tureček, D.: *Hledání literárních dějin*. Praha a Litomyšl 2005, s. 50-60.
- Papoušek, Vladimír: *Rétorika slepoty: svatý text dekonstrukce*. In: Haman, A.; Holý, J.; Papoušek, V.: *Kritické úvahy o západní literární teorii*. Praha 2006, s. 165-180.
- Peregrin, Jaroslav: *Význam a struktura*. Praha 1999.
- Petříček, Miroslav: *Francouzský strukturalismus a tradice českého strukturalismu*. Česká literatura 39, 1991, č. 5, s. 385-391.
- Petříček, Miroslav: *Mukařovský a dekonstrukce*. Kritický sborník 11, č. 4, s. 1-5.
- Procházka, Martin: *Dekonstrukce jako poststrukturalistický proud v angloamerické literární teorii*. Česká literatura 39, 1991, č. 6, s. 481-494.
- Přibáň, Michal (ed.): *Z dějin českého myšlení o literatuře 2 (1948-1958)*. Praha, 2002.
- Ricoeur, Paul: *Struktura a hermeneutika*. In: Kyloušek, Petr (ed.): *Znak, struktura, vyprávění : Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno 2002, s. 272-304.
- Ricoeur, Paul: *Teória interpretácie : Diskurz a prebytok významu*. Bratislava 1997.
- Ricoeur, Paul: *Úkol hermeneutiky : Eseje o hermeneutice*. Praha 2004.
- Ricoeur, Paul: *Život, pravda, symbol*. Praha 1993.
- Richterová, Sylvie: *Ticho a smích*. Praha 1997.
- Rorty, Richard: *Filozofia a zrkadlo prírody*. Bratislava 2000.
- Rorty, Richard: *Filozofické orchidey*. Bratislava 2006.

- Rorty, Richard: *Objectivity, relativism and truth : Philosophical papers, vol. 1.*
Cambridge : Cambridge University Press 1991.
- Schmidová, Herta: „*Třífázový model*“ českého literárněvědného strukturalismu. *Česká literatura* 39, 1991, č. 3, s. 193-219.
- Schneider, Jan: *Český strukturalismus a/versus interpretace.* In: Sládek, Ondřej (ed.): *Český strukturalismus po poststrukturalismu.* Brno 2006, s. 82-95.
- Sládek, Ondřej (ed.): *Český strukturalismus po poststrukturalismu.* Brno 2006.
- Szondi, Peter: *Úvod do literární hermeneutiky.* Brno 2003.
- Striedter, Jurij: *Český strukturalismus a současná diskuse o estetické hodnotě.* In: Sedmidubský, M.; Červenka, M.; Vízdalová, I. (eds.): *Čtenář jako výzva : Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky.* Brno 2001, s. 101-198.
- Šklovskij, Viktor: *Theorie prózy.* Praha 1948.
- Veltruský, Jiří: *Drama jako básnické dílo.* Brno 1999.
- Vodička, Felix: *Struktura vývoje.* Praha 1998.
- Wellek, René: *Koncepty literární vědy.* Jinočany 2005.
- Wiendl, Jan (ed.): *Hledání literárních dějin v diskusi.* Praha 2006.
- Wimsatt, William; Beardsley, Monroe: *The Intentional Fallacy.* In: Lodge, David (ed.): *20th Century Literary Criticism : A Reader.* Harlow : Longman 1972, s. 334-345.
- Zima, Petr V.: *Literární estetika.* Olomouc 1998.
- Zuska, Vlastimil: *Estetika : Úvod do současnosti tradiční disciplíny.* Praha 2001.
- Zuska, Vlastimil: *Mimésis – fikce – distance : K estetice XX. století.* Praha 2002.