
Ivo Osolobě

**OSTENZE,
HRA, JAZYK**

SÉMOTICKÉ STUDIE

© Ivo Osolsobě, 2003
 © Host – vydavatelství, s. r. o., 2003

ISBN 80-7294-???-?

Vychází ve spolupráci
 s Ministerstvem kultury ČR

OBSAH

Postskript místo předmluvy	7
Ostenze aneb Zpráva o komunikačních reformách na ostrově Balnibarbi	15
Ostenze po pětatřiceti, přesněji počítáno po tisíci šesti stech třinácti letech	43
Tractatus de artis genere proximo aneb <i>Reformy pokračují</i>	57
Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci	90
Padesát klíčů k sémiotice	138
Sémiotika sémiotika Otakara Zicha	213
Dva póly ikoničnosti	239
Slovo jako exponát, jako hrdina a jako herecká postava. Enklávy divadla v jazyce a literatuře	290
Mnoho povyku pro sémiotiku aneb Viník se doznává	328
Sémiotika pošlá z kybernetiky	343
A Postscript instead of a Summary of the Book: Ostension, Play, Language — Foundations of Adeodatean Semiotics	363
Doslovení mnohého předtím jen nakousnutého aneb Papíry z poslední třetiny dvacátého století	369
<i>Bibliografie</i>	377
<i>Jmenný rejstřík</i>	391

POSTSKRIPT MÍSTO PŘEDMLUVY

Nejradši bych mluvil rovnou o věcech, kterými se zabývám, a vůbec ne o sobě; bohužel, abych se k nim dostal co nejrychleji, nezbyvá mi než začít o sobě samém.

Jsem divadelní praktik, jehož koníčkem je teorie (i když ne zrovna teoretizování!), anebo, kdoví, spíš asi teoretik, který zabloudil do divadla. Existují tedy dva zdroje mých, řekněme, nápadů: divadlo, zejména současné hudební divadlo, současné v tom nejširším smyslu, a sémiotika, rovněž v nejširším smyslu. Je to právě sémiotika (a kybernetika, teorie komunikace, filosofie jazyka atd.), od nichž (všech!) se mi dostalo toho nejpronikavějšího poučení o divadle, a je to divadlo, které se stalo mým nejlepším učitelem sémiotiky. Vypadá to trochu jako bludný kruh, *circulus vitiosus*, spíš je to ale kruh hermeneutický, aspoň doufám. S docela jasným počátečním impulsem celého neustálého kroužení, *Estetikou dramatického umění* Otakara Zicha, knihou, která byla a je sémiotikou *avant la lettre* a navíc jednou z nejlepších knih o sémiotice, jaké jsem kdy četl.

Pokud jde o „moje vlastní“ myšlenky, všechny děkuji za své napadnutí (a za to, že jsem je okamžitě nezapudil!) mé neschopnosti pochopit vtip, a naivitě, díky kterým spolknu i s navijákem věci, u nichž ostražitější čtenář okamžitě rozpozná, že prostě nemohou být myšleny vážně.

Mohu to doložit třemi příklady.

Každý, kdo se zabývá sémiotikou, si určitě vybaví slavnou, přechasto citovanou pasáž z *Gulliverových cest* Jonathana Swifta, cesty druhé, do Laputy, Balnibarbi, etc., pasáž popisující podivné, pošetilé reformy na ostrově Balnibarbi, kde Učená Akademie Lagadská prosazovala — celkem neúspěšně — zákaz používání slov a doporučovala dorozumívání pomocí věcí samých, přinášných vždy s sebou, „na hřbetě, ve velkých rancích“, a ukazovaných pak, za účelem dorozumívání a šetření plíc, místo slov. Pasáž je citována v mnoha knihách, pokaždé jako ilustrace totální nesmyslnosti podobného komunikování. Ač do očí bijící svou absurditou, nikdy mi toto počínání nepřipadalo jako nenormální a vždycky, naopak, jako ten nejnormálnější způsob lidského komunikování, velice častý a obvyklý v každodenním životě. Copak my všichni nepřinášíme (pokud je to technicky možné), neukazujeme a nepředvádíme věci, především ovšem sebe samé, kdekoli a kdykoli, všude a neustále, což snad nevidíme ty „velké rance“, které jsme ochotni či ochotny vláčet s sebou jen za účelem čirého ukazování (se)? Moje *teorie ostenze* není nic jiného než pokus o poněkud systematictější popis a rozbor tohoto našeho až příliš povědomého každodenního Balnibarbi.

Příběh mé *teorie modelování* počíná opět citací, tentokrát nikoli z Gullivera, ale z Ashbyho, z jeho *Úvodu do kybernetiky*, kapitoly 6.16, cvičení druhého. Ashby, který právě probral problém izomorfie a homomorfie, klade kontrolní otázku, do jaké míry je gibraltarský útes modelem lidského mozku, a v závěrečném klíči ke cvičením má pak odpověď: „Existuje (it persists), právě tak jako mozek. Jsou izomorfní na nejnížší úrovni.“ Stejně jako v předchozím případě i zde jsem byl zcela neschopen rozpoznat do očí bijící absurditu tohoto příkladu: vždyť právě takové modely mi připadaly jako ty nejdůležitější! Nepostupuje snad jazyk při popisování skutečnosti právě takto, nezakládá se snad jazykový způsob pojmenovávání skutečnosti na reprezentaci věcí pomocí právě takových gibraltarských modelů? Výsledkem čehož byla pak teorie, v níž jsem se zřekl kritérií podobnosti jako svádějících na scestí, zkrečoval rozdíl mezi ikonou a symbolem či zobrazením a popisem, denotací

a depikcí, a vyhlásil právě takovéto gibraltarské modely, modely nepředstavující (nereprezentující) nic než existenci svých originálů, za modely ideálně příhodné pro každodenní komunikaci, a to jak pro komunikaci s druhými, tak i pro komunikaci jednoho každého či jedné každé se sebou samým či sebou samou.

A do třetice ještě jedna citace, tentokrát neméně proslavené pasáže z Rosenbluetha a Wienera: „Asymptoticky přibližujeme model komplexnosti původní situace. Bude mít tendenci ztotožnit se s oním původním systémem, v mezním případě pak stát se oním systémem samým. Což značí, řečeno speciálním příkladem, že nejlepším materiálním modelem kočky je jiná, či ještě lépe, táž kočka.“ Tentokrát jsem byl opatrnější. Protože modely definuji na rozdíl od Ashbyho spíš pragmaticky než sémanticky, totiž jako „přiměřené ne-originály fungující jako poznávací náhražky originálů“, nemohl jsem tentokrát spolknout, natožpak strávit, tu Rosenbluethovu a Wienerovu „touž kočku“. (Jak by jen *táž věc* mohla být *náhražkou* sebe samé!) Zato však „jiná kočka“ se stala — už jako kotě — mým hýčkaným mazlíčkem a oblíbeným předmětem mých zálibných pozorování, na jejichž konci byla pak moje teorie toho, čemu říkám „nejlepší modely“ anebo — s pomocí českého úsloví — modely podobné svým originálům jako vejce vejci —, či s pomocí sémioticko-lingvistické hantýrky — „token:token modely“. Na rozdíl od „nejhorších“ či „gibraltarských modelů“, s nimiž se spokojuje jazyk, byly to tentokrát modely perfektně shodné se svými originály po všech stránkách, dokonce i po stránce materiálové, samozřejmě že v „životní velikosti“, tedy v měřítku 1 : 1, a navíc se spoustou překvapujících vlastností schopných objasnit tak rozmanité jevy, jako jsou třeba série experimentů či pokusů a chyb, jako je citace či hra (mimo jiné i hra výše zmíněných koťat), případně i divadlo, parodie, humor, vtip, a samozřejmě i nepochopený vtip (tj. vtip pochopený jako zcela vážný originál), i když jde jen o hravě (chci říci pro účely hry, v zájmu hry, tedy vlastně pro nic za nic) zkomolený, vážnému originálu jinak jako vejce vejci podobný model.

Až dosud jsem mluvil jen o svých východiscích, teď však něco o mých neméně bláznivých záměrech. Ten první (a hlavní) vypadá jakž takž rozumně. Je jím jednotný popis území, dosud popisovaného různě a separátně (přes všechny přesahy, shody a společné rysy) v teoriích ZNAKU, MODELOVÁNÍ, SDELOVÁNÍ a POZNÁNÍ. Například teorii znaku a teorii modelování lze sjednotit docela snadno. Obě teorie mají svou syntax, sémantiku a pragmatiku, to jest zkoumají svůj předmět čistě co do jeho skladby (kterou, v teorii modelování, je obecná teorie systémů, kupř. Greniewského „algebra systémů“), pak i (v sémantice) co do struktury a chování určitých systémů, díky nimž mohou jisté systémy připomínat strukturu či aspoň chování systémů jiných, i co do pragmatiky: jak znaky, tak i modely — ať už nejhorší či nejlepší, dobré, stejně jako špatné — jsou definovány v konečné instanci svým užitím, tedy pragmaticky. Máme-li pragmatickou definici modelů (kognitivních náhražek), můžeme snadno popsat všechny znaky v termínech modelování. To neznamena, že všechny znaky jsou modely, ale že všechny znaky lze popsat a mohou fungovat buď jako modely, tj. přiměřené ne-originály, nebo jako originály (případně jejich části, tj. fragmenty originálů, stopy originálů, nebo, v krajním případě, části časoprostorových kontextů originálů, což je mimo jiné i případ symptomů, „přirozených znaků“, signálů a — o patro výš — i tzv. konotací). (To vše dokazuje, jak hlubokou pravdu má Jakobson, když považuje metaforičnost či metonymičnost, tedy i synekdochičnost za nejlouběji zakotvený rys jazyka, a tím i kognitivní složky lidské psychiky vůbec.) V dalším je pak možno celou tuto již sjednocenou pragmatickou teorii znaků a modelů dále sjednotit s teorií lidské komunikace. Vždyť pokud definujeme modely pragmaticky, tedy užitím, pak ani komunikace není nic než jeden z účelů, k nimž lze modelů použít. Lidé ovšem komunikují nejen pomocí znaků či modelů, ale i pomocí originálů (což není nic jiného než naše tolik osvědčená balnibarbská komunikace). Nakonec pak všechny tyto teorie je možno velice snadno sjednotit na základě nějaké jednoduché, pokud možno ne-filosofické teorie poznání či zkušenosti. Vždyť koneckonců

jak komunikace, tak i modelování nejsou nic než dvě primitivní (ve smyslu *prapůvodní*) a zároveň vysoce pokročilé metody či techniky nepřímého a/nebo zprostředkovaného poznání.

Dostali jsme tak, především, PŘÍMÉ POZNÁNÍ, přesněji řečeno *přímé* a *nepřímé*, tedy (Russellovu) „*přímou známost*“ (*knowledge by acquaintance*) či prostě ZKUŠENOST (ve smyslu *zakoušení* „*na vlastní kůži*“ s uvozovkami i bez uvozovek, ba přímo *ohmatávání vlastní kůže*), kterou lze nejlépe vystihnout jako přímou interakci příjemce a originálu. Pak je tu, druhá v pořadí, OSTENZE, též *prezentace*, *ostenzivní komunikace* anebo prostě UKAZOVÁNÍ, což je právě tak jako v předchozím případě *přímá poznávací interakce příjemce s originálem*, jen tentokrát *prostředkovaná* někým dalším, totiž *podavatelem* čili *původcem*. Jak patrně, je ostenze jediná forma komunikace prostředkující ne pouhé nepřímé, ale rovnou *přímé poznání*. Na rozdíl od ní je — za třetí — MODELOVÁNÍ, tedy takřkajíc *čisté modelování*, sice *nepřímé*, zato však *nepřímé* forma poznání: modelování samo není a nemusí být prostředkováno nikým dalším, může být aktivitou samého příjemce, buď jak buď, poznání takto dosažené je pouze *nepřímé*: interakcí s modelem nedosahujeme než nepřímých poznatků o originálu. Konečně — a za čtvrté — je tu možnost, že onoho nepřímého poznání dosahujeme jediné zprostředkovaně, prostřednictvím druhého, někdy i mnoha (i mnoha generací) druhých, což je případ „normální“ neostenzivní, neprezentativní, REPREZENTATIVNÍ KOMUNIKACE, komunikace pomocí ne-originálů. Buď jak buď, každé nepřímé poznání má aspoň dílčí přímou složku: přímou zkušenost z přímé interakce s právě užitým ne-originálem, s modelem.

(Zároveň, i když vlastně mimo program, nám tyto čtyři kvadranty po odečtení jednoho, toho prvního, definují sémiotiku, přesněji řečeno její teritorium, a předmět sémiotiky zkoumaný: sémiotika není nic než pomocná věda epistemologická čili noetická, totiž teorie, případně i historie /a prehistorie/ nástrojů a technik nepřímého a zprostředkovaného poznání.)

Pochopitelně všechny tyto čtyři druhy, formy či způsoby nejsou než abstraktní idealizací. Ve skutečném životě neexistují žádné čisté formy, v epistemologii o nic víc než v chemii, ale jen sloučeniny a směsi. Přesto doufám — a to je moje další bláznivá myšlenka —, že se mi podaří analyzovat tyto sloučeniny právě jako sloučeniny a syntetizovat složité poznávací a komunikační formy z jednoduchých prvků. Mým cílem je vypracovat něco jako Mendělejevovu periodickou soustavu epistemických situací (takto bych aspoň parafrázoval úkol, který kdysi, roku 1929, sám sobě uložil V. N. Vološinov,¹⁾ a dokonce to tehdy vyhlásil za nejnaléhavější úkol marxistické filosofie jazyka). Mým snem, obávám se, že rovněž utopickým, i když pro jiné příčiny, je dát této kombinatorice formu axiomatizovaného systému, případně — což by se mně, nematematikovi, obzvlášť líbilo — abstraktní algebry.

I v dosavadním stavu umožňuje systém konstruovat složitější útvary z jednodušších. Vezměme jednoduchý příklad. V plně rozvinuté komunikační situaci (čtvrtý kvadrant) lze definovat čtyři role, role PŘÍJEMCE, ORIGINÁLU, PŮVODCE a PŘIMĚŘENÉHO NE-ORIGINÁLU (MODELU). Buď jak buď, v jedné roli může účinkovat víc než jen jedna osoba (v masové komunikaci, kupříkladu, účinkují v roli příjemce miliony, ba i stamiliony účastníků). Na druhé straně však jedna jediná věc či osoba může účinkovat současně ve více rolích, čímž dochází k jakémusi splynutí či aspoň sloučení rolí. Velice důležité varianty elementárních epistemických situací vznikají právě díky tomuto „splnutí rolí“, zejména pak tehdy a takovým způsobem, že na sebe původce jakožto aktivní účastník svou vlastní *fysis* nebo jejími různými speciálními aktivitami přebírá navíc i roli originálu či modelu, což je případ *tělesných variant* epistemických situací, jako například OSTENZE (PREZENTACE) SEBE SAMÉHO (založené na sloučení role původce a originálu, takže originálem je tu sám původce čili podavatel), MENTÁLNÍHO MODELOVÁNÍ (kde role modelu, ať už převzatého či nově vytvářeného, částečně splývá s rolí

1) Což není nikdo jiný než Michail Bachtin, který se, zdá se, svým vlastním jménem ke svým vysloveně marxistickým pracím nehlásil. [Pozn. 2002]

příjemce), HRY zvířecích, ale také lidských MLÁDAT (role původce jde zcela pohlcena rolí modelu, onoho modelu, jež původce sám ze sebe samého a sám sebou vytváří) a ŘEČI (kde modely jsou aspoň zčásti zároveň i částmi svých původců i příjemců či jejich podávacích a přijímacích aktivit). Dokonce i celé epistemické situace — aspoň některé — mohou fungovat nejen jako ORIGINÁLY (což je případ přímého poznání, ostenze a reprezentace situací epistemických, čímž vznikají situace METAEPISTEMICKÉ a METAKOMUNIKAČNÍ), ale i jako MODELy (například v divadle, kde celé komunikační situace fungují jako modely, dokonce i jako token:token modely takto — v původním materiálu a v životní velikosti — reprezentovaných situací komunikačních).

„Algebra“ — až se jí podaří vypracovat — umožní, aspoň doufám, další diferenciaci, jak s ohledem na různé typy modelů (od existenčních až po token:token), tak i s ohledem na typy originálů (jednotliviny, extenze, intenze), a není snad daleko doba, kdy se nám podaří takto dospět k plně vyhovujícímu popisu jazyka. Buď jak buď, vraťme se prozatím aspoň k divadlu, jímž jsme začali. Jak jsme už konstatovali, divadlo je jistá specifická forma meta-komunikace či metasemiózy. Přesně totéž je však také sémiotický status sémiotiky samé. Divadlo, tím, že popisuje lidskou semiózu, je tedy, obecně řečeno, právě tak kompetentní na (některé) otázky lidské komunikace jako sama sémiotika. Možná i kompetentnější, a ne jenom díky tomu, že má v popisování semióz bezmála (bezmála? víc než!) tisíciletou praxi. Divadlo, když popisuje, zobrazuje či modeluje semiózu, modeluje ji tím způsobem, že vytváří jinou, umělou semiózu, a má tudíž i v tomto generování umělých semióz jaksepatri úctyhodnou praxi. Navíc divadlo, vytvářejíc znaky z ne-znaků, má zkušenost se znaky *ve stavu zrodu*. A nezapomeňme: divadlo a jeho živé, pulzující srdce, herec, vytvářeje svou hrou jednu ze shora zmíněných „tělesných variant“ komunikačních situací, v níž funguje jak v roli podavatele či původce, tak i v roli podávaného modelu, má i zcela jedinečnou zkušenost s podávanými znaky či modely, zkušenost se „stáváním se znakem“ (i *ze stávání*

se *znakem*), zkušenost „zevnitř“, takže může s takovými zkušenostmi aspirovat na hrdý titul nejlepšího učitele sémiotiky, jakého si lze vůbec přát. Konečně — last but not least — divadlo je a vždycky bylo jednou z nejpůsobivějších a nejkouzelnějších forem lidské semiózy.

V Brně-Králově Poli 18. června 1977

Původně psáno anglicky pro boloňského Carla Prevignana, který se na mne obrátil s tím, že do připravované antologie sémiotiky zařadil ukázky z mého *Divadla, které mluví, zpívá a tančí* — *Teorie jedné komunikační formy* a nepotřebuje tedy, než abych je doplnil postskriptem o knize (a teorii) jako celku. Rozsah ani výběr ukázek jsem neznal, takže jsem psal trochu naslepo. Postskript, kterému jsem nedal žádný název (nač, jde-li o pouhý postskript), Prevignano přeložil, opatřil názvem („Segni, modelli, teatro“) a zařadil samostatně — co s tak dlouhým postskriptem — na závěr první, programové části své antologie. (Prevignano, ed., 1979: 236–240)

OSTENZE ANEB ZPRÁVA O KOMUNIKAČNÍCH REFORMÁCH NA OSTROVĚ BALNIBARBI

Prvnímu čtenáři této studie doc. dr. Jiřímu Levému — bohužel in memoriam

Přestože cítíme, že informační teorie je uskutku cenným nástrojem umožňujícím vhlédnout do samých fundamentů komunikace, nástrojem, jehož důležitost ještě dále poroste, rozhodně nečekáme, že bude mastí na všechny bolesti komunikačních inženýrů, tím méně pak kdekoho jiného [...] Já osobně jsem přesvědčen, že mnohé pojmy teorie informace se osvědčí i [...] v jiných oborech [...], ale že samy takové aplikace nejsou věcí prostoduchého přenesení slovíček na novou oblast, ale jedině trpělivého a málo efektního vytváření hypotéz a experimentálních verifikací.

Claude Shannon: The Bandwagon

Že umělecké dílo je sdělení (a podobně třeba i to, že umělecké dílo je model), bylo už mnohokrát řečeno a stalo se frází dřív, než jsme stačili pochopit, co tato věta říká, dřív, než jsme stačili proniknout až k vlastnímu smyslu tohoto prastarého, a přece nového objevu.

Bádání v oboru sdělování je z nejstarších teoretických aktivit a zájmů vůbec. Tisíce let zkoumá člověk jazyk. Za tu dobu objevil mnoho z toho, co platí nejen pro úzkou oblast sdělování jazykového, ale o všech formách sdělování vůbec: Teorie znaku, sémantika, sémiotika jsou moderním výrazem této snahy zobecnit tisícileté zkušenosti s jazykem. Bádání v oblasti sdělování je však zároveň z *nejmladších* teoretických aktivit. Teprve třicet let zkoumá člověk teoreticky zákonitosti sdělování mezi stroji. I zde objevil mnoho z toho, co platí i mimo úzkou oblast sdělování mezi stroji, co platí o sdělování vůbec (a tedy i o sdělování mezi lidmi a sdělování jazykovém): matematická teorie informace

i obecná teorie sdělování, tak jak ji vytvořila (a podle širokého chápání Wienerova i zahrnuje) kybernetika, jsou základními výsledky tohoto zaměření. Všechny tyto disciplíny, prastaré i zcela nové, důkladně osvětlily problematiku sdělování, a přinesly tak spoustu dílčích výsledků a také některá zásadní hlediska i teorii umění (zvláště teoriím jednotlivých umění). Přesto přiměřená speciální *obecná* teorie lidského sdělování (ano, obecná i speciální, vystihující specifčnost sdělování mezi lidmi a přitom dostatečně obecná, totiž zaměřená na obecné zákonitosti celé této speciální oblasti) nebyla dosud vytvořena. A přece právě teorie lidského sdělování by mohla být nejlepším klíčem k problematice sdělování uměleckého!

Tento článek nemůže ovšem nijak tuto obecnou teorii lidského sdělování suplovat. Hledí ji však připravovat a domnívá se, že k ní našel východisko. To východisko spatřuje v něčem, co je za hranicemi toho, co se běžně pokládá za sdělování, v oblasti, která je tedy dosud *územím nikoho*, v oblasti, která sice leží velmi blízko tradičních cest tímto teritoriem, ale která přesto — nebo právě proto — je zcela opomíjena, a zůstala tedy z hlediska sdělování neprozkoumána. Tou oblastí je *ostenze*, také bychom mohli říkat *prezentace*, oblast něčeho tak banálního a primitivního, jako je *ukazování*, dorozumívání ukazováním. Nikoli jazyk gest, ale spíš „jazyk věcí“. O zakreslení této oblasti do mapy teorie sdělování se pokouší tato studie, a dělá to, pokud vím, v této šíři, z tohoto hlediska a s tímto zaměřením (na ukazovanou věc, nikoli na ukazovací gesto) vůbec poprvé.

1. OSTENZE Z HLEDISKA LOGIKY A DOSAVADNÍCH TEORIÍ SDĚLOVÁNÍ

Ostenze je pojem z okraje logiky. Ostenzivní definice, o níž bývá v učebnicích logiky jen zmínka, je vlastně nejprimitivnější a nejzákladnější způsob, jak zavést význam termínu: *ukázáním věci*, kterou termín označuje. Je to vlastně „definice“ *designátem samým*. Sám termín „ostenzivní definice“ zavedli v logice Ludwig Witt-

genstein a Bertrand Russell,¹⁾ a ve svých teoriích poznání jí pak připsali klíčový význam: všechny názvy, kterých užíváme, lze v poslední instanci odvodit z názvů definovaných ostenzivně. Pro logiku samu zůstávají však ostenzivní definice prostředkem mezním, krajním a okrajovým, jsou to „definice“ prostředky mimojazykovými, tedy mimologickými, a tato okolnost vyrazuje tedy i je mimo vlastní území logiky. Učebnice logiky (srv. např. Weinberger 1964: 138) proto ostenzivní definice mezi definice nepočítají, řadí je jinam, k prostředkům umožňujícím vyjasňovat pojmy.

Logika nám tedy o ostenzi samé a o podstatě tohoto mimojazykového a mimologického prostředku mnoho nepoví. Není starostí logiky vysvětlovat podstatu toho, co při těchto mimologických definicích děláme. Domnívám se ovšem, že touto podstatou ostenze je *sdělení*, že každý ostenzivní akt má podstatu sdělovací: definujeme-li termín ostenzivně, sdělujeme ukázáním designátu samého, co termín označuje. Je-li tedy podstatou, cílem a výsledkem ostenzivního aktu sdělení, pak lze ostenzi pokládat za druh sdělování, a měli bychom se tedy pro další informace o ostenzi, o ostenzivním sdělování obrátit k teoretikům sdělování.

Bohužel nic takového v teoriích sdělování nenajdeme. U některých (názorově) starších teoretiků sdělování, zcela poplatných tradičním teoriím znaku, budeme s myšlenkou ostenze rázně odmítnuti. Například Cherryho (1957: 304) ostenze jako poněkud výstřední, ale přece jen možný způsob dorozumívání napadne, ale vzápětí tento nápad zavrhně: „Jiří chce Jindřichovi vštípit nějakou myšlenku — třeba myšlenku jít se napít skotské se sodou. Co udělá? Mohl by například ukázat na skleničku... Samozřejmě neudělá nic takového, ale vytvoří zvuky řeči, které je možno písemně zaznamenat větou ‚Pojď, Jindro, dáme si skotskou, mám žízeň.‘ A ostenze je tím odbyta. Ostatně *There is no communication without a system of signs*.“

1) Russell 1948: kapitola II. druhé části knihy (Ostensive Definition). Ostenzivní definicí definuje Russell daleko šíře (any process by which a person is taught to understand a word otherwise than by the use of other words), v dalším textu však užívá tohoto termínu především v užším významu, podobně jako tato studie. Pojem sám, zdá se, převzal však zřejmě Russell od Wittgensteina („hinweisende Angabe“). Srv. Wittgenstein, 1960. Srovnej též předmluvu této knihy, s.V, kde se mluví o tom, že Russell znal Wittgensteinův rukopis.

Podobně pochodíme například u Schaffa. Na problematiku ostenze narazí Schaff klasickým citátem z *Gulliverových cest* (z kapitoly Cesta do Laputy, Balnibarbi, Glubbdubribbu a do Japonska), umístěným dokonce v čele kapitoly o znaku:

Druhý návrh byl odstranit všechna slova vůbec: ten plán doporučovali v zájmu zdraví a stručnosti. Ježto slova jsou jen názvy věcí, bude lidem pohodlnější nosit s sebou věci potřebné k vyjádření každého předmětu, o němž chtějí právě rozmlouvat. Tento vynález by se byl jistě zavedl k pohodlí i zdraví jednotlivců, kdyby nebyly ženy spolu se sprostáky a negramotnými lidmi pohrozily, že se vzbouří; takovým nenapravitelným nepřitelem vědy je prostý lid. Avšak mnozí učenci a mudrci se přidržují nové soustavy vyjádření věcmi, která má jen jednu velkou nevýhodu, že když totiž je předmět něčí řeči příliš velký nebo rozmanitý, musí podle toho nezbytně nosit na zádech větší ranec věcí, nemá-li dost peněz na to, aby ho doprovázeli dva silní sluhové. Viděl jsem často takové mudrce, kteří se prohýbali pod tíhou svých uzlíků jako podomní obchodníci u nás; když se setkali na ulici, složili svá břemena, otevřeli pytle a hodinu spolu rozmlouvali; potom si složili náčiní, pomohli si naložit břemena a rozloučili se.

Pod vlivem tohoto citátu o absurdní balnibarbské reformě považuje pak Schaff i ukazování samo za absurdní, ne-li absurdní, tedy aspoň za zcela kuriózní a bezvýznamnou možnost sdělování, titěrnou vedle takové sdělovací velmoci, jako je znak. A znak je také jediný aspekt celého problému, na který se soustřeďuje: „Vždy se však lidé dorozumívají pomocí té či oné formy znaků... Právě proto, že se člověk vždy dorozumívá s jinými lidmi pomocí znaků, je celý společenský život prosycen znaky, je nemožný bez znaků. Dokonce i oni slovatní akademici z ostrova Balnibarbi, o nichž Gulliver říká, že s sebou nosili všechny předměty spojené s jejich rozhovorem, aby si ušetřili námahu s mluvením, museli přece používat znaků, byť i nejprimitivnějších: ukazovacích gest, napodobovacích gest nebo obrazů...“ (Schaff 1963: 150) Náš život se skutečně neobejde bez jazyka nebo bez toho, co Schaff a sémantikové zahrnují pod pojem znak; je tím skutečně prosycen, ale to neznamená, že každé sdělení se děje prostřednictvím znaku. Vždyť při ostenzi — například při ostenzivní definici, při ostenzivním sdělení

významu termínu — to hlavní, to podstatné, to vlastní sdělení nepředáváme gestem, ale ukazovanou věcí samou: gesto, podobně jako v jiných případech třeba piedestal, rám, instalace, jen *uvozuje*, jen upozorňuje, jen vyčleňuje to, co má být sděleno, sděluje, že se sděluje,²⁾ ale nic víc.

Starší, předkybernetičtí teoretikové komunikace tedy ostenzi, ukazování jako druh sdělování výslovně zamítají. Novější názory na sdělování — i když ne výslovně — přece jen připouštějí a implicity zahrnují. Například „teorém reprezentace“, tato základní poučka teorie informace v interpretaci Quastlerově (známé zejména mezi biologií a psychologií), stanoví, že událost, o níž jde, je při sdělování *reprezentována* zprávou, přičemž každá možná reprezentace události je vždy neúplná: úplnou reprezentací může být jen událost sama. „Jedinou úplnou reprezentací určitého člověka v určitý moment může být jen sám onen člověk v onen moment.“ (Quastler 1960) Ostenze počítá právě s touto krajní možností, při níž vůbec není třeba událost „reprezentovat“, tedy „znovuzpřítomňovat“, protože je „*praesens*“, je *přítomna*, a stačí ji tedy prostě *prezentovat*, ukázat. Podobně bychom našli ostenzi jako mezní možnost sdělování implicity už u Wienera, zejména v kapitole „Organismus jako zpráva“, kde se dočítáme, že základní myšlenkou teorie komunikace je myšlenka o přenášení zpráv a že materiální přenos věcí je pouze jedním ze způsobů, jak dosáhnout tohoto cíle (Wiener 1963: 216).

I když tedy možnost sdělování ostenzí, prezentací, implicity v těchto teoriích zahrnuta je, přece jen zůstává samými těmito teoriemi nevyužita a nevyslovena. Výslovně se tu uvažuje jen o *reprezentativních*, tedy *neostenzivních* formách sdělování. V tomto omezení na neostenzivní formy je společný rys — a společný nedostatek — dosavadních teorií sdělování. Je to snad nedostatek zanedbatelný, pokud je ostenze sama jen zanedbatelný, okrajový jev sdělování. Je to však nedostatek citelný, pakliže tomu tak není a ostenze má pro sdělování, zejména lidské sdělování, nějaký význam.

2) Přesně stejně argumentuje už sv. Augustin v odstavci 34 traktátu *De magistro*. [Pozn. 2002]

2. MEZNÍ PŘÍPAD SDĚLOVÁNÍ

Pokusme se teď, když se nám nepodařilo získat hotovou teorii jinde, o teorii ostenze sami.

Především vyloučíme ze svých úvah všechno to, co by se snad jinak ostenzi podobalo, ale co se neodehrává *mezi lidmi*. Jde nám o specifické zákonitosti sdělování lidského.

Z filosofického hlediska, z hlediska teorie poznání je sdělování mezi lidmi *nepřímé* (zprostředkované) poznání. To, co někdo jiný (nebo někdo další a další) poznal *přímo*, z vlastních zážitků, z vlastního náhledu, z vlastní zkušenosti, „na vlastní kůži“, mohu já poznat aspoň nepřímo, prostřednictvím sdělení.

Podíváme-li se z tohoto hlediska na ostenzi, zjišťujeme, že její postavení je zcela výjimečné. Ostenze má sice charakter poznání zprostředkovaného — je zprostředkována někým jiným, tím, kdo nám ukazuje —, ale zároveň poznání přímého — to, co poznáváme, poznáváme „přímo“ prostřednictvím vlastních smyslů, z bezprostředního vlastního kontaktu s poznávaným předmětem.

Z hlediska teorie komunikace (teorie komunikace, kybernetiky) je sdělování mezi lidmi (stejně jako sdělování vůbec) *předávání* (přenos) *informace*. Nositelem informace je *zpráva*. Zpráva vypovídá o nějakém předmětu, nějaké události, nějaké skutečnosti.

Je-li ostenze přenášení informace, pak se zdá, že jde o předávání informace bez zprávy, o přenos, při němž jako nositel informace neslouží *zpráva* o skutečnosti (systému, věci, události), ale sdělovaná událost (systém, předmět, věc), sdělovaná skutečnost *sama*. Avšak nechceme-li připustit možnost sdělování bez prostředníka, jímž je zpráva, a uvědomíme-li si, že nositel informace = (ex definitione) zpráva, pak ostenze je takové sdělování, při němž jako *zpráva* slouží sdělovaná skutečnost sama. Skutečnost je tu sama sobě prostředníkem, je natolik „výmluvná“, že vypovídá o sobě samé.

Zatímco při zkoumání jiných forem sdělování lze sdělování samo chápat například jako sdělování *myšlenek* (a analogicky se pak ptát na sdělování citů, nálad apod. například při sdělování uměleckém), ostenze nás zatlačí-

la o patro *níž* do „přízemí“ sdělování, kde musíme mluvit o sdělování *skutečnosti*. Sama v etymologii skrytá moudrost jazyka nám však dává za pravdu: sdělování je *sdílení*, sdílení téže události, téže věci, téže skutečnosti, téže informace, a ostenze je přímo klasické sdílení, přímo klasická *communicatio*.

Zmínili jsme se o výjimečném charakteru ostenze, daném tím, že je to hraniční, mezní případ sdělování. Znamená tento výjimečný a mezní charakter i *výjimečný, zanedbatelný výskyt*?

3. CO VŠE JE OSTENZE

Na první pohled se jeví ostenze — zejména, jsme-li ovlivněni citátem ze Swifta — opravdu jako něco natolik absurdního, že je s tím možno přijít leda v satíře. Je však vlastností absurdních autorů, že jsou pravdivější a realističtější než realisté. Podobně jako Swift nepopisuje a nedomýšlí ad absurdum něco, co by ve sdělovací praxi neexistovalo, ale naopak něco, co existuje docela běžně, jenže v nenápadných, normálních, každodenních mezích. Ve skutečnosti děláme totiž v běžném životě totéž co Balnibarbané: prohýbáme se pod tíží věcí, které chceme ukázat, pořádáme světové výstavy a veletrhy, sbíráme a ukazujeme trofeje a suvenýry, dřeme se s věcmi „movitými“, tj. s těmi, které ve svém balnibarbském uzlíku můžeme sami přinést, nebo obtěžujeme druhé cestami k nemovitostem, které se do našich uzlíčků nevejdou, zkrátka děláme spoustu věcí, u nichž si vůbec neuvědomujeme, že jsou to sdělení v nejpůvodnějším smyslu slova sdělení, „*sdílení*“.

Výstavy, výkladní skříně, vystavování zboží, instalování sbírek, prohlídky, přehlídky, předvádění, provádění (ostenzí se zabývá nejen výstavnictví, ale i Čedok), demonstrace ve všech významech tohoto slova, zoologické zahrady, botanické zahrady, striptýzy, šaty, móda, artistika, sportovní podívané, spartakiády, veřejná vystoupení, triumfy, parády, vysoké podpatky, výška sukní, šaty vůbec, obnažení vůbec, prezentace u odvodu, odmaskování na maškarádě, fasády, rokokové paruky, nová móda paruk, účesy, plnovousy,

výzdoba, tetování, módní zrcadlové brýle, zkrátka všechno ukazování věcí (movitých i nemovitých), všechno ukazování lidí živých i mrtvých, novorozených i popravovaných, pranýřovaných i oslavovaných, vítaných — a obligátní fotografie s dítětem v náruči — i vyprovázených, to vše patří k běžným (nebo poměrně běžným) úkazům našeho každodenního Balnibarbi. A to vše je ostenze.

Systematik v tomto výčtu bude postrádat pořádek a utřídění. Mohli bychom to vše při troše pedanterie třídit například na zmíněnou ostenzi *věcí* a ostenzi *lidí*, ale lidé a věci žijí v pradávných svazcích, a ukazováním věcí mohou ukazovat sebe, svou majetnost, svou chudobu, svoje schopnosti, svou sílu — třeba svými sbírkami, svými trofeji, svými šaty, svými šperky, svým koněm, svým autem, svým harémem, svým mužem, svou ženou (v jednotném či množném čísle), svými přáteli, svými momentálními společníky. Sám sebe ostenzivně sděluji ovšem nejen věcmi, ale především činností, tím, co dělám a jak to dělám. Spousta toho, co děláme, má proto ostenzivní charakter, motivaci nebo aspoň druhotný sdělovací moment. Stačí pozorovat druhé nebo pozorovat sebe a můžeme tento soupis ostenzivních aktů rozšířit o spoustu dalších dokladů. Můžeme sebe (nebo druhé) přistihnout při tom, jakou pantomimu provozujeme, když procházíme schůzovní nebo přednáškovou síní ve snaze dát všem najevo, jak neradi rušíme. Nebo si všimněme, jak si někdy dáváme záležet, abychom vypadali uspěchaně, nebo naopak abychom nespěchali, jak se střežíme toho, abychom v místnosti, kam jsme přišli za určitým člověkem, nezamířili přímo k němu, a dali tak ostentativně najevo, že na setkání s ním nám nezáleží, a že tedy bude jen náhodné. Podobně v rozhovoru z týchž důvodů „nejdeme přímo k věci“ (tato otřelá metafora tu ostatně naznačuje, že v obou případech jde skutečně o tutéž základní situaci).

Sdělovat sebe samého mohu totiž ostenzivně nejen tím, co dělám, ale i tím, co mluvím a jak mluvím (i to je činnost, i to dělám); mohu se blýskat znalostmi, citáty, ochotou, zdvořilostí (děkuji, prosím, rukulíbám, čest práci jsou výrazně ostenzivní součásti slovníku), nebojácností, zájmy,

vzděláním, soustředěnou pozorností, vtipností, pohotovostí, nedbalou či dbalou výslovností. Jsou okamžiky v naší činnosti nebo v našich rozmluvách, kdy si jasně uvědomíme, že naše aktivita neplatí ani tak věci, jíž se přímo obírá, jako lidem, kteří přihlížejí nebo přisлуouchávají, že naše slova nejsou vlastně určena tomu druhému, na jehož adresu byla zdánlivě pronesena, ale tomu třetímu, který naši rozmluvu sleduje. Jsou okamžiky, kdy sebe (nebo někoho jiného) přistihneme, jak toho „třetího“ sledujeme, kdy se díváme, zda se díval, jak reagoval a jak na něho asi naše ostenzivní sdělení působí, zkrátka, jak se tu vytváří ostenzivní spojení, v němž zřetelně poznáváme ostenzivní vzájemnou a zpětnou vazbu. A tak bychom mohli procházet společenským životem člověka od malých sociálních skupin až k největším, mohli bychom pozorovat druhé a zejména bychom mohli pozorovat sebe (svůj spěch, svůj úsměv, svou masku, svoje kulhání, o němž jsme se právě před druhým zmínili nebo o němž se chceme zmínit a na něž se chceme vymluvit, svoje reakce v divadle, svůj smích při cizojazyčných představeních nebo při poslouchání anekdoty, která nám „nedošla“, atd.) — a všude bychom našli víc než dost materiálu k úvahám o ostenzi.

(V posledním odstavci se nám objevila introspekce ne proto, abychom problematiku ostenze začlenili do psychologie nebo sociální psychologie — nás zajímají jiné stránky těchto jevů než psychologa —, ale proto, aby nám pomohla rychle „sepsat materiál“, abychom poněkud neurčitou otázku „kde všude se setkáváme s ostenzí“ mohli nahradit určitější „kde všude ostenzivně sdělujeme“.)

4. OSTENZE JAKO (SPOLEČENSKÁ) SDĚLOVACÍ AKTIVITA. PSEUDOOSTENZE

Pokusme se teď zobecnit to, co je všem těmto uloveným exemplářům ostenze společné, a přiblížit se ke specifické podstatě ostenze jako lidské sdělovací aktivitu.

To, co odlišuje sdělování mezi lidmi od sdělování mezi stroji, sdělování mezi jednotlivými orgány živého

organismu i od sdělování mezi jednotlivými členy živočišného společenství, je noetická povaha lidského sdělování. Je to ta „malíčkost“, že na obou koncích sdělovacího kanálu jsou v tomto případě *poznávající* subjekty, přesněji řečeno subjekty schopné mimo jiné i poznávací aktivity.

(Pokud jsme tedy charakterizovali ostenzi jako „přímo klasické sdílení“, měli jsme na mysli sdílení téže věci právě ve smyslu poznávacím.)

Podstata ukazování je tedy noetická. A *ukázat* někomu něco je tedy totéž jako něco s ním epistemicky sdílet, totéž jako dát něco *k dispozici jeho poznávací aktivitě*, tj. především jeho vnímání (zrakem, sluchem, hmatem, některými smysly, všemi smysly); dát to k dispozici úplné nebo jen částečné, ale vždy aspoň natolik, nakolik je třeba k *rozpoznání*, identifikaci ukazované věci. Tuto poznávací podstatu ostenzivního sdělování si můžeme ozřejmit na rozdílu mezi ostenzí a Potěmkinovými vesnicemi. Potěmkinovy vesnice jsou zajímavý problém. Na první pohled se ovšem může kníže Potěmkin jevit rovnou jako patron (ne-li přímo zakladatel) výstavnictví. Potěmkinovy vesnice nejsou ovšem ostenze, ale její opak, řekněme *pseudoostenze*. Přesto do problematiky ostenze patří. Potěmkinovi — a Potěmkinům — nešlo a nejde o to dát „vesnici“ k dispozici poznání, skutečnost *ukázat*, ale naopak k dispozici poznání ji nedat, skutečnost *skrýt*. Ukázat někomu Potěmkinovy vesnice, ukázat ve významu „ostenzivně sdělit“ znamenalo by dát mu je k dispozici natolik, aby je mohl skutečně rozpoznat, odhalit jako makety, atrapy, kulisy, padělky. Jiný příklad: rokoková paruka, to byla ostenze. Lidé tehdy ukazovali: mám paruku, splácím daň módě a dobrému tónu, dělám, čím jsem povinen svému stavu — nosím paruku. Naproti tomu paruka, která má zakrýt pleš, nemá být rozpoznána jako paruka, a její nošení není tedy ostenze paruky, ale „negace“ ostenze pleše, pseudoostenze vlasů. (Problém „Potěmkin“ a „paruka“ není ovšem — ve složitějších případech — řešitelný, pokud bychom jej chtěli udržet jen v mezích čisté ostenze — je řešitelný jedině v kontextu s ostatními sděleními, především v kontextu jazykovém. Nejvhodnější teoretickou základnou pro řešení „problém Potěmkin“ jsou

pak základní principy teorie her. Stejně jako každé lidské sdělování lze i ostenzi chápat jako hru — ve významu, který termínu „hra“ dává teorie her —, která může být buď kooperativní, nebo soupeřivá. Potěmkinovy vesnice patří k tomu druhému případu hry: nepodávají pravdivou informaci, ale snaží se vnést zmatek do informací protivníka.)

Ostenze má tedy poznávací charakter a zároveň i charakter společenský. Lidské vědomí je společenské vědomí: každý akt ostenzivní je elementární částicí společenskosti, kolektivnosti lidského vědomí a poznání.

5. CO LZE UKÁZAT A CO NELZE NEUKÁZAT. OSTENZE ZÁMĚRNÁ A BEZDĚČNÁ

Ostenzí lze nepochybně říci daleko více, ale i daleko méně než slovy. Aforisticky řečeno: gramatika ostenzivního „jazyka“ je tuze primitivní, existují vlastně jen tři pády (kdo, komu, koho-co), přitom ještě k nerozeznání od tří osob (já, ty, on, ona, ono). Je tu ovšem i množné číslo (my, vy, oni, ony, ona), ale jen jeden čas — přítomný —, jediné místo — zde —, a jediný způsob: indikativ. Zato slovník ostenzivního „jazyka“ je velmi výrazný a přesvědčivý a navíc neobyčejně bohatý, ale přízemně realistický, slepý nejen k ideálnímu a fiktivnímu, ale i k minulému a budoucímu, k tomu, co bylo a není, nebo není, ale bude.

Opusťme však aforistický způsob vyjadřování a vraťme se k solidní vědě: je daleko fantastičtější. Ostenzi jsme definovali jako dávání k dispozici poznávací aktivitě, vnímání a poznání. Dát k dispozici druhému mohu pochopitelně jen to, co k dispozici mám. Balnibarbiřané to konečně dobře poznali na svém vlastním hřbetě. Ostenzí je tedy možno sdělovat jen to, co k dispozici je, takové, jaké to je, nic víc. Ostenze je v každou chvíli omezena jen na věci (úrazy, události) v okamžiku sdělování aktuálně existující, na věci *přítomné*, přítomné v časovém i prostorovém smyslu toho slova, na to, co je „ted“ a „zde“. Termín *prezentace* to říká víc než výmluvně: co má být prezentováno, musí být *prae-sens*, musí být přítomno, musí být „při tom“. Toho, co je „při

tom“, co je a co tedy lze dát k dispozici poznání druhého, není však málo. Koneckonců to nejdůležitější, co lze dát k dispozici poznávací aktivitě druhého, má člověk k dispozici vždycky a všude: *sebe samého*. Svou přítomnost. Svoje momentální činy. Vždyť to, co člověk dělá (a to, co člověk je), dělá *uprostřed lidí*, a dělá to (či je to) uprostřed lidí i tehdy, jestliže se lidí straní: nemůže aspoň něco — aspoň své stranění se lidí, svou nepřítomnost, svůj útěk před lidmi — nedat k dispozici jejich poznávací aktivitě, nemůže to nesdělovat. Člověk mezi lidmi neustále sděluje, ať chce či nechce.

Tento závěr připadá možná nehorázný a přehnaný, vyplývá však zcela jednoznačně z toho, čím jsme ukazováni, ostenzi definovali. Buď je tedy třeba tuto definici („dát k dispozici poznávací aktivitě druhého“) zúžit, anebo připustit, že vedle ostenze *záměrné*, *aktivní*, „*přímé*“ (objektivně rozeznatelné třeba uvozujícím gestem nebo jiným „metaostenzivním“ sdělením) existuje i ostenze pasivní, *bezdělná*, *nezáměrná*, zcela automatická a zautomatizovaná, jejíž existenci si obvykle uvědomíme jen tehdy, pokud její projevy v určitém kontextu postrádáme. Stud citlivých lidí, kteří se hrozí veřejně ukazovat právě své dobré činy a nejlepší stránky, mluví ve prospěch této naší hypotézy. Milena Jesenská uvádí zajímavý doklad o Kafkovi, tajně páchajícím dobrodiním (Golstücker 1963: 280). „Stydl jsem se být šťastný,“ říká básník ve Frischově *Čínské zdi*. Stejně jako na tento („existenciální“) zážitek studu je možno odvolat se na zkušenost mnoha profesí, kde osobnost a zpráva o sobě samém jsou jedno a totéž, na zkušenost Mille-rovu obchodního cestujícího, na zkušenost herce, politika, ale koneckonců na zkušenost každého příslušníka profese „muž“, „žena“ či „člověk“. „Osobnost jako zpráva“ či „existence jako zpráva“ vypadá možná jako existencialismus, ve skutečnosti však jen objektivně potvrzuje to, co existencialismus objevil v hlubinách sebe-vědomí a vyjádřil v kategoriích „být viděn“, „Mitwelt“, „mitsein“, „être-avec“, a v existenciálních pocitech hnusu a hanby (Černý 1948: 46, 50). Vždyť „organismus jako zpráva“ je už docela regulární kybernetika, docela „normální“ (tj. reálně fantastický)

Norbert Wiener. Musíme prostě připustit, že vedle okázalé okázalosti (která může mít i formu okázalé neokázalosti) existuje i cosi jako „neokázalá okázalost“, jíž se nelze ani při největší neokázalé neokázalosti vyhnout.

I zde, v oboru ostenze sebe samého, a dokonce především zde existují ovšem Potěmkinovy vesnice, někdy narychlo postavené (a snadno odhalitelné), někdy pracně budované a udržované po celý život. Všude, kde je strach z druhých, je život přetížen a spoután ostenzí, zbytečnými, společensky však vyžadovanými ostenzivními sděleními, formálnostmi, „komediemi“, vnějšími projevy, „tyát-ry“. Vědomí poznávací aktivity druhých deformuje naše jednání. Mnohdy je naše jednání víc sdělení než jednání (termíny nevlastní jednání, neautentické bytí, odcizení jsou pak velmi na místě), často přinášíme bohu ostenze aspoň zdánlivé oběti v podobě votivních Potěmkinových vesnic. Že takové ostenzivní sdělení není levné (a Potěmkinovy vesnice rovněž ne), že stojí čas, peníze, že plýtvá lidským potem a lidským životem, to poznali na vlastní kůži už Balnibarbírané.

6. VĚC JAKO SDĚLENÍ A ČLOVĚK JAKO SDĚLENÍ: BILANCE A PROGRAM

Jak vidět, dala by se z materiálu, který je k dispozici všude, rozvinout málem celá důmyslná teorie potěmkinovských vesnic. Ostenze, původně chápána jako něco okrajového, jako prakticky takřka neexistující, jakoby pouze imaginární limitní bod sdělování, se ukázala jako něco živě existujícího, jako mohutný, složitý, naprosto nezanedbatelný jev, zasahující do mnoha oborů (sociologie, sociální psychologie, sociometrie, psychologie, antropologie, teorie sdělování, teorie poznání, filosofie). Vedle ostenze „pravé“ našli jsme i ostenzi „nepravou“, „potěmkinovskou“, vedle ostenze věcí (jíž se zabývá např. výstavnictví, aranžérství nebo také cestovní ruch) narazili jsme i na přesložitý obor ostenze lidí (člověk je složitá „věc“, proto ta složitost), kam patří i nezáměrná „ostenze sebe samého“.

Bylo by třeba prozkoumat z tohoto hlediska celou oblast lidského „dávání najevo“, „ukazování se“ a „dělání zajímavým“ — od ostentativního blýskání se citáty, vědomostmi, zájmy, vzděláním, ušlechtilostí, hrubostí, cynismem, citovostí, lhostejností atd. až po demonstrativní či ostentativní účast na kulturních, náboženských či politických akcích. Pojem ostenze může být zde všude neobyčejně užitečný. Jde až ke sdělovací podstatě takových sociálněpsychologických úkazů, jako je sugestibilita, sugesce, nápodoba, „nákaza“, či složitých „unanimistických“ útvarů lidského společenství, jako je kolektiv, dav, lidská smečka, mládežnický gang, školní třída, divadelní orchestr, divadelní hlediště, sportovní publikum, jazzové, bigbeatové či symfonické auditorium. Je to vždy *složitá síť vzájemných ostenzivních spojů*; právě ona je podkladem sociální psychologie těchto útvarů a člověka v nich. Právě ona vytváří například na divadle z jednotlivých návštěvníků kompaktní a homogenní divadelní publikum. Ale nejde jen o tyto složité ostenzivní sítě, vznikající ve velkých skupinách typu „tváří v tvář“ (face to face groups; Allport 1924), a dokonce i v té nejjednodušší společenské jednotce, již je lidská dvojice. Stačí sledovat například jen erotické vztahy: co je tu ostenzivních vazeb a sdělení, od ostenzivního sdělení pohlavní příslušnosti (jež obstarává už sama základní pohlavní diferenciacce v oblékání a uplatnění druhotných znaků v módě), přes námluvy, koketerii, pozornosti, úsměvy, pohledy, pohledy opětuující pohledy, pohledy ostentativně nereagující na pohledy — až po erotiku a sexualitu, kde mají ostenzivně sdělovací prvky vrcholný význam, až po sexuální a manželské soužití, jehož krize jsou přechasto krizemi sdělování a sdílení. Kdo nepochopil, že erotika a sexualita jsou mimo jiné (ale často především) sdělování, nepronikl příliš hluboko do těchto vztahů. — V termínech sdělování a ostenze lze však popsat i některé formy odcizení; výhodou této sdělovací terminologie je to, že je objektivní, zatímco dosavadní psychologický přístup k těmto formám odcizení trpí subjektivní terminologií. Odcizení se nám pak bude jevit jako „bytí pro sdělení“, tedy opravdu „nevlastní bytí“. — Zajímavý a zce-

la nevyčerpatelný materiál nabízí i studium *vývoje* ostenze, zejména její *ontogeneze*. Třeba jen dětství: s jakou intenzivní potřebou ostenzivního sdělování se tu setkáváme! „Ukaž, prosím, prosím, ukaž!“ A naproti tomu: „Tati, dívej se! Tati, sáhni, no tak sáhni si přece, když říkám!“ A ta zvláštní citlivost, která provází projevy ostenze u dospívajících (dokud ji neotupíme): kolik je tu snahy ukázat se (Pucholtovo „sleduj mě!“ z Formanova Černého Petra) a ostychu z ostenze! Co víme o *fylogenezi* ostenze, o jejím vzniku a vývoji v prehistorii a v dějinách, o jevech a projevech, které ostenzi předcházely, co víme o „příbuzných“ a „předcích“ ostenze — tohoto specificky lidského druhu sdělování — ve světě živočišném a rostlinném? (Světová literatura otiskla nedávno překlady esejů Rogera Cailloise *Zobecněná estetika* a upozornila na jeho práce *Natura Pictrix*, *Křídla motýlů* a *Fulgore*, zabývající se z estetického hlediska těmito otázkami; Caillois 1964.) — A kolik zajímavého, synteticky dosud nezpracovaného materiálu nabízí studium *patologie* ostenze u jednotlivců i celých společenských skupin a epoch, s celým spektrem patologických projevů od neškodné ostentace a afektovanosti až po exhibicionismus a hysterické sebevraždy. Krátce: systematické zkoumání ostenze (pokud tento pojem a princip hodláme akceptovat) nás teprve čeká.

Postřehy o ostenzi, zejména o ostenzi člověka uprostřed lidí, jsou ovšem prastaré; najdeme je u nejrozumnějších autorů od Marca Aurelia přes Shakespeara (Jacquesův monolog v *Jak se vám líbí*, *Hamlet*) Komenského (*Labyrint*) a Calderóna (*Velké divadlo světa*) až po Russella a Wittgensteina (kde jde ovšem o ostenzi v poloze logické a epistemologické). — Autor této statí se bohužel nemůže pochlubit tím, že by měl za sebou důkladnou rešerši svých „předků“, tím méně, že by přečetl vše, v čem je o tom, co zahrnul pod pojem ostenze, zmínka. Ostenze — aspoň některých jejích aspektů — se rozhodně dotklo bádání klasiků moderní lingvistiky a sémantiky (De Saussure, Malinowski, „mimojazykový situační kontext“, Urban: problematika „univers de discours“), psychologů zvířat, teorie Ashbyho, Wienera,

Shannona, McKaye; snad by stálo za to i nahlédnout do „obecných sémantiků“ a „generálních sémantiků“. Možná že k podobných hlediskům dospěla vojenská věda (tento druh komunikace je přece ve válce krajně důležitý!), snad by se leccos našlo u středověkých logiků, a není dokonce vyloučeno, že by se mezi spoustou nádherné fantastiky zatřpytila zrnka zcela reálných postřehů u teologů zabývajících se zjevením či svátostmi (nezapomeňme, že *communio* je i přijímání svátostí a *religio* jsou vlastně spoje!). Pasáž o tom, jak si dítě osvojuje jazyk, s klasickým popisem ostenzivního definování slov najdeme ve *Vyznáních* sv. Augustina. Možná že ještě víc než v západní, evropské teologii by se našlo v náboženské filosofii a kultuře Orientu například u klasiků zen-buddhismu. Možná že je třeba jít spíš na druhou stranu, k Lockovi, Peirceovi, Deweyovi, Allportovi, k moderním behavioristům a behavioristikům, psychologům a sociálním psychologům. A zejména k praktikům ostenze. I o problematice ostenze a ostentace (o nic jiného vlastně nejde!) hovoří „do prázdna“ Adolf Loos: jeho myšlenky o ornamentu němě předpokládají ukazování; klasické dílo ostenze, ostentace a provokace ukutečnil však svou holou ostentativně neostentativní stavbou přímo proti oknům císaře pána, Vídně a císaři navzdory. — Pokud jde o „ostenzi sebe samého“ a problematiku „člověka mezi lidmi“, nejvíc materiálu najdeme v literatuře a umění. Co jen dramata — a hlavně komedie — je napsáno na téma „ostenze“ a na téma „Potěmkin“! Klasikem tohoto tématu je Molière se svým *Tartuffem* a *Misanthropem* (*Misanthrop* je vlastně pamflet o odlidšťující moci ostenze), ale stejně i Gogol (*Revizor*), Ostrovskij (*Bouře*, *Talenty a ctitelé*), Gorkij (*Na dně*), Škvarkin (*Obyčejné děvče*), O'Neill (*Velký bůh Brown*), Dostojevskij, Gide (*Penězokazi*), Sartre, Tolstoj, ti všichni psali mimo jiné také o ostenzi, i když ji tak nejmenují. A ke klasikům ostenze můžeme přičíst i Offenbacha, lépe řečeno Hectora Crémieux: vzpomeňme na Veřejné Mínění, deformující chování hrdinů jeho apokryfu *Orfeus v podsvětí*, vzpomeňme na jejich „nevlastní chování“, „neautentickou existenci“ — a zjistíme, že je to klasické dílo o odcizující síle ostenze!

7. OSTENZE A „DIVADLO V ŽIVOTĚ“. OSTENZE A TEORIE INFORMACE

Už nejstarší postřehy spojují ostenzi sebe samého a ostenzi člověka vůbec s *divadlem*. Částečně právem, částečně neprávem. Na první pohled je v ostenzi a jejích projevech, tak jak jsme je vypočítávali, cosi divadelního, zejména tam, kde jde vyloženě o spektakly a podívané (triumfy, parády, sporty, spartakiády, „circenses“). Divadelníkům bila tato analogie vždycky do očí (Shakespeare, Calderón). Není divu, že nejdůsledněji a nejsystematičtěji vyslovil myšlenku o „divadle v životě“ a o „tématizaci života“ právě divadelník, totiž ruský teoretik, praktik, filosof a bojovný ideolog divadla (vše budiž divadlem!) — Nikolaj Jevreinov (1923: 118; též Evreinoff, 1930). V zájmu přesnosti je ovšem třeba říci, že ostenze a všechno to „velké divadlo světa“ je natolik divadlem, nakolik je *podstatou* divadla právě jen *pouhé* ukazování (ukazování toho, co je a jaké to je). Slova „show“ a „kazaliště“ se zdají napovídat, že ukazování jednou z podstat divadla skutečně je, ukazování je však *nespecifická* podstata divadla, je to spíš *nulový bod* divadla; tam, kde začíná skutečné divadlo, byť sebeprimitivnější, byť jen „divadlo v životě“, není už jen sama ostenze, ale i druhá, vlastní *specifická* podstata divadla, řekněme „převtělování“, „hra“, „umělý svět“, „model“. To je také rozdíl mezi ostenzí a Brechtovým „každodenním divadlem“ z *Pěti básní pro divadelníky*: zatímco při ostenzi nesdělují nic jiného než to, co ukazují, každodenní divadlo sděluje právě *něco jiného*, jeho „herci“, svědkové dopravní nehody, kteří ji teď názorně rekonstruují vyšetřujícímu orgánu a hrají počínání jednotlivých účastníků, *neukazují jen sebe samé, ale především modelují sebou samými* právě to „něco jiného“, totiž *průběh nehody*. *Hrají*. Naproti tomu ostenze *nehraje*. *Je*. A sděluje jen to, co je. Jen to, nic víc. Žádný „význam“.

Právě toto hledisko — či spíše právě nepřítomnost tohoto hlediska však spojuje teorii ostenze s teorií informace: pro teorii informace existuje *jediná skutečnost* — zpráva: v teorii ostenze naproti tomu *jediná zpráva*: skutečnost. Obě teorie kladou tedy rovnítko mezi zprávou a skutečností,

i když každá z nich píše tuto rovnici z jiné strany. Teorie ostenze není v rozporu s teorií informace; naopak — z jiných základních principů dochází k stejným výsledkům.

Lze očekávat, že k pojmům teorie informace, tj. k pojmům, které byly teorií informace pevně vypracovány a praxí skvěle potvrzeny, budou v teorii ostenze existovat jisté analogie, tedy analogické pojmy jako sdělovací kanál, jeho kapacita, propustnost, kód, signál, výběr, neurčitost, šum, atd. Řešení této otázky by potřebovalo logicko-matematické zpracování, proto ji necháme otevřenou. (V některých vědních oborech — např. v psychologii — se při aplikaci zákonitostí teorie informace platnost těchto analogií mlčky předpokládá.) Zdá se ovšem, že všech těchto *přirodních* zákonitostí při ostenzivním sdělování podvědomě — nebo téměř neuvědoměle — využíváme. Zdá se například, že třeba muzeum pracuje s redundancí naprosto stejně (v tom, jak jí využívá i v tom, jak se jí vyhýbá) jako lidská paměť. (Co je ostatně muzeum jiného než ostenzivní paměť? Třeba berlínská instalace babylonské brány v Pergamském muzeu: do Berlína, zdá se, z této monumentální keramické brány přenesli jen „místa s největším množstvím informace“, tj. keramické cihly s reliéfem, zatímco „redundantní“ výplň, totiž cihly bez reliéfů, si mohli doplnit sami.)

Ale nejde jen o tyto organizované a promyšlené akce. V každodenním životě se chováme, jako bychom aplikovali zákonitosti o vztazích informace, šumu a redundance: šum je spolu s redundancí odedávna *jedinou účinnou obranou* proti nežádoucí *ostenzi sebe samého*: dokonale redundantní tuctová banalita je nenápadná, a šum konvence a životního tyátru je kouřovou clonou, již je možno odvést pozornost, nebo za níž je možno se skrýt.

8. OSTENZE A JAZYK

Čistá ostenze, ostenze, která by sdělovala sama, bez doprovodu jiných sdělovacích forem, ostenze neposkvrněná jazykem ani gestem, jazykem mimiky, je — mimo oblast ostenze bezděčné — velmi vzácná. Právě proto, že bezděčně sdělujeme pořád a že tedy sdělování pro-

bíhá za podmínek redundance a šumu, musíme všude tam, kde nám na tom záleží, kde sdělujeme záměrně, použít uvozujících sdělovacích prostředků. Především se ostenze vyskytuje v kontextu jazyka: člověk je mluvící živočich — a kde nechce ostenzi skrývat anebo ji maskovat za nezáměrnou a bezděčnou, tam obvykle nemá důvod o tom, co ukazuje, nemluvit. Jazykový doprovod je často i nadbytečný („Tak my jsme tedy tady...“). Klasické spojení jazyka a ostenze je ovšem ostenzivní definice: žádná složka tu není nadbytečná a právě v jejich spojení je smysl tohoto sdělovacího aktu, lépe řečeno dvojaktu slučujícího pojmenování věci a definování názvu. Ale stejně významné jsou tu výklady s demonstrací (srv. například Max Dessoir: *Die Rede als Kunst*) nebo naopak prohlídky s komentářem či diskuse nad ukázkou, jak je dobře známe z každodenní praxe.

Vztah ostenze a jazyka, to je ovšem celý komplex otázek (některými se zabývali už klasikové lingvistiky), které tu můžeme jen naznačit. Zcela stranou musíme nechat otázku vývojové (fylogenetické) *priority*; možná že ostenze je ve svých předchůdcích starší než jazyk, možná že klíčem ke vzniku a vývoji jazyka je ostenze nástrojů, této specificky lidské skutečnosti vyrobené člověkem, skutečnosti spojující přítomnost své výroby s budoucností svého použití či přítomnost svého použití s minulostí své výroby. Možná. Odpovídalo by to zhruba Engelsově domněnce. Pokud jde o ontogenezi, tam je jazyk zřetelně až druhotný: osvojení jazyka dítětem probíhá vlastně jako montáž dvou ostenzivních zpráv, ukazované věci a ukazovaného zvuku (či pohybu) jazyka, kde v jedné ostenzivní zprávě nacházím postupně klíč k „dešifrování“ druhé, či jinak řečeno, kde v druhé zprávě objevuji postupně reprezentaci toho, co mi první prezentuje. — Přesto základní, primární a specificky lidskou formou sdělování je sdělování jazykové. Nikoli ostenze, teprve jazyk vytvořil člověka, jazyk konstituuje jeho vědomí, a je tedy jeho nejvládnější a nejlidštější součástí; teprve jazykem stává se člověk člověkem a do doby, než se jím stane, se tedy nedá mluvit v plném smyslu ani o ostenzi. Neobejde-li se jazyk bez ostenze, neobejde se ani ostenze bez jazyka: každého ostenzivního sdělení se účastní

— prostřednictvím vědomí — minulé akty jazykové, právě tak jako každým jazykovým sdělením se ve vědomí aktivují minulé akty poznávací a ostenzivní.

9. TEORIE OSTENZE A TEORIE SDĚLOVÁNÍ

Za prvé: Pojem ostenze umožňuje popsat, pojmenovat a zmapovat jisté území v oblasti sdělování, a doplnit tak mezeru v teorii komunikace, komunikace mezi lidmi. O předběžné zmapování jsme se pokusili na předcházejících stránkách; poznali jsme, že je to oblast velmi rozsáhlá, naprosto ne bezvýznamná, a že tedy ostenze je důležitý, vůbec ne zanedbatelný a jen neprávem opomíjený druh *bezznakového* sdělování.

Za druhé: Jestliže jsme tedy akceptovali pojem ostenze, musíme se ptát, jaký je podíl ostenze na sdělování vůbec. A zjišťujeme pak, že ostenze neexistuje jen v mezích vlastního čistě ostenzivního sdělování, ale že navíc i *každé neostenzivní sdělování má svou ostenzivní složku*. Stačí tato jednoduchá úvaha: Jestliže skutečně neustále ostenzivně sdělujeme (ostenze je přece náš osud), jestliže vše, co jsme a co děláme, je zároveň — pokud to děláme před lidmi — ostenzivní sdělení, pak i každý náš jazykový projev a každé jiné *neostenzivní* sdělení je *zároveň ostenzí*, ostenzí tohoto sdělení samého, a každá naše sdělovací aktivita ostenzí sebe samé.

(To neznamená, že sdělení = ostenze! Neostenzivní druhy sdělování, například sdělování jazykové, se *způsobem*, jakým nás informují, naprosto liší od ostenze a nemají s ní nic společného: jestliže pouze vyprávím, *neukazuji* přece událost samu. Ale i toto neostenzivní, neukazovací vyprávění či dávání zprávy má svou ostenzivní složku: ukazují se sebe samo. Slouží, samozřejmě, především informování o něčem jiném, ale informuje — už tím, že je k dispozici našemu poznání — i o sobě samém.)

Tato ostenzivní složka každého neostenzivního sdělení zůstává ovšem, díky své *redundanci*, v obrovské většině případů *nepovšimnuta*. V redundanci jsme poznali ideální

ochranu proti nežádoucí ostenzi. Redundantní znaková skutečnost má tedy stejný osud jako jiné ukazované věci s nadbytečnou informací: být „neviděna“. Je redundantní, proto ji nevnímáme, přezíráme, vulgárně řečeno „zasklíváme ji“, vidíme skrz ni jako skrz sklo, je pro nás průhledná: vnímáme jen to, co je „za ní“ — skutečnost, o níž nás zpravuje.

Za třetí: teorie ostenze umožňuje nově nazřít celou problematiku sdělování mezi lidmi. Především tím, že narušuje dosud nedotčený *monopol znaku* v oblasti sdělování (lidského sdělování), že sem vniká jako enkláva sdělování *bezznakového*. Umožňuje tak uvažovat o eventuálním budoucím *sjednocení problematiky znaku a problematiky modelu*.³⁾

Problematika znaku a problematika modelu má totiž mnoho společného. Abstrahujeme-li od rozdílů mezi nimi a definujeme-li model i znak pragmaticky (pragmaticky ve smyslu Morrisově, tj. vzhledem k uživateli), rozdíly nám zmizí a můžeme pak znak chápat jako zvláštní druh modelu specializovaný na sdělování, jako sdělovací model. V termínech teorie modelování můžeme pak definovat i ostenzi, totiž jako sdělování pomocí *originálu*.

Z ostenze mohu pak odvodit celou teorii sdělování. Základní případ je ostenze: Ukazuji, sděluji to, co je, tím, co je, samým. Co však, jestliže to, co chci ukázat, není k dispozici? Pak беру to, co k dispozici je, jako *náhradu* toho, co k dispozici není, dělám z toho, co k dispozici je, model nepřítomného originálu, reprezentuji tím (znovuzpřítomňuji) nepřítomný originál.

(Teorie ostenze nám tu tedy funguje jako předmostí, přes něž lze propašovat teorii modelování do teorie sdělování. Akceptuji-li „sdělování pomocí originálu“, musím přijmout i „sdělování pomocí modelu“. A naopak, chápu-li

3) Podobně jako v teorii znaku lze i v teorii modelu mluvit o syntaxi, sémantice a pragmatice. Syntax modelování je teorie systémů, „sémantika“ modelování využívá nauky o izomorfii, homomorfii a izofunkcionalismu systémů, teprve v pragmatice lze však mluvit o modelech. Model lze tedy definovat pragmaticky, a nikoli sémanticky, jak se to dosud běžně praktikuje. Kromě toho izomorfie je pojem neobyčejně pružný, takže mluvit o „nepodobnosti“ dvou existujících systémů je vlastně velmi nepřesné. To také diskvalifikuje všechna tvrzení o „nepodobnosti“ znaku jeho designátu. (Ashby 1961: 141)

sdělování jako oblast sdělovacích modelů, pak pro mne vyplýne ostenze jako takový případ sdělování pomocí modelu, kde jako model slouží originál sám.)

Model — a ostenze modelu — není ovšem jediné východisko ze situace, kdy nemůžeme ukázat originál. Pro některé účely je daleko vhodnější ukázat *vzorek*, tedy určitou, byť zcela bezvýznamnou *část* věci samé, nebo dokonce ukázat něco zcela jiného, ne však model, ale něco, co má ovšem s věcí samou zcela věcnou souvislost. Například následky (neopatrnosti), účinky (výbuchu) atp. Je-li ostenzí modelu přístup *metaforický*, pak toto druhé řešení (řešení vzorkem nebo něčím, co je ve věcném vztahu) má charakter výrazně *metonymický*, přičemž vzorek je přímo školní případ synekdochy (*pars pro toto*). V praxi ovšem užíváme obou postupů, oba se skvěle doplňují: jsme-li turisté, děláme fotografie i sbíráme suvenýry, jsme-li návrháři, vypracujeme skicu i přiložíme vzorek materiálu atd.

Zatímco „sdělování originálem“ a „sdělování metaforou“ lze navzájem přesně ohraničit a odlišit, metonymickou ostenzi od vlastní ostenze dost dobře odlišit nelze. Každá ostenze má v menší či větší míře metonymický charakter nebo aspoň jakýsi metonymický „čtvrtý rozměr“: nikdy nemohu dost dokonale oddělit to, co ukazují, od toho, co ukazovat nechci, ohraničit to, co ostenze „říká“, od toho, co už „říkat nemá“. Věci žijí ve vzájemných vztazích a vytrženy z nich dostávají se do nových vztahů: vše nutně bylo a je v jistém kontextu, vše tedy nutně ukazují v určitém kontextu, vše je součástí něčeho (a tedy i zprávou o tom, čeho je součástí) nebo výsledkem něčeho (a tedy i zprávou o tom, čeho je výsledkem), a může tedy o svém kontextu vypovídat.

Poznatek o metaforickém charakteru modelu a metonymické povaze ostenze není, domnívám se, bezvýznamný. Už Roman Jakobson (1964: 74) svým lingvistickým rozбором afázie dokázal, že metafora a metonymie jsou samým základem výstavby jazyka. Ukazuje se však, že oba postupy jsou ještě fundamentálnější: vycházejí ze stavby skutečnosti samé, a nacházíme je tedy i v samých základech sdělování o skutečnosti.

Zjištění o metonymickém charakteru ostenze pokládám

za závažnější než například problematiku tzv. „přirozených znaků“, jichž se tato „metonymická“ ostenze rovněž dotýká. Domnívám se, že řešení, které nabízí teorie ostenze, je méně násilné, a tedy přijatelnější než teorie „přirozených znaků“, tento nejslabší článek sémiotických teorií. Vždyť souvislost „přirozených znaků“ („příznaků“, „natural sign“) s vlastními znaky je víc terminologická než meritorní: jde přece o znaky mimo situaci semiózy, dokonce o znaky mimo komunikaci mezi lidmi vůbec. Teorie „přirozených znaků“ má ovšem jisté oprávnění při výkladu animální komunikace — ale i zde je možno se bez „přirozených znaků“ obejít a vystačit prostě s Pavlovem.

Uplatníme-li tedy na teorii komunikace principy ostenze a modelu, celá problematika lidského sdělování a zároveň i celá problematika „sdělovacích modelů“ a „sdělovacích originálů“ (zkrátka všech lidských „věcí ke sdělování“) se nám zkoncentruje do čtyř klíčových problémů: do problému *ostenze* (včetně ostenze vzorku), do problému *ostenze modelu* (model ukazují jako originál, pro model sám, a nikoliv pro to, co modeluje), do problému *sdělování pomocí modelu* (na rozdíl od předešlého případu zde není cílem ukázat model sám, ale dát informaci o „něčem jiném“ — totiž o originálu „za modelem“) a konečně do problému *sdělování jazykového*. Čtyři základní otázky teorie komunikace mezi lidmi. Problémy, jejichž řešení z hlediska teorie ostenze a modelu by přineslo mnoho závažných podnětů i pro teorii sdělování uměním.

10. OSTENZE A UMĚNÍ

Zabývejme se nakonec tím, jaké vyhlídky přináší zavedení pojmu ostenze teorii umění, jaké jsou vyhlídky tohoto pojmu v této oblasti a jaký význam má nebo může mít teorie ostenze pro teorii umění.

Za prvé lze význam teorie ostenze pro teorii umění spatřovat v tom, že *doplňuje* teorii sdělování: vždyť samo umění je mimo jiné i *druh sdělování*, a tedy vše, co řeší obecné otázky sdělování, řeší zároveň i obecné otázky umění jako sdělování.

Za druhé lze význam teorie ostenze pro teorii umění vidět v tom, že — jak jsme se pokusili naznačit — otvírá dveře teorie sdělování teorii modelování. Že umělecké dílo je model, tvrdí se dnes (ačkoli se používá i jiných termínů) takřka všeobecně. Zdá se ovšem, že většinou se toto tvrzení pronáší spíš jen jako *metafora* nebo volná *analogie* mezi uměním a vědeckým výzkumem (tak je to i např. u Dürrenmatta nebo u Frische) než s vědomím plné závaznosti klasifikace uměleckého díla jako modelu *sui generis*. Domnívám se ovšem, že právě tato druhá cesta je správná a že je třeba vyzkoušet, lze-li *model* chápat skutečně jako „genus proximum“, jako nadřazený druhový pojem, pod nějž lze zařadit umělecké dílo. Zdá se, že to právě mají na mysli Fischer či Garaudy. Garaudy (1964: 1) aspoň mluví o modelu „au sens que les cyberneticiens donnent à ce mot“.

A tu se právě ukazuje, že uspokojivé řešení této otázky je nemožné, dokud nemáme dostatečně propracovanou obecnou teorii lidského sdělování. Důsledné uplatňování pojmu „model“ v teorii umění musí totiž velmi záhy narazit a ztroskotat na oněch případech, kde máme co dělat s žánry, díly či uměleckými odvětvími, která zřetelně nemodelují, tedy na prastaré otázce umění „nezobrazujících“. Právě zde se však může neobyčejně šťastně uplatnit pojem *ostenze*.

Cílem zbývajících odstavců nemůže v žádném případě být vysypat z rukávu tuto spásnou „kombinovanou estetiku ostenze a modelu“ — co není, nemůže být ani sypáno —, přesto však se chci pokusit o některá — podle mého názoru nadějná — východiska.

Akceptovali jsme — předpokládejme — pojem ostenze. Budiž tedy řečeno, že umělecké dílo je *vždy*, v každém případě *věc na sdělování*, věc na ukazování, *věc k ostenzi*.

Všechny druhy, formy a žánry uměleckých děl, všechna umění, ať už pracují s tóny, s kamenem nebo s jazykem, se sdělují *ostenzí*: malíř obraz vyvěsí, herecký ansámbl své dílo předvede pomocí ostenzivně sdělovacího zařízení, kterému se říká jeviště, divadlo. Hudba se „ukazuje“, zvukově prezentuje našim uším v rozhlase nebo — s mimouměleckou přílohou ostenze interpreta — v koncertním sále.

(Odedávna existuje ovšem tendence pojmout i tuto nedobrovolnou neuměleckou přílohu výkonného umělce jako součást nedílného uměleckého sdělení. Pro moderní variantu těchto ostenzivních snah se někdy užívá — ne příliš šťastně — významově zcela jinak zatíženého označení „hudební divadlo“.) Film se prezentuje pomocí zařízení (místnosti a stroje) na prezentování, a literatura se sděluje rovněž ostenzí, ostenzí díla vytvořeného u jazyka a v jazyce (mluveném či psaném), i v tomto případě s „přílohou“ své knižní realizace jako artefaktu umění — či neumění — grafického, eventuálně i s přílohou svého předčitatele, přednašeče. To vše jsou fakta zcela triviální, která však ve své trivialitě svědčí o tom, že *základním zákonem* a zároveň jakýmsi *minimálním programem* umění je ostenze.

Není díla a není uměleckého směru či žánru, který by tento minimální program nesplňoval. Tanec, hudba, abstraktní malířství, pop-art, happening, aleatorika, zmíněné už „hudební divadlo“ — i všechny tyto namátkou vyjmenované umělecké projevy či umělecké experimenty splňují tento minimální program, totiž sloužit k ostenzivnímu sdělování, být věcí na ukazování. Právě tato vlastnost povyšuje na umělecká díla i předměty užité a odlišuje umělecký průmysl od spotřebního zboží. Člověk v umění upouští od svého každodenního vztahu k věcem. Ze služby věci člověku (jeho každodenní manipulování) se stává služba člověka materiálu, hmotě, věci, která najednou jakoby samozvanecky dominuje, vytržena z manipulování, přisvojena sobě samé tím, že se stala věcí na sdělování, na sdílení. Stačí někdy dokonce i minimální zásah člověka, jeho minimální služba materiálu, věci, v krajním případě samo „uvozovací gesto“ v podobě instalování, vystavení atp., a podmínky pro „minimální program“ jsou splněny, vztah vnímatele k věci může být „obrácen“ a vystavená věc přijata a poznávána jako „věc na ukazování“. To je případ surrealistických či neodadaistických objektů, plastik ze šrotu, Rauschenbergových *reálných* předmětů „vlepených do obrazu“, zkrátka podivných „přírodnin“, přírodnin druhé přírody člověka, povýšených uvozovacím gestem na „věci na sdělování“.

U mnohých uměleckých děl (a nemusí to být jen díla uvedených neikonických „abstraktních“ či příliš „konkrétních“ odvětví a směrů) je tedy tento minimální program umění (ukazovat samo sebe a nic víc) i programem *maximálním*.

Maximální program — a maximální *možnost* pro umění — je však v něčem jiném. Umělec nám obvykle nesděljuje jen svůj výrobek, dílo svého nápadu, svého mozku, svých rukou. Dílo samo o sobě obvykle není tou *jedinou a poslední skutečností*, kterou lze v umění sdílet a sdělit. Umělecké dílo je nejen skutečnost, která sděluje sebe samu, *ale může ho být užito i jako modelu*, jako skutečnosti, která vypovídá o něčem jiném. (Názory na to, čeho „je“ umělecké dílo vlastně modelem — lépe by bylo říkat „jako model čeho je umělecké dílo použitelné — a co je tedy oním „*maximálním programem*“ umění a jeho svrchovanou možností, se budou asi lišit. Ernst Fischer spolu s Rogerem Garaudym soudí, že umělecké dílo „je“ model společenských, lidských vztahů. Nepochybně mají pravdu — oni uměleckých děl jako modelu lidských vztahů skutečně používají, pro ně je tedy umělecké dílo modelem lidských vztahů. Pro praktického politika — stejně jako pro společenského myslitele — může být umělecké dílo skutečně výtečným modelem těchto vztahů. Domnívám se však, že *nejspecifičtější* užití je užití uměleckého díla jako modelu toho jedinečného a neznámého systému, kterému říkáme život, naše vlastní individuální, jedinečná a neopakovatelná existence, že tedy, heslovitě řečeno, *nejspecifičtější* užití uměleckého díla je jeho užití jako *modelu života*. Tolik k této otázce, která zřetelně přesahuje možnosti naší studie, takže pro ni zbylo místo jen v závorkách.)

(Budiž k tomu ještě dodáno, že toto užití uměleckého díla nezáleží jen na umělcích, ale — především, protože v konečné instanci! — na *vnímatelích*, na jejich *postoji*. Existuje postoj, který bychom mohli nazvat třeba *realistický*, užívající uměleckých děl jako modelů života, a postoj dejme tomu *estétský*, pro nějž poslední realitou je dílo samo. Záleží na vnímání, který může tento „estétský“ postoj — který není nijak vyhrazen pouze estétům, ale často i primitivům! —

zaujmout i k dílům „nejrealističtější“, zatímco na druhé straně „realistický“ postoj není nijak omezen na díla „realistická“ — ani ve smyslu bezbřehém —, naopak může být úspěšně zaujat vůči dílům zcela „odtrženým“, abstraktním.)

Za třetí může pojem ostenze prokázat určité služby *psychologii* umění, a to nejen psychologii vnímatele (psychologie obecně atp.), ale i psychologii tvůrce. Zatím těmto problémům — poněkud metodou hlubinné introspekce — věnovali pozornost především existencialisté. Nepochybně vedle odcizené existence, zcela obětované ostenzi, může existovat a existuje i odcizená, neautentická „nevlastní tvorba“, tvorba jen pro ostenzi tvůrce samého. Neboť je rozdíl: ostenze díla a ostenze tvůrce! Žádný tvůrce nemůže svým dílem nesděliti i sebe samého. Je však umění — „služba věcem“. A „naproti tomu“ — (řečeno s Karlem Čapkem) „je umění zlořečené a nečisté“... Pojem ostenze zasahuje tedy i do otázek umělecké *etiky*.

Za čtvrté má pojem ostenze určité „domovské právo“ i v teorii divadla. Co víc: právě teorii divadla by mohl prokázat neobyčejně platné služby: mohl by pomoci vyprostit tuto teorii z dosavadní odvozenosti z teorií literatury, z dosavadní závislosti na nich. Divadlo je svým charakterem — i psychologií svých tvůrců a diváků — ostenzi ze všech umění nejbližší. To, co se v divadle ukazuje — přesněji řečeno to, co by se v divadle *mělo* ukazovat —, nejsou však herci sami, ale opět *model*, herci samými z herců samých vytvořený; záleží však opět na mnoha činitelích, herci samými počínaje a *postoji* diváků konče, dojde-li tato maximální příležitost divadla svého využití. Otázka (nebo lépe řečeno tento komplex otázek) je ještě o to složitější, že některé prastaré i moderní tendence vývoje divadla zdůrazňují v něm opět ostenzivní prvky (a nejsou to jen kabarety, malé formy, divadla typu V+W), zejména ostenzi materiálů v jejich autentičnosti — od materiálů výpravy až po materiály herecké — ostenze autentického mládí na jevišti, autentické nahoty či autentických hvězd, autentického Gotta, Brodského či Pilarové.

V divadle prostě najdeme zhuštěny všechny *ctnosti* i *nectnosti* ostenze, její sílu i její slabost. *Nectnosti*: vystavování

sebe samého (herce, režiséra, tanečníka) (to koneckonců existuje v každém umění, ale zde se to projevuje *osobně*, „in natura“ a „in persona“, ať už ve prospěch role nebo na její úkor). Herec nebo režisér by nám toho někdy chtěli říci — a říkají — neobyčejně mnoho: o svých kvalitách lidských, o svých schopnostech uměleckých, chtěli by ukázat všechno krásné, co mají, a všechno skvělé, co dovedou. Neuvědomují si, že všechny tyto ostenzivní informace se mohou stát a stávají se — *šumem*, v němž zaniká to hlavní, informace o ztělesňované dramatické osobě. — Přitom však divadlo je — bohužel ne příliš často — i místem svrchovaných *ctností*, spojených s ostenzí sebe samého, a dokonce, dá-li se to tak říci — i *školou ostenze* v nejlepším slova smyslu. To, co je třeba ukázat a sdělit jako součást představení, nejsem zajisté já sám ani moje lidské kvality či schopnosti herecké, ale *model* mnou vytvořený; tento model však nevzniká jinak než tím, že ukazují — v patřičných chvílích — *vhodné* stránky sebe samého, že je dávám k dispozici poznávací aktivitě diváka. K tomu je ovšem zapotřebí dobře znát a dobře ovládat to, co má být dáno. A řečeno aforismem Stanislavského, je k tomu zapotřebí nemilovat sebe v umění, ale milovat (a dodejme: poznávat) umění v sobě. Velké umění herecké před obecnstvem ani před kamerou „nevyrábí“. Je k dispozici.

Poprvé v časopise *Estetika*, ročník 4 (1964) č. 1, s. 2–23 pod názvem „Ostenze jako mezní případ lidského sdělování a její význam pro umění.“ O podnětech a souvislostech víc v následující retrospektivě a retrakci.

OSTENZE PO PĚTATŘICETI, PŘESNĚJI POČÍTÁNO PO TISÍCI ŠESTI STECH TŘINÁCTI LETECH

I

Prvotní podnět k tomu, abych se zamýšlel nad fenoménem, kterému dnes říkám ostenze či přesněji ostenzivní *kommunikace* anebo také docela obyčejně ukazování a který jsem nejdříve pociťoval a uvědomoval si (s velkou nechutí) jako většinou nedobrovolné *ukazování se* (tj. ukazování *sebe samého*), jako „divadlo v životě“, „tyátr“ či jako „divadýlko“ anebo i „divadlo života“, mi dalo moje rané rozhlížení po literatuře a umění. Curtius má pravdu: evropské literatury (opravdu jenom evropské?) jsou těmito *topoi* přímo prostoupeny, a přistoupí-li k tomu existenciální zážitky doby dospívání, jedno nachází verifikaci v druhém. Nejenom herci, komedianti, ale i my ostatní „nosíme na trh“ svou vlastní kůži, a ta kůže je, zejména v čase puberty, náramně citlivá.¹⁾ Nebýt této citlivosti na každé *être vu*, zůstala by ta raná četba celkem bez odezvy, a naopak, nebýt oné četby, zůstaly by mé rané zážitky bez reflexe.

Pak přišlo studium divadla, snad nedopatřením. Původně jsem chtěl dělat filosofii, dokonce přímo jako obor. Ale studujte filosofii, když nad ní rozepjala strana, ten vševládnoucí démon, svá mocná křídla! Naštěstí tu byl nedávno otevřený obor divadelní vědy a zjištění, že tady je

1) S jakým porozuměním pro tuto citlivost a její paradoxy (a paradoxy vůbec) sleduje tyto stavy na sobě samém sv. Augustin ve *Vyznáních* (Kniha 2, hlava 9), stavy, kdy se člověk *stydí*, ba přímo bojí nedokazovat v jednom kuse svému okolí (a tím ho — podle Sperbera — i měnit), že se vůbec *nestydí* (pudet non esse impudentem). Sv. Augustina jsem tehdy ještě — kromě několika citátů — vůbec neznal.

té skutečné filosofie, zvláště ve Wollmanově divadelním semináři, stále ještě orientovaném převážně ingardenovsky, mnohem víc než na filosofii samé. A to jsem se teprve letmo sblížil — ale už si ji bezmála celou opsal! (xeroxy tehdy nebyly) — s *Estetikou dramatického umění* Otakara Zicha, tou vpravdě analytickou filosofií dramatického díla! Zdálo se tedy, že zážitek z tohoto úžasného intelektuálního dobrodružství *divadla jako vědy* (!) definitivně vytlačí *divadlo jako metaforu* zcela mimo okruh mých zájmů. Ale *Moderní ruské divadlo*, nevelká knížka Jindřicha Honzla, mne přivedla k Nikolaji Jevrejniovovi s jeho panteatralistickým viděním společnosti a historie v knihách *Teatr kak takovoj*, *Teatr dlja sebja*, *Théâtre dans la vie* a *Theatre in Life* a ty zase zpátky k téže metafoře, která, jak jsem čím dál tím víc zjišťoval, metaforou vlastně ani není. Právem přisuzuje Jevrejnov divadlu poslání obdobné jantaru, elektronu, jehož řecké jméno zůstane už navždy spjato s elektřinou, silou jantarovou, k jejímuž objevení a zkoumání nás právě tyto zlatisté fosilní krůpěje přivedly!

A pak, deset let poté, přišel třetí a rozhodující podnět, dokonce odněkud, odkud bych ho byl nejméně čekal. Původně totiž nebylo celé to moje tehdejší studium (?) matematiky, kybernetiky, logiky atd. atd. ničím jiným než pokusem o vnitřní emigraci, hledáním azylu, sebezáchovnou akcí před hrozbou totálního pohlcení stalinistickou divadelní i životní praxí (i ta měla ovšem v sobě cosi podivně — unheimlich — divadelního!), méně vybraně řečeno, záchranou před totálním zblbnutím. Všechny ty disciplíny, které mě tehdy lákaly — teorie informace, matematická teorie komunikace, ba i filosofie jazyka — měly navíc i jitrní svěžest naprosté (?) novosti. Lze se tedy divit, že jsem se chytl té nejlákavější a nejbližší teorie modelování v pojetí tak slibně se rozjždějící „české školy kybernetické“, tak jak ji představovalo Klírovo a Valachovo *Kybernetické modelování*!?

Ve své teorii toho, pro co razil název *vlastní model* (modèle propre) a pro co se teprve později, v právě ustavené *cognitive science*, ujal termín *mentální model*, na-

bídl totiž Miroslav Valach poněkud neobvyklou a přitom až triviální definici komunikace, sdělování, komunikace vůbec i komunikace lidské. Definice ztotožňovala komunikaci mezi systémy, ať už živými či neživými, přirozenými či umělými, s *přenosem* oněch hypotetických *vlastních modelů* z jednoho systému do druhého (či do více takových „druhých“), přičemž jako příklad prý nejdokonalejšího způsobu takového přenášení vlastních modelů se uváděla lidská řeč. (Nepochybně by stálo za to uvést příklad ještě dokonalejšího a vývojově mnohem staršího, ne pouze lidského způsobu přenášení vlastních modelů, jakým je jejich přenášení, ba přímo implantování tou nejpůvodnější, genetickou cestou, ale o tento způsob autoru či autorům — aspoň v těchto souvislostech — zřejmě nešlo.) Zato však jako krajní způsob přenášení vlastního modelu nějakého originálu, možnost v tomto případě zúženou na originály skutečně existující, připouštěli — vedle přenášení pomocí řeči — i opačný extrém, totiž možnost dosáhnout stejného výsledku, tedy faktického přenesení, tím, že příjemci umožníme, aby si kýžený vlastní model toho, co ho zajímá, pořídil sám, a to tak, že ho seznámíme přímo s oním reálně existujícím ORIGINÁLEM. Tato možnost, kterou autoři zmíněné teorie pouze nadhodili, a sami se jí už dále nezbývali, byla natolik zajímavá, že přímo vybízela k teoretickému prozkoumání. Navíc se podobná krajnost diskutovala, dokonce mnohem podrobněji, i v jiném díle, tentokrát čistě filosofickém, v Russellově „noetické závěti“, knize *Human Knowledge, Its Scope and Limits*. Bylo to, pravda, v docela jiném kontextu, v kontextu velmi neortodoxních definic, tak neortodoxních, ba nepatřičných, že se za skutečné definice ani nepovažují, přestože tu nejzákladnější pojmovou výbavu máme každý „definovánu“ právě takto. Russell zde však uváděl, a jak se zdálo, i razil pro tento vskutku neobvyklý, ba skandální, a přece elementární druh „definic“ název *ostenzivní definice*. A právě tento termín mi dal pojmenování pro ten můj problém, problém toho nejprimitivnějšího, nejelementárnějšího druhu lidské komunikace. Zbývalo už jen vypůjčit si od Russella

adjektivum, slovo ostenzivní, ukazovací, dosud nepříliš obvyklé, a tedy nezatížené dalšími významy, odvodit z něho zpětně substantivum, slovo *ostenze*, a název pro celý tento ne zcela nedůležitý způsob sdělování byl na světě.

(To, že mě mezitím už Quine v této mé vypůjčovací aktivitě předešel a přesně stejného substantiva použil pro něco poněkud odlišného, totiž nikoli pro ten „můj“ do té doby bezejmenný primitivně „divadelní“ způsob komunikace, ale jako poněkud *lazy term* pro onen Russellem popisovaný druh definic (či „definic“), jsem pochopitelně netušil. Moje pozornost se totiž cele upjala k jinému problému, nikoli terminologickému, ale meritornímu: lze-li takto, v termínech přenášení vlastního modelu pomocí originálu, tedy, řekněme, pomocí *věcí samé* popsat tento mezní druh lidské komunikace, ostenzi, není pak možno obdobně, jakožto komunikaci *buď* pomocí originálu, *anebo* pomocí náhražky originálu, modelu, popsat lidskou komunikaci vůbec?)

(Tato otázka mě pálila na jazyku hned při psaní první věty mého pojednání o ostenzi — už zde se mluví o *sdělování* a o *modelu*! —, nakonec se naštěstí podařilo tento problém, který by jasné ohraničení ostenze zbytečně komplikoval, odsunout na pozdější dobu. Přišel na řadu hned v dalším pojednání, v pojednání s latinským — a wittgensteinovským, Ludwigu Wittgensteinovi poplatným názvem „Tractatus de artis genere proximo“.)

(A ještě třetí dodatek, který *musím* napsat. Dříve než byla moje druhá studie, ta s oním wittgensteinovským názvem, vytištěna, došlo ke zcela jedinečnému, vskutku velkému aktu sebeobětování a ostenze: upálil se student Jan Palach. A krátce po něm, jako druhý, ale stejně jedinečný v té ostentativní sebeoběti uprostřed tolikeré bezmoci — či lhostejnosti — neméně citlivý mladý muž Jan Zajíc. Nebyli bez předchůdců. Nedlouho předtím, i když až v dalekém Saigonu, podobným způsobem ostenzivně protestovali buddhističtí mniši. Tentokrát to však bylo TEĎ a ZDE. Došel jsem právě — bylo to v lednu 1969 — korektury svého *Traktátu*. Studie o ostenzi byla už venku, málem dva roky. Připsal jsem tedy Palachovi aspoň svůj právě korigovaný *Traktát: Janu Palachovi, který nám připomněl, že náš ži-*

vot? i naše smrt je sdělením. Ale poprávu patří ta dedikace sem. Do *ne pouze slovního* kontextu a *ne pouze této* studie o ostenzi, fenoménu, o němž někdo jenom píše, zatímco druhý...)

II

„Ostenze“ vyšla v únoru 1967 na stránkách prvního čísla čtvrtého ročníku revue *Estetika*. Vědeckým recenzentem „Ostenze“ byl univ. prof. RNDr. Otakar Zich, zakladatel oddělení moderní logiky na Filosofické fakultě Karlovy univerzity v Praze, syn estetika prof. PhDr. Otakara Zicha, autora *Estetiky dramatického umění*, zakladatelského díla české divadelní teorie.

„Ostenze“ přes všechny své chyby (jak chatrně je tu např. vyznačena hranice mezi ukázáním čehosi jedinečného proti „definování“ třídy ukázáním vzorku, tedy exemplifikací!) měla až překvapivě příznivý ohlas. Přivítal ji mimo jiné sám Roman Jakobson. Díky jeho doporučení a pod patronací Thomase A. Sebeoka mohla být potom anglická variace na téma ostenze (sdělování pomocí originálu) a jejího protějšku (sdělování pomocí modelu) přednesena v Research Center for the Language Sciences na Indiana University v Bloomingtonu. Profesoru Jakobsonovi byla pak v tištěné podobě (Osolsobě 1971) přednáška dedikována.

To spolu s dalšími citacemi a pozitivními zmínkami zejména v pracích Umberta Eca (1976) utvrdilo autora studie v přesvědčení, že všechno je v naprostém pořádku, takže stačí pokračovat v pátrání po analogických přístupech a rozvíjet či domýšlet systém z jeho vlastní dynamiky. Nikdo totiž autora neupozornil, že jeho poněkud odvážný nárok na prvenství — „O zakreslení této oblasti do mapy teorie sdělování se pokouší tato studie [...] pokud vím, v této šíři, z tohoto hlediska a s tímto zaměřením (na ukazovanou věc, nikoliv na ukazovací gesto) vůbec poprvé“ — je zcela neoprávněný. A nikdo ani slůvkem nenaznačil — copak to opravdu nikdo nevěděl? —, že bezmála tisíc šest set let, od A. D. 389, už existuje přinejmenším stejně rozsáhlý i stejně tematicky zaměřený spis — traktát

De Magistro sv. Augustina. Ani na to, že už od roku 1943 existuje i v češtině překlad tohoto traktátu z pera světo-
vě proslulého klasického filologa a estetika Karla Svobody (Svoboda 1932, 1938, 1943), překlad ještě v témže roce recenzovaný Pavlem Trostem (1943) přímo na stránkách listu Pražského kroužku, časopisu *Slovo a slovesnost*!

To bylo ovšem závažné *faux pas*. Když na ně autor konečně — více než po deseti letech! — sám přišel, bylo už pozdě. Všechny jeho práce zabývající se ostenzí, dokonce i práce širě pojaté, nahlízející na ostenzi v rámci širšího systému „algebry“ či „Mendělejevovy periodické soustavy“ (později označené skromněji za „typologii“) epistemických situací, všechny zatížené týmž ignorováním skutečného tvůrce teorie ostenze, byly už publikovány a zčásti i přeloženy (Osolsobě 1979). Ve snaze zjednat nápravu nedokázal už autor nic než propašovat kratičkou poznámku do korektury své připravované studie útočící proti imperialismu lingvistickému ve jménu imperialismu „theatristického“ (Osolsobě 1980). Teprve po dalších šesti letech, v hesle „Ostenze“, psaném pro Sebeokův *Encyklopedický slovník* (Osolsobě 1986) se podařilo dát naplno průchod pravdě, po zásluze označit skutečného tvůrce teorie ostenze a doplnit historii idejí o historii tohoto *toposu*, tedy o detail přinejmenším z hlediska historické spravedlnosti určitě ne bezvýznamný.

Samo encyklopedické heslo má tři části, z nichž první se zabývá teoriemi interpretujícími ostenzi jako komunikaci „by means of non-signs“, druhá teorií ostenze chápané jako „communication by means of ostensive signs“, třetí pak nechává problém ostenzivní *komunikace* stranou a uvažuje (kratičce) o ostenzi ve významu „ostenzivní definice“. První část začíná nejstarší definicí ukazování (*deixein*, *deixis*) z Platónova *Kratyla* (v hesle ovšem citovanou z anglického překladu): „by show I mean bringing before the sense of sight (430) ...before the sense of hearing“ (431), v podstatě shodnou s definicí naší: „dát něco [někomu] *k dispozici jeho poznávací aktivitě*“. Heslo pak pokračuje stručným zhodnocením hlavních principů teorie Augustinovy a konstatováním, že po celá staletí byly Augustinovy myšlenky

zcela zapomenuty (koho by mohla zajímat teorie čehosi tak primitivního a banálního, jako je ukazování či ukazování prstem?!) a Augustinův traktát čten výlučně jako pojednání teologické. Prý jedině Komenský, tedy Comenius, „also (deeply) concerned with teaching“ studoval traktát *Concerning the Teacher* (jak zní název Augustinova spisu v anglickém překladu) a povýšil ukazování na jeden z hlavních principů své didaktiky i své teorie jazyka (*Methodus linguarum novissima*, Caput II, 5). Zatímco první část hesla posléze vyústí v přehled hlavních myšlenek Osolsoběho řekněme nonsémiotického (i když augustinovského) pojetí ostenze, celá druhá část je věnována ryze znakovému pojetí ostenze v díle Umberta Eca. Eco v podstatě ztotožňuje ostenzi s exemplifikací, heslo se však snaží najít styčné body obou teorií a zjišťuje mezi nimi vzájemně konverzivní vztah figury a pozadí: zatímco Osolsobě v souhlasu s Augustinem a také s Komenským chápe dorozumívání pomocí jazyka a vůbec znaků (signa) či (v jeho pojetí) „modelů“ jako kognitivních náhražek za věci (res), Eco chápe samu ostenzi (například sklenky v hospodě) jako náhražku (substituci, zástupku) slovního pokynu číšníkovi.

V citovaném hesle *Encyklopedického slovníku* (dílní redakce Umberto Eco, hlavní redaktor T. A. Sebeok) obě pojetí „ekumenicky“ (Sebeokův termín i program, 1977) kooperují a vzájemně se doplňují. Mimo tento rámec vysloužil si však Osolsobě (1979) za svůj — tehdy ještě neuvědoměle augustinovský — přístup k ostenzi Sebeokovu přísnou kritiku: „The Czech theater semiotician [...] wants to sharply distinguish ostension from indexicality, deixis, natural signs, communication by objects, and the like. However, I find his paradoxical assertion that ‚ostension is the cognitive use of non-signs‘ and his elaboration of a theory of ostension as theory of non-signs, muddled and perplexist“ (Sebeok 1990). Z německé verze však autor (Sebeok 2000) tuto příkrou výtku zcela vypustil.

Na druhé straně ani Ecovo pojetí divadla nezůstalo — poté co Miroslav Procházka Ecovu stať přeložil — bez diskusní odezvy (Eco 1988, Osolsobě 1988). Jejím pokračováním měl být i Round Table o ostenzi, který se za účasti

Umberta Eca, Jerzyho Pelce, Thomase G. Winnera a autora těchto řádků uskutečnil dne 2. dubna 1989 v rámci IV. mezinárodního kongresu AIS/IASS v Barceloně, kde ovšem Eco nenašel soupeře. Ecovo pojetí ostenze a znaků na divadle (Eco 1977: 110, zde dokonce opět s odvoláním na Osolsobě 1967) stimulovalo pak znovupromyšlení (re-thinking) některých otázek ostenze a jejího falza, pseudoostenze v klasické podobě Potěmkinových vesnic. V jejich analýze byl pak nalezen klíč k otázkám pseudo-komunikace, lži i divadla. Výsledkem toho byla pak aplikace teorie ostenze na tehdy aktuální otázky „života ve lži“ (Václav Havel), *Císařových nových šatů* a československé „sametové revoluce“ přednesená na 11. kongresu Mezinárodní asociace divadelních kritiků, pořádaném v roce 1990 v Lisabonu (Osolsobě 1992).

Ještě jeden aspekt teorie ostenze, teď už vysloveně existenciální, týkající se ostenze sebe samého, se díky těmto diskusím podařilo domyslet. Tvrdí-li původní studie v kapitole šesté, že člověk mezi lidmi nemůže sám sebe neukázat, dospívá pozdější, Ecem inspirovaná studie (Osolsobě 1988) ke zdánlivě rozpornému tvrzení, že sám sebe nemůže člověk sice *neukázat*, nemůže se však ani *ukázat*! Je to paradoxní, ale stejný paradox konstatovali už Kierkegaard, Sartre a koneckonců i Michael Fried zkoumající vztah „obrazu a pozorovatele (*Painting and Beholder*)“ ve věku Diderotově“ (Osolsobě 1988: 44, 1992: 98, Fried 1980).

Jestliže Osolsobě ve své původní studii i dlouho potom v dalších pojednáních projevoval až neuvěřitelně trestuhodnou neznalost svého antického předchůdce, dostalo se mu hned v roce publikování encyklopedického hesla (1986) opět — a opět zcela bezděčně — zasloužené odplaty, dokonce stejnou mincí. V témže roce jako Sebeokův *Encyklopedický slovník* vyšla totiž zcela původní monografie cele věnovaná ostenzivní komunikaci, doslova citováno „ostenzivně-inferenčnímu modelu lidské komunikace“ (Sperber a Wilsonová 1986, 1989), ve které o jiných pojetích ostenze, ať už o jeho, kupodivu však ani o Augustinově, Ecově a pochopitelně že ani o současně publikovaném slovníkovém hesle „OstENZE“, není ani zmínka.

Shoda obou pojetí, především obou krajních, navzájem časově nejvzdálenějších, Augustinova, jehož je Osolsobě 1967 jen bezděčnou parafrází, a Sperberova a Wilsonové, je přesto značná. „There is, at least an interesting convergence between aspects of your work and aspects of ours, and we should have been aware of it,“ konstatoval při prvním seznámení s naším pojetím sám Sperber (e-mail z 8. března 1998). Stejně jako Osolsobě vycházejí i Sperber a Wilsonová z kritiky tradičního „sémiotického“, totiž (dle Sperbera a Wilsonové) na pojmu *kód* založeného modelu komunikace. Zatímco Osolsobě si však dost dobře neví rady s „metonymickou“, zvláště pak se „synekdochickou“ povahou ostenze, totiž s nemožností oddělit to, co ukázáním sděleno být má, od toho, co už sděleno být nemá, našli Sperber a Wilsonová princip, který jim při ostenzi umožňuje žádoucí od nežádoucího (ukazuje-li někdo prstem, jak mám vědět, že mi nechce jen ukázat svůj vlastní prst?!), dosti spolehlivě separovat. Takovým principem je právě titulní princip celé knihy, Griecoova „konverzační maxima“ (situaci přiměřené) *relevance* (ve francouzské verzi pak princip *pertinence*). Je ovšem třeba uznat, že už Eco podmiňuje ostenzi právě „stipulací pertinence“, aniž ovšem blíže stipuluje, co přesně onou „stipulací pertinence“ míní. Skvělá (a ve své prostotě vskutku geniální) je však už sama definice toho, co funguje při ostenzivní — a vlastně při každé — komunikaci jako zpráva: je jí prostě na tento účel zacílená *změna kognitivního prostředí*. Přes rozdílná slovní vyjádření je i tato definice plně shodná s definicí naší („dát něco k dispozici poznávací aktivitě příjemce“) a pochopitelně i s definicí Platónovou. Zatímco Původce („Sender“) je právě původcem, iniciátorem této (relevantní) změny kognitivního prostředí, Příjemce („Receiver“) pak z této, byť i malé, nicméně — jak předpokládá — *relevantní (pertinentní)* změny kognitivního prostředí usoudí (inferuje), co asi mohlo vést partnera k takovému zásahu do kognitivního prostředí, a jaká může tedy být jeho *informační*, případně rovnou *komunikační* intence. Ukázáním něčeho, tedy ostenzí, mění ten, kdo (na) něco ukazuje, sdílené kognitivní prostředí (*cognitive environment*) a adresát či příjemce z toho, CO (či NA CO) mu bylo

ukázáno, a z toho, ŽE mu (na) to bylo ukázáno, cosi *usuzuje* (*inferuje*), jinak řečeno, klade si otázku po příčině či příčinách (Aristotelés by snad otázku doplnil: *formální? materiální? účinné? finální?*), která či které ho (původce) právě k tomuto zásahu vedly. Odtud název této koncepce, charakterizované samými autory jako *ostenzivně-inferenční model lidské komunikace*. Jak vidět, toto pojetí ostenze je ve své podstatě snad ještě radikálnější (i když nepovinně) nonverbální než koncepce Augustinova či naše: mezi příklady takového ostenze analyzují autoři i ostenzi, kterou bychom asi my — a snad i sv. Augustin — charakterizovali jako *čistou*, tj. případ ostenze bez jakéhokoli slovního doprovodu, ba i bez jakéhokoli ukazovacího gesta. Celá teorie ovšem — v závěrečné, čtvrté části — vyústí ve zkoumání komunikace verbální. Vcelku je to však koncepce explicitně antisémiotická: Sperber a Wilsonová jsou přesvědčeni, že celosvětová sémiotická entrepríza, tak jak imponuje svým nepopíratelným „organizačním úspěchem“, se vyznačuje současně i „intelektuálním bankrotem“, a snaží se tedy pojetí úzce sémiotické, „kódové“, korigovat pojetím svým, „griceovským“, „ostenzivně-inferenčním“.

Tolik na vysvětlenou k různým teoriím ostenze, s nimiž dnes můžeme být konfrontováni. Ve věci Augustinova *De magistro* sluší se však uvést, teď už mimo rámec teorií ostenze, že tímto dílem nám Augustin nezanechal jenom teorii ostenze, ale ucelenou, obdivuhodně domyšlenou, vskutku jedinečně systematickou (systematickou ne sice způsobem výkladu, ale systémem, který je za tím vším), vskutku geniální teorii znaku. Teorii zcela neuvěřitelně předbíhající svou dobu a anticipující všelicos z toho (meta-jazyk, metakomunikaci, metaostenzi, totiž ukazování, že ukazují, suppositio materialis, suppositio formalis, transparenci, matoucí paradoxnost míšení jazyka a metajazyka atd.), co teprve další století a tisíciletí jednou objeví. Ba, řekli bychom teorii přímo *epochální*, kdyby bylo sepsání či zaznamenání onoho rozhovoru Augustina s jeho šestnáctiletým synkem Adeodatem — ten rozhovor byl nepochybně skutečný, nikoli fiktivní, a odehrál se dost možná (téměř) přesně tak, jak si jej Augustin krátce potom, dosud zjitřený

nenadálou Adeodatovou smrtí, ještě stále živě pamatoval a zapsal — skutečně zahájilo novou epochu, epochu sémiotiky, přesněji řečeno, její *novou* epochu, případně epochu *nové* sémiotiky.

Přitom takovým mezníkem — mezníkem na rozmezí dvou epoch lidského myšlení —, ač novou epochu nenastartoval, Augustinův dialog skutečně je. Až do vydání tohoto spisu (a bylo to vskutku *vydání*, i když — rok 389! — pochopitelně rukopisné) se o znaku sice přemýšlelo, ba teoretizovalo a filosofovalo, znaky, o kterých se však přemýšlelo a teoretizovalo, byly jediné a zcela výlučně tzv. přirozené znaky, přičemž uvažování o takových znacích nebylo než teorií *inference*, totiž teorií způsobů, jak z toho, co je aspoň částečně přístupné našemu poznání, usoudit na to, co zůstalo skryto. Teprve Augustin — jako vůbec první — rozuměl slovem *znak* především znak *verbální*, *jazykový*, slovní, prostě *slovo*, a podobně — také jako první — chápal jazyk právě jako systém znaků (Markus 1957: 64). V tom právě je, přesněji řečeno mohl být zcela epochální význam tohoto traktátu, kdyby byl a vůbec mohl být ve svém průkopnickém ražení nových cest svými současníky nebo aspoň dalšími pokoleními čten a pochopen a kdyby se cestami, které prorazil, pustili i jiní. To se bohužel nestalo, takže Augustinův traktát zůstal až do našich časů zcela ve stínu Augustinova druhého, daleko pozdějšího a zdaleka ne tak převratného sémiotického spisu, traktátu *De doctrina christiana*, spisu, jehož předmětem, jak je patrné už z názvu, není sémiotika sama o sobě, sémiotika čistá, ale jen — jakkoli důmyslně — aplikovaná. Nevychýtejte tedy tomuto druhému spisu, že svou přece jen kompromisní teorií dvou druhů znaků, *signa naturalia* a *signa data*, vrátil sémiotiku o krůček zpátky do předaugustinovského období, nepovažujeme jej však zároveň ve všem za kvintesenci augustinismu. I tak, přes toto — připusťme — sémiotické kunktátorství nutno Augustina — a ne teprve Peirce či de Saussura, kteří *De doctrina* snad četli, *De magistro* však (opět táž ignorance!) určitě ne — považovat za skutečného tvůrce nové epochy sémiotiky, sémiotiky zcela nového typu, dokonce snad i onoho typu, který, dík naší neschopnosti,

neschopnosti číst, naslouchat a — řečeno s Písmem — mít oči k vidění a uši k slyšení, je stále ještě daleko před námi (Osolobě 1992: 9).

Jen v jednom si troufám s Augustinem nesouhlasit. V tom, jak na samém začátku, ve snaze pevně se chopit řízení dialogu, odmítne hned první Adeodatovu repliku, repliku vyjadřující Adeodatův nádherně mladý, vskutku adolescentní úhel pohledu, úhel pohledu zvědavého žáka. Adeodatus totiž na Augustinovu zahajovací otázku „Quid tibi videmur efficere velle, cum loquimur?“ (v překladu Karla Svobody: „Co myslíš, že chceme způsobit, když mluvíme?“) odpoví „...aut docere, aut discere“ („buď učit jiné, nebo učit sebe“). Protože se však Augustin nad Adeodatovým „discere“ pozastaví („...loquendo nos docere velle manifestum est; discere autem quomodo?“ — „je zřejmo, že chceme mluvením učit jiné; avšak jakým způsobem chceme učit sebe?“), Adeodatus to ihned vysvětlí: „...cum interrogamus“ („když se ptáme“). Zde se mohl rozhovor začít velice zajímavě rozvíjet, Augustin však míří úplně jinam, a „cum interrogamus“ vlídně, leč rozhodně odmítne: „Etiam tunc nihil aliud quam docere nos velle intellego. Nam quaero abs te, utrum ob aliam causam interrogas, nisi ut eum quem interrogas doceas, quid velis“ („Ani tehdy, myslím, nechceme nic jiného než učit. Neboť se tě ptám, zda se ptáš pro jinou příčinu, než abys toho, koho se ptáš, poučil o tom, čeho si žádáš“). Takovýmto krátkozrakým, spíš pokusem o vtip než argumentem je celá otázka — otázka otázky! — smetena ze stolu. Adeodatus přitaká („Verrum dicis“ — „Máš pravdu“) a už se ke svému „discimus“ nevrací.

Škoda. Kolik argumentů nás teď, pozdě (jako příslovečný *esprit d'escalier*), dodatečně napadá! Že bychom doopravdy nechtěli *nihil aliud*, nic jiného, opravdu *nic jiného* — jak doslova tvrdí Augustin —, *quam* quem interrogamus *docere*, než toho, *koho se ptáme, poučit*?? Opravdu tu není kromě této, řekněme, *causy efficiens* našeho tázání žádná další, *jiná příčina* (či lépe *důvod*), *alia causa*, závažnější, opravdu FINÁLNÍ (nebo spíš ORIGINÁLNÍ?!) *causa finalis*? Bohužel už Adeodata nepodpoříme, je na to poněkud — ně-

jakých těch tisíc šest set a třináct či čtrnáct let — pozdě. Opravdu škoda. Jinak bychom byli mohli mít hned jako první sémiotický spis sémiotiku koncipovanou nikoli z hlediska PŮVODCE a jeho vůle poučovat či, řečeno dnešním slovníkem, informovat a *toho druhého* tím ovlivňovat, formovat či měnit, ale z hlediska PŘÍJEMCE a jeho upřímné touhy otevřít sebe samého působení původce, a díky tomu působení měnit sebe samého, z nepoučeného na poučeného, případně z málo poučeného na poučenějšího! Vždyť přece „nejupřímnější touha po poučení“ (*verissima disciplinae concupiscentia*) je přesně ona touha, o níž se praví, že je samým „počátkem moudrosti“ (*principium sapientiae*). Tím spíš, že s tímto argumentem, podepřeným citátem z jedné z knih Písma, byť jenom deuterokanonických, dokonce z té snad vůbec nejmladší (Sap 6, 18), by Augustin, tehdy poměrně nedávný konvertita, sotva byl mohl a chtěl nesouhlasit!

Dnes bychom ovšem mohli Adeodatovi, kromě Písma, přispěchat na pomoc i s Bühlerem: Což nemá řeč vedle své *Darstellungsfunktion* a své *Apellfunktion* (Jakobsonovy *conative function*), projevující vůli původce zaměřenou na příjemce a usilující ho poučit a na něho působit, též její protějšek, funkci *EXPRESIVNÍ*, *Ausdrucksfunktion* (podle Jakobsona *emotivní*), a je možno tuto funkci upřít řeči toho, kdo se jen TÁŽE, a proto, že JENOM TÁŽE? Nevyjadřuje snad i tím — a právě tím — dostatečně sám sebe, svoje nitro, svou nejupřímnější touhu, onu touhu, o níž byla právě řeč?

Privolejme konečně, do třetice, na pomoc Adeodatovi a proti Augustinovi i Sperbera a Wilsonovou a uvažujme takto: táže-li se někdo někoho, mění tím nepochybně kognitivní prostředí, jinak než skrze tuto změnu přece člověk komunikovat nemůže. Ta změna ovšem je nepatrná. Účelem této KRÁTKODOBÉ, vskutku efemérní změny je skutečně, jak správně tvrdí Augustin, tázaného POUČIT. Ovšem jen o tom, že TÁZAJÍCÍ touží, často i velice touží, aby TÁZANÝ, teď už TÁZAJÍCÍM poučený, způsobil další, mnohem DALEKOSÁHLEJŠÍ a významnější změnu kognitivního prostředí, s následkem doufejme trvalé, ne-li málem NEZVRATNÉ

(jakmile jsem se něco dověděl, nic už mi nepomůže chtít to nevědět!) změny dosud nepoučeného, nicméně po poučení tolik dychtícího tazatele v tazatele již informovaného, znalého, vědoucího.

Zkrátka a dobře, kdyby byl Augustin svého synka trpělivěji vyslechl a o jeho slovech přemýšlel, mohla tato Adeodatova verbalizace a generalizace jeho vlastní „nejupřímnější touhy po poučení“ zpětně poučit i Augustina samého, a my, duchovní potomci obou, jsme mohli mít sémiotiku ne pouze augustinovskou, ale spíš augustinovsko-adeodatovskou, ba čistě adeodatovskou, a místo dialogu *De magistro* snad ještě podivuhodnější dialog *De discipulo*, či *De disciplina*. Anebo ještě líp — s narážkou na ono již citované místo z Vulgát, tedy z překladu *Písma* do Augustinovy i Adeodatovy (tehdy) nejspolečnější mateřštiny — mohli jsme mít dialog *De verissima disciplinae concupiscentia*, totiž *O nejupřímnější touze být poučen*, oně touze, která je počátkem veškeré moudrosti.

Historie přemýšlení o ostenzi je však, žel, už na samém počátku, ne tedy teprve na svém palachovském konci, nezvratně poznamenána smrtí, smrtí mladého, citlivého, po poučení nesmírně dychtícího posluchače, kyberneticky řečeno *příjemce*, s Jakobsonem řečeno *adresáta* (addressee), s Magistrem řečeno *discipula*. (*Horrori mihi erat ilud ingenium*, jeho nadání mě naplňovalo hrůzou, píše o něm ve *Vyznáních* /Confessiones/ sám Augustin.) O důvod víc trvat na tom, že ta pravá sémiotika či kognitivní teorie, ta, která zahrnuje i teorii či sémiotiku bodu nula, to jest pouhé ostenze, tedy názorného předvádění *věcí samých*, a komu jinému než právě dychtivým Adeodatům, je sémiotika *adeodatovská*, a že je to sémiotika budoucnosti.

Původně vyšlo německy jako autorský komentář k německému překladu studie o ostenzi v revui *Balagan*. Slavisches Drama, Theater und Kino, Bd. 7 (2001), Heft 2 a Bd. 8 (2002), Heft 1.

TRACTATUS DE ARTIS GENERE PROXIMO ANEŽ REFORMY POKRAČUJÍ

Janu Palachovi, který nám připomněl,
že náš život i naše smrt
je sdělením

VSTUPNÍ KURZÍVA

*Jak odnést krápníkovou jeskyni? Po-
divný problém — a přece jej řešíme, zejména jsme-li v jes-
kyni poprvé, ať už proto, že je nám deset a v žádné kráp-
níkové jeskyni jsme dosud nebyli, nebo proto, že jsme
speleologové a jeskyni jsme právě objevili. Jsme tu, jeskyně
je nám k dispozici, TEĎ a ZDE, jak to udělat, aby nám byla
k dispozici i jinde a jindy?*

*První způsob řešení: urazit a odnést krápník; část za
celek, ukázku, vzorek, suvenýr. Nemusí to být krápník, mů-
že to být i vzorek horniny, mechu, kosti pravěkého zvířete,
chycený netopýr. Vandal těžko odolá pokušení urazit kráp-
ník, básník se možná jako se suvenýrem spokojí s trochou
bláta, které uvízlo na podešvích, ironik bude tvrdit, že je-
diné, co si odnesl, je rýma. To vše, vzorek, ukázka, úlomek,
fragment, stopa i následek, to vše jsou varianty jednoho
a téhož řešení, řešení, při němž pokaždé odnášíme z jesky-
ně něco, co k jeskyni, do jejího věcného kontextu nebo do
kontextu návštěvy jeskyně patří.*

*Druhý způsob: načrtnout pláněk, nákres, mapu, pořídit
fotografie, odnést si vzpomínku, živou představu, pamatovat
si výklad o jeskyni, koupit si publikaci o jeskyni, postavit
si jeskyni doma na dvoře (viz Valdštejnský palác), vidět
krápníky v obyčejné zimní nádheře rampouchů a střežylů,
opakovat si svůj první zážitek v každé další jeskyni atp. Na
rozdíl od prvního způsobu nerozkrádám zde nic z původního
kontextu jeskyně; vše, co si odnáším, patří do kontextů jiných*

(kartografie, nervové činnosti, záznamových technik, jazyka, fyzikálních vlastností vody v určitých podmínkách atd.), do kontextů, které kromě svého „přirozeného významu“ jsou schopny nést i význam „přenesený“ a znamenat jeskyni.

Ten první způsob je metonymie: věc je zde „přirozeným znakem“ jiné věci, účinek „znamená“ příčinu, nástroj svou funkci, část svůj celek (synekdocha, pars pro toto). Naproti tomu druhý postup je v principu metafora: nevychází z přirozených souvislostí, ale překračuje je, využívá tvarových nebo strukturálních podobností, srovnává věci a děje vzájemně cizí, nachází analogie, „tertium comparationis“.

Metafora a metonymie: od doby, kdy Roman Jakobson lingvisticky rozebral afázii, víme o nich, že to nejsou jen dva elementární pojmy školské poetiky, ale dva základní principy výstavby jazyka, a tím i našeho osvojování světa vůbec. Způsoby osvojování volím ovšem podle charakteru věci, kterou si osvojuji (viz krápníková jeskyně). Pronikáme do skutečnosti cestami, které vytvořila a nabízí její „morfologie“; cesty našeho poznání nemohou než ohmatávat a opisovat skutečnost a její tvary, její chování, její strukturu. Tak objevujeme souvislost věcí, reálný (časový, kauzální, funkční) kontext, skladbu věcí a procesů, přirozenou syntax jsoucna. Tento náš osvojovací pohyb, tato naše plavba kolem přirozených kontur jsoucna, jsou *metonymické*: vlastní metonymie jako básnická ozdoba tento pohyb jen opakuje a reprodukuje, ve zkratce, v expresním zrychlení, vbleskových skluzech od příčin k účinkům, od účinků k příčinám, od části k celku. Nahlížíme do skutečnosti jen škvírou přítomného okamžiku, našeho TEĎ a ZDE, naší místní a časové přítomnosti; metonymie zůstává tedy věrna této naší místní a časové vlasti, jen do ní zapouští své kořeny, aby dosáhla co nejdál: od krápníku k celé jeskyni, od jeskyně k celému jeskynnímu systému, od tohoto systému v přítomnosti k tomuto systému v minulosti, v procesu vzniku atd. Naproti tomu *metafora* přeskakuje od škvíry ke škvíře, od jedné poznávané či poznané věci k druhé, srovnává, zaměňuje, vrací se, předbíhá, přeskakuje v čase a prostoru, vedena představou (nebo iluzí?) podobnosti. Ani ona ne-

může ovšem dělat nic jiného než využívat charakteru reality samé, její „metaforičnosti“, její podobnosti sobě samé, jejích předpokládaných, zjištěných nebo zkonstruovaných izomorfismů, jejích strukturálních a funkčních analogií.

Metafora a metonymie jsou tedy dvě základní cesty lidského osvojování skutečnosti. Rozdíl mezi nimi je (mimo jiné) rozdíl dvou vývojových stupňů. Na nižším, fundamentálnějším, je metonymie. Její cestu vyšlapali již dávni animální předkové člověka: reflexy a podmíněné reflexy nejsou nic jiného než rekonstrukce a reprodukce přirozených kontextů okolní reality uvnitř živého systému. Metonymie navazuje na toto „živočišné usuzování“ či „dovozování“ („animal inference“, termín Russellův); proto každá věcná (neslovní) metonymie, každý autentický detail skutečnosti samé, ale koneckonců i každá výstižná metonymie slovní má velkou evokační sílu: obrací se zřejmě na tyto prastaré a prázakladní nervové spoje, na tuto pavlovovskou „první signální soustavu“. Naproti tomu *metafora* — nejen slovní (zaměňující pojmenování za pojmenování), ale i „věcná“ (zaměňující věc za věc a modelující věc věcí) — pracuje s abstrakcí. Není to už jen významový skluz, ale skutečný skok, není to významový posun, ale přenesení významu v pravém slova smyslu, aktivní tvůrčí čin, bystrozraký a zkušený intelektuální zásah. Nemůže mít kořeny v nejspodnějších vrstvách, je však dílem vtípu a ducha. Není to animální automatismus, ale intelektuální fortel.

Rozdíl mezi metaforou a metonymií je však především (a zde je těžiště naší úvahy) rozdíl dvou logických typů (řečeno termínem Russellovým), dvou úrovní abstrakce, rovně „předmětové“ a „metapředmětové“ (řečeno parafrází termínu moderní logiky). Metonymický postup, metonymie v našem „věcném“ smyslu, to je skutečnost sama, skutečnost ve svém detailu, ve svých projevech nebo následcích; naproti tomu metafora (a tou je každé pojmenování, i doslovné, nemetaforické), *model*, je skutečnost vypovídající o zcela jiné skutečnosti, věc vypovídající o zcela jiné věci, „*metaskutečnost*“, „*metavěc*“.

Domnívám se, že nejvážnějším nedostatkem současných sémiotických teorií a pokusů o výstavbu sémiotiky jako

uceleného systému je právě to, že nerozlišují mezi těmito dvěma různými a neslučitelnými úrovněmi abstrakce, že užívají termínu znak a význam (a všech jejich terminologických ekvivalentů) zcela promiscue jak pro znak-metaforu, tak i pro znak-metonymii; že obě tyto úrovně spolu mísí a dopouštějí se tím téže logické chyby, jakou je směšování jazyka a metajazyka.

Zvlášť výrazné je to v případě tzv. *přirozených znaků*.¹⁾ Rozdíl mezi „znaky“ a „přirozenými znaky“, „významy“ a „přirozenými významy“ není dán jen tím, že tzv. přirozené znaky jsou znaky mimo proces semiózy, mimo obor sdělování (to vše lze z *hlediska příjemce* — a jen toto hledisko je závažné — pominout), ale především tím, že „přirozené znaky“ jsou jen zdánlivé znaky, pseudoznaky, protože skutečnost, kterou znamenají, *nereprezentují, ale prezentují*: skutečnost, k níž je významově vztahujeme, není jimi zastupována, ale je v nich „in natura“ *přítomna*. Přirozené znaky sice svou skutečnost (pavlovovsky) „signalizují“, ale signalizují jen to, *co tu už je* (byť jen ve svých signálech a prvních projevech), nebo co tu (aspoň ve svých následcích, důsledcích, „odrazech“ a „stopách“) *dosud trvá*. Naproti tomu skutečné znaky do kontextu věci, kterou označují, *nepatří*, zato ji však *reprezentují*, znovuzpřítomňují: znak není věc vytržená ze svého kontextu a evokující tento svůj kontext, ale věc ze zcela jiných kontextů, schopná však nést — a přenést — význam a znamenat to, k čemu kontextově nepatří. Nikoli tedy „část kontextu věci samé“, ale „*metavěc*“.

Jde o to navrhnout sémiotickou teorii, která by netrpěla tímto základním logickým rozporem. V této práci se o to pokouším, navrhované řešení je ovšem spíš antisémiotické (a hlavně antisémiologické) než sémiotické: zkouším totiž nově řešit sama „principia semiotica“, k nimž patří především princip a pojem znaku, nejvážnější a přitom nejzranitelnější sémiotický pojem.

Sémiotika pracuje v podstatě extrapolací: i když říká „znak vůbec“, myslí především na znak jazykový, a z něho, z prvku nejsložitějšího a svou složitostí zcela výjimečného,

1) Totéž platí i o tzv. konotacích, což jsou „přirozené znaky“ *umělých znaků* (znakových systémů). (Osolsobě 1974) [Pozn. 2002]

specifického systému, sloužícího dorozumívání lidí, odvozuje zákony, které by měly platit pro všechny znaky i „znaky“. Pokouším se o opačný postup, od jednoduchého k složitějšímu, od obecného k zvláštnímu. Východiskem je nejobecnější princip (navíc chápaný v maximální obecnosti), *princip modelování*. Riziko tohoto postupu je v tom, že odporuje dosavadní praxi (víc: tisícileté tradici) sémiotického bádání (skutečně spíše „antisémiotika“ než „sémiotika“) a nemá přitom dostatečnou oporu ani v dosavadních teoriích modelování (s výjimkou Klírova-Valachova *Kybernetického modelování*). Přesto tento postup pokládám za správný a přiměřený věci samé. Utvrzuji se v tomto přesvědčení Einsteinem, podle něhož je teorie dokonce „tím působivější, čím různorodější věci spojuje a čím je okruh její aplikace širší“, a hledám naději i u Garaudyho,²⁾ podle něhož dnes můžeme „promyslet nebo znovu promyslet celou marxistickou teorii poznání a estetiku, vyjdeme-li z pojmu kybernetického „modelu“. Neboť prý materialismus (Garaudy zde připomíná výrok Engelsův) „by měl na sebe brát novou formu s každým epochálním objevem v dějinách vědy“... To, co by mělo platit i o marxistickém materialismu, platí odedávna o každé vědecké teorii, tedy — například — i o sémiotice.

Tato práce navazuje na studii o ostenzivní komunikaci, jejímž cílem nebylo vlastně ani tak popsat ostenzi samu, jako spíš upozornit na existenci bezznakového sdělování, a prolomit tím dosavadní monopol znaku v teoriích lidského sdělování. Tato práce pokračuje v tomto antisémiotickém tažení a pokouší se je dovést zlikvidováním znakového samoděržaví i na zbývajícím území. Myslím, že je znát, že tu nejde o revoluci terminologickou, ale o změnu principiální, meritorní.

Čtenářům se omlouvám: v době, kdy slovo „model“ pronikavě zvýšilo svou frekvenci, protože se jím plýtvá v novinách i na schůzích, kdy je přetěžováno nejrozličnějšími a nejprotichůdnějšími významy a kdy toto přetížení ještě zvyšují špatní překladatelé z francouzštiny a angličtiny, kteří překládají otrocky „model“ i tam, kde slovník říká „vzor“, bylo by nejlépe slovo „model“ vyhostit, a ne

2) Tonoucí se chytá i stěbla a tehdy Garaudy i Ernst Fischer takovým stěblem byli. [Pozn. 2002]

pokoušet se dohodnout na jeho dalším, novém (byť nejobecnějším) významu. Nenašel jsem žádné vhodnější, tak ať přijdou k rozumu ti druzí.

Formu číslovaných tezí či odstavců jsem zvolil pro stručnost, přehled, systémovost, možnost interpolací, odkazů a škrťů — a především ovšem pro okouzlení z Wittgensteina.

Práce vznikala v letech 1960–1968. Mám radostnou povinnost poděkovat prof. dr. Otakaru Zichovi, DrSc., za jeho trpělivost, moudré rady a povzbuzení.

A ještě něco, ale z perspektivy roku 2002. Traktát je fragment. Svědčí o tom jak číslování, tak i následující nadpis. Druhou, podle svých tehdejších naivních představ prý intenzionální studii jsem nikdy nenapsal. Ani traktát *de differentiis specificis*.

PRVNÍ (EXTENZIONÁLNÍ) TEORIE LIDSKÉHO SDĚLOVÁNÍ NA ZÁKLADĚ MODELOVÁNÍ

1. Modelování a sdělování lze charakterizovat jako specifické interakce mezi systémy. Modelování se odehrává v modelovací, sdělování ve sdělovací situaci. Oba tyto typy situací (a oba tyto druhy interakcí, které v nich probíhají) vznikají však jako *řešení*, jako *východisko* ze situace jediného typu, ze situace „*uživatel bez originálu*“, která sama je jen negativní formou základní extenzionální situace, situace *uživatel a originál*. *Uživatel*: systém, který už svým názvem naznačuje, že je definován vzhledem k tomu, čeho užívá, vzhledem k tomu, vůči čemu vyvíjí svou *poznávací aktivitu*, vzhledem k originálu. A *originál*, nazvaný i definovaný vzhledem k uživateli, systém, o který má uživatel zájem, a k němuž tedy přednostně míří jeho aktivita, prvotní, *původní* („*originální*“) předmět uživateleova zájmu.

1.1. Situace „uživatel a originál“ (či situace „přítomný originál“ nebo „dostupný originál“), situace, kdy originál je *k dispozici poznávací aktivitě uživatele*, je „nulový bod

modelování“, základní situace „subjekt — objekt“, klasická situace tzv. *přímého poznání skutečnosti*, otvírání „zavřené schránky“, již byl pro uživatele originál. Originál je k dispozici mé (já = uživatel) poznávací aktivitě; mohu jej tedy například pozorovat, experimentovat s ním, analyzovat jej, pitvat jej, empiricky jej zkoumat.

1.1.1. Situace a interakce „uživatel — originál“ zahrnuje všechny metody přímého empirického zkoumání originálů objektivních i subjektivních (subjektivních v ontologickém smyslu). Aby mohl být k dispozici poznávací aktivitě, musí být originál skutečnost reálná, a ať už objektivní nebo subjektivní (tj. ať už dostupná extrospekci nebo jen introspekci), skutečnost aktuální, přítomná v místním a časovém smyslu, existující TEĎ a ZDE, současně a souměrně s uživatelem, přiměřená jeho rozlišovacím schopnostem a možnostem.

1.1.2. Skutečnost ovšem nesrovnatelně přesahuje TEĎ a ZDE svého uživatele. Originál, který je mi k dispozici, je mi k dispozici jen zčásti, jen relativně, každá „otevřená schránka“ je jen relativně otevřená schránka, rozdíl mezi schránkou zavřenou a otevřenou je spíš rozdíl stupně než druhu, úplně schránku otevřít se nepodaří nikdy. Máme k dispozici méně, než bychom potřebovali, zároveň však máme k dispozici více: originál je systém izolovaný jen relativně, není tedy k dispozici nikdy sám, ale vždy jako součást nějakého kontextu.

1.1.3. Naše přímé poznání skutečnosti má tedy zřetelný charakter *metonymie*, zejména pak *synekdochy*: z části usuzujeme na celek, z dílčí složky na celý kontext, z kontextu na důležitou složku, z jevu na podstatu, z účinků na souhrn zákonitých a nahodilých příčin, které je způsobily, a na celý retrospektivní systém, který dohromady vytváří a který je nám jen ve svých účincích k dispozici, z události naopak na celý prospektivní systém důsledků a cílů, k nimž směřuje. Náš přímý kontakt s originálem se musí někdy spokojit třeba jen s přímým poznáním jeho „odrazů“ (řeceno s Leninem) či „stop“ (řeceno se Sherlockem Holmesem), s rozpoznáním jeho příznaků či „přirozených znaků“ (řeceno termíny sémiotiky), skutečnost poznáváme

jen z „ukázek“, ze „vzorků“, z „nahodilého výběru“ (řeceno v termínech experimentátorů a statistiků).

1.1.4. Je-li originál k dispozici dvěma (několika) uživateli a je-li tento nadindividuální rozměr situace výsledkem nahodilého setkání a koexistence v čase a prostoru i bez (záměrné) sdělovací aktivity jednoho nebo druhého, eventuálně sdělovací součinnosti obou, pak mluvíme o *sdílení* téhož originálu.

1.1.5. Sdílení téže skutečnosti (a v podstatě i téže situace), tento limitní případ sdělování bez sdělovací aktivity (k čemu sdělovací aktivitu, když žádoucího stavu bylo dosaženo i bez ní!) je, jak se zdá, vývojové východisko sdělování mezi živými systémy vůbec. Na nejnižším stupni si individua nemají co sdělovat: sdílejí tutéž situaci a její přirozenou signalizaci. Sdělení je zde vedlejším produktem koexistence v téže skutečnosti, sdílení téže situace, včetně všech „signálů“, „odrazů“, „příznaků“ a „přirozených znaků“, v situaci obsažených.

1.1.6. Sdílení téže skutečnosti je nutná trvalá podmínka veškerého sdělování vůbec, tedy i dorozumívání lidí: my všichni sdílíme touž skutečnost, skutečnost, která je pro nás (*v jistých mezích*) stejná a tvoří náš společný „univers du discours“: nebýt toho, nemohli bychom si — v jeho mezích — rozumět. Nedorozumění mezi námi, mezi jednotlivými skupinami (třídami, generacemi, rasami atd.), které si „nemohou rozumět“, jsou dána mimo jiné i *mezemi* našeho sdílení.

1.1.7. Skutečné sdělování není ovšem dáno samým sdělením, ale sdělovací aktivitou. Sdělování není paralelní interakce dvou uživatelů, zaměřená k témuž originálu, ale aktivní vzájemná kooperace (eventuálně vzájemné soupeření) dvou uživatelů. Tato interakce nevzniká ovšem ani tak v situaci, kdy originál k dispozici je, ale spíše v situaci, kdy k dispozici není.

1.2. Uvažme teď situaci, kdy *uživatel svůj originál k dispozici nemá* (důvody toho mohou být různé: buď originál není po ruce, nebo originál neexistuje, přestože existoval nebo bude existovat, v krajním případě i když neexistuje

ani existovat nemůže), eventuálně situaci, kdy originál *si ce k dispozici má, ale v míře zcela nedostatečné* a nepřiměřené oněm poznávacím postupům (např. k pozorování, experimentování, analýze, anatomii), které by potřeboval na originál uplatnit. Situaci „uživatel bez originálu“ mohou (já = uživatel) řešit v zásadě dvojím způsobem. Buď si pomáhám *jiným originálem* (*tedy vlastně ne-originálem*, originál byl jen původní, originální, momentálně nepřítomný cíl této mé poznávací aktivity), totiž *jiným systémem*, nebo si beru na pomoc *jiného uživatele*. Ten první způsob je *modelování* (viz 1.2.1.). Druhý způsob je *sdělování* (viz 1.2.2.).

1.2.1. Modelování řeší situaci „uživatel bez originálu“, situaci, v níž nemůže proběhnout přímá interakce uživatel-originál náhradní interakcí uživatel-model. Ze situace „uživatel bez originálu“ se tak stává situace *modelovací, situace uživatel-model-nepřítomný originál*. Pro modelovací situaci (a s ní i na celou teorii modelování) lze analogicky podle znakové situace (situace semiózy) užít Morrisova dělení sémiotiky a zkoumat její dimenzi *syntaktickou, sémantickou a pragmatickou*.

1.2.1.1. *Syntax* modelování se zabývá *modely samými*. Model sám o sobě mimo celou situaci však není model, ale nic nemodelující *systém*. Syntax modelování není tedy teorie modelování, ale *obecná teorie systémů* (algebra systémů, „ontologie systémů“), disciplína již existující a *systematicky* vybudovaná.

1.2.1.2. *Sémantika* modelování se zaměřuje na model ve vztahu k tomu, co „znamená“, tj. co modeluje. Vztah modelu k tomu, co modeluje, tj. k originálu, je vztah (strukturní) *podobnosti*. Sémantika modelování se proto zabývá podmínkami exaktně definovatelných druhů podobnosti, tj. *izomorfii, homomorfii a izofunkcionalitou*. Je to disciplína velké praktické důležitosti: na dodržování těchto podmínek závisí spolehlivě a přesné fungování modelu jako náhradního zdroje informace o originálu. Proto je sémantika modelování ze všech disciplín, zabývajících se modelováním, nejpropracovanější, proto z celé teorie modelování zajímá praktického modeláře především (a jedině) ona.

1.2.1.2.1. Naproti tomu pro naše účely, pro účely obecné, „čisté“ teorie modelování mají definice izomorfie, homomorfie a izofunkcionality význam podružný. Abstrahují-li od konkrétního účelu, k němuž konkrétní model potřebujeme a pro nějž se mi obvykle nehodí libovolný model, ale jen model velmi konkrétních vlastností, jsou samy exaktní podmínky podobnosti velmi lehce splnitelné: žijeme ve světě, kde „vše se podobá všemu“, kde vše, co existuje, má se vším, co existuje, aspoň některé vlastnosti shodné, kde i Gibraltarská skála (abychom citovali příklad Ashbyho) může být v nejnížší rovině, v rovině existence, modelem mozku. Praktická neupotřebitelnost „gibraltarských“ modelů neznamená jejich teoretickou zanedbatelnost.

1.2.1.2.2. Slova „podobnost“ užíváme v běžném hovoru v podstatě relativně a polemicky: nechceme jím obvyčejně proklamovat nějakou „absolutní“ podobnost, obvykle spíš polemizujeme s nějakým tvrzením, přesvědčením či zdáním (cizím nebo vlastním), které vzbudilo očekávání nepodobnosti. Naopak, konstatujeme-li nepodobnost, například nepodobnost dvou lidí, nijak tím nechceme nevidět obrovskou podobnost, která mezi lidmi jako individui téhož druhu je, spíš jen polemizujeme s tím, kdo, jak se zdá, zanedbal některé důležité rozdíly.

1.2.1.2.3. Podobnost lze definovat jako shodu vlastností. Může být výrazná, nebo zanedbatelná (pak mluvíme nepřesně o „nepodobnosti“), v každém případě se však pohybuje mezi dvěma limitními body: *shodou všech vlastností* (což je podle Leibnize *totožnost*) a *absolutní neshodou* („shodou žádné vlastnosti“). Tento druhý limitní bod existuje jen teoreticky: vše, co existuje, má aspoň některé vlastnosti shodné, vše, co existuje, se všemu, co existuje, podobá.

1.2.1.2.4. Exaktní syntax a sémantika modelování potvrzují tuto úvahu teorií tzv. *rozlišovacího grafu*, topologického svazu, kde jednotlivé příčky žebříčku odpovídají „rozlišovacím úrovním“. Na *nejvyšší* rozlišovací úrovni je systém *izomorfní jen sám se sebou*, na *nejnižší* je naopak *izomorfní s každým existujícím systémem*.

1.2.1.2.5. Teorie rozlišovacího grafu radikálně mění navyklé každodenní představy o podobnosti. Vyplyvá z ní, že

„podobnost není problém“: vždycky lze najít něco, co se něčemu podobá. Problém je jen přesně definovaná podobnost, dokonale vyhovující danému účelu, a ovšem (a to je největší problém) izomorfie v rovině existence. Její důležitost je nejen relativně (vzhledem k danému účelu), ale absolutně největší, mezi existencí a neexistencí, mezi jedničkou a nulou je propast (pokud sama nula není právě touto propastí), mezi jedničkou a miliardou je souvislá pevnina; celá matematika možností a pravděpodobností se vejde mezi nulu a jedničku, jednička je však skutečnost. Proto vím-li, že něco existuje, vím to hlavní: další vzestup po žebříčku rozlišovacího grafu přijde už takřikajíc sám sebou.

1.2.1.2.6. Podobnost je jen jedna stránka sémantických vztahů mezi systémy; rubem podobnosti je odlišnost, má stejnou důležitost pro praktické modelování jako podobnost.

1.2.1.2.7. Podobnost (izomorfie atd.), na jejímž základě vybíráme své modely, je často pouze *předpokládaná*, hypotetická. Je to podobnost mezi systémy, z nichž zejména originál je pro nás „zavřenou schránkou“. I exaktní sémantika modelování přináší tedy svým hypotetickým charakterem moment *rizika*.

1.2.1.3. *Pragmatika modelování* se zabývá *modely* spolu s *jejich uživateli*. Proti sémantické části je však pragmatická část teorie modelování zcela zanedbaná. Praktický modelář se o ni nezajímá: ví, proč modelů užívá, ví, co je pro něho model a co ne, a nepotřebuje k tomu teorii. („Badatel je si zřídka vědom své metodologické procedury a není ani nutné, aby si ji uvědomoval,“ říkají na toto téma Arturo Rosenblueth a Norbert Wiener.) Pro „čistou“, obecnou teorii modelování je však pragmatika nezbytná. Dva systémy si mohou být sebepodobnější a jejich podobnost může být sebeexaktněji definovaná, a nejsou to modely; podobnost existuje v přírodě odjakživa, teprve její *využití k informačním účelům* dělá z izomorfního systému *pro jeho uživatele model*. Model ve smyslu obecné teorie modelování (nikoli model jako pojem moderní logiky, tj. teorie deduktivních teorií, což je pojem ryze sémantický) lze definovat jedinečně *pragmaticky*.

1.2.1.3.1. Model (pragmatická definice modelu) je systém (věc, předmět, skutečnost, „něco“), který mi v procesu poznání (tj. eventuálně i v procesu sdělování) nahrazuje z hlediska podobnosti („metaforicky“) originál, a slouží tak jako náhradní zdroj (eventuálně rezervoár) poznatků.

1.2.1.3.2. Model je tedy definován a) fungováním v procesu poznání, b) pragmatickým vztahem reprezentování něčeho pro někoho, c) sémantickou podmínkou izomorfie. Právě tato funkce a tyto vztahy odlišují model od náhražky, od izomorfního systému a od vzorku.

1.2.1.3.2.1. Systém izomorfní (homomorfní, izofunkční) s jiným systémem není modelem tohoto systému, dokud není svým uživatelem jako model použit, tj. *nefunguje-li jako náhradní zdroj informací*.

1.2.1.3.2.2. Systém izomorfní (homomorfní atd.) s jiným systémem a *nahrazující* spolehlivě tento systém není modelem tohoto systému, *nefunguje-li jako náhrada informační*, tj. *nefunguje-li v procesu poznání svého uživatele: simulátory, placebo, protézy, umělé orgány, náhradní suroviny nejsou modely, přestože některých lze užít mimo jejich vlastní funkci i ve funkci modelů*.

1.2.1.3.2.3. Vzorky materiálu, stopy činnosti atp. nejsou modely, přestože fungují v procesu poznání a nahrazují. Model je *metafora*, vzorek *synekdocha* (*pars pro toto*, vzorek je část originálu), stopa *metonymie*, zastupující na základě retrospektivního kauzálního kontextu, tj. jako účinek, „odraz“ či symptom, svou příčinu (odlitku stopy pachatele lze ovšem nepochybně užít jako modelu).

1.2.1.4. To, čeho užívám jako modelu, musí *aktuálně* (TEĎ a ZDE) a *reálně* („materiálně“) *existovat*, byť třeba jen jako stav neuronů u modelů vlastních. Naproti tomu originál nejen aktuálně, ale ani reálně existovat nemusí, může existovat potenciálně nebo zcela ideálně (tj. jen ve svém modelu). „Model“ je tedy skutečnost, originál naopak skutečností být nemusí. *A přece jsme nakloněni říkat skutečnost právě originálu, a nikoli modelu*. Tento náš paradoxní sklon je však ontologicky, axiologicky, psychologicky, ekonomicky, sociálněpsychologicky a zejména logicky zcela oprávněný.

1.2.1.4.1. Ontologicky: „model“ jako model *neexistuje, funguje*. Říkáme-li nepřesně „model je“, měli bychom správně číst „systém, který funguje jako model, je...“.

1.2.1.4.2. Axiologicky: originál představuje *hodnotu*. To, co funguje jako model, dostává hodnotu obvykle teprve právě reprezentací originálu. Model *„svítí odraženým světlem“*.

1.2.1.4.3. Psychologicky: náš zájem se orientuje na hodnoty. Zajímá mě originál. *Rád si však hraju s nicotnostmi*. Proto jsem vynalezl model.

1.2.1.4.4. Ekonomicky: čím *cennější*, křehčí, vzácnější, čím méně dostupný je *originál* — a čím *levnější*, banálnější, snadnější a dostupnější je *model*, tím je modelování výhodnější a *vhodnější*.

1.2.1.4.5. Logicky: model jakožto *skutečnost vypovídající o jiné skutečnosti je skutečnost jiného řádu, jiného russelského typu, jiné „úrovně abstrakce“ než skutečnost „předmětová“*, skutečnost originálu. Model je *metaskutečnost*. Model lokomotivy není lokomotiva (u miniaturny je to na první pohled jasné), přestože i lokomotiva může být modelem lokomotivy (zde už to jasné není a může dojít k záměně, ke stejné záměně, k jaké dochází tam, kde slovo *nefunguje* jako slovo, ale jako model slova). Paradoxy modelování mají stejnou příčinu jako paradoxy logické a paradoxy hry.

1.2.1.4.6. Sociálněpsychologicky (z hlediska teorie hry): *model je hračka a modelování je hra*. Model je skutečnost umělá, i tam, kde jej bereme z přírody, protože naše chování k němu, naše zacházení s ním je umělé a samo má — často velmi výrazný — charakter modelu. Kolem modelu vytváříme *umělý svět modelovací situace*, umělý svět hry. Je to svět s pravidly často velmi složitými, bez jejich zvládnutí však nelze hru hrát a získávat z modelu informace.

1.2.1.4.7. Uvnitř tohoto umělého světa je model, jakkoli axiologicky, psychologicky, ontologicky, logicky, strukturně, eventuálně i technologicky odvozený, podřadný a *druhotný*, skutečnost zcela *samostatná a prvotní*. Mohu s ním zacházet jako s originálem, zcela *„absolutně“* (řečeno

s hudebními teoretiky) či zcela „formálně“ (řečeno s logiky), rozvíjet jej, rozpracovávat a rozehrávat podle vnitřních zákonů jeho stavby a jeho materiálů. Co dostanu, přiřadím-li nakonec k modelu, takto rozvinutému a rozehranému, původní originál, je už věc *interpretace* formálních systémů, ať už jde o formální systémy logické (není divu, že tváří v tvář obdivuhodnému světu formálních systémů vybledl původní svět jejich interpretací v pouhý model, takže terminologie tu funguje obráceně) či o neméně obdivuhodná díla výtvarná.

1.2.1.5. *Kde všude užíváme modelů?* Všude tam, kde potřebuji *přelstít skutečnost*, všude, kde potřebuji pozorovat nepozorovatelné, konstruovat nekonstruovatelné, experimentovat s tím, s čím se experimentovat nedá nebo nesmí, zpřítomňovat nepřítomné, ovládat neovladatelné, nahrazovat nenahraditelné, *disponovat s tím, co k dispozici není*. Situace, kdy potřebuji (bych potřeboval) originál a užívám modelů, nastává *ve vědě, v každodenní lidské praxi i v každodenní praxi života vůbec*.

1.2.1.5.1. Modelování je především *metoda vědy*: nemohu-li libovolně experimentovat s živým lidským mozkem nebo srdcem, s létajícím letadlem, mohu to dělat s letadlem vymodelovaným v počítači, s kybernetickým modelem mozku, s experimentálním zvířetem; nemohu-li vyzkoušet optimální varianty rozsáhlého vodního díla v originále z toho prostého důvodu, že jsem originál dosud nepostavil, mohu je prozkoušet na modelu. Odtud všechny ty nákladné, a přece levné hračky, makety staveb, modely kolejíšť, elektrických sítí, neuronových sítí, miniatury přehrad atd. I matematika je hra — sem patří abstraktní modely „na papíře“ i „v mašinách“, výpočty, hypotézy, kvantifikované teorie, koncepce, algoritmy, programy, projekty atp.

1.2.1.5.2. Existuje i *věda pokleslá* na úroveň každodenní praxe; i tato věda modeluje: plánky, mapy, výpočty, návrhy, kalkulace, hodiny, rozvrhy, dokumentace, seznamy, kalendář (vzpomeňme na Robinsona), inventář, projekt, bilance, jídelní lístek (host v restauraci má možnost nahlédnout pod všechny pokličky, ale na modelu), kartotéky, katalogy, účty — to všechno jsou náhradní systémy

zastupující nepřítomný originál. Chybí jim půvab elegantních modelů matematických, kybernetických, ale o to jsou univerzálnější: „neexaktní“ kladivo je také méně elegantní, ale univerzálnější než nýtovací automat. S matematickými modely pracuje nejen matematik, ale i primitiv počítající na prstech — a nikoli na nepřítomném originálu —, kolik to bude krav, až ke svým dvěma přikoupí ještě jednu; vždyť prsty, tento nejpohotovější matematický stroj-počítač, který je každému k dispozici, který je víc než „po ruce“, má ve vývoji lidského modelování stejně epochální význam jako dvojkové počítače elektronické: vytvořil epochu desítkové soustavy, v níž žijeme a myslíme dodnes.

1.2.1.5.3. Modelování je konečně i *metoda života*: modely nejsou jen výsadou člověka a vymožeností vědy, ale potřebou života, nevynalezl je člověk, ale život sám, člověk jen opakuje na vyšším zákrutu vývojové serpentiny a v makrokosmu modelování to, co musí umět a umí snad už první živá molekula. Neboť *živý systém je modelující systém*: i on je v situaci vědce stojícího před zavřenou schránkou a hledajícího model, v situaci o to horší, že model nepotřebuje jako luxus poznání, ale jako podmínku přežití, a že nemá k dispozici nic než sám sebe. *Riziko*, tato neodmyslitelná součást každého modelování, je zde povýšeno na výrobní metodu modelů, metodu (doslova) slepých náhod a nesčetných (jedině tak velké číslo překonává velké riziko) pokusů a chyb.

1.2.1.6. Hromadnost zůstává: každý originál lze modelovat mnoha způsoby, pokaždé z jiného hlediska a k jiným účelům. Každý model je jako part orchestrálního hráče: každý hráč má part celé skladby, i když v něm třeba převládají pauzy nebo „tacet“; snadno lze najít i dva party téže skladby, které nemají společnou ani notu. Existují i chybně opsané party, vzácná je však partitura.

1.2.1.6.1. Žádný model není na světě sám. Každého užívám vlastně jen proto, abych zaplnil mezeru v nějakém jiném modelu. Zklame-li model v tomto náročném relativním úkolu, je nespolehlivý, přestože nějak absolutně pravdivý je vždycky.

1.2.1.7. Modelování, tato metoda vědy i metoda života, je metoda *nezbytná*. Bez modelů by nebylo života, nebylo

by člověka, neexistovalo by lidské poznání ani lidské sdělování.

1.2.1.8. Modelování je metoda *praktická*: model je jistě nástroj poznání, ale spolu s poznáním zároveň *nástroj dělání*. Nepatří jen do noetiky, ale především do metodologie vědy a spolu s ní do „metodologie lidského života“ — a spolu s ní do „metodologie života vůbec“, do „metodologie obecné“, což je jen jiný název pro praxeologii, vědu o správném dělání. Celý makrokosmos modelování jako metody vědy se vejde do tohoto jejího mikrokosmu: čím je vědecký model vzhledem k dílčímu účelu a úkolu, tím je „životní model“ vzhledem k hlavnímu cíli, k úkolu žít teď a zde.

1.2.1.8.1. Praxe je rovněž hlavním kritériem spolehlivosti modelů: vyřazuje nesprávné a osvědčuje spolehlivé. To platí o všech modelech, nejen o prvotních modelech mikrokosmu života, vytvářených metodou hazardů a testovaných v praxi přežití: existence sémantických kritérií exaktní podobnosti nijak neruší platnost těchto základních pragmatických principů. Vznikem teoretických kritérií podobnosti se vlastně projevuje jen táž základní nezbytnost, nezbytnost modelovat, tentokrát ovšem uplatněna na samo modelování: kritéria podobnosti (izomorfie, homomorfie, izofunkcionalismu) umožňují totiž jakoby modelovat „přirozený výběr“ a vadné modely vyřadit předem, na modelu, v teorii, a priori, a nikoli teprve v praxi a praxí, v originále, přirozeným výběrem samým.

1.2.1.9. Rozsáhlá oblast modelů potřebuje přehlednější klasifikaci. Modely je možno dělit podle hledisek syntaktických (mj. už podle materiálu — modely mechanické, symbolické, živé atp. — eventuálně podle původu — modely přirozené, umělé), podle různých dělidel pragmatiky (především podle oboru, jemuž model slouží; modely biologické, sociologické, psychologické, neurologické atp.), nejdůležitější jsou ovšem základní hlediska sémantická, především hledisko existence. Podle toho, zda originál, k němuž se model vztahuje, existuje, existoval, bude existovat, má, může, smí či nesmí existovat, zda je jeho struktura známá či neznámá, zda se vztahuje k jsoucnům reálným, potenciálním, hypotetickým, fiktivním, zda k jedinečným či hromadným

atd. — podle těchto hledisek můžeme rozeznávat například modely deskriptivní, normativní, preskriptivní, modely-rekonstrukce, modely-projekty, modely-hypotézy, modely-fikce, modely-ideály, modely aposteriorní i apriorní (které se nevztahují k originálům dosud neexistujícím, ale k originálům dosud neznámým), modely-portréty (k nim patří nejen fotografie, ale i mapy, životopisy, historiografie — prostě vše, co zachycuje na modelu jedinečnost originálu) i modely-generalizace, modely univerzálií či modely statistické.

1.2.1.10. Mezním případem modelování je originál, tento nejdokonalejší a nejspolehlivější model. Originál je ovšem „model“ pouze v uvozovkách. Je však oblast, kde se pragmatika originálu a pragmatika modelu dotýká, a touho oblastí je *experiment*. Podmínkou klasického experimentu je opakovatelnost za stejných podmínek; sama tato podmínka však odporuje (alespoň přísně teoreticky) zákonu jedinečnosti a neopakovatelnosti: všechno v přírodě, tedy i každý pokus, je jedinečné a neopakovatelné, proto absolutní experiment, schopný vyhovět této základní podmínce, neexistuje: všechny další experimenty vlastně jen modelují původní podmínky. Podobně i všude tam, kde experimentální objekt, „originál“ nereprezentuje jen sám sebe, ale kterýkoli originál téže třídy, téže skupiny originálů, eventuálně „ideální originál“, tam všude jsme už oběma nohama v modelování. „Nejlepším modelem kočky je jiná nebo pokud možno stejná kočka,“ říká A. Rosenblueth a N. Wiener. Obdobná situace jako při experimentu je však i při praktické *zkoušce*. Zkouška jakéhokoliv systému (nahuštění pneumatiky i nahuštěného žáka) je *hra*, vytváří *umělou situaci*, v níž modelují (otázkami, kopnutím, zkušební jízdou) situaci přirozené zátěže systému.

1.2.1.11. Opačná krajnost je modelování existence. Modelování existence je základní operace matematiky a logiky (sémantika čísla 1, existence faktu je základním kritériem pravdivosti či nepravdivosti výroku, existence věci tvoří základní rozdíl mezi pojmenováním věci a jejím popisným názvem). Existenční modely a modelování existence mají důležitost nejen pro modelování samo, ale zejména pro *sdělování*.

1.2.1.12. Třetí mezní oblast modelování — mezní z hlediska podobnosti originálu a modelu — tvoří *metaforicko-synekdochické modely*.³⁾ Své krajní postavení nemají díky limitní podobnosti s originálem a limitní formě modelu (po této stránce jsou v těsné blízkosti pólu „originálu“), ale především pro *dvojakou podobu originálu samého*. Metaforicko-synekdochické modely se totiž vztahují k originálům, které se vyskytují hromadně, tj. k *prvkům hromadných entit* (množin, tříd, např. v biologii druhů, v lingvistice typech, v průmyslu sérii). Každý prvek třídy může tedy sloužit jako *model* kteréhokoliv jiného *prvku* téže třídy nebo „prvku (téže třídy) vůbec“, či „ideálního prvku této třídy“ (nebo token téhož type), což je vztah *metaforický* (za originál považujeme jednotlivý prvek), ale také jako *vzorek celé třídy* podobných originálů, což je vztah *metonymický*, *synekdocha*, „pars pro toto“ (za originál považujeme celou třídu, sérii, druh, type).

Metaforicko-synekdochické modely najdeme nejen v přírodních vědách, v technickém výzkumu, ale zejména ve hře živočišných mládat a na divadle. Právě zde jsou nejvýrazněji patrné *paradoxy modelování*, *paradoxy modelů jako meta-věcí*, *paradoxy*, které mají tutéž podstatu jako *paradoxy logické* nebo *paradoxy hry*, *paradoxy* dané metaforicko-synekdochickým charakterem všech těchto modelů: v metajazyku je slovo modelováno slovem, ve zvířecí hře skok skokem, kousnutí kousnutím, na divadle věc věcí a člověk člověkem atd. Právě podobnost a materiální, „modální“ (?) shoda modelu a originálu má na svědomí častou záměnu modelu a originálu, a tím i obou rovin abstrakce, jejichž směřování vede k paradoxům.

1.2.1.13. Mezní formou modelu je dále „*vlastní model*“ (modelé propre, termín M. Valacha). Je to model, který dostaneme *radikální redukcí modelovací situace*, odečtením jak originálu, tak i modelu: *není-li k dispozici nic, zbývá jen já, uživatel, moje tělo, moje nervová soustava a moje vlastní modely*. Mezní charakter těchto modelů je tedy dán mezní výlučnou formou disponování těmito modely. Dis-

ponuji jimi výhradně já sám a obvykle je ani nemohu dát k dispozici druhému.

1.2.1.14. Protikladem vlastních modelů jsou *modely sdělovací*, modely, které volím tak, aby mohly být dány k dispozici druhému. *Sdělování* samo lze pak pokládat za *mezní oblast pragmatiky modelu*, oblast, kde neužívám modelu pro sebe, ale pro druhého.

1.2.2. Podobně jako modelování řeší i sdělování situaci „*uživatel bez originálu*“ (tj. situaci, v níž nemůže proběhnout přímá interakce uživatel-originál) *náhradní interakcí*, interakcí s *druhým uživatelem* prostřednictvím *zprávy*. Ze situace „uživatel bez originálu“ se tak stává situace *sdělovací*, situace *uživatel — zpráva — druhý uživatel — nepřítomný originál*.

Druhý uživatel, kterého jsem si vzal na pomoc, mi může pomoci v zásadě *dvojím* způsobem. Buď mi může zprávou nepřítomný originál „znovu-zpřítomnit“, *reprezentovat*, anebo mi jej může — pakliže jej má k dispozici a pakliže je to vůbec možné — *přímo prezentovat*, zpřítomnit „in natura“, doslova „v originále“. Tento dvojí způsob vzájemně odlišuje dva základní druhy sdělování. První z nich je sdělování *prezentativní* neboli *ostenzivní*, při němž to, čeho se sdělení týká a k čemu míří, totiž *originál*, prezentuji, tj. *dávám k dispozici poznávací aktivitě příjemce*. Druhý způsob je sdělování *ne-prezentativní*, *neostenzivní*, *re-prezentativní*, při němž předmět sdělení k dispozici nedávám, ale nahrazuji modelem, reprezentuji jej.

1.2.2.1. Základním „čistým“ typem prezentativního sdělování je *ostenze*, *ukazování*. Při ostenzi dostávám pro svou poznávací aktivitu k dispozici originál, „situace nepřítomného originálu“ se tak mění v situaci přítomného originálu; lze-li sdělování charakterizovat jako nepřímé, zprostředkované poznání, pak ostenze je onen mezní případ sdělování, kdy mi partner *zprostředkovává* poznání *přímé*.

Podstatu ostenzivního sdělování skvěle osvětluje klasická pasáž z Gulliverových cest, pasáž líčící sdělovací reformu na ostrově Balnibarbi, kde učení členové akademie

3) Později jsem je přejmenoval na token:token modely.

*lagadské doporučovali a vlastním příkladem v potu tváře propagovali „odstranění slov“ a „dorozumívání věcmi“, pla-
hočice se po městě s těžkými uzly a vaky plnými „předmě-
tů jejich hovorů“. Swiftův příklad je absurdní a fiktivní,
nicméně ostenze jako mezní forma lidského sdělování je
— vedle jiných forem — zcela normální a běžná.*

1.2.2.1.1. Co lze ukázat: originály (systémy, věci, děje, události) *reálné, objektivní* (zde je významný rozdíl proti přímému poznání subjektu samého, jemuž jsou přístupny i originály subjektivní, „privátní“, vnitřní zkušenosti a zážitky), *aktuálně existující a přítomné* (proto „prezentace“), takové, které jsou k dispozici TEĎ a ZDE (tedy i takové, které lze přinést nebo k nimž lze druhého přivést). *Co lze ukázáním originálu sdělit?* To, že originál je, že je to, co je, a takový, jaký je. „Gramatika“ ostenzivního sdělování zná jen *tři pády* (kdo, komu, koho-co), *tři osoby* (já, ty, on-ona-ono), *jediný čas* (přítomný) a *jeden způsob* (indikativ); „lexikální zásoba“ je sice nepřehledná, ale slovník silně jednostranný, složený výhradně z „vlastních jmen“, neschopný vyjádřit fiktivní, budoucí, minulé, ideální, obecné, abstraktní a záporné, schopný sdělit jen to, co je, tím, čím je.

1.2.2.1.2. Co nelze neukázat: to, co je k dispozici vždy a všude, co v žádné situaci nelze nemít k dispozici: sebe samého, vlastní chování, vlastní jednání, vlastní tělo. Ostenze sebe samého je limitní forma ostenzivního sdělování, nejradikálněji zredukovaná sdělovací situace vůbec, situace *uživatel-uživatel*, situace, kde každý uživatel je pro svého partnera zároveň sdělením: *člověk mezi lidmi neustále sděluje, ať chce či nechce*. (Na rozdíl od situace „originál a dva uživatelé“ lze situaci „uživatel-uživatel“ sotva nazvat vzájemným sdělením. Je tu sice sdílena zhruba tatáž základní situace, „jisté meze“, uvnitř nichž lze obě situace ztotožnit, jsou tu však příliš úzké: každý uživatel dává k dispozici druhému zcela jiný originál.)

1.2.2.1.3. Kde všude užíváme ostenze? Sdělování pomocí originálů se uplatňuje v mnoha oblastech lidského života. Vedle ostenze věcí (výstavy, exkurze), zvířat (zoo), lidí (sporty, slavnosti, artistika, striptýz, manifestace, pranýře,

veřejné popravky) existuje i ostenze sebe samého, spojená ovšem i s ostenzí věcí, zvířat či jiných lidí jako „přirozených znaků“ vlastností mne samého. Existuje ostenze vědomá a záměrná i nevědomá, bezděčná a nezáměrná (zčásti ji lze označit jako „sdílení“), pravá a falešná (Potěmkinovy vesnice, pseudoostenze, možná jen s pomocí jazyka a jeho metakomunikativního sdělení; ostenze sama nelže), kooperativní a soupeřivá (zastrašování, imponování, demonstrace síly), normální i neurotizovaná (ostentace) či dokonce patologická (exhibicionismus, hysterie), v malých společenských skupinách (dvojice, rodina, face to face groups, encounters) i ve velkých útvech propojených složitou sítí vzájemných ostenzivních spojů.

1.2.2.1.4. Obecné zákonitosti přenosu informace, exaktně popsané matematickou teorií komunikace, platí i v oblasti ostenze. Na ostenzi se vztahuje i nevyslovený, implicitní zákon přenosu informace, že totiž přenášet signál je hospodárnější (energeticky, finančně) i snazší a proveditelnější než přenášet „in natura“ samu událost, samu skutečnost. V základním přístupu se tedy obě teorie shodují. *Pro teorii informace existuje jediná skutečnost: signál, zpráva. Pro teorii ostenze jediná zpráva: skutečnost.*

1.2.2.1.5. Některých obecných zákonitostí přenosu informace odedávna nevědomky využíváme v ostenzivní praxi. *Redundance* se například osvědčuje jako jediná účinná obrana proti nežádoucí ostenzi sebe samého: dokonale tuctová, šedivá, nevýrazná banalita je svou nadbytečností, svou průměrností nenápadná. Nevnímáme ji. Přehlédneme ji.

1.2.2.1.6. Jiné informační zákonitosti naopak kladou našim ostenzivním sdělením nepřekonatelné překážky. Ostenze je omezena nejen tím, že říká příliš málo, ale hlavně tím, že říká příliš mnoho. Z jejího sdělení, z ukazované skutečnosti, můžeme vytěžit víc než jeden informační obsah; různé potenciální výklady, různé potenciální ostenzivní zprávy překáží sobě navzájem, takže výsledkem je pak jakýsi *ostenzivní šum*: jsme na rozpacích, které zprávě, které interpretaci dát přednost. Naše rozpaky by asi nebyly tak velké, kdyby naše myšlení bylo méně rozvinuté; naopak naše rozpaky by rovněž zmizely, kdyby nám

někdo *explicitně*, jazykově sdělil, které ostenzivní zprávě dát přednost. I to je důvod, proč čistá ostenze jako výlučná forma dorozumívání je možná jediné na fiktivním ostrůvku Swiftova Balnibarbi.

1.2.2.1.7. Údělem ostenzivního sdělování je metonymičnost. To, co má být ukázáno, lze jen zřídka dobře oddělit od kontextu, a tedy od toho, co už ukázáno být nemá. Na druhé straně se často musíme spokojit s ostenzí vzorku, fragmentu, „malé ukázky“ (tedy jen části toho, co bychom ukázat chtěli, měli či potřebovali). Ostenze projevů, symptomů nebo „přirozených znaků“ věcí není komunikace pomocí znaků. To jen redundantnost informace o spojení mezi symptomem a jeho příčinou, mezi částí a celkem, tedy jakási *syntaktická redundantnost* (ve smyslu syntaxe skutečnosti, její struktury a systémovosti) ostenzivní informace, kterou přijímám, působí, že část nám okamžitě připomene svůj celek, věc svůj věcný kontext, symptom svou pravděpodobnou příčinu, aniž bychom museli rekonstruovat celý složitý retrospektivní nebo prospektivní systém, dobře známý z obdobných případů. Proto na tyto *pseudoznaky* můžeme reagovat okamžitě, automaticky, jako by to byly skutečné znaky, libovolné a zaměnitelné, a nikoli jednoznačné a nezaměnitelné dílčí projevy a prvky svých systémů, které jsme jen svým zautomatizovaným a *odcizeným vnímáním* degradovali na pouhé pseudoznaky jejich podstat a příčin (tak jako v jiné situaci svým odcizeným vnímáním degradojeme například prodavačku v krámě na pouhý, co do své individuality zcela redundantní *personál*, tj. na pouhou zaměnitelnou součást obsluhující lidské mašinerie).

1.2.2.1.8. Metonymie není ovšem jediný způsob, jak překonat omezenost ostenze, jak sdělit i to, co ukázat nelze; druhou cestu naznačuje model.

1.2.2.2. Přechodnou formou mezi ostenzivními a neostenzivními formami sdělování je *ostenze modelu*. Rozpor v termínu „ostenze modelu“ je jen zdánlivý: „sdělování pomocí originálu modelu“ (jak by bylo možno opisem tento termín nahradit) není označení protismyslné, i model existuje jako originál, dokonce i tehdy, je-li modelem neexistujícího originálu, může být model ukázán, tj. dán k dispozici poznávací aktivitě druhého, což o originálu vždycky tvrdit

nelze. Sama o sobě patří tedy ostenze modelu mezi formy *ostenzivní, prezentativní*.

Řečeno příkladem z ostrova Balnibarbi (tento příklad pochopitelně Swift neuvádí, ale proč bychom nemohli v jeho skvělé language game pokračovat?!), i lagadští akademici, jestliže potřebovali „mluvit“ o modelech, docela normálně model přinesli a ukázali tak jako jakoukoli jinou věc.

1.2.2.2.1. *Jaký model lze ukázat?* Jen takový, který má tytéž vlastnosti, jaké požadujeme od ukazatelného originálu. I model, má-li být ukázán, musí být reálný, přístupný extrospekci, musí být k dispozici TEĎ a ZDE. *Co lze ukázáním modelu sdělit?* To, co ten který model je a jaký ten který model je. Model je ovšem zvláštní věc. I když je ukázán jen pro sebe samého, mimo situaci modelování, nikdy nelze s jistotou zaručit — zejména ne v těch případech, kdy je jeho odvozenost zjevná —, že si sám modelovací situaci nevytvoří, že nezačne fungovat jako model. Model, i když poznáván jako originál, jako věc, zůstává *meta-věcí, meta-skutečností*, odkazující ke svému (původnímu) originálu. Nelze zabránit, aby *přímá informace modelu* o sobě samém nepřerostla v *nepřímou* („o něčem jiném“), aby se z informace o prezentovaném a přítomném nestala informace o neprezentovaném a nepřítomném. Každá ostenze modelu je tedy — aspoň potenciálně — zároveň sdělením pomocí tohoto modelu, *neostenzivním* sdělením o (neukazovaném) originálu tohoto *ukazovaného* modelu. (Plány přísně tajných opevnění nepůjdou na veřejnou výstavu vojenské projekce či kartografie, a sebezdařilejší snímek přísně utajovaného nového typu automobilu, zhotovený zaměstnancem vývojového střediska, se sotva bude smět objevit byt jen v odborném fotografickém časopise.)

1.2.2.3. Model není jen „originál“, tj. systém jako každý jiný. Model je především *systém skutečně fungující jako model*, jako informační náhražka. Nemám-li pro svou poznávací aktivitu k dispozici originál, může mi jej nabídnout někdo jiný. Nemá-li však originál ani on, může mi jej nahradit, reprezentovat modelem. Sdělování pomocí modelu je na rozdíl od ostenze modelu komunikace *neostenzivní*,

tj. taková při níž se to, čeho se sdělení týká, k dispozici nedává.

Balnibarbská reforma končí u Swifta tím, co jsme nazvali ostenzí. Členové lagadské akademie se vláčejí s originály, které chtějí ukazovat: ani oni sami, ani jejich sluhové nestačí na předměty, potřebné k rozhovoru. Co však, dostanou-li nápad nahradit předměty „in natura“ předměty „in miniatura“, zmenšeninami, maketami, atrapami, modely? Nápad se samozřejmě osvědčí, pravidla hry se jen málo pozmění, dorozumění je stejně reálné (uvnitř tohoto fiktivního příběhu), tj. stejně snadné nebo stejně svízelné, jako bylo dorozumění s originály, jen transport je snadnější. Lavina komunikačních reforem se dala do pohybu: dalším zlepšením je nápad nenamáhat se s přinášáním modelů, ale pořizovat je improvizací z materiálů, které jsou po ruce: uplácat je z hlíny, nakreslit prstem do vlhkého písku, namalovat na zeď. Co však, není-li k dispozici vůbec nic? Nezbyvá než improvizovat modely z toho, co je k dispozici vždy a všude, při každém setkání, totiž improvizovat je ze sebe samého, z vlastních pohybů a kombinací těchto pohybů. A protože vývoj postupuje i nadále a protože i v Balnibarbi platí Zipfův zákon nejmenšího úsilí, dospěje se i zde k pohybům nejméně namáhavým, nejsnáze kombinovatelným (jazyk je nejhbitější sval v těle) a nejvýše účinným, k pohybům, jejichž impulsy přejímá, multiplikuje, rozšiřuje a předává samo vzdušné prostředí, k pohybům, díky tomuto vzdušnému zprostředkování sdělitelným i na dálku, bez optického či mechanického kontaktu, k pohybům jazykovým.

1.2.2.3.1. I když ostenzivně, ostenzí modelu je možno sdělovat každý model vytvořený v objektivním materiálu, a i když každý takový model je sám o sobě schopen přenést informaci o originálu (takže sdělování pomocí modelu může využívat modelů v celé šířce rozlišovacího grafu od pólu izomorfie a druhové podobnosti až k pólu modelování existence), přece jen existuje zvláštní druh modelů, obzvláště vhodných pro sdělování. Sdělujeme za nejnepředvídatelnějších okolností, nejdůležitějším požadavkem tedy je, aby

sdělovací modely byly *neustále k dispozici*. Důležitou roli hraje otázka přenosu, tedy *dopravy*, i když nevládne absolutně (vždycky zbývá možnost, aby Mohamed přišel k hoře — nebo aspoň šel okolo hory — a sochy, monumenty, ukazatele, orientační tabulky, vývěsní štíty jsou takovými sdělovacími modely typu „hora“). Vhodné řešení nabízí *jednoduchost* sdělovacích modelů, možnost levně je pořídit a snadno odstranit, snadná *improvizovatelnost* z materiálů, které jsou všude k dispozici: to, co mám s sebou všude a vždycky, jsem já sám, moje vlastní tělo, pohyby, chování — odtud kardinální důležitost tělesných modelů pro sdělování, zejména pak jazyka (více než po horách chodí Mohamedové mezi lidmi). Naproti tomu u sdělovacích modelů *ustupuje* do pozadí *požadavek podobnosti*: sdělovací model může být „nepodobný“ svému originálu, může to být model izomorfní se svým originálem zásadně třeba jen v rovině existence, hlavně je-li univerzální ve své použitelnosti kdekoli a kdykoli (kapesním přijímačem také odpouštíme, že nejsou hi-fi); modely existence jsou navíc výhodné i tím, že jsou univerzální i ve smyslu modelování čehokoli. Ostatně žádný model není univerzální ve smyslu dokonalé náhrady svého originálu ze všech hledisek a se všemi vlastnostmi: takovým univerzálním modelem by mohl být jen originál sám, ale to bychom se vrátili k ostenzi a byli zpátky na Balnibarbi.

1.2.2.3.2. Ostenze je *složkou a součástí každého neostenzivního sdělování*. Více: je jeho *podmínkou, nezbytnou, nevyhnutelnou, první etapou každého sdělovacího aktu*. Něco ukázat, něco dát k dispozici poznávací aktivitě druhého, něco ostenzivně sdělit *musím*. I tehdy, kdy bych nejraději neukazoval *vůbec nic*, když se třeba za způsob, jímž sděluji (např. za svou špatnou znalost jazyka či pravopisu nebo za vadu řeči), *stydím*; bez ostenze toho, čím sděluji, není čím sdělovat, čím navázat kontakt. I tehdy, užívám-li zprostředkování někoho jiného, i tehdy sděluji sám sebe a způsob svého sdělování: ukazují, že se neukazují a že užívám zprostředkovatele.

1.2.2.3.3. Na rozdíl od ostenze modelu a od sdělování ostenzivního vůbec není při sdělování pomocí modelu ostenze

modelu cílem, ale pouze prostředkem, pouze nástrojem sdělení.

1.2.2.3.4. Rozlišování mezi ostenzí modelu a sdělováním pomocí modelu, jehož teoretické formulování dělá určité potíže, je v praxi neobyčejně snadné: činitelem, který zde rozlišuje, je *informační znehodnocení*, jaké přináší vysoká *redundance*. Percepční aparát příjemce redukuje nadbytečnost; to, co je banální a běžné, to, co přináší inflaci informace, „nevidím“, „nevnímám“, řečeno se Sartrem „zničuji“, řečeno vulgární metaforou „zasklívám“. Táž automatika, které využívám jako účinné prevence proti ostenzi sebe samého, funguje i při ostenzi modelu. Dokud mi model přináší příliš mnoho nového o sobě samém, dotud má sdělovací akt charakter *ostenze modelu*. Teprve pak, když mi model jako ukazovaná věc přináší už minimum informace o sobě samém, teprve pak jsem schopen jej „nevidět“, „zasklít“, tj. vidět skrz něj jako skrz sklo nebo skrz vzduch originál, který je „za ním“. Sémantikové mluví o *průhlednosti* či *průzračnosti* znaků (Langerová: transparency, Schaff: przezroczystość dla znaczenia). Jinak řečeno: dokud se model a zpráva, kterou mi dává o sobě samém, nestane redundantní, vnímám jej jako zcela neprůhlednou věc. Příklad: dokud se učím jazyku, je pro mne zcela neprůhlednou ukazovanou věcí. Jakmile si jazyk dobře osvojím, stane se ostenzivní informace, kterou přináší, redundantní: mateřština je pro mne „neviditelná“, „bez chuti a bez zápachu“. Čech má velmi dobré „ucho“ pro charakter angličtiny nebo polštiny, ale netuší, jaká je „chuť“ a „vůně“ češtiny, tedy té jazykové skutečnosti, která se mu ukazuje neustále, která je k dispozici jeho poznávací aktivitě pořád!

1.2.2.3.5. Redundance jako inflace informace a informace jako informační hodnota jsou jen zvláštním případem hodnot vůbec. Každý živý systém se preferenčně zaměřuje na hodnoty, a tato spontánní orientace je důležitá i v otázce originálu a modelu. Aby nás něco *zajímalo* jako *originál*, musí to mít pro nás nějakou *hodnotu*; aby nám něco dobře sloužilo jako model, *nesmí* to mít *hodnotu*. „Broskve jsou příliš dobré, než aby z nich byly symboly,“ říká Susan Langerová. Hrušky či broskve se skutečně pramálo hodí jako

materiál pro modely, ale zato jsou znamenitým objektem pro ostenzi před ovocnářstvím nebo dokonce na výstavě. Protiklad mezi hodnotou materiálu a funkcí modelu je až do komického mikrokonfliktu vyhocen u čokoládových figurek pro děti. Má-li dítě chuť na čokoládu, hodnota materiálu okamžitě převáží a figurka si ve funkci modelu ani „nezahraje“, ani na chvíli „nezprůhlední“. Naopak tam, kde hodnota materiálu nepřekáží, hrajeme svou hru s modelem v plné iluzi skutečnosti, s plnou iluzí originálu.

1.2.2.3.6. *Co lze pomocí modelu sdělit?* Pomocí modelu (záleží na tom, čeho je to model a jaký je to model) lze předat sdělení týkající se originálů jedinečných a jednotlivých i hromadných, sdělení obecná, týkající se všech originálů dané skupiny, sdělení týkající se originálů existujících, originálů, které existovaly v minulosti nebo budou existovat v budoucnosti, originálů potenciálních i nemožných. Na rozdíl od ostenze, jejíž gramatika je velmi omezená, užívá *gramatika sdělování pomocí modelu* času minulého i budoucího, způsobu podmiňovacího, přacího, rozkazovacího. *Slovník sdělování pomocí modelů* je slovník neomezený a otevřený, existují v něm nejen „vlastní jména“, ale i „jména obecná“. Vyjadřovací možnosti sdělování pomocí modelu jsou tedy velké, spoutané ovšem důležitou podmínkou, že nám totiž někdo nějakým jiným způsobem sdělí, kolika nebo jakých originálů se model týká. Bez tohoto *metakomunikačního sdělení*, formulovatelného jen v jazyce, zůstává sdělení pomocí modelu zcela bezmocné, neschopné samo o sobě sdělit ani, jsou-li to, co se ukazuje, vůbec modely, nebo jen nesmyslné a neúčelné originály.

1.2.2.4. Nejdokonalejším, nejuniverzálnějším a nejvšestrannějším sdělovacím modelem je model jazykový. Nejdůležitějším a základním druhem sdělování pomocí modelů je *jazyk*.

Balnibarbský vývoj vedl k tělesným modelům, k modelům z tělesných pohybů a konečně k modelům jazykovým. Časem přijdou Balnibarbířané i na to, že modelovací pohyby není třeba pokaždé nově improvizovat, ale že je lépe pohybový model „rozebrat“, „odnést s sebou“ a jeho

stavebních prvků (distinktivních rysů, fonémů, morfémů, syntagmat) znovu použít jako prefabrikátů pro další stavbu. A tak se cestou kolosálních nedorozumění, neustále zpřesňovaných dalšími, doplňujícími sděleními o předchozím sdělení (toto nedorozumění je asi to jediné, co má „balnibarbská evoluce“ společného se skutečným vznikem a vývojem jazyka), dojde i v Balnibarbi k tomu, co první reforma odstranila: k dokonalé univerzální stavebnici sdělovacích modelů, k jazyku. Chtělo by se tedy dodat (z perspektivy roku 2002): Balnibarbská evolutio končí tedy jako dokonalá revolutio přesně podle Koperníka (De revolutionibus corporum caelestium), totiž jako kruhový návrat planety na místo, odkud původně vyšla.

1.2.2.4.1. Jazykový model je limitní případ sdělovacího modelu. Existuje jen jako součást složitějšího systému jazykových modelů, systému, který má relativně uzavřený charakter a brání se zavádění nových jazykových modelů, přípustných jen jako situační aktualizace nebo jako vlastní jména nových či nově objevených skutečností, připouští však nové, improvizované, ad hoc použití starých, běžných názvů.

1.2.2.4.1.1. Samo vytvoření nového jména pro nově objevenou či nově vytvořenou skutečnost je aktem tvůrčím, ba uměleckým.

1.2.2.4.1.2. Tvůrčím, ba uměleckým aktem je i nové použití jména už existujícího.

1.2.2.4.1.3. Nové pojmenování podléhá schválení jazykovým společenstvím, jímž musí být přijato.

1.2.2.4.2. Základem jazykového modelování je modelování existence. Není sice jedinou možností jazykového modelování (jazyk má možnost modelovat i vzájemnou odlišnost, spolupřítomnost a koexistenci svých originálů), základem však zůstává.

1.2.2.4.3. Jméno jako model existence svého originálu není důkazem existence svého originálu (právě tak jako žádný model není důkazem existence); podobně jako jiné modely má i jméno charakter *hypotézy*.

1.2.2.4.4. Kritérium existence je základním kritériem ja-

zykově-logickým a jazykově-noetickým (epistemologickým). Kritérium existence odlišuje *jména* od *popisných názvů*, kritérium existence rozhoduje o *pravdivosti* či *nepravdivosti výroku*. (Výrok ztělesňuje existenci nebo neexistenci faktu, říká Wittgenstein, 4. 1.) Kritérium existence umožňuje i operaci *negace*, negativní formu existenčního modelu (což je vymoženost mezi sdělovacími modely), formu, kterou Kenneth Burke pokládá za jednu z „definic člověka“. („Člověk vynalezl negativní formu nebo spíš negativní forma vynalezla člověka.“) Jazyk je ovšem schopen vytvářet modely světů skutečných i fiktivních, potenciálních, hypotetických, žádoucích i požadovaných, je schopen i klamat, podvádět, lhát.

1.2.2.4.5. Jazyk *analyzuje*. Rozkládá skutečnost (originál, tj. systém, který nás zajímá) na prvky a vztahy, pojmenovává je a z takto rozlišených a pojmenovaných prvků *rekonstruuje lineární kontext*, který na originále rozpoznal a analyzoval. Technika Balnibarbiřanů nám dodnes postačuje: i my vytahujeme své modely jeden za druhým z uzlíku, ve kterém jsme si je přinesli, a ukazujeme je partnerovi. Místo jediného celistvého a „přirozeně“ uspořádaného modelu chrlíme na partnera *proud dílčích i sumárních existenčních modelů*, modelujících existenci systémů, prvků, částí, vlastností, vztahů, a tento proud doprovázíme metamodelovými instrukcemi, vymezeními, k jakým originálům (eventuálně k jakým třídám originálů) modely vztahovat.

1.2.2.4.6. Praktickým vodítkem po jazykových modelech není ovšem podobnost všeho se vším, ale její protiklad, odlišnost všeho od všeho. Přitom jazyk hospodárně využívá starých modelů, vycházejí z užitečného nerozlišení, jímž navazuje na pokusy s generalizací, diferenciací a nerozlišením, staré jako život sám. *Jazyk nevynalezl generalizaci*, ale umožňuje metadiferenciaci: umožňuje *diferencovat diferenciaci od generalizace*, pojmenovat ji, rozpoznat ji a vyjádřit.

1.2.2.4.7. Univerzálnost jazyka sahá tak daleko, že je schopen modelovat i své vlastní jazykové modely a vytvářet modely modelů, metamodely. Právě to umožňuje vnést

pořádek do sdělování, vyslovit a formulovat „pravidla hry“, popsat a poznat svět, počítaje v to i svět jazykových modelů. Nejen popsat a poznat, ale i falšovat. Díky jazyku může lhát i ostenze, i fotografie.

1.2.2.4.8. Vnáší-li jazyk pořádek mezi ostatní modely, vnáší ostatní způsoby komunikace naopak pořádek do jazyka. Mimika, mimojazykové situační sdělení a ostenze vytvářejí *kontext*, který determinuje jazykové sdělení a může být interpretován jako komunikace o jazykové komunikaci, jako *metakomunikace*.

1.2.2.4.9. Všechny mimojazykové způsoby sdělování včetně ostenze mohou fungovat jedině na základě jazyka. (To je také jeden z důvodů, proč skutečný vývoj nemohl nikdy proběhnout tak jako „*language game*“ v našem balnibarbském apokryfu.) Jazyk sám je sice relativně samostatný, je však aspoň v konečné instanci svázán (podmíněn) s ostenzí. Všechna základní slova, vlastní jména a jména vlastností předmětů materiálního světa definujeme či máme snahu definovat *ostenzivními definicemi*.

1.2.2.5. Povšimněme si přesto ještě jednou balnibarbské evoluce, a to z hlediska nadbytečnosti, redundance. Když se spolu dorozumívali dva Balnibarbiřané ostenzí, bylo v jejich sdělovacím aktu zřetelně cosi *navíc*: informace, kterou si s námahou poskytovali, bylo tolik, že se v ní vlastní sdělení zcela ztrácelo. Této redundance postupně ubývalo, aspoň pokud jde o redundanci „měřitelnou v kilogramech“, až se vytvořením modelů jazykových dospělo k nejúspornějšímu řešení. Zároveň však redundance přibýlo: chci-li rozumět sdělení, které mi nabízí originál, nepotřebuji k tomu žádná složitá pravidla hry: pravidlo libovolně užít toho, co se nabízí, je pravidlo velmi jednoduché. Chci-li rozumět miniaturám, musím už pochopit a znát určitá, vcelku jednoduchá „pravidla hry“. Ta pravidla se postupně komplikují. A nejsložitější pravidla vyžaduje jazyk. Mám-li rozumět jazykovému sdělení, musím zvládnout velmi složitý systém „pravidel hry“, a co je důležité, musím mít modely pro všechny originály, pro všechny věci, vlastnosti, části i celky, musím nosit svůj svět na modelu stále s sebou. A to všechno je tu navíc, to všechno mi zůstává a tvoří

balnibarbský ranec, který musím mít — na rozdíl od Balnibarbiřanů, kteří jej mohli aspoň chvílemi odložit — stále s sebou jako jakýsi vedlejší produkt svého sdělování, stále, i tehdy, když právě nesdělují. Redundance se nám, Balnibarbiřanům, přestěhovala z hřbetu do hlavy. Kdyby celý ten složitý systém, celý ten vedlejší produkt sdělování, celý ten příruční vesmír nesloužil ještě k mnoha dalším účelům než jen našemu každodennímu ubohému sdělování, byli bychom na tom skutečně hůř než první balnibarbské reformátory a jejich odřené hřbety! Kolik let jen musíme dřít, než nadřeme jazyk!

Dodatek: první aplikace

Umělecké dílo je nepochybně *věc na sdělování*, *věc k ostenzi* (kterýžto „objev“ je mimo jiné aplikován už v banální pravdě o tom, že umělecké dílo je fakt společenský). Je (nebo bylo) k dispozici poznávací aktivitě svých uživatelů (ne zcela a ne jakékoli poznávací aktivitě — obvykle jen v dohodnuté, konvenční míře), a je k dispozici nikoli „samo od sebe“, nýbrž přičiněním někoho, kdo nám je k dispozici dal či dává, kdo nám je *ukazuje*.

Umělecké dílo je nám tedy dáno poněkud jinak než třeba skutečnost přírodní, například krápníková jeskyně ze vstupního podobenství (kterážto jeskyně může být — mimochodem — chápána i jako skutečnost estetická, a navíc ještě sdělovaná a ukazovaná!), ale spíš jako ony úlomky krápníku, úlomky, fosilní nálezy, kusy bláta, rýma, fotografie, plánek, umělá jeskyně v salle terreně Valdštejnského paláce atd. atd., prostě jako to, v čem si kdo jeskyni „odnesl“ a na čem ji teď „dává k dispozici“. A velká část teorií umění se nám snaží umělecké dílo vysvětlit právě jako takový ulomený krápník..., atd., a to velmi důvodně a s velkou přesvědčivostí.

Na otázku, co je umělecké dílo, lze tedy odpovědět v podstatě třemi různými způsoby. První odpověď zní „metonymie“, druhá „věc“, třetí „metafora“.

První odpověď chápe dílo jako součást rozsáhlejších systémů a širších kontextů, a užívá díla jako nástroje

k poznání těchto systémů a kontextů. Patří sem tedy pojetí uměleckého díla jako *výrazu* (osobnosti svého tvůrce) či *odrazu* (doby, společenské skutečnosti, sociálních bojů), ne však jako *nárazu*, jímž by umělecké dílo mělo především být. Proti takovému užití díla jako nástroje poznání nelze samozřejmě nic namítat, je ovšem třeba mít na zřeteli, že je to užití *nespecifické*. Stejnému účelu „výrazové“ či „odrazové“ analýzy by posloužil — a pravděpodobně lépe posloužil — třeba grafologický rozbor rukopisu, dobový dokument atp.

Druhá odpověď („věc“) je (nebo může být) formální, formalistická, čistě syntaktická, technologická či umělecko-teoretická; jejím charakteristickým rysem je *izolacionismus*: vyvazuje dílo z toho, k čemu neoddělitelně patří — totiž z jeho specifického užití.

A třetí odpověď? Zabývá se specifickým užitím díla. To může být dvojí: *estetické*, užívající díla tak, jak je, jako věci, nebo *metaforické*, užívající díla jako modelu. Blíže osvětlit tato dvě specifická užití bylo úkolem závěrečné části studie o ostenzi.

Na závěr ještě jedna velmi speciální aplikace. Jsou umělecká odvětví, kde se hlediska ostenze a modelování zvlášť vnučují. Takovým oborem je například divadlo a výše zmíněná studie mu v tomto směru věnovala pozornost. Jak je tomu však v *televizi*, eventuálně ve filmu? Na rozdíl od divadla nemáme zde co dělat s přímou ostenzí tvorby, tvůrce samého, bezprostředního díla — což vše charakterizuje divadlo. V televizi nevidíme a neslyšíme „v originále“ nic, vše je tu dáno jen zprostředkovaně, v technickém překódování, v technické náhražce, a tedy — dejme tomu — na modelu. To, co je divákovi k dispozici, co se mu opravdu ukazuje, je leda jeho „bedna“ a zvuky a stíny na jejích výstupech. Přesto však právě v televizi hraje důležitou roli ostenze, ne ovšem na obrazovce, ta ukazuje jen sebe (pokud chceme zachovat termínu „ukazovat“ přesný význam), ale na opačném konci sdělovacího kanálu, před kamerou. To, co vidím na obrazovce, je pouhá *náhražka*, pouhý *model*, originálem tohoto modelu není však „skutečnost“, ale — pokud stál před kamerou člověk — *ostenzivní zpráva*, kterou tento

člověk nabízí. *Originálem*, k němuž míří kamera, který se tu technicky zpracovává a modeluje, není tedy člověk, ale *ostenzivní sdělení tohoto člověka*, jeho „prezentace sebe samého“. Zdá se mi, že pochopení tohoto ostenzivního momentu nás může přivést velmi blízko k odhalení specifické podstaty televize (do jisté míry i filmu) i její specifické účinnosti.

Estetika 6 (1969), 1, s. 18–39

DRAMATICKÉ DÍLO JAKO KOMUNIKACE KOMUNIKACÍ O KOMUNIKACI

Variace na téma Zichovy definice dramatického díla

Prof. dr. Otakaru Zichovi ml., DrSc.,
trpělivému rádci mých komunikačních
extempore

Autorovo vstupní vyznání

Tato práce vznikla z okouzlení Zichovou Estetikou dramatického umění a ze studia moderních teorií sdělování, především kybernetiky a teorie Gregory Batesona. Sám její námět se vynořil při prohlížení (na víc nestačím) Rashevského studií z oblasti matematické teorie chování, kde jsem mohl s velkým překvapením konstatovat, v jak neuvěřitelné míře předjal Zich svým formálním, abstraktním rozbořením dramatické situace i svým logickým, systematickým, takřka algebraickým přístupem matematický popis moderních teoretiků chování živých systémů.

Kdysi, velice brzy poté, co Zichova Estetika dramatického umění vyšla, začalo se tvrdit, že je to kniha spjatá s překonanou etapou divadelní historie a natolik ignorující nejnovější vývoj, že ji to — přes její nesporné kvality — jako živé dílo znehodnocuje. Dnes, čtyřicet let poté, co byla napsána, nepřipadá nám Zichova Estetika vůbec překonaná, přestože divadlo prošlo dalšími nepředvídatelnými vývojovými (či historickými) zákrutami. Naopak čas odvál všechny ty studie, které Zichovu Estetiku, prý překonanou, překonávaly; Zichovo dílo nad nimi ční, dodnes nedostíženo zejména ve čtyřech ohledech: 1. Jako první, ve světové literatuře zcela ojedinělý výklad dramatického umění koncipovaný divadelně, tj. ze specifické scénické existence dramatického díla, a nikoli odvozený z literárních teorií dramatu. 2. Jako systematický, ucelený, unitárně zcela jednotný výklad dramatického umění jako umění zcela samo-

statného, plně integrujícího dílčí umělecké projevy do této syntézy vstupující. 3. Jako výklad koncipovaný z hlediska příjemce, tj. z hlediska informace, která byla skutečně odevzdána, a nikoli z hlediska zbožných přání a záměrů těch, kdož informaci vysílali. To je přístup velmi moderní, analogický lingvistickým pokusům o „grammar for the hearer“. 4. Jako jednotný a promyšlený pojmový systém, který dal české divadelní vědě přesnou terminologickou bázi mapující rozsáhlé oblasti divadelní skutečnosti; divadelní skutečnost se od Zichových dob sice změnila, přesnost Zichových map ani použitelnost jeho kartografických sítí nebyla však dodnes předstižena.

Pokouším-li se přes tuto chválu Zicha „vylepšovat“, dělám to zejména proto, abych ukázal, jak přesně Zichova pojmová síť navazuje na myšlenkové systémy, s nimiž pracuje současná věda.

Toto je variace na téma Otakara Zicha, variace v termínech teorií komunikace. Jsou možné i jiné variace, obecnější a svým způsobem pravdivější, například „hra hrou o hře“ nebo „interakce interakcí o interakci“. Nejvýstižnější zůstává ovšem původní verze Zichova, která by se případně dala vyjádřit jako komunikace hrou o interakci.

Věřím v izomorfii struktur (což je víra, k níž v dnešních časech jistě netřeba nadpřirozené jasnozřivosti). Věřím, že každé poctivé a skutečně hluboké poznání jedné struktury nemá důležitost jen pro poznání této jediné struktury, ale i pro poznání struktur jiných, zdánlivě třeba zcela odlehlých, ale ve skutečnosti — v hlubině skutečnosti — s touto strukturou izomorfních. A zde je další obecnější závažnost a inspirativnost Zichovy Estetiky dramatického umění.

Brno 13. února 1969

ÚVOD

Zichova definice a její „překlad“

„Dramatické dílo je umělecké dílo předvádějící vespolné jednání osob hrou herců na scéně.“

Přečteme-li si tuto klasickou Zichovu definici vyzbrojení aspoň minimálními poznatky moderních teorií komunikace, neujde nám, že tu máme co dělat s lidským sdělováním, takže do Zichovy definice můžeme dosadit termín „lidská komunikace“, a to dokonce třikrát.

Dramatické dílo je především zařazeno pod genus proximum *umělecké dílo* — samo umělecké dílo může však být zařazeno ještě pod obecnější genus proximum „sdělení“, „zpráva“, „komunikace“.

Dále se v Zichově definici vyskytuje pojem *hra*, a právě tak jako pojem umění lze i pojem hra podřadit pojmu komunikace. Podřazení zde není jednoznačné: jsou teorie podřazující hru komunikaci, jsou naopak teorie považující komunikaci samu jen za druh hry: záleží na tom, co myslíme „komunikací“ a co „hrou“, jak ten který pojem definujeme. Ponechme tuto otázku prozatím otevřenou.

Konečně v Zichově definici najdeme důležitý pojem *vespolné jednání*. Vespolečné jednání je klíčový pojem Zichovy estetiky, pojem, vystihující specifický rys dramatického díla, totiž jeho dramatičnost. Samo jednání definuje Zich jako „takovou názornou akci osoby, jež má působit a působí na jinou osobu“: v pojmu jednání je tedy implicitně obsažen moment dramatičnosti (a moment konfliktu, což je pojem, který se samostatně u Zicha vůbec nevyskytuje) i moment kolektivnosti, vespolečnosti. — A právě toto vespolečné jednání lze rovněž chápat jako vespolečnou komunikaci (mj. jako vespolečnou hru v poněkud jiném smyslu slova hra, ve smyslu konfliktní činnost, ale o to teď nejde).

„Překladem“ Zichovy definice do jazyka teorie komunikace jsme zatím příliš nezískali. Naopak je zcela evidentní, že tímto „překladem“ zmizely ze Zichovy definice termíny Zichem přesně definované (jako „lidské jednání“), nebo aspoň dostatečně osvětlené („hra“, „umělecké dílo“), nahrazeny velmi obecným, širokým, a tedy málo říkajícím termínem „lidská komunikace“ („lidské sdělování“). Tento společný jmenovatel — předpokládejme, že je tu ve všech třech případech plně na místě — nám však umožňuje definovat všechny tři základní pojmy Zichovy definice (lidské jednání, hra, umělecké dílo) společným jazykem teorie sdě-

lování, a uplatnit tak na ně poznatky, které přinesl nejnovější rozmach badatelské práce v této interdisciplinární oblasti.

Komunikace jako předmět vědy

Kritické zhodnocení dosavadních teorií lidského sdělování a dosavadních výzkumů v této oblasti přesahuje ovšem zdaleka možnosti této kapitoly a vyžadovalo by rozsáhlou speciální studii. Pokusme se proto — místo statického přehledu — o dynamičtější situační náčrt hlavních přístupových tras.

Nejstarší objevy o lidském sdělování jsou prastaré a nutno je připisat *hermeneutikům*, zabývajícím se posvátnými texty, *gramatikům*, hledajícím a vytvářejícím normy, pravidla a zákony sdělování jazykového, učitelům *rétoriky* — vlastně první specifické teorie lidského sdělování — a ovšem filosofům, logikům, didaktikům. Pozoruhodné myšlenky o lidském sdělování najdeme u Platóna, Aristotela, sv. Augustina, Locka, Huma, Marxe, Husserla, Deweye, Jasperse. Soustavnější výzkum této oblasti nastává však teprve ve dvacátém století změnou — téměř současnou — v zaměření některých disciplín, které tuto oblast dosud pouze mýjely, nyní však zamířily přímo k ní. Tyto změny kursu nastaly zejména:

1. v oblasti *filosofie*: odvrát od klasické metafyziky a noetiky; orientace na otázky jazyka, vědy, logiky, znaku a významu: Russellův objev příčin logických paradoxů, Wittgenstein, Vídeňský kroužek, Lvovsko-krakovská škola logická, orientace na otázky sémantiky, vznik sémiotiky (Ch. S. Peirce, Ogden a Richards, S. Langerová, Ch. W. Morris);
2. v oblasti *psychologie*: obrat ve vývoji psychologie, dosud zaměřené na jedince a dovnitř jedince, ke skupině, ke společenské motivaci lidské psychiky, k psychologii sociální, a tím i k otázkám komunikace mezi lidmi a uvnitř skupiny;
3. v oblasti *neurologie a fyziologie*: Pavlovovy objevy zákonů vyšší nervové činnosti, podmíněných

reflexů, signálních soustav, signalizace jako klíče k nižším, živočišným způsobům komunikace;

4. v oblasti *lingvistiky*: nový vývojový stupeň, který znamená vznik obecné lingvistiky, lingvistiky funkční a strukturální; škola ženevská, moskevská a pražská, zájem jazykovědců o otázky znaku a významu, snaha chápat jazykovědu jako součást sémiotiky, snaha extrapolovat poznatky o jazykovém znaku na znak vůbec;
5. v nejvlastnější oblasti *teorie sdělování*: statistický popis zákonitostí sdělování mezi stroji (Shannon), matematický popis ekonomického chování v konfliktní situaci (von Neumann), zjištění obecné platnosti těchto zákonů v oblasti sdělování a řízení a vznik kybernetiky (Wiener), uplatnění kybernetiky v neurologii, biologii, lingvistice atd.

Teprve vznikem kybernetiky — jako vědy o sdělování a řízení v organismu, ve společnosti a ve stroji —, jímž se tento vývoj dovršil, ustavuje se věda o sdělování jako samostatná disciplína, která není jen služkou či levobočkem sociální psychologie nebo logiky či pouhou extrapolací lingvistiky; teprve vznikem kybernetiky přestává být sdělování periferní oblastí soumezných věd a stává se centrem výzkumů vlastních.

Uvedeným přehledem jsme ovšem zdaleka nevyčerpali všechny mezioborové podněty, výpůjčky a konvergence. Za zmínku stojí zejména:

- Soustavné pronikání divadelních poznatků a divadelních termínů do sociální psychologie. Tato „teatralizace“ sociální psychologie začala vlastně už v počátcích sociální psychologie zavedením termínu „sociální role“ (H. Mead, *Mind, Self and Society*) a pokračuje od té doby převzetím dalších analogických termínů („představení“, „zákulisi“ atd.) — například v poslední době v pracích Ervinga Goffmana (*The Presentation of Self in Everyday Life*) a zčásti i Erica Berna (*Games People Play*). Ostatně toto divadelní analogizování má své předchůdce

v N. Jevrejnovovi a svým způsobem i v americkém Thorsteinu Veblenovi. Do této souvislosti patří také uplatnění divadelních metod v psychiatrii (psychodrama) či uplatnění „dramatické teorie“ v teoriích geneze jazyka a psychiky (Kenneth Burke).

- Uplatňování antropologických poznatků v lingvistice (B. Malinowski).
- Uplatňování principů strukturální lingvistiky v antropologii (Lévi-Strauss).
- Uplatňování antropologických poznatků v psychiatrii (Bateson).
- Lingvistický rozbor afatických poruch řeči, tj. materiálu dosud vyhrazeného psychologii a psychiatrii (Roman Jakobson).
- Logický rozbor poruch mezilidské komunikace a uplatnění základních principů moderní logiky (tj. Russellovy teorie typů a Carnapova principu jazyka-objektu a metajazyka) ve výkladu hry, snů, hypnózy, schizofrenie a užití těchto principů v psychoterapii (Batesonova škola v Palo Alto).
- Takřka masový zájem sociologů o otázky masové komunikace.
- Pokusy o sémantický přístup k matematické teorii informace a o vytvoření matematické teorie sémantické informace (R. Carnap, J. Bar-Hillel, D. M. McKay).
- Uplatnění principů teorie modelování v teorii sdělování; teorie „vlastního modelu“ (M. Valach a „česká škola kybernetická“).
- Syntéza funkcionálního a komunikačněteoretického přístupu k fonologii a otázkám jazyka (R. Jakobson a M. Halle).
- Pokusy o syntézu poznatků logické sémantiky, pavlovovské reflexologie a tvarové psychologie a užití těchto principů v psychiatrii (Korzybski, „general semantics“ a „gestalt-therapy“).
- Poněkud utopické teoretické sondování fyzikálních podmínek a technických možností (včetně vhodného

kódu) komunikace s obyvateli jiných planet a jiných planetárních soustav.

- Psychologický rozbor animální komunikace; muzikologický strukturální rozbor ptačího zpěvu.

Přes tento velmi intenzivní ruch a mnohostranný přístup k otázkám komunikace zůstává vlastní specifická lidského sdělování (komunikace mezi lidmi) málo prozkoumána. Víme toho o ní leccos z hlediska matematické informace, z hlediska Zipfova principu minimální námahy, z hlediska psychologického i sociálněpsychologického, lingvistika, matematická lingvistika, sémiotika, sociolingvistika i psycholingvistika nám přinášejí nové poznatky, stále však zapomínáme zkoumat lidskou komunikaci právě jako *lidskou komunikaci*, hledat její specifickou, to, co je na ní specificky lidské a co ji odlišuje od komunikace mezi stroji nebo od komunikace animální, stále víme málo o jejích specifických technikách a postupech. Možná že právě vývoj umění, zejména moderního umění — které je vlastně věčným experimentováním se specificky lidskou komunikací — poskytne vděčný materiál pro takové zkoumání, možná že takový materiál poskytne i nejnovější vývoj divadla, této nejsložitější formy komunikace.

Úkolem této studie je pokusit se proniknout ke specifické podstatě lidského sdělování analýzou všech tří dimenzí komunikační podstaty divadla.

Ve třech částech této studie probereme tedy lidské sdělování

- I. jako obecnou podstatu umění, a tedy i umění dramatického;
- II. jako předmět dramatického díla;
- III. jako specifický materiál dramatického díla.

1. KOMUNIKACE JAKO GENUS PROXIMUM DRAMATICKÉHO UMĚNÍ

Slovo „komunikace“ jsme dosadili do Zichovy definice celkem třikrát. Nejméně sporné je jeho užití tam, kde nahrazuje Zichův výraz „umělecké dílo“.

Umělecké dílo je totiž sdělením, komunikací; sdělování je genus proximum, nadřazený pojmu umění. U žádného jiného díla není však sdělovací podstata natolik zřejmá jako v případě divadla.

Komunikace divadlo — obecnost

Sdělovací podstata dramatického umění je zdůrazněna už samou budovou, v níž se dramatické dílo realizuje: divadlo, divadelní sál je prostor uzpůsobený ke sdělování. Dramatické dílo, jak praví elementární poučky, vzniká v přímém kontaktu se svým divákem, a často se tvrdí, že přímo v *dialogu* herce s publikem. To, co probíhá mezi jevištěm a hledištěm, je vskutku cosi jako dialog, a lze to jako určitý mezní případ jakéhosi kolektivního dialogu dvou skupin označit. Nechybí zde ani nejpodstatnější rys dialogu, totiž obousměrný tok informace prostřednictvím střídání replik a *výměny rolí*, rozuměj výměny rolí příjemce a původce zprávy. (Důsledná výměna rolí mezi herci a publikem, totiž výměna v tom smyslu, že by se z herců stali diváci a z diváků herci, je v „normálním“, „běžném“, tradičním dramatickém díle nemožná; zabránuje tomu ostatně sama architektura divadelního prostoru, nepočítající po této stránce s výměnou a pevně stanovující role „původců“ a „příjemců“ už samým zařízením sálu, orientací sedadel jedním směrem atd.)

Co do složitosti a rozsahu komunikačních spojení je divadelní komunikace právě na hranici komunikace skupinové a masové (group-communication, mass-communication), a má charakter komunikace „několika s mnohými“ či „kolektivu s masou“. Počtem příjemců je to již komunikace masová — divadlo je první a po dlouhá staletí také jediné masové umění. Díky své prostorové orientaci zachovává si však některé výhody komunikace skupinové (Ruesch a Bateson 1951: 38–44), k níž patří přímý kontakt působení bezprostředních a okamžitých vzájemných a zpětných vazeb.

Základní vztah herců a publika můžeme charakterizovat v obecných formálních kategoriích *komplementarity* a *metakomplementarity*, to jest kolektivní komplementarity

a metakomplementarity. Není to vztah symetrický, který charakterizuje dialog dvou zcela rovnocenných, vzájemně nepodřízených partnerů, vztah, který se projevuje například i rovnoměrností ve střídání replik, rovnoměrným rozložením iniciativy atp. Je tu zřetelná komplementarita, podřízení jednoho kolektivního účastníka druhému, tj. obdobný (obecně a formálně vzato týž) vztah, jaký spojuje a vzájemně doplňuje velitele a podřízeného, pána a sluhu, otce a syna, iniciátora a dobrovolného vykonavatele, vypravěče a naslouchajícího, rádce a radícího se, a tedy i ty, kteří hrají divadlo, s těmi, jimž toto divadlo hrají. Tento vztah podřízenosti na úrovni komunikace divadelním představením existuje však jen v rámci komplementarity opačné: na vyšší úrovni, na metaúrovni jsou to diváci, kteří dovoluují — tím, že si zakoupili lístek, a tím, že do divadla přišli — divadelníkům, aby převzali iniciativu a aktivní roli v divadelní komunikaci. Proto je vztah jeviště a hlediště ve skutečnosti metakomplementární.

(Vztah komplementarity a metakomplementarity má klíčový význam v Batesonově, Haleyově a Jacksonově behavioristické teorii hypnózy, schizofrenie, hry a psychotherapie. Za podrobnější zkoumání by rovněž stála otázka, nakolik lze obecenstvo a účinkující, lépe řečeno představení a jeho obecenstvo — protože každá inscenace si hledá „svoje“ obecenstvo a každé obecenstvo „svou“ inscenaci — pokládat za homeostatický systém, podobně jako je homeostatickým systémem například manželská dvojice nebo rodina.)¹⁾

Vzájemnou komunikaci, onen „limitní případ dialogu“ mezi jevištěm a hledištěm lze tedy z hlediska toku informace charakterizovat:

1. výlučně jednosměrnou komunikací divadelním představením;
2. jen občasnými v protisměru jdoucími zprávami (responzemi) publika; jako responze fungují většinou stereotypní konvencionální reakce (potlesk, výjimečně pískání, dupání, volání), a ovšem také zá-

1) Nejprístupnější informací o teorii Gregory Batesona a celé psychiatrické školy z Palo Alto najdeme ve studii Grof — Dytrych, 1964.

kladní emocionální projevy (smích, slzy) a bezděčné „přirozené znaky“ nedostatečného zaujetí (kašlání, šeptání, šum, vrzání sedadel, chrastění sáčků);

3. stálým vzájemným opticko-akustickým kontaktem, přičemž zprávy typu 2 a 3 slouží účinkujícím jako korigující zpětná vazba.²⁾

(Komunikačním spojením jeviště-hlediště se ovšem komunikační vazby diváka nevyčerpávají. Neméně trvalý komunikační kontakt máme i se svými spoludiváky. V divadle existuje složitá síť vzájemných ostenzivních spoju, síť, která je závislá mimo jiné i na tvaru hlediště. Podobná síť existuje i v publiku koncertním, bigbítovém, sportovním atd.)

Ukazování a model života

Prozatím jsme se zabývali *pragmatikou* dramatického sdělování, tj. původci a příjemci dramatického sdělení. Obrátme nyní pozornost ke dramatickému sdělení samému, k jeho *syntaxi* a *sémantice*. Z tohoto hlediska je nutno divadelní představení považovat za jeden z nejsložitějších sémiotických systémů.

Tento systém má — stejně jako všechny sdělovací systémy vůbec — velmi jednoduchý základ. Tímto základem je *prezentace*, ostenzivní sdělení, *ostenze*.

Ostenze je ukázání, sdělení ukázáním; tj. dáváním k dispozici poznávací aktivitě druhého; k dispozici aspoň částečně, aspoň natolik, nakolik je nezbytně třeba k rozpoznání, identifikaci ukazovaného předmětu (věci, osoby, úkonu, jevu).

Ukazování je zajisté nejzákladnější podstatou divadla; divadlo je zařízení k ostenzivnímu sdělování, k ukazování, a slova jako „kazaliště“ a „show“ nepochybně k této podstatě odkazují. Ukazování je však pro divadlo podstata nespécifická, tuto podstatu sdílí divadlo se vším sdělováním a koneckonců se vším jevením se, předváděním i předváděním se, demonstrováním ve všech významech tohoto slova,

2) Na tuto funkci divadelního potlesku poukázal už Wiener (1963: 59).

vystavováním, bezděčným i záměrným ukazováním se, se vši fraškou životního „divadýlka“ i se vši prostotou životního „dávání se k dispozici“ poznávací aktivitě druhého, neboť život a svět jsou, jak praví vykřičená moudrost, velké divadlo.

Sdělení, kterého se nám dostává při divadelním představení — pokud to není představení typu varietního, estrádního, music-hallového, prostě představení onoho typu, který Zich přísně odlišuje od umění dramatického a zařazuje do umění divadelního —, nemá ovšem zdaleka charakter „čisté ostenze“ (ten nemá ostatně ani žádné představení shora uvedených „divadelních děl“), ale má zcela zřetelně charakter *modelu*. Sdělení, které tu dostáváme, není sdělení o skutečnosti divadla samého, jeho dílčích složkách a projevech či o celé stavbě, z těchto dílčích složek vybudované, ale sdělení *o něčem jiném*, o jiné skutečnosti, přítomnou divadelní skutečností pouze zastupované, zpřítomňované, *re-prezentované, modelované*.

To, co nám nabízí divadlo představením dramatického díla, je tedy *sdělení pomocí modelu*, eventuálně *ostenze* tohoto dramatického modelu. Neboť dramatické umění nepatří k těm uměním a k těm uměleckým druhům, které se spokojují s tím, co by se dalo označit jako „minimální program“ umění, totiž s vytvářením „věcí na ukazování“, s pouhou ostenzí, ale spíše se neustále pokouší naplnit to, co lze považovat za maximální příležitost umění, totiž modelovat život: neustále totiž nabízí divákům reprezentace, modely tohoto jedinečného a neopakovatelného systému, k němuž se upíná maximum zájmu a pozornosti každého z nás, systému, který je základní hodnotou a měřítkem všech hodnot — *života* prožívaného právě v jeho *individuální jedinečnosti a neopakovatelnosti*.

Neustále se pokoušet o nemožné, totiž zachytit nezachytitelné a modelovat nemodelovatelné, je maximální ctižádostí umění, a tedy i umění dramatického. Každé umění se přitom soustřeďuje na specificky své materiály a specificky své způsoby modelování — a tedy i na ony stránky života, které povaze těchto materiálů a metod odpovídají. Specifickým materiálem dramatického umění je právě komunika-

ce, specifickou dílčí stránkou života, na niž se dramatické umění soustřeďuje, je rovněž komunikace, a specifickou metodou, jíž dramatické umění pracuje, je modelování komunikace komunikací.

2. LIDSKÁ KOMUNIKACE JAKO (DÍLČÍ) PŘEDMĚT DRAMATICKÉHO UMĚNÍ

V zájmu přesnosti — což je zichovská vlastnost číslo jedna — budiž rovnou a předem řečeno, že termín „lidská komunikace“ není totéž jako Zichovo „vespolné jednání osob“, že svou předlohu nenahrazuje beze zbytku (a bez podstatného zbytku), a že tedy není jeho plnohodnotným ekvivalentem. Takovým dokonalým „překladem“ Zichova termínu by byl výraz „interakce“ (což je nejobecnější termín sociální psychologie a zároveň i jeden ze základních termínů obecné behavioristiky systémů), eventuálně výraz „lidská interakce“. Zich mluví sice — z úzkostlivé přesnosti — o jednání *osob*, a nikoli o jednání lidí (osobami dramatického díla nemusí být vždy jen lidé), nicméně výraz „lidská interakce“ vyhovuje i zde, dokonce zahrnuje i všechny případy, pro které dal Zich přednost slovu „osoby“ před slovem „lidé“: i tehdy, nejsou-li osobami dramatického díla lidé, jednají mezi sebou a komunikují jako lidé — proto přívlastek „lidská“ (ať už komunikace nebo interakce) je zde zcela na místě; stačilo přesunout důraz z nositele akce na akci samu a problém „lidé či osoby“ odpadá.

Komunikace a interakce

Specifickým předmětem dramatického umění není tedy podle Zicha (a podle skutečnosti) pouhé vzájemné sdělování, ale vzájemná lidská interakce, což je pojem s rozsahem širším než pojem komunikace, pojem zahrnující mimo jiné i mezilidskou komunikaci. Kdybychom ovšem chtěli za každou cenu obhajovat náš původní „překlad“, mohli bychom se snadno odvolat na některé jiné

autory, kteří komunikaci chápou takto široce, nebo kteří komunikaci a interakci ztotožňují. Na pojmu komunikace zakládají například svoje pojetí sociální psychologie E. L. a R. E. Hartleyovi (1952), už předtím (1951) však vyšlo i důležité společné dílo psychiatra J. Ruesche a antropologa Gregory Batesona *Communication, The Social Matrix of Psychiatry*,³⁾ chápající komunikaci stejně široce. Jak patrně, našli bychom u Batesona a Ruesche omluvu: každá komunikace je zároveň interakcí, každá má za důsledek ovlivnění druhého, každá — řečeno Zichovými slovy — „má působiti a působí na osobu druhou“. Podobné stanovisko najdeme i v knize Colina Cherryho *Human Communication*, kde se argumentuje podobně: „Your hearing of your friends utterance represents a selective action upon your ensemble of hypotheses — strengthening some, weakening others. From that instant on, you are not the same person; the experience has changed your ‚state of preparedness‘ for the things.“ (1957: 284)

Jestliže každé sdělení je zároveň interakcí, která působí na druhou osobu (a tedy „jednáním“ ve smyslu definice Zichovy), i když toto působení může být — jako v případech nedůležitých sdělení, nepodstatných zpráv, a oněch sdělení, která nepřinášejí žádnou novou informaci — zcela zanedbatelné, a tedy pro dramatiky — pokud to není Čechov — málo zajímavé, zdaleka to neznamená, že každá interakce je zároveň sdělením. Sami Ruesch a Bateson (1951: 44), kteří komunikaci chápou maximálně široce, takže v termínech komunikace popisují například i válku (vyuknutí války je prý moment, kdy si národy uvědomí svou izolaci v termínech komunikace; sáhnou tedy po zbraních, a tím nutí k témuž i své protivníky, s nimiž společně vytvoří komunikační systém násilí a zabíjení; po skončení války oba národy sdílejí společný komunikační systém), považují

3) Ruesch a Bateson (1951: 6): „the concept of communication would include all those processes by which people influence one another. The reader will recognize that this definition is based upon the premise that all actions and events have communicative aspects, as soon as they are perceived by a human being; it implies, furthermore, that perception changes the information which an individual possesses and therefore, influences him.“

za komunikaci jen *vnímanou* interakci, takže ani do jejich velmi širokého pojetí bychom nedostali takové velmi dramatické interakce, jakou je například úkladná vražda, přepadení spícího, a těžko by se nám pak definovaly důležité Zichovy motivy skrytí, tajemství, záměny, založené právě na napětí mezi sdělením a interakcí. Ostatně všechny situace vzájemného boje, střetnutí, násilí, souboje, rvačky, bití, ale na druhé straně i lásky, erotického sblížení, přestože mívají důležitou komunikační složku, nemají vždycky *komunikační podstatu*, jsou sice často *mimo jiné* i sdělením, zřídka však *především* sdělením. Není tedy vždycky výhodné chápat je výlučně v termínech komunikace, tj., jak to můžeme definovat dále, v termínech *přenosu informace*.

Bude proto dobré, přistoupíme-li na toto maximálně široké chápání lidské komunikace, neztotožníme-li však při tom komunikaci a interakci. Přesným překladem Zichova „vespolného jednání osob“ v termínech obecné behavioristiky systémů, eventuálně sociální psychologie, bude tedy „lidská interakce“, a nikoli „lidská komunikace“. To nám ovšem nebrání, abychom se v této zichovské variaci soustředili na pouhý dílčí aspekt této interakce, jíž je právě komunikace.

Dramatické umění objevuje lidské komunikování

Komunikace mezi lidmi je tedy — vedle toho, že je i materiálem a dále i posláním či údělem a podstatou divadla — především (dílním) předmětem dramatického umění, a dramatická literatura všech dob — přes všechnu svou fiktivnost a odvozenost, nebezprostřednost a umělost — podává bezděčné svědectví o lidském komunikování, o lidském dialogu, o lidských „manévrech“, „kratochvilích“ a „hrách“ (řečeno termíny sociální psychologie a psychiatrie — Goffman 1959, Berne 1964, Bateson), o lidském komunikování i o lidské „metakomunikaci“, o lidském předvádění se a prezentaci sebe samého, o lidské ostentaci (Veblen 1899/1924) i o lidském divadle a tyátru (Jevrejnov 1912). Neboť divadelní texty všech

dob — vyslovme tuto hypotézu — skýtající skvělou příležitost a skvělý materiál pro sociálněpsychologické a komunikačněteoretické zobecnění (nebo aspoň pro demonstraci a potvrzení existujících teorií), stejně jako metodologie současné sociální psychologie a teorie mezilidské komunikace je důležitým arzenálem pomocných metod pro analýzu dramatického díla a eventuálně i zdrojem inspirace pro dramatické umění vůbec.

Na rozdíl od vlastní psychologie, zejména introspektivní psychologie, jejíž spolupráce s divadlem patří k jakési dobré tradici — takže vytvořila dokonce školy a směry divadelní a herecké práce (tzv. psychologické herectví s ostentativním hereckým „psychologizováním“), ale jejíž konečný přínos je pro sám výsledek dramatického díla z větší části irelevantní a nadbytečný (psychologie dodává jen „pomocné hypotézy“ pro herecké uchopení postavy) —, zabývá se totiž sociální psychologie přímo tím, co na jevišti „hraje“, tedy postoji dramatických osob, jejich vzájemnými vztahy („dramatickými relacemi“, jak říká Zich), sociální motivací jejich postojů, vztahů i činů (což je dramatická motivace) a zejména pak oněmi „názornými akcemi osob, jež mají působit a působí na jiné osoby“, jimiž Zich definuje podstatu dramatického díla, akcemi, jejichž složkou je i komunikace.

V této souvislosti je snad vhodné ještě poznamenat, že specifický přístup dramatického umění k psychologii postav je čistě *behavioristický*. Podobně jako behavioristická psychologie přistupuje i divadlo ke svému předmětu, k člověku, jako k „uzavřené schránce“, přístupné pouze vnějšímu pozorování, extrospekci. Zároveň však existuje v dramatickém umění stálá snaha vynahradit toto omezení dramatického umění a nějakým způsobem kompenzovat nedostižnou introspekci. Nejstarší, klasický prostředek je *mluvení stranou* a (lyrický) *monolog*. Novější — i když dnes už zastaralý prostředek — našla realistická a naturalistická škola, která nepřipouštěla mluvení stranou ani monolog a kompenzovala jej zdůrazněně *psychologickým herectvím*. Moderní divadlo dává přednost návratu k monologu (i když spíše *epickému* než lyrickému) a některým prostředkům syntetického divadla.

Předmětem dramatického umění podle Zicha není jakékoli jednání osob, ale jejich jednání *vespolně*; to, co bylo řečeno Zichem o jednání, platí samozřejmě i o dílčím aspektu lidské interakce, o lidské komunikaci. Charakteristickým projevem této *vespolnosti* lidské komunikace je právě *dialog*. Na rozdíl od „*dialogu*“ mezi jevištěm a hledištěm, kterým jsme se zabývali v minulé kapitole a který nemá rysy skutečného, plnohodnotného dialogu, jde v tomto případě o dialog v pravém slova smyslu, o dialog se všemi rysy dialogu, s „výměnou rolí“ a obousměrným tokem informace bez apriorně dané specializace.

Vespolnost je natolik výraznou a elementární vlastností dialogu, že proniká nejen každým dramatickým dílem, ale také každým jeho textovým *zápisem*. Zkoumání těchto zápisů poskytuje poznatky, které platí nejen o dialogu dramatickém (tj. dialogu na scéně, eventuálně o dialogu zachyceném literárním zápisem), ale i o dialogu „přírodním“ (tj. o dialogu „v životě“), o dialogu vůbec. Například studie Mukařovského (1948: 129–156), přestože vznikly na materiálu divadelních textů, eventuálně divadelních představení, jsou ve skutečnosti studie o dialogu „přírodním“, tj. o dialogu jako jazykové formě, o dialogu jako konkrétní podobě „*parole*“; zabývají se sice sémantikou dialogu (prolínání sémantických kontextů), vůbec však nehledají, v čem je specifická *sémantická* odlišnost dialogu dramatického od dialogu „přírodního“. Proto také výzkumy Mukařovského zařazujeme sem, do kapitoly zabývající se komunikací (tj. i dialogem) jako *předmětem* dramatického umění, a nikoli do kapitoly zabývající se dialogem jako *prostředkem* dramatického zobrazení.

Takový zápis zachycuje nejen sémantické, ale také některé pragmatické, *interakční* charakteristiky dialogu. Symetrie, stejně jako komplementarita vztahu dvou komunikujících osob, se projevuje velmi výrazně v dramatickém textu, a to dokonce i v takové vnější a kvantitativní charakteristice, jakou je například *délka replik*: symetrie vztahu směřuje obvykle i k symetrii v délce replik, která je projevem pravidelnosti „výměny rolí“ a pulzace *vespolného* sdělování. Projevem komplementarnosti vztahu je naopak

nerovnováha v rozdělení replik (příčemž převaha v kvantitě vyslovených vět a slov nemusí vždycky znamenat i převahu ve vzájemné interakci). Délka repliky není prostě funkcí „váhy“ dramatické osoby (i když obecně platí, že podřízená osoba mluví, „jen když je tážána“ — což je vztah metakomplementarity — a jinak „drží hubu a krok“), ale spíš součinem mnoha činitelů vnějších (situace, okolnosti, reakce partnera, partnerova ochota naslouchat) i vnitřních (závažnost a nutkavost sdělení, charakter události atp.).

Jazykový zápis, přestože implicitě obsahuje víc než pouhé slovní sdělení, není ovšem schopen fixovat víc než část mezilidské komunikace, část celkového dialogu a dokonce jen část dialogu jazykového, jen jeho obsah. Úkolem dramatického díla (inscenace) v oblasti komunikace je tedy *rekonstruovat vespolečnou komunikaci* dramatických osob *v celém rozsahu komunikačního spektra*, od vzájemné komunikace jazykové (která rytmicky pulzuje mezi osobami jako střídání replik, jako dialog) až po komunikaci ostenzivní, která nepulzuje, ale oboustranně trvá v rozsahu celého spektra jako jeho základ: mluvím jen někdy, ale ukazují se stále, i tehdy, když mluvím, i tehdy, když nic neříkám.

Na rozdíl od mluveného dialogu, kde v danou chvíli převládá vždy jen jeden směr, vytváří vzájemné ostenzivní sdělování oboustranný uzavřený okruh, ba regres vzájemného „vnímaného vnímání“ (*perceived perception*), jež Bateson a Ruesch považují za základní formu lidské komunikace.

Zatímco při čistě jazykové komunikaci (což je patrné tam, kde ostatní kontakt odpadá, například při telefonickém hovoru) dostávám zpětnou informaci o působení mé vlastní repliky na partnera teprve tehdy, promluví-li i on (i když i mlčení a reakční doba někdy „mluví“), poskytuje mi rozhovor „tváří v tvář“, při němž každý partner je do jisté míry neustále k dispozici poznávací aktivitě druhého, tuto zpětnou informaci vlastně neustále.

Jestliže bychom komunikační schéma časového průběhu mluveného dialogu (tedy spíše než jedno schéma celý sled schémat jednotlivých fází tohoto dialogu) mohli srovnat například se schématem dopravy pendlující po jednokolejné

trati (první užil podobných dopravně-informačních analogií C. Shannon), pak bychom obdobu časového průběhu vzájemných informačních vazeb při vzájemné ostenzi sebe samého našli nejspíš v komunikačních schématech boje či zápasu nebo také sexuálního styku: jak při zápase, tak i při sexuální komunikaci probíhá tok vlastní informace i zpětné informace v obou směrech neustále.

(Ostatně pro oba tyto druhy lidského stýkání měla biblická čeština překrásné slovo — mimochodem doslovný překlad latinského *communicatio* — obcování. V tom moudrém slově je vše, dokonce i ta obec, která se vzájemným obcováním vytváří a formuje!)

Zvolil jsem tento příklad z oblasti zdánlivě zcela odlehle našemu tématu zejména proto, že je zde výrazný rozdíl proti dialogu, o to výraznější, oč nápadnější je zároveň shoda s dialogem v rovnocennosti (symetrii? komplementaritě?) obou partnerů. Sama ostenze a její časový průběh ovšem vůbec nezávisí na rovnocennosti či podřízenosti partnerů; probíhá neustále i tam, kde jsou partneři zcela rovnocenní, i tam, kde existuje naprostá podřízenost a kde jiná než ostenzivní „replika“ není možná. (Což je koneckonců i případ divadelního představení, jímž jsme se zabývali v předchozí části.)

Konstatovali jsme už při první zmínce o ostenzivním sdělování, že v každém ukazování je cosi divadelního. (Dějiny divadla znají přece formy divadla či „divadla“ založené čistě na ostenzi: parády, triumfy, slavnosti atd.) Je-li v každé ostenzi (tedy i v každé komunikaci) jakési „divadelní minimum“, tím větší porce divadla je ve vzájemné ostenzi sebe samého, která probíhá při dialogu. Důkladnou analýzu těchto „představení“, která sobě navzájem při každém setkání pořádáme, podává americký sociální psycholog a antropolog kanadského původu Erving Goffman v knize *The Presentation of Self in Everyday Life*. Zvláštností Goffmanovy knihy, s velkým vtípem analyzující právě techniku vzájemné prezentace, je to, že celý tento proces pojímá jako divadelní představení (hle: další doklad vpádu divadelní terminologie do sociální psychologie!). Mluví tedy o roli, o „představení“ („performance“), o „režii“ či přesněji

o „řízení představení“ („stage management“), o vhodné scéně („setting“), kterou pro prezentaci volíme, o „zákulisí“ („backstage“), o poruchách hladkého průběhu „představení“, o „vypadnutí z role“ i o taktu, který pomáhá podobné poruchy a trapasy překonat. Goffman samozřejmě ví, že život není divadlo, a také to v úvodu i závěru své knihy zdůrazňuje, ovšem důsledně domyšlená analogie presentation-performance se v jeho knížce ukázala jako velmi plodná.

Zde opět nutno konstatovat, že dramatické umění, zejména komedie, která je vždy záměrně či bezděky komedií mravů (tj. především nemravů provázejících vzájemnou lidskou komunikaci a interakci), předběhlo zase minimálně o několik století či tisíciletí sociální psychologii v objevování tohoto „divadla“, jímž je naše lidské komunikování. Neboť podobně jako vedle ostenze existuje pseudoostenze (jejím klasickým příkladem jsou Potěmkinovy vesnice), existuje pseudoostenze a „komedie“ i v prezentování sebe samého: zde všude se mísí snaha „dát se k dispozici“, ukázat se (tj. obvykle ukázat své lepší, líbivější stránky), s úsilím za žádnou cenu se neukázat (tj. skrýt své nežádoucí stránky). A všechny tyto podrobnosti, problémy, obtíže, nesnáze, zádrhele a trapasy našeho každodenního „divadla“ jsou odjakživa vděčným tématem dramatického umění, zejména komedie.

Docházíme tedy znovu ke staré pravdě, že „divadlo“ v životě je předmětem divadla na jevišti. Dala by se — jen z materiálů dramatického umění — sestavit celá antologie „divadla v životě“, seřazená od minimálních stop divadla a divadelnosti až po skutečné „divadlo na divadle“. Ta stupnice by začínala někde u nepatrných odstínů, jimiž se prostá ostenze, prosté *dávání se k dispozici* poznávací aktivity druhého stává *afektací* a *ostentací*, promyšleně režírovaným představením, pořádaným s úmyslem „udělat dojem“, pokračovala by důmyslnými *Potěmkinovými vesnicemi* (které nestavíme — jako tomu statně nasvědčuje krásné české slovo „bouda“ — jen pro carevnu a které vždycky nepotřebují nákladnou dekoraci, protože stačí dobrý herec a náznak), to už by dospěla k oněm motivům, o kterých právě Zich brilantně a přesvědčivě dokázal, že jsou pevně

spjaty s poznávací (a dodejme: komunikační) podstatou divadla, tj. k *motivům přetvářky, skrytí, tajemství a záměny*, a od těchto *komunikačních dobrodružství* je už jen krůček (ovšem krůček, který vede přes zřetelné hranice mezi skutečností a hrou, mezi skutečností a jejím modelem) k divadlu *skutečnému*, k představení v představení, k divadlu na divadle. Není to ostatně nápadné, jak často a s jakou vytrvalostí se objevuje tento vrcholně složitý komunikační útvar, dramatické dílo, jako téma dramatického díla?

Norbert Wiener a po něm další autoři (např. japonský psycholog Matsanao Toda; 1956) rozdělují komunikaci na *kooperativní* a *kompetitivní* (soupeřivou). Je to rozlišení převzaté z matematické teorie her, tj. z teorie, která by se měla přesněji jmenovat „teorie konfliktových situací“, a za takovou konfliktovou situaci lze považovat i situaci sdělování. Jak říká už sám název, dramatické umění (a potvrzuje to i Zichova definice, v níž pojem „jednání“ implikuje „konflikt“) se zajímá především — ne-li výlučně — o komunikaci kompetitivní, soupeřivou.

Kooperativnost či soupeřivost proniká všemi druhy a všemi složkami komunikace. Norbert Wiener (1963: 110) mluví při této příležitosti dokonce o dvou jazycích, diametrálně odlišných svým účelem, totiž o „*jazyku vědy*“, jehož cílem je odevzdávat informaci, a o „*jazyku advokacie*“, jehož účelem je vnášet zmatek do informace protivníka. Dramatické umění opět věnuje pozornost především jazyku advokacie, jazyku jakožto jakési „soukromé ideologii“ své postavy (i ideologie patří totiž do jazyka advokacie), a dramatická literatura zajisté má na svých stránkách klasické příklady tohoto jazyka. Ale nejde jen o komunikaci jazykovou; v oblasti komunikace *ostenzivní* jsou klasickým příkladem „jazyka advokacie“ již zmíněné Potěmkinovy vesnice; na opačném pólu komunikačního spektra, v oblasti komunikace jazykové, je klíčovou otázkou otázka základního jazykového aktu — *pojmenování* a základního jazykového modelu — *jména*. Dávat věcem falešná jména, podobně jako dávat do oběhu falešné bankovky, je nepochybně zájem všech Potěmkinů; není pochyby, že za vlády Potěmkinů stává se komunikační aktivita opačného druhu

— totiž dávat věcem pravá jména — činností nebezpečnou, a tedy dostatečně dramatickou, hodnou dramatického zobrazení.

Slovo hra — přesněji slovo „game“ — je dnes ve vědeckých teoriích velmi frekventované: vyskytuje se ve zmíněném názvu matematické teorie her a ekonomického chování (John von Neumann a Oskar Morgenstern), ale stejně i v pracích Ervinga Goffmana (*Fun in games*) či Erica Berna (*Games people play*). Pokaždé jde ovšem o jiný pojem, spojený jen homonymitou (která sama o sobě může být symptomatická; ukazuje ke společné inspiraci ve světě opravdových „games“). V prvním případě jde o hru jako *utkání*, *střetnutí*, v druhém o hru jako druh *nahodilého setkání* („encounter“) či „shluku kolem nějakého ohniska“ („focussed gathering“) nebo „situovaného akčního systému“ („situated activity system“), ve třetím případě o ony podivné *taktiky*, k nimž se — často i podvědomě — uchylujeme, abychom získali určitou interakční výhodu nebo určitý modus operandi, jinak řečeno o manévry, jichž užíváme před druhými a hlavně sami před sebou, cítíme-li nutnost (nebo jsme-li nuceni) sami před sebou cosi (nebo sami sobě na cosi) *hrát*. Bernova kniha podává velmi zajímavý výklad takových her, opřený o teorii trojího Ego-stavu, skrytého v psychice a projevujícího se v chování každého člověka. Neboť každý prý máme v sobě jak „Rodiče“ (společensky konzervativně zaměřený Ego-stav), tak i „Dospělého“ (věcně zaměřený Ego-stav) a „Dítě“ (individuálně zaměřený Ego-stav). Komunikují-li spolu dva lidé, mohou komunikovat na kterékoli z těchto tří úrovní, ale mohou také nastat různé kombinace, buď komplementárně se doplňující (komplementárně v poněkud odlišném významu než u Batesona) — komplementarita transakcí znamená hladký průběh komunikace —, nebo různě se křížící, přičemž zkřížení znamená komplikaci: „Dospělý“ se obrátil na „Dospělého“, ale partner pochopil repliku jako výtku „Rodiče“ a ozvalo se v něm dotčené „Dítě“. — Berne ve svých *Hrách* podává velmi zajímavý výklad různých psychóz, fobií, sexuálních a sociálních poruch. Důležitější než tyto psychiatrické teorie je

však pro náš účel Bernův výklad „transakcí“ (tj. „jednotek sociálního styku“)⁴⁾ jako sociálního způsobu „*strukturování času*“. Individuum, je-li samo, může strukturovat čas jedinně sněním nebo aktivitou. Dva a více lidí mají k dispozici daleko větší výběr způsobů strukturování času: *rituály* (Berne k nim počítá i společenské konvence, konvenční setkání na „předkovské“ úrovni), „*kratochvíle*“ („pastimes“), tj. konvenční „koktejlové“ společenské konverzace a tlačky na standardní téma (automobily, děti, vaření, šaty, ta dnešní mládež atp.) — opět obvykle na úrovni Předek-Předek nebo Dospělý-Dospělý, dále *hry* („games“) (pod povrchem transakce na jedné úrovni se skrývá transakce jiného druhu) a konečně *intimitu* (transakce Dítě-Dítě).

Bernův přístup k otázkám lidského chování a společenského chování by stál za zvláštní analýzy: nepochybně bychom pro Bernovy „rituály“, „kratochvíle“ i „hry“ — ať už jako „*mody vivendi*“ či jako způsoby „strukturování času“ — našli mnoho dokladů v dramatické literatuře i dramatickém umění samém; zejména vývoj dramatického umění v posledním padesátiletí, počínaje Strindbergem, Pirandellem a O’Neillem, přes Anouilha, Sartra, Williama Saroyana, Tennessee Williamse až k Beckettovi, Ionescovi, Albeemu a celé „starší generaci mladých Američanů“, je ve znamení stále citlivější pozornosti k těmto absurdním způsobům našich modů vivendi (vzpomeňme na *Kdo se bojí Virginie Woolfové*, *Konec hry*, na *Godota*) i našeho „strukturování času“.

Hudební divadlo objevuje lidské komunikování

V této kapitole jsme se dosud zabývali lidskou komunikací jako předmětem dramatického díla — a za dramatické dílo jsme považovali výhradně činohru. Komunikace mezi lidmi je však předmětem, kterému věnují pozornost i *žánry hudební*.

4) Bernovy Ego-stavy poněkud připomínají Freudovu teorii o Ego, Super-Ego a Id. Bernův přístup je v podstatě kombinace (obávám se, že nikoli syntéza) přístupu freudistického a interakčního. (Berne 1964: 28)

Námítka, že všechen materiál, který nashromáždilo hudební divadlo ve svých libretech a partiturách i představeních, je pro komunikační zkoumání bezcenný jen z toho důvodu, že je to materiál umělý, stylizovaný, jehož dokumentární hodnota je nulová, tato námitka při bližším zkoumání neobstojí. Jsou-li totiž tyto důvody proti libretům, partiturám a představením hudebního divadla, pak ze stejných důvodů musíme zavrhnout i všechen materiál činoherní — i ten je umělý, stylizovaný, deformovaný.

Žádná komunikace v dramatickém díle — ať už na papíře nebo na jevišti, kromě komunikace herce s nápovědou a jeviště s divákem — není přirozená a „přírodní“, ale to neznamená, že je heuristicky bezcenná. Je o to cennější, protože její deformace, její stylizovanost a typizovanost není jen plodem bezděčného zkreslení a šumu, ale především výsledkem selektivního a statického zpracování lidským mozkiem, a dokonce tvořivým mozkiem (Cherry 1957: 108). Tak jako generativní gramatiky nám — právě pro svou umělost — pomáhají odhalovat přirozené zákony stavby přirozených jazyků, podobně nám i komunikace, modelovaná a generovaná dramatickým dílem, slouží k hlubšímu pochopení přirozené komunikace v životě.

A k tomu účelu může skvěle posloužit i materiál hudebně-dramatický. Konkrétně řečeno velmi banálním příkladem: jestliže notový zápis může sloužit i vědeckému zkoumání ptačího zpěvu, pak je i takový materiál, jaký nashromáždil Janáček ve svých nápěvcích (a mnozí další skladatelé, aniž měli koncepční uvědomělost Janáčkovu), vědecky velmi cenný minimálně jako záznam — byť stylizovaný — českého mluveného jazyka. Výzkumy prof. Sychry a Sedláčka ostatně nasvědčují, že tento záznam živé komunikace je cenný i po jiných stránkách.

Nejmenší cenu — po této stránce — zdá se mít materiál wagnerovské a bezprostředně powagnerovské opery. Jestliže po stránce hudební znamená wagnerovská reforma vítězství orchestru nad zpěvákem, pak po stránce dramatické přinesla vítězství literatury nad orchestrem: wagnerovský orchestr je orchestr *epický*, orchestr-vypravěč, který pro zasvěcence, znalého jeho „jazyka“, komentuje dění na

scéně, z komunikačního stanoviska podobně — odpusťte nehorázné přirovnání — jako například televizní reportér komentuje hokejové utkání. Motivický paralelismus obou těchto zpráv (což je Wagnerův vynález, později dovedený ad absurdum hudebním doprovodem k němu filmu) je sice pozoruhodný objev a stál by za hlubokou analýzu,⁵⁾ není to však přínos dramatickým metodám zachycení lidské *komunikace*. Naopak po této stránce znamená wagnerovská reforma krok zpět; ruší totiž staletími vypracovanou *funkční diferenciaci mezi recitativem a árií* a náhradou za to nabízí *zpívanou činohru*, kde — z hlediska zachycení komunikace — hudba deformuje výstavbu dialogu a dialog zabírá hudbě v jejím čistě hudebním formování. (Jiné by bylo asi hodnocení wagnerovské reformy z hlediska introspektivní psychologie, ale o to nám nejde.)

Nejvlastnější přínos hudebně-dramatických žánrů v otázkách lidské komunikace znamenal právě onen typ *číslové opery*, proti němuž směřovala wagnerovská reforma a který na čas i znemožnila. Nejde pochopitelně jen o předwagnerovskou operu paušálně — diferenciace árie-dialog se zde přechozí proměnila ve zcela mechanickou formu, jejíž bezmyšlenkovost Wagnera právem popuzovala a jejíž funkce byla na hony vzdálena možností hudebně-dramatického díla. Ale už mechaničnost této prázdné formy, do níž šlo nacpat cokoli, je z našeho hlediska zajímavá: jde o to, jak tato forma zrcadlí *formy lidské komunikace*. A sama mechaničnost a automatickost a bezmyšlenkovitost machy, již vznikala, svědčí o přítomnosti jakýchsi *hlubších zákonitostí*, touto formou odhalených a všemi jejími autory bezděčně respektovaných. Jsou přece věci — řečeno na nejjednodušším příkladu — které se musily zpívat, a naopak věci, které se nesměly zpívat, situace, které se musily objevit v árii nebo ansámblu, a naopak situace, které se zde objevit nemohly. A zdá se tedy, že v tom není jen pouhá konvence.

5) Chtěl bych v této souvislosti upozornit na překvapující analogii wagnerovské motivické výstavby se způsobem, jímž lze v počítači modelovat proces porozumění vyprávěnému ději. Srovnej motivicko-verbální rozbor pohádky o Červené Karkulce, „vyprávěné počítači“. (Klíř a Valach 1965: 282–296)

Zatímco wagnerovská opera vše nivelizovala, takže měla k dispozici jen *jedinou* formu k zobrazení lidského sdělování, totiž *zpívaný dialog*, vyvinula číslková opera (zejména buffa) velké množství forem, schopných zachytit daleko více charakteristik lidského sdělování než pouhý zpomalený film wagnerovského dialogu. Kolik jen možností je skryto v duetu: jak velké možnosti skýtá tato forma pro zachycení symetrie a komplementarity vzájemného sdělování! A kolik variačních možností nabízejí ansámby, i některá finále, zachycující složitou komplementární, metakomplementární a symetrickou strukturu lidských „focussed gatherings“, podívaných i „divadel“.

Libreta i operní partitury skýtají tedy po této stránce materiál dosud zcela nezpracovaný: je to panenská půda — a možná velmi úrodná. Libreta starších oper, chápána z literární stránky, nejsou ovšem nic jiného než *veršované činohry* (eventuálně činohry mísící verš a prózu), a zde bychom tedy našli další materiály týkající se komunikační sémantiky básnických forem, užitých v dramatickém díle: nepochybně právě veršovaná dramata — počínaje Aischylovými tragédiemi (které vlastně patří také do hudebního divadla) a konče třeba *Cyranem* či *Manon Lescaut* — vyvinula neobyčejně obratnou a vtipnou techniku zachycení forem lidské komunikace veršovanou formou — a tato technika by stála za výzkum.

Největší význam však z našeho hlediska mají „popisy“ lidské komunikace, zachycené v *hudebních číslech operet, hudebních komedií a muzikálů*. Existenční podmínkou nejlepších děl tohoto žánru — mám na mysli operety Offenbachovy, Hervého, Gilbertovy a Sullivanovy — byl vtip, posměšek, a předpokladem vtipu je postřeh. Klasická opereta, která navíc ještě parodovala, travestovala a persiflovala (tj. poměřovala klasické náměty realitou ulice), osvědčila velký *pozorovací talent* a velkou imitační schopnost. A co je důležité: *imitovala hudbou*, hudebně-dramatickými formami a naučila se jimi zachycovat „divadlo“ života a „komedii“ konvence. Vůbec nevádí stylizovaná, zpívaná forma těchto postřehů o lidském komunikování. Naopak *ozvláštnění zpěvem a hudbou* dává těmto postře-

hům zvláštní zarámování a větší účinnost. Pro každou komunikační formu popsanou moderními teoriemi lidské komunikace, od ostenze, ostentace až po „divadlo“ a divadlo, našli bychom hudebně-dramatický doklad ve velké Lidské komedii partitur Offenbacha i Hervého, libret Meihaca a Halévya — i „komických oper“ dvojice Gilbert a Sullivan.

Pokračování této „sociálněpsychologické“ tradice klasické operety najdeme v moderních muzikálech, které hudebně-dramatické prostředky tradiční operety obohatily o řadu přechodných forem, mísících zpívané a mluvené slovo, melodram, recitativ a tanec, a schopných takto *zachytit a formalizovat velké množství situací vzájemného komunikování* mezi lidmi. (Klasickým příkladem je třeba scéna, kterou sám Leonard Bernstein považuje za nejvýstižnější ze všech, které napsal, totiž číslo „Nice People“ z muzikálu *Wonderful Town*. Scéna líčí pomocí mluveného dialogu, zpěvu, ostinátní figury basových tónů trombonu a koloraturního zpěvu situaci „příšerného trapasu“, jaký nastává při společenských „pastimes“ /termín Bernův/ tehdy, jestliže nastane porucha v hladkém chodu „představení“ /termín Goffmanův/ a hostitelka i hosté se marně snaží přeladit konverzaci na vhodné neutrální téma.)⁶⁾

Snad první, kdo ocenili sociálněpsychologickou schopnost operety a malých hudebních žánrů zachycovat lidské chování a lidskou komunikaci a interakci, byli Bertolt Brecht a Kurt Weill (Weill 1929). Schopnosti hudby modelovat lidskou interakci, lidské chování, říká Weill „*gestičnost*“ („prakticky řečeno, gestická hudba je taková hudba, která umožňuje herci předvést určitá základní gesta“), a hudbu s těmito schopnostmi — na rozdíl od vážné hudby, která „lpí ještě pořád na lyrismu a pěstuje individuální výraz“ — nachází *v operetě a kabaretu* („takzvaná laciná

6) Další příklady uvádím ve své knížce *Muzikál je když...*, v kapitole „Muzikál je divadlo, které se změnilo v hudbu“. Teorie o tom, že píseň na divadle může modelovat nejen skutečnou písničku v životě, ale i „písničku“ (ve smyslu rčení „to je jeho věčná písnička“), a že tedy píseň na jevišti může mít význam nejen „doslovný“, ale i „metaforický“, říká jinými slovy — a v termínech popularizujícího spisku — totéž co úvahy o sociálněpsychologických schopnostech hudebního divadla modelovat formální kvality lidské komunikace.

hudba, zvláště v kabaretech a v operetě, je odedávna jedním takovým druhem gestické hudby“). Weillovi a Brechtovi patří pravděpodobně primát co do autorství těchto postřehů a jejich využití, zejména v první podobě *Mahagony*. Pozdější hry „epického divadla“ využívají jen málo této schopnosti hudby líčit lidské chování. Zato některé skvěle *postřehy o lidské komunikaci* najdeme v hudebních číslech Dürrenmattovy a Burkhardovy „oper“ *Frank V.* „Hudba“ (tj. hudebně-dramatická čísla) zde plasticky zachycuje velkolepý týatr vztahů „královské rodiny“ zaměstnanců a majitelů banky. Je symptomatické (a sympatické), že Dürrenmatt v souvislosti s interpretací vlastní metody užití hudby ve *Franku V.* cituje výrok Verdiho o tom, že hudební výraz není třeba brát na pomoc tam, kde dramatická osoba mluví pravdu, ale především tam, kde podvádí a klame.

3. (PSEUDO)KOMUNIKACE JAKO MATERIÁL DRAMATICKÉHO UMĚNÍ

Zabývali jsme se komunikací jako obecným pojmem, nadřazeným pojmu dramatického umění. Uvažovali jsme dále o sdělování jako o (dílčím) předmětu dramatického umění. Dramatické umění tím pro nás dostalo ráz komunikace o komunikaci — tedy jakési „metakomunikace“ — někdy dokonce i divadla o „divadle“ — tedy „metadivadla“. Jenže *metakomunikační* ráz, tj. ráz sdělení o sdělení, může mít *každé umění*, pokud si komunikaci jako téma vybere. Metakomunikačním rázem — přestože k tématu komunikace dramatické umění zřetelně inklinuje — není ovšem něco, nač by snad mělo dramatické umění monopol. Některé aspekty komunikace lze úspěšně modelovat například sdělením *hudebním* (nápěvky, zpěv ptactva v „ptačím slohu“, dialog „rozhovorem“ dvou hudebních nástrojů), jiné aspekty třeba *pantomimou*, jiné například básní či povídkou, některé zase *malbou* (vzpomeňme na Tizianův Peníz daně, na kresby Daumierovy, Goyovy, Toulouse-Lautrecovy, na obrázky Nizozemců). Na téma komunikace specializovaly se vlastně i *comics* (příčemž k zobrazení jazykové složky komunikace nakreslených po-

stav slouží texty v „obláčcích“), takže nejen o dramatickém umění, ale i o kreslených seriálech můžeme říci, že je to „komunikace o komunikaci“; podobně se tématem komunikace obírá i jiný syntetický útvar výtvarně-literární, totiž *ilustrovaná anekdota*, kde kresba zobrazuje situaci, zatímco dialog je zachycen v textu pod obrázkem. Stejnou specializaci vykazují však i anekdoty „nesyntetické“, anekdoty bez obrázku (zčásti i kreslené anekdoty bez textu) a *anekdoty vyprávěné* — a odtud je už jen krůček k dramatickému umění, neboť anekdota, tento mikrodialóg, jak to kdysi skvěle postřehl Karel Čapek v *Marsyovi* (1931: 69), není útvar epický, ale *dramatický*.

Ponechme prozatím stranou, zda má Čapek docela pravdu a zda slovo „dramatický“ lze v jeho charakteristice brát „doslova“, tj. přesně ve smyslu termínu Zichova, nebo jen metaforicky. V čem je na rozdíl od všech zmíněných způsobů modelování lidské komunikace specifíčnost onoho způsobu, jímž modeluje svůj předmět (tj. lidské sdělování) umění dramatické? V tom, že jako *materiál*, kterého je tu k modelování lidské komunikace užito, slouží *opět komunikace*, lidská komunikace.

Model v životní velikosti

Dostáváme se tak znovu k podstatě dramatického umění, k podstatě — na rozdíl od ostENZE — specifické, vlastní ze všech uměleckých druhů jen umění dramatickému, k podstatě, kterou můžeme prozatím a přibližně charakterizovat jako *modelování „věci samou“*. Je to týž princip, na který upozorňuje Zich, který mu říká „látková (relativní) shoda“ (Zich 1931: 55). Princip, který se konkrétně projevuje v tom, že dramatické umění modeluje *strom stromem* (nebo umělým stromem), *sekeru sekerou* (nebo atrapou, rekvizitou sekery), *list papíru listem papíru*, *člověka člověkem* (Zich by nás opravil: dramatickou osobu hereckou postavou), *bicykl bicyklem*, *gesto gestem*, *tanec tancem*, *zpěv zpěvem*, *úsměv úsměvem*, *výkřik výkřikem*, *slovo slovem* (a tedy v jistém významu i význam významem), *prostor prostorem*, *čas časem* atd.

Abychom mohli lépe vystihnout specifickou tohoto dramatického modelování, zapátrejme po obdobných příkladech mimo obor modelování uměleckého, v modelování vůbec. Modelování je velmi rozsáhlá oblast lidské aktivity, a tak jeden a týž originál lze modelovat nevyčerpitelným množstvím modelů. Všechny ty modely by bylo možno z hlediska sémantického seřadit do stupnice, na jejímž jednom konci by byly modely maximálně *nepodobné* svému originálu, modelující jen jeho existenci (uzel na kapesníku, znak, jméno, vrub, čárka), tedy modely — řečeno výrazem blízkým estetickému názvosloví — *symbolické*, a na druhém konci modely téměř dokonalé, maximálně podobné svému originálu, tedy, dejme tomu, estetickým termínem řečeno — *naturalistické*. Říkám „téměř dokonalé“, protože nejdokonalejší model, model dokonale, všemi vlastnostmi podobný svému originálu je až za hranicemi modelování: takovým modelem může být jen originál sám. Existují ovšem modely, které se této dokonalosti maximálně přibližují, a přitom nejsou totožné se svým originálem. Takovým modelem jsou individua téže homologické řady, k níž patří originál, a z těsné blízkosti originálu, tj. například živočišné téhož druhu, výrobky téže série. Můžeme je označit buď jako *metaforicko-metonymické modely*⁷⁾ — protože jejich vztah k originálu lze chápat jako *metaforický*, pokud za originál považujeme jediné, jiné individuum téže řady, tak i jako *metonymický*, *synekdochický*, pokud za originál považujeme celou řadu, celý druh, celou sérii —, nebo i (nepřesným) termínem *prototypy*. „Nejlepším modelem kočky je jiná, nebo pokud možno táž kočka,“ napsali na toto téma velmi lapidárně Norbert Wiener a Arturo Rosenblueth (1945: 320).

Lze považovat dramatické dílo za takový metaforicko-metonymický model? Metaforicko-metonymické modely jsou modely *přirozené*: metonymický aspekt nutně odkazuje k přirozeným kontextům. (Užíváme-li jich jako mode-

7) Poprvé jsem se metaforicko-metonymickými modely zabýval ve studii „Tractatus de artis genere proximo“, 1.2.1.1.0. Později jsem je přejmenoval na token: token modely. Srv. studii „Dva póly ikončnosti“ rovněž v této knize.

lů, zacházíme s nimi samozřejmě uměle, tj. hrajeme s nimi „hru na originál.“) Termín „přirozený model“ neříká totéž co metaforicko-metonymický. Každý metaforicko-metonymický model je přirozený, každý přirozený model není však metaforicko-metonymický: morče je pro farmakologa přirozeným modelem člověka, nikoli však metaforicko-metonymickým, tj. nikoli jeho prototypem; může být nanejvýš metaforicko-metonymickým modelem savce. Metaforicko-metonymické modely se někdy těžko shánějí a musíme se spokojovat s modely přirozenými (viz morče). Někdy je i s těmi potíž: přirozeným modelem člověka je sice každý jiný člověk, ale přirozeným modelem lidstva by mohlo být jen jiné lidstvo, přirozeným modelem války jen jiná válka (pro Hitlera byla takovým modelem válka ve Španělsku) a přirozeným modelem světa jen jiný svět, jiná zeměkoule, jiný vesmír. Naopak přirozené modely můžeme najít všude: přirozeným modelem života je každý život, přirozeným modelem dítěte je každé jiné mládě a přirozeným modelem lidské skupiny může být třeba klec opic (v čemž tkví nepochybně kouzlo a půvab zoologických zahrad a přírodních filmů: *człowieku sie to podoba*, we /are/ *like* it, je nám to *sympatické*).

Hra a předstírání

Divadlo zčásti užívá metaforicko-metonymických modelů: párek, který jí na jevišti (hladový) herec, je nepochybně skutečný párek a někdy i chuť, s níž jej slupl, je skutečná a nepředstíraná; park, který „hraje“ v přírodním divadle, je skutečný park (i když, jak správně rozeznává Zich, hraje jiný park) a černocho na americkém (na rozdíl od československého) jevišti hraje skutečný černocho, mladou dívku hraje na jevišti (zpravidla) skutečně mladá dívka, tedy kus skutečného, autentického mládí, jeho „nahodilý vzorek“ — v tom „vzorku“, v tom „kusu celku“, v té metonymičnosti je právě podstata autenticity. Po této stránce vyžadujeme tedy od jeviště větší či menší míru metonymičnosti. Dramatické dílo jako celek není však metaforicko-metonymický model. *Metaforicko-metonymickým*

modelem lidské komunikace jako komunikace (abychom se vrátili k tématu) *by mohla být jen jiná, přirozená, skutečná lidská komunikace*. To však, co dělají herci na jevišti, není komunikace, nýbrž *pseudokomunikace*. Je to komunikace pouze předstíraná, *simulovaná*, falešná. Neslouží přenosu informace mezi těmi, kdo tu spolu „komunikují“: ti dva, co zde spolu jakoby komunikují, ve skutečnosti nekomunikují, neříkají si nic nového, nepřenášejí jeden druhému žádnou informaci, kromě metainformace, informace o tom, že replika byla včas a podle scénáře předána, a že je tedy na partnerovi, aby „chytil šlágvort“ a pokračoval.

Dva herci, hrající dialog, komunikují spolu — ze sémantického hlediska — přesně stejnými prostředky, jakých užijeme i v životě, vejde-li do naší rozmluvy někdo třetí, někdo, kdo by neměl slyšet to, o čem hovoříme, takže je nutno nenápadně změnit téma a předstírat pokračující hovor o něčem docela jiném. Jevištní komunikace, modelující skutečnou komunikaci, je tedy svou podstatou *předstíraná*, *umělá* komunikace, i když komunikace v *rozměrech komunikace skutečné*, „v životní velikosti“, v *měřítku 1 : 1*, podobně jako jsou v přirozeném měřítku třeba manévry, tato umělá, předstíraná válka se skutečnými rekvizitami, nebo cvičná střelba, což je skutečně střelba (chemicky, nikoli balisticky) se skutečnými náboji a skutečnými výstřely ze skutečných pušek — jen bez skutečných střel.

V předchozím odstavci jsme ztotožnili „umělost“ (přesněji řečeno „umělost v životním měřítku“, tj. umělost nejen v měřítku 1 : 1, ale především v „přírodních materiálech“ a často i s „přírodními“ detaily) a předstírání, hru, podvod, modely komunikace (lépe řečeno jistý druh modelů komunikace) a pseudokomunikaci. Ztotožnili jsme je *právem*. To, co je odlišuje, není totiž otázka těchto modelů samých a komunikace pomocí těchto modelů, přestože i zde mohou být odlišnosti (určitá míra stylizace u modelů umělých), ale především otázka *metakomunikace, komunikace o komunikaci*. Divadlo užívá předstírané komunikace, ale zřetelně nám o ní komunikuje, že je to *jen divadlo, jen hra*; divadlo užívá Potěmkinových vesnic — dekorace nejsou nic jiného —, ale zároveň nás informuje, sděluje nám — i když ne

výslovně, to obstarává samo *divadelní zaměření* (Zich), že to jsou vesnice *nepravé*. Naopak to, co dělalo Potěmkinovy „vesnice“ *Potěmkinovými vesnicemi*, nebyla sama stavba těchto půvabných atrap, ale *slovní sdělení*, které je jako vesnice označilo. Podobně je to především metakomunikativní sdělení, co odlišuje manévry, tuto „předstíranou válečnou operaci“, od skutečné válečné operace: i když, jak dobře víme, skutečná válečná operace může být připravena jako předstírané manévry, tedy jako předstíraná „předstíraná válečná operace“. To, co odlišuje „hru na komunikaci“, jíž je divadlo, od předstírané komunikace, není tedy materiál: *hra* na komunikaci je *předstíraná* komunikace s *pravdivou* metakomunikací, zatímco předstíraná komunikace je *táž hra s nepravdivou metakomunikací*.

Těmito otázkami se podrobněji zabývá Gregory Bateson ve své *Teorii hry a fantazie* (tentokrát nikoli hry — *game*, ale hry ve smyslu *play*) (Bateson 1955). Podle Batesona se ve vývoji komunikace setkáváme s metakomunikací poprvé u vyšších živočichů, a to jak s „pravdivou“ (ve hře), tak i s „nepravdivou“ (ve výhrůžných postojích, zvířecím histriónství atp.). Pravdivou metakomunikací by bylo možno verbalizovat sdělením „*toto je hra*“ („this is play“). Tato metakomunikace kvalifikuje kousnutí ve hře jako hravé kousnutí — na rozdíl od pravého, skutečného kousnutí, a skutečný útočný skok — či přípravu k němu — odlišuje od jeho hravé imitace. Metakomunikací „*toto je hra*“ by bylo možno také verbalizovat: „*Tyto akce, jimiž se nyní zabýváme, představují jiné akce, ale neznamenaají to, co by znamenaly tyto akce samy*.“ Tento výrok obsahuje paradox typu Epimenidova či Russellova, a tento metakomunikativní paradox je *příčinou paradoxů hry, fantazie, snů i umění* — a podle Batesona je navíc klíčem k etiologii i léčení schizofrenie a k teorii komunikace hypnotické a psychoterapeutické. Metakomunikace je však důležitá především vývojově. Metakomunikace („*toto je hra*“) umožňuje *hru* — a hra, to je *největší předěl ve vývoji komunikace vůbec*. Hrou vstupuje do vývoje komunikace nový činitel, relace „mapa-území“ („map-territory relation“, termín Korzybského), relace,

kteřá je základem i nejvyšší, specificky lidské komunikace — jazyka.

To, čemu Bateson — podle Korzybského — říká relace „mapa-území“, není však v naší terminologii nic jiného než relace model-originál. Hra není skutečně nic jiného než model; model je ve vývoji komunikace skutečně něco zcela nového. Živočišná komunikace byla signální, tj. *metonymická*, hra je naopak *metafora*. Dosud věnovalo zvíře pozornost výhradně tomu, co něco signalizovalo, co bylo příznakem nějaké důležité nadcházející události, co bylo v zákonitém kontextu s touto událostí, a mohlo být tedy její předzvěstí, její součástí, jejím „přirozeným znakem“. Papírová pucka, s níž si hraje kotě, a snad ani špička vlastního ocásku, za níž se vytrvale žene, kotěti *nesignalizují nic* — aspoň nic mimo hru samu —, *modelují* však kořist. A podobně je modelem i všechno počínání kotěte: každý jeho pohyb je modelem jiného pohybu, „*skutečného*“ pohybu, pohybu ve „skutečné“, momentálně neexistující situaci.

Hra jako pohybový model

Dostali jsme se konečně k pojmu, který nám umožňuje popsat celou situaci daleko prostěji a přehledněji, k pojmu *pohyb*. Zatímco popis v termínech komunikace a interakce vedl ke složitým problémům hry a předstírání, eventuálně k takovým pseudoproblémům, jakým je například otázka, zda hra užívá předstírání, nebo spíše předstírání zneužívá hry, pak zavedení společného jmenovatele „pohyb“, „motorika“ stírá rozdíl mezi interakcí či komunikací předstíranou a interakcí či komunikací skutečnou a dovoluje popsat hru jako *metaforicko-metonymický* model. Ne ovšem metaforicko-metonymický model komunikace či interakce, ale jako metaforicko-metonymický model motoriky, pohybu.

Hra živočišných mláďat je tedy nepochybně první model, k tomu model dramatický. Má všechny znaky dramatického modelování: těsnou blízkost originálu a modelu i jeho tělesný, motorický, tělesně interakční charakter. Nemůžeme modelovat než z toho, *co máme k dispozici*: zvíře

tedy, pokud modeluje, modeluje z toho, čím disponuje: *ze svých vlastních pohybů*, eventuálně z toho, čemu (nebo komu) jsou tyto pohyby adresovány. Modelujeme to, oč máme zájem — zvíře tedy modeluje to, oč má jediné životní zájem: boj, lov, *soupeřivou interakci*.

Jazyk jako pohybový model

Hra živočišných mláďat je kdesi na začátku vývoje sdělovacích modelů, lidský *jazyk* na vrcholu či na konci. Jazyk je něco *docela jiného* než ona prapůvodní hra — a přece je to *přesně totéž*. Materiál, z něhož je vytvořen, je *týž materiál*, s nímž pracuje hrající si živočich, jediný materiál, který je člověku i živočichu *neustále k dispozici: vlastní pohyby*. Jediný rozdíl (a když se to tak vezme, tak vlastně zanedbatelný) je v tom, že během vývoje nastala *specializace* a že se uprostřed *množiny lidských tělesných pohybů* jako jakýsi nádor prudce rozrostla *podmnožina pohybů jazykových*. Jazykové pohyby jsou zvláštní pohyby. Nejenže se dají krásně a *pohodlně kombinovat* — nadarmo to nejsou pohyby nejhbitějšího tělesného svalu — a také se s nimi dá skvěle hrát; jsou to i pohyby neobyčejně účinné, dají se *přenášet na dálku* (prostřednictvím rozkmitaného vzduchu), dají se tedy snadno sdělovat, a co je zvláště důležité — jsou zcela *neužitečné*, k ničemu se nehodí, ničemu na světě se *nepodobají* — mohou být tedy *existenčním modelem čehokoli*. A tak tomu také bude. Zatímco „významný“, ale „nepravý“ pohyb při živočišné hře mohl — viz Batesonův paradox — modelovat jen *týž* pohyb, může jazykový pohyb v kombinaci s jinými jazykovými pohyby modelovat, popisovat a označovat cokoli, *jakýkoli* nepohyb i pohyb, včetně pohybů modelujících pohyby, a dokonce i *včetně oněch pohybů modelujících cokoli*, tj. včetně „pohybů jazyka“.

Vznikem a bujením zpočátku zcela bezvýznamné a neužitečné podmnožiny jazykových pohybů nastala tedy v oblasti tělesných, pohybových modelů velevýznamná, obrovská *změna: z živočišné hry vznikl jazyk*. Svůj obrovský vývoj si však prodělala i papírová pucka, ta první rekvizita

živočišného modelování. Pokládáme-li ji za počátek vývojové řady netělesných, *věcných modelů* (a nemáme důvod ji nebo něco podobného za takový počátek nepovažovat), pak tento svému originálu zcela „nepodobný“ model je přímým předchůdcem takových divů izomorfie a přesnosti, jako jsou kybernetické a analogové počítače, plány, mapy, vědecká a výtvarná díla.

Jazyk a modelování — koho dnes napadne vidět v nich potomky prvotního modelu, hry živočišných mládat! Původní primitivní modelovací technika se svými velmi omezenými modelovacími možnostmi — ostatně zcela přiměřenými „duševnímu obzoru“ a „zájmům“ svých uživatelů — se proměnila k nepoznání: z původní metody „pohyb pohybem“ vznikly složité a diferencované techniky získávání, konzervování a sdělování informace.

Ale *vedle těchto* složitých, *nových*, stále se zdokonalujících modelovacích sdělovacích technik zůstala a udržela se *prastará technika hry*, prvotní technika *pohybového modelování*. Vůbec se nezměnila, základní principy a metody zůstaly a platí: modelovat *pohyb pohybem, akci akcí, výkřik výkřikem, výpad „výpadem“, obranu „obranou“, komunikaci „komunikací“*. *Technika a metody modelování zůstaly — jen pohyby, akce, výkřiky, sdělení, způsoby útoku i obrany se proměnily*: i ty, které jsou *předmětem* tohoto primitivního zobrazení, i ty, které jsou jeho *materiálem*: z pohybů, akcí, výkřiků, signálů, výpadů a obranných chvatů živočišného mláděte se staly pohyby (akce, výkřiky, signály, útoky a obrany) lidské, *ze hry živočišných mládat hra lidí*. A právě takovou hrou je i dramatické dílo.

Dramatické dílo jako pohybový model

Dramatické dílo přísně zachovává prastarou zásadu živočišné hry, princip „*pohyb pohybem*“. Lidské pohyby se však zatím přebohatě diferencovaly. Vedle pohybů — dejme tomu — praktických vznikly i pohyby komunikační a rozbujela se oblast pohybů jazykových. Dramatické dílo to vše modeluje, přesně a přísně podle dob-

rých mravů živočišných mládat: praktický pohyb týmž pohybem praktickým, pohyb komunikační týmž pohybem komunikačním, pohyb jazykový týmž pohybem jazykovým, jako by svému originálu z huby vypadl. Jenže: *modelované jazykové pohyby mají své vlastní originály, své vlastní významy, svou vlastní „map-territory relation“*. A protože člověk, zejména člověk v konfliktu, v interakci — a takového člověka právě zobrazuje dramatické dílo — často komunikuje o komunikaci druhých, zejména o té, která se ho nějak dotkla, prohlubuje se tím dramatické dílo o další významový suterén. (Ten výraz volím záměrně: je-li každý model, a tedy i každý umělecký model meta-věc a tvoří-li jakési první poschodí nad realitou, pak tu jsme v druhém suterénu. Jednodušší je ovšem počítat jinak, tak, aby vše zůstalo „nad nulou“, tak, aby nebylo třeba zavádět předponu „meta-“ se záporným znaménkem.) Zkrátka: zachovávajíc *prastarou osvědčenou metodu modelování, zděděnou už od živočišných předků člověka*, a zachovávajíc i prapůvodní *zaměření této metody na oblast živočišných zájmů o konflikt, boj, o soupeřivou interakci, zmocňuje se dramatické dílo přece jen člověka celého*, včetně jeho komunikativní a jazykové, metakomunikativní a metajazykové nadstavby: veškerá lidská komunikace není totiž nic jiného než komunikační interakce, což jest prastaré živočišné soupeření, rozšířené jen na člověkem dobyté a anektované území komunikace.

Jeden ze zakladatelů německé divadelní vědy, Artur Kutscher (Srna 1970) — jak se dovídáme na jiném místě tohoto sborníku⁸⁾ — postavil kdysi MIMOS — tedy princip hry, který je prapodstatou divadla — proti principu LOGOS, proti slovu, proti jazyku, literatuře atd. Zdá se ovšem, že prapodstata obou těchto principů a navíc ještě principu třetího, principu dejme tomu EIDOS, tvar, je *jedna a společná*, a že tato společná prapodstata se stále vrací a obnovuje právě v dramatickém umění. Říkám-li prapodstata, nemyslím tím společný vývojový základ a společnou genezi, ale trvalou společnou noeticko-komunikační

8) Šlo o sborník *Otázky divadla a filmu*, kde byly obě studie původně publikovány.

podstatu. Společný vývojový základ nás vůbec nemusí zajímat: jeho jednota je totiž tak jako tak nepochybná, protože je dána společným jmenovatelem člověk; a sama *genetická teorie mnoho neznamena*. „Origin theories are irrelevant to understanding theatre,“ říká na toto téma Richard Schechner — a totéž platí i o teoriích o původu jazyka či umění vůbec. Hořejší řádky nechtěly být tedy genetickou teorií — zkratková rekonstrukce fylogeneze dramatického umění, modelování a jazyka, na vývojovou teorii příliš zjednodušená a naivní, měla sloužit jen *demonstraci společné podstaty* všech způsobů komunikování a modelování. Podstaty, jejíž jednotu demonstruje i dramatické dílo.

Zásluhou Otakara Zicha a jeho *Estetiky dramatického umění* zůstane, že poskytl tuto „demonstraci společné podstaty“. Zich odmítá syntetickou teorii dramatického umění, chápající dramatické umění jako spojení umění — i když uznává její relativní opodstatněnost. Dramatické dílo pro něho není spojením, ale jednotou. A tuto jednotu analyzuje.

Chápeme-li dramatické dílo jako jednotu principů MIMOS, LOGOS a EIDOS — což jest pojetí Zichovo, neujde nám, že v této jednotě přecenil Zich poněkud úlohu Eиду. Je to patrné hned v samé definici dramatického umění, zdůrazňující úlohu scény, a v Zichově výkladu této definice: herec zůstává hercem jedině tehdy, je-li na scéně, herec, hrající uprostřed diváků, v obecnstvu, přestává být hercem a stává se artistou. Zdá se — a zkušenosti moderního divadla stejně jako tisíciletá historie této formy to potvrzují —, že poměr Mimu a Eidu je spíše obrácený: nikoli EIDOS, výtvarné umění, scéna, vytváří MIMOS, ale naopak MIMOS, kamkoli vejde a kdekoli začne hrát — i tehdy, je-li to jediný herec (což je druhý Zichův omyl) —, vytváří kolem sebe z čehokoli, co zapojí do své hry, svůj EIDOS. A přece má Otakar Zich pravdu — ovšem pravdu platnou jen omezeně, platnou pro *jediný typ dramatického umění*, typ, který začal krystalizovat v době francouzského klasicismu a dosáhl *krystalické čistoty* a dokonalosti právě v době Zichově. Je to typ, vycházející zcela z principu MIMOS, typ, domýšlející tento princip do nejzazších důsledků, až k podřízení prin-

cipu MIMOS principu EIDOS. Konkrétněji řečeno, je to typ, který se po celá dvě tři století svého vývoje — zejména pak od dob romantismu — žene za ideálem „*přirozenosti*“ na scéně a končí sice v době Zichově bezmála realizací tohoto ideálu, zároveň však i takovou *nepřirozeností*, jako je změna herce a díla v pouhou čárku, linii či skvrnu onoho celkového obrazu, kterému k úplné „*přirozenosti*“ chybí právě už jen ta — přirozenost.

Zich napsal teorii a estetiku tohoto typu dramatického umění, typu, který právě v jeho době vrcholil a jehož praktickým vrcholem je například tvorba Moskevských, v opoře například dílo Janáčkovy či Bergův *Vojcek*. Zichovo dílo je nepochybně dobově podmíněné a dobově omezené, není to však jen pouhá estetická apologie existující formy. *Forma*, jíž tyto tendence vyvrcholily, je *historická*, ale samy *tendence*, jejichž domýšlením se k této formě dospělo, *jsou „věčné“*, *jsou imanentní dramatickému dílu* jako způsobu modelování, jako noetické a komunikační formě — a Zichovi patří zásluha o jejich objevení a popsání.

Epické prvky v dramatickém umění

Ovšem právě v době, kdy vrholí typ dramatického díla popsáný Zichem, vzniká typ jiný. Vlastně nevzniká — existuje odpradávná a existoval vždy jako protipól onoho typu, který popisuje Zich, typu dejme tomu dramatického, nebo — chcete-li zcela jednoznačný výraz — „*zichovského*“. (Brecht tomuto „*zichovskému*“ typu říká „*aristotelský*“, ale to je zcela nepřesné; ani označení „*zichovský*“ není docela přesné: i v Zichově estetice, jinak snad nejčistší, najdeme *prvky onoho druhého typu* — takovým prvkem je například *monolog*, cizorodý útvar v dramatickém díle směřujícím k přirozenosti, útvar, který — na rozdíl od ostatního, přísně dramatického modelování — nemodeluje mluvou mluvu, slovem slovo, ale mluvou mlčení, a slovem, větou myšlenku; aby ospravedlnil monolog, musí Zich oslabit důstojnost své stavby, popřít zákon dramatického zobrazení a dát — přes tyto zákony, nikoliv v souhlasu s nimi — zvítězit „*principu zveřejnění*“.) Tím

druhým typem je typ „divadla epického“, typ — na rozdíl od typu „dramatického“ či „zichovského“ — založený na dvojediné jednotě principu MIMOS a LOGOS.

Ríkám-li „epický typ“, nemám tím na mysli „epické divadlo“ v tom speciálním smyslu, jak toto divadlo chápe Brecht: *jde mi o odvěkou tendenci k epičnosti*, stejně dávnou a stejně zákonitou, jako je tendence k typu „dramatickému“; ostatně obě tendence — jak víme — existují nejen v díle dramatickém, ale i v epice samé.

Na rozdíl od „dramatického“ typu, který jde za čistotou typu MIMOS (a končí pak paradoxním vítězstvím principu EIDOS nad principem MIMOS), vychází epický typ z principu LOGOS a ze spojení LOGOS-MIMOS. Dramatický typ toto spojení *nepřipouští*: vychází ze zákonů látkové shody originálu a modelu; v čistě dramatickém typu — ve kterém pohyb modeluje vždy je týž pohyb a věc touž věc — se princip LOGOS smí vyskytovat jen uvnitř modelu, jen jako komunikační prostředek *dramatických postav mezi sebou*, nikoli jako *nástroj komunikace mezi jevištěm a hledištěm*. Jeviště smí komunikovat s hledištěm jedině prostřednictvím dramatického modelu předváděného na jevišti, nikoliv prostřednictvím slova. *Jeviště nesmí s divákem mluvit, smí mu jen hrát*. Každá komunikace s divákem, každá přímá hra na „čtvrtou stěnu“ byla by porušením této dramatické fair play.

Je právě historická zásluha Brechtova, že se nebál tohoto porušení fair play — které se do jeho doby trpělo jen ve hrách tradičně „klasického“ či stylizovaného typu (veršované komedie atp.) — a že znovu připomněl i druhou dávnou tendenci divadla, epickou.

Epický typ tedy smí se svým divákem mluvit, smí mu dát i přecíst nápis (dramatické divadlo jaksi němě předpokládalo, že čist divák neumí). „Dramatický“ herec směl pohybem modelovat jen týž pohyb a slovem totéž slovo, směl být jen skvrnou či linií celkového obrazu; „epický“ herec smí slovem modelovat (pro diváka, nikoli jen v rámci obrazu) cokoli, epický herec smí i s divákem komunikovat jak pomocí principu MIMOS, tak také pomocí principu LOGOS, který modeluje slovem cokoli. Ale nejen to: vazba

slovo-věc, jež nahradila dramatickou vazbu „slovo-slovo“, uvolňuje i dramatickou vazbu „pohyb-pohyb“; *dramatický herec* mohl pohybem modelovat leda týž pohyb a sám sebou leda jiného člověka (nebo antropomorfizovanou bytost); *epický herec může svým pohybem modelovat jakýkoli jiný pohyb, a sám sebou cokoli*: jezdce s koněm, letadlo, stroj, strom, jízdu, plavbu, let, jakékoli charakteristické chování, charakteristickou interakci čehokoli. Epický herec je prostě *univerzální vypravěč* (tj. univerzální „tělesný umělec“), který využívá k modelování, *k modelování pro diváka, všeho, co je mu k dispozici*, a modeluje tedy všemi tělesnými modely — od pólu „nepodobnosti“ modelu a originálu až k pólu „naturalistické podobnosti“, od slova až po mimický model; mimické modely epického herce nemusí být oproti modelům herce „dramatického“ pouze doslovné, ale mohou mít i charakter *básnické* — to jest *herecké* — *metafory*.

Dramatické prvky v epice

Slova „epika“ a „vypravěč“ stojí za zamyslení. Slovo, jazyk, vzniklo možná z prapůvodní živočišné modelovací hry, divadlo však nepochybně vzniklo — a nejen vzniklo, *neustále znovu a znovu vzniká* — z epiky, z vyprávění.

Jazyk — jak nás poučuje i moderní logika — může zásadně modelovat dvě různé oblasti jevů: oblast předmětů, jevů a dějů mimojazykových — a oblast jazyka samého. Slovo může být modelem jakékoli věci, ale také může být modelem slova. Tak je to v logice, ale také v každém jazyce a v každém vyprávění, takovém, jaké je součástí našich všedních každodenních rozhovorů. A zde platí zvláštní, i když zcela běžný úkaz: každý vypravěč, jakmile od slovního modelování věcí a dějů přejde k slovnímu modelování slov, se ve větší či menší míře — záleží na živosti vyprávění — stává hercem. *Každý vypravěč, jakmile přejde na téma komunikace, má tendenci nejen citovat, ale přímo předvádět a hrát jazykové interakce, o nichž vypráví*. A nejen vypravěč: každý *entertainer* či „tělesný sdělovač“ — například každý zpěvák písně, která má charakter dialogu

nebo monologu, či každá *discuse* (říkačka) šansonu. — Slovo „tendence“ zde vlastně není na místě: *jakmile se přejde na téma jazykové komunikace* a *jakmile* místo vyprávění či popisu nastupuje „*přímá řeč*“, tj. *přímá citace*, okamžitě se tím přechází na *jiný způsob modelování*: z modelování *jazykového* — pro něj je specifická relace slovo–ne-slovo —, se stává modelování *dramatické*, pro něj je specifická relace slovo-slovo. Což platí nejen pro slovo mluvené a živé vyprávění (takže Čapek má pravdu, anekdoty jsou vskutku nejlidovější, mezní druh dramatický), ale i pro jazyk *psaný*: i ten modeluje v „*přímé řeči*“ slovo slovem, i ten má v dialogu jakousi skrytou možnost modelování dramatického. Ta latentní možnost okamžitě propuká, *jakmile* psaný jazyk čteme (někdy i v duchu). Může však propuknout i jinak, v dramatických formách čteného jazyka, když totiž psaný jazyk nemodeluje jazyk mluvený, ale jazykové formy psané. Klasickým příkladem může být Čapkova *Válka s mloky* ve výpravě Karla Teigeho (schválně volím tento divadelní výraz, chtělo by se totiž málem říci „v typografické choreografii Karla Teigeho“), kniha, kde psané, totiž tištěné slovo modeluje tištěné slovo, kde tištěné slovo hraje jiné tištěné slovo, dílo, které dokazuje, že i kniha může být někdy divadlem. Podobně je divadlem i *Život a dílo skladatele Foltyána*: ta kniha si *hraje* na jinou knihu, na vzpomínkový sborník.

Zdá se tedy, že má pravdu Platón, jestliže na rozdíl od pozdějšího dělení Aristotelova (lyrika, epika, dramatika) mluví o rozdělení básnictví — podle způsobu napodobení — na básnictví lyrickoepické, dramatické a smíšené (Svoboda 1926): epické i lyrické útvary s přímou řečí jsou vskutku smíšeným útvarem, střídajícím modelování jazykové a modelování dramatické, „divadelní“, a tedy čímsi mezi LOGEM a MIMEM, mezi literaturou a divadlem.

ZÁVĚRY

Naše komunikační variace na Zichovo téma skončila. Pokoušela se s pomocí kybernetických, modelovacích, logických i sociálněpsychologických teorií

komunikace proniknout do složité struktury dramatického díla a zjednodušila si ji tím, že ji zkoumala jako strukturu komunikační, jako „komunikaci komunikací o komunikaci“.

Nejsložitější komunikační struktura

Z hlediska komunikace je tady dramatické dílo *složitá, hierarchická struktura komunikací*. Říká-li starý antihegelián (a tedy vlastně hegelián) Černyševskij, že umění je reprodukce skutečnosti a že obsahem umění je všechno, co je v životě zajímavé, pak pro dramatické umění je zajímavá vedle interakce lidí především jejich komunikace, přičemž toto základní téma se tu předvádí formou reprodukce skutečnosti v materiálech zobrazené skutečnosti samé, tj. v materiálech komunikace.

Kdybychom přihlédli k Morrisovu dělení sémiotiky — mimochodem Morris (1939: 131n.) má k Černyševského definici velice blízko —, říká vlastně jinými slovy totéž, protože umění je pro něho „ikonický znak, jehož designátem je hodnota“, dělení, které rozeznává syntax — analyzující znaky samy — sémantiku — zkoumající znaky ve vztahu k jejich denotátům a designátům — a konečně pragmatiku, zabývající se znaky spolu s jejich uživateli, pak bychom mohli říci, že dramatické dílo je takový znak (v naší terminologii takový sdělovací model), jehož *syntax* je tvořena syntaxí, sémantikou a pragmatikou komunikace herec-herec (přesněji řečeno herecká postava-herecká postava), jehož *sémantika* zahrnuje syntax, sémantiku, ale hlavně pragmatiku (interakční rozměr komunikace patří do pragmatiky) komunikace dramatická osoba versus dramatická osoba, a jehož *pragmatiku* lze definovat jako pragmatiku komunikačního a relačního řetězce (autor) — (režisér a herci, výtvarník atd.) — herci — postavy — divák, schématu, v němž (v souhlasu se Zichem) se herci vyskytují celkem dvakrát — poprvé jako *spolutvůrci* díla, podruhé jako jeho *materiál*.

Toto schéma by samozřejmě navíc zahrnovalo celou komplikovanou síť zpětných vazeb syntaktických (uživatel

zkoumá svůj vlastní znak a jeho syntaktickou správnost), sémantických (uživatel zkoumá „pravdivost“ znaku) i pragmatických (uživatel zkoumá účinek znaku), a to jak na meta-meta-komunikační, tak i na meta-komunikační úrovni, tj. na úrovni tvůrce, herec i osoba příběhu.⁹⁾

Redukované struktury

V této studii jsme analyzovali především nejsložitější „zichovský“ typ divadla: ale už i zde jsme byli svědky toho, že divadlo vedle komplikovaného způsobu dorozumívání s divákem pomocí hierarchické stavby divadelního modelu (znaku) má k dispozici i jednodušší, jazykové způsoby komunikace s divákem, jak je tomu například v epických částech dramatického díla „epického typu“. Existují ovšem i další jednodušší útvary, v nichž se hierarchická stavba dramatického umění vyskytuje v jiné redukované podobě: takovým útvarem je například *psychodrama*, kde odpadá komunikace divadlo-divák, a zbývá tedy komunikace člověk-člověk, vyjádřená v materiálu komunikace „jiný (nebo týž) člověk-jiný (nebo týž) člověk“. Hraje-li se ovšem psychodrama pro obecnost, jako je tomu například v Morenově ústavu v New Yorku, přerůstá psychodrama v „normální“, pouze improvizované dramatické dílo, v „normální“ morenovské *Stegreiftheater*.

Dramatické dílo „zichovského“ typu, tato hierarchická struktura, je ovšem útvar velmi zranitelný svou nepřírozeností, svou umělostí: odedávna existují tedy v dramatic-

9) Naše studie zdaleka nevyčerpala všechny komunikační aspekty divadla. Zcela stranou zůstala například komunikační síť mezi herci na jevišti jako *tvůrci*, komunikační síť zahrnující například implicitní informaci o tom, že správná replika partnera byla či nebyla pronesena atp. Do této sítě patří dále náповěda, komunikační spoje zákulisí atp., prostě ona komunikace, která divadlo jako umění kolektivní existencí podmiňuje. Prozkoumání struktury této sítě prozradilo by hodně o struktuře individuálních tvůrčích procesů — některé procesy musí být v obou případech identické a kolektivní proces má jen tu výhodu, že tato komunikační struktura probíhá vně člověka, a je tedy přístupna exaktnímu zkoumání. (Podobně lze například na struktuře socialistického komunálního podniku zkoumat komunikační strukturu takového individuálně psychologického jevu, jako je „heideggerovská“ starost, konkrétně třeba starost drobného soukromého podnikatele.)

kém umění samém síly a tendence směřující k *destrukci* této příliš umělé struktury (struktury, notabene degradující herce na pouhou skvrnu či čárku dramatického obrazu). Samo epické divadlo k těmto tendencím nepatří, je projevem tendence opačné; spíše než destrukce hierarchické dramatické struktury probíhá v něm *neustále proces zrodu této struktury před divákovými očima z jednodušší struktury vyprávěcí*. — Dějiny moderních režijních směrů, počínaje konstruktivismem a biomechanikou, jsou dějinami rozbíjení jednotné hierarchie stavby dramatického díla a jeho nahrazování strukturou jinou, nikoli jednotnou, ale *syntetickou*, v níž jednotlivé složky se sice také mohou sjednotit do společné hierarchické struktury, ale kde spíš jde o jejich *paralelní působení*, o nahrazení hierarchické struktury volnější multistrukturnou, metaforicky řečeno o nahrazení *homofonie* hierarchické struktury (jež v případě „epického divadla“ je dokonce *monodií*) *polyfonií* současně komunikujících umění a složek.

V této souvislosti by bylo velice zajímavé prozkoumat právě z komunikačního hlediska takové útvary moderního divadla, jako je třeba happening, forma, s níž pracuje Living Theatre apod., forma, o níž usiluje Richard Schechner, forma, k níž zamířilo z různých stran „hudební divadlo“ (ve smyslu Stockhausenově), výtvarné umění i balet (Merce Cunninghamova skupina). Happening zajisté komunikuje s divákem prostřednictvím díla, i když se snaží hranice mezi tvůrcem, divákem a dílem zrušit nebo vést tak, aby je divák nepostřehl, a komunikuje s ním — podobně jako dramatické dílo — v materiálu interakce a komunikace: nevytváří však v tomto materiálu model, spokojuje se s ostenzí této komunikace; je „nefigurativní“, znamená dobytí poslední tvrze figurativnosti, divadla, tohoto „nejreakčnějšího umění“ (Schechner), abstrakcionismem, zároveň však znamená i popření abstrakce. Jestliže komunikační schéma happeningu by bylo zajímavé zejména v rovině materiálové (komunikace jako materiál tohoto divadla), pak některá představení Living Theatre usilují zejména o proměnu v rovině komunikace divadlo-divák. Dialog dvou kolektivních účastníků, divadla a diváka, je tu

často nahrazen polylogem individuálních herců s jednotlivými skupinami diváků, jednoohniskový „focussed gathering“, jímž je divadelní představení, se proměňuje v *mnohaohniskové shromáždění*, jehož komunikační síť se svou spleť vzájemných a zpětných vazeb podobá — po stránce formální — například komunikační síti tancovačky nebo koktail-party. Jestliže jsme komunikaci divadlo-divák co do struktury vzájemných komunikačních vazeb přirovnávali například ke komunikačnímu schématu dialogu, eventuálně komunikace sexuální, pak zde máme co dělat spíše s komunikačním schématem *orgie*. (Po jiné stránce zase spíš rituálu či obřadu.) Ostatně slovo orgie patří dnes k výrazům velmi frekventovaným, vyskytujícím se snad v každé recenzi podobných představení. Pokud se tvůrcům Living Theatre skutečně daří záměr vyprovokovat obecnstvo k aktivní účasti na představení, máme tu, jak se zdá, skutečně co dělat s komunikačním schématem orgie či *orgiastického rituálu*, kde sice zůstává určité komunikační centrum, kde však zpětná komunikace obecnstvo-centrum spontaneitou obecnstva neobyčejně vzrostla, takže aktivitu centra místy překrývá. Z jiné strany se tomuto schématu blíží například časové komunikační schéma *rockového koncertu* či *festivalu* s jeho spontánními, mnohdy destruktivními projevy obecnstva. Zatímco symfonický koncert (nebo tradiční vážná činohra) připouští projev obecnstva jen v oněch momentech, kdy je „trať volná“, tj. když v komunikačním kanálu jeviště-hlediště skončila sdělení umělců, a kdy tedy „replika“ obecnstva absolutně nemůže působit na uměleckou informaci jako nežádoucí šum (koncertní zvyklosti přece nepřipouštějí potlesk ani mezi větami symfonie!), jiné formy (opera, balet, opereta, muzikál, satirická komedie, jazzový koncert, jam session) naopak provokují své obecnstvo, aby jim „skákal do řeči“ výbuchy smíchu, potleskem na otevřené scéně, potleskem, který je z koncertního hlediště nežádoucím šumem, rušícím umělecké sdělení (i když obvykle na místech s velmi redundantní informací). Komedie se této spontaneitě přizpůsobuje (tzv. „lachpauzy“) a muzikály dokonce zaznamenávají místa se žádoucím a očekávaným potleskem do klavírních výtahů.

Vyšší stupeň co do aktivity diváka tvoří pak sice publikum sportovní (zde není třeba čekat na „volný kanál“), aktivita diváka roste však zejména s jeho nespokojeností a má zřetelně metakomunikační ráz. Maximum spontaneity a aktivity najdeme ovšem při bigbítu, kde kladná reakce publika, umocňovaná vzájemnými vazbami mezi jednotlivými diváky a jejich skupinami, často zcela překryje a akusticky téměř vyřadí onu komunikaci, jíž tak nadšeně přizvukuje: vlastní spontánní či indukovaný projev je zde důležitější. Zde jsme již velice blízko komunikačnímu schématu orgie či jakéhosi masově sexuální-komunikačního aktu, jakýchsi mločích zasnub (řečeno příkladem z fiktivního světa Karla Čapka). Ostatně nejde jen o stránku formální, o podobnost komunikačních schémat. V současném vývoji divadla (Švédsko, USA, dnes už i Anglie), kdy uvolnění cenzury připouští velkou otevřenost ve věcech sexuální komunikace (prozatím jakožto předmětu dramatického modelu), se pravděpodobně brzy dočkáme modelování sexuální komunikace sexuální komunikací (divadlo přece důsledně modeluje komunikaci komunikací — a vše zde ostatně už bylo), a když už komunikace mezi herci, proč — při současných snahách divadla — nesetřít hranice mezi jevištěm a hledištěm i zde a nekomunikovat přímo s publikem? Tak aspoň klade otázku — poněkud jízlivě — Eleonora Lesterová¹⁰⁾ v New York Times (1968) a my se můžeme jen ptát, co na to říká pan Bateson se svým komunikačním paradoxem? Ostatně sexuální akt na jevišti má ještě další sdělovací aspekt: zdá se, že vývoj (?) divadelního experimentu, moderního divadla a moderního umění vůbec, původně velmi hermetického a výlučného, dospěl velkým obloukem od esoteričnosti a nesrozumitelnosti až k masové srozumitelnosti a jakési nečekané všelidovosti. Nic proti orgiím a dobrou chuť (i když pro divadelní vědce naší generace

10) Section 2, p. 1. „However, novel effects, by definition, quickly wear out and constant escalation is needed to create surprise. New taboos must constantly be broken. Nudity, still handled with some inhibition, must inevitably get bolder, today's near-copulation is likely to give way, in the not-too-distant future, to the real thing, fulfilling a prediction Kenneth Tynan made about two years ago. And after actor-to-actor copulation, will it be actor-to-audience?“

už toto nebude) — je to však konec divadla v jeho hierarchických formách. Ostatně i to už zde bylo a nemá smysl dále probírat téma z divadelního, psychologického, morálního, sociologického a kulturně antropologického hlediska neobyčejně zajímavé a pravděpodobně i symptomatické, našemu tématu však přece jen odlehlé.

Divadlo a metakomunikace

Naším tématem byla Zichova definice dramatického umění a naším úkolem komunikační variace na toto téma. Zjistili jsme, že Zichovu definici lze přeložit do jazyka teorií komunikace a že dramatické dílo lze považovat za „komunikaci, komunikací o komunikaci“ (tento výraz nechce ovšem být novou definicí dramatického díla!), přestože tento překlad není zcela výstižný a přesný a nevyčerpává beze zbytku celý obsah pojmu „dramatické dílo“. V jednotlivých částech jsme se pak pokusili jednotlivé komunikační aspekty této definice zpřesnit a popsat. Přesvědčili jsme se, že dramatické dílo v sobě skutečně obsahuje jakousi „komunikaci na třetí“ (někdy i na čtvrtou), a že má tedy metakomunikativní (eventuálně metakomunikační atd. charakter. Otázku, jak souvisí tato metakomunikace, již je dramatické dílo, s metajazykem logiky, necháme otevřenou. Zpracování tohoto tématu by potřebovalo zvláštní studii, která by prozkoumala i to, jak souvisí otázka metakomunikace a metajazyka s otázkou zpětných vazeb, s problémem „nekonečného regrese“ ve vědomí (vědomí, vědomí, vědomí, vědomí, vědomí, vědomí atd.). Pravděpodobně zde bude nutno spojit pojmový aparát logiky, kybernetiky a jazykovědy, zdá se například, že vedle termínu meta-langue bude dobré zavést i saussurovskou variantu „meta-parole“, peirceovské varianty „meta-token“ a „meta-type“ atp.

Celá ta metakomunikativní struktura divadla má ještě jednu metakomunikační nadstavbu: divadelní vědu. Podobně jako teorie sdělování má i divadelní věda výrazně *interdisciplinární charakter*; podobně jako teorie sdělování zabývá se i divadelní věda *komunikací*, totiž tou zvláštní

a specifickou formou komunikace, které se říká divadlo. Z tohoto hlediska není divadelní věda nic jiného než jeden z mnoha oddílů obecné vědy o sdělování a řízení, to jest, dejme tomu, ve wienerovském smyslu, kybernetiky, a náš pokus uplatnit v teatrologii některé poznatky teorií sdělování nebyl tedy doufejme nikterak násilný.

Stejně jako jiné komunikační disciplíny zkoumá i divadelní věda především živé sdělování, živou, divadelní „parole“. Divadelní „parole“ — na rozdíl od jazykových paroles — má dějiny: divadelní dějepisectví či letopisectví se snaží — aspoň v současnosti, když už velká část minulosti je v pološeru antropologického ignoramus — dokumentovat každé vyřčené divadelní „slovo“, každou divadelní „parole“: představa podobné praxe v jazykovědě je poněkud absurdní.

Divadelní věda, soustředěná především na dokumentování, rekonstruování a analyzování divadelní „parole“ a zejména na analýzu a interpretaci smyslu, obsahu těchto sdělení, nesmí ovšem pouštět ze zřetele druhou stránku divadla jako komunikační skutečnosti, totiž divadelní „langue“. Zkoumání divadelní langue a hledání „gramatiky divadla“ je stejně oprávněné jako práce s živým divadlem, s divadelní „parole“. Příspěvkem k tomuto zkoumání, zaměřeným na samu komunikační podstatu „langue“ divadla i „langue“ člověka, chtěla být — ve stopách Otakara Zicha — i tato studie.

Závodský, Artur (ed.): *Otázky divadla a filmu — Theatralia et cinematographica* I (1970), s. 11–43. Na konci oddílu I této studie jsou zde vypuštěny stránky, které stručně informovaly o obsahu předchozích dvou studií.

PADESÁT KLÍČŮ K SÉMIOOTICE

Jak už to nedávno připomněl Stankiewicz, spojitost poetiky se sémiotikou byla jasně formulována v roce 1929 v jedné z Tezí Pražského lingvistického kroužku vyhlášených, že „o všem v uměleckém díle a jeho vztahu k vnějšímu světu se dá mluvit v termínech znaku a významu; v tom smyslu můžeme považovat estetiku za součást moderní teorie znaků, sémiotiky“. V roce 1958 jsem zorganizoval konferenci o stylu v jazyce, kde hlavní téma, rozvinuté Jakobsonem v jeho epochálním závěrečném slově o „Linguistice a poetice“, vycházelo z pozorování, že „mnohé z rysů poetiky nepatří jen vědě o jazyce, ale celé teorii znaku, to jest obecné sémiotice“. Tato bloomingtonská schůzka byla totiž prvním z celé řady setkání nominálně věnovaných slovesným uměním, zřetelně ovšem poznamenaných stopou již postřehnutelného sémiotického zabarvení. V letech šedesátých se pak takové konference [...] staly co do účastníků mezinárodními zároveň [...] co do témat pansémiotickými. Obě tyto nové dimenze byly přímo dány iniciativami polských sémiotiků, počátky jejichž živého zájmu o tuto oblast „je třeba hledat v intenzivním rozvoji polské školy logické posledních padesáti let“. [...] První taková „International conference of Work-in-Progress devoted to Problems of Poetics“ se sešla ve Varšavě v roce 1960, druhá 1961. Po nich následovaly dvě další, teď už o sémiotice vůbec, první v roce 1965, druhá pod záštitou UNESCO v Kazymierzi, 1966 [...] Nakonec — užívám toho slova jak uváženě, tak i pesimisticky — bylo dohodnuto třetí setkání ve Varšavě na rok 1968, na dobu, kdy však „mezinárodní politická krize neumožnila jeho uskutečnění než v okleštěné podobě“.

Thomas A. Sebeok (1976: 171)

ÚVOD K ČESKÉMU PŘEKLADU

Z úryvku citovaného jako motto si zapamatujme především dvě data, 1965 a 1966, a připojme k nim ještě třetí, 1970. Ta dvě první jsou data dvou výše zmíněných setkání, sémiotických, vůbec prvních, jaká se v mezinárodním měřítku kdy uskutečnila. To třetí datum, k nim připojené, je už jen rok vydání materiálů z obou, v jednom jediném svazku, zato vydatném, onoho paklíku s PADESÁTI KLÍČI K SÉMIOOTICE, jehož recenze, takto nazvaná a neméně vydatná, je reprodukována — v českém překladu — na následujících stránkách.

Tedy recenze. Stojí to vůbec za to vracet se a předkládat víc než čtvrtstoletou recenzi knihy vydané před třiceti lety a napsané ještě dřív? Opravdu by to nestálo za to, kdyby recenze, právě tato recenze, byla jen recenzí a nebyla zároveň — neplánovaně — i čímsi jako zcela nezáměrným svědectvím, ba bezděčnou situační zprávou o stavu sémiotiky a myšlení o ní v době, kdy se sémiotika jako mezinárodní vědecké hnutí teprve rodila, měla však už rozpoznatelně některé rysy, které má i dnes, rysy obrovského rozmachu... anebo intelektuálního bankrotu?

Dobrá: 1965, 1966, 1970. Co vůbec, sémiotického, už existovalo za oněch — dnes už dávných — časů? Existovalo toho dost, vlastně až neuvěřitelně mnoho. Byla už Cassirerova *Filosofie symbolických forem*, abych začal tím, co je mi vzdálenější, existovala však už i Langerové *Filosofie v novém klíči*, byly tu Morrisovy *Základy teorie znaku* i jeho *Znaky, jazyk a chování*, právě tak jako jeho „Estetika a teorie znaku“. Především tu však byla Bühlerova „Axiomatizace jazykovědy“ a její předzvěst, *Krize psychologie* a mnohem čtenější *Sprachtheorie*. Byl tu — už poměrně dlouho — Ogdenův a Richardsův bestseller *Význam významu* (a o jedenáct let později J. B. Kozákův „smysl smyslu“, totiž „Problém smyslu“. Mukařovského „L'art comme fait sémiologique“, když jsme už zabloudili k nám, a sto let předtím Bolzanova *Wissenschaftslehre*, dalších dvě stě Komenského *Methodus linguarum novissima* i jeho *Panglottia* a předtím, od samého konce starověku Augustinův geniální traktát *De magistro*, teď už — díky Karlu

Svobodovi — dokonce i v češtině (1943). To jsem ještě nechal úplně stranou de Saussura a Wittgensteina, Gomperzovu *Noologii*, Husserlova *Logická zkoumání*, a Fregeho, Russella, anebo, když jsme v tom roce 1965, pohotově do češtiny přeložené francouzské — trochu mělce vyhloubené — „Základy sémiologie“ Rolanda Barthesa (1967) a (čtyři roky předtím) polský *Úvod do sémantiky* Adama Schaffa, a — 1966! — původní *Problémy sémantiky* Ladislava Tondla. A to úplně pomímám obrovský celosvětový boom kybernetiky. Norbert Wiener je sice už rok mrtev, u nás však právě vychází Klírovo a Valachovo *Kybernetické modelování*. Kybernetika, díky počítačům, s nimiž je ztotožňována (zatím ještě nikoli s osobními, PC, dosud jen s obřími *mainframe* monstry), je už celosvětové, vskutku převratné intelektuální (?) hnutí, s internacionální bází, ale sémiotika, i když podobně univerzální, mezinárodní a transdisciplinární, nic podobného dosud nemá. Všechno, co jsme právě vypočítali, jsou aktivity rozptýlené do několika málo blikajících světýlek po celém světě, a přidáme-li k tomu časovou dimenzi, (málem) po celé historii. Což vše jsou — nebo byly — aktivity, které se tehdy, v pětadesátém, poprvé podařilo pospojovat, ba sjednotit, a vybudovat — v tomto oboru — jakoby první kilometr či aspoň prvních pár set metrů (zatím velmi primitivní!) informační dálnice.

Uvážíme-li (aspoň) toto vše, není snad ani to datum, datum prvního mezinárodního setkání, k tomu setkání uskutečněného za dosud probíhající „studené války“, navíc na „horké půdě“ východního bloku, i když v jeho relativně nejsvobodnějším městě, ve Varšavě, tak docela marná volba. Takže, dost možná, recenzovat sborník z tohoto města v daný časový moment znamená snad i psát doopravdy cosi jako situační zprávu o stavu *světové* sémiotiky.

Ta moje situační zpráva, doznávám, je ovšem silně subjektivně zabarvená. Ne že bych nebyl chtěl referovat objektivně. Vždyť koneckonců *Semiotica*, pro kterou jsem recenzi psal, nebyl žádný subjektivní Hyde Park, kam může každý, ale solidní vědecký žurnál, orgán krátce předtím založené Mezinárodní asociace sémiotických studií, právě tak jako recenzovaný svazek nebyla tak libovolná sbírka

náčrtků z odpadního koše: byl to zahajovací svazek velké řady velkoryse pojaté série *Ianua Linguarum* renomovaného světového nakladatelství a recenzovat jej jen tak, neargumentačně, impresionisticky a subjektivně, by bylo prostě nešlo.

Subjektivnost mého postoje byla v něčem jiném. Roky 1965–1970, které ohraničují dobu, kdy byly předneseny či aspoň dodatečně dodány, shromážděny, zredigovány, a posléze i vytištěny a vydány příspěvky sborníku, který jsem byl pověřen recenzovat, byly totiž roky, kdy jsem sám publikoval svoje první — a nejdůležitější — sémiotické (či antisémiotické?!) práce. V roce 1965 jsem napsal „Ostenzi“ (na otisknutí si musela trochu počkat), další tři roky smolil číslované teze — trochu ve stylu Wittgensteina — svého vlastního „Traktátu“, a rok 1970 je mimo jiné i rokem vydání mé „Komunikace komunikací o komunikaci“ a zároveň i přednesení mého „The Role of Models and Originals in Human Communication“, a málo naplat, názory vyjádřené v těchto mých vlastních věcech, ať už sémiotických či antisémiotických, se jasně prosadily — jako šidlo v pytli — i v této zdánlivě zcela objektivní a nestranné sémiotické recenzi.

Nemusím myslím připomínat, že roky 1965–1970 byly roky důležité nejen pro mne a moje osobní postoje, ale i pro osudy jakož i subjektivní postoje mnohých dalších a nakonec i nás všech. Z těch mnohých dalších bych chtěl jmenovitě připomenout aspoň jednoho, významného účastníka světového sémiotického dění a iniciátora obdobných aktivit u nás — Jiřího Levého. Z těch recenzovaných „padesáti klíčů“ ten jeden — minimálně jeden — je jeho, jeden z těch nejsolidnějších, žádný paklíč. Bohužel ona historická léta, léta, kdy vyvrcholila jeho mnohostranná, až nadlidsky intenzivní aktivita, zahrnují i datum 17. ledna 1967, datum jeho předčasné smrti. Z těch „subjektivních postojů nás všech“ připomínám aspoň subjektivní postoj Jana Palacha, postoj, který posléze vyústil v čin přesahující nejen období vyznačené výše, ale i horizont *nás ostatních*, kterému tedy musel vzdát poctu i nehodný autor těchto řádků.

Nakonecátkou groteskní dohru. Z citátu ze Sebeoka předdeslaného tomuto úvodu jsem při překládání vypustil

kratičkou Sebeokovu zmínku o mé recenzi samé. Po slovech „první v roce 1965 ve Varšavě, druhá pod záštitou UNESCO v Kazymierzi, 1966“ následoval (v závorce) bibliografický odkaz na mnou recenzovaný sborník z těchto konferencí, a po něm přičestí minulé trpné „magisterally examined by Osolsobě“. Překlad je série rozhodovacích kroků, a právě na tomto kroku jsem ztroskotal. Původně, při letmé četbě oné zmínky, jsem si ji sám pro sebe překládal náramně lichotivě, ve smyslu „mistrovsky recenzovaný Osolsoběm“. Jenže teď, při skutečném překládání, mi svědomí nedalo, zkontualoval jsem to se slovníkem a zjistil, že například *Roget's* uvádí pro *magisterial* tyto možnosti: *dogmatic, masterful, dignified, arrogant, juridical*, a já se pro žádnou nedokážu rozhodnout. Mám ovšem pocit, když se tak sám po sobě čtu, že to *magisterially* nejspíš znamená *mentorsky* (což je ovšem význam, který v Rogetovi chybí), a prof. Sebeokovi děkuji za tuto jemnou, a právě proto snad až příliš pozdě pochopenou životní lekci.

PADESÁT KLÍČŮ K SÉMIOLOGICE

A. J. Greimas, R. Jakobson, M. R. Mayenowa, S. K. Šaumjan, W. Steinitz, S. Żółkiewski (eds.), *Sign, Language, Culture* (= *Janua Linguarum*, series major 1), The Hague: Mouton, 1970, XX+723pp.

Jsou knihy, jejichž názvem jsou slova, či řečeno s Chomským, celé nominální fráze. A jiné, jejichž názvem jsou věty. Název této knihy tvoří matice. Citován v úplnosti zní (přesněji řečeno vypadá) takto:

SIGN	.	LANGUAGE	.	CULTURE
SIGNE	.	LANGAGE	.	CULTURE
ZNAK	.	JEZYK	.	KULTURA
ЗНАК	.	ЯЗЫК	.	КУЛЬТУРА

Výrazy v sloupcích jsou přibližně ekvivalentní, zčásti i (téměř) stejně znějící a vzájemně přeložitelné. Ne všechny a ne plně. Název obsahuje jakési bezděčné varování v dru-

hém řádku a druhém sloupci: jak přeložit francouzské *language*? Kniha se naštěstí od svého názvu liší: neobsahuje žádné překlady. Všechny padesát příspěvků je otištěno ve svém původním znění — anglicky, francouzsky, rusky a v jenom případě, o kterém název mlčí, německy. Naopak polský řádek v matici je bez svého jazykového protějšku v knize; je tu — spolu s polskou verzí předmluvy — jen jako vyjádření úcty a vděčnosti hostitelské zemi, v níž se setkání — obě setkání — uskutečnila, a mateřštině velkého počtu příspěvatelů. I jejich jména by bylo možno utřídit podle téže matice. Pokud se o to pokusíte, pozor ať nezaměňte jména Stefan Żółkiewski (řádek 3, sloupek 3) a Aleksandr K. Żolkovskij (řádek 4, sloupek 2) právě tak jako jména Leon Zawadowski (lingvistika, Wrocław) a Wacław Zawadowski (matematika, Varšava): nepochybně cvičení v rozlišování rozlišovacích rysů. Kniha se liší od svého titulu ještě v jednom směru: rozmanitostí témat převyšuje ona tři hlavní zmíněná v názvu. Má devět oddílů: Obecné otázky, Problém významu, Modely jazyka, Psychologie jazyka, Rekonstrukce a popis nonlingvistických sémiotických systémů, Sémiotika filmu, Výtvarná umění, Literatura, Problém citace. Tři příspěvky se nicméně vzpírají jakémukoli zařazení, totiž stati Żółkiewského, Greimase a Kotarbińskiego.

Żółkiewského esej „Dva strukturalismy“ naznačí ve vši obecnosti spíše jen vnější klima konference. Pokouší se syntetizovat — na bázi marxismu („klasické studie Marxovy uskutečňují geniální spojení metody historické a strukturalní“) — podněty francouzského strukturalismu a podněty sémiotiky interpretované spíše v tradicích duchovědného významosloví než empirických věd a logické analýzy. Existují dva strukturalismy: jeden analyzující základnu (strukturalismus Marxův, Lukácsův a Goldmannův), druhý analyzující jazyk a kulturu. Druhý, zvláště v antropologii, díky lingvistické inspiraci fascinuje svou „metodologickou zralostí“ a svou „precizností“. Nicméně Marxův strukturalismus je vyššího řádu: porozuměl historickému vývoji. I tak, obojí je potřebné: analyzovat znak a „předměty, které mají pro nás hodnotu znaku“, a chápat diachronii lidské společnosti.

Hned první větou svých „Sémantik, Sémiotik a Sémio-logií“ protestuje A. J. Greimas proti výtce „lingvistického imperialismu“. Není to „imperialismus“, ale přirozené rozpětí lingvistiky definované nikoli jako věda o *jazyce*, ale jako věda o *jazycích* [vida, už je to tady: jak jenom přeložit do češtiny francouzské *langage*?!]: nejde o nedávnou extrapolaci, ale o autentickou interpretaci *obecné lingvistiky* aspirující od samého počátku právě na obecnost, na univerzálnost. Ostatně hlavou současného strukturalismu, který je svého druhu NELINGVISTICKOU LINGVISTIKOU, je nelingvista Lévi-Strauss. Dnes uznáváme de Saussura jako velkého filosofa a pokládáme Marxe za jednoho z předchůdců strukturální metody, vždyť v minulém století hrála Hegelova dialektika tutéž roli „epistemologického katalyzátoru“, jaká dnes patří strukturalismu. (Zdá se tedy, že by se dalo mluvit nejen o „dvou strukturalismech“, ale i o „dvou dialektikách“.) Lingvistika pojatá jako teorie jazyků není jen obecnou teorií znakových systémů, ale i obecnou epistemologií. Jsme uvězněni v *mluvovém vesmíru* a všechny předměty, které poznáváme, jsou *termíny-předměty* (= znaky), tj. předměty ohraničené a definované jako předměty jediné intervencí jazyka, aktem pojmenování. Ani termíny-předměty, ani znaky nejsou předmětem vědy: KAŽDÁ VĚDA MÁ ZA SVŮJ PŘEDMĚT SVOU SÉMIOTIKU. Zde se Greimas odvolává na Hjelmslevovu definici sémiotiky, zdá se však, že se drží spíš litery než ducha. Pro Hjelmsleva jsou prostě sémiotiky znakové systémy, jejichž struktura je analogická struktuře jazyka; studium těchto sémiotik přísluší pak „obecné teorii sémiotik“, to jest sémiologii. Greimas užívá tohoto Hjelmslevova termínu ne pro pojmenování speciálního předmětu sémiologie, ale každého předmětu každé vědy. Což připomíná spíš Husserla: tak jako ve fenomenologii existuje zde objekt jediné ve vztahu ke svému subjektu, takže sémiotiky jako předměty věd existují jediné jako možnosti deskripce. Univerzum vědy si lze představit jako hierarchii souřadných a nadřazených sémiotik mezi „sémantickým univerzem“ (vytvářeným všemi jednotlivými sémiotikami) a nejabstraktnější metateoretickou nadstavbou už dále neospravedlnovanou žádnou další „metasémio-

tikou“, která tudíž nemůže být pokládána za vědeckou a měla by se označovat jako „sémantická teorie“.

Všechny „sémiotiky“ mají své paradigmaticky, totiž fungují jako *langues*, jako systémy, tj. systémy pojmů, jako taxonomie, a mají své syntagmatiky, tvořené souhrnem procedur popisu a objevování, technologií a ideologií. Přírodovědec může užívat jen distinktivních rysů taxonomií, antropolog naproti tomu se upíná k jejich významu, jejich „lidskému smyslu“. Metodu přírodních věd lze tedy přirovnat k popisu plánu výrazu, zatímco vědy o člověku jsou srovnatelné s popisem plánu obsahu, jehož úkolem je pochopit „lidský smysl“. Greimas doporučuje vyhradit — pokud to úzus umožňuje — termín *sémiologie* pro poslední jmenované, zatímco termín *sémiotiky* pro ony první. Jako předmět dalších deskripcí vedou „sémiotiky“ i „sémiologie“ k dalším popisům, k „sémiotikám sémiotik“ (meta-sémiotikám) a „sémiologiím sémiologií“ (metasémiologiím), jakož i „sémiologiím sémiotik“ (sémiologiím sémiotických modelů) atd.

Nevím, zda jsem byl schopen tlumočit nejdůležitější Greimasovy myšlenky. Není snadné mu porozumět. Užívá termínů v neznatelně i značně posunutém významu. Chtělo by to seznam definic (tak jak to má Hjelmslev na konci svých „Prolegomen“). Greimasův přístup je něco na způsob filosofie lingvistiky spíše než filosofie jazyka. Platí-li, že hranice mého světa jsou hranicemi mého jazyka, pak se o Greimasovi dá prohlásit, že hranicemi jeho světa jsou hranice jeho lingvistiky. Takovýto panlingvistický (či, správe odvozeno, Panglosématický) světový názor nicméně předpokládá, že všechno je nad slunce jasné v té nejlepší ze všech nejlepších možných věd. Zůstávám skeptický.

Na první pohled to nejvýjimečnější ze všech těchto výjimečných *exposés* oněch zcela výjimečných osobností, jaké se sešly na tomto pracovním setkání, Tadeusze Kotarbińského „O reistickém neboli konkretistickém postoji“ nemá nic společného s žádným z témat na setkání přetřásaných. Kotarbiński cituje Leibnize a vrací se ke svému dávnému doporučení vyhýbat se abstraktům, vyloučit výrazy, které

jsou jen zdánlivými jmény a „mluvit O NĚČEM“. Jak tento (zdánlivě) minimální, tak i maximální, „neuskutečnitelný“ projekt tohoto patriarchy polských logiků je nesmírně cenný dokonce i v tomto kontextu: evokuje nám — málem zapomenutou? — atmosféru kritičnosti k *pseudoproblémům* (*Scheinprobleme*), z níž se zrodila moderní sémiotika.

V textu knihy, kterou tu probíráme, najdeme pár výslovných definic této disciplíny; navíc každý z příspěvků definuje sémiotiku implicitně tím, že se účastní, i tím, čím se účastní. Některé z těchto „definic“ chápou sémiotiku jako ŠIRŠÍ, STŘECHOVOU VĚDU O ZNACÍCH, zahrnující lingvistiku a lingvistice nadřazenou, jiné spíš, jak se zdá, chápou sémiotiku jako POMOCNOU VĚDU LINGVISTICKOU podobně jako třeba fonetiku, stylistiku atp. Někteří autoři ji ještě pořád ztotožňují se sémantikou: je to poplatek, jež musí sémiotika sémantice odvádět za dlouholeté propůjčování jejího jména celé disciplíně zabývající se znaky (Šaumjan, 244¹⁾). Velice důležitá, i když jen částečná, je „definice“ sémiotiky jako SPOLEČNÉHO či neutrálního ÚZEMÍ LOGIKY A LINGVISTIKY. Nejde tu o aplikace logiky na lingvistiku, ale spíš o ono zkoumání „obyčejného jazyka“, s nímž kdysi začali filosofové v Cambridgi či Oxfordu a analytičtí filosofové. Některé články v sekci filmové, literární či v sekci o citaci patří spíš do zcela normální teorie literatury, filmu atd. Jediné, co je na nich sémiotické, je aplikování lingvistiky v dotýčných oborech, a jejich implicitní „definice“ sémiotiky mohla by tedy snad být SÉMIOTIKA JAKO ZKUŠEBNA (případně cvičiště) LINGVISTICKÉHO APLIKACIONISMU. Možná že podobné přístupy chápou sémiotiku prostě jen jako jednu z metod nebo spíš škol současné filosofie, školu analogickou freudismu, behaviorismu či fenomenologii, což — přes svou koncovku — není věda, ale filosofická škola či směr.

Předpokládejme, že jsme se shodli na tom, že sémiotika je (OBECNÁ) TEORIE ZNAKŮ. Jestliže ano, můžeme pokračovat a rozlišit — uvnitř sémiotiky — syntax (syntaktiku), sémantiku a pragmatiku; dále můžeme dělit sémiotiku

na antroposémiotiku, zoosémiotiku a endosémiotiku, ale především bychom měli mluvit o sémiotice ČISTÉ, POPISNÉ a APLIKOVANÉ. Sebeok (317) rozlišil tyto tři přístupy i v zoosémiotice, zdá se však, že sama předpona „zoo-“ implikuje popisnost a že ČISTÝ, tj. čistě teoretický přístup je možný jedině k sémiotice jako celku.

Připadá to jako paradox, ale přesně totéž platí i o nejpokročilejším a zdánlivě nejuniverzálnějším oddílu sémiotiky, lingvistiky. Není na místě ptát se, kde je hranice mezi sémiotikou a lingvistikou. Žádná taková hranice neexistuje, aspoň z pohledu sémiotiky, a vše, co je dobré pro lingvistiku, je dobré i pro sémiotiku. To není názor lingvistického imperialisty, ale svrchovaný zájem sémiotiky samé. Jediný rozdíl je v míře obecnosti. Co je pro lingvistu zcela UNIVERZÁLNÍ HYPOTÉZA zobecňující VŠE, CO VÍME O JAZYCE, je z hlediska obecné sémiotiky užoučkový popis zabývající se pouze jedinou, i když veledůležitou formou semiózy, cosi platného málem jedině *ad hoc*, spíše jen jako dílčí aspekt sémiotického celku.

Naproti tomu každá univerzální a čistá sémiotická teorie musí nabídnout dostatečně silné hypotézy jak deskripci, tak i explanaci jazyka. V tom není nic antropocentrického či lingvocentrického. Platí to a bude platit i po eventuálním koperníkovském obratu v sémiotice.

1. ČISTÁ TEORIE JAKO KLÍČ K SÉMIOTICE

1.1. Většina sémiotických teorií je otevřeně lingvocentrických (tj. skrytě popisných). To je případ vši „čisté sémiotiky“ v celém svazku, reprezentované ovšem jen jedinou studií usilující o ucelenou teorii „Znaků a sémantických systémů“, studií Leona Zawadowského.

Základním pojmem této teorie je pojem TEXTU jako „prvku třídy textů nebo složeniny takových prvků“. Text je definován vztahem ke svému protějšku, prvku třídy EXTRATEXTUÁLŮ, tj. prvku, na který text odkazuje jako na svůj REFEREND. Vztah tohoto druhu nemá charakter SOUVÝSKYTU (což je případ tzv. „přirozených znaků“ či „symptomů“, které Zawadowski ze své klasifikace vylučuje), ale

1) Čísla v závorkách odkazují ke stránkám recenzované knihy.

charakter DOHODY (konvence). Texty plní „sdělovací funkci“ tím, že „konvencionálně (tj. na základě dohody) přenášejí vědění či informaci o extratextuálech kompetentnímu příjemci“. Prvek, který plní tuto funkci přímo, je ZNAK: to je jeho SÉMANTICKÁ FUNKCE, a znak ji plní nikoli celou svou materií, ale pouze svou „charakteristickou masou“. Kompetentní příjemce, vnímá-li znak, nemůže se vyhnout POZNÁNÍ (na základě naučené „deduktivní konkluze“). To tvoří SDĚLOVACÍ HODNOTU znaku; termín SDĚLOVACÍ HODNOTA má stejnou extenzi (je koextenzivní) s termínem „význam“. Text bez kompetentního posluchače neplní svou sdělovací funkci. Je však SCHOPEN ji plnit.

Jakmile je dán sémantický systém, tj. jakmile je vymezena třída textů a jejich extratextuálů, jsou dány všechny možné texty (pokud jde o jejich funkční vlastnosti). Vztah textů k extratextuálům je SPECIFICKÁ RELAČNÍ VLASTNOST znaků a sémantických systémů a patří spolu se všemi vlastnostmi textů samých k VNITŘNÍM SÉMOTICKÝM FAKTŮM (vnitřním vlastnostem sémiotických systémů), které tvoří VNITŘNÍ SÉMIOLOGII (34). Všechny ostatní relační vlastnosti je třeba odlišovat jako „externí vlastnosti sémantických systémů“, EXTERNÍ SÉMOTICKÉ FAKTY, které patří do „externí sémiologie“. (Zawadowski, jak patrně, si neosvojil Morrisovu terminologii, jeho třídění vlastností sémantických systémů se ovšem nemůže než krýt s Morrisovým rozlišením syntaxe, sémantiky a pragmatiky). Nejdůležitějšími externími vlastnostmi sémantických systémů jsou EKOLOGICKÉ VLASTNOSTI, díky nimž je možno učinit první (a rozhodující) krok k definici jazyka, protože „každá lidská bytost má nejméně jeden sémantický systém, kterého užívá NEUSTÁLE (v každou bdělou chvíli) pro sdělování fakt ze VŠECH dostupných oblastí svých zájmů“ (EKOLOGICKÁ DEFINICE JAZYKA, 36). INTERNÍ DEFINICE je komplikovanější. Nejdříve musíme najít obecnou definici gramatiky (DOHODNUTÉ KATEGORIÁLNÍ VZTAHY STANOVÍCÍ SOUVÝSKYTY PRVKŮ PŘÍSLUŠEJÍCÍCH RŮZNÝM TŘÍDÁM TEXTOVÝCH PRVKŮ). Jazyk lze pak definovat jako SÉMANTICKÝ SYSTÉM S POLYKATEGORIÁLNÍ GRAMATIKOU A UNIVERZÁLNÍM SLOVNÍKEM (37), systém, který

nejen sděluje a reprezentuje, ale také PREDIKUJE (43), tj. informuje nás, zda to, co je reprezentováno textem, existuje či je přítomno, systém, který je NEZÁVISLÝ, totiž závislý výlučně na deiktice (45), zatímco jiné systémy jsou v různé míře závislé na jazyku.

Jak vidět, Zawadowského teorie zcela otevřeně cílí k jazyku. Nabízí rovněž pozoruhodnou definici symbolů (v de Saussurově pojetí tohoto termínu) a signálů (47). Symboly, přesněji řečeno „SYMBOLICKÉ ZNAKY“ (pro jejich silnou konvencionalizaci), tvoří sémantické systémy s jedním či více prvky, případně celými symboly-texty, totiž texty symbolických znaků; gramatiky takových textů jsou teoreticky možné. SIGNÁLY jsou specializované, závislé znaky. SYMPTOMY se zakládají na souvýskytu a nejsou to znaky. IKONY (obrazy) se zakládají na imitaci a nejsou to znaky.

Zawadowski citelně zužuje předmět sémiotiky na konvencionální znaky (v Peirceově terminologii na symboly), nemilosrdně vyhání symptomy („o znaku nikdy nelze tvrdit, že je to symptom“) a ikony. Osvětlí, víc: ostře vysvětlí jen omezený prostor. Je to pořád lepší než zamlžit celek. S některými termíny nemusíme souhlasit (například s charakteristikou porozumění textu jako PASIVNÍHO UŽITÍ sémantického systému), rovněž s některými definicemi (gramatika, význam) či s celkovým behavioristickým hlediskem. Buď jak buď, je to systém.

1.2. Zawadowski je jediný autor, který se záměrně pokouší o univerzální teorii znaku. Najdeme tu však dva další příspěvky, jeden v sekci generativních gramatik, druhý v sekci výtvarných umění, které dohromady, aniž to bylo záměrem jejich autorů, tvoří bezmála ucelenou univerzální teorii znaku. Jsou to články „Předběžný pokus o nástin systému jazykových znaků v termínech teorie kategorií“ Ireny Bellertové a Wacława Zawadowského (podtrhuji Wacława, matematika) a „Obrazy a znaky“ Mieczysława Porębského. Oba tyto články, každý na jiném konci knihy, totiž spojuje též přístup a navíc i společný konceptuální rámec, rámec TEORIE KATEGORIÍ, první ve verzi McLaneově (1965) a Rozenbergově (1967), druhý v interpretaci Ehresmannově.

Teorie kategorií je z nejabstraktnějších, „silných“ částí matematiky. Kategorie je TRÍDA OBJEKTŮ A MORFISMŮ, které mapují či transformují příslušný objekt (= DOMÉNA morfismu) v jiný objekt (KO-DOMÉNA morfismu). Protože každá kategorie je vytvořena tak, že přiděluje každému objektu jeho identitní morfismus, všechny kategorie lze popsat čistě v termínech jejich morfismů, bez přihlídnutí k objektům. Jednu kategorii lze zobrazit do jiné kategorie pomocí FUNKTORU zobrazujícího všechny objekty a morfismy jedné kategorie do objektů a morfismů kategorie druhé. Existují kategorie různých matematických objektů: množin, grup, abelovských grup, topologických prostorů atd., ale z hlediska sémiotiky je nejzajímavější kategorie relací (Rozenberg 1967).

Tato konceptuální síť slouží Bellertové a Zawadowskému jako pozadí pro jejich „předběžný pokus o nástin“ znakového systému jazyka. Primitivním pojmem jejich systému je pojem SLOŽENÉ RELACE. Jazyk popisuje relace a věci, které rovněž můžeme popsat jako relace, a všechny tyto relace dosahují takové složitosti, že obvykle nejsme schopni je analyzovat, právě tak jako specifikovat jejich prvky, totiž elementární relace. Obdobně ani jazykové znaky nejsou jednoduché znaky: termín ZNAKY, jak mu rozumějí autoři, znamená PROMLUVY (234); elementárnější znaky se potom chápou jen jako pouhé ODVOZENINY těchto základních znaků (236). Konečně korespondence mezi „věcmi a relacemi“ (na straně jedné) a znaky (na straně druhé) má složitou povahu a je více-víceznačná: jediné kontext a situace mohou řešit tak obrovskou mnohoznačnost. Výrazy určitého jazyka korespondují leda s určitými VYBRANÝMI relacemi a fungují jako „ZKRATKY“ (235) pro tyto vybrané relace. „Zkratky“ pro určité relace, které jsme si zvolili z hlediska jednoho jazyka, se obvykle nedají plně přeložit do „zkratek“ jiného jazyka; úplný překlad by byl krajně neobratný a musel by se uchýlit k dalším „zkratkám“ bez protějšků v originálním znění.

Buď jak buď, tuto komplikovanou znakovou skutečnost lze popsat pomocí teorie kategorií. Kategorie složených relací se chová jinak než kategorie relací popsaných v li-

teratuře. I tak, každý PŘIROZENÝ JAZYK MŮŽE BÝT DEFINOVÁN V TERMÍNECH DVOU KATEGORIÍ SLOŽENÝCH RELACÍ A JEDNOHO FUNKTORU, KTERÝ JE SPOJUJE. Můžeme tak vytvořit jednu kategorii představující univerzum popisovaných složených relací (autoři ji označují jako „kategorii relací $\mathcal{R}$ “), její protějšek, kategorii znaků určitého jazyka L_1 (autoři ji označují „kategorie jazyka, $C/L_1/$ “ a konečně i funktor F_1 , jehož hodnotou pro určitý znak je signifikát (význam??) tohoto znaku. Protože korespondence mezi $\mathcal{R}$ a $C(L_1)$ je mnoho-mnohoznačná, funktor F_1 se chová přibližně jako „funktor jediné v kontextuální scénarii (setting)“ (235). Kategorie jazyka jsou zajímavé objekty z formálního hlediska, protože každou kategorii jazyka lze definovat jediné prostřednictvím funktoru, který ji spojuje s kategorií relací. Nemůže existovat kategorie jazyka, která by nebyla spojena funktorem s kategorií $\mathcal{R}$. Na druhé straně nelze popsat kategorii $\mathcal{R}$ než skrze funktor, který ji spojuje nejméně s jednou kategorií jazyka (239).

Pomocí pojmu funktor definují pak autoři nejen VÝZNAM (hodnota funktoru), ale i další pojmy založené na významu, jako PŘEKLAD (hodnota funktoru F_i na jednom znaku se rovná hodnotě jiného funktoru F_j na jiném znaku) nebo PARAFRÁZE, kterou definují jako zvláštní případ překladu, kde $i = j$.

To není vše. Každá kategorie sestává nejen z objektů, ale i z morfismů mezi objekty. Morfismy jsou — obecně — „zobrazení“ a transformace. V kategorii relací („věcí“) morfismy můžeme ztotožnit z transformacemi relací, v kategorii jazyka s transformacemi (v nejobecnějším smyslu) jazykových výrazů. Protože funktor zobrazuje nejen objekty jedné kategorie na objekty druhé kategorie, ale i morfismy na morfismy, funktor F_i spojuje transformace vět s transformacemi relací, a jeho hodnotu na morfismu (= na transformaci) můžeme chápat jako význam onoho morfismu. Existuje algebra morfismů užívající kompozice morfismů a kartézské součiny kategorií, což umožňuje popsat TOTOŽNOSTNÍ MORFISMY, „SLABÉ IDENTITY“ (parafráze), VARIČNÍ MORFISMY, „konstantní sémantické změny“, „nulové sémantické změny“, „sémantickou totožnost“ a „sémantickou diferenciaci“ (238–239).

Je tu ovšem jedna potíž: obě kategorie, $\mathcal{R}$ i $C(L_i)$, mají nekonečně mnoho objektů a morfismů. Takový nekonečný systém nelze vysvětlit, pokud tu není možnost poznání tohoto systému z konečného, i když reprezentativního nahodilého vzorku tohoto systému, totiž z jeho GENERATIVNÍHO SUBSYSTÉMU. Právě takovou možnost skýtá GRAMATIKA. A Bellertová se Zawadowským navrhuje v závěrečné části svého článku metody a způsoby, jak dospět ke gramatice nekonečného systému cestou morfismů a kompozic morfismů, morfismů morfismů (funktorů spojujících morfismy $C/L_i/$ s morfismy $\mathcal{R}$), tj. cestou konstantních sémantických změn, nulových změn, variant, invariantů, „stejnosti“ a rozdílu, analogicky ke způsobu, jímž jsme dospěli k fonologickému systému jazyka.

Je to pozoruhodný systém na půdorysu skvělé teorie a mám jen jedinou námitku: Bellertová a Zawadowski, ve snaze popsat kategorii $\mathcal{R}$ jakožto složenou relaci popisovanou JAZYKEM, jsou ochotni do ní zahrnout „jakoukoli relevantní relaci mezi vyprávěnou událostí a původcem znaku, adresátem znaku, časem produkování znaku a „věcmi, k nimž původce odkazuje“ (234). Myslím, že kategorie $\mathcal{R}$ by měla zahrnovat všechny tyto relevantní relace jediné potud, pokud skutečně fungují jako denotáty příslušných znaků JAZYKA, denotující je například všemi oněmi způsoby, které uvádí Jakobson ve svých „Shifters“ (1957). Způsob původcova zakódování těchto relací v jím podávané zprávě a způsob adresátova dekodování není totiž vždycky specificky jazykový, ba někdy ani specificky antroposémiotický. Dost možná, že právě takové způsoby by měly zůstat výslovně „mimo hru“ v teorii usilující popsat specifčnost antroposémiotického, jazykového způsobu naší orientace ve světě i v jazyce.

Neexistuje, pokud vím, žádná záměrná spojitost tohoto „předběžného pokusu“ s „Obrazy a znaky“ Mieczysława Porębského. Přesto je totožnost některých základních principů očividná. Navíc se oba články tematicky doplňují, když jeden se zabývá jazykovými, ne-ikonickými znaky, zatímco druhý znaky ne-jazykovými a ikonickými. Fakt, že

obě tyto části do sebe tak zcela ideálně nezapadají, nebudiž přičten k tíži autorů, ale jediné recenzenta a jeho „předběžného pokusu“ pojednávat o obou studiích takříkajíc v jednom zátahu. Porębski, i když cituje Ehresmanna a užívá termínu KATEGORIE, je především ovlivněn Bourbakiho prekategoriální teorií struktur. Pravděpodobně tento poněkud odlišný matematický zdroj a přístup může za to, že ve vertikální, věžové stavbě teorie kategorií, kde se „vychází z morfismů k definici kategorií a z kategorií k definici funktorů“,²⁾ spokojuje se Porębski s tím, že obývá jenom přízemní garsonku o jedné jediné kategorii sestávající z domény, ko-domény (reciproční domény) a morfismu. Musíme však připustit, že tento rozdíl, i když nahodilý a bezděčný, je dost možná symptomatický a že odpovídá různému sémiotickému statutu i „logické úrovni“ obrazů a znaků. Konec konců Porębski sám, v jiné souvislosti a v jiném smyslu, bez ohledu na tento rozdíl konstatuje, že „abychom mohli popsat [...] pojem obraz, musíme jej chápat jako objekt o stupínek nižší nežli znak“ (520).

Za nejvýznačnější Porębského přínos obecné teorii znaků je třeba považovat jeho trichotomii obrazů, kterou můžeme — v daleko obecnějším smyslu — chápat jako TRICHOTOMII PREZENTACE. Ve volné parafrázi Porębského myšlenek můžeme stanovit, že PREZENTOVANÁ VĚC (= ko-doména) je k tomu, o čem jde a co má být sděleno (= doména), ve vztahu buď (1) části a celku, (2) totožnosti, či (3) naprosto odlišnosti, aneb, řečeno Porębského slovy, „prezentující univerzum (l'univers présentant) může tvořit podprostor ponořený v prostoru prezentovaného univerza, může se s ním ztotožňovat nebo mu odporovat, stvrzujíc některé jeho vlastnosti a zříkajíc se jiných“ (512). První možnost („podprostor“, „část“) je případ obrazu ENDOMORFNÍHO (Porębského příklady: stopy, pachy, signály, symptomy, indicie, výrazy, a můžeme dodat, i ukázky, vzorky). Druhá možnost (totožnost) je případ obrazu AUTOMORFNÍHO (produkty přírody či kultury, hudební a umělecká díla sdělující sama sebe; zvláštním případem automorfie je

2) Parafrázuji výrok Freydu citovaný McLanem (1965).

i symetrie; všechny příklady uvádí sám Porębski). A konečně obraz EXOMORFNÍ, zaměřený na univerzum od sebe odlišné a odlišné i od univerza, jehož je sám takovýto obraz endomorfní součástí či produktem (512–513).

Tato trichotomie, pokud ji přeformulujeme poněkud obecněji (např. v termínech obecné teorie systémů), nabízí nejobecnější kritéria té snad nejfundamentálnější klasifikaci znaků. Existují systémy vyložené endomorfní, totiž „indexy“, „přirozené znaky“, jakož i stopy či otisky prstů zanechané na tom, s čím byly ve styku, a tedy na tom, co bylo částí jejich širšího kontextu; existují dále i automorfní systémy, což nejsou ve všem všudy a se vším všudy než znaky či obrazy se sebou samými i s tím, co znamenají či představují, absolutně totožné. A existují, do třetice, i exomorfní znaky, odpovídající Peirceovým „symbolům“ a „ikonům“, dvěma druhům znaků vzájemně odlišným jediné podobností svému předmětu, což je, nemohu si pomoci, spíš rozdíl stupně nežli druhu.

Sotva jsme tuto trichotomii zobecnili, musíme ji hned zrelativizovat. Každý znak a v principu VŠECKO MŮŽE FUNGOVAT JAKO ENDOMORFNÍ, AUTOMORFNÍ I EXOMORFNÍ ZNAK. Všecko prezentuje sebe samo — „každý předmět, každý stav věcí, každý proces může být nahlížen jako banální a tautologický obraz sebe samého“ (513) — ale zároveň je také všechno částí, stopou, zlomkem, vzorkem, produktem atd. dalšího systému či dalšího a širšího časoprostorového celku. Zároveň však cokoli může symbolizovat či ikonicky zobrazovat něco jiného než samo sebe. Záleží jen na tom, JAK je to použito a definováno.

Takovéto SÉMIOLOGICKÉ UNIVERZÁLIE můžeme vytěžit z Porębského trichotomie. Autor sám, obávám se, si neuvědomuje univerzální ráz své trichotomie. Sama jeho terminologie mu brání vidět tato fakta a uvědomovat si tyto možnosti. Především termín obraz (*image*), sám definovaný v termínech podobnosti, není vhodnou součástí takových spojení, jako jsou *image endomorphe* či *image exomorphe*, která sama nemusí mít nic společného s podobností (i když ji nevylučují). Dvojice *présentant / présenté* (prezentující/prezentované) je rovněž nešťastná a matoucí.

Jediným druhem prezentování v plném smyslu toho slova je automorfní prezentování věci samé, kde doména a ko-doména, „prezentované univerzum“ a „prezentující univerzum“ zcela splývají: jediné, CO může být prezentováno, a tudíž fungovat jakožto „prezentované“, je TO, co je přítomno, a takto prezentující samo sebe. Na rozdíl od toho „endomorfní obraz“ lze považovat nejvýš za pouze částečnou prezentaci; prezentují-li vzorek, fragment, pak vzorek sám (či zlomek sám) není ÚPLNOU prezentací ničeho jiného než sebe samého, totiž fragmentu či vzorku jakožto fragmentu či vzorku, a nejvýš ČÁSTEČNOU či FRAGMENTÁRNÍ onoho širšího celku, k němuž prezentovaný vzorek či fragment patří. Posléze třetí, „exomorfní“ druh (případ, typ) prezentace nelze už — přesně vzato — považovat za prezentaci (s výjimkou prezentace znaku či obrazu samého), ale jediné za REPRESENTACI, protože to, co absentuje, nemůže být prezentováno, ale jediné reprezentováno.

To vše se samozřejmě zdá být věc čistě terminologická. Jestliže však terminologie mate — a tato terminologie zmátla i samého autora —, přestává být věcí ryze terminologickou. Když Porębski v básnivém prvním odstavci svého eseje mluví o *přítomnosti nepřítomného*, zní to jako básnické oxymoron, ale když na dalších stránkách operuje s touto sugestivní nadsázkou jako se seriózním argumentem, je to závažný omyl. Tvrdí-li „žádné vyprávění, žádné jméno nemůže zpřítomnit to, co je nepřítomné“, je zcela v právu. Měl by jen dodat: ani žádný obraz.

Porębski ovšem nabízí svou vlastní teorii „prezentace“ jako protějšku „signifikace“, „prezetovaného/prezentujícího“ jako protějšku označujícího/označovaného a „participace“ jako protějšku „klasifikace“. Vnitřní symetrie jeho teorie dosahuje vysokého stupně dokonalosti. V termínech samého Porębského bychom ji mohli pochválit jakožto téměř dokonalý *image automorphe*. Buď jak buď, není to *elegantní teorie*. Má několik — řekněme — kosmetických vad, redundantní slovník, terminologickou míchanici. Je to však — právě tak jako papír Bellertové a Zawadowského — zajímavý *essai préliminaire*. A inspirující čtení.

(Nemyslím si, že je nutno — v této vývojové etapě — pokukovat po matematické teorii jako po podkladu obecně sémiotické hypotézy. V současnosti máme exaktní matematické teorie ve službách nepřesného sémiotického myšlení. Což je dost nevyrovnaná partie, ne-li vyložená mesaliance. Zkusme raději zlepšit své sémiotické myšlení: matematická nevěsta se už najde...)

Nabízí se tu ještě další aplikace Porębského trichotomie, tentokrát na teorii METAFORY A METONYMIE, dvou pojmů, které hrají veledůležitou roli v celém svazku, tím spíš, že jde o dvojici principů, v níž jsou zakotveny — jak prokázal Jakobson (1956) — samy fundamenty jazyka. Zdá se, že tyto principy kotví ještě hlouběji, že tvoří samy základy prezentace a reprezentace jako univerzálních principů. Existuje METONYMICKÝ, přesněji SYNEKDOCHICKÝ PRINCIP, ba přímo IMPULS či CHÁPACÍ GESTO (uchopit aspoň *pars pro toto* či *pars pro parte*!) v každém „endomorfním obraze“, tj. v každém vzorku, indexu, symptomu či signálu, v každé (téměř) nutně pouze DÍLČÍ, ČÁSTEČNÉ PREZENTACI. A existuje METAFORICKÝ PRINCIP v každém ikonu a dokonce i v každém symbolu (v peirceovském smyslu!), totiž v každém slovním znaku (když už to nejde jinak, uchopím tu věc aspoň METAFORICKY, aspoň SLOVY!) bez ohledu na to, je-li už slovních znaků samých užito metaforicky, metonymicky (synekdochicky) místo doslovně (neobrazně, přesně, ba pedantsky), což vše jsou, málo naplat, pouhopouze DRUHOTNÉ posuny uvnitř bytostně METAFORICKÉ ko-domény naprosto každé REPREZENTACE.

2. SROVNÁNÍ JAKO KLÍČ

2.1. Na půli cesty mezi čistou a deskriptivní sémiotikou leží velezajímavé území nikoho (nebo území všech?) zvané SROVNÁVACÍ SÉMIOTIKA. Jak je postulována Sebeokem (1968), má komparativní sémiotika své kořeny v obrovském empirickém materiálu sémiotických deskripcí a odvažuje se nejsmělejších hypotéz a konfrontací sémiotického makrokosmu s mikrokosmem (jazyk — genetický kód), antroposémiotiky se zoosémiotikou či

zoosémiotikami atd. Buď jak buď, komparatistický oddíl, výslovně takto nazvaný, v knize chybí. Nechybí tu však komparativní sémiotika.

Srovnání je, když nic jiného, tak aspoň vedlejší produkt, ne-li výchozí předpoklad dvou důležitých příspěvků. Autorem jednoho je logik Roman Suszko („Poznámky o vztahu lingvistiky a logiky“), zatímco druhý je z pera lingvistiky Jeleny V. Padučevové („Jazyk matematické logiky jako sémantický model přirozených jazyků“). Suszko chce vybudovat či lépe obnovit spojení mezi logickým formalismem a přirozeným jazykem, spojení životně důležité pro obě strany, vždyť bez něho by logický formalismus „byl pouze částí čisté matematiky“, jazyk by byl bez logického obsahu a teoretické poznání by bylo nemožné (50). (Zdá se, že Padučevová vyslovuje mnohem výstižněji tuto nezbytnost, když tvrdí, že formalizovaný důkaz nefunguje, dokud korespondence mezi formalizovaným a přirozeným jazykem není explicitě stanovena“ — 219.) Obávám se, že je tu maloučké *petitio principii* v tomto zadání (srovnání by byl přiměřenější cíl), zvláště když Suszko sám tvrdí, že „umělé jazyky symbolické logiky jsou odvozeny z přirozeného mluvení i myšlení abstrakcí a drastickou restrikcí pragmatické dimenze jazyka“ (51). Ostatně způsob, jímž logika a matematika mluví o jazyce, je pramálo logicky přesný a důsledný, když se tu termínu JAZYK používá v dvojím různém významu. Vypadá to jako paradox, ale co je zanedbatelné v logice, není dost dobré pro komparativní sémiotiku, pokud chce srovnávat „jazyk“ logiky s tzv. „přirozeným“ jazykem. Umělé „jazyky“ logiky a matematiky mají své kořeny v „přirozeném“ jazyce, vyrostly z něho, jsou odvozovány, interpretovány, vykládány i čteny v něm; i když jsou velmi nepřirozené a umělé, nejsou ničím než specializovanou větví „přirozeného“ jazyka, samy nejsou jazykem, ale jen „jazyky“ v metaforickém smyslu, v uvozovkách.

Z tohoto hlediska je cíl článku Padučevové mnohem přiměřenější a bližší specifičnosti lingvistiky: vzít logický formalismus jako model přirozeného jazyka. I tak postupují oba příspěvky obdobně. Oba omezují oblast přirozeného jazyka ve snaze izolovat jeho co „nejširší fragment [...]“

pro který lze vystačit s logickými jazyky jako sémantickým modelem“ (Padučevová 221). Takto vymezí „logické jádro“ (Padučevová 225) či „logickou úroveň“ (Suszko 52) přirozeného jazyka a vyloučí běžně mluvený jazyk, který se drží pragmatické role jazyka v mnohem širším rozsahu než jeho referenční role (Suszko 51). Koneckonců „zatím není jasné, zda logické jazyky mohou být vůbec k něčemu při analýze čistě kolokviálních fragmentů přirozeného jazyka, zvláště pak [...] vět nevyjadřujících žádnou propozici, která může být pravdivá či nepravdivá. Především pro tyto fragmenty je sama myšlenka překladu do logického jazyka velmi vyumělkovaná“ (Padučevová 221). V dalším pak oba autoři hledají vhodný druh logického formalismu; Suszko jej nalézá v „nominálním formalismu“, Padučevová v „jedné variantě aplikovaného predikátového kalkulu“. Načež se oba dají do „překládání“, tj. formulují pravidla „překlada“, Suszko v částečně formalizovaném metajazyce, Padučevová v obyčejném jazyce, Suszko pravidla pro překlad z „přirozeného“ do „logického“, Padučevová pro překlad opačný. Kupodivu nemáme tu co dělat jediné se „slovníkem“ a „gramatikou“ logického jazyka, ale i s čímsi jako stylistikou, která „nedoporučuje zmiňovat [...] redundantní informaci“ (Padučevová 226). Suszko, pravděpodobně pro omezenou sílu zvoleného logického formalismu a v souladu s cílem svých „Poznámek“, se spokojuje s částečnou korespondencí obou jazyků „nevztahující se ani na celek přirozeného jazyka, ani na celý soubor logických formulí“, zvláště když „stačí pouze částečná vazba mezi přirozeným jazykem a logickým formalismem“ (Suszko 56), zatímco Padučevová zdůrazňuje fakt, že „každé logické formulí může být přiřazen její „doslovný“ (sic!) překlad do ruštiny (nebo angličtiny), byť i neobratný, syntakticky komplexní, a z toho důvodu špatně srozumitelný“ (Padučevová 224).

Jerzy Pelc se ve své studii snaží o „Funkční přístup k logické sémiotice přirozeného jazyka“. *Funkční*, slovo s velkou lingvistickou tradicí, odkazuje ke způsobu, jakým je příslušná lingvistická entita použita. Co to však znamená *použití nějaké věci*? To je právě otázka pro

LOGICKOU SÉMIOTIKU a její zkoumání PŘIROZENÉHO (OBYČEJNÉHO) JAZYKA. Vždyť všelicos, co má v lingvistice příchut provokativní novosti, ba revoluční vymoženosti, jako například přísně synchronní přístup, je v logice, a tedy i v logické sémiotice samozřejmostí. Vycházejí z podobných úvah Gilberta Ryle (Caton 1963), rozlišuje Pelc čtvero různých užití věci: jako ORGÁNU, jako NÁSTROJE (nejdůležitější užití), jako SOUČÁSTI (ve smyslu INGREDIENCE) a jako DESIGNÁTU. Výrazy odkazující k věcem jsou použity jako instrumenty, výrazy v syntaktických konstrukcích jako součásti a výrazy v metasentencích jako designáta. Užití může být singulární, jednorázové i pravidelné, musíme je však odlišovat od *úzu*, kterýžto termín se občas chápe jako poněkud problematické synonymum slova VÝZNAM. (Podobně sporné připadá Pelcovi i ztotožňování pojmu význam s pojmem pojem, tedy koncept.) Termíny (výrazy) je možno pronášet s různými významovými intencemi a mohou účinkovat v různých ROLÍCH (v roli subjektu, predikátu, vlastního jména, slova v roli věty a naopak, v případě citátu, věta v roli slova). Mnohé logické kategorie (vlastní jména, deskripce, singulární i obecné, prázdné termíny atd.), jakmile jsou aplikovány na analýzu přirozeného jazyka, musí být relativizovány a jeví se právě jako role. Pelc se to snaží dokázat; jeho argumenty jsou zčásti přesvědčivé, nedá se ostatně odřadit ani od toho, aby se „pokoušel vyrazit otevřené dveře“, pokud „stále existují lidé, jimž ony dveře připadají zavřené“. Pár příkladů je nepřesných, nebere se v nich ohled na úroveň abstrakce v citacích a metasentencích, snad i laciných, uvádějících postavy fikcí jako příklady prázdných termínů, což je naprosto přesné v logice, ne však v sémiotice, pokud má pravdu Hiž, že „v přirozeném jazyce třeba brát ‚pravdu‘ pohádky stejně vážně jako zprávu z chemické laboratoře“ (1969: 443). Buď jak buď, Pelcovo výsledné zjištění je neobyčejně důležité. Jazyk je samou svou podstatou cosi PŘÍLEŽITOSTNÉHO, spjatého s jazykovým stejně jako mimojazykovým kontextem, a samo o sobě vzato, NEÚPLNÉHO. Neúplnost je normální stav, a to, co je normální, nemůžeme považovat za chybu (110).

Mluvíme-li o užití, vždy tím implikujeme UŽIVATELE. To je důvod, proč PRAGMATIKA je tím nejpřirozenějším polem pro analýzu problémů přirozeného jazyka.

Ve svém hledání „Specifických rysů slovního znaku“ Adam Schaff nejdříve vyvrací teze některých odpůrců znakového statutu jazyka a zdůrazňuje rozdíl mezi nonverbálními znaky a znaky jako prvky jazyka. Dokazuje, že celý spor je čistě věcí úzkých definic. Přesto, když srovnáváme verbální a neverbální znaky, nemůžeme nevidět zásadní rozdíly. Zatímco v případě nonverbálních znaků je spojení mezi významem a jeho nositelem plně arbitrární a „AUTONOMNÍ“, význam jazykového znaku a jeho materiální nosič tvoří „ORGANICKOU JEDNOTU“ (122). Naše terminologická nedůslednost (což je znamenitý postřeh!), kdy jednou chápeme znak výhradně jako materiální nosič, podruhé jako nosič plus jeho význam, je tedy oprávněná: není než projevem našeho podvědomého uznání rozdílné povahy verbálních a neverbálních znaků.

Sebeokova „Zoosémiotika“ neměla být nejspíš ničím jiným než zprávou o stavu tohoto nového pododdílu sémiotiky. Celkový kontext, i když vlastně nulový (jediný příspěvek svého druhu, naprostý solitér, přitom — ač zoosémiotický, psaný antroposémiotikem, co víc, lingvistou, a adresovaný publiku antroposémiotiků, především opět lingvistů a logiků), se už postaral o jistý komparatistický moment. Dalším výrazně komparatistickým rysem byla pak aplikace původně vlastně logicko-pragmatické Morris-Carnapovy trichotomie semiózy na komunikaci zvířat. Podle Sebeoka trpí ZOOSÉMANTIKA, či lépe, sémantika vůbec, „neexistencí teorie schopné vyrovnat se s údaji z oboru animální komunikace“ (317). Přesto se mi zdá, že takovou teorii je možno ještě pořád vidět v pavlovovské reflexologii čtené morrisovsky (ve smyslu jeho *Signs, Language and Behavior*), tím spíš, že Morrisův behaviorismus zde má mnohem větší oprávnění než v antroposémiotice. Zatímco Schaff (123) považuje denotaci za specificky lidskou vymoženost dostupnou výlučně znakům jazyka, Sebeok se

pokouší najít její předobraz i v oblasti zoosémiotiky. Obecně řečeno, oč se Sebeok obzvlášť zajímá jsou — a vždycky byly — hraniční oblasti lingvistiky, ty, v nichž se zrcadlí hraniční oblasti jazyka a v nich a s nimi i zřetelné kontury člověka. Tak tomu bylo v případě poetiky, psycholingvistiky, stylistiky, pak i paralingvistiky a kineziky, a nejnověji i zoosémiotiky. Otázky adresované publiku na závěr tohoto zdánlivě pouze zoosémiotického exkursu se pochopitelně vrací k člověku, jeho jazyku, jeho schopnosti mluvit a myslet a jejich fyziologických korelátů, s akcentem vysloveně komparativně sémiotickým.

Jakobsonův pojem SUBKÓDU je důležitý princip, protože překonává strohou opozici synchronie a diachronie (stejně jako Mathesiův princip „potenciality jevů jazykových“). „Permanence, statika v čase, se stává pertinentním problémem diachronní lingvistiky, zatímco dynamika, vzájemné působení subkódů uvnitř celku jazyka, se stává klíčovým problémem lingvistické synchronie“ (Jakobson 1957). Wojciech Skalmowski ve svém papíru „O pojmu subkódu v lingvistice“ srovnává tři oblasti možných aplikací tohoto pojmu: rozpoznání tvaru (algoritmy „pattern recognition“), fonologii a hudbu (invarianty jednotlivých stylů). Zatímco v prvních dvou oblastech jde vždycky o „relevanci irelevantních rysů“, v hudbě, ačkoliv i tam máme co dělat s invarianty a ko-varianty, nelze stanovit žádnou hranici mezi kódem a subkódem. Hudba a umění jsou podle Skalmowského, přes všechny formální shody s jinými symbolickými systémy, pouhé QUASIKÓDY, protože je nelze přeložit do symbolů jiných systémů. Bylo by zajímavé srovnat tyto závěry s ostatními hledisky knihy, zvlášť s příspěvky Revzinovými či s názory Jakobsona a Beckinga (Jakobson 1932), zejména pokud jde o problém „relevance irelevantních rysů“ v hudbě.

Vedle komparativní sémiotiky konfrontující znakové systémy, existuje i KOMPATIVNÍ METATEORIE sémiotiky, porovávající různé sémiotické teorie. Metateoretické pasáže srovnávající lingvistické a logické přístupy

(včetně předsudků jedněch o druhých) najdeme v úvodních odstavcích Pelcova „Funkčního přístupu“ (89–91); podobná metateoretická srovnání můžeme číst i v úvodní kapitole S. K. Šaumjanovy „Sémiotiky a teorie generativních gramatik“. Poznamenejme, že Šaumjan odkazuje na H. B. Curryho zmínku o „velice dobře známém příběhu o šesti slepčích a slonu“ a jeho postřehu, že představitelé lingvistiky, logiky a psychologie jsou na tom co do poznání jazyka přesně tak jako oněch šest se svým poznáním slona. Buď jak buď, úzké pojetí sémiotiky chápáné jako rozhraní lingvistiky a logiky spíše než jako obecná teorie znakových systémů sotva umožní překonat omezenost hlediska jednoho (či dvou) z oněch šesti.

Člověk je tvor srovnávající (pokud i další tvorové nejsou živočichové srovnávající a hlavou kroutící): ve všem našem myšlení a poznávání je moment komparace, zvláště pak v každé naší teorii. Proto není snadné určit podíl srovnávací sémiotiky v recenzované knize. Každé hledání specifčnosti předpokládá srovnání, dokonce i každá aplikace obecného principu vypůjčeného z jiného, i když obdobného oboru předpokládá srovnání. Proto i mnoho příspěvků, jimiž se budeme zabývat na dalších stránkách, má některé zajímavé „komparatistické“ rysy.

2.2. Na půli cesty mezi čistou a deskriptivní sémiotikou je místo ještě pro jednu dílčí sémiotickou disciplínu sdílející s komparativní sémiotikou pozici „v půli se svou poutí“, putující však opačným směrem, tentokrát nikoli od popisu (deskripce) k zobecnění, ale od obecných principů k preskripcím. Prvky takového „postulativního“, „normativního“ i „konstruktivního“ přístupu můžeme najít v mnoha sémiotických dílech, například v Chaových (1968) „Deseti požadavcích na dobré symboly“. Takový přístup bychom mohli označit jako ORTOSÉMIOTICKÝ, kdyby tu už nebyla PRAXEOSÉMIOTIKA.

Termín PRAXEOSÉMIOTIKA je složenina z PRAXEOLOGIE a SÉMIOTIKY. Praxeologie, rovněž zvaná OBECNÁ METODOLOGIE, byla ustavena Kotarbiňským jako obecná teorie lidské praxe a (praktické) činnosti vůbec, jako

„nauka o dobré robocie“. Je-li logika, jak tvrdí Curry, cosi jako geometrie myšlení, praxeologie je geometrie lidského dělání. Kotarbiňského teorie má leccos společného s Zipfovým principem nejmenší námahy a s teorií her. Předjímá některá stanoviska kybernetiky a těší se, zejména ve své domovině, jistě vědecké prestiži.

Protože znaky jsou NÁSTROJE, sémiotika je částí obecné teorie nástrojů, která sama je částí praxeologie (Wójcik 1969). Člověk zlepšuje své nástroje, aby minimalizoval vynakládanou energii. Musí tedy také zlepšovat svoje komunikační nástroje, optimalizací svých kódů, tedy i svého jazyka. Praxeosémiotika navrhovaná Wójcikem kypí návrhy reforem a projekty revolučních změn kódů, ať už jde o kódy klasifikace či měření (včetně změn decimálního systému měr a vah), hudební notace, grafických kódů i jazyka. V knize najdeme spoustu skvělých postřehů (zvláště v úvodní kapitole). Čtenář recenzovaného sborníku zjistí — až k tomu dojdeme — překvapující podobnost mezi schématem základní praxeologické situace „lidského dělání“ a základního schématu Žolkovského a Melčukových „sémantických parametrů“; není divu, na jiném místě charakterizuje Žolkovskij jistou část modelu jazyka, jíž se zabývá, jako elementární „lingvistickou fyziku“. Pochopitelně nejdiskutabilnější a nejspornější z Wójcikovy knihy je „sémiototechnická“ kapitola o jazyce. A je to právě tato kapitola, která je pod jiným názvem („The Praxiological Model of Language“) součástí našeho sborníku.

Wójcik nejdříve stanoví požadavky na optimální zprávu, dále hned požadavky na optimální jazyk (tj. na optimální materiál zpráv). Centrálním bodem jeho úvah je POSTULÁT IZOMORFISMU, tj. (1) izomorfismu věty (souboru jejích složek) a porce skutečností, k níž se vztahuje; (2) izomorfismu rodiny slov a sémantického pole jí pokrytého; (3) izomorfismu psané a mluvené formy (266). Wójcikův „dobře udělaný jazyk“ (což připomíná ideu d' *une pièce bien écrite* neboli *well made play* devatenáctého století) je systém, kde všechno je na svém místě a nic není ponecháno náhodě, kde neexistují žádné nahodilé mezery ve fonologii ani v lexiku, v slovních rodinách či v odvozování slov, kde —

autor to vysloveně tvrdí — povrchová struktura odpovídá hloubkové, kde nic není nadbytečné (kde se však pamatuje na užitečnou redundanci). Je to systém se syntaktickou strukturou, sémantickou strukturou, důmyslnou systematickou kmenů, předpon i přípon pro různé módy existence či fungování, systém pamatující na vše, i na možnost hlasitého strojového předčítání. Chybí jen jedna jediná premisa: že plně známe svůj jazyk — a svůj svět. Wójcikův systém aspiruje na vševědounost. Bez ní nelze přece dosáhnout (a kontrolovat) „izomorfii jazyka a odrážené reality“; bez ní nedokážeme uspokojit ani velmi prostý postulát rozlišení věcí, které je nutno rozlišovat, a nerozlišování věcí, které je nutno pojednat nerozlišeně. A všechny tyto smělé předpoklady příkře kontrastují se skromností bezprostředně předcházejícího článku Chomského.

Co se v kontextu přirozeného jazyka jeví jako naprostá výstřednost, totiž reformistický, konstruktivistický přístup, vypadá v jiném teoretickém kontextu zcela normálně. Mám na mysli kontext TEORIE MODELŮ a MODELOVÁNÍ. Teorie modelování je *eo ipso* teorie SPRÁVNÝCH MODELŮ, OPTIMÁLNÍCH MODELŮ a správného modelování, teorie otevřená zlepšením, inovacím a reformám, oněm, jimiž prosluli učenci na ostrově Balnibarbi.

Můžeme namítnout, že modely nejsou znaky, a pokud by to i byly znaky, byly by to znaky s *ad hoc* kódy, protože prakticky každý model je ve svém partikulárním kódu a že takový kód, už proto, že jej vytváříme vždy znovu a znovu, je těžko nereformovat. Zásadní potřeba či možnost zlepšení nemá však co dělat s obtížností či snadností reformy našich nejlepších ze všech možných kódů, našich jazyků. Nemůžeme popřít, že naše lidské jazyky, i ty nejkultivovanější, jsou pozůstatkem naší *pensée sauvage*, jejich slovníky a taxonomie mají daleko k odbornému šlechtitelství a blízko k nahodilým *asamblážím brikolérů*. Ani naše poznání, vyzbrojeno takovými nástroji, nemůže být než brikoláž. Především však naše poznání jazyka samého a jeho fungování není nic než improvizace a brikoláž. Případně, abychom připomněli ještě jednou bajku o šesti slepcích popisujících slona, náš projekt nového, umělého a daleko

lepšího slona proponovaný jedním z nás, slepců, nemůže nebýt než karikaturou slona, jako každý jiný umělý slon, jako každé jiné zařízení na generování slonů či (rádoby) koňů, tj. (ve skutečnosti) velbloudů, jako každá jiná „jazyková hra“, jako každý jiný model či exomorfní obraz jazyka (za předpokladu že EXOMORFNÍ obraz jazyka je vůbec možný). Každý takový portrét slona nemůže být než autoportrétem naší slepoty. Jejím endomorfním obrazem (praví další slepec). Dokonalým autoportrétem naší lingvistické vševědounosti.

Z toho důvodu bylo moudré zařadit Wójcikův článek do oddílu jazykových modelů. Jeho otevřený, systematický a explicitní charakter není malá zásluha. Wójcikovy názory, jeho článek i jeho kniha zasluhují důkladnou analýzu. Zdá se mi, že nejproblematictější aspekt Wójcikova návrhu je sama nejproblematictější (a nejjednodušší) tendence praxeologie vůbec, disciplíny, která se pokouší honit trochu moc zajíců zaráz. Zabývá se lidským děláním, správným děláním, správností samou, nástroji, optimálními nástroji právě tak jako praktickými zlepšeními našich stávajících nástrojů. Teleologický aspekt zabudovaný do každého nástroje nelze zaměňovat za teleologický aspekt vědy o nástrojích. Samozřejmě že disciplína o nástrojích je sama nástrojem, nedokáže-li však tyto dva aspekty odlišit, bude špatným nástrojem. A pokud jde o „umělé jazyky“, umělý jazyk vynalezený Číňanem či Japoncem by byl — pro západní lingvistickou veřejnost — mnohem instruktivnějším modelem. Faktem ovšem je, že v současném stavu našich vědomostí o slonu mohou být naše modely slona nejvyšším obrazem oné části onoho individuálního slona, s nímž jsme v kontaktu, a především toho, který je nám vlastní v takové míře, v jaké je nám vlastní jedině náš vlastní jazyk. Připomněla nám to ostatně rovnou na stránkách jednoho z prvních příspěvků celého svazku Zawadowského (36) „ekologická definice jazyka“.

Wójcik, obávám se, nechápe jeden aspekt jazyka, ten, který připadá jako jeho největší slabina, i když je ve skutečnosti jeho největší silou: jeho NEHOTOVOST, NEÚPLNOST. Jazyk může být, a pravděpodobně i je — jakási

brikoláž, cosi jako *divoké myšlení* (abychom si půjčili z Lévi-Strausse jeho nejšťastnější metaforu, fušerství či kutilství, tu, která platí i na něho samého), může být tak divoký jako neregulovaná řeka, či zanesený vším možným jako nemeliorované řečiště. I tak, řeky jsou moudré, a jazyk je moudřejší než my. Pokoušíme-li se hodnotit jazyk, sotva můžeme aplikovat kritéria izomorfismu, vhodná pro teorii matematických modelů. Konstruuje-li model či pracujeme s ním, především známe SPECIÁLNÍ ÚČEL, pro který model potřebujeme, a právě Z TOHOTO HLEDISKA pak posuzujeme stupeň korespondence mezi modelem a originálem. Co však víme o všech možných účelech, k nimž potřebujeme jazyk? Když pracujeme s modelem, můžeme snadno vyhovět požadavkům izomorfismu modelu a speciálního aspektu originálu. Ale je zhora nemožné vyhovět požadavku izomorfismu modelu a všech aspektů originálu. Takovým UNIVERZÁLNĚ IZOMORFNÍM systémem by mohlo být jediné DVOJČE AKTUÁLNÍHO SVĚTA. Zdá se však, že pokud jde o stupně „izomorfismu odrazu vůči odrážené skutečnosti“, vybral si jazyk přesně opačnou cestu: ze všech druhů a stupňů izomorfismu volí jen jediný, prahový, minimální druh izomorfismu, druh, který bere v potaz jediné EXISTENCI ORIGINÁLU (a který je tudíž nejdůležitějším druhem izomorfismu vůbec), jediný druh, který nespoutává naše poznání ustáleným obrazem světa, jediný druh a jedinou formu schopnou ZMĚNY, REVIZE, VÝVOJE.

3. VÝZNAM JAKO KLÍČ

A KLÍČE K PROBLÉMU VÝZNAM

Po kapitolách o čisté a komparativní sémiotice by měla přijít kapitola o sémiotice popisné. Protože však téměř všechna sémiotická deskripce v celé knize se týká jazyka, nebudeme se zabývat studií Meyera Shapira³⁾ (což je ukázkový příklad sémiotické deskripce nejjednodušších rysů vizuálních umění v mezních for-

3) Pro tuto vynechávku jsem měl ve své recenzi zvláštní důvod i proto, že Shapiro-vu studii krátce předtím otiskla *Sémiotica* do písmene tak, jak vyšla ve sborníku. [Pozn. 2002]

mách a *in statu nascendi*) a zaměříme se výlučně na práce o jazyce.

3.1. „Pokud existuje něco jako nejzákladnější pojem lingvistiky, pak je to pojem významu,“ tvrdí se v první větě prvního příspěvku sekce „Problémy významu“, stati „Význam a reference“ Holgera Steena Sørensen. Významy byly z lingvistiky vyobcovány a každá zmínka o nich potlačena. Proč? „Nikdy nepochopím, proč jsme se měli významům vyhýbat, a tím méně pak, jak bychom se jim vůbec vyhýbat mohli“ (68). VÝZNAM JE PRINCIP LINGVISTICKY MNOHEM FUNDAMENTÁLNĚJŠÍ NEŽ PRINCIP NOSITELE VÝZNAMU. Zatímco nosiče významu jsou celkem libovolně volitelné vehikly, takže si můžeme vybírat, významy si nemůžeme ani vybrat, ani zavést či vyrobit, „prostě jsou“ (69). Zavést nový znak rozhodně neznamená zavést nový význam, ale jen nový „těsnopisný samoznak“ pro již existující význam. Je-li význam nejzákladnější lingvistický pojem, neredukovatelný, znamená to, že jej nelze definovat (70). Definovat pojem znamená konstatovat jeho význam: každá definice předpokládá, že už víme, co význam je. Navzdory této cirkularitě nemusí být vysvětlení pojmu význam prázdné. Vysvětlení, které nabízí Sørensen, vychází z pojmu denotace. ZNAK JE POTENCIÁLNÍ DENOTÁTOR: „je to jen nahodilý zoologický fakt, že kentauři neexistují“. Významy nelze ztotožnit s denotáty; identita denotátu nezahrnuje automaticky identitu významu. Významy nejsou ani mentální obrazy, ba ani mentální ideje, tím méně je pak můžeme ztotožňovat s naší znalostí denotátu (významy známe dřív, než známe denotáty). Co je to tedy znát význam znaku? Je to ZNÁT DENOTAČNÍ PODMÍNKY toho kterého znaku. „Významem znaku *S* jsou podmínky, které je nutno uspokojit, abychom mohli o něčem správně tvrdit, že toto něco je označeno (*denoted*) znakem *S*“ (75). Každý znak, nezávislý i závislý, má své denotační podmínky. Sørensen mluví o denotačních podmínkách i v případě takových slov jako *bah* či *ah!*, kde by snad bylo vhodnější mluvit o „podmínkách užití“. Prostě denotační podmínky jsou základní lingvistické entity, a „všechny ostatní lingvistické entity jsou jimi jen díky korelaci s denotačními podmínkami

(nebo díky tomu, že jsou součástí entit v korelaci s denotačními podmínkami“) (79). Významy nejsou ani fyzikální, ani psychologické, „jsou to abstraktní entity jako mnohé jiné, například vztahy“ (79).

OTÁZKA VÝZNAMU: různé odpovědi, které se dají najít na stránkách recenzovaného svazku, můžeme shrnout takto:

Leon Zawadowski (VÝZNAM)

- (32) Význam textového prvku je charakteristický soubor třídy jeho referendů (= komunikativní hodnota třídy příslušných textových prvků. Sdělovací hodnota znaku).

Suszko (VÝZNAM)

- (54) Významy nemusíme definovat. Stačí jen rozlišovat významy:
POTENCIÁLNÍ (= všechny možné aktuální významy daného výrazu v daném jazykovém společenství) a
AKTUÁLNÍ (= v této konverzaci).

Sørensen (VÝZNAM)

- (68) Základní, primitivní pojem v lingvistice.
(70) Nemůže být definován.
(75) Význam znaku *S* může být vysvětlen jako podmínky, které je třeba splnit, abychom mohli správně tvrdit, že něco je denotováno znakem *S*.

Schaff (VÝZNAM)

- (120) Odmítá definovat. Složitý jev lidských vztahů. Může být chápán různě. Záleží na mnoha faktorech, které předurčují náš zájem, včetně snahy badatele být originální a říci něco jiného než dosud akceptovaná stanoviska.

Pelc (VÝZNAM)

- (93) (= užití) Termín *užití* lze chápat jako synonymum termínu *význam* v jedné z jeho definic. Podle Ajdukiewicze (*Logika pragmatyczna*) „význam daného výrazu, jak je chápán danou osobou, je způsob, [...], jímž daná osoba onomu výrazu ROZUMÍ“.

Hiž (DISAMBIGUATION) (odstraňování dvojznačnosti)

- (124) Porozumění výpovědi a schopnost vytvářet parafráze jsou nerozlišitelné.

Bogusławski (OBSAH ZNAKU)

- (143) „Svět“ a jeho fragmenty myšlené někým.

Žolkovskij — Meľčuk (SMYSL)

- (159) Informace, jež má být předána.

- (160) Invariant synonymních transformací (parafrází).

Bellertová — Zawadowski (SIGNIFIKACE)

- (236) Superpozice relací tvořících jedinou složenou relaci, neměnnou pro celý sled situací $s_1, s_2 \dots s_m$, který lze korelovat se sledem znakových výskytů (tokens) $a_1, a_2, \dots a_n$ téhož *type* a , kde s_1 je situace korelovaná se znakovým výskytem a_1 , nebo situace, na niž znakový výskyt a_1 můžeme aplikovat.

Chomsky (KOGNITIVNÍ VÝZNAM)

- (258) Sémantická interpretace hloubkové struktury.

Weigl (SÉMANTICKÉ POLE) (VÝZNAM)

- (287) Systém ontologicky vyvinutých spojení mezi „významy“, tj. „významem věci“ (její „nálepkou“) a významem slova.

Wallis (VÝZNAM)

- (524) Představa, pojem či soud evokovaný v příjemci znaku.

Siemińska, Mrukliková a další filmoví sémiotici (SIGNIFIÉ)

- (415, 443) Denotovaný prvek.

Čteme-li tento přehled, chápeme hořkou poznámku v příspěvku Chomského o beztvorosti současných sémantických prací. Dokonce jsme v pokušení sdílet jeho *ignoramus et ignorabimus* ve věcech sémantiky. „Možná že tyto klasické problémy nemají než funkci intelektuálního horizontu, ustavičně se vzdalujícího, tak jak se k němu přibližujeme, funkci výzvy, dávající však tomu, co se pokoušíme vykonat, dlouhodobější směr a smysl.“

3.2. V mnohem větší míře než problémy psychologické, které, díky našemu *Eigenpsychisches*, nejsou pro nás tak zcela černou skříňkou, trvají záhady významu jako klasický

black box problem. Všecky naše kognitivní postoje usilující odhalit vnitřní obsah z vnějšího chování skříňky, z jejích vstupů a výstupů, mohou vyústit nejvýš v dohady či v rezignaci, nebo v nejlepším případě v konstruování (ovšemže imaginárních!) MODELŮ, tj. dalších boxů vybavených co možná stejným chováním jako „černý“ originál.

Před časem logika s lingvistikou diskvalifikovaly význam málem jako *Scheinproblem*. Doufaly, že zároveň vyženou i vágnost a subjektivitu. Po nějakém čase, po který se lingvisté snažili dodržovat přísný půst, významu se zcela odříkat a soustředit se výlučně na verbální chování, se pokusění vrátilo, tentokrát v operacionalistickém převleku: ze SÉMANTIKY se stala SLABÁ či MĚKKÁ SÉMANTIKA, abychom užili skvělého termínu Hižova, slabá proto, že omezená na problém významové identity a významového rozdílu (lehoučký stín pochybnosti však zůstává: jak vůbec poznáme, co je ještě synonymní a co už ne?), tj. na základní sémantické podmínky umožňující syntaktické experimenty s chováním slov a substantivních či slovesných frází v parafrázích. „Silná sémantika“ je tu však zpátky, dokonce daleko silnější než dřív: s ní se vrací i dávný přístup hypotéz a dohadů, i když tentokrát hypotéz vypracovaných na fungujících deduktivních systémech.

Předzvěsti takového příštího (?) „velice silného přístupu“ se dají najít v lecčems, třeba i v Chomského „Pár postřezích k problému sémantické analýzy přirozeného jazyka“ („univerzální sémantika bude muset zahrnout něco jako teorii lidských možných teorií, snad v linii Peirceových spekulací“), nebo ve studii „O primitivních pojmech sémantiky a smysluplnosti“ Andrzeje Bogusławského („spojitost mezi filosofickým problémem nejzazších konstituentů „světa“ a vědou o znakových událostech je celkem jasná“), právě tak jako v příspěvku Aleksandra K. Žolkovského a Igora Melčuka „Ke konstrukci funkčního modelu jazyka (Smysl-Text)“.

Tyto tři články se pochopitelně liší svými přístupy. Chomského přístup je odstup, distance. Bogusławski naproti tomu uvažuje o strategii soustředit se na ony „nejmenší, nedělitelné částčky“, z nichž je celý informační/znako-

vý obsah konstruován. Naproti tomu Žolkovskij a Melčuk, metodologicky nejzralejší, se spokojují s tím, že sice váhají se smělými plány, neváhají však realizovat první, i když jen částečnou aproximaci.

Co je společného oběma zmíněným přístupům, je myšlenka „sémantické reprezentace“, „sémantického záznamu“, „významového protokolu“ či „protokolovaného významu“ (*smyslovaja zapis*). Přestože je to myšlenka v současných sémantických studiích celkem běžná, vypadá na první pohled dost absurdně, zvláště v kontextu sémiotiky. Jakákoli „přímá transkripce“ či „přímá reprezentace“ významu je samozřejmě nesmysl: význam lze zapsat jen nepřímo, pomocí ne-významu, totiž prostřednictvím materiálního nosiče, který není významem, může jej však nést, zatímco význam (z) tohoto nosiče lze zapsat jen pomocí dalšího nosiče, což znamená nekonečný regres, k tomu zcela zbytečný, protože hned už ta první reprezentace byla sémantická reprezentace.

To autoři samozřejmě vědí. Bogusławski to přiznává *expresis verbis*, když zdůrazní, že všechny *explikanty* (tj. všechny prvky reprezentace významu) nejsou než parafráze zapisující též obsah pomocí odlišného výrazu. Žolkovskij a Melčuk v jiném článku připouštějí, že by bylo přesnější mluvit o „jednom ze zápisů, který prohlásíme za sémantický protokol“. Takže myšlenka „významové reprezentace“ není nic než další „oslabení“ či „změkčení“ sémantiky, další způsob, jak vyloučit sémantiku z její nejvlastnější domény. Zatímco de Saussure — řečeno jeho známou metaforou — chápe *signifiant* a *signifié* jako rub a líc téhož listu papíru, idea sémantického protokolu odmítá uvažovat o sémantickém rubu téhož listu papíru a píše okamžitě na lícovou stranu dalšího listu papíru. To znamená, že význam není chápán v psychologických termínech asociací, ale v termínech KÓDOVÁNÍ a PŘEKÓDOVÁNÍ. To, jak se zdá, je i bližší samé podstatě tohoto jevu. A pokud ne, účelem „sémantické reprezentace“ není tento jev vysvětlit, ale modelovat. Wierzbická má pravdu, když mluví o „sémantickém metajazyku“ (628).

3.3. „Funkční model“ předváděný Žolkovským a Melčukem není „generátor“ (ve smyslu generativní gramatiky), ale transformátor či — anglicky — *translator*, případně italsky *traduttore*. Jeho účelem není totiž význam generovat, ale — již existující — význam transformovat v text (a naopak), tedy vlastně parafrázovat, tj. intralingvárně, z téhož jazyka do téhož jazyka, zároveň však i intersémioticky, z jednoho záznamu do jiného záznamu, překládat. „Překlad“ ze „sémantického záznamu“ do „textu“ označují autoři jako SYNTÉZU, překlad opačným směrem jako ANALÝZU. Model se zabývá pouze syntézou a rozlišuje pět (1–5) postupných etapových výsledků, v procesu samém pak jeho čtyři (I–IV) „frakce“:

1. Sémantické reprezentace (složitě grafy)
 - ⇓ I. Sémantická syntéza
2. Lexikálně-syntaktické struktury („stromečkové“ grafy)
 - ⇓ II. Syntaktická syntéza
3. Informace pro lexémy (lineární sekvence)
 - ⇓ III. Morfologická syntéza
4. Fonémická reprezentace
 - ⇓ IV. Fonologická syntéza
5. Fonetická či pravopisná realizace

Syntéza je orientována VÝZNAMOVĚ (Žolkovskij a Melčuk 1967: 180) a je PLURALISTICKÁ, protože modeluje pluralitu synonymních výrazů, pluralitu, která je — na úrovni vět — mnohem větší, než se obvykle předpokládá (věta sestávající z třinácti ruských slov má kolem milionu parafrází!). Každé vstupní strukturu odpovídá na výstupu celá množina synonymních struktur. Potud SÉMANTICKÁ SYNTÉZA. Ostatní etapy (frakce) jsou už méně lákavé pro výzkum a nebyly vypracovány.

Model, fungující ve směru jazykové syntézy (význam → text), je konstruován směrem opačným. Východiskem jsou povrchové struktury, tj. stromečkové grafy představující morfologicko-syntaktické struktury skutečných vět, od nichž se postupuje k LEXIKÁLNĚ-SYNTAKTICKÝM STRUKTURÁM (hloubkovým strukturám) rovněž (případně) graficky znázorňovaným ohodnocenými stromečky. LEXIKÁLNĚ-SYNTAKTICKÉ struktury jsou mnohem bližší vlastnímu

významovému obsahu věty, přičemž jsou ještě dostatečně blízké skutečným větám přirozeného jazyka.

Lexikální aspekt lexikálně-syntaktických struktur („uzlů“) je reprezentován HLOUBKOVÝM SLOVNÍKEM sestávajícím z neanalyzovatelných „samostatných“ slov vybavených symboly jejich příslušných lexikálních funkcí. Syntaktický aspekt hloubkových struktur pak tvoří „HLOUBKOVOU SYNTAX“ schopnou rozlišit čtyři relace mezi predikátem a jeho argumenty neboli *aktanty* (164) (jedna podmětová relace, tři předmětové), přívlastkovou relaci a koordinační relaci. Tato orientace na sloveso vykazuje některé společné rysy s koncepcí Tesnièreovou (1959), což dokládá nejen terminologie, ale i výslovný odkaz autorů.

Ted, po lexikálně-syntaktických strukturách, by měl následovat popis té nejhlubší, sémantické reprezentace, ale protože ta je, jak lze předpokládat, velmi komplikovaná, jejímu konstruování se autoři vyhnuli, a to trikem pro celý model náramně charakteristickým, totiž tím, že supluje její reprezentaci již probranými lexikálně-syntaktickými strukturami, jakožto reprezentací nejpravidelnější a nejméně idiomatičtější. Tato „základní struktura“ není ovšem ostatním strukturám nadřazena, je z nich jen vybrána jako *prima inter pares*. Vertikální transformace je tak nahrazena transformací horizontální, tedy parafrází, a celý problém sémantiky je tak „změkčen“. Což je první sémantické „změkčení“, k němuž se autoři uchylují.

Druhé „změkčení“ si pak autoři dopřejí tím, že místo aby konstruovali sémantickou reprezentaci, nahrazují ji SESKUPENÍMI PARAFRÁZÍ. Parafráze lze seskupovat podle „hierarchického odstupňování reprezentací, kde se každá další úroveň vyznačuje vyšším stupněm generalizace“, takže dostáváme seskupení parafrází (1) o téže povrchové struktuře, (2) o téže lexikálně-syntaktické struktuře, (3) o téže základní struktuře a posléze (4) takových parafrází, o nichž předpokládáme, že sdílejí jednu a touž sémantickou reprezentaci. Nicméně existuje i další, ještě „vyšší“ rovina parafrází, velmi volných parafrází, jimž by bylo zcela bezúčelné připisovat společnou reprezentaci a o nichž lze konstatovat jedině to, že popisují tutéž vnější

situaci: takové parafráze překračují rozsah naší ZNALOSTI JAZYKA do sféry našich ZNALOSTÍ SVĚTA.

Nepochybně veškerá informace, kterou máme k dispozici jako uživatelé jazyka, se dá rozdělit na informaci LINGVISTICKOU (všechna data týkající se jazykových kódů, kterých používáme) a EXTRALINGVISTICKOU (údaje týkající se věcí a zákonitostí dění ve skutečnosti, ve světě). I když je velmi nesnadné, ne-li nemožné vytyčit nespornou hranici mezi těmito dvěma druhy informace, spousta případů je velice jasných. A to je důležité pro význam VÝZNAMU v terminologii Žolkovského a Melčuka, chápání mnohem širší než význam (= significatum) v logické sémantice. Autoři mluví o „identitě významu jediné v případě takových vět, které lze vzájemně zaměnit výlučně na základě jazykové kompetence“ (166). To znamená, že autoři používají slova VÝZNAM tehdy, když mluví o informaci jazykové, a slova DENOTÁT, když mluví o informaci mimojazykové, informaci o světě. Pro popis hraničních případů bychom však ovšem potřebovali víc než jen tyto dvě roviny, přiznávají sami autoři.

Konečně TŘETÍ ZPŮSOB MĚKČENÍ silné sémantiky spočívá v nahrazení „sémantické reprezentace“ pouhými požadavky na takovou reprezentaci, jinak řečeno, v nahrazení modelu postulativním modelem takového modelu. Mezi postuláty budou například:

(1) „Sémantická reprezentace“ nerespektuje hranice slov nebo vět: její grafy obvykle odpovídají větším jednotkám než věty (např. odstavce), jejími prvky jsou jiné jednotky než slova.

(2) Lexikální a gramatické významy není nutno rozlišovat. Čas, způsob, rod (pasivum či aktivum), členy, předpony jsou reprezentovány týmiž prvky jako slova.

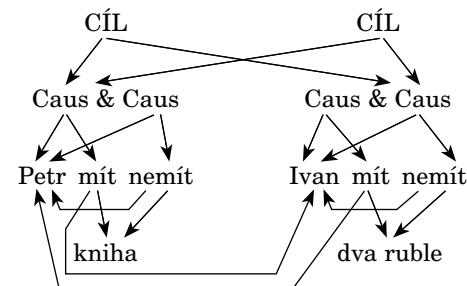
(3) Dostatečně rozvinutá syntax je nezbytná. Jednoduché soubory sémantických prvků v termínech boolovských funkcí či významových koordinátů (sémantických prostorů) nestačí. Prvky „sémantické reprezentace“ měly by být vzájemně spojeny vazbami analogickými relacím v hloubkové struktuře přirozených jazyků. Je zde snaha minimalizovat různost jednotlivých typů relací: atributy se traktují jako

jednomístné predikáty, troj a čtyřmístné predikáty se rozkládají na jednodušší. Sémantická reprezentace slova má strukturu analogickou struktuře věty.

(4) „Sémantická reprezentace“ má povahu orientovaného grafu, ne nutně stromu, grafu připouštějícího smyčky, cykly atp. a zrcadlícího mnohorozměrnost významových relací mezi věcmi. Její charakter je dán její vzdáleností lineárním větám a blízkostí myšlení, které je bytostně nelineární. Fungování modelu předpokládá zařízení, které by bylo schopno číst ze „sémantického grafu“ odpovídající grafy lexikálně-syntaktických struktur, což je procedura analogická přechodu od mentální „mapy“ situace k aspoň předběžnému slovnímu formulování.

(5) Pravděpodobně nelze celý význam plně reprezentovat grafem. Asi budeme potřebovat další prostředky k reprezentování informace vztahující se k jednotlivým úsekům „sémantické informace“ samé: to je úlohou tzv. funkční větné perspektivy či „tematicko-rematické“ struktury, určující naší slovní (a myšlenkovou) „procházku situací“.

Jako příklad uvádějí autoři „sémantickou reprezentaci“ slovesa *kupovat*, jak je ho užito ve větě *Ivan kupuje od Petra knihu za dva ruble*, případně v konverzivní větě o téže „sémantické reprezentaci“ *Petr prodává Ivanovi knihu za dva ruble*. Graf (obr. 1) lze číst: „Petr způsobuje (CAUS), že Ivan bude mít a (současně, tím) on sám nemít knihu; Ivan způsobuje, že Petr bude mít a on sám nemít dva ruble; Petrův čin (akce, transakce) má jako svůj cíl (CÍL) Ivanův čin, Ivanův čin jako svůj cíl Petrův čin“.

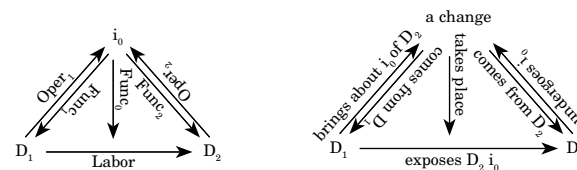


Obr. 1

Schéma je komplikované, přestože zjednodušuje: neuvádí žádné explicitní údaje o čase, o ekvivalenci jedné knihy a dvou rublů, přičemž element CÍL má v sobě možnost dalšího ROZVINUTÍ (tj. dalšího zexplicitnění) atd. Zároveň je však možno všechny prvky i zjednodušit, tím, že je nahradíme prvky SVINUTĚJŠÍMI (tj. implicitněji, například prvkem *dát* (*dávat*). V takovém případě pak rozvinutější, explicitnější významy zůstanou jakoby „v zákulisí“, tj. ve slovníku. Takovýto přesun do zákulisí je výhodný, jestliže potřebujeme mít scénu volnou pro ucelenou a přehlednou reprezentaci celých vět či odstavců v jediném schématu. Nadbytek „zákulisní“ informace je nezbytným u parafrází blízkých hraničním hodnotám „významové totožnosti“, což autoři ilustrují příkladem z chansonu G. Brassense, verši *Elle abuse du droit d'être fessue* (zneužívala svého práva mít pěkně vyvinuté pozadí) a jeho explicitnějších, i když méně elegantních možných parafrází (170). Tady je ovšem nutno „zákulisní slovník“ doplnit o zákulisní informaci typu „axiomy skutečnosti“ (např. pro citovaný verš axiomem typu *Lidé mají sklon zneužívat svých práv*). Nakonec, vykročíme-li mimo území lingvistických parafrází, musíme „zákulisní slovník“ vyměnit za celou „zákulisní encyklopedii“.

Tyto úvahy, i když sémioticky nesmírně zajímavé, tvoří jen obecný úvod k vlastnímu dílu obou autorů, k funkčnímu modelu jazyka „Smysl-Text“ (170–187), který ocení spíše teoretici zabývající se generativními gramatikami. Buď jak buď, model obsahuje složku sémioticky značně relevantní: PRINCIP „SÉMANTICKÝCH KORELÁTŮ“, „FUNKCÍ“ a „PARAMETRŮ“. Sémantické koreláty atd. patří mezi lexikální složky lexikálně-syntaktických struktur, k HLOUBKOVÉMU SLOVNÍKU. (Další složky tvoří „hloubková gramatika“ sestávající z „lexikálních pravidel“ a „gramatických pravidel“, která obojí mají za úkol vytvářet ekvivalenci mezi prvky lexika a odpovídajícími syntaktickými konstrukcemi.) Každé slovníkové heslo „hloubkového slovníku“ sestává z několika „pásem vybavenosti“ obsahujících nejrozličnější informace o tvaroslovných, odvozovacích, syntaktických aj. vlastnostech toho kterého slova a jeho referenční ka-

tegorii. Nejdůležitější z těchto pásem je „lexikální zóna“, vymezující soubor lexikálních korelátů slova a registrující všechny jeho „LEXIKÁLNÍ FUNKCE“. Lexikální funkce, FUNKCE v matematickém, nikoli funkcionalistickém smyslu toho slova, představuje závislost „KORELÁTU“ (hodnoty funkce) na jeho „KLÍČOVÉM SLOVĚ“ (argumentu), což je příslušné heslo. Existují dva druhy lexikálních korelátů: „EKVIVALENTNÍ ZMĚNY“ (synonyma a konverze typu *koupit/prodat*, a jejich syntaktické deriváty typu podstatných jmen slovesných) a NEEKVIVALENTNÍ ZMĚNY neboli SÉMANTICKÉ PARAMETRY. Parametry jsou lexikální funkce, jejichž hodnotami jsou slova nebo fráze vyjadřující elementární významy spojené ve větách s významem klíčového slova. Jedna funkce může mít mnoho hodnot (některé hodnoty mohou být „neoddělitelně přilepeny“ ke svým „klíčovým slovům“). Parametr *Incep* slova *válka*, zkráceně *Incep* (válka) = *vypuknout*, parametr *Fin* (*ohněn*) = *uhasit*, *Caus* (*konec*) = *ukončit*, *Liqu* (*chyba*) = *napravit*, *opravit*, *Magn* (*dům*) = *velký*, *Magn* (vzdálenost) = *daleký*, *vzdálený*, *Magn* (*horečka*) = *vysoká*, atd. Žolkovskij a Melčuk došli asi ke třiceti parametrům; kromě toho se zmiňují o kombinacích parametrů a o speciálních parametrech individuální povahy. Zvláště relevantní pro sémiotiku je šest hlavních parametrů popisujících různé aspekty situace o dvou účastnících (aktantech), představovaných (gramatickým) podmětem D_1 a předmětem D_2 . Je-li klíčovým slovem i_0 podstatné jméno, můžeme mu přiřadit šest parametrů, jejichž hodnotami jsou slovesa označující vztahy i_0 , D_1 a D_2 (obr. 2). To je ovšem jen zjednodušený případ, který nepočítá s dalšími možnými prvky situace, dvěma objekty, (D_3 , D_4), což by vedlo k zavedení odpovídajících parametrů $Oper_{3,4}$, $Func_{3,4}$ a $Labor_{1,3}$.



Obr. 2

Sami autoři charakterizují svou práci jako „prodloužení“ (extenzi) principu hloubkové struktury, tj. jako její aplikaci na lexikální složku, a srovnávají svůj systém lexikálních funkcí s pádovým systémem v morfologii. Stálo by za to srovnat jejich syntetický model s Fillmoreovým „case for case“ přístupem a s analogickým úsilím amerických „generativních sémantiků“.

3.4. Po Žolkovského-Melčukově modelu v knize bezprostředně následuje jeho metodologický protipól, J. D. Апресянова studie „Popis sémantiky přirozeného jazyka prostřednictvím syntaxe“, která na rozdíl od převážně deduktivního či lépe konstruktivního přístupu Žolkovského a Melčuka postupuje víceméně induktivně a experimentálně. Апресянов odhaluje skrytou, sémantickou strukturu ruského slovesa prostřednictvím experimentů s jeho zjevným, syntaktickým chováním, totiž s kompatibilitou/inkompatibilitou konstrukcí, které tvoří hloubkovou strukturu ruských vět a s přípustností/nepřípustností jejich transformací. Tak dospívá k třídám kompatibilních konstrukcí a přípustných transformací, čímž se čistě syntaktickou cestou dostává k čistě sémantickému třídění. Jinak řečeno, třídy syntaktického chování jasně prozrazují sémantickou povahu toho kterého ruského slovesa. Апресянова úctyhodná práce (zkoumání 25 000 slovesných frází 1 400 nejdůležitějších sloves dovršené nalezením 4 400 „ideálních frází“ jako formálních ekvivalentů významů zkoumaných sloves) empiricky prokázala platnost zkoumané hypotézy v deskriptivní praxi.

Za centrální problém „měkké sémantiky“ (abychom ještě jednou užili tohoto termínu, tentokrát pro dílo autora, který jej razil) považuje Henry Hiž ODSTRAŇOVÁNÍ NEJEDNOZNAČNOSTI, jak lze také snad nejsrozumitelněji přeložit termín tvořící jednoslovný název jeho příspěvku („Disambiguation“). Poněkud konkrétněji řečeno, Hiž píše o PARAFRÁZI, přičemž parafrázování chápe jako jednu ze dvou pák, pomocí nichž lze odvalit balvan víceznačnosti jakožto trvalou překážku lidského dorozumívání: tou druhou pákou je KONTEXT. Hiž ukazuje, že oba způsoby, paradig-

matický stejně jako syntagmatický, fungují stejně, protože oba STRUKTURUJÍ dvojznačnou větu: kladou na ni „tolik struktury [...], že by to až mohlo vzbudit podezření, že je to globální porce, ne-li totální náklad struktury, kterou může na větu gramatika vůbec naložit“.

Modelování, to jest vytváření hypotéz, a experimentování s nimi, ať už ve skutečnosti nebo ve fantazii, při myšlenkových experimentech, nejsou jediné způsoby, jak proniknout do samého nitra oné tajuplné černé skříňky, významu. Jazyk sám experimentuje rovněž. Jeho DIACHRONIE není než nikdy nekončící EXPERIMENTOVÁNÍ S VÝZNAMEM. Příspěvek Stanisława Siatkowského „O vztazích mezi sémantickým a formálním plánem jazyka“ popisuje právě takovouto „DIACHRONICKOU DESAMBIGUACI“ na příkladu tzv. genitivu-akuzativu, tj. genitivu „zaskakujícího“ v roli akuzativu, který se ve slovanských jazycích vyvinul nejdříve jen v situacích akutního nebezpečí(ho) nedorozumění(ho), a teprve později přešel do obecného užívání(ho). (Právě jsme si s jistou analogií tohoto úkazu zcela nepatříčně zaexperimentovali, za což se jak češtinářům, tak i takto zneuctěné Diachronii upřímně omlouváme.) Andrej A. Zaliznjak („K otázce dělení ruských nominálních koncovek na jejich významové součásti“) se zabývá v podstatě týmhž problémem sémantické diferenciaci ve slovanské deklinaci, věnuje však pozornost především tvarosloví a morfologické typologii.

Tento diachronický přístup má svůj vizuální protějšek v článku Mieczysława Wallise „Dějiny umění jako dějiny sémantických struktur“. Titul je dostatečně výmluvný a v úvodu pak Wallis podává stručný výklad své „obecné teorie znaku“. Tento teoretický (a terminologický) úvod je sice jen expozicí představující *dramatis personae* dále už charakterizované jediné samou historickou akcí, přesto však v něm najdeme spoustu konkrétních postřehů a navíc i jeden termín, který bychom si měli zapamatovat, termín SÉMANTICKÁ ENKLÁVA. Autor jím označuje onu část díla, kterou tvoří znaky zřetelně odlišné od znaků v ostatních částech díla, například francouzské citáty v anglickém textu nebo nápisy jako součásti středověkých obrazů atp.

Dvě zbývající lingvistické studie nabízejí další variace na téma generativních modelů. Šaumjanův článek „Sémiotika a teorie generativních gramatik“, o kterém už byla řeč, vychází podobně jako Žolkovskij, Melčuk či Apresjan z předpokladu „sémantické reprezentace“ čili „sémantického“ či „sémiotického jazyka“, přičemž chápe kognitivní aspekt jazyka a korelaci „jazyk — myšlení“ z poněkud úzkého zorného úhlu počítačových aplikací. Škoda že Šaumjan nepodal lucidnější výklad základních principů své teorie, místo aby nás — obsírně a zbytečně — seznamoval s historií kategoriálních gramatik.

Revzinovy „Generativní gramatiky, stylistiky a poetiky“ jsou už na přechodu od sekce jazykové k sekci literární. Nejde jim však o zkoumání „jazyka poezie“ čistě pro poznání tohoto vysoce specializovaného odvětví samého, ale — v nejlepší ruské tradici — o vhléd do povahy a podstaty jazyka vůbec. Existuje-li propast mezi „reálnými větami“ generovanými gramatikou a ne-gramatickými „hvězdičkovými“ ZAKÁZANÝMI SLOVNÍMI ŘADAMI (*prohibited strigs*), pak tuto propast může překlenout stylistika, protože *bezbarvé zelené myšlenky zuřivě spí* v přemnohých básních, a poetický jazyk je *ex definitione* jazyk transformovaný, ba deformovaný. Existuje PLURALITA STYLŮ, rejstříků, subkódů a kódů, a naše jazyková aktivita předpokládá „neustálé přepojování z jednoho kódu na druhý kód v souhlasu s proměnou podmínek, za nichž promluva probíhá“. Navíc je tu i PLURALITA GENERUJÍCÍCH (POROŽDAJUŠČÍCH!) ZAŘÍZENÍ, a i když nám některá připadají jako umělé konstrukty neschopné reprezentovat žádnou lingvistickou skutečnost, mohou prokázat svou užitečnost tím, že umožní vyložit nějaký subkód. Zařízení neschopná generovat slova mohou třeba generovat celé fráze jako nedělitelné jednotky a modelovat tím „automatismy každodenního hovoru (a některé další styly a rejstříky jazyka), při nichž jednotlivé prvky a relace mezi nimi nepřekračují práh uvědomění“ (568). Je tu navíc i jazyk básnický, který, jak ukázali ve dvacátých letech členové Moskevského kroužku a Opo-
jazu, užívá vědomě či nevědomě transformovaného jazyka

a osvobozuje adresáta od automatismů vnímání. „Zde se rozdíl mezi aktivitou řízenou pravidly a aktivitou vytvářející pravidla, tolik zdůrazňovaný Chomským, ukazuje jako plně oprávněný“ (564). Málo naplat, „lingvistika se nemůže plodně rozvíjet než v těsném kontaktu se stylistikou a poetikou“ (569).

4. NELINGVISTICKÁ LINGVISTIKA JAKO KLÍČ K SÉMIOTICE (APLIKACE, EXTRAPOLACE, PSEUDOAPLIKACE A NONAPLIKACE)

Z celkem padesáti příspěvků v knize rovných pětadvacet je čistě lingvistických: prakticky všechna sémiotická deskripce, co v knize je, popisuje jazyk. Přesto je v ní, v té čistě jazykozpytné polovině, obecně sémiotické závažnosti víc než v té druhé, která popisuje jiné věci. Pár z těch druhých patří prostě do (zcela nesémiotické) teorie literatury či filmu. Většina z nich však není ani sémiotických, ani nesémiotických, protože jediné, co na ní je či má být sémiotické, je zcela mechanický TRANSFER MYŠLENEK (idejí), TOTIŽ TERMÍNŮ, POJMŮ A PRINCIPŮ VYTVOŘENÝCH K POPISU JAZYKA na JINÝ, NELINGVISTICKÝ, totiž ne-jazykový PŘEDMĚT. Spíše než o aplikacích pokládám za případnější mluvit v těchto případech o EXTRAPOLACÍCH.

4.1. Existují totiž aplikace a „aplikace“. Sørensenovo zkoumání významu a denotace má například aplikační přívěšek nazvaný „Sémiotické řešení logického problému výroků o existenci“, přívěšek, který je skutečnou, „opravdickou“ aplikací: principy formulované v předcházející studii se nyní aplikují na výklad a interpretaci tvrzení typu *Bůh existuje* a *Kentauri neexistují* jako meta-jazykových, týkajících se znaků *Bůh* a *Kentaur* a toho, zda mají či nemají denotáty (interpretována jinak než jako metatvrzení byla by to totiž tvrzení buď — v pozitivní formě — tautologická, nebo — v negativní formě — kontradiktorní). Jsou možná i jiná, novější řešení, to však na podstatě

příspěvku a jeho příslušnosti do přihrádky APLIKACÍ pranic nemění.

Dalším příkladem pravé aplikace je referát Egona Weigla „Neuropsychologický výzkum struktury a dynamiky sémantických polí metodou odblokování“. Opět je tu východiskem obecná hypotéza o SÉMANTICKÝCH POLÍCH tvořících spojení mezi tzv. VÝZNAMY VĚCÍ a VÝZNAMY SLOV, přičemž psychologické experimenty i běžná životní zkušenost potvrzují existenci takového spojení. Je-li spojení přerušeno nebo zablokováno, jak je tomu v případě afatických poruch (anomie, arepetice, agrafie, slovní hluchoty atd.), daří se někdy pokusy o jeho odblokování či obnovení PRESTIMULACÍ, tj. vhodně načasovanou stimulací protějšího sémantického pole příslušným nezablokovaným druhem významu.

Třetím a tuším posledním případem aplikace v pravém slova smyslu je D. M. Segalovo „Zamyšlení nad sémantickou strukturou jedné básně O. E. Mandelštama“. Segal neproniká až do nejhlubších, subatomických vrstev jako třeba Jakobson a Lévi-Strauss (1962) či Jakobson a Jones (1970), koneckonců zde, v Mandelštamově případě, nejde o již dávno ustálenou, citově neutrální součást akademického kánonu, rozhodně však nabízí příkladnou analýzu všech vrstev básně a zároveň i vzorný příklad aplikované lingvistiky (fonologie, sémantiky) v sémiotické praxi.

4.2. A opět, existují extrapolace a extrapolace: konfekční extrapolace z výprodeje lingvistických idejí, a extrapolace, za nimiž stojí životní dílo — a životní moudrost — badatelské osobnosti. To je případ rozsáhlé studie Vjačeslava Vsevolodoviče Ivanova a Vladimira N. Toporova „K sémiotické analýze mýtu a rituálu (na běloruském materiálu)“. Ivanovovo a Toporovovo dílo v oboru srovnávací mytologie, etnologie a kulturní antropologie je srovnatelné s Lévi-Straussovým. Studie sama se pokouší „rekonstruovat zevnitř“ systém slovanské mytologie a mytologiky chápáný jako „druhotný modelující systém“ kotvící v „prvotním systému“, tj. v jazyce, a analýzou etnologického materiálu proniknout až k nejstarším vrstvám původního pohanského „modelu světa“. Autoři užívají speciálního symbolického

zápisu a pomocí binárních opozic (štěstí — neštěstí, život — smrt, sudý — lichý, nebe — země, pozemský — podsvětní, sever — jih, noc — den, voda — pevná zem, vlastní — cizí, muž — žena, mladý — starý) se prodírají až k (hypotetickému) *plánu obsahu* prastarých mýtů. Na rozdíl od Lévi-Strausse se mohou opřít o homogenní a bezpečně zvládnutou lingvistickou materii *plánu výrazu* zkoumaných systémů, jeho synchronii i diachronii až po sanskrt. Tak rekonstruují hypotetickou souvislost *Pjaruna* dávných běloruských mýtů s křesťanským Bohem a prorokem Eliášem, s mýtem o Indrovi a draku, a podobně i písně o *Jari-lovi* s etymologií a sémantikou slova *jar* (jaro), sémiotikou svatebních obřadů a rolí, kterou v nich hrají svatební koláč a strom života. Jejich rekonstrukce svatojánských obřadů by nepochybně zaujala Lévi-Strausse, který má slabost pro macešku (*pensée sauvage*) a její názvy v různých jazycích, jejich etymologii a mytologickou „archeologii“. Nuže, tento kvítek se v běloruštině jmenuje *bratki*, sourozenci, bratr a sestra, v ruštině *Ivan-da-Marja*, což obojí odkazuje k svatojánské noci, mýtům o *Kupalovi* (Janu Křtiteli) a *Maře* a k lidové poezii s motivy incestu a sestrovráždy.

Čteme-li výklad Ivanovův a Toporovův, přepadá nás pocit bezbrannosti a nostalgie po lingvistice. Lingvistika je demokratická: pracuje s tím nejdemokratičtějším ze všech materiálů, materiálem dostupným každému, ne pouze zasvěcencům, kde každý má možnost sledovat argumentaci a porovnávat výsledky. V etnologii se však ocitáme v esoterickém hájemství znalců, odkud jsou nezasvěcení vyloučeni. Jsme tu poněkud v situaci dr. Watsona naslouchajícího geniálním vývodům Sherlocka Holmese. Co nám zbývá než obdivovat? Jistě, smíme mít pochybnosti, ale neodvažujeme se je vyjádřit. Mám-li jít s pravdou ven, vždycky malounko nedůvěřuji výčtům binárních opozic. Pak se mi zdá, že autoři přeceňují diachronii a etymologii jako detektor určitých jevů, a podceňují synchronii, „syntaktické“, neřku-li materiální danosti (např. „syntaktické“ či „syntakticko-pragmatické“ vlastnosti těsta a z něho vyrobených sladkostí) při analýze lidových rituálů (viz rituál svatebního koláče), právě tak jako roli parodie a jejích synchronních stejně jako diachronních (subkód!) aspektů. Nicméně tato nesmělá

poznámečka by nijak neměla bránit výrazu úcty obřimu dílu, jehož monumentální rozměry jsou rozpoznatelné i z oněch zlomků, které se zatím dočkaly zveřejnění.

„Příspěvek ke zkoumání jistých jednoduchých sémiotických systémů (systém etiketa)“ Tatjany V. Tsivianové (Civ'jan) je typickou extrapolací. Funguje bezvadně, protože jazyk, právě tak jako etiketa, je hra s pravidly (*game*), a není obtížné interpretovat pravidla jedné *game* v termínech pravidel druhé, což samo je zajímavá hra s hrami, obávám se však, že se z toho moc nedovídáme. Nemohu si pomoci, ale myslím, že teorie komunikace nebo teorie her, vzpomenuté v poznámce pod čarou, by byly jako rámcové teorie adekvátnější, nemluvě ani o teorii prezentování sebe samého (Goffman 1959) či o „algebře konfliktu“ (Lefevr a Smoljan 1968), tím spíš, že autorka omezuje své zkoumání na plán výrazu. Spíše než jazyk, nástroj kontaktu a komunikace, připadá mi etiketa jako automat na udržování konstantního odstupu, zařízení, které, pokud funguje, neslouží ani tak přenosu informace, ale spíš jako zábrana přenosu informace, protože šum funguje jako informace, zatímco informace by působila jako šum v systému, jehož účelem není nic jiného než metakomunikace a metainformace o fungování systému samého.

4.3. Jak folklorní, tak i dvorné, ba i dvorní rituály jsou sémiotické systémy s jasně ohraničenou *langue*, ale s nejasnou sémantikou. Komplikace nastávají spíš tam, kde se snažíme extrapolovat lingvistiku na systémy s neomezenou *langue* (kde už jen sám vokabulář je vskutku bez hranic) a poměrně jasně vymezenou sémantikou, což je případ většiny příspěvků ve filmové sekci.

Filmová sekce je jedna z nejsilnějších, aspoň kvantitou. Tvoří ji šest příspěvků: „Problémy denotace ve filmové fikci — Příspěvek k sémiologii filmu“ Christiana Metz, „Konotace a denotace v díle umění filmového“ Ewy Siemińskiej, „Teorie metaforického a metonymického filmu ve světle sémiologie“ Alexandra Jackiewicze, „Film jako jazyk“ Barbary Mruklikové, „Generativní poetika v pracích S. M. Ejzen-

štejna“ A. K. Žolkovského a „Ejzenštejn jako předchůdce filmové sémiotiky“ Marie Bystrzycké.

Nejsem kompetentní posuzovat tyto příspěvky z hlediska čistě filmologického. Je v nich spousta skvělých postřehů a překvapujících nových detailů, aspoň pro mne. Přesto se očekávání účastníků předcházející varšavské konference (1965), aspoň těch, kteří viděli ve filmu „NEJZAJÍMAVĚJŠÍ PŘEDMĚT“ sémiotického zkoumání, protože prý schopný „vnést jasno do otázek obecné povahy“ (414), bohužel nesplnilo. „Do jisté míry se úspěchy lingvistiky staly pro další vývoj filmové sémiotiky spíše překážkou,“ připouští Siemińská, a Metz to (bezděky) dotvrzuje celým svým příspěvkem: je to právě aplikacionalismus, který mu brání skutečně srovnávat film a jazyk, takže jeho článek je spíš negativním důkazem možnosti lingvistických extrapolací. Siemińská nabízí podobný důkaz, v jejím případě jde však o extrapolaci konceptuálního systému logiky. Tématem článku Alexandra Jackiewicze není ani tak film sám, jako jeho teorie: srovnání názorů Mitryho, Metze, Barthese, Kracauera, Irzykowského a Jakobsona je nepochybně zajímavé, tím spíš, že naznačuje současné znehodnocení kdysi tak inspirativní (a svůdné!) konceptuální dvojice zavedené Jakobsonem. Z vlastních komentářů Jackiewiczových je jasné, že si je dobře vědom toho, jak souvisí metonymie s usuzováním na základě indicií a symptomů (srv. Zawadowski 30, 48, Porębski 512). Závěr je vyostřen brilantní aforistickou pointou: „Zatímco svět je vždy metonymický, myšlenka, lidská myšlenka, je metaforická. A tak myšlenka světa přítomnému ve filmu buď pomůže, nebo jej zradí“ (440). Autor ovšem zapomíná, že film, přes svůj „mechanický“, totiž technický původ i charakter, je samou svou podstatou *lidská myšlenka*, a ne pouhý (jak by se tu vzal?!) „svět přítomný ve filmu“. (Což je právě sémiotika, dokonce antroposémiotika!) Mrukliková podstoupí, když přijde na řadu, další strastiplnou cestu lingvistických aplikací, až nakonec dospěje k průkaznému přesvědčení, že „v díle umění filmového není „verbální element“ (totiž slovo) v žádném případě něčím cizorodým či (filmově) „nečistým“. Zároveň se tu však tvrdí, že „film je jazyk, především

jazyk“, nebo (citováno z jiné pasáže) „dnes už je každému jasné, že film se víc a víc stává jazykem, jinými slovy řečeno, nástrojem přenosu významů“ (což jsou sentence přímo na aplaus ve filmové esejistice, přece však jen poněkud příliš poetické v sémiotickém kontextu). Tím nechci popírat, že se u Mruklikové (a spol.) dají najít spousty výtečných sémiotických postřehů, a dokonce ani to, že tyto postřehy jsou čímsi jako marginálními vedlejšími produkty těchto aplikačních metod. Vždyť, marná sláva, každá aplikace s sebou přináší srovnání, a to se může vždycky hodit.

Sémiotika je zkoumání znaků, tj. věcí fungujících jako znaky; sémiotika je tudíž ZKOUMÁNÍ FUNGOVÁNÍ. Otázku fungování nelze PLÉST DOHROMADY S OTÁZKOU PŮVODU. Právě to je, vedle „lingvistického aplikacionismu“, kardinální chyba filmových sémiotiků. Místo aby se zabývali semiózou, zabývají se původem díla, tj. jeho SÉMIOTICKOU PREHISTORIÍ. Takový přístup, i když běžný a řádně posvěcený romantickou, pozitivistickou, postpozitivistickou atd. tradicí a ačkoli vrchovatě uspokojující z hlediska kulturní historie a národní biografie, je zcela nepatřičný v sémiotice. Sémiotika se nezajímá o vznik a původ díla, ale o jeho fungování v semióze. A semióza je FINÁLNÍ SYSTÉM zaměřený na PŘÍJEMCE, skutečného či virtuálního. Bez něho by semióza nebyla semiózou. Zde, ve virtuálním či aktuálním příjemci a v jím dokonané, dovršené SEMIÓZE, je východisko každého zkoumání, které se snaží vysvětlit znaky jako nástroje znakového fungování, tj. východisko sémiotiky. (Aby bylo jasno, nepléduji za psychologii recepce, ale za sémiotiku, což je spíš epistemologie či logika tohoto procesu, nebo — nejvýš! — jeho čistá psychologická teorie v Carnapově smyslu.) [PS 2002: dnes bychom asi označili takový přístup jako *cognitive science*.]

Filmoví sémiotici si patrně uvědomují skutečnou povahu semiózy a snaží se jí zabývat z hlediska (potenciální) recepce. Sama „prehistorie“ (vše to, co recepce předcházelo) je však uchvacuje s takovou silou, že přímo diktuje jejich metody, pojmy a přístupy. Prakticky všichni filmoví sémiotici se vracejí k otázce mechanického charakteru a původu filmového záznamu obrazového i zvukového. Ta otázka,

i když relevantní z čistě estetického hlediska, je z hlediska sémiotiky pseudoproblém. Filmoví sémiotici ji ovšem „řeší“ velice vážně a neúnavně, přičemž si ve svých formulacích přímo libují v nepřesnostech, vágnosti, metaforičnosti atp. (nejspíš inspirovaných Waltrem Benjaminem) typu „moderní technologie MECHANICKÉ DUPLIKACE“ nebo „částečná a čistě vjemová DEFORMACE OBJEKTU“ (Metz 403), „redukce objektivní skutečnosti“; „materiální realita filmových [...] označujících je metonymická realita [...] založená na pravidlu *pars pro toto*“ (Siemińska 416); „pohyb na plátně není kopie skutečného pohybu. Je to pohyb přísně reálný“ (Jackiewicz 433); „Co nepodléhá redukci, jsou zvuky [...] Jejich fixace na filmový pás není operace sémantická, ale pouze technická. Mezi zvuky [...] v objektivní skutečnosti a [...] zvuky v kinematografické skutečnosti [...] je relace identity“ (Siemińska 418). To je — ve všech citovaných příkladech — zcela prokazatelně hledisko původu. Z hlediska fungování nejde o žádnou identitu, žádnou redukci, ale o zásadní odlišnost „kinematografické skutečnosti“ (tj. REPREZENTACE, SUBSTITUCE či KOGNITIVNÍ NÁHRAŽKY OBJEKTIVNÍ REALITY, to jest — fiktivního či reálného — REPREZENTOVANÉHO ORIGINÁLU) od „objektivní reality“ samé. Z hlediska autora se jeví sémiotická povaha filmu jako heterogenní sbírka různých znaků a teoretika to může vést k bezmála reflexnímu, automatickému odlišení, třídění a registrování této různosti. Vždyť — z autorského hlediska — tu fakticky existují paralelní a ekvivalentní kanály, jichž se dá využít nejen simultánně, ale i alternativně pro vyjádření jednoho a téhož významu různými SYNONYMNÍMI způsoby. [Ostatně — PS 2002 — to všechno objevil už pěkně dávno Karcevskij, i když jen pro znak jazykový, totéž však platí i o asymetrii znaku filmového.] Pro příjemce je všechno takové uvažování kříšením poznatků z prehistorie. Z hlediska fungování v semióze existuje jedině hotové dílo, teď a tady. V momentu, kdy bylo dokončeno, neexistují alternativy a ekvivalentní transformace; všechny znaky tvořící dílo jsou FIXOVANOU HIERARCHIÍ, kde verbální znaky konstituují buď paralelní jazykovou zprávu, nebo — častěji — pouhou SLOŽKU

AUDIOVIZUÁLNÍHO IKONU. Což je fakt, který je uznáván, pokud vůbec, nejvýš okrajově (Jackiewiczem 435, Mruklikovou 449). Pro kulturního historika, který bere dílo jen jako prvek širších systémů, například systémů „autor“, „kultura“ či „epocha“, může dílo skutečně fungovat jako pouhý SYMPTOM (Jackiewicz 435) — Porębski by řekl jako *image endomorphe*, nicméně pro „normálního příjemce“ (včetně kulturních historiků) dílo funguje především jako IKON.

Je to právě hledisko původu, které vede k nerozlišení věci zásadně odlišných z hlediska funkce. „Přírodní realita“ (včetně herců), která se svého času, v době natáčení, ocitla před kamerou a která je (či byla) skutečná (tj. skutečně existovala či existuje), NEMÁ V PRINCIPU NIC SPOLEČNÉHO S „REFERENTEM“ či „DENOTÁTEM“ FILMOVÉHO DÍLA, který může být „reálný“ stejně jako fiktivní. Podobně je tomu i s problémem „významů“ (symptomových „přirozených významů“ či — je-li libo — konotací): věci mají své „významy“ („cosi znamenají“), dokonce i věci schopné denotovat (to jest ZNAKY, „umělé“ znaky) mají své „přirozené významy“. V každém případě však KONOTACE (přirozené významy) ZNAKU SAMÉHO jsou čímsi zásadně odlišným od KONOTACE (přirozeného významu) VĚCI, která byla před kamerou, od KONOTACE VĚCI ZOBRAZENÉ FILMOVÝM DÍLEM a od konotace, kterou má (či měla) zobrazená věc UVNITŘ ZOBRAZENÉHO UNIVERZA (např. pro zobrazeného hrdinu filmu).

Za těchto okolností nepřekvapuje, že jako nejpokročilejší filmový sémiotik z celého svazku nakonec vychází Sergej Ejzenštejn, jak dokládají Žolkovskij, Jackiewicz a zvláště pak Bystrzycka ve své průkopnické práci z historie sémiotiky filmu. Bystrzycká rekonstruuje Ejzenštejnovu sémiotiku, interpretuje jeho vskutku sémiotické zkoumání vnitřního monologu a „myšlení v obrazech“, jakož i „myšlení v linii montáže“, právě tak jako jeho rozsáhlá srovnávací studia piktografická a ideografická. Zde všude lze vidět (víc: nelze nevidět) Ejzenštejnovův přínos, právě tak jako snad ve všem, co psal jak o otázkách FILMOVÉHO ZNAKU VŮBEC (vedle toho, co k těmto problémům, a k otázkám myšlení či komunikování vůbec, řekl svými filmy), a ovšem

— především — ve všem, čím přispěl k rozvoji filmového média jakožto prostředku lidské semiózy.

Vždyť je-li film skutečně tím „nejzajímavějším předmětem sémiotického zkoumání“, není to ani tak díky jeho velesložité synchronii, jako spíš díky jeho jedinečné a PLNĚ DOSTUPNÉ (protože téměř plně dokumentované!) DIACHRONII. Kdybychom chtěli parafrázovat Jakobsonovy myšlenky o jazyce dětí a afázii, mohli bychom tvrdit, že film, totiž historický vývoj filmu, nabízí našemu zkoumání sémiotický systém, či chcete-li „jazyk“ (ba dokonce *faculté de langage*) VE STAVU ZRODU, přesněji řečeno (a na rozdíl od *Kindersprache*) ne pouze v ontogenezi [PS — poznámka stranou 2002: co jazyk afatiků, jazyk ve stadiu zániku??], ale též ve FYLOGENEZI. Výsledky sémiotické analýzy tohoto aspektu mohly by pravděpodobně opravdu „přispět k řešení některých otázek obecné povahy“.

Což není, bohužel, případ filmové sekce v tomto svazku. Ve skutečnosti sekce, která hned první větou tvrdí, že „Filmový sémiolog je — zcela přirozeně — puzen přistupovat ke svému předmětu metodami inspirovanými lingvistikou“, mohla by sotva něčím opravdu novým „přispět k řešení některých obecných otázek“. Navíc se mi nijak nezdá, že by filmový sémiotik měl přistupovat ke svému předmětu metodami inspirovanými lingvistikou. Přesný opak bych považoval za přirozený. Ostatně nevidím důvod, proč bychom místo o „jazyku filmu“ nemohli, ba neměli mluvit o FILMU JAZYKA. Mám pocit, že právě to by mohlo „přispět k řešení některých obecných otázek“. Říkáte, že ne? Pak mi řekněte proč ne! Říkáte „proč ne?“? Pak prosím zkuste povědět PROČ!

4.4. Recenzovat tento svazek je jako recenzovat celou knihovnu. Když recenzujete knihu, můžete být do jisté míry nestranný, ale při recenzování knihovny sotva můžete utajit svoje preference. Kdybych si měl vybrat, co s sebou vzít z téhle knihovny na pustý ostrov, nebral bych asi nic, nebo něco nesnadného k rozlousknutí, třeba Ivanova, anebo — z jiného důvodu — studii svého zesnulého přítele Jiřího Levého, nad níž bych mohl meditoval o tom, že *vita*

brevis, semiotica longa. Ale kdybych měl rovnou vyhlásit, co z téhle „knihovny“ se mi líbilo nejvíc, asi bych jmenoval něco od Žolkovského!

Oba jeho nelingvistické články, jeden z filmové sekce i druhý, vystupující jako „Deus ex machina“ mezi příspěvky literárními, patří do oboru GENERATIVNÍ POETIKY. Nejsem si jist, je-li to sémiotika. Ani tím, jestli ne. Naopak je jisté, že zde jde o vyslovenou „lingvistickou aplikaci“ či „lingvistickou inspiraci“. Ale inspirovanou inspiraci! *De facto* o inspiraci vzájemnou. Oba nelingvistické papíry Žolkovského a onen lingvistický, psaný společně s Melčukem, jež dohromady činí z Žolkovského nejfrekventovanějšího *headlinera* celého svazku, se navzájem doplňují. Model jazyka Smysl-Text se zabývá procesem generování slovního popisu představované situace, generativní poetika naopak procedurou, jak z krátkého jednovětého popisu „vygenerovat“ celou imaginární situaci. Jako lingvista je Žolkovskij plně zaujat informacemi uvnitř domény „lingvistických“, tedy jazykových informací, naopak jako „generativní režisér“ parafrázemi z oblasti „encyklopedie“ či „vokabuláře faktů“ (*slovar' dejstviteľnosti*) (457). Lingvista pracoval s (abstraktními) „aktanty“, režisér s „herci“, přesněji řečeno s imaginárními *dramatis* personami. Vnitřní divadelnost tohoto přístupu slibuje ostatně už název třetího článku „Deus ex machina“. Článek sám se však — přes svůj divadelní název — nezabývá divadlem, ale literaturou. Děj (příběh) literární fikce je totiž STROJ NA ZPRACOVÁVÁNÍ VĚDOMÍ SVÉHO ČTENÁŘE. Jestliže — navíc — jednou z „dramatických osob“ příběhu je stroj, dochází k „obnažení postupu“ (případně, abychom užili termínu z proslulého paradoxu, k momentu neverbální, faktické AUTOLOGIE), přičemž opravdový STROJ je použit jako nástroj literárního stroje). Podle Žolkovského je možno roli STROJE NA ŘEŠENÍ PŘÍBĚHU svěřit jak stroji, tak i ne-stroji, člověku, jazyku, fantazijní postavě, řece, poště, zbrani, přísloví atd.

Žolkovskij píše hravý esej, bezmála *causerii*, občas maličko nepřesnou, například když se tu od „jazykových mašin“ skočí k mašin(k)ám popisovaným jazykem, vcelku je

to však pěkná, hladce fungující mašinka, kde skok od „boha z mašiny“ k těm ostatním mašinám je anoncován už názvem.

„Generativní poetika“ je problém, kterým se do hloubky zabýval Jiří Levý. „Generativní přístup“ k problému „tvoření chápaného jako řada po sobě následujících rozhodovacích kroků“ byl podle něho předjat *Filosofií kompozice* E. A. Poea, nutno jej ovšem odlišovat od výkladu kauzálního. „Existuje pluralita možných generativních modelů“, zatímco kauzální výklad je nesnášenlivý a usiluje o monopol. „V první etapě strukturalistická metoda nahradila pozitivistický kauzální nexus pojmem FUNKCE. Zároveň však ztratila možnost empirické kontroly, což právě generativní přístup aspoň zčásti kompenzuje [...] Heslo pozitivistů *savoir pour prévoir* je tak vystřídáno heslem *savoir pour construire*, přičemž strojový překlad a umělá poezie jsou vedlejším produktem tohoto nového postoje“ (554). Podobně jako Žolkovskij bere i Levý v úvahu „zbývající polovinu semiózy“, totiž polovinu připadající na příjemce. Je však jediný, kdo se snaží i ROZPOZNÁVACÍ PROCES jakožto recepční protipól procesu generativního chápat — co do krokování — jako ROZHODOVACÍ PROCES a (co do výsledku) jako SDĚLOVACÍ PROCES; dohromady to dává PROCES UČENÍ, což samo není nic než hra s úplnou informací.

Praktickým cvičením v generování příběhu je pak Jurije K. Ščeglovova „Vdova z Efesu“, pro niž jako výchozí zadání slouží známá epizoda z Petroniova *Satyrikonu*. Ščeglovův článek je variantou generativního postupu popsaného Žolkovským v jeho studii o Ejzenštejnovi. Tentokrát jde o to vysoukat příběh z hypotetického zadání, jímž je byt i poněkud naivní — *idée morale*. Stálo by za to pokusit se vyšlechtit jiný stromeček generovacích kroků, „realističtější“ („statistický“ či „probabilistický“ a „induktivní“), na rozdíl od „idealistického“ či „deduktivního“, popovytahovaného z půdního substrátu předchozích dvou generativních cvičení. Je ovšem otázka, zda by byl takový postup (abychom parafrázovali heslo Gorkého) „ze stovky vdov jedna vdova“ vůbec schůdný.

Generativní a rekognitivní přístup, přes svaté nadšení svých zastánců, nepatří do „silné“ či „tvrdé“ sémiotiky, ale do poněkud změkčené: Poeův esej, přestože geniální, se nedotýká žádné ze „silných“ sémiotických otázek. Ostatně — proč by to dělal?

Oproti tomu esej Alda Rossiho „Symbolismus jako zvláštní jazyk“ — jak o tom svědčí sám název — míří na samé jádro sémiotiky. Naneštěstí — po tolika staletích, ba tisíciletích symbolických teorií a výkladů — ztratil už pojem symbolu svou vnitřní soudržnost a patří spíš kulturní historii než sémiotice. Rossi kombinuje obojí a snaží se zachránit vnitřní konzistenci pojmu. Z jeho teoretických úvah v úvodních odstavcích mi není vždycky úplně jasné, kdy mluví o SYMBOLECH JAKO VĚCECH, SYMBOLECH JAKO IMITACÍCH, ZÁSTUPKÁCH VĚCÍ, symbolech, které jsou OBRAZY SYMBOLŮ JAKOŽTO VĚCÍ (či věcí jako symbolů), a o symbolech jako JMÉNECH SYMBOLŮ-VĚCÍ, atd. Další odstavce se zabývají jak epizodami z historie různých symbolických literárních žánrů (alegorie, pastorála), tak i prehistorií sémiotiky, jak je možno ji vidět v exegetické literatuře. Beze všech pochyb to všechno patří do „archeologie“ lidského myšlení. Nesmírně zajímavé jsou i paralely mezi symbolismem a TAJNÝMI JAZYKY, tj. jazyky umožňujícími komunikaci „s vyloučením třetího“.

To, co navrhuje Roland Barthes, je „lingvistika diskursu“ čili TRANSLINGVISTIKA, disciplína, která by měla převzít štafetu tam, kde finiš lingvistiky končí. V lingvistice je maximální jednotkou věta (i když Žolkovskij a Meščuk ve svém papíru ukázali, že to není tak docela pravda). Pro translíngvistiku je tudíž minimální jednotkou VÝPOVĚĎ (promluva, *discours*, *utterance*, *énoncé*). Barthes navrhuje systematiku a metodologii postulované disciplíny a klade důraz na postulát vyčerpávajícího popisu; o to, aby popis byl vyčerpávající, se už postará stratifikace translíngvistiky do různých „úrovní popisu“ podle vzoru lingvistiky. Takovýto „soubor úrovní už vytvoří ucelené kontinuum, kde každý prvek určité úrovně bude nabývat smyslu pouze vklíčením v prvky úrovně bezprostředně vyšší“ (582).

Zvláštní důraz pak klade na REFERENČÍ a SITUAČNÍ CHARAKTER translíngvistiky, protože „za hranicemi věty, v univerzu diskursu, se smysl stává fatálně referenčním“ (583). Ostatně „jejím esenciálním úkolem (totiž translíngvistiky) je kódovat (že by *code civil* nebo *code pénal*?) referenci“. Promluva proslovená mimo situaci (což je do uší a zároveň i do očí bijící případ zcela nepatřičně situované výzvy „Otevřete dveře“ vykřikované na poušti) je translíngvistickou analogií propozičních funkcí v logice (což není tak úplně marný postřeh!). Zdá se však, že Barthes chápe referenci a situaci jen jako další rubriku „kontinua“ (?) lingvisticko-translíngvistických úrovní, a ne jako jsoucná zásadně odlišné sémiotické povahy.

Barthes nabídne pouze prozatímní definici diskursu (581), kterou tvoří *genus proximum* („každá konečná rozloha řeči“) (*de la parole*), zúžený některými *differentiae specificaе*.⁴⁾ Jedna z těchto specifických odlišností připadá docela evidentní („jednotná z hlediska obsahu“), druhá, totiž „*culturalisée* — snad „kulturně kódovaná“ — jinými činiteli, *par des facteurs autres que ceux de la langue*“, poněkud mlhavější než samo definiendum, třetí („pronesená a strukturovaná s ohledem na sekundární cíle komunikace“) je cirkulární, protože Barthes definuje diskurs sekundárními cíli, sekundární cíle jako příslušné do translíngvistiky, a translíngvistiku jako disciplínu o diskursu. V prozatímní definici na tom řekněme nezáleží. Nicméně Barthes přidělí diskursu druhotnost cílů, tj. vlastnost specifickou z hlediska translíngvistiky, zabývající se o konkrétní (= sekundární) cíle komunikace, na rozdíl od lingvistiky zabývající se pouze finalitou *in abstracto*. („Předmět zkoumaný lingvistikou je omezen na finalitu čisté komunikace.“) Připisujeme-li však takto objektu deskripce vlastnosti deskripce samé, je už docela závažná logická chyba i v prozatímních definicích, totiž klasické směšování, matení či záměna tzv. LOGICKÝCH ÚROVNÍ. A tatáž chyba je latentní ve způsobu, jímž Barthes pojednává o principu reference a situace.

4) Tato část Barthesovy definice se shoduje s Harrisovým vymezením citovaným Hižem: „Konečná výpověď, něco (a thing) napsaného nebo řečeného.“

Když je už řeč o úrovních: to, že je Barthes velice citlivý na tzv. lingvistické úrovně a zároveň zcela lhostejný k úrovním logickým, se zdá být celkem v souladu s jeho lingvistickou orientací nadřazenou všemu ostatnímu. Pojem referentu, věci, o níž je řeč, pojem, „jejž lingvistika vřdycky odmítala kodifikovat“ (583), je, jak Barthes správně podotýká, lingvistice cizí. CIZÍ v pravém slova smyslu: není to jazyk, je to EXTRATEXTUÁL. V lingvistice, která nepracuje s tímto pojmem, neexistují LOGICKÉ PARADOXY, a není tu tedy ani důvod odlišovat logické úrovně; ačkoli pojednává v jazyce o jazyce, lingvistika snadno rozliší oba jazyky (v případě jazykové různosti), nebo je vůbec nepotřebuje rozlišovat (v případě, že je to jeden a tentýž „národní“, etnický jazyk). Z toho důvodu neměla lingvistika nikdy zapotřebí signalizovat právě takovou odlišnost: lingvistická terminologie se v tomto směru vůbec nevyvinula a termín *metajazyk*, tak jak se prosadil ve francouzské sémiologii převážně lingvisticky orientované (ve významu „odborná hantýrka“ či prostě terminologie), je přímo zneužitím tohoto velevýznamného sémiotického rozlišení. Říkám SÉMIOTICKÉHO, protože tzv. logické úrovně a logické paradoxy jsou ve skutečnosti SÉMANTICKÉ, tedy SÉMIOTICKÉ úrovně, právě tak jako paradoxy. A „referent“, „situace“ atd. jakožto SÉMIOTICKÉ, zároveň však EXTRATEXTUÁLNÍ, „extraznakové“ entity musí i v translingvistice, pokud i ona chce být sémiotikou, respektovat jejich extratextuální charakter. Nebo, abych si vypůjčil Barthesovu poněkud nebezpečnou slovní hříčku, *l'univers du discours* není univerzum DISKURSU, rozpravy o diskursu, a extratextuály, byť v textu samém, nejsou textuály.

Tváří v tvář nebezpečí logických paradoxů se Barthesovy starosti o lingvistické úrovně mohou jevit jako zbytečný luxus. Dá se namítnout, že jeho teorie je zgruntu aplikacionalistická a že byla vytvořena jako nástroj analýzy románu a jiných forem fikce; celé pasáže ostatně svědčí o tom, že Barthes má na mysli (a že mu leží na srdci) ani ne tak situace a referenty reálné, jako především fiktivní, a „projekce“ těchto extratextuálů do lingvistického a „translingvistického“ plánu díla. I v takovém případě musíme re-

ferent či situaci — kupříkladu situaci repliky — pojmout extratextuálně. Což znamená, že text dejme tomu románu nutno chápat jako HIERARCHII TEXTŮ a HIERARCHII EXTRATEXTUÁLŮ, bez ohledu na to, že některé z nich jsou FIKTIVNÍ a dokonce i TEXTOVÉ, naplno řečeno, že některé EXTRATEXTUÁLY jsou TEXTUÁLY. (Co je snazšího než realizovat textovou fikci!) Jinak se nedá mluvit o sémiotice, nejvýš jen o lingvistickém rozboru románu.

Problém sémiotických úrovní není pro Barthesa nový: sám se přecho často ohání termínem *metajazyk*, i když v Hjelmslevově smyslu či ve vlastní (scestné) „mytologické“ interpretaci. Jeho sémiotické myšlení se ostatně vyvíjí, i když téměř výlučně — a s rozvinutými prapory — cestou pokusu a omylu; odraziv se od neuvěřitelných premis je schopen vydedukovat zázračně fungující systém. Podobně jako Hjelmslev vidí před sebou mnohapatrovou věž sémiologie. Zdá se však, že zapomíná na existenci přízemí: jazyk, aniž by musel být opatřen nálepkou „metajazyk“, může referovat (jednat) kromě jiných věcí (kromě jiných „referentů“) i o jazyce, a tento jazykový referent (referent, který je — náhodou — sám jazykem) může sám referovat o dalším referentu, který je — náhodou — rovněž jazykový, atd. Tento sémiotický suterén zasluhuje rovněž sémiotickou deskripci.

Barthes vězí, jak se zdá, natolik hluboko ve svém „jazykovém vězení“ (doupěti), že ztratil citlivost, aspoň pokud jde o tuto sublingvální oblast, pro rozdíly sémiotických úrovní. Jak je zřejmé z jeho jiných děl, nevnímá ani ZÁSA DNÍ ROZDÍL mezi KONOTATIVNÍMI „PŘÍROZENÝMI ZNAKY“ (v přírodě právě tak jako ve společnosti), charakterizovanými metonymickými, ko-okurenčními, endomorfními, horizontálními vztahy mezi „označenými“ a „označujícími“ patřícími do téže sémiotické vrstvy (či úrovně), a DENOTATIVNÍMI („normálními“) ZNAKY, vyznačujícími se metaforickými, exomorfními vertikálními vztahy, kde označující funguje na vyšší úrovni, na metaúrovni, vůči svému označovanému.

Problém (sémiotických) úrovní je existenční problém sémiotiky. Traktování, které neudělá otázku (sémiotických)

úrovni svým kardinálním problémem, zanedbává samu znakovou esenci, ba i sám *raison d'être* sémiotiky: sémiotika zanedbávající problém úrovně je *contradictio in adiecto*. Totéž platí o translingvistice, pokud má ambice být sémiotikou. Zdá se proto, že by pro ni (pro sémiotickou translingvistiku) mohlo být nejvhodnější sáhnout po takových konceptuálních systémech, které mají rozlišování úrovně přímo v popisu práce. Což je mimo jiné případ pojmových dvojic znak — referent, text — extratextuál (L. Zawadowski), jazyková (řečová) událost — vypravovaná událost (Jakobson), informace o jazyku — informace o světě, vocabulář jazyka — „vocabulář“ skutečnosti⁵⁾ (Žolkovskij a Melčuk), zkratka pojmy jasně odlišující POPISOVANÉ CHOVÁNÍ (popisovanou interakci) od CHOVÁNÍ POPISOVATELE SAMÉHO, tj. od interakce popisovatel (popisující systém, vypravěč) — čtenář. Není pak těžké popsat v těchto termínech další situace (úrovně), kde vypravovanou či popisovanou událostí je sám *speech event* (samo vypravování či popisování), kde interakce sama je slovní a kde pak vypravování přechází ve vypravování o vypravování. Mnohé osvědčené strukturalistické termíny budou tím asi (pro potřeby sémiotiky) silně znehodnoceny, dokonce i termín FUNKCE, přes svou syntaktickou užitečnost.

To je také případ Proppových NARATIVNÍCH FUNKCÍ v aplikaci Clauda Bremonda („Syntaktické kombinace funkcí a narativních sekvencí“).

Zatímco Žolkovskij a Ščeglov se ve svých příspěvcích málem vžívají do chování — a uvažování — autora (vypravěče) při generování příběhu trochu jako při manipulaci s loutkami (ne náhodou si Žolkovskij vybral generativní postupy filmového režiséra), Bremond se drží výlučně na úrovni VYPRÁVĚNÉ UDÁLOSTI, tj. čistých referentů, a doufá, že se mu podaří vydestilovat „čistou narativitu, zcela zbavenou slovního podkladu“ (Barthes), přičemž Proppovo dílo (vedle binárních opozic a generativní gramatiky) zůstává tím nejvydatnějším standardním zdrojem sémiotických podnětů. Bremond věří, že Proppovy funk-

ce mají širší závažnost, dokonce i pro srovnávací studium lidského chování a pro antropologii. Je tu ovšem možnost i postupu z opačné strany, postupu vycházejícího z axiomatických teorií lidské interakce a jejich aplikací na narativní obsahy, jak to dělá například Rapoport (1960). Křížová aplikace by asi ukázala oba postupy v ostřejším světle než zaujaté přivrženeckví. Já osobně jsem nejvíc zaujat pro „algebru konfliktů“ Lefevra a Smoljana (1968) a antropologii Gregoryho Batesona, dva přístupy respektující právě MNOHAÚROVNĚNOU podstatu lidské interakce

Nebezpečí diagnostikované jako latentní u Barthes se projevuje v akutní formě u Tzvetana Todorova. Laclosovy *Nebezpečné známosti* jsou brilantní román, Todorovův „Choderlos de Laclos a teorie vyprávění“ brilantní esej. Co do literární formy je to dokonalý protějšek románu: preludium a třídlíná fuga na slovo PERFORMATIV.

Když roku 1959 v opatství Royaumont při památném setkání britských a francouzských filosofů přednesl J. L. Austin svůj vskutku epochální „Performativ — Konstativ“, netušil, že odzátkoval láhev a vypouští džina. V prvních příkladech, jimiž svůj objev ilustroval, byl performativ řečový akt s konstitutivní vlastností slovesného pojmenování (označení, „onálepkování“) sebe (= aktu) samého jako toho kterého (řečového) aktu a mluvčího vykonávajícího (řečový) akt jakožto vykonavatele toho kterého (řečového) aktu, takže akt byl svou vlastní nálepkou a onálepkování aktem (součástí aktu): *Křtím tuto loď jménem Liberty. Omlouvám se vám. Vítám vás. Zahajuji schůzi. Vzdávám se předsednictví. Radím vám, abyste to udělal.* (Caton 1963: 22) To jsou performativy v „normální formě“. Austin doporučoval, pokud je chceme odhalit, dosadit do vět, které je, jak se domníváme, obsahují, na zkoušku sebereflexivně užité ukazovací zájmeno *tímto*. Pak džin posedl Austina samého a rozsah pojmu se rozšířil i na případy bez zmíněné vlastnosti nálepkování sebe samého, charakteristické pro „normální formu“, a nakonec i na všechny konstativní věty, protože se „musíme ptát, zda pronesení konstativní věty není samo konáním (performováním, performancí) aktu,

5) Dodejme i (dodatečně, a mimo kontext recenzovaného sborníku) distinkci signa — res (sv. Augustin) a tedy i Ianua linguarum — Ianua rerum (Komenský).

totiž aktu konstatování“ (Caton 1963: 30). Austin sám tehdy chápal svoji teorii jako prozatímní: „Co potřebujeme, je obecnější teorie těchto aktů, a až ji budeme mít, protiklad ‚konstativ vs. performativ‘ ji sotva přežije.“ Jak víme, přežil: performativy jsou dnes velká móda a pátrá se po nich v podsklepi bezmála každé věty.

Ona „obecnější teorie“ nepochybně existuje a existovala už tehdy, třeba u Ruesche a Batesona (1951) či u Wienera (1954) nebo Goffmana (1959), chápajících lidskou komunikaci jako druh lidské INTERAKCE. Všudypřítomnost performativů lze potom pochopit jako syntaktický průmět tohoto elementárního interakčního momentu přítomného v každé komunikaci, podobné takovým syntaktickým průmětům pragmatických (situačních) kotvení, jako jsou *shifters*, egocentrické prvky, ukazovací a odkazovací částice, prostě deiktika, atp. Jedinou výhodou pojmu performativ je tato „průmětová“, lingvistická povaha (performativy prozrazuje jejich náklonnost k první osobě a k deklarativním slovesům), nevýhodou abstraktní charakter a „všudy-přítomná“, neohraničená vágnost, která jejich hodnotu poněkud zpochybňuje.

Právě to však, zdá se, očarovalo Todorova natolik, že razí svůj vlastní termín a svou vlastní teorii performativu *synnominního* (souzákonného?), kam zahrnuje všechno vyprávění v první osobě o osobě třetí (!) a snad i o čemkoli jiném, a performativu *autonomního* (samozákonného), kam patří všechno mluvení v první osobě o sobě samém, tedy i performativy v pravém slova smyslu. Své teorie pak používá k analýze *Nebezpečných známostí*.

Představme si poněkud jiný, řekněme modelový případ sémiotické analýzy samé formy románu tohoto typu, románu *epistolárního*. Východiskem takové analýzy by asi byla analýza dopisu jako PSANÉ PROMLUVY. Dopis má svou syntax, odvozenou z písemné podstaty, svou sémantiku (dopis může informovat, popisovat, vypravovat), někdy i „dvouetážovou“ (pokud vypravovaná událost je sama „řečovou událostí“, třeba „konverzační událostí“), a svou pragmatiku (dopis je PSANÁ, KORESPONDENČNÍ INTER-

AKCE, případně — chcete-li — PSANÝ PERFORMATIV: může slibovat, hrozit, klamat, pomlouvat, šířit klepy, žalovat, „zraňovat“ i „zabíjet“). Navíc má svůj celkově sémiotický charakter, jsa autentickým výrazem svého autora (jeho *endomorfním obrazem*, řekl by asi Porębski, ovšem jen pokud nebyl diktován — a tedy podvržen jako autentický — někým jiným), a zároveň *exomorfním obrazem* popisované události. Načež by ideální analýza asi pokračovala popisem možného dalšího osudu dopisu mimo původní komunikační situaci (*habent sua fata epistulae*) a mimo jeho vlastní — tedy V NEVLASTNÍ — FUNKCI. Mimo původní komunikační situaci, pro niž byl určen (a doručen, pokud byl doručen), nemůže dopis plnit svou funkci, i tak však plní svou funkci REPRESENTATIVNÍ (L. Zawadowski, 32) a je schopen komunikovat, vypovídat. Jako dokument (jako *automorfni obraz*, a zároveň i *endomorfni obraz* vztahu i jako *exomorfni obraz* popisované události) může být UŽIT či ZNEUŽIT. A nakonec by se naše imaginární analýza dopisu jako psané promluvy zaměřila na sémiotiku QUASIDOPISU (analogického quasisoudům, z nichž podle Ingardena sestává literární fikce) čili fiktivního dopisu jako LITERÁRNÍ FORMY, na jeho syntax, sledující syntax „přirozeného“, skutečného dopisu, jeho dvouetážovou sémantiku a jeho fiktivní pragmatiku. To není vše: román v dopisech může mít — a obvykle má — i další FIKTIVNÍ PRAGMATICOU (INTERAKČNÍ) DIMENZI: může PŘEDSTÍRAT, že není románem, tedy že NENÍ FIKTIVNÍ, ALE SKUTEČNOU SBÍRKOU DOPISŮ ZVEŘEJŇOVANOU VÝLUČNĚ S CÍLEM ZÚČASTNĚNÉ KOMPROMITOVAT. Tolik naše imaginární „ideální“ analýza, a to je asi tak způsob, jak by mohl či měl sémiotik postupovat, pokud by se chtěl dobrat složité, vskutku sémiotické podstaty románu hrajícího hru na „NIKOLI ROMÁN, LEČ (značně nebezpečná!) SBÍRKA DOPISŮ“, což je hra, kterou hraje román Choderlose de Laclose.

Todorov nepostupuje takto, ba ani opačně, což by taky šlo. Možná že by to považoval za primitivismus, nebo že pokládá hierarchickou stavbu Laclosova románu za

evidentní, či dostatečně objasněnou pasáží o přímé řeči (*style direct*). Nepokouší se improvizovat něco jako „sémiotickou teorii dopisu“, i když by snad podle naší „stínové“ analýzy měl. Něco by tím — sobě i nám — přece jen ujasnil. Třeba aspoň sémiotickou podstatu TOHOTO ZPŮSOBU narace, narace ve (fiktivních) dopisech. Ukázalo by se tím — možná —, že to vlastně není tak docela narace, ale spíš dramatizace (až na to, že *dramatis personae* tohoto dramatu, aspoň toho hlavního, toho, který je tu — snímán ve velkém detailu — v ohnisku pozornosti, spolu komunikují, víc: interagují PÍSEMĚ). Todorov nic z toho neudělá, a nevyjasní to tedy ani čtenáři, ani sobě samému. Protože se však každé zanedbání, zvláště pak nedbalost vůči sobě samému, mstí, nedokáže pak adekvátně interpretovat podstatu románu v dopisech. Jeho výklad principů NARACE a REPRESENTACE (606) IN ABSTRACTO je vynikající. Jeho aplikace na román je nesprávná: už jen proto, že vyprávění ve fiktivním dopise není vyprávění, ale REPRESENTOVANÉ VYPRÁVĚNÍ. To není totéž, aspoň z hlediska sémiotiky. Je ovšem otázka, zdali Todorov vůbec chtěl psát sémiotickou studii, protože to, co napsal, není ani sémiotika, ani translingvistika, ale jen běžná, ne-sémiotická literární teorie. Nezajímají ho sémantické rozdíly mezi reprezentací a narací, ale jen rozdíly gramatické. Nezaujala ho translingvistika dopisů, nejvýš tak ještě dopis jako literární forma. Píše teorii vyprávění přizdobenou — trochu jako kroužkem v nose — termínem *performativ*.

Škoda že zanedbává sémiotické principy. Možná spoléhá na to, že pragmatické vztahy mají své strukturní, intratextové (vnitřně textové) protějšky, které můžeme najít cestou lingvistické analýzy, pokud bychom chtěli (a uměli) jít touto cestou, čistě metodologicky snad i elegantněji. Zatím ho to však nutí komplikovat, co by mohlo být jednodušší, pracovat s velmi abstraktními (a velice vágními) termíny místo s konkrétními a jasnými. Je to velmi dramatické, zajímavé, kultivované, vzrušující — a v případě Laclosova románu — málem autologické stylu analyzovaného díla. Žel však neschopné vystihnout jeho vpravdě sémiotickou strukturu.

5. LINGVISTICKÁ NELINGVISTIKA JAKO KLÍČ K SÉMIOTICE (PROBLÉM CITACE)

Doporučuji číst naši knihu, nebo aspoň její poslední sekci od konce. Začněte s esejem Stefana Morawského „Základní funkce citace“. Pak si nalistujte práci Zofie Lissé „Estetické funkce hudebního citátu“. Pak obraťte zpátky na Borise S. Švarckopfa a jeho „Lingvistické problémy citace“. Pak si přečtete „Výrazy v uvozovkách — Příspěvek k poznání sémantiky básnického textu“ Marie Renaty Mayenowé, a nakonec první studii celé sekce „Popisy nebo citace“ Anny Wierzbické.

Nejdřív vám citace připadne jako MARGINÁLNÍ PROBLÉM, patřící ani ne tak do sémiotiky, jako do *Kulturgeschichte*. Jediným sémiotickým rysem citátů a citování se zdá být to, že jsou prý neklamnými (?) znaky vzdělanosti. Viděny očima historie literatury, nabývají dalších pozoruhodných rysů: rysů instituce; květů akademického folkloru; pečeti ortodoxie a autority; stvrzení kontinuity a legitimacy; problému klasického dědictví; poznámek pod čarou... Morawski má mnoho bystrých postřehů, zejména ke vztahu citace a archetypů. Jeho esej je záměrně heterologický ke svému předmětu: esej o citacích programově bez jediného citátu! Na pozadí takové vskutku panoramatické šíře Morawského zájmů jeví se pak problém ještě nicotnější, okrajovější, knižnější a esoteričtější. Morawski však ve svém výčtu pomíjí dvě veledůležité funkce: citace je, či aspoň bývá, AKTEM LÁSKY. Lásky k čemu, snad k moudrosti? Moudrost přece nespočívá ve slovech, ale spíš v hlubších strukturách! Existuje-li však cosi jako perfektní formulace hluboké, hloubkové, ba hlubinné myšlenky, formulace krystalické dokonalosti a čistoty, může být citace aktem lásky právě k takovému dokonalému vtělení. Anebo aktem nenávisti či opovržení, jde-li o hanebný podvrh či politováníhodný zmetek. Druhý aspekt, který postrádám, je autorskoprávní. Jakobson kdysi řekl: „V jazyce neexistuje soukromé vlastnictví — všechno je tu zespolečenštěno“ (Lévi-Strauss a Jakobson 1953). SOUTKROMÉ VLASTNICTVÍ nicméně EXISTUJE v citacích, jak

o tom svědčí jurisdikce, zejména americká, a copyright: citace jsou kombinace slov opatřené popiskem („visačkou“) se jménem autora, tedy výrobce, případně i majitele práv a distributora.

Lissá chápe citaci jako DIALOG S MINULOSTÍ, jako estetický problém *antefakt*. Škoda že si velice zúžila pojem hudební citace a vyloučila takové hraniční jevy jako kontrafakturu, variace, parafrázi, pasticcio (znovu — ač jinak — nastolující problém duchovního vlastnictví) a — škoda, přeškoda — i parodii. Lissá stanoví estetické postuláty pro hudební citaci, a velice dobře chápe ontologickou strukturu citace jako DVOJÚROVŇOVOU (677). V širším pojetí byla by to myšlenka velké sémiotické závažnosti, protože citace mění „asémantickou povahu“ zvukových struktur a činí nás účastníky ZROZENÍ JAZYKA (i když jen *ad hoc* jazyka) z živého znění či provozování HUDBY. (Tento jazyk je svým způsobem METAJAZYK, ale ontologické začátky našeho mluvení jsou také podobným způsobem citační, imitační a metalingvální!) Ostatně existuje zajímavý pokus o lingvisticky orientovanou hudební teorii na bázi analogického principu citace (Asafjev 1930), i když, jak se zdá, Lissá je vzácný případ sémiotika nezatíženého břemenem lingvistiky. Přestože vyloučila parodii, nezapomene na parodickou citaci a v několika stručných pasážích projasní knihu nevтіravým mementem, že jak k sémiotice, tak i k muzice patří humor.

Švarckopf rovněž pochopí citaci především z hlediska DIACHRONIE a PRAGMATIKY („cizí řeč“), nicméně jeho termín *vosproizveděnie* (reprodukování) odkazuje, právě tak jako Lissé postřeh o dvojúrovňové povaze citátu, k SÉMANTICE. Problém si však poněkud zúží: prý se to týká výhradně „psaného jazyka“ a „vysokého stylu“ (658, 659). Citace je totožná s problémem „CIZÍ ŘEČI“, což je hned další důvod vidět ji jako jev, jehož vysvětlení je plně v kompetenci stylistiky. Různým stylům života odpovídají různé styly promluvy (diskursu), problém „jiné osoby“ má navíc aspekt i „kolektivní jiné osoby“ či „jiné situace“, což souvisí s parodií atd. Švarckopfovou slabinou (i slabůstkou) je, že

podobně jako mnozí jiní pojímá otázku funkce jako otázku vzniku a původu.

Naproti tomu Mayenová chápe citaci ČISTĚ SYNCHRONISTICKY a popisuje ji v souvislosti s problémem jazyka objektového a metajazyka, výrazů průzračných, obracejících naši pozornost k věcem, a výrazů neprůhledných, obracejících naši pozornost k výrazům samým, scholastické *suppositio formalis* na jedné a *suppositio materialis* na druhé straně, a samozřejmě i „přímé řeči“ atd. Právě v jejím příspěvku je — konečně! — citován Bachtin, který toho tolik řekl o „přímé řeči“; ocitujme jej tedy i my: „Uvozovky uvádějí druhý hlas, aniž mu tím však přiznávají plnou rovnoprávnost“ (561). Mayenová zdůrazňuje důležitost tohoto „druhého hlasu“, nemluví však o naučné próze, ale o poezii, a projeví sklon interpretovat i metafory jako citace. (Švarckopf jde v tomto směru ještě dál.) Citace se vyznačují („vyznačují“ v obojím smyslu) uvozovkami, jež samy jsou „arbitrárními znaky“ (a dodejme, že metametalingvistického charakteru). Mayenová nám — žel — ve svém francouzském referátu nesdělí, že její mateřština má přímo geniální výraz pro uvozovky, tak geniální, že slouží nejen za ocitování, ale i za zapamatování, výraz „*cudzysłów*“. Poněkud sporné je už její tvrzení (možná že sugerované právě tímto výrazem!), že uvozovky signalizují, že slovo jimi orámované patří k poněkud jinému subkódu daného jazyka. Od některých výrazů se vskutku distancujeme právě takto, uvozovkami, jsou to však, přestože je tak vyznačujeme, skutečně citáty? Zdá se spíš, že citáty nemají v principu vůbec nic společného s *langue*, ale jediné s *parole*, a není tu tedy na místě mluvit o kódu. Ostatně KÓD a CITACE jsou trochu mimoběžky: NECITUJEME Z KÓDŮ, ale Z TEXTŮ, aktuálních či potenciálních. Jakmile se výraz stane součástí určitého subkódu, ztrácí své „uvozovky“, svůj „soukromovlastnický“ charakter (zajímavý problém obohacování slovníku, tedy diachronie!). V dvojazyčné (bilingvní) či trojazyčné komunikaci, kde se dva či tři kódy prolínají, necítíme vůbec uvozovky. Funguje tu prostě nový *ad hoc* kód,

kde metaforické výrazy nefungují jako citace, ledaže by šlo — jako u T. S. Eliota (Morawski 699) — o citované metaforu. Aby bylo jasno: Mayenowá nemluví o „citování z kódu“. Zavádí však termín kód ve smyslu *langue*. Jak brzy uvidíme, citace skutečně patří k jinému kódu a kóduje jinak, teď ovšem v jiném slova smyslu slova kód, ne už lingvistickém, ale spíš (nelingvisticky) sémiotickém či informačněteoretickém, což Mayenowá sama naznačí, když definuje citaci jako IKONICKÝ ZNAK.

Konečně *punkt widzenia* Wierzbické, nejpokročilejší ze všech. Chápe citaci čistě sémanticky a synchronisticky jako princip společný jak mluveným, tak i psaným textům. Citace a vlastní jména jsou CIZÍ TĚLESA uvnitř textů, vážná překážka pro jakýkoli algoritmus vytvořený pro dešifrování, strojový překlad či lingvistickou analýzu. Citace je nutno brát jako jednoduché, neanalyzovatelné jednotky a vyznačit, tj. vyřadit předem. Je tu ovšem komplikace. Kromě zjevných citací existují i KAMUFLOVANÉ CITACE, KRYPTO-CITACE, a ty je nutno rozpoznat, demaskovat a rovněž vyřadit. Wierzbická navrhuje, jak to udělat (vzájemné nahrazení), a uvádí tyto příklady maskovaných citací:

- * *Dobrá lyžař se usmál.*
- * *Opravdový umělec odešel.*
- * *Idiot zmlkl.*
- * *Velice vysoký muž se posadil.*
- * *Docela hezká dívka usnula.*

Nezvyklost těchto vět je dána tím, že používají citátů predikativních výrazů ve funkci (zdánlivého) podmětu. Predikativní výrazy, tj. výrazy popisující skutečnost a zároveň i náš vztah k této skutečnosti, nemohou fungovat jako gramatické subjekty (podměty), protože úkolem podmětu je identifikovat extratextuály, a nikoli je popisovat. Tento typ citací (případně autocitací) je častý v humoristické literatuře, jak autorka dokládá příklady z Mrožka, Dickense, Milna, La Fontaina a Cervantese: ZDÁNlivÉ DESKRIPCE užité v těchto větách jsou CITACE, jejichž funkcí je ironie, groteska, výsměch, lyrizace atd.

To je všecko. Je v tom však klíč k sémiotice, právě zde,

v sekci o citacích, přesně lokalizováno, v následujících dvou citacích o citacích:

Výraz v uvozovkách [...] z hlediska metalingvistické informace není než vlastním jménem sebe samého. V tom smyslu lze tvrdit, že je svým vlastním ikonickým znakem.

(Mayenowá 648–649)

Analýza, která by zacházela s takovými heterogenními elementy na téže úrovni jako se základním textem, byla by evidentně chybná.

(Wierzbická 627)

Přestože se obvykle považují za marginální problém, citáty jsou sémiotický problém *par excellence*. PROBLÉM, S NÍMŽ SÉMIOTIKA STOJÍ A PADÁ. Sémiotika je nemožná bez citací, jak teoreticky, tak i prakticky (to poslední se podařilo — nechtě — dokázat Morawskému). V sémiotice citací máme sémiotiku *in miniatura*. Pokusme se nastínit její základní principy.

Obě výše citovaná tvrzení naznačují cestu. Citát jako TOKEN (= jednotlivina) je IKONICKÝ ZNAK PŮVODNÍHO VÝRAZU, ať už chápaného jako TOKEN nebo jako TYPE. Citát, či přesněji JAZYKOVÝ CITÁT, je ikonickým znakem svého EXTRATEXTUÁLU, který díky své skutečně výjimečné, protože TEXTUÁLNÍ povaze je jedním z oněch extratextuálů, které je jazyk schopen REPREZENTOVAT IKONICKY. Víc než ikonicky: citát je jedním z oněch ikonů či „materiálních modelů“, které prohlašují Rosenblueth a Wiener za NEJLEPŠÍ MODEL, protože „nejlepším modelem [jedné jednotlivé] kočky je jiná, nebo pokud možno táž [jednotlivá] kočka“. Vyloučíme-li možnost „téže kočky“, dostaneme přesně náš případ, případ jednotliviny reprezentované jinou jednotlivinou. Tento způsob reprezentace je vysloveně „nelingvistický“, či přesněji NEJAZYKOVÝ způsob reprezentace extratextuálií. Jazyk, tam, kde si počíná skutečně jako jazyk, neužívá tohoto způsobu reprezentace extratextuálií, dokonce ani oněch extratextuálií, které jsou textové. Jazyk neužívá „nejlepších modelů“, nereprezentuje svět ani jeho fragment dvojčetem skutečného světa — nebo jeho příslušné části — přineseným po vzoru učenců z ostrova Balni-barbi „ve velkém ranci na vlastním hřbetě“. Specificky

„jazykový způsob“ jde cestou přesně opačnou, cestou NEJHORSÍCH MODELŮ, cestou „zkratek“ (Bellertová a W. Zawadowski), „těsnopisu“ (Sørensen); a pokud jde o ony extratextuálie, jež jsou texty, specificky jazykovým způsobem by byl nepřímý způsob, opis, parafráze, a nikoli přímý způsob ikonickou imitací originálu či mírně zmenšeným faksimile, tak jak to na samém počátku této recenze předvádíme úplnou citací úplného názvu recenzované knihy. To není jazykový způsob reprezentace, ale způsob, jakým pracují výstavy (expoziční, *exhibitions, shows*), způsob bezmála divadelní. Je to však věrná citace.⁶⁾ Citace nejsou arbitrární ani konvenční, ale tvrdě vymahatelné: uvozovkami bereme na sebe závazek. Nejsou diskretní, ale přísně analogové (to jenom díky svým originálům, diskretním, se mohou chovat diskretně, digitálně). Ve skutečnosti je „gramatika“ citací SUSPENDOVANÁ⁷⁾ GRAMATIKA, jejich dvouetážová sémantika — aspoň v jednom patře — NELINGVISTICKÁ SÉMANTIKA se specifickými paradoxy, které nás ujišťují, že citát vadného textu (jde-li nám o tu vadu), je správný, je-li vadný, a vadný, je-li správný. A protože citát někdy přeroste ve skutečnou imitaci (což se týká především citátů z mluvených promluv v mluvených promluvách), platí v citátech i JINÁ FONETIKA, eventuálně i PARALINGVISTIKA, fonetika imitující fonetiku originálu.⁸⁾ Řečeno zoologickou analogií, citáty jsou lingvistickým protějškem pavoučků žijících symbioticky s mravenci v téměř dokonalém mimikri (až na počet nohou) přesně tak, jako žijí citáty s jazykem a v jazyce.

6) Čistě jazykový, a tedy lineární způsob reprezentace onoho titulu (jazykový způsob, ať už píšeme či mluvíme, je lineární) by byl poněkud neohrabaný a musel by znít asi takto: „Titul této knihy tvoří matice o třech sloupcích a čtyřech řádcích. Každý řádek připadá na jeden jazyk, každý sloupec na jeden termín. První řádek je anglický, druhý francouzský, třetí polský, čtvrtý ruský, první sloupec patří čtyřem jazykovým ekvivalentům (anglickému, francouzskému, polskému a ruskému) českého slova jazyk atd.“

7) Dodatečně, teprve letos (2002) mě napadá slavný citát z Coleridge, jeho „willing suspension of disbelief“.

8) To existuje nejen v mluveném jazyce, ale i v psaném, zejména pak v tištěném. Dokladem budiž nejen již připomenutá citace matice, ale i Čapkova *Válka s mloky*; jejíž třetí díl je psán formou „kolekce dobových výstřížků“ a který takovou kolekci imituje i svým typografickým ztvárněním.

Tento nonlingvistický manifest můžeme přeformulovat v poněkud méně patetickém a výstižnějším znění nebo, řečeno výpůjčkou z Beethovena (O, Freunde, nicht diese Töne! Sondern lass' uns andere und angenehme anstimmen), zanotovat takto: citáty JSOU jazyk, ale jazyk používající nejazykového způsobu reprezentace. Protože však to, co tento jazyk reprezentuje, je rovněž jazyk, tedy něco, co samo reprezentuje, citáty, reprezentující jazyk, přejímají k NEJAZYKOVÉMU, CITÁTOVÉMU ZPŮSOBU NAVÍC I JAZYKOVÝ ZPŮSOB REPREZENTACE. Tento jazykový způsob je ovšem převzatý, nahodilý (protože to, co se tímto způsobem předvádí, je — náhodou — jazyk), doslova „z druhé ruky“, a tedy SEKUNDÁRNÍ. Řečeno termínem vypůjčeným od sémiotiků z Tartu, použitým však v přesně opačném smyslu, než ho chápou v Tartu, citáty můžeme prohlásit za SEKUNDÁRNĚ MODELUJÍCÍ SYSTÉM. Což je závěr odporující koncepci Tartu, ale v souladu s fakty.

A teď, vybaveni klíči, za které vděčíme Mayenowé a Wierzbické, můžeme vyrazit na cestu — hurá! — zpátky k titulnímu listu. První zastávka, Choderlos de Laclos. Všecky ty dopisy, z nichž se román skládá, jsou pochopitelně citace, přesněji quasicitace, řečeno termínem Morawského, nebo pseudocitace, pokud trváte na původu, okolnosti samé o sobě sémioticky irelevantní. Totéž platí o filmovém dialogu. Jak víme, ne všichni filmoví sémiotici to vědí,⁹⁾ nicméně Jackiewicz užívá velmi šťastné metafory, když mluví o „skutečnosti citované na plátně“ charakteristické pro „metonymický film“, což je neobyčejně výstižné, tím spíš, že to vysvětluje nejen metaforický (= reprezentace), ale i metonymický (*pars pro toto*, část vytržená ze souvislosti, za celý text) princip vlastní ne pouze filmu, leč právě citaci. Ten je tu ostatně vždycky, dokonce i tehdy, citujeme-li nejen úryvky („citáty“ v obvyklém slova smyslu), ale i plná znění: i v takovém případě je citovaný text jen částí širšího systému či celku („autora“, „člověka“), vždyť

9) Věděl to však Honzl, kupodivu už v době, kdy zvukový film i on sám, ač zkušený divadelník, ale pramálo zkušený filmový režisér, teprve začínal. [Pozn. 2002]

koneckonců jediné díky synekdoše a metonymii můžeme my, Balnibarbírané, s sebou nosit ve svých rancích „celého Shakespeara“, o citátech (*partes pro toto* tohoto „celého Shakespeara“) ani nemluvě. A pokud jde o řečnickou otázku Barthesovu citovanou Jackiewiczem „Imaginez-vous une littérature-vérité, analogue au cinéma-vérité?“, odpovídáme, i když se to od nás nečeká a snad ani nesluší: „Oui. Une littérature des documents humains, une poésie d'inventures, collages, une littérature de la citation.“ Oceňujeme postřehy o citaci u Šaumjana (249) a Pelce (96, 105), akceptujeme je však ve zpřesnění podle Mayenové a Wierzbické.¹⁰⁾ A chápeme, že citace v úvodním odstavci Žolkovského příspěvku „Deus ex machina“ (539), přestože je to autocitace, vždyť Žolkovskij zde cituje autentický odstavec sebe samého, není tu ve funkci „odvolávky k autoritě“, ale za účelem předvedení další „lingvistické mašiny“, mašiny zvané citát. Pak, v sekci zoosémiotiky, vteřinku zapochybujeme, zda mluvící ptáci, přestože v pravém slova smyslu *nemluví*, vlastně necitují? Zapudíme tuto hloupou myšlenku, jen co si uvědomíme *dvojetážovost* citace, zatímco zde, u mluvící „němé tváře“, jsme tu aspoň v suterénu?! S odvoláním na papír Skalmowského si klademe otázku, ve který moment individuální hravá zkomolenina, řekněme parodická autocitace, ztrácí charakter citace a začíná být užívána „vážně“, akceptována jako prvek *ad hoc* kódu, rodinného subkódu nebo profesního slangu atp. U Sørenseny nám dojde, že celý jeho příspěvek na téma *Bůh existuje — kentauři neexistují* a celé jeho řešení je vlastně o citacích. A podobně se vrátíme k Bogusławskému (145) a Bellertové (242) a najdeme i zde detaily týkající se živého problému citací. A tak krůček za krůčkem dospíváme k poznání, že jenom část našeho, lidského komunikování je antroposémiotická (Sebeok), že jenom část našeho antroposémiotického komunikování je jazyková, že jenom část našeho jazyka má

10) Wierzbická poukazuje na to, že v mnoha učebnicích gramatiky můžeme ještě pořád najít tvrzení typu „spojka může mít i funkci podmětu, jako je tomu např. ve větě „a je spojka...“, a že nesprávnost podobných tvrzení je zřejmá. Důkazy, k nimž se uchyluje Todorov, když chce prokázat, že „týž postup (vyprávění skrze dopisy) může plnit protichůdné funkce“, jsou však nesprávné přesně ze stejného důvodu.

logiku (Suszko, Padučevová), že jenom část „má“ gramatiku (Revzin) a — konečně — že jenom část našeho jazyka je jazyk!

Existence NE-JAZYKA UVNITŘ JAZYKA nepochybně ovlivní naše představy o povaze jazyka „jako celku“, totiž jako CELKU, pokud se v případě jazyka vůbec dá mluvit o celku (kdepak slepci a SLON?!), a ne o SYMBIOTICKÉM MNOHAÚROVNĚM KOMPLEXU HETEROGENNÍCH SÉMOTICKÝCH PROSTŘEDKŮ, znaků, signálů, ikonů, ukazování a sdílení sebe samých i našeho „teď“ a „zde“ i odkazů k nám samým, našemu teď a zde, naší situaci atd. Jsou to spíš multimédia než jedno jediné médium, se zpětnou vazbou a ostatními zabudovanými mechanismy, jako jsou *shifters*, „závorkové (parentetické) výrazy“, tematicko-rematická struktura (větná funkční perspektiva) atd. Systém tohoto druhu nelze popsat jako bezesporný systém, aspoň v sémiotice ne, když lingvistika je už *lege artis* povinna se tvářit, jako by jím byl. Sémiotika by si však měla přiznat, že je to systém plný SÉMANTICKÝCH ENKLÁV, komplex, který sám není než sémantickou enklávou uprostřed automorfního obrazu světa.

Dosud byla sémiotika služkou logiky, lingvistiky, filosofie i antropologie. Teď se zdá, že už přišel čas postavit se na vlastní nohy a vybudovat vlastní nezávislý obecně sémiotický systém, systém zkonstruovaný tak, aby otázky a řešení vztahující se k přirozenému jazyku bylo možno přeformulovat způsobem (obecně) zajímavým. Zdá se mi, že to nebude možné bez svého druhu filosofie znaku (zatím všechny pokusy v tomto směru nebyly než filosofií jazyka), obecného systému pojatého co nejširě, třeba jako obecná teorie reprezentace, případně ještě širě.

Bud jak bud, nevěřím, že sémiotika byla vynalezena v Delfách. Spíš, pokud se tak už vůbec stalo, pak tedy v ulicích Athén.

Léto 1971 (anglicky) 18. 7. 2001 (česky)

V údobí mezi napsáním této recenze (jaro 1971) a jejím uveřejněním (jaro 1973) ustavila se pod patronací prof. RNDr. Otakara Zicha (ml.) pod ne sice mocnými, přesto však v té době už ideologicky neprůstředními křídly Československé kybernetické

společnosti Pracovní skupina pro sémiotiku, přesněji řečeno dvě skupiny, brněnská a pražská. V obou jsem měl prsty jako iniciátor a v obou zaúčinkoval i jako zahajovač, v brněnské 10. dubna 1972 přednáškou „Role modelu a originálu v lidské komunikaci“ — tak byla aspoň oznámena v *Členském oběžníku ČSKS* 3/1972 z 25. 3. 1972, v pražské zanedlouho poté (25. 5.) poněkud vyčerpávajícím (bohužel!) přehledem „Současné sémiotické bádání ve světě a u nás“. Název brněnského povídání se sice shodoval s názvem bloomingtonského papíru z prosince 1970 (Osolsobě 1971), ovšem obsah byl zcela odlišný: mířil spíš dopředu k teoretickým partiím právě popisované knihy (Osolsobě 1974), jejímiž termíny, tabulkami a schémátky se hemžil čtyřstránkový cyklostylovaný (rozuměj: primitivním způsobem rozmnožený) handout.

Proč o tom mluvím: po roce, jen co se činnost v obou skupinách celkem úspěšně rozjela a mých „Padesát klíčů k sémiotice“ na stránkách *Semioticy*, tohoto u nás tehdy téměř nedostupného žurnálu AIS/IASS (Mezinárodní sémiotické asociace), konečně vyšlo, považoval jsem za svou povinnost referovat na našich schůzkách přinejmenším o (pro mne) nejzajímavější, závěrečné části („Lingvistická nelingvistika jako klíč k sémiotice“) recenzovaného tlustopisu. V Praze to podnítilo panelovou diskusi (jíž se účastnili prof. ing. PhDr. Ladislav Tondl, doc. dr. Bohumil Palek a já) „o uvozovacích znaménkách“. Členský oběžník 3/1973 ji ohlásil na 4. dubna, ale velký zájem o toto téma, na první pohled zcela nedůležité a okrajové, si vynutil pokračování (26. 4., Členský oběžník 4/1973) a pro toto pokračování jsem připravil třístránkový handout. Šťastnou náhodou jsem totiž sáhl po Poláčkových *Mužích v ofsajdu*, a sotva jsem je otevřel, padl mi oka *vzdělaný člověk* a o něco později i *nešťastná žena*, dva *kryptocitáty* přesně podle Wierzbické, a najednou jsem zjišťoval, že Poláček psal celou tuto pasáž jakoby přímo na objednávku sémiotické skupiny a její pokračující panelové diskuse! Zbývalo už jen ověřit připravovaný úryvek marginálními vlněkami typu „*uvozofky*“ (sic!), „*kryptocitát*“, „*Načeradcovi komunikují o komunikaci*“, „*komunikace o komunikaci je (někdy) komunikací o ničem*“ (jinak by si snad Načeradcovi vzpomněli, oč se vlastně hádali), „*Jeden z komunikačních paradoxů typu „Lháře“*“, „*Další „Lhář“*“ atp. Už Karel Čapek objevil v *Mužích z ofsajdu* (*Lidové Noviny* 11. 2. 1931) ne pouze znamenitý a vskutku láskyplný humoristický román, ale přímo *odbornou*, takřka *národopisnou* (dnes bychom řekli *antropologickou*) *monografii* o lidu fotbalovém (a v předchozích Poláčkových románech neméně soustavnou entografii či etnologii lidu kavárenského, karbanického atd.). Ovšem ani on — tak jak měl pro tyto věci skvělý postřeh — nebyl s to docenit *Muže v ofsajdu* jako cosi mnohem obecnějšího, abstraktnějšího, ba hlubšího (?), totiž jako přímo geniální pojednání sémiotické, skvělou sondu do každodenního lidského komunikování a jeho paradoxů. Vždyť konečkonců, být tu tehdy na naší diskusi Roland Posner, autor v témže roce vydané *Teorie komentování* (Posner 1972), a být schopen číst česky (nechybělo mnoho, narozen 1945 v Praze, byl by se to mohl i naučit), byl by v oně lahůdkové ukázce z Poláčka našel všechny čtyři typy komentování (verbálního projevu verbálních, verbálního projevu neverbálních, neverbálního projevu neverbálních i neverbálního projevu verbálních), jejichž příklady jeho teorie počíná, nemluvě ani o nádherných exemplářích přímo schizogenních komunikačních paradoxů, na nichž by si smysl i sám Bateson. (Ostatně „nemluvě o ...“, když o nich právě tím „nemluvě o ...“ chystáme mluvit, není to hned další, byť jen drobounký komunikační paradox?!)

Buď jak buď, je už nejvyšší čas dát slovo — the floor is open — Karlu Poláčkovu samému:

Paní Načeradcová zašla do obchodu, kde zastihla svého manžela, jenž právě kreslil ozdobně nápis:

Báječně „levné“ ceny!

Slovo „levné“ dal do uvozovek, protože viděl v této značce prostředek k okrášlení své výkladní skříně.

„Ten Eman je věru vzdělanej člověk,“ počala paní Načeradcová rozmluvu.

Pan Načeradec vyencil falešný chrup, pokrčil rameny a mírně kolébal hlavou ze strany na stranu.

„Je vzdělanej člověk!“ opakovala paní Načeradcová s důrazem.

Hlava pana Načeradce se kývala rychleji.

„Ty musíš mít dycky kontra,“ zaútočila paní Načeradcová, „když já řeknu bílý, u tebe je to černý.“

Hlava se zastavila ve svém pohybu, zato obočí se zdvihlo.

„Máš moc řeči, Richard!“ děla paní Načeradcová přísně.

Pan Načeradec přitiskl lokte k tělu a obrátil dlaně k nebesům.

„Nejlepší s tebou vůbec nemluvit,“ mínila paní Načeradcová hořce.

Pan Načeradec vydal ze sebe zvuk „cs-cs“.

„Jeden aby se s tebou pořád hádal. Podruhé radši nebudu mluvit. Hned je u nás rámus, že pro hanbu nemůžu jít mezi lidi. My jsme už tím prohlášený.“

Pan Načeradec rozpřáhl ruce a oslovil visící covercoat.

„Nóó? Co tomu říkáte? Já se hádám!“

Dříve než mohl covercoat odpovědět, ujala se slova paní Načeradcová: „Nóó? Tak já se hádám!“

„No, a nehádáš se?“

„No, a hádám se?“

„Tak se nehádej a mlč!“

„Já jenom řeknu, že je vzdělanej člověk, a už je rámus.“

„Říkám já, že není vzdělanej člověk?“

Do krámu vstoupil obchodní cestující. Při jeho spatření našli manželé svornost a podnikli útok na cestujícího. Za pokřiku: „Nic nepotřebujeme, máme všechno, obchody nejdou,“ vytlačili vetřelce ze dveří.

Po jeho odchodu chtěli opět navázat rozmluvu, ale nemohli si vzpomenout, o čem mluvili.

*

Vzdělaný člověk vydal se mezitím naproti dětem ke škole. Zavedl je do Karlovy ulice a tam počal svou vychovatelskou činnost. Tam vytáhl z kapsy hadrový míč a pravil: „Já jsem Prokop.“

„Já jsem Prokop!“ zvolal Otáček a sáhl po míči. [...] Zápas se rozvíjel a hráči nasadili pekelné tempo. Nebylo přestávky mezi halfímy a hra se nedala počítat na minuty. Nebylo soudce, chybujiícího soudce, diplomatického soudce, ani soudce mlhy, který by přimhuřoval jedno oko a lehčí přestupky proti fair play kompenzoval těžšími. Hráči projevovali disciplínu, nepřipravovali se přílišným mluvením a gestikulováním o přizeň sportovně uvědomělého obecnstva, jehož počet vzrůstal. [...] Za stavu 567 : 438 pro mužstvo Prokopovo doznal zápas nenadálého přerušení.

*

Paní Načeradcová radila se právě se svým svědomím, jakou sklenici zavařeniny by měla otevřít, když tu se přiblížil k domu manifestační průvod. Ten průvod měl malebné uspořádání.

V čele kráčel muž s čepicí na hlavě a modré zástěře. V ruce nesl láhev, ve které mezi znojenskými okurkami plaval hadrový míč. Vletěl tam, jak se tvrdilo, při výkopu z roku.

Vedle muže kráčela jeho manželka a měla plamennou přednášku proti uličnictví, které se v poválečné době povážlivě rozmohlo. [...] Průvod uzavíral strážník s tlustým zápisníkem. Shromáždění přijalo jednomyslně rezoluci „ten velký chlap by měl mít z toho rozum a ještě ty děti kazí“ a nato se rozešlo v důstojném klidu.

Paní Načeradcová se s nářkem zmocnila svých dětí a strčila je do koupelny. Za pomoci mýdla a žínky podařilo se jí pod nánosem hlíny objevit obličej dcery Hanky. Děti byly opatřeny svetry, šálami a obvazy a pak bylo telefonováno pro lékaře. Medicínská autorita prohlásila jejich stav za uspokojivý, načež vzala honorář a odešla.

Po jeho odchodu pravil pan Načeradec k paní Načeradcové: „Ten Eman je vzdělaný člověk.“

Paní Načeradcová smáčkla slzu v oku.

Pan Načeradec opakoval svou myšlenku.

Paní Načeradcová rozhodla rukama a ptala se několika nepromokavých plášťů, viděly-li nešťastnější ženu, než je ona. Má-li ještě dále trávit svůj věk s tím surovcem, který nemá ohled na její nervy. Když gumáky mlčely, tu prohlásila nešťastná žena, že to tak nenechá a že půjde k mamince.

Nato pan Načeradec řekl, že vůbec nic neřekl, že nic neříká a že mlčí.

SÉMIOTIKA SÉMIOTIKA OTAKARA ZICHA

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

Vilém Mathesius

Roku 1925 vyšel — jakoby stranou dosavadního hlavního působení svého autora — nevelký soubor statí Viléma Mathesia (či jak by to on sám skloňoval: Mathesiuse) *Kulturní aktivismus*. Autor, jinak řádný profesor anglické filologie na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy, tu shrnul pět úvah, jimiž přispěl do tehdy velmi aktuální diskuse k otázce „jací jsme“, mimo jiné i na téma „česká věda“. V této statí — závěrečné statí celého spisku — popisuje Mathesius nejprve celkový stav, a jeho objektivní nálezy zní: „Věda česká je dnes [...] bohatě rozvinuta a v [...] informovanosti a kritičnosti úsudku snese měřítko opravdu vysoké. [...] [Ale žeň] původní, vpravdě tvůrčí vědecké produkce [...] zdaleka [...] neodpovídá výši našeho [...] odbornictví a čtyřicet let samostatné české univerzity nám vyneslo poměrně málo badatelů významu opravdu evropského.“ Po této objektivní anamnéze následuje diagnóza: „[Našemu] vědeckému světu [se] nedostává odvahy, která by se nebála provést velkou koncepci a raziti nové dráhy.“ A etiologie choroby? „Moderní české ovzduší vědecké není [...] příznivé pro vzrůst vědeckých tvůrců. [...] [Pozitivistická] bázeň před smělejší myšlenkou a nevyzkoušenou cestou, pozitivistické lpění na drobných faktech bez úsilí spojit je velkou koncepcí ve skutečné poznání, [...] pozitivistická skeptičnost a malodušnost, [...] neosobní knižnost a sobecká atomičnost [...] není přízniva vzrůstu vědeckých tvůrčích individualit.“ Prognóza není sice zcela

infaustní („*Není to stav, který by se nedal změnit*“), chce to však usilovnou terapii, případně protetiku. Ježto „*individuální odvahou nevynikáme*“, je možno a radno ji „*ve vědě stejně jako jinde posilovati vhodným ovzduším nebo nahradit speciální naší odvahou korporativní*“. Jak vidět, od slov nebylo daleko k činům a od analýzy k programu: nepochybně už zde se připravoval Pražský lingvistický kroužek, snad nejimpozantnější doklad české vědecké odvahy korporativní, znamenitý výsledek strategie vypracované v tomto zdánlivě zcela okrajovém spisku...

Roku 1931 vyšel — jako teoretické vyvrcholení celého dosavadního vědeckého a svým způsobem i uměleckého díla svého autora, zároveň však jako jeho netušený epilog — rozsáhlý spis Mathesiova o dva roky staršího univerzitního kolegy Otakara Zicha *Estetika dramatického umění*. Jeho autor, jinak řádný profesor estetiky a navíc hudební skladatel (či, jak by to asi on sám raději slyšel: hudební dramatik), shrnul zde v definitivní formulaci látku, již během dvaceti let několikrát přednesl jako univerzitní čtení, vyslovil v maximálně zhuštěné formě svoje názory na všechna umění vůbec (takže nechybíme, budeme-li jeho knize říkat zkráceně Zichova *Estetika*) a vytvořil tak svoje vpravdě životní dílo, sumu dvacetiletého experimentování, celoživotního studia, mnohaleté introspekce i dvaceti pěti let tvůrčích zkušeností na poli dramatické tvorby. Zichova kniha je samou svou existencí jakoby nepřímá, ale tím účinnější polemika s Mathesiovými výroky o české vědě, polemika nikoli výslovná, polemika slovy, nýbrž polemika činy (nebo je to jen výjimka, která potvrdila pravidlo?). Nenajdeme tu ani nejmenší exhibici informovanosti či kritičnosti úsudku, dvou vynikajících ctností české vědy; není tu jediný odkaz k literatuře, o bibliografii ani nemluvě, natožpak kritické zhodnocení literatury tématu, dokonce ani té nejprevaratnější, nejaktuálnější a nejdiskutovanější. Jak vidět, Zich odmítá psát poznámky na okraj názorů cizích, přiznává však svou genetickou poplatnost názorům svého učitele Otakara Hostinského, i když se od nich, při vši úctě, podstatně odchyluje. Není tak docela *up to date* ani faktograficky (dvacátá léta!), ani názorově, ale to, zdá se,

Zichovi ani trochu nevádí; vůbec má až nestydatou odvalu být sám sebou, originální nikoli odlišností za každou cenu (tedy negativně), nýbrž, jak říká Mathesius, pozitivně, ve smyslu samostatnosti a „určitosti mravní i myšlenkové“, takže tam, kde je třeba, s naprostou samozřejmostí razí nové dráhy. O neosobní knižnosti nemůže být vůbec řeč: terminologická přísnost a kázeň prozradí sice profesionální návyk matematika (i když i v tom se projevuje osobitost), celá kniha je však zároveň zcela osobním vyznáním divadelního aficionada a zároveň i tvůrčí konfesí dramatického umělce. Pozitivistickou malodušností Zich jakživ netrpěl, ovšem „pozitivistická metoda“ je mu „ve vědě samozřejmým požadavkem“, právě tak jako Mathesiovi (to jsou Mathesiova slova, Mathesius ovšem myslí metodu empirickou), nikde však nepřekonal Zich svůj „pozitivismus“ či „psychologický pozitivismus“ velkolepěji a impozantněji, nikde nešel za smělejší myšlenkou a nevyzkoušenější cestou a nikde také nedosáhl obdivuhodnějšího výsledku spojením drobných fakt velkou koncepcí ve skutečné poznání...

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

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

Kromě funkce faktického — ale tím přesvědčivějšího — argumentu s diskusí o charakteru české vědy a kromě svého významu odborného (estetika, divadelní věda) — jakož i metodologického (důsledně synchronní popis — rys

Mathesiovi jistě obzvlášť sympatický) byl tu ještě jeden rys, který nemohl Mathesiovi ujít. Mathesius a jeho družina se totiž hned od počátku zabývali *kromě jiného* i sémiotikou, či jak se tehdy říkalo, sémiologií, a právem se dnes všeobecně považují za průkopníky v této oblasti. Nebyli to samozřejmě zdaleka první moderní badatelé, kdo o věci přemýšleli — Bolzano a Boole to dělali sto let, Peirce sedmdesát, de Saussure nejméně dvacet pět před nimi —, byli však zřejmě první, kdo si vytyčili a kolektivně přijali — řečeno termínem Jerzyho Pelce — *sémiotiku jako program* (Pelc 1978).

Naproti tomu Zich, přestože si nikdy nevytyčil sémiotiku jako program, sémiotický program de facto plnil; sám si to sice neuvědomoval, uvědomil si to však (téměř) nepochybně Mathesius, zcela prokazatelně však Mukařovský. Nevědomost a neuvědomělost vlastního počínání nijak nezmenšuje velikost Kolumbových zásluh a je historicky zcela pochopitelná. Předně: sémiotický program Kroužku se teprve rodil, zatím byl jen naznačen v *Tezích* (1929), plně bude vysloven až poslední den Osmého filosofického kongresu v Praze, dva měsíce bez dvou dnů po Zichově smrti, klasickým *expoze* Jana Mukařovského, a půl roku nato — skutečně jako program — v redakčním prohlášení prvního čísla prvního ročníku *Slova a slovesnosti* (Havránek a kol. 1935). Jisté je i to, že Zich sám jevil v posledních letech života stále větší sympatie pro Mathesiův kroužek a jeho zaměření, chybí však sebemenší náznak, že by měl jakékoli sympatie pro termín mezi kroužkaři tak běžný, termín „znak“. Možná že matematiku Zichovi vadila jeho vágnost, možná že empirik Zich byl zároveň ve střehu před jeho nebezpečně univerzálními aspiracemi. Buď jak buď, Otakar Zich šel svou vlastní cestou. To v očích Mathesiových rozhodně nebyla vada, ale spíš přednost: kdo věděl lépe než Mathesius, že „*ve vědě se všechno jen hemží záhadami, na něž je možno a nutno útočiti po různých cestách*“, kdo si přál víc než on, aby „*obraz vědce do krve zápasícího se svým problémem*“ byl povždy „*něčím, na co se zírá s úctou, podivem a napětím*...“?!

Individuální průkopnictví v jakékoli oblasti — tedy i sémiotické — má ovšem proti skupinovému (či — s Mathe-

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

Tyto pochybnosti se objevily a objevují, zejména dnes, kdy je ze sémiotiky sice světová móda a ze smečky celosvětové hnutí, kdy jsme však náchylni spatřovat v Zichovi nejvýš pouhého předchůdce (skutečných) sémiotiků, tedy, řekněme, psychosémiotika, a uznat jej — v nejlepším případě — za jednoho ze starozákonních proroků ohlašujících příchod sémiotického Spasitele. Nicméně Zich, přestože se nezehná termínem znak (který měl vždy v nelingvistických oborech náramně neurčitý obsah, takže to byl skutečně víc signál než pojem) a přestože o sémiotice nemluví, sémiotik je. Objevil a přesně popsal sémiotickou podstatu divadla, i když ji nedokázal jako sémiotickou označit a klasifikovat, stejně jako nedokázal takto klasifikovat ani svůj vlastní přístup, zatímco ti, kdo se (po něm!) o sémiotiku divadla pokoušeli vědomě a programově, slepě zaměřeni jen na „pach smečky“, sémiotickou podstatu divadla nejenže neobjevili, ale ani — v jeho výkladu — nepochopili a často dodnes nechápou. Přitom *Estetika dramatického umění* — bez ohledu na svůj název — je klasické a dodnes aktuální dílo sémiotiky nejen divadelní, ale sémiotiky vůbec. Zde nejde o posmrtnou rehabilitaci, zjednání dodatečných zásluh, ani o lichocení panu Jordánovi, že vlastně celý život „*faisait de*

la prose“. *Nepochopili jsme Estetiku dramatického umění, jestliže jsme ji nepřčetli jako sémiotiku*.

Dík svým zcela mimořádným schopnostem a lidským kvalitám, které jsme vyzdvihli už v úvodu tohoto článku, díky sémiotické podstatě divadla, a také díky tomu, že v Zichovi samém dřímá latentní sémiotik, dokázal Zich ve své *Estetice* vystihnout sémiotickou podstatu divadla, takže jeho kniha je sémiotika *avant la lettre* bez ohledu na to, že o sémiotice či sémiologii v ní nepadlo ani slovo. Naproti tomu nemít to vše, ale mít k dispozici nějakou hotovou sémiotickou teorii, byl by asi postupoval jako dnešní „sémiotik divadla“ a bral prostě jeden po druhém všechny základní sémiotické pojmy a takříkajíc je „aplikoval na divadlo“, což ve skutečnosti znamená, že by je aplikoval na některý z velmi rozšířených a zdánlivě zcela přirozených *názorů* na divadlo.

Takovouto historickou zásluhu musíme naštěstí Zichovi odepřít. Postupoval totiž docela jinak. Ne aplikací hotových sémiotických pojmů na nehotové ponětí o divadle, ale vyjasňováním samého pojetí divadla, podstaty divadla. Protože však samou podstatou divadla je sémiotika, sémiotiku tím objevil; samozřejmě také díky tomu, že sám cosi jako sémiotik odjakživa byl a že se z něho potom skutečný sémiotik v dotyku se sémiotickou skutečností postupně vyvinul.

Latentní sémiotik se projeví například — v době převládající výrazové estetiky! — soustavným zájmem o problémy recepcce (otázku „estetického vnímání“ klade Zich na první místo mezi „úkoly české estetiky“), stejně jako uvědomělým úsilím o synchronní popis a genologický výzkum. Tam, kde se jiní spokojují s tím, že sledují „vyjádření“ apriorně, autorsky doloženého „obsahu“ symfonických básní Smetanových, zaměří se Zich spíše na prozkoumání jejich — jak bychom to označili dnes — „syntaktických struktur“. Ostatně v samé *Estetice* hned první rozlišení — rozlišení „teorie“ a „estetiky“ — je vlastně sémiotické: jde přesně po oné čáře, již na sklonku třicátých let, ale v náznaku už předtím, na pražském filosofickém kongresu ani ne dva měsíce po Zichově smrti, oddělí Charles Morris pragmatiku od sémantiky a syntaktiky. Teorie — podle Zicha — zkoumá

strukturu díla (jde o teorii díla umění obrazového), a je tedy syntakticko-sémantická. Naproti tomu estetika sleduje působení díla na příjemce, a odpovídá tedy tomu, co podle Morrisa patří do pragmatiky (Morris 1936).

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

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

Svou vlastní teorii koncipuje pak Zich nikoli jako teorii dramatu chápaného jako druh literární (a padá bůžek dramatu), ani jako teorii opery chápané jako nejsložitější forma hudby vokální (tím padá bůžek hudby), a dokonce ani jako teorii divadla chápaného jako příslušné umění výkoné (a povalena v prach modla divadla poplatného literatuře či — v opeře — hudbě), ale jako teorii *jediného a nedílného umění dramatického*, zahrnující jak dramatický text (což není dílo literární), tak i operní partituru (nepatřící do hudby) a posléze i umění herců, režiséra atd. atd. jako svá dílčí umění a předartefaktové složky. Dodnes nám připadá podivná ta krajně nepravděpodobná jednotná *nationalité* tohoto dramatického Švýcarska, dodnes nás Zich tak docela nepřesvědčil, že dramatický text není literatura, operní hudba není hudba, divadelní scéna není dílo výtvarné, pozvolna však začínáme chápat, že toto násilné odtržení, zdánlivě protiřečící zdravému rozumu, bylo naprosto nezbytné, mělo-li být jasně vymezeno umění dramatické jakožto *surchované území výlučné platnosti specifických zákonitostí „principu dramatickosti“*. „Jestliže se vám teze zdá být groteskní a neobvyklá a jestliže se vám při nejlepší vůli nepodaří najít nic, co by jí odporovalo, nezavrhujte ji. Mějte odvahu držet se své pravdy. Když ji mít nebudete, shledáte, že odvážnější duchové vám seberou vaše nejlepší myšlenky před nosem — a mimoto a především — je to jediný mužný čin, který můžete udělat,“ napsal v závěru svého životopisu *Jsem matematik* Norbert Wiener (1970: 238). A Otakar Zich, rovněž matematik, se této rady úzkostlivě držel už čtvrtstoletí předtím, než byla vyslovena.

Bůžkové a modly vyhnání z teorie dramatického umění se však vracejí a snaží se vloudit do teorie dramatického díla. Skutečně: až po Zicha všichni teoretici a estetiky divadla bez výjimky, Aristotelem počínaje, pokud měli definovat divadlo či charakterizovat jeho specifickou strukturu, uhnuli od tématu a místo synchronie nám podsunuli diachronii, místo definice věci nám začali vyprávět o jejím původu, buď o její fylogenezi (prehistorii a historii počátků divadla), nebo o její ontogenezi (totiž o vzniku divadelního artefaktu spoluprací umělců). A dokonce i tam, kde se upřímně

pokusili o synchronní popis, promítla se jim do něho falešná — protože pro artefakt lhostejná — procesualita postupného vznikání aspoň v podobě velmi povrchní — protože divadelní praxi otrocky kopírující — klasifikace divadelních složek, kódů či znaků. Zcela jinak postupuje Otakar Zich. Dramatické dílo není to, co se v divadle určitým způsobem kuchtí, dramatické dílo je to, co divadlo servíruje a co my vnímáme po dobu představení. Zich konstatuje audiovizuálnost (a při jiné příležitosti pak i časoprostorovost), ale nepovažuje je za specifikum, spíš jen za volný noetický rámec. To, co v divadle recipujeme, je — přes všechnu různorodost původu, již nám tak úspěšně sugerovala modla syntetická — *homogenní divadelní vjem*, na němž mohu — pokud vycházím jen z toho, co vidím, a ne z toho, co vím nebo se domnívám vědět o vzniku toho všeho — rozlišit *jedině složku stálou a složku proměnlivou*, dále relativní invarianty složky proměnlivé, ty pak identifikovat atd., jak to dělá Zich. Tím se dostáváme k opravdu pertinentní struktuře divadelní zprávy, struktuře syntaktické (struktuře „*představujícího*“) i struktuře sémantické (struktuře „*představovaného*“, abychom užili dvojice termínů, které lze najít v Zichovi samém), a odtud pak k definici dramatického díla jakožto specificky umělecké zprávy („umělecké dílo“), které má charakter *ikonického znaku* („zobrazující“) se specifickou *syntaktikou ve specifickém materiálu* („hrou herců na scéně“) a *ji prostředkovanou sémantikou* („vespolné lidské jednání“). Zichova definice dramatického díla není tedy na rozdíl od všech předchozích definic genetická (typu řekněme „realizace díla dramatického básníka hereckým ztvárněním na jevišti“), ale *sémantická, sémiotická*.

Zich ovšem nemluví o syntaktice a sémantice ani o znaku a významu, mluví jen o „představujícím“ a „představovaném“ (ve smyslu „reprezentující“ a „reprezentované“) a především systematicky užívá dvojice souvztažných pojmů VÝZNAMOVÁ PŘEDSTAVA TECHNICKÁ a VÝZNAMOVÁ PŘEDSTAVA OBRAZOVÁ. Jeho individuální slovník či terminologický idiolekt se tím zřetelně odlišuje od druhových signálů smečky sémiotiků a nebezpečně přibližuje druhovým signálům smečky psychologů. Toto přiblížení

— či vlastně splývání — je zcela záměrné, naproti tomu korespondence pojmové dvojice Zichovy se zmíněnými dvojicemi sémiotickými právě proto, že nezáměrná, je víc než nápadná. Mukařovskému neušlo, že druhý pojem Zichovy dvojice, totiž „obrazová představa není nic jiného než velmi složitý a mnohonásobně zvrstvený význam“ (Mukařovský 1934). Naproti tomu „významovou představu technickou“ rozhodně nelze ztotožnit se znakem, spíš bychom ji museli opsat jako „ne-znakovou (či ne-sémantickou, syntaktickou „věcnou“) interpretaci vjemu fyzického substrátu znaku“, což zní poněkud paradoxně. Jak vidět, Zichovy termíny nejsou tak snadno a beze zbytku přeložitelné běžnými „signály smečky“. Oproti objektivizující, jakoby ontologické terminologii sémiotiky Zichova terminologie zřetelně subjektivizuje, je „noetická“, „psychologická“; oproti sémantickým dvojicím pojmů oboustranně sémiotických máme u Zicha zvláštní sprážením pojmu *sémiotického* s pojmem zřetelně *nesémiotickým*. Jak vidět, když se „ve vědě jen hemží záhadami, na něž je možno a nutno útočit po různých cestách“, je možno, ba nutno očekávat, že ani výsledky nebudou vždy beze zbytku srovnatelné: jen tak ostatně nejsou redundantní a mohou přinést víc než jen křížovou kontrolu. Významová představa technická a významová představa obrazová jsou ovšem jen dvě sémiotické varianty („sémiotická“ a „ne-sémiotická“) Zichova ústředního nesémiotického, „předsémiotického“, poznávacího principu VÝZNAMOVÉ PŘEDSTAVY. Jak vidět, nepovažuje Zich záhadu znaku za záhadu samostatnou (ostatně ji ani neuzná za hodnu vyzdvižení tímto jménem), ale podržuje ji záhadě jiné.

Na tomto místě třeba včas a důrazně upozornit, že významová představa — přes svůj sugestivní název — není význam: teprve významová představa obrazová je, což správně konstatuje Mukařovský, význam. Na tom nic nemění skutečnost, že například Volkelt — místy (1905) — nebo Panofsky (1978) či Uexküll (1940) — soustavně — užívají pro tento princip (i) termínu „význam“: význam ve významu lingvistickém, případně sémiotickém je něco docela jiného, a významová představa, a tedy i „význam“

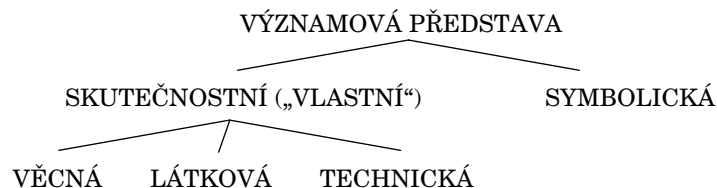
v tomto smyslu se spíše *konverziv* k lingvistickému pojmu význam, podobně jako exemplifikace je podle Goodmana (1968) subrelace konverzivu relace denotace. Na druhé straně je možno předpokládat, že význam a tento „význam“ probíhají, i když každý jiným směrem, po těchže psychofyzikologických strukturách, takže termínu „význam“ či „významová“ nebylo možná tak docela zneužito. V každém případě však pokládejme — už z metodologických důvodů — pojem významová představa za nesémiotický, i když noetický.

To, čemu Zich říká „významová představa“, je složitý hraniční a interdisciplinární jev, k němuž lze sice sepsat rozsáhlý seznam prací, ve velké většině ovšem jen takových, které se problému sotva dotknou: soustavná monografie o tomto jevu, zdá se, zatím chybí. Přes svou každodennost — či spíše každovteřinovitost — je to jev, o němž plně platí Mathesiovo „ve vědě se jen hemží záhadami“, jev, který má svou stránku noetickou, psychologickou, logickou, lingvistickou (onomastickou), jev, jehož adekvátní uchopení (introspekci, experimentem, analýzou duševních poruch, modelováním) a verbalizace (v termínech *rozpoznávání, klasifikace, identifikace, labels, denotace a exemplifikace, interpretace, představování, tvoření pojmů, usu-zování, verbalizace* atd.) se zatím příliš nedaří. Problém byl velmi živý začátkem dvacátého století zejména zásluhou Brentana a jeho školy (Marty 1908; Husserl 1913; v Polsku Twardowski, u nás i Martyho žáci Max Brod a Felix Weltsch 1913) a zásluhou Johannese Volkelta; později se zájem přesunul na poněkud speciálnější a dílčí otázku rozpoznávání tvaru, která pak z psychologie přešla do kybernetiky, a dnes je to právě robotika a *artificial intelligence*, která se vrací k problému v plné šíři. Své slovo k problému řekla i filosofie vědy, jazyka a symbolu (Goodman), antropologie (Bateson 1956), fyziologie vyšší nervové činnosti (label je vlastně druhosignální reflex) a intenzionální logika (Tichý 1969). O aplikaci sémiotiky — i když, domnívám se, poněkud příliš účelovou a zúženou — se již pokusil Luděk Kolman (1976).

V podstatě existuje dvojí základní pojetí. Jedno zdůrazňuje, že výsledek aktu má povahu soudu, ať už před-

pojmového (Brod a Weltsch) či pojmového („soudy určující“ podle středoškolské učebnice logiky Františka Krejčího), druhé vyzdvihuje a rozebírá roli ostatních činitelů, zejména představ (Volkel). Zúžené chápání pojmu a soudu jako nástrojů výlučně vědeckých a předsudky o estetickém vnímání jako o čemsi druhově odlišném od pojmového myšlení nepochybně ovlivnily terminologickou volbu Johannese Volkelta. Zich — aniž bychom chtěli předbíhat — zajímavě kombinuje obě pojetí: bere „iracionální“ termín významová představa, ale popisuje její fungování jako zcela racionální, logické. V dosavadní literatuře o Zichovi se až zbytečně zdůrazňoval fakt, že Zich našel tento termín v prvním díle Volkeltova *Systému estetiky*. Je to jen půl pravdy a platí to nejvýš o Zichově *Estetickém vnímání hudby*. Po dvaceti letech, v *Estetice dramatického umění*, převzal už Zich tento termín jedině od sebe a k nepoznání jej změnil. Přesněji řečeno: termín zůstal, pojem je zcela jiný. Přesto — nebo právě proto — stojí za to oba pojmy srovnat.

Volkel rozeznává tyto druhy významové představy:



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

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

Významové představy VĚCNÉ najdeme v předmětných uměních (lépe je ovšem užívat termínu Darstellende Künste), ale také v přírodě. Růže podobně jako namalovaná

růže v nás vybaví věcnou představu růže. Věcné představy však zcela chybějí v uměních náladových (hudba) stejně jako v architektuře: ani hudba, ani architektura nepředstavují. Na rozdíl od hudby však architektura (a díla uměleckého průmyslu) fungují jako užitkové předměty (dům, stůl) a v tomto výslovnějším (ausdrücklicherem) a skutečnějším (wirklicherem) smyslu jim patří zřetelný věcný význam: jsou praktický význam i volná hra, užitkovost i fantazie v obou těchto uměních spojeny ve vysoce osobitý celek.

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

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

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

Jak vidět, ve Volkeltovi není ani zbla sémiotika. Nehledě na zvláštní ontologii, pro niž domy a stoly věcmi jsou, sochy, obrazy a znějící události však nikoli, je Volkel, zdá se, zcela slepý vůči tzv. úrovním abstrakce (růže versus namalovaná růže), což je ovšem nejtěžší hřích proti sémiotice vůbec. Snad je to tím, že vždycky nedokáže rozlišit hledisko příjemce od hlediska původce, pro něhož růže, která mu „stála modelem“, byla reálná (což je ovšem další provinění proti sémiotice), snad je to i tím, že nedokáže rozlišit význam a významnost (což je naopak hřích mimo sémiotiku, bohužel však i v sémiotice dost častý). Jako klasifikace významností (představ o významnosti) by bylo Volkeltovo dělení vcelku pochopitelné, rozeznávalo by významnost skutečnou a symbolickou, a skutečnou by pak dělilo na věcnou, technickou a látkovou. Jisté je, že s prvním dílem svého *Systému estetiky* nebyl Volkel spokojen a že

jej později přepracoval, klasifikace významových představ však zůstala v podstatě tak, jak byla. Přesto je jeho systém z hlediska estetiky samé neobyčejně cenný a Zicha jistě inspiroval. Podle Volkelta — stejně jako Zicha — je předmět estetiky povahy psychologické, a Volkeltovým cílem je tedy vytvořit v prvním díle deskriptivní základnu tohoto předmětu. Postupuje proto od počitků a jejich vjemového docelování k představám a odtud k významovým představám, které je nutno chápat v souvislosti s principem *reprodukce*, tj. znovuvnímání již vnímaného a znovupoznání již poznávaného (332–335). V celém procesu hraje důležitou roli slovo („Wortvorstellung“), protože však skutečná představa se v běžném životě dostaví jen výjimečně (zato v umění prý častěji), funguje místo ní pouhá *možnost představy* (Wortvorstellungsmöglichkeit, Sachvorstellungsmöglichkeit). Na druhé straně významové představy splývají se stejnorodým vjemem a v každodenním životě se obvykle tak „zahušťují“, že přecházejí v „pocit známosti“ (Bekanntheitsgefühl), pocit, při kterém máme *jistotu* (Gewißheit), že významy věcí známe. (Kupodivu pojem možnosti představy má konverzivní protějšek v možnosti identifikace v intencionální sémantice, „zahuštěním“ v realitě i umění operuje v poněkud odlišném smyslu i Goodman, a Gewißheit — což je kromě podvědomí, totiž nevědomí, jeden z leitmotivů Volkeltova díla a vyskytuje se i v podobě Erinnerungsgewißheit, Gefühlsgewißheit, Gewißheit der Wahrheit a nakonec i das Intuitiv-Ursprüngliche der Gewißheit von Du — svádí, díky své etymologii, abychom ji chápali ve smyslu laingovského „vím, že vím, proto vím“, tedy jako jakési „nadvědomí“. Samo vědění (Wissen, Kenntnis, 144) Volkelt ovšem vylučuje — podobně jako pojmy — z oblasti estetická. Kromě významových představ rozlišuje Volkelt i představy asociované, předem podmíněné, docelující a pohrávající si. Estetické představy se ovšem přibližují pocitům, vzniká *Bedeutungsgefühl* (pocit významu), a tím se Volkelt dostává k vlastnímu tématu, k budování systematiky estetických pocitů, nálad, typů vcítění, to vše v důmyslném zřetězení, jehož zákonitost se Volkelt pokouší naznačit mimo jiné i symbolickým zápisem, což všechno dohromady

vytváří z první poloviny prvního dílu pozoruhodný pokus o vystižení struktury lidského prožívání. (Druhá je pak věnována estetické normě.)

Zatímco Volkelt postupoval jako introspekující psycholog (Peirce by jeho metodu nazval ideoskopii, phaneroskopií, eventuálně fenomenologií), Zich si počíná spíš jako kybernetik a především jako sémiotik. Volkelt se snažil zrekonstruovat celou vnitřní strukturu černé schránky našeho estetického prožívání, Zich je docela spokojen venku, bere černou schránku jako černou schránku a popisuje jen vstupy a výstupy této jakoby logické mašiny. První, co zjistí, je, že octne-li se na vstupu stroje cokoli, objeví se na výstupu příslušná významová představa. Druhé zjištění, k němuž dospěje, je toto: octne-li se na vstupu něco, co je samo — peirceovsky řečeno — *representamen* čili znak, dochází na výstupu k rozštěpení dosud jednotné významové představy ve významové představy dvě: v technickou — upozorňující nás právě na to, že jde o nějaké *representamen*, dejme tomu obraz, sochu či hereckou kreaci — a v obrazovou, tj. představu toho, co je tu znakem reprezentováno, zpřítomňováno.

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

Přesto není snadné vyhledat k Zichovým sémiotickým termínům „legitimně“ sémiotický ekvivalent. Kupodivu ze všech klasických sémiotických termínů má k Zichově

terminologické dvojici nejbližší Peirceův *interpretant* (v překladu B. Palka a D. Shorta „interpretans“), bez ohledu na to, že je to u Peirce termín nepárový. Peirce (1972) sice rozeznává několik druhů interpretantů (bezprostřední, dynamický, finální atd., čímž vlastně syntetizuje pojetí psychologické, reflexologické a logické), jeho klasifikace interpretantů však nijak nekoresponduje s Zichovým štěpením: všechny typy Peirceových interpretantů jsou typy Zichovy „představy obrazové“, zatímco Zichově „významové představě technické“ peirceovský ekvivalent chybí. Peirceovy teorie sice nabízejí východisko tím, že Peirce i vjem chápe jako znak, takže interpretantem perceptu čehokoliv by byla — dejme tomu — významová představa, interpretantem perceptu znaku významová představa technická (vjem „zobrazuje“ znak) a teprve interpretantem znaku jako takového představa obrazová. Jelikož však interpretant je vždycky obrazový, jedna technická představa by zůstala přece jen lichovná, tj. bez peirceovského protějšku, totiž technická představa onoho znaku, jímž je vjem, tedy „představa vjemu“, technická představa „toto je vjem“. Jak vidět, termín *logická báze peirceovské sémiotiky* není natolik dobudován, aby byl schopen beze zbytku vystihnout všechny Zichovy sémiotické termíny. Kupodivu tato dvojlomnost znaku interpretovaného jako znak (představa obrazová) a znaku chápaného jako ne-znak, „jako věc“, se zdá být jakousi specialitou české sémiotiky. Najdeme ji také u Mukařovského, dokonce v roli centrální „dialektické antinomie“.

Tento specifický český rys má, jak se zdá, i specificky české kořeny. České sémiotické uvažování vznikalo nad materiálem estetickým, a estetické vnímání či fungování nese s sebou vždy určité uzávorkování, ozvláštnění, vyzdvižení a autonomizaci ukazovaného znaku. Navíc, české sémiotické uvažování vznikalo především nad nejestetičtějšími ze všech estetických materiálů, materiálem hudebním. Sémiotické (či, skromněji: sémantické) vyšetřování hudby, jímž u Zicha — v tradicích Hostinského — všechno začalo, nedávalo ovšem Zichovi příležitost uvažovat v objektivních, „noetizujících“ termínech (např. v Zichem zavedené dvojici „představující“ — tj. reprezentující — a „představo-

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

Zich ovšem nepsal knihu o významové představě, a pracoval tedy ve své knize tento princip jen v míře naprosto nezbytné. To ovšem neznamená, že princip nedomyslel: z toho, co je v knize explicitě vysloveno, můžeme aspoň někde dost dobře odhadnout, jak asi vypadá těch zbývajících devět desetin ledovce pod hladinou. Především se ukáže, že v psychologovi je skryt logik, že „významová představa“ je vlastně to, čemu Brod a Weltsch říkají „předpojmový soud“ zcela v duchu Peirceovy poučky, že „dynamickým interpretantem perceptu je [...] perceptuální soud [...], jehož dynamickým objektem je percept“ (Peirce 1906), a že to, čemu Zich říká psychologie, je velmi blízké tomu, co nazval Peirce „logika mentálních operací“. Se svými „významovými představami“ operuje totiž Zich přísně podle pravidel kalkulu tříd — jak jinak, jde-li o klasifikační, tj. třídotvorné soudy — a vysloví i základní logický zákon vztahu technické a obrazové představy: nepatří třídám vzájemně disjunktním.

Další rozpracování této logiky významových představ v *Estetice* nenajdeme — zřejmě zde Zich spoléhá na znalost elementární látky ze středoškolských učebnic logiky —, ačkoli právě toto hledisko mohlo být velmi užitečné pro klasifikaci znaku. Zich totiž ve své knize exponuje celou peirceovskou triádu ikon-index-symbol, k níž ovšem dospívá opět svou vlastní cestou, totiž tím, že hledá „objektivní“ zákonitost spojení obou významových představ, *objektivní* ve smyslu nadindividuálnosti, a *zákonitost* ve smyslu maximální bezpečnosti a určitosti tohoto spojení (278). Nachází

ji v zákonu reprodukce představ podle současnosti a podobnosti, přičemž současnost („vazba“) může být buď přirozená (radost-úsměv), nebo umělá, smluvená (slovo-význam). To vše je opět zmíněno jen *en passant*, jen jako něco, znalost čeho se předpokládá. Jistě, to vše je stará asociální psychologie a tu jsme dávno překonali, jenže, jak říká Karel Čapek v *Kritice slov*, „co bylo ‚dávno‘ překonáno, může se vrátit zítra jako pokrok a poslední novota“ — a skutečně: oba základní zákony asocianismu žijí dál a slavně se vrátily s Pavlovem, Freudem i s jakobsonovskou teorií metafory / metonymie a „metaforické“ či „metonymické“ afázie. Zjištěním trojího druhu spojení představ technické s představou obrazovou (a trojího druhu vazby mezi vjemem znaku a vybavením jeho významu) dostává tedy Zich celou peirceovskou trichotomii ikon-index-symbol, aniž považuje za nutné ji jako trichotomii uvést a jednotlivé druhy pojmenovat a aniž vůbec uvede na scénu či akceptuje pojem znak. Považujeme i to za jeho osobitý příspěvek sémiotice, příspěvek pronikavého analytika, neobyčejně náročného na etiku terminologie.

V jednom se ovšem Zich mýlí: v tom, že tvrdí, sotva čtenáře seznámil s principem štěpení významové představy na představu technickou a obrazovou: „*To je výlučná vlastnost umění, nikoli však všech jeho oborů.*“ Dnes není těžké Zichův omyl konstatovat, spíš je těžké jej pochopit, když je přece tolik evidentně mimouměleckých jevů znakové povahy (nebo je Zich všechny považoval za latentně estetické a potenciálně umělecké?), lze ovšem chápat, že se estetik Zich, vždy loajální své disciplíně, nechtěl pouštět za její hranice, vpravdě disciplinovaně setrívá v jejích žel příliš úzkých mezích.

Čím jiným než skrupulemi estetika, který si hned na počátku své analýzy předsevzal (44), že bude postupovat jen tak daleko, aby „složky rozbořem dosažené zůstaly ještě esteticky působivé“, ostatně vysvětlit, proč Zich odmítá aplikovat princip významové představy i na samy významové představy hrdinů příběhu, když jde přece o princip univerzální, Zichem samým osvětlovaný příkladem z každodenního života (52)? Jinak řečeno: významové před-

stavy nemá jen divák, významové představy — byť fiktivní — má i hrdina, často dramaticky neobyčejně důležité, zvláště jsou-li klamně, jako je tomu v Zichem popisovaných situacích přetvářky, skrytí, záměny atp. Při vnímání takovýchto situací dramatického díla máme tedy jako diváci významovou představu významové představy. Tak bychom aspoň popisovali takový moment, kdybychom brali významovou představu za univerzální jev: bylo by to zcela logické. Nebylo by to však, zdá se, estetické, a tak Zich prostě konstatuje, že při vnímání podobných situací pramení náš estetický zážitek z toho, že máme obrazové představy dvě (198), z nichž jedna je v rozporu s tím, co víme. Z hlediska estetiky a teorie dramatického díla je Zichův výklad znamenitý (vůbec jsou jeho pasáže o motivu skrytí, přetvářky atd. bez nadsázky geniální), čtenář-sémiotik však lituje, proč estetik Zich přece jen nepřekročil hranice, které si sám vytyčil.

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

Je zajímavé, že ve starších formulacích tohoto problému a dílčích studiích (např. ve 4. kapitole *Estetické přípravy mysli*) tuto dvojici nenajdeme, najdeme tu jen pojmovou opozici dramatická osoba/herec. Zdá se tedy, že k důslednému domyslení základního principu sémiotiky herectví došlo až při psaní knihy takřkajíc „na čisto“, zřejmě v oněch šťastných okamžicích, kdy „inspirace roste prací“ a kdy světlo, rozžehnuté dobře započatým dílem, svítí na cestu a otevírá oči svému vlastnímu autorovi, samozřejmě

pokud se jím dá vést a dovede být dobrým žákem sebe samého a pokud dovede brát svoje vlastní dílo jako *une découverte vivante* (Beauvoirová). Přímé důkazy sice chybějí, pro naši domněnku však svědčí jistá nehotovost některých pasáží a určitá ne zcela důsledná a úplná domyšlenost toho skutečně geniálního dodatečného nápadu.

Sám pojem HERECKÁ POSTAVA není jistě žádné novum a Zich jej také uvede jako pojem pro divadelní odborníky běžný. Nové je však to, že Zich tento pojem nechápe a ne-definuje geneticky (tj. na pozadí pojmu dramatická osoba chápaného literárně, jako výtvar dramatika), ale sémioticky (jako znak, který nese určitý význam), což koneckonců je dáno tím — a logicky vyplývá z toho —, jak předtím sémioticky, a nikoli geneticky definoval dramatické dílo (specifickým „představujícím“ — hereckou hrou, a specifickým „představovaným“ — a nikoli nějakým specifickým vztahem ke specifické předloze). Herecká postava je tedy „představující“ (reprezentující), *znak*, dramatická osoba je „představované“, reprezentované (56), *význam*, herecká postava je to, co objektivně existuje na scéně („Jedině ta existuje *objektivně* na scéně,“ 116) jakožto souhrn hercových akcí a pohybů, včetně pohybů mluvidel; dramatická osoba je naproti tomu obrazová představa nás, diváků, kteří si představujeme, tj. „v duchu vidíme“ „jednajícího člověka“ (jednajícího hrdinu). Vedle významové představy *obrazové* — představy „dramatická osoba“ — váže se však k diváckému vjemu objektivní herecké postavy i významová představa *technická*, představa „herecká postava“, a tu právě je nutno od objektivní herecké postavy jasně odlišovat, právě tak jako — v jiných uměních — odlišujeme sochu samu od technické představy „(toto je) socha“, či obraz od technické představy „(toto je obraz“). Vedle (objektivní) herecké postavy a (subjektivní) „představy“ (toto je) „herecká postava“ existuje však — do třetice — i zcela speciální *vjem* herecké postavy: postava jako objektivní fakt je totiž vnímána nejen „zvenčí“, divákem, jako koneckonců každé jiné umělecké dílo, ale i „zevnitř“, *hercem*, který ji právě vytváří, a tento třetí, zpětnovazební, proprioreceptivní, „vnitřněmatový“ aspekt herecké postavy zaujme Zicha natolik, že ve všech nejdůležitějších objasňovacích pasážích (56, 115) vysvětlí jediné

jej, čímž nepřispěje ani plné srozumitelnosti výkladu, ani jasněmu odlišení všech tří tak závažných aspektů.¹⁾ Pozorný čtenář Zichova díla i tak pochopí místo významové představy v Zichově pojmovém systému, a pokud se s Zichovým pojetím ztotožní, nebude už při vnímání hereckého výkonu nikdy tvrdit (ba ani co „němou“ technickou představu prožívat) „toto, co vnímám, je herec“, případně konkrétněji „toto, co vnímám, je herec X. Y.“, ale nejvýš „toto, co vnímám, je *hrající* herec X. Y.“ (a „hrající herec“ je přece, jak tvrdí sám Zich, synonymum výrazu „herecká postava“) či nejlip — a „naším názvoslovím řečeno“ (116) — „toto, co vnímám, je *herecká postava* vytvářená hercem X. Y.“. Z principů *Estetiky dramatického umění* totiž jednoznačně vyplývá — a v tom je právě přínos proti staršímu Zichovu pojetí —, že herce — tedy *autora* herecké postavy — na scéně *vůbec nevidím* (leďa v momentech, kdy zapomene hrát a začne lovit z boudy): vidím jen hereckou postavu. *Ano, významová představa (technická) vízí se k tomu, co vidím, není „herec“, ale „herecká postava“, jediné ta... „existuje na scéně“, herec na scéně není, je až „v postavě“ či „za postavou“.*

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

Jestliže ani Zich sám nepochopil plně podstatu svého největšího přínosu, máme to vyčítat Mukařovskému a Honzlovi? A tak hned v nekrologu na Otakara Zicha najdeme takovéto zkreslení, ba faktické popření Zichova objevu a takovouto pseudosémiotickou variaci na Zichovo překonané stanovisko: „Herec není Zichovi jen souhrn zrakových

1) První si toho povšiml Peter Karvaš ve svém Úvodu do základních problémů divadla. (Karvaš 1948: 80)

a akustických dojmů, nýbrž — jakožto složka dramatického díla — i mnohonásobně zvrstvený význam: každá ze složek hercovy osobnosti [...] nabývá zvláštního [...] významu [...]“; atd. (Mukařovský 1971: 461) A podobně i Jindřich Honzl, uvědoměle usilující o sémiologii divadla, zruší nejdůležitější Zichovu terminologickou opozici herecká postava/dramatická osoba, opozici, která notabene není nic jiného než opozice signifiant/signifié, a pracuje s termínem dramatická postava! Je ironií vývoje české sémiotiky divadla, že ti, kdo se o ni nejuvědoměleji pokoušeli, měli k ní dál než ten, kterému o ni vůbec nešlo, a že programoví sémiotici divadla, tehdejší i pozdější, naši i cizí, poněkud dezorientovaní nepřítomností „pachu smečky“ a trochu i nepozorností žáčka Zicha, totálně nepochopili největší, ryze sémiotický objev v oblasti sémiotiky divadla vůbec! Jak vidět, modly divadla, Zichem povalené, využily situace a v nestřeženém okamžiku znovu nastolily svou absolutní moc.

Považují-li přes všechny výtky všem nepozorným začátkům našeho geniálního učitele, počítaje mezi ně i Zicha samého, Zichovo rozlišení za triumf jeho sémiotického přístupu, je to zejména proto, že jeho objev vidím v přímé paralele s jiným objevem, uskutečněným ve stejné době v docela jiné oblasti a na zcela jiném sémiotickém materiálu, totiž objev hierarchie jazyků a rozlišení „jazyka-objektu“ a „metajazyka“. Důvody pro rozlišení byly totiž tam i tady naprosto stejné, a logický důsledek rozlišení — či nerozlišení — tentýž: i tu i zde je (řeceno výrazy Zichovými) „představující a představované příliš stejnorodé“ (56), a snadno tedy může dojít k záměně, která by byla nepochybně „stejnou logickou chybou, jako kdyby někdo zaměňoval sochu s tím, co představuje“. ²⁾ I tu i zde

2) Na tuto nutnost přesného rozlišení (vždyť přece „rozum je pohyb mysli schopný rozlučovat a spojovat to, čemu se učíme“, *De ordine* 30) upozorňoval už sv. Augustin (od něhož je ostatně i právě citovaný výrok). Pak totiž, v *De Magistro* (14), výslovně varuje před nástrahami skrytými v těchto záměnách stejnorodého za „příliš stejnorodé“, k čemuž kriticky (a sebekriticky) poznamenává: „...aby ses přestal mýlit, dávej ještě bystřeji pozor na to, co ti řeknu, budu-li ovšem s to říci, co bych chtěl. Neboť jednati slovy o slovech je tak spleť jako vlékat prsty do prstů a vzájemně je třít: to se ztěžka rozezná — vyjma toho, kdo to sám dělá — které prsty svědčí a které pomáhají svědčícím.“ [Pozn. 2002]

je tedy rozlišení *triumfem skutečně vyspělého, tj. přesného sémiotického myšlení*.

Řekli jsme, že podstata Zichova přístupu (a tajemství Zichova úspěchu) je v tom, že se v jeho případě latentně sémiotický badatelský subjekt (a k tomu pronikavý intelekt a co víc: odvážný charakter) setkává s eminentně sémiotickým objektem. Jak jsme právě viděli, je sémiotický postřeh subjektu vynikající, a tak divadlo mu stále ochotněji prozrazuje svá sémiotická tajemství, včetně svého největšího sémiotického tajemství vůbec. Prozradme je i my: divadlo není jen sémiotický badatelský objekt, divadlo je i sémiotický badatelský subjekt! ³⁾ Toto na první pohled překvapující zjištění vyplývá ovšem jednoznačně ze Zichovy definice divadla jako zobrazení člověka jednání: Je-li člověk živoučích užívající znaků, *animal symbolicum*, pak divadlo, zobrazující jeho jednání, chtíc nechtíc musí zobrazovat i jeho interakci symbolickou — lidskou komunikaci, lidskou semiózu. Znamená to, že svými ryze divadelními, řekněme uměleckými metodami zkoumá týž předmět, který svými, řekněme vědeckými metodami zkoumá sémiotika. Divadlo je tedy sémiotický badatelský subjekt, i když kolektivní, svým způsobem anonymní, spontánní a neuvědomělý, přesto však moudrý a zkušený... To vše je samozřejmě náš popis, nikoli Zichův. Přesto můžeme tvrdit, že Zich si tento stav věcí, toto poslední tajemství divadla — i když ne v těchto termínech a v tomto tehdy neexistujícím kontextu — plně uvědomuje, protože podle toho koncipuje své dílo. Aby mohl stanovit, jakým způsobem divadlo popisuje — a musí popisovat — svůj předmět, vespolečné lidské jednání, a jakým způsobem jej vůbec lze popsat a zobrazit, zabývá se tímto předmětem sám, a dík tomu je *Estetika*

3) Divadlu jako sémiotickému *subjektu* jsem vzdal hold na 2. mezinárodním sémiotickém kongresu (Vídeň 1979) přednáškou „Vienna's Popular Musical Theatre as a Semiotic Institution“. Přednáška byla součástí série Wiener Erbe, věnované zakladatelským osobnostem sémiotické Vídně (Vídeňský kroužek, Wittgenstein, Konrad Lorenz, Bühler, Loos, Schönberg), a snažil jsem se v ní dokázat, že nejenší, vskutku průkopnické zásluhy o sémiotické myšlení má i divadlo, ba právě opereta, jejíž důležitost — deseti ročníky své *Die Fackel* — ocenil ostatně už Karl Kraus, další zakladatelská osobnost vídeňské sémiotiky, sérii samou, žel, opominutá. (Osolsobě 1985) [Pozn. 2002]

dramatického umění zároveň i teorií lidské interakce. Ve všech čtyřech kapitolách druhé části práce, „Principu dramatickosti“, najdeme rozsáhlé podkapitoly, v nichž Zich vyšetřuje jednotlivé aspekty lidské interakce, nejdříve aspekt verbální (podkapitola „Dramatický úkol textu“ v kapitole „Dramatický text“), pak aspekt mimický a hlasově mimický (v podkapitole „Vyjadřovací schopnosti mimiky“ kapitoly „Dramatická osoba“), pak dospívá k vlastní abstraktní, bezmála matematizované teorii vespolečných lidských interakcí a vzájemných vztahů (přesněji řečeno k teorii vzájemných vztahů, mínění a interakcí) v celé první polovině kapitoly „Dramatický děj“, a posléze se zabývá i mezilidskými vztahy prostorovými (zejména v podkapitole „Scénické kvality kinetické“, což je část kapitoly „Divadelní scéna“). Tím vším dohromady vytváří ucelenou teorii lidské interakce, přičemž v jednotlivých podkapitolách anticipuje to, s čím teprve dvacet pět let po něm přišly takové disciplíny, jako je teorie ilokučních a perlokučních aktů, paralingvistika, kinezika — zde měl samozřejmě mnohé předchůdce — a zejména proxémika, kde byl tuším zcela bez předchůdců, protože si role prostorových vztahů v lidské komunikaci povšiml snad vůbec první.⁴⁾

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

Zichova *Estetika dramatického umění* je kniha mimořádná, kniha, kterou je v oblasti sémiotiky třeba zařadit skutečně k „základnímu inventáři [...] novověkého bádání“. To, že se přes svoje kvality dosud nestala — či stává teprve opožděně — „živým článkem mezinárodního vědeckého koloběhu“, bylo rozhodně na úkor živosti a kvality tohoto koloběhu samého. Jestliže jsme — inspirováni Mathesiem — prohlásili odvahu za klíč k její výjimečnosti, pronikavos-

4) Zichův smysl pro prostorové vztahy a „významy“ připomíná i reminiscence Otakara Nováčka *Snědý estetik s lulkou. Reminiscence na Otakara Zicha*. (Nováček 1979: 353)

ti a genialitě, pak *výsledky* této odvahy jsme se pokusili dokumentovat na objevech, jimiž bezděčně obohatila právě vznikající vědecký obor. Přímým *výrazem* této odvahy je však Zichova metoda. Většinou se o ní mluví jako o metodě ryze empirické, induktivní, ba pozitivistické, to však platí nejvýš o Zichově metodě *výzkumu*. Zichova výzkumná metoda byla nepochybně vrchovatě nasycená skutečností uměleckou i mimouměleckou a mnohonásobným a mnohostranným empirickým dotekem s touto skutečností, dotekem vnímatele, experimentátora i tvůrce. Něco jiného je však vlastní metoda *knihy*. Zde spojil Zich všechna ta nescíslná fakta koncepcí tak velkou, že má všechny rysy axiomatického, deduktivního systému, až na jeden jediný: na plnou uvědomělost tohoto postupu. Domnívám se, že skryté axiomy, z nichž lze vyvodit celý Zichův systém, lze najít v Zichově tzv. definici dramatického díla, obsahující v podstatě tři navzájem nezávislé axiomy. Jsou to:

1. dramatické dílo je umělecké dílo;
2. dramatické dílo zobrazuje lidské jednání hrou herců;
3. dramatické dílo je co do sémantické platnosti ohraničeno scénou.

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

V souvislosti s tímto charakterem Zichova systému je třeba chápat i jeho ústřední pojem, pojem dramatického díla. Je to pojem teoretický, a tedy umělý. Nemá smysl hledat místo dramatického umění v klasifikaci divadelních umění, forem a žánrů a pokoušet se rekonstruovat nějakou z toho vyplývající Zichovu taxonomii umění: Zichovo „dramatické umění“ ohraničuje jedině: obor platnosti Zichem stanovených teorémů, definic a zákonů.

A zde je další, pro tuto studii už poslední styčný bod mezi dílem Otakara Zicha — jakožto dílem individuální odvahy — a korporativním dílem Mathesiový lingvistické

družiny. Mezi tím, čemu Zich ve svém teoretickém systému říká „dramatické umění“, a tím, čemu my ve své ledabylosti říkáme každodenním slovem „divadlo“, je přesně týž rozdíl, jaký je mezi systémovým fonémem a skutečnou hláskou, mezi teoretickou fonologií pražské školy a prastarou empirickou „pozitivistickou“ fonetikou.⁵⁾

P. S.:

Protože by — nezávisle na přání autora — mohl vzniknout dojem, že v této studii jde o vyzdvížení „individuálně odvážného“ Otakara Zicha na úkor pouze „korporativně odvážných“ členů Pražského lingvistického kroužku (jako by k aktům odvahy korporativní nebylo třeba někdy i obří⁶⁾ odvahy individuální!), ocitujeme řádky nejbližšího Mathesiova spolupracovníka univ. prof. PhDr. B. Trnky, DrSc., datované 31. 8. 1979 a doručené těsně po dokončení tohoto rukopisu: „*Kroužek nebyl jednodlitou skupinou doktrinářů, nýbrž kroužkem svobodných badatelů, kteří se vyvíjeli a bojovali na vědecké mezinárodní úrovni pro správnější spojení jazykozpytného a estetického bádání.*“ Byl bych rád, kdyby se — jednou — dalo totéž říci i o nás, smečce sémiotiků.

R. Pečman: *Vědecký odkaz Otakara Zicha*. Česká hudební společnost, Brno 1981, s. 37–52

5) Zichův dopis Vilému Mathesiovi přetištěn ve faksimile jako dokumentační doprovod mého článku „O kráse vědy a moudrosti divadla aneb Dialog o tom, proč číst a jak číst Estetiku dramatického umění Otakara Zicha“. (Osolsobě 1979: 350)

6) Tím jsem měl pochopitelně na mysli odvalu k „put your John Hancock on it“. Což se samozřejmě netýká jen podpisů na (americké) „Chartě 1776“. [Pozn. 2002]

DVA PÓLY IKONICHNOSTI

King: *Welcome, dear Rosenkranz, and Guildenstern! [...] Something have you heard Of Hamlet's transformation; so I call it, Since not the EXTERIOR nor the INWARD man RESEMBLES that it was [...]*

Hamlet: *Do you see that cloud, that's almost IN SHAPE LIKE a camel?*

Polonius: *By the mass, and 't is LIKE a camel, indeed.*

Hamlet: *Methinks, it is LIKE a weasel.*

Polonius: *It is backed LIKE a weasel.*

Hamlet: *Or, LIKE a whale?*

Polonius: *Very LIKE a whale.*

Podobnost, totiž *likeness* či *resemblance* či — chcete-li — *similarity*, a to všeho druhu, tvarová (*in shape*), vnějšková (*the exterior*) i vnitřní (*the inward man*), něčemu nebo někomu jinému právě tak jako sobě samému, ať už ji postrádáme (*not..., nor... resembles that it was*) či zjišťujeme (*...is like..., ...is like...*) ochotni na ni v krajním případě i přísahat (*by the mass!*), se obvykle považuje za konstitutivní relaci ikonů („...a sign may be *iconic*, that is, may represent its object mainly by its similarity“, říká sám tvůrce tohoto termínu). Sama o sobě však patří k pojmům — vzpomeňme na napodobení, nápodobu, zpodobení, podobenství, ikonoklasmus, simulaci, imitaci a koneckonců i mimezi —, které za sebou vlečou celá staletí, ba i tisíciletí zmatků.¹⁾ Všechny paradoxy, antinomie a rozpory spojené s tímto pojmem, zkrátka všecka ta prokletí podobnosti a ještě zatracovanější nepodobnosti straší našťestí výlučně

1) Ze všech těch více či méně synonymních výrazů doporučuji vzít na milost snad jenom *emulaci*, totiž *aemulaci*, etymologicky bezúhonnou (od *simulace* neodvozenou a sémanticky jí i jejím synonymům na hony vzdálenou), i když v praxi občas — ze samé snahy dokázat, že jsem jiný, a při neustálém srovnávání sebe s „tím druhým“, do „dělání téhož“ přece jen sklouzávám, přestože se zaklínám: Napodobovat? Nikdy. Prostě jen *aemuluji*. *Stavím se na roveň!!* Protože to dovedu taky! Ne-li líp! Překonat protivníka. Ovšem — je-li to *jeho zbraněmi*...

v nejvyšších patrech obecnosti. Dole, v přízemí, operujeme totiž s podobností i nepodobností docela úspěšně. Obyčejně totiž konstatujeme podobnost (nebo nepodobnost), dávající tím najevo nesouhlas či souhlas s těsně předcházejícím výslovným či aspoň předpokládaným tvrzením, ba i pouhým očekáváním toho či onoho. (Někdy také, pochopitelně, přikyvujeme, čistě ve snaze neodporovat principi. Koneckonců, je to cvok, *yet there is method in it*, a v čem že jiném než *in his madness*, v jeho magoření.) Naše stvrzování či upírání podobnosti, občas velmi konciliantní, občas umíněná i vrtošivá, spočívají v konečné instanci na našich naprosto libovolných, ba svévolných osobních rozhodnutích, někdy náramně konjunkturálních, ba stádních, jindy až idiosynkratických. Je koneckonců na nás, co chceme či nechceme, co jsme ochotni či schopni, a co se odvážíme! vidět anebo aspoň uznat jako podobné

V duchu polemického postoje, tak těsně spjatého s tímto pojmem (vždyť Hamlet, jako by chtěl dotvrdit, jak málo se teď prý podobá sobě samému, je ochoten Polonia mást, když každým dalším *simile* popírá všechna předchozí), pokusíme se nacházet podobnost — a ikoničnost — i tam, kde se obyčejně nehledá, totiž v polárních končinách „totální nepodobnosti“ (to jest na pólu zcela neužitečné podobnosti všeho se vším), jakož i „absolutní podobnosti“ (obyčejně pokládané za totožnost). Abychom si nepočínali úplně idiosynkraticky, odkážeme na Ashbyho (1956: 109), jakož i na Rosenbluetha s Wienerem (1945: 320), přestože připouštíme, že když — docela vážně — vyhlašovali gibraltarskou skálu za model mozku, právě tak jako když tvrdili, že tím vysloveně NEJLEPŠÍM modelem kočky je prostě jiná kočka, anebo ještě líp, táž kočka, mohli to myslet jediné žertem. Ať už to mysleli, jak chtěli, my to všechno vezmeme smrtelně vážně, a onu první krajnost, tu s tou náramně podivnou podobností mozku gibraltarskému útesu, označíme jako EXISTENČNÍ IKONIČNOST (a ikony tohoto druhu za EXISTENČNÍ IKONY či existenční *representamina* a zpodobování tohoto druhu za EXISTENČNÍ REPREZENTOVÁNÍ), protože se tu nereprezentuje nic než pouhá EXISTENCE

(či persistence²⁾) zpřítomňovaného, zatímco opačný pól rosenblueth-wienerovské kočičí podobnosti jedné kočky jiné kočce, kolčaví podobnosti jiné kolčavě, podobnosti jednoho vejce jinému vejci či hamletovské podobnosti Hamleta v čase t_1 Hamletovi v čase t_2 (pokud možno v obou případech ještě před onou osudovou „transformací“) označíme jako TOKEN:TOKEN IKONIČNOST, a ikony tohoto druhu za TOKEN:TOKEN IKONY či token:token representamina, atd. Jak je velice dobře známo, dvě *tokens* téhož *type* se nemusí vzájemně vůbec podobat, stačí jen, jsou-li z hlediska jedné určité funkce navzájem zaměnitelná; to sice poněkud problematizuje naši terminologickou volbu, ale snad se to časem vysvětlí. Přes tuto výhradu a při plném vědomí, že tomu tak opravdu je, pokládejme i nadále existenční ikony a token:token ikony za dva polární extrémy minimální a maximální ikoničnosti.

Existenční ikony a token:token ikony jsou opravdu *nejhorší* a *nejlepší* ikony, ikony, jejichž ikoničnost je v jednom případě zcela zanedbatelná (a vskutku také zanedbávaná), zatímco v druhém případě splývá s jistým druhem totožnosti. Zvolíme-li jako příklad jedné z těchto krajností SLOVO „kočka“, a jako příklad té opačné JINOU (ovšemže živou) KOČKU v roli IKONU té první (živé) KOČKY — dvě krajnosti, které, vzaty dohromady, opravdu nemají pranic společného, snad kromě toho, že obě jsou zneužitím pojmu ikon —, připadá nám málem nepředstavitelné, že by je — dva extrémy tak vzájemně nepodobné, slovo „kočka“ v roli obrázku kočky a *jinou kočku*, živoucí kočku v roli obrázku kočky, zkrátka SLOVO „kočka“, pouhý zvuk, a SKUTEČNOU KOČKU, živoucí bytost — někdo mohl navzájem plést, natož mít potíže tyto dva ikony, vzájemně TOLIK ODLIŠNÉ od sebe ODLIŠIT. Kupodivu však existuje oblast, dokonce veledůležitá oblast, v níž obě tyto krajnosti koexistují, vzájemně se mísí a někdy jsou navzájem k nerozeznání. Tou oblastí je jazyk, lidská řeč, sama o sobě svrchovaná doména

2) Ashby (1956) mluví o *persistence*, zatímco Berka v překladu (Ashby 1961) nahradil *persistence* *existenci*, čímž se zasloužil — protože Ashbyho v originále jsem tehdy ještě neznal — o naši „existenční“ ikoničnost.

„existenčního“ reprezentování a ničeho než existenčního reprezentování, ale tam, kde jde o to reprezentovat existenční ikony jinými existenčními ikonami stejného druhu, vůbec neváhající sáhnout k token:token reprezentování existenčních ikonů a mísící pak „nejhorší“, existenční ikony (v normálních promluvách) s těmi „nejlepšími“ (v takzvaných *přímých řečech*, tj. v citacích oněch normálních promluv, ať už vlastních či cizích). Kupodivu však, do třetice, tuto heterogenní směsici dvou extrémních možností ikoničnosti nepovažuje nikdo za heterogenní a všichni za homogenní (což se týká zejména nedávné konjunktury teorií textu), i když byla jako heterogenní jasně rozpoznána logiky i lingvisty. Peirce měl pravdu: ikonu se ne vždycky dobře rozumí. Což je důvod, abychom se přece jen pokusili vypravit do oněch polárních krajín, přestože obou — jak se můžeme obávat — stejně nehostinných (ačkoliv, kdoví?!), v každém případě však stejně nehodných vlídného označení ikon.

V následující studii budu tedy mluvit raději o token:token modelech než o token:token ikonech, a podobně i o existenčních modelech. Tím možná až zneužívám Sebeokovy ideje sémiotického ekumenismu a hřeším na jeho velkorysost (v mém případě prokázanou už v r. 1970, kdy jsem četl v Bloomingtonu papír o teorii modelování). I když plně souhlasím, že „sémiotické myšlenky skrz naskrz prostupují obecnou teorii systémů, jsou však jen zřídka zakotveny v ucelené teorii znaku“ (Sebeok 1972: 186), chápu se obou extrémů ikoničnosti, abych se pokusil přispět aspoň zčásti k umenšení tohoto dluhu. Pokud jde o termín „model“, zdá se mi, že je schopen pokrýt oba póly s daleko menším násilím na běžném úzu než termín „ikon“, a nadto je s to vystihnout mnohem ostřeji a jednoznačněji vskutku fundamentální rozdíl mezi MODELÝ a VZORKY, než se toho dá dosáhnout pomocí Peirceových „ikonů“ a „symbolů“ na straně jedné a „indexů“ na straně druhé. Buď jak buď, je tu ještě další důležitý argument: ani jeden z obou pedagogických žertů, ani ten Ashbyho, ani ten Rosenbluthův a Wienerův, nemluvil o ikonech, oba však o modelech. Chceme-li je brát vážně, berme je vážně se vším všudy.

1. PLURALITA. VĚCI A LIDÉ. MODELOVÁNÍ A KOMUNIKACE

Základní, průběžná myšlenka či představa, jíž je posedlá naše studie, je poněkud paradoxní myšlenka plurality, mnohosti individuí. Není nic hromadnějšího, ba přímo masovějšího než být individuem mezi individui, úděl, který sdílíme se vším, co existuje, se všemi ostatními věcmi, neživými i živými.

Jsme věcmi mezi mnoha jinými věcmi: setkáváme se s nimi — aspoň v našem, poměrně zabydleném koutě vesmíru —, nálepkujeme je svými responzemi, svým zmocňováním se jich i svým vyhýbáním se jim, čímž vytváříme množství našich vzájemných setkání či vyhýbání, našich vzájemných interakcí, kterými ještě zmnožujeme náš pluralitní svět. Nemáme jinou možnost než přitakat tomuto zmnožujícímu se univerzu a než ho využít, jak jen můžeme. Existují dvě z našich základních poznávacích aktivit, modelování a komunikování, které dělají právě toto. Využívají hromadnosti našeho pluralitního a stále se zmnožujícího univerza a obracejí ji proti ní samé. Je to MODELOVÁNÍ, aktivita, která využívá faktu hromadnosti sou-bytujících věcí ke KOGNITIVNÍ SUBSTITUCI, a je to KOMUNIKOVÁNÍ, které využívá faktu hromadnosti či plurality sou-bytujících lidí ke KOGNITIVNÍ (epistemické) SPOLUPRÁCI.

Zkusme si představit, jak to funguje. Situování jako individua mezi individui, můžeme mít kognitivní zájem o nějakou jinou věc, to jest, můžeme chtít ji učinit předmětem, z něhož či o němž se snažíme vytěžit, získat a přijmout maximum informace. Označme tento původní, počáteční a v tom smyslu tedy originální předmět našeho kognitivního zájmu prostě ORIGINÁL, a ztotožňme sebe samy s oním individuem snažícím se vytěžit, získat či přijmout maximum informace, tedy s jejím PŘÍJEMCEM. Je-li originál K DISPOZICI svému PŘÍJEMCI, to jest, má-li příjemce — tady a teď — možnost aplikovat své poznávací postupy (dejme tomu pozorování, experimentování, třeba i krajně nešetrné zkoušení odolnosti, dekompozici, vivisekci atp.), může se cítit, že je v ŠTASTNÉ SITUACI

PŘÍTOMNÉHO ORIGINÁLU (ledaže by svým nepřiměřeným experimentováním originál zničil, a tím celou šťastnou situaci zrušil), to jest v situaci, v níž může probíhat PŘÍMÉ POZNÁNÍ PŮVODNÍHO PŘEDMĚTU PŘÍJEMCOVA ZÁJMU, zkrátka přímé poznání ORIGINÁLU.

Takováto (úplně) „šťastná situace přítomného originálu“ nastává ovšem jen vzácně. Mnohem častěji je onen „původní předmět příjemcova zájmu“ příjemci k dispozici nejvýš částečně, případně daleko víc nebo daleko méně, než by si příjemce přál; nebo je k dispozici jen některým z jeho poznávacích aktivit, zatímco jiných, těch méně šetrných, se musí příjemce vzdát. V takových případech mu nezbyvá než postupovat podle poznávacích strategií typu *pars pro toto*, *pars pro parte* případně i *totum pro parte* a spokojit se buď jen s fragmentem, nebo i s něčím, co je pouhou příčinou prefigurací či předzvěstí, nebo naopak pozůstatkem, následkem či stopou originálu, ba i třeba jen stopou, kterou originál zanechal v někdejším širším materiálním kontextu či okolí sebe samého, anebo také s originálem částečně či zcela skrytým uvnitř tohoto okolí, tedy uvnitř nějakého širšího systému či celku. I v takových případech můžeme ovšem ještě pořád mluvit o aspoň ČÁSTEČNĚ či relativně ŠTASTNÉ SITUACI přinejmenším ČÁSTEČNĚ PŘÍTOMNÉHO ORIGINÁLU, smíření s tím, že naše přímé poznání má tak jako tak skoro vždycky povahu SYNEKDOCHY. Všecky symptomy, „přirozené znaky“, indexy (či, správněji, indicie), stopy, šlépěje, otisky prstů, proužky kouře či temná mračna jako „znak ohně“ nebo „znaky bouře“, všechno toto jsou jen varianty situace částečně přítomného originálu, protože zde všude je originál nebo širší celek, jehož je originál součástí, aspoň zčásti UŽ anebo JEŠTĚ TEĎ a TADY a aspoň maličkou částíčkou bezprostředně a přímo svému příjemci kognitivně k dispozici.

Mnohem častěji nastává bohužel situace, kdy originál není příjemci k dispozici vůbec. Označme ji jako NEŠTASTNOU SITUACI NEPŘÍTOMNÉHO ORIGINÁLU. To může mít různé příčiny a dosahovat různého stupně. Setkání příjemce s originálem je — jak naznačuje sám název — dost velké štěstí (chce to být v pravou chvíli na pravém místě), a tedy

i něco relativně vzácného. Častěji se ovšem stává, že se s originálem mineme. Je sice, byl či bude k dispozici, jenže někdy jindy či někde jinde, anebo, což je horší, vůbec nikde, byť by i kdesi či kdysi třeba byl, nebo jednou bude. Anebo proto, což je zvláštní svízel, že takový originál neexistuje, ba ani nemůže existovat, a nemůže být tedy ani pozorován či jinak zakoušen, zkoušen či nějak vystaven některému ze způsobů našeho přímého poznání (naší přímé zkušenosti), a přesto nás i tak, v naší nezkrotné zvědavosti, jako originál zajímá.

Tato nešťastná situace může mít — naštěstí! — poměrně snadné řešení. Žijeme v hromadném, pluralitním světě, a tak místo nepřítomného, nedostupného či nepoužitelného originálu můžeme sáhnout po jiné věci více či méně přiměřené tomuto účelu a užít tohoto PŘÍMĚŘENÉHO, hlavně však DOSAŽITELNÉHO NON-ORIGINÁLU jako kognitivní náhražky za nedostupný či (pro tento účel) nepoužitelný originál. Samozřejmě že takto nebudeme mít možnost zkoumat originál přímo (přesněji řečeno zkoumat přímo originál), máme však možnost zkoumat jej aspoň nepřímo (což může být někdy i výhodnější), zástupně, „metaforicky“, na jeho kognitivní náhražce. Tato metoda NEPŘÍMÉHO POZNÁNÍ či nepřímé zkušenosti neboli REPRESENTACE (což v některých případech se rovná spíše jakési ovšemže nepřímé „PRE-PRESENTACI“) je první způsob, jak změnit nešťastnou situaci nepřítomného originálu v situaci svým způsobem šťastnou, ne sice v onu vytouženou šťastnou situaci přítomného ORIGINÁLU, ale aspoň ve ŠTASTNOU SITUACI PŘÍTOMNÉHO MODELU.

Druhý způsob, jak dosáhnout takové šťastné proměny, — proměny „z neštěstí do štěstí“ (tentokrát mnohem úplnějšího, ne pouze náhražkového) —, využívá rovněž plurality či hromadnosti, tentokrát však nikoli hromadnosti věcí, leč hromadnosti lidí. Jak dobře víme, žádný z nás není na světě sám, a co není k dispozici mně, nešťastnému a po příjmu tak marně dychtícímu příjemci, může být k dispozici někomu jinému, šťastnějšímu a naštěstí ochotnému PODAVATELI (pomocné ruky) či PŮVODCI (té příští změny z neštěstí do štěstí), a ten pak to, co má k dispozici sám,

může dát k dispozici i mně, to jest mým poznávacím aktivitám, jinak řečeno, podle Platónovy definice ukazování, může mi ten tolik postrádaný a zatím pro mne nedostupný originál UKÁZAT, to jest učinit přítomným, a tedy PREZENTOVAT, ZPŘÍTOMNIT. Situace nepřítomného originálu se tím mění v situaci originálu přítomného, ba dokonce SDÍLENÉHO, a způsob, jímž jsme této změny dosáhli, můžeme tedy označit jako ukázání či ukazování, prezentaci či ostenzi a definovat jej jako KOMUNIKACI POMOCÍ ORIGINÁLU SAMÉHO. Je to jediný, zcela výjimečný druh komunikace, výjimečný tím, že dává poznávacím aktivitám příjemce k dispozici právě ORIGINÁL a že mu tím umožňuje POZNÁNÍ PŘÍMÉ, i když PROSTŘEDKOVANÉ, tj. dosahované prostředkováně, „oklikou“ přes druhého, KOOOPERATIVNĚ, tj. kooperací s druhým (lépe řečeno jeho kooperací se mnou, s příjemcem), SOCIÁLNĚ.

Tyto dva způsoby, substituční a kooperační, se pochopitelně nevyklučují, spíš — v drtivé většině případů — znamenitě doplňují; při nejběžnějším a nejnórmálnějším způsobu komunikace nedostáváme totiž jako příjemci k dispozici originál, ale spíš nějaký vhodný ne-originál, tedy model (občas se spokojíme i méně vhodným!), čímž se nám umožňuje nikoli přímé, leč nepřímé, občas i žalostně nepřímé poznání originálu. Taková je SITUACE KOMUNIKACE POMOCÍ MODELŮ či, chcete-li, pomocí reprezentací, representamin čili znaků, situace té nejobvyklejší komunikace využívající jak hromadnosti věcí, tak i hromadnosti lidí.³⁾

(Je až zbytečné zdůrazňovat to, co jsme právě konstatovali, totiž že v praxi se obě metody — nebo spíš oba aspekty — natolik prolínají, že je až nemožné je oddělit. To jen v teorii jsme si mohli oddělit pluralitu věcí — a sémantický aspekt — od plurality lidí /a pragmatického, sociálního aspektu/. Ježto se v této práci chceme zabývat modelováním, zatímco komunikace má zůstat víceméně v pozadí, soustředíme se především na pluralitu věcí, i když pragmatický, kooperační, sociální či lidský aspekt

3) Skvělý Sperberův pojem ZMĚNY KOGNITIVNÍHO PROSTŘEDÍ, je ho však třeba zakotvit v prostředí vůbec, jehož je HROMADNOST nejobecnějším a nejobyčejnějším rysem. [Pozn. 2002]

rozhodně nechceme zcela pominout. Je to koneckonců právě specificky lidský způsob používání epistemických náhražek, tedy pragmatický aspekt, který mění „přiměřený non-originál“ ve fungující model.)

Aby byl schopen fungovat jako dobrá poznávací náhražka, musí být non-originál PŘIMĚŘENÝ, a to nejen SÉMANTICKY (což znamená, intuitivně řečeno, musí se originálu v jistém ohledu podobat, či, technicky řečeno, musí respektovat principy homomorfie, izomorfie, případně izofunkcionalita), ale především PRAGMATICKY. První, minimální požadavek pragmatické přiměřenosti je požadavek dostupnosti (být k dispozici, být přenosný, být vždycky po ruce, snadno zhotovitelný atp.). Druhý požadavek, volně související s prvním, i když jen relativní, je požadavek HOSPODÁRNOSTI, tedy nízkých nákladů, tj. nízké ceny a hodnoty. Na rozdíl od originálu, *ex definitione* předpokládajícího kognitivní zájem, a tedy určitou přinejmenším kognitivní hodnotu, by model měl být méně hodnotný než (jeho) originál, a i ekonomicky, energeticky, cenově atp. co nejdostupnější. Náš převažující, ze samé definice plynoucí zájem o originály spolu s naším jen odvozeným, sekundárním zájmem o modely má některé zajímavé paradoxní důsledky: i když model musí skutečně existovat (jak bychom ho jinak mohli používat?), což zdaleka není vždycky pravda o originálech, máme tendenci mluvit o originálu jako o skutečnosti, zatímco model je pro nás nikoli skutečnost (!), ale právě jen model.

Modelování je metoda vědy, umění, každého živého jedince, lidského společenství, lidských společenství i života vůbec. Nejrozličnější účely, pro něž modely vynalézáme, konstruuje či improvizujeme, vyžadují nejrůznější kombinace sémantické a pragmatické přiměřenosti. Sotva si můžeme představit stupnici, která by sjednocovala všechna kritéria pragmatické přiměřenosti, i když polární extrémy takové stupnice poměrných hodnot si dokážeme představit poměrně snadno: jeden pól by tvořily zcela bezcenné modely nesmírně cenných originálů, zatímco opačný pól modely stejně nákladné či stejně hodnotné jako jejich at už hodnotné či zcela bezcenné originály. Podobně si můžeme

představit i společenskou dimenzi na jedné straně s modely dostupnými každému a sdílenými všemi, na druhé straně zcela privátními, nepřístupnými nikomu než jejich majitelům či tvůrcům, a nesdílenými s nikým.

Pokud jde o sémantickou přiměřenost, ikoničnost nebo-li věrnost jejich originálům či prostě *modelovost* („modelit“, Chao 1962), všechny modely můžeme řadit do stupnice mezi dvěma polárními extrémy, pólem absolutní podobnosti a pólem absolutní nepodobnosti. Žádný z těchto absolutních extrémů ve skutečnosti neexistuje. Totální podobnost je identita, a identita je symetrická, reflexivní a tranzitivní, zatímco naše pojetí modelu jako non-originálu na rozdíl od Rosenbluethova a Wienerova žertu jakékoli symetrické či reflexivní chápání relace „*x* je modelem *y*“, ve smyslu současné platnosti „*y* je modelem *x*“ či „*x* je modelem *x*“, předem vylučuje. Opačný absolutní extrém, tedy totální nepodobnost, neexistuje rovněž: všechno se všemu podobá.

Za tohoto stavu věcí jsou oba póly, jak „nejlepších“, tak i „nejhorších“ modelů, obsazeny právě našimi „prakticky (virtuálně) nejlepšími“ a „prakticky nejhoršími“ modely. Všechny ostatní modely musí velice usilovat o to, aby mohly být uznány za dobré a nebyly považovány za špatné, to jest, aby byly opravdu izomorfní, homomorfní či fungovaly stejně (měly stejné chování), anebo aby dosahovaly jisté intuitivně zjišťované podobnosti. „Nejlepší“ a „nejhorší“ modely se namáhat nemusí. Mají svou bezkonkurenční pozici jak „nejlepších“, tak i „nejhorších“ předem jistou. Pokud je používáme, neděláme totiž vůbec nic jiného než to, co děláme při jakémkoli jiném modelování: jen prostě využíváme mnohosti, plurality, hromadnosti věcí. Jediný rozdíl je v tom, že teď, v jednom případě, vybíráme své ne-originály z řad (prvků, příslušníků) toho *nejuššího*, zatímco v opačném případě z toho *nejširšího* možného *přirozeného druhu* (či, podle Quina, *relevantního* druhu), přičemž o *přiměřenost* svého vybraného non-originálu se — díky tomuto výběru — už starat nemusíme. V prvním případě je jen musíme opravdu vybrat či najít, protože jinak jsou *hotové*, jsou to *ready-mades*, zatímco v druhém případě můžeme použít čehokoli, co je po ruce. A pro zajímavost (a pro usnadnění našeho výběru)

ještě něco: každá třída, každý přirozený či relevantní druh, z níž či z něhož vybíráme své nejlepší modely (tj. své univerzálně sémanticky nejpřiměřnější non-originály), je už jakoby opatřena druhovou (sortální) nálepkou („nápisem“) zhotovenou z nejhoršího modelu (tj. verbální „nálepkou“ našeho vnitřního jazyka — jen se na něco podíváme a hned víme, *co to je!*), prostě řečeno je už POJMENOVÁNA, díky čemuž máme dost usnadněnou orientaci.

Odkud však víme, co opravdu patří a co nepatří do třídy, z níž vybíráme své „nejlepší modely“ (a na které „lepíme“ nálepky svých „nejhorších modelů“)? V případě *přírodních druhů* je to někdy opravdu svízelná otázka. Naštěstí existují i jiné „nejušší relevantní druhy“, kde zodpovědět tuto otázku nemusí být tak nesnadné a kde dost často víme, o který „přírodní druh“ běží a do kterého druhu dané individuum patří, a víme to prostě díky tomu, že tyto „přírodní druhy“ sami produkujeme.

Bohužel žádná systematická filosofie těchto přírodních druhů nebyla zatím — pokud vím — vypracována.⁴⁾ Musíme se tedy o ni — se vším rizikem amatérismu — pokusit sami.

2. GENEROVÁNÍ MNOHOSTI: VÝROBNÍ SÉRIE

Pravý pravidelný sériový výrobek vzniká spíše opakováním, reiterací opakovatelného — či v plném slova smyslu *pravidelného* (= držícího se pravidel) *regulérního, řádného* (regula = řád) výrobního postupu než sledováním či imitací vzoru, prototypu. Prototyp, pokud existuje, musíme považovat za něco, co do vlastní série nepatří. Vlastní sérii, ať už čehokoli, věcí stejně jako událostí (například odletů či přistání na mezinárodním letišti), můžeme definovat jako správný a pravidelný (tj. pravidlům odpovídající) výstup repetitivního výrobního postupu. Celá

4) Kammerer (1920) — přes slibný název jeho obří monografie *Das Gesetz der Serie* — je beznadějně slepá ulička. Skutečným zjevením stala se však pro mne pronikavá analýza pojmu identity u Tomáše Akvinského ve velké a skvělé monografii Pospíšilově, kdysi ostatně přivítané Masarykem v *Athenaeu* (1885: 251) jako „jeden z nejlepších spisů české filosofické literatury vůbec“. (Pospíšil 1883)

série všech takových řádných a regulérních sériových produktů může být pak definována relací druhové (sériové, sortální) stejnosti či identity, což je, jako každá relace tohoto druhu, relace symetrická, reflexivní a tranzitivní, zároveň však také (triviální) relací „numerické“ (individuální) různosti, což je naopak relace sice symetrická, ale ireflexivní. Druhovú podobnost jako slabší vedlejší produkt druhové identity není tedy výsledkem imitace prototypu ani žádného řádného řadového produktu: je prostě dána.

Pravého, vlastního, řádného člena série musíme odlišovat od zmetku, což je nepravý, nepravidelný, neregulérní sériový výrobek, a musíme ho tedy ze série vyloučit: je degenerovaný, mimo *genus*, či řečeno zprofanovaným německým výrazem: *ent-artet*. Přesto jsou degenerované případy jakýmsi stálým průvodním jevem (či sou-jevem) doprovázejícím *genus*. Podle Quina (1969) nejjednodušším způsobem, jak definovat přírodní druh (a dodejme: výrobní sérii), je definovat jej (dodejme: ostenzivně) exemplifikací vzoru, paradigmatického případu (příkladu) a kontraexemplifikací protipříkladu; zdá se ovšem, že protipříkladů by bylo zapotřebí víc, každý pro jinou odchylku od zavedené či zaváděné normy. Na druhé straně se zdá, že Goodmanových (1968) „pět požadavků na notaci“ obsahuje — díky abstraktnosti své formulace — teoretické principy umožňující rozlišit nejen pravou sérii řádných provedení (a notového zápsání) hudební skladby, ale i jakoukoli regulérní produkci zcela jiného druhu v naprosto jiných oborech. Totéž se dá říci i o fonologii, což je — na rozdíl od fonetiky — příklad toho, jak si poradit s megaprodukcí, ba přímo s explozí tak obřích fonetických sérií, k jaké lze stěží najít protějšek v jiných oblastech našeho, lidského, „přirozeného světa“.

Série, to jest právě série, série generované úspěšnou aplikací repetitivního výrobního postupu, jsou tedy dětmi úspěchu⁵⁾ (což naznačuje už sama etymologie latinského *succedo, succedere, successi*, případně i německého *Erfolg*

5) Srv. můj zcela amatérský výlet do řeckého „čistého“ či „abstraktní“, obecné ekologie v „succesologickém“ exkurzu *Divadla, které mluví zpívá a tančí* (Oslosobě 1974: 179–182), jakož i v anglickém *summarizing article* „Musical as a Potential Universal of Human Communication“ tamtéž.

z folgen). Sotva se asi podaří zjistit, kde a kdy to s nimi vlastně vzalo počátek (myslím počátek všech počátků), zda v Mezopotámii při výrobě cihel a kachlí, nebo v Egyptě při výrobě mincí, nebo v Mohuči s vynálezem knihtisku, jemuž vděčíme mimo jiné i za řeckou polovinu terminologické dvojice *type/token*, pomocí níž dnes můžeme odlišovat série vůbec od jejich jednotlivých exemplářů, zkrátka jednotlivin, (hromadných) individuálních *tokens*. Pokud jde o již připomenuté megasérie *tokens* jazykových, zdá se, že patří spíš do předčlověčího světa přírody (jsou to koneckonců jen *cris de la forêt*, jen skřeky pralesa, i když pokazené pyšnými primáty — *gâtés par le primats orgueilleux*) než do člověkem vytvořeného světa kulturních artefaktů. Jsou to sice série existenčně, ba esenciálně spjaté s druhem *homo sapiens*, zdá se však, že samo produkování těchto sérií není výlučnou schopností člověka (něco jiného je, k čemu jich člověk, totiž lidé, člověčenstvo — i zde je plurál, totiž pluralita krajně důležitá! — dokáže využít). Pochopitelně že v jistém smyslu jsou jazyková *tokens*, spolu se všemi kulturními produkty, jen přírodními produkty, jen přírodními druhy, pravda, poněkud de-generovanými přírodními druhy produkovanými přírodním druhem *homo sapiens*. Což je myslím zcela v souladu s dnešní ekologií i etologií. Na druhé straně můžeme všechny přírodní druhy pokládat ze výrobní série dílny Boží, jejíž výrobní tajemství, přes všechnu biochemickou, ba biofyzikální, dnes už vpravdě geniálně důmyslnou průmyslovou špionáž, nebudeme nikdy dost dobře znát.

Myslím, že nemá smysl pokoušet se o taxonomii sérií. Přesto se pokusíme vyznačit jistá rozlišení, aspoň z temporálního a modálního hlediska, se zvláštním přihlédnutím k hraničním případům tohoto jevu, který sám je svého druhu mezním případem. Především rozlišíme série, které existují v přítomnosti, teď a tady, tj. série aktuálně produkované, přestože i ony, zdánlivě tak jednoduché, jsou plné paradoxů času. Naproti tomu minulé série jsou uzavřené, pěkně spořádané, naneštěstí však mrtvé a pravděpodobně i v prach obrácené a rozprášené. Nejspíš z nich nezbylo docela nic, snad jen pár žalostných pozůstatků v muzeu.

Buď jak buď, jejich místo, byť i jen v minulých životech, je bezpečné navěky. To neplatí o plánovaných, budoucích sériích, jejichž existenci nelze zaručit. Existují jen *in spe*, *pro futuro* a *in potentia*, v nejlepším případě *in statu nascendi*, zárodečném i pokročilejším. Krajně důležitým mezním případem jsou série existující teprve (už aspoň!) ve svém prototypu (nebo lépe: *proto-token*), tj. série ve zkušebním stadiu a takřkajíc *ve vývoji*. Až dosud jsme předpokládali absolutní platnost naší definice *pravé* série, série, která se nemůže měnit a nemění. Ale, jak jsme právě naznačili, existují i série, které se mění. Existují série, které se krok za krokem proměňují k lepšímu, série pokusů a chyb, série schopné se učit, série *neg-entropické* a — na druhé straně — série „pozitivně“ entropické, série, které se mění k horšímu, upadají, de-generují, série „unavené“, senilní a nemocné, zkratka *entropické*. (Celou životní dráhu člena takovéto série by tedy bylo možno opsat — podobně jako pantomimický, calderonovský či shakespearovský model lidského života, ba života vůbec — od *ještě* nezcela funkčního člena série k *již* nefungujícímu členu série.)

Zatím jsme se zabývali jen takovými sériemi, ať už neměnnými či měnícími se, k lepšímu či horšímu, jejichž výrobní postup je znám, jinak řečeno, nemá charakter černé skříňky. Kromě toho však existují série, kde tyto postupy dost dobře neznáme a teprve se pokoušíme je objevit, abychom mohli v přesně takových sériích pokračovat. Výsledkem je pak obvykle série pouhých imitací, případně, pokud máme následovníky, imitací imitací, případně padělků a padělků padělků, či nejnověji „klonů“ a „klonů klonů“. Dějiny průmyslu i umění, ba i kriminality znají plno takových sérií. Existují i hierarchie sérií, subsérie i supersérie; hierarchii sérií lze budovat nejen směrem „nahoru“, ale i směrem „dolů“: i jednoduchý sériový výrobek je ve skutečnosti složitou kombinací součástí rovněž sériově vyráběných a jako sériové i dodávaných či subdodávaných, takže kromě sériových výrobků máme zde co dělat se sériemi částí i součástí sériových produktů. Některé z těchto částí vypadají navenek jako dokončené dokonalé výrobky; nemusíme dlouho vysvětlovat, že část není celek, a obal,

být dokonalý a svůdný, může být prázdný. Existují konečně produkční procedury, jejichž výstup není diskrétní, ale kontinuální, spojitý, jako je tomu například v tkalcovnách, vodárnách či elektrárnách anebo při řízení bicyklu či letadla nebo při lyžování, a kde snad ani nejsme oprávněni — ačkoliv i tady produkujeme mnohost či hromadnost — mluvit o sériích.

Představme si na závěr sérii, která se v sousedství těchto čistě konkrétních, ryze materiálních sérií musí jevit neuvěřitelně perverzní, totiž čistě jen myšlenou sérii zcela abstraktních, ideálních produktů, plně vyhovujících tomu, jak má (a v tomto případě opravdu *je schopna*) taková ideální série vypadat. Je to série dokonale odpovídající vstupnímu zadání či „repetitivním výrobním postupům“, série, v níž není zmetků, série dokonalých originálů, série, která sama je dokonalým, třeba i nejen potenciálně, ale též — proč ne? — aktuálně nekonečným originálem. Buď jak buď, originál, víc: množství či, chcete-li, množina originálů, prostě *originály* (v množném čísle) tohoto druhu jsou, jak víme, věčným předmětem, k němuž se upíná zájem celých generací (kolik že vejde generací do jednoho století, dvou či tří tisíciletí?) matematiků i matematiků-teologů. Buď jak buď, jsou-li toto originály, vytváříme si my, my ostatní, my, co nejsme tak bystrozrací, abychom je dokázali svým vnitřním zrakem vidět, jejich, pravda, hrubě zjednodušené aproximativní modely a s nimi pak operujeme pokaždé, kdy potřebujeme onen ideální originál zkoumat, nebo také když ho potřebujeme k něčemu zdaleka ne ideálnímu, ale uboze reálnému co nejtěsněji přiložit a to reálné jím poměřit, ba změřit. Sám ideální originál přiložit nemůžeme, jeho hrubě zjednodušený model, či ještě hruběji zjednodušený model tohoto modelu, či ještě hrubší model modelu onoho modelu atd. však přiložit můžeme, a také to děláme (jeden takový, snad nejméně nepřesný, prvotní model takového ideálního originálu je prý uložen kdesi pod Eiffelovkou). Podobně si počínáme i v případě měření času. A protože obdobné série a jejich modely jsou i základem hudby (ne zcela náhodně je latinský výraz pro rytmus *numerus*), lze i hudební skladby a živě provozovanou hudbu pokládat za aproximativní

modelování oněch ideálních subsérií, sérií a z nich zkomponovaných entit, které jsou zřejmě oním pravým, ideálním světem hudby.⁶⁾

Jako k tečce za tímto dlouhým amatérským výrobně-matematicko-teologicko-muzikologickým exkurzem bych rád dospěl k terminologické dohodě. Opustíme teď výrobní, případně přírodovědnou terminologii a vrátíme se do sémiotiky, z níž si osvojíme její distinkci *type/token*. *Token* bude pro nás každá jednotlivina, tedy i každý individuální produkt výrobní série, ale také každý individuální exemplář přírodního druhu. Naproti tomu termín *type* budeme chápat především jako synonymum termínu série, i když v některých kontextech spíš ve smyslu „ideální člen výrobní série“ atp., snad dokonce i ve smyslu „token chápané nikoli ve své individuálnosti jako v těch svých vlastnostech, které sdílí s ostatními řádnými *tokens* svého *type*“. Jinak si i nadále budeme počínat trochu jako — omlouvám se za ten výraz — žháři usilovně se pokoušející, aby dávný středověký spor o univerzálie znovu vzplál v podmínkách moderní masové fabrikace, kde *entia sunt multiplicata propter necessitatem*.

3. SÉRIOVÉ VÝROBKY JAKO ORIGINÁLY, JAKO VZORKY A JAKO MODEL Y

Po této nevyhnutelné digresi do filosofie technologie (kterou jsme v nejčistší podobě našli u Tomáše Akvinského) se vraťme k našemu tématu, k modelování. Je-li dána určitá série jakožto ohraničení toho, co je nám k dispozici, zároveň však i jako ohraničení našeho poznávacího zájmu, můžeme vzít jakékoli token této série a brát ho (chápat, používat, interpretovat)

- 1) jako originál,
- 2) jako vzorek,
- 3) jako model.

První možnost předpokládá náš poznávací zájem právě

6) Tímto směrem rozvíjel svou teorii „hudebních světů“ jako topologických prostorů ve slépějích svého otce Otakar Zich jr. (1940).

o toto jedinečné token a žádné jiné. Je-li tomu tak (třeba jen na chvíli) a je-li nám právě toto individuální token zcela k dispozici, pak je právě toto individuální token plně tožné s „původním předmětem našeho kognitivního zájmu“, a může tedy fungovat v procesu kognitivní interakce jako originál. Jsme zcela nepochybně ve „šťastné situaci přítomného originálu“ a naše přímá interakce s ním, tedy *přímé poznávání* či *přímé zakoušení originálu*, může započít.

Druhá možnost předpokládá, že to, k čemu se upíná náš zájem, je v tomto případě nikoli partikulární token (tedy ani to, které je nám k dispozici, ani žádné jiné), leč série jako celek. Ono jedinečné token, které je nám momentálně k dispozici, je částí tohoto celku, celku, který je „vlastním (původním) předmětem našeho (příjemcova) zájmu“, tudíž částí originálu. Nepochybně i zde jsme ještě stále ve „šťastné situaci přítomného (byť jenom zčásti přítomného) originálu“ a ještě pořád máme možnost osobní interakce s originálem a přímého poznání originálu aspoň na jeho jediném exempláři jako vzorku.

Třetí možnost, jak kognitivně užít (či vlastně kognitivně zneužít — co je právě vyrobenému token po našich poznávacích aktivitách?) jednotlivého token určitého *type*, předpokládá náš zájem ne o právě toto jedinečné token tohoto *type*, ani ne o celý *type*, celou sérii, ale o *jiné partikulární token téže série*, ovšem o token, které, žel, nám v dané chvíli není kognitivně k dispozici. Jsme tudíž *v situaci nepřítomného originálu*, zcela bez možnosti kognitivní interakce *právě s ním*. Naštěstí jsme však v situaci přítomného ne-sice-právě-originálu, tedy ne sice právě onoho token, o které máme zájem, ale jiného token přesně téhož *type*, token, které z ne-originálu, jímž je, můžeme velice snadno — pouhým *použitím* v této roli — změnit v *přiměřený ne-originál*, tj. v kognitivní náhražku onoho originálu: zkrátka v model onoho jedinečného token, o které máme zájem, dokonce v jeho „nejlepší model“, token:token model.

(Povšimněme si, že když pracujeme s token:token modelem, děláme přesně totéž, jako když pracujeme s jinými materiálními modely: vezmeme či zhotovíme přiměřený ne-originál a použijeme ho pro kognitivní účely místo originálu.

Jediný rozdíl je, že v tomto případě máme svou volbu usnadněnu omezeními limitujícími jak volbu samu, tak i náš zájem na jednu jedinou partikulární sérii, v důsledku čehož je *sémantická přiměřenost* vybraného non-originálu předem zaručena. Jinak řečeno, token:token modelování je **MODELOVÁNÍ VE SVĚTĚ, V KTERÉM SE MOŽNOST VÝBĚRU JAK ORIGINÁLU, TAK I MODELU SCVRKLA NA JEDNU JEDINOU SÉRII.**)

4. SÉMANTICKÁ A PRAGMATICKÁ OMEZENOST TOKEN:TOKEN MODELŮ

Jakožto „přiměřené ne-originály“ jsou token:token modely modely jako každé jiné. Jakožto přiměřené ne-originály patřící do téže série jako jejich originály jsou dokonce lepší, přiměřenější, dokonce maximálně přiměřené, modely nejvyššího stupně ikončnosti, věrnosti, „modelovosti“, modely v měřítku 1 : 1, modely v „životní velikosti“, k tomu vyrobené z téhož materiálu, a tedy „homomateriální“ (Eco) se svými originály: o jejich sémantické přiměřenosti, v praxi ostatně garantované několikerou výstupní kontrolou, lze stěží pochybovat. Naneštěstí sémantická přiměřenost bez přiměřenosti pragmatické je k ničemu. Máme-li vysoce komplikovaný přístroj jako model jiného vysoce komplikovaného přístroje téhož typu, máme sice přístroje dva, ale že by to byla velká pomoc, očekávat nemůžeme: kdybychom měli třeba jen nejhrubší náčrt, schéma nebo návod, pomohlo by to víc. Pragmatická přiměřenost nebývá vždycky tou nejsilnější stránkou token:token modelů. Zhotoveny jako sériové výrobky pro docela jiný a nepochybně i zcela speciální praktický účel (jak už to u výrobků bývá), token:token modely se nijak zvlášť nehodí pro jiný, rovněž zcela speciální, spíše však teoretický, kognitivní účel modelování. Jejich užití jako kognitivních náhražek je vlastně parazitní, přizívuje se na jejich vlastním účelu: vlastně to není užití, ale nevlastní užití, ne-li zneužití. (To se týká i výrobků takových sérií, jejichž vlastní účel je kognitivní! I v takových případech užití takovýchto „poznávacích pomůcek“, třeba školských ukazovátek jako

token:token modelů jiných zcela jedinečných ukazovátek — připustme, že by je někdo mohl za tím účelem potřebovat — by jenom parazitovalo na jejich vlastním — a zcela odlišném — poznávacím účelu, nic víc.)

Token:token modely jsou tedy modely jako každé jiné, zároveň však i modely zcela odlišné od jiných modelů, přičemž jejich hlavní problém je právě v tom, že jsou — v jistém smyslu — opravdu *nejlepší*. Jako výrobky téže série, k níž patří i jejich originály, vzájemně spjatý relací stejnosti či sortální identity, jsou v principu naprosto rovny a rovnocenný svým originálům, což silně zpochybňuje jejich status jako modelů v teorii a znejistuje je i v praxi. Proto i přesto, že jsou „nejlepší“, nedají se dost dobře odlišit od svých originálů a identifikovat jako modely. Vlastně o nich nelze tvrdit, že to modely *jsou*: prostě jen takto, jako modely, *fungují* (či *mohou* fungovat). (To platí v přísném slova smyslu o všech modelech: vždyť modely nejsou samou svou podstatou nic než systémy či prostě věci fungující jako modely. Existují ovšem modely, přesněji řečeno *systémy* či prostě *věci* zhotovené výlučně pro tento zcela speciální účel a tuto zcela speciální funkci: o těch a jediné o těch potom můžeme tvrdit, že to modely skutečně *jsou*. I takové modely mohou samozřejmě fungovat jako originály, jako „věci“. Pojmy model a originál, vztahující se k relacím a jsouce *relační*, jsou i krajně relativní a funkcionální. Na rozdíl od jiných systémů specializovaných na modelování a zkonstruovaných právě a výlučně pro tento účel jsou token:token modely nespecializované, a vůbec ne na tento druh modelování (token:token model specializovaný na token:token modelování je vlastně *contradictio in adiecto*) a jsou svým způsobem velice pyšné na svůj neprofesionální, „mimoslužební“ a málem „nedělní“ amatérský status, přestože jejich fungování ve funkci modelů je jím neustále ohrožováno. Sám fakt, že jsou stejné, stejně hodnotné a „k nerozlišení“, pochopitelně ztěžuje jejich rozlišení a brání vidět jejich naprostou funkční rozdílnost oproti originálům, což v praxi vytváří vážnou překážku transparenci, totiž schopnosti zaujatého příjemce „vidět“ „skrz“ model originál. Teprve osobní preference a náklonnosti, ale také některé *objektivně zapříčiněné*

důvody (ta *příčina* je zde *důvodem*!), jako situovanost (co je uživateli blízké v doslovném i přeneseném smyslu) nebo vlastnictví (přesně takové auto chci mít taky), vytvářejí potřebnou hodnotovou či zájmovou nerovnost, bez níž je modelování nemožné. I pak však dochází velice snadno k přesunům ohniska zájmů a preferencí z jednoho token na druhé: co se až dosud jevílo — a fungovalo jako bezcenný, sám o sobě (či pro mne osobně) nezajímavý a pro svou nezajímavost až celofánově „transparentní“ model, se náhle může stát vysoce zajímavým originálem; a napak to, co podatel nabízel jako velice důležitý originál, může být příjemcem přijato a užito jako pouhý model. Token:token modely jsou proto oblastí velice snadných přesunů, omylů, nedorozumění, záměn „metaskutečností“ (skutečností vypovídajících o jiné skutečnosti) a skutečnosti, takže, podobně jako v případě záměny metajazyka a jazyka předmětového, jsme i tu v nebezpečné zóně snadných paradoxů.

Protože série, ať už produkované člověkem anebo přírodou, jsou všudypřítomné a protože modelování je metoda ne pouze vědecká, ale i umělecká, jakož i metoda každodenního života a života vůbec, token:token modely zdaleka nejsou něčím okrajovým. Těsně spjatý s výrobními sériemi jako jejich epifenomén (průvodní jev) spočívající v kognitivním zneužití jednoho člena série, ba dá se říci jeho obětování abych tak řekl ku prospěchu ostatních, dají se najít všude, kde se vyrábí, uvádí na trh či zkoumá ať věc sama, její výroba sama či trh pro ni. Totéž platí o výstavách a muzeích, ať už to, co se v nich vystavuje, jsou jednotlivá *tokens* výrobních sérií nebo přírodních druhů. To neznamená, že každý exponát funguje jako token:token model. Jsou expozice vystavující vystavovaná *tokens* jen pro ně sama jako jedinečná individua (třeba kočár Mme Du Barryové, limuzína Al Capona či klobouk Jiřího Šlitra anebo Charlie Chaplina). Jiné fungují spíše jako token/type vzorky, například fordka model 1910; velbloud, lasička či velryba, nikoli z Hamleta, ale z muzea či podmořského akvária, fungují přesně tak, ačkoli velryba z akvária — pokud ji tam mají — bude spíše *ta velryba*, prostě originál. Nicméně některé exponáty fungují jako token:token modely. Skrz norkový

kožich na manekýně ať už ve výkladní skříni nebo na módní přehlídce vidí — možná — moje paní přesně ten kočich, který by tak báječně slušel právě jí (keby bolo za čo), zatímco skrz vystavený lunární modul na Cape Canaveral, mimochodem přesné dvojce onoho modulu, který odpočívá na věky kdesi na Měsíci, vidíme — možná, pokud máme ten ždibec fantazie — přesně ono historické token pokryté hned po přistání autentickým měsíčním prachem. V průmyslové a tržní praxi se token:token modelování nijak zvlášť neuplatní, spíše se tu pracuje se vzorky a zkušebními exempláři (ačkoliv — nevidí výrobce či prodejce nákladních automobilů v tatrovce, která zdolala rallye Paris-Dakar, token:token model onoho exempláře, který by si měl sám pořídit?), připustíme však, že se v některých mezních případech o token:token modelování dá mluvit i zde. Nejspíše asi tehdy, kdy se výroba teprve rozjíždí, kdy však už přinejmenším jedno jediné „prototoken“ je vyrobeno a skvěle funguje (nebo naopak nefunguje): jak tedy právě v takové situaci nepoužít již existujícího prototoken jako token:token modelu onoho token, do jehož montáže se teprve pouštíme? (Vždycky, jak vidět, záleží na intenzitě našeho zájmu, který upínáme „skrz model“ k — byť dosud neexistujícímu — originálu!) Podobně je tomu při vědeckých experimentech. Stejně jako sériové výrobky i experimenty se produkují v sériích či *potenciálních* sériích. Možnost stát se sérií čili *opakovatelnost* je jednou z nutných podmínek vědeckého experimentu. Sama metoda pokusů a chyb je vlastně ideálním příkladem kognitivního užití či zneužití jednotlivých *tokens*, tj. jednotlivých pokusů ve prospěch „zlepšovacích“ (tj. zlepšujících se) sérií. Každého neúspěšného nebo jen částečně úspěšného token takové série, i když původně vytvářeného, dělaného a chápaného jako *originál*, je možno hned poté, co se tak docela nepovedlo, kognitivně (didakticky a především autodidakticky) využít či zneužít jako poněkud deformovaného token:token modelu příštího token, které, jak doufáme, bude — konečně — úspěšné. Co se týká sérií částí výrobků, ty mohou fungovat nejen jako token:token modely jiných *tokens* téže série *částí* výrobků, ale někdy i jako částečné token:token modely kompletních

výrobků. To se týká hlavně sérií povrchových částí výrobků právě tak jako integrativních, komplexních aktivit. Pro některý účel může i prázdná vaječná skořápka úspěšně zaúčinkovat jako (částečný) token:token model „skutečného“, „pravého“, tj. plného a čerstvého a — pochopitelně — kompletního vajíčka, nebo (což je lepší příklad) prázdný, jen pěkně zabalený „vánoční“ balíček může fungovat (třeba ve výkladní skříni) jako token:token model vánočního dárku, či kulisa vesnice (Potěmkinovy vesnice!) jako token:token model nových vzorných usídlení, nebo, vzato z jiného soudku, střelba cvičnými (slepými) náboji (Hamletův *false fire*, který tolik vyděsil Claudia) jako (částečný) token:token model budoucí „ostré“ střelby. Což je případ zápasů se sparring partnery v boxu, vojenských cvičení, manévřů, divadelních zkoušek atp. Quasiakce či nekompletní akce nebo produkt nepatří pochopitelně do téže série jako skutečná akce či kompletní produkt. Ovšem i quasiakce či pseudoprodukt, česky řečeno lžiprodukt, se skládá, byť ne v úplnosti, i z poctivých pravých částí, z jakých se skládá i pravá akce a regulérní výrobek.

5. SÉMANTICKÁ A PRAGMATICKÁ SVOBODA EXISTENČNÍCH MODELŮ

Prerušme na chvíli sérii pokusů vyzkoušet explanatorní sílu principu token:token modelování a obraťme se k opačnému extrému ikoničnosti, k ikoničnosti „gibraltarských“ či „nejhorších“ modelů. Vlastnosti „nejlepších“ modelů nám mohou posloužit jako pozadí.

Zjistili jsme už, že pól existenčních modelů či ikonů je pól zcela nepatrné a zanedbatelné podobnosti. Na rozdíl od token:token modelů existenční modely nevybíráme z té nejúžší produkční série, k níž patří i originály, či z toho nejúžšího přírodního druhu, ale z jakékoli série a jakéhokoli druhu vůbec. Nemusíme je vlastně vybírat, stačí je vytvořit takřikajíc z ničeho: můžeme udělat cokoli, absolutně cokoli a chápat to či prohlásit za existenční model čehokoliv, protože naprosto cokoli může být existenčním modelem naprosto čehokoli. Nemusíme se starat o podobnost. Podobnost

v normálním smyslu slova není nutná. Naopak, čím méně se existenci model svému originálu či něčemu jinému, ba vůbec něčemu podobá, tím lépe může plnit svůj nejprvnější úkol: úkol být bezpečně rozpoznán jako existenční model.

Zatímco token:token modelování jsme charakterizovali jako modelování ve světě, kde se možnosti výběru jak modelu, tak i originálu scvrkly na jednu jedinou sérii, existenční modelování je modelování ve světě, kde se možnosti výběru jak modelu, tak i originálu rozšířily na univerzální třídu všech (dostupných) individuí, a pokud jde o originály, na univerzum všeho, o čem se vůbec dá předpokládat, že to nějakým způsobem existuje či může existovat, případně i toho, o čem se vůbec dá mluvit či uvažovat.

Současně s tím ovšem reprezentační či ikonická síla existenčních modelů oproti token:token modelům katastrofálně poklesla. Existenční modely jsou — jak o tom svědčí sám termín — modely rezignující na reprezentování čehokoli víc než holé existence svých originálů, a můžeme je tedy prohlásit za triviální modely. Něco však mohou reprezentovat perfektně, dokonce tím „nejlepším“, ovšem nikoli existenčním, leč právě *nejlepším*, to jest token:token způsobem (a tudíž za cenu ztráty své existenčněmodelové identity!), totiž jiné existenční modely přesně téhož typu. (Tím se podobají prvočísłům v jejich vztahu k dělitelnosti: i prvočísla jsou přece dělitelná, i když jen triviálně, tj. každé vždy jedine sebou samým a jedničkou.) Sama existence není ovšem nic tak triviálního, co by se mohlo, natožpak mělo podceňovat či zanedbávat. Víme-li, že něco existuje, tu nejdůležitější a nejpodstatnější informaci tím máme. Na rozdíl od ikoničnosti ve vlastním, normálním smyslu, která je spíše otázkou stupně, existenční ikoničností, aproximací ikoničnosti k nule, to jest redukci zobrazování čehokoli dalšího na nulu a zobrazování existence na nulu a jedničku dospěla ikoničnost až ke svému „katastrofickému“ bodu zvratu ve dvojhodnotovost,⁷⁾ v princip „vše, nebo nic“,

7) Zdá se mi, že tomuto delikátnímu, skutečně hraničnímu bodu (na hraně i na hranici) se dosud věnovalo málo pozornosti. Ale snad o tom jen nevím. Srv. Burke (1966: 419–479), „A Dramatic View of the Origins of Language. Postscripts on the Negative“.

v princip, který je jazyku a aritmetice společný: celou sémantiku digitálních systémů, zvláště pak celou sémantiku čísla jedna lze odvodit z principu modelování existence. Je zde, mezi jedničkou a nulou, celý vesmír možností, jednička je však skutečnost a právě ji připisují či upírají existenční modely tomu, o čem vypovídají. Totéž platí i v sémantice logické, kde sama existence faktu a nic jiného než právě ona odpovídá za pravdivost či nepravdivost výroku o něm.

Podívejme se na pár příkladů. Gibraltarské skály, abychom se vrátili ke starému známému, se sotva používá jako modelu čehokoli. Důvody pro to jsou myslím nasnadě. Ze stejně zřejmých důvodů, jak sémantických, tak i pragmatických či praktických, se používá uzlu na kapesníku snad ve všech kulturách používajících kapesníky. Vrub na pažbě pušky pravého traperu či partyzána nebo zářez do stromové kůry jako vyznačení stezky nebo jako počátek Robinsonova kalendáře může sloužit jako poměrně vhodný existenční model, přiměřený jak sémanticky, tak i pragmaticky. Čárky, kamínky nebo procvaknuté dírky mohou docela dobře sloužit podobnému účelu. Drobínky se — jak víme z Perraultových pohádek — k podobnému účelu příliš nehodí. Slovní texty, stejně jako noty (přestože noty, hudební party, partitury a texty jsou mnohem složitější, zahrnujíce navíc i ikoničnost vyššího stupně než pouze existenční), jsou v podstatě stejný případ. To vypadá jako totální degradace jazyka, navíc i jako totální omyl, protože slova, aspoň podle obecně sdíleného přesvědčení, jsou prostě konvenčními znaky, na hony vzdálené jakékoli „kapesníkové“ improvizaci právě tak jako ikoničnosti, perfektně regulérní a systematizované. Ve skutečnosti však konvenčnínost a systém si můžeme dost dobře představit pouhá korolária (bezprostřední důsledky) teorie důsledně budované na principu existenčního modelování. Určitá dohoda čili konvence, byť i jen dohoda se sebou samým, určité pravidlo, a tedy pravidelnost a systém jsou nezbytné a vznikají hned s prvním zářezem, čárkou či jakoukoli jinou značkou, a nevznikou-li, systém prostě nefunguje, jak poznal každý, kdo si udělal uzel na kapesníku a zapomněl proč: po-

dobnost všeho se vším mu příliš nepomůže. Vzpomenout si znamená rozluštit šifru, dešifrovat kód, ovládat systém. Důležitost systému a konvence nesmírně roste hned s druhým znamením a jeho diferencí oproti prvnímu, i když obě, to první i to druhé, patří do téže vznikající supersérie, supersérie značek a supersérie diferencí mezi značkami, až konečným či spíše potenciálně nekonečným výsledkem je ona důmyslná skládačka ne nepodobná abstraktním seriím matematiky, díky níž dokážeme modelovat cokoli, co se lidskými prostředky vůbec modelovat dá.

Nic takového samozřejmě neexistuje u token:token modelování. Sotva si můžeme představit, že by mohla vzniknout nějaká speciální stavebnice pro účely token:token modelování. Můžeme mít série stavebnic a můžeme vzít jednu stavebnici a udělat z ní token:token model jiné stavebnice téže série, ale takový token:token model by byl nejvyš token:token modelem stavebnice či staveb z ní postavených, nebyla by to však stavebnice vyvinutá pro token:token modelování. Sama idea takové stavebnice je totálně protismyslná. Token:token modely jsou samou svou podstatou modely „přirozené“ (tj. vytvořené jakoby přírodou či jakoby „druhou přírodou“ člověka), modely *ready-made* a prostě *nalezené*. I kdyby byly postaveny ze standardizovaných jednotek, nemohly by pomocí těchto svých komponent token:token způsobem reprezentovat nic než stejné kombinace standardizovaných jednotek, jakými jsou samy, kombinace přesně stejného typu. Naproti tomu můžeme vyvinout více či méně sofistikované stavebnice navržené výlučně pro účely existenčního modelování a perfektně vyhovující nejsložitějším a nejabstraktnějším požadavkům. Aniz bychom se příliš zaplétali do technických detailů a filosofických spekulací, konstatujme rovnou, že všichni užíváme těchto stavebnic k existenčnímu modelování, s jejichž pomocí můžeme reprezentovat či, lépe řečeno, označovat nejen jakékoli individuum univerza a jakýkoli extenzionální objekt nad tímto univerzem, ale také — především — všechny procedury umožňující identifikovat všechny objekty, které nás zajímají. Sémantika takových

rafinovaných stavebnic a existenčních modelů z nich sestavovaných se zdá být, až na omezení daná systémem samým, sémantikou bez hranic.⁸⁾

Sémantická strategie existenčních modelů má jisté bezprostřední důsledky i v pragmatice. Sémantická nevýhodnost existenčního modelování a jeho malá reprezentativní síla se projevují jako neuvěřitelně výhodné právě pragmaticky. Jestliže existenční modelování znamená modelování čehokoli pomocí čehokoli, jsme při vytváření těchto modelů naproto svobodni ve výběru, totálně zproštěni jakýchkoli sémantických omezení. Svůj výběr kromě omezení čistě syntaktických, tj. omezení diktovaných zvoleným materiálem a zvoleným systémem, tedy volbou samou, můžeme dále podřídit zřetelům výhradně pragmatickým, protože můžeme nejen vybírat (a kombinovat) jakákoli tokens z jakýchkoli již existujících sérií (types), ale — jak víme — vytvářet si je takříkajíc *ex nihilo*, to jest můžeme vytvářet jakýkoli dosud neexistující, ba třeba i zcela nesmyslný, bezúčelný a bezcenný produkt, akci, zvuk či pohyb a udělat z něho existenční model čehokoli. Můžeme dokonce vyvinout speciální supersérii nesmyslných jsoucen vyznačujících se svou obzvláště nápadnou bezúčelností, bezcenností a nesmyslností a rezervovat si ji speciálně pro potřeby existenčního modelování. Určité druhy tělesných pohybů natolik koordinovaných, že mají programovatelné zvukové účinky, ba dokonce i natolik, že se bez nich mohou případně obejít, se jeví zvláště přiměřené tomuto pragmatickému, praktickému účelu. Uvážíme-li, že prvotním účelem existenčního modelování je jeho fungování v mezilidské komunikaci a interakci, můžeme si stěží představit lepší volbu. Vždyť modely vyrobené z tohoto materiálu jsou neustále k dispozici, je snadné je vytvořit, snadné je kontrolovat, jsou dostatečně privátní, pokud s nimi nechceme na veřejnost, i dostatečně veřejné, abychom je mohli dát sdílet druhým, třeba i na značnou vzdálenost. Není divu, že právě pro tento materiál jako materiál pro své existenční modely

8) Tichého TIL (transparentní intenzionální logika) je pravděpodobně zatím nej-dokonalejší popis této stavebnice zvané přirozený jazyk. (Tichý 1988)

se — zdá se metodou veřejné soutěže — rozhodl biologický druh *homo sapiens*.⁹⁾

Pragmatická přiměřenost této speciální supersérie existenčních modelů s sebou automaticky přináší přesně stejné výhody i odpovídajícímu sortimentu token:token modelů. Je nad slunce jasné, že jsme-li už schopni velice snadno vyrobit určitou sérii či dokonce supersérii, nemáme nejmenší problém ani s token:token modely, ochotně parazitujícími na jakékoli existující sérii. Kdyby šlo o nějakou vzácnou sérii nebo o ohrožený druh, mohla by být i o ukázkové exempláře, tedy i o potenciální token:token modely nouze. Protože však megasérie *těchto* existenčních modelů jsou všudypřítomné, token:token modely všudypřítomných existenčních modelů mohou být, teoreticky vzato, neméně všudypřítomné, to jest všude dostupné. A protože všichni uživatelé *těchto* existenčních modelů se dost intenzivně zajímají o to, jak jiní uživatelé, případně i oni sami užívají, užili, užijí, mohli či měli užít existenčních modelů v jistých zvláště pozoruhodných, závažných, ne-li přímo rozhodujících nebo aspoň zajímavých skutečných či možných situacích, token:token modely existenčních modelů jsou bezmála pravidelným průvodem našich existenčních modelů, jinak řečeno, citáty našich vlastních i cizích promluv velice často provázejí, ilustrují a zpestřují naše každodenní rozhovory, ba i naše samomluvy.¹⁰⁾

9) Společným jmenovatelem jak našeho akustického, sluchem (ovšem spolu s ním i zrakem) vnímaného jazyka, tak i znakového jazyka neslyšících a právě tak i taktilního jazyka vytvořeného pro hluchoslepu Helenu Kellerovou géníem Ann Sullivanové je tělesný pohyb, ba chtělo by se říci nesmyslný, tj. žádným apriorním významem nezátížený tělesný pohyb. Dá se jistě poukázat na důležitost ikonických prvků v komunikaci neslyšících, ale schválně se o nich nezmiňujeme, aby o to víc vynikla esenciální důležitost ikoničnosti mezní, existenční, pro všechny jazyky zcela zásadní, konstitutivní, zatímco všechna ostatní ikoničnost je ve všech jazycích, včetně „znakového“ jazyka neslyšících, jev okrajový, i když pedagogicky významný. [Pozn. 2002]

10) Pokud jde o samomluvy, většinou tiché a ztajené, mají velice často charakter *de l'esprit d'escalier*, totiž předjímání některých pro nás závažných situací či jejich retraktování v naší představivosti, někdy náramně živé. Případně i lživé, pokud sugerování toho, „jak to řekneme“, nebo toho, „jak jsme to měli povědět“, přeroste z možnosti budoucí či minulé, ale (dosud či vůbec) neuskutečněné, v popis skutečnosti již plně realizované, popis, jež se pokusíme vnutit ať už druhým nebo, což je snad ještě horší, sami sobě. [Pozn. 2002]

Jak víme, u token:token modelů může velice snadno dojít k záměně modelu za originál, zatímco u existenčních modelů je záměna tohoto druhu stěží představitelná. Samozřejmě token:token modely existenčních modelů jsou vystaveny témuž nebezpečí záměny jako token:token modely vůbec, kromě toho jsou, ani ne tak *ex definitione*, ale spíš *jak to vyplývá z označení samého*, sortálně identické se svými existenčními (a zároveň i token:token) originály a uvozovky, ač užitečné, můžeme snadno přehlédnout.¹¹⁾

Protože existenční modely na bázi složitě koordinovaných tělesných pohybů (totiž pohybů mluvidel) *mohou* být všudypřítomné, všudypřítomné skutečně *jsou*. Jakmile jsme zvládli systém, stal se ze systému návyk, ne-li zlovyk, který chce aktivovat neustále, každou bdělou chvíli našich životů, občas dokonce i tehdy, když spíme. Všechno, co vnímáme či zakoušíme, je okamžitě opatřeno nálepkou našich tělesných existenčních modelů, dík čemuž (většinou) okamžitě víme, „o co jde“. Je to systém, který má nesčetné výhody, zároveň však i jednu obrovskou nevýhodu: nejsme schopni ho neužívat, ani kdychom si to přáli, a nejsme schopni se svých modelů zbavit. Totéž platí — za jistých okolností — i o všech tělesných modelech, tedy

11) Kromě nebezpečí záměny — v praxi — hrozí token:token modelům i další nebezpečí, a to nebezpečí dezinterpretace, i když tentokrát spíše v teorii. Citujeme-li nebo reportujeme-li v „přímé řeči“ slova druhé osoby (nebo i sebe samého), je myslím — v praxi — zcela jasné, že to, co uvádíme v uvozovkách, není přesně ono token, které dotyčná osoba pronesla, i když je to třeba sortálně (co do *type*) s tím, co osoba pronesla, identické. Pokud akceptujeme token:token modelování, nezbyvá nám prostě než být důslední v rozlišování individuálních *tokens* od sortálních *types* a pamatovat za všech okolností, že při token:token modelování jak model, tak i originál jsou vždycky *tokens*, a nikdy *types*. To neznamena, že bychom popírali, že přesný citát nebo přímá řeč říká *totéž*, nebo že by tvrzení, že říká *totéž*, bylo nesprávné. Znamená to jen, že jakmile jsme na sebe vzali závazek myslet v termínech *model* a *originál*, což jsme udělali tím, že jsme akceptovali teorii token:token modelů, musíme v těchto termínech myslet i tam, kde by nás myšlení v termínech *types* zprostito povinnosti obě token, token-model a token-originál, důsledně odlišovat. To neznamena, že přijetím teorie token:token modelů jsme přešli na nominalistickou pozici, i když to tak vypadá. Uznávat jednotliviny je jedna věc a holit jsoucna nominalistickou břitvou věc druhá. Skutečně důsledné realistické systémy jednotliviny nejen uznávají, ale také z nich vycházejí. Vždyť na počátku snad nejdůmyslnějšího systému realistické, intenzionální logiky, Tichého TIL, stojí jeho zdánlivě zcela partikularistické „Intensions in Terms of Turing Machines“. (Tichý 1969) [Pozn. 2002]

i o token:token modelech tělesných pohybů. Kdykoli pozorujeme, tj. pozorně sledujeme někoho usilujícího o nějaký skutečně pozoruhodný tělesný výkon, zkrátka — redukcionisticky řečeno — *tělesný pohyb*, nedokážeme *nekopírovat* přesně stejné pohybové token přinejmenším v rudimentární, internalizované, fragmentární podobě. Zdá se, že i naše chápání a sledování jazykové *performance*, totiž toho, co říká druhý, je založeno na tom, že k partnerovým právě pronášeným *tokens* přiřazujeme svá vlastní, partnerovými *tokens* indukovaná *tokens* naší vnitřní (a nejen vnitřní) řeči, přičemž partnera leckdy i předbíláme, zvláště když mu málem „visíme na rtech“, už proto, že nám „mluví z duše“.

Myšlenka existenčních modelů — musíme to připustit — může být idiosynkratická myšlenka, ne-li obsese. Zdá se však, že je zcela v souhlasu s některými — naprosto jinak zacílenými — spekulacemi Peirceovými, zvláště s jeho teorií existenčních grafů a relací diagramatické podobnosti, prý vlastní právě jazyku.

6. KOMUNIKOVÁNÍ A MODELOVÁNÍ U ČLOVĚKA A ZVÍŘAT

Až dosud, když jsme se zabývali modelováním a sdělováním, omezovali jsme svá zkoumání výhradně na modelování a komunikaci lidí. Bylo to v souladu s naším výchozím pojetím těchto dvou technik či aktivit jako dvou technik či aktivit poznávacích, a poznání je informační aktivita výlučně lidská. Přesto jsme zároveň tvrdili, že modelování je nejen metodou vědy, a tudíž jednou z metod specificky lidských, ale že je i „metodou života“, a ačkoliv jsme na jedné straně odlišili právě člověka jako „modelujícího živočicha“, zároveň jsme i připouštěli, že i „živou hmotu“, živé systémy můžeme považovat za svého druhu „modelující hmotu“, modelující systémy.

Zkusme teď dohlédnout o kousek dál, a především o něco hlouběji. Ani modelování, a tím spíše pak komunikování není možno vyhlášovat za něco specificky lidského. Pokud jsme se na počátku omezili výlučně na člověka, bylo to motivováno jedině metodologicky. Nejen člověk, i živočichové

komunikují, a jistý druh modelování ve smyslu naší definice modelů jako poznávacích, v tomto případě pouze informačních náhražek je snad vlastní už první živé molekule. Je tu však oblast, která se zdá být výlučně doménou lidí. Zdá se totiž, že pro člověčí modelování je vysloveně specifické, že modely, které vytvářejí a kterých používají lidé, jsou modely vytvářené ve vnějším, interpersonálním světě, ve světě přístupném i druhým, takže mohou být sdíleny. Zároveň se zdá, že právě pro vyložení lidské formy komunikace, především pro jazyk, je specifické právě to, že jsou to formy založené na modelování. Modely přisuzované samé vnitřní struktuře buňky či buněčného jádra, a zvláště pak ztotožňované s genetickou informací jsou modely, které se nedají sdílet, leč právě geneticky. To platí i o modelech předpokládaných u vyšších živočichů: ani ty není možno předávat druhým jedincům téže generace či téhož druhu. Animální komunikace je založena na signálech, nikoli na modelech. Naproti tomu lidské formy komunikace a specificky lidské formy modelování v principu splývají, přesněji řečeno tvoří logický průnik, takže lidská komunikace je ve své nejvlastnější podstatě společenskou a kooperativní formou modelování,¹²⁾ zatímco specificky lidské formy modelování jsou schopny fungovat v komunikaci, což právě je všechny příkře odlišuje od forem animálních, kde komunikace s modelováním a modelování s komunikací, zdá se, nikterak nesouvisí.

Jinak řečeno, mezi komunikací animální, založenou na signálech a „přirozených znacích“, a komunikací lidskou, založenou na modelování, zeje propast. Od signálů a „přirozených znaků“ neexistuje žádný přechod k jazyku. K jazyku nelze žádným způsobem dospět ani cestou „animálního usuzování“, ani cestou animální komunikace. Přesto se zdá, že tu jistý můstek přes propast oddělující svět zvířat od světa lidí, vratký můstek mířící ke světu lidí a jejich jazyku přece jen existuje. Tím můstkem, či aspoň jeho předmostím na — řekneme — výchozím, animálním bře-

12) Velice působně to kdysi charakterizoval Josef Durdík (1877) termínem *představování ve spolku*, což bychom dnes potřebovali do češtiny přeložit spíše takřkajíc cizími slovy jako *reprezentaci ve společnosti* či *sociální reprezentaci*, abychom tomu rozuměli. [Pozn. 2002]

hu se zdá být jediná animální forma modelování existující ve vnějším, „interpersonálním“ prostoru animálního světa, a zároveň i jediná forma interpersonální animální komunikace založená na modelování. Tou výjimečnou formou animální komunikace a modelování (jdoucích tentokrát — poprvé — ruku v ruce) je hra. Je to jediná forma animálního a přitom vnějšího, interpersonálního, situačního modelování, k tomu forma — což je z hlediska našeho zkoumání nejdůležitější — založená právě na token:token modelech.

7. TEN VRATKÝ (!) MŮSTEK NAD
PROPASTÍ. POHLEDY (ODTUD)
NA HRU A JAZYK, DVA TĚLESNÉ,
BEHAVIORÁLNĚ-MENTÁLNÍ MODEL
JAKO PŘEDMOSTÍ Z OBOU STRAN.
SROVNÁVACÍ (A NIKOLI VÝVOJOVÁ!)
SÉMIOTIKA HRY A JAZYKA

Existuje jen jediný druh materiálu, si-
ce zcela osobního, personálního, přitom však dostatečně
vnějšího, vnějškového a v prapůvodním slova smyslu *ve-
řejného*, interpersonálního (intersubjektivního, interindi-
viduálního) materiálu dostupného kdykoli, kdekoli a ko-
mukoli, plně k dispozici a plně v moci absolutně každého
živočicha, z něhož by tedy mohl i on vytvářet své — řek-
něme — intersubjektivní, interpersonální, situační mode-
ly. Tím materiálem jsou jeho vlastní tělesné pohyby. Není
to vždycky materiál právě laciný, jakému už z economic-
kých důvodů (energetická úspora, princip minimaxu) dává
přednost každý živý tvor při jakémkoli počínání, tedy i při
modelování. Ty pohyby nejsou totiž „bezvýznamné“, neza-
těžkané významem, a tedy *lehké* čili snadné, ani takřkajíc
„smysluprázdné“, nesmyslné, vyložení *hravé*, pohyby bez
jakékoli hodnoty, pohyby neunesoucí žádný význam, a tedy
— případně — volné pro jakýkoli případný význam, ale na-
opak hned od samého počátku smyslu plné, vrchovatě na-
plněné významem, „přirozeným významem“, navíc pohyby
svrchované hodnoty pro přežití a přirozený výběr, někdy
dokonce i dost namáhavé, *dřívě*, pohyby a pohybové prv-
ky či chvaty, ze kterých se skládají samé tak veledůležité

interakce, jako je zápas a útok, výpad a únik, stejně jako obrana a protiútok.

Mládě nejvyšších živočichů, tedy řekněme savčí mládě, jedinec, individuum (a individualita!), dosud žijící v přátelském světě bezpečně izolovaném od vnějšího světa a bedlivě střeženém institucemi mateřství a rodiny, improvizuje (či chcete-li *generuje*) a skládá (sestavuje, komponuje) za případné kooperativní spoluúčasti svých sourozenců, případně i za účasti, aspoň pasivní, doslova trpné, svých rodičů, z těchto všech prvků, nebo aspoň z některých, model skutečného, zatím mu nedostupného, a tedy neznámého kompetitivního (víc: nepřátelského) světa (přátelský svět modelovat nemusí, v tom přece žije!), a vytváří jej metodou token:token. Každé pohybové token použité v tomto jakoby zápase, ve kterém rozpoznáváme a ve kterém i sami účastníci bezpečně, přímo pocitově, na vlastní kůži rozeznávají, že to není doopravdy, že to jsou jen prázdná, neúplná, dosud vlastně mimo jiné i (opět doslova!) bezzubá tokens (každé překročení standardu by signalizovali poplašným kviknutím!), přivolává, ba vyvolává jakoby kouzlem — tady a teď, v celkovém *frame* (rámcí)¹³ vlídného, přátelského soužití iluzi (*illudo, in-ludo, vehrávám se!*), dokonalou iluzi (jde tu přece o dokonalý, dokonce interaktivní token:token model) účastníkům samým dosud zcela neznámých situací skutečného boje. Mláďata účastníci se tohoto fiktivního boje interpretují partnerova stejně jako i svoje vlastní pohybová *tokens* jako modely, nic než modely, pouhopouhé neškodné ne-originály, dohromady vytvářející jakousi UMĚLOU, ve skutečnosti neexistující, jen imaginární, a tedy ničím nealarmující, přece však sugestivní, protože interaktivní SITUACI BOJE V UVOZOVKÁCH, tedy opravdu jako HRU, NIC NEŽ HRU, JENOM HRU. (Podobně ji ostatně chápou i jejich rodiče, jinak zřejmě hotovi zasáhnout.)

Myslím, že máme dost důvodů tvrdit, že hra živočišných mláďat — a v případě nejvyšších živočichů, nebo aspoň těch libujících si v modelování, a tedy nejhravějších, i hra dospělých jedinců — funguje opravdu jako model. Existuje jen jediný originál, o který vyšší živočich, zejména mladý

živočich — nepochybně díky naprogramování a zakódování v genech — má cosi jako poznávací interest, nesmírně živý interest. Tím originálem jsou kompetitivní (soupeřivé) interakce. A existuje jen jediná možnost, jak tento tolik zajímavý, zatím však zcela nedostupný originál aspoň trochu přiblížit, rovnou teď, teď a tady. Tou možností je kognitivní (informační) náhražka, model. Náhražka z toho, co je k dispozici všude a vždycky, tedy i teď a tady, z tělesných pohybů, dokonce z pohybů natolik blízkých jejich pohybovým originálům, jako by šlo o originály samy. Navíc z tělesných pohybů, které si vyšší živočich už sám osvojil, případně dosud osvojuje (jde přece pořád ještě o totéž dospívající, pubescentní mládě), které už má a bude mít ve své pohybové výbavě, své pohybové kompetenci a které mu jsou z čím dál tím větší části vlastní. Hra živočišných mláďat je tudíž model, a dokonce stále se zlepšující, každým hrajícím si jedincem znovu a znovu sériově produkován „nejlepší model“, token:token model. Nepochybně prototyp a pravzor všech token:token modelů, zároveň však i sám počátek vývojové megasérie všech „vnějších“, intersubjektivních, interpersonálních, „objektivních“, protože *objektivních* sdělitelných i sdělovacích modelů, a tedy i modelování vůbec.

Pochopitelně že „duchovní obzor“ či „zájmové univerzum“ (třída všech originálů, jinak řečeno všech *significabilií*,¹⁴ zkratka všeho toho, o čem mají a vůbec mohou mít vyšší živočichové či jejich mláďata „kognitivní“ zájem) je uzoučké, omezené na jednu jedinou supersérii, supersérii

14) Originál je definován (kognitivním) zájmem, třída všech věcí, o něž může mít to které individuum či skupina individuí zájem, je tedy totožná s třídou možných originálů, jinak řečeno se zájmovým univerzem toho kterého individua či druhu. Projevem kognitivního zájmu je kognitivní aktivita mířící buď přímo k originálu, pokud je to vůbec možné a je-li to výhodné, nebo (aspoň) k jeho kognitivní náhražce, modelu, což může být výhodnější a v mnoha případech je i dostupnější. V každém případě platí, že o čem se zajímáme, to modelujeme, i když nedokonalé a často i nesprávně. A termín *originál* můžeme v některých obecných tvrzeních nahradit termínem WIM (Whatever Is Modelled), tak jak to svého času navrhovali boloňští sémionikové (termín *semionics* utvořili jako inovaci podle *bionics*). To, o čem máme zájem, (a jediné to) nejen modelujeme, ale i označujeme, signifikujeme, doslova přeloženo „činíme znakem“ (i to je druh modelování), a snad se tedy nemýlíme, ztotožníme-li ORIGINÁL a WIM s pojmem SIGNIFICABILE, „to, co je možné označit“ (označovat), tedy *označitelné*. Tento termínrazil ve svém dialogu *De magistro* (8) sv. Augustin, jenže mince, kterourazil, sám už nikdy nepoužil, takže jeho neologismus se neujal. (Alliney a kol. 1982: 170)

13) Zich (1921: 150–162, 193–204; 1986: 281–290, 370), Goffman (1974).

kompetitivních interakcí zápasu a lovu. Jistě, není to přece nic než univerzum scvrklé na jednu jedinou supersérii, právě takové univerzum, jaké, jak víme, patří k charakteristice, víc: k definiční specifčnosti „nejlepších“, sémanticky přímo ideálně přiměřených modelů, to jest token:token modelů. Zároveň však repertoár pohybů, které si mládě až dosud osvojilo a ještě stále důkladněji, hlouběji, bezpečněji a spolehlivěji zvládá, protože neúnavně procvičuje, patří do téže supersérie a je s ní (přesněji: s dílčí sérií nejdůležitějších součástí oněch interakcí, přesně jim přiměřených pohybů) zcela totožný. I tato vlastnost, totiž to, že jak originál, tak i model jsou *tokens* téhož *type*, exempláře téže série, je přece definiční vlastností token:token modelů, dělá z nich Rosenblueth-Wienerovy *nejlepší modely* a propůjčuje jim až matoucí průzračnost danou (skutečně je to DAR, ta čirá průzračnost je tu dána zcela zDARma, samou naprosto ideální, už definiční SÉMANTICKOU PŘIMĚŘENOSTÍ všech správných token:token modelů jejich originálům, díky nimž jsou uživatelé takovýchto modelů poslání do života vybaveni navíc i — opět zcela bezpracně, a opět jen jako vedlejší produkt osvojenou — KOMPETENCÍ tyto modely znova a znova produkovat, právě tak jako aplikovat, a doslova *hravě* zvládnutým KÓDEM)! Jak jinak, když celá ta ideální přiměřenost sémantická, přiměřenost modelu modelovanému *originálu*, je dána (opět je to dar) PŘIMĚŘENOSTÍ PRAGMATICKOU, tedy (opět!) zcela ideální přiměřeností modelu jeho *uživateli*, již je model tohoto druhu jakožto token:token model tělesný a pohybový obdarován rovněž. Jak vidět, všechny podmínky pro úspěšné, ba veleúspěšné modelování, i když jen token:token modelování, jsou zde splněny: jak univerzum scvrklé na jedinou supersérii, tak i repertoár možných modelů, co do materiálu zcela totožný s touž supersérií, a konečně, díky této totožnosti, i ta nejdůležitější podmínka každého modelování vůbec: totiž aby model či modely byl či byly svému uživateli ať už kdekoli či kdykoli, a tedy i právě teď a právě tady, plně k dispozici.¹⁵⁾

15) „Být k dispozici je prvním zákonem modelu,“ praví se v jedné šťastné formulaci *Divadla, které mluví, zpívá a tančí* (1.1.3.2). Méně lapidárně je to řečeno v „Traktátu“ 1.2.1.4.

Jak dobře víme, a jak se tím nezřízeně pyšníme, spirituální — teď už bez uvozovek, skutečně *spirituální* — horizont *člověka*, právě tak jako univerzum jeho poznávacích zájmů, je nesrovnatelně širší, daleko přesahující univerzum scvrklé na jedinou a pramálo univerzální supersérii, zkrátka je to univerzum svým způsobem neomezené, a dokonce stále se rozšiřující, expandující, ne-li přímo explodující. To všechno víme, nemálo se tím chlubíme, koneckonců jsme všechno svoje počínání a celou ideologii lidské nadřazenosti nade vše ostatní tvorstvo podepřeli argumenty vyvěrajícími právě z tohoto vědomí. Jaká či lépe *kteřá* to však byla cesta, která nás přivedla k tomuto našemu, jak tvrdíme, vskutku impozantnímu, protože všeobjímajícímu *spirituálnímu* horizontu, onomu vskutku vesmírnému kognitivnímu univerzu, té nezpochybnitelné legitimaci naší nadřazenosti? Opět to nešlo, ba ani nemohlo jít jinak než cestou vedoucí přes modely. Tentokrát ovšem nikoli přes token:token modely, vždyť na token:token modelování našeho vskutku vesmírného univerza bychom byli potřebovali jiné takové univerzum a na token:token modelování vesmíru celý jiný vesmír, anebo — protože model musí existovat, originál vždycky ne — aspoň ten, který už máme, i když, to si přiznejme, bylo by to těžké, pragmaticky zcela nepřiměřené modelování!

Naštěstí se tu nabízí jiná a velice schůdná cesta nikoli přes celý vesmír a token:token modelování, ale naopak, přes modely z opačného pólu, modely bezmála nicotné, takže je můžeme, chceme-li, pomlouvat jako nejhorší nebo naopak chválit jako ty nejsprávnější, protože nejskromnější, modely spokojující se pouhopouhým modelováním existence. I ty můžeme hledat v animálním světě, pochopitelně že ve formě modelů tělesných (živočích přece nic jiného než vlastní tělo k dispozici nemá) a pohybových či behaviorálních (živočích přece ničím jiným než vlastním chováním či vlastními pohyby modelovat nedokáže). Chceme-li je však najít, nezbude nám než zahájit pátrání — když všude jinde to bylo zatím marné — u jednoho jediného, opravdu ojedinelého, dosud nevymřelého, dokonce ani ne příliš ohroženého — nanejvýš sebou samým — biologického druhu, u obratlovců druhu *homo sapiens*.

Jestliže vyšší živočich, náš animální předek (to *animální*, už tím, že je odvozeno od *anima*, cosi slibuje!), se pro modelování předmětů svých kognitivních zájmů docela spokojoval s token:token modely, tedy — v jeho případě — s vedlejšími produkty své vlastní kompetitivně (soupeřivě) interakční a vůbec pohybové vybavenosti (kompetence), bylo to mimo jiné (tj. kromě toho, že mu to zcela stačilo) i proto, že to bylo naprosto všechno, co ve své výbavě měl. Kromě těchto vysoce účelných pohybů, vrchovatě naplněných smyslem, smyslem v sémiotickém i teleologickém významu toho slova, tedy smysluplných i neobyčejně účelných a absolutně nezbytných z hlediska přežití, už ničím dalším nedisponoval: celá jeho pohybová výbava, celý repertoár, celá jeho pohybová, a spolu s ní i celá MODELOVACÍ KOMPETENCE byla totožná s těmito pohyby, a mimo ně už žádné další pohyby (kromě těch nejdávnějších, instinktivních, reflexních, za které vděčil své dědičné výbavě) nepotřeboval a neovládal. Tehdy pro něho, jak jsme již konstatovali, nic jiného, absolutně nic jiného než ona stroze účelná série neexistovalo, a náš animální prapředek nemohl než být rád, že ji má.

Mezitím se však objevily náznaky něčeho zcela nového. Vedle supersérie pohybů stroze smysluplných, vysoce účelných a při vši hravosti přece jen zatěžkaných okovy starostí o přežití se vyvinula doplňková třída — z hlediska smyslu — v dichotomii k supersérii předchozí, totiž supersérie pohybů zhola neúčelných, samoučelných, ba smysluprázdných, o to však nezatíženějších, vzdušnějších a hravějších. Nedošlo k tomu v našem, převážně přízemním a pěším světě savců s jejich právě tak přízemní, zatěžkanou, lopotnou a udýchanou hravostí (i když náznaky se možná objevily i zde, třeba u některých našich blízkých příbuzných, tedy primátů, možná však že také u delfinů, kdoví?!), ale v daleko svobodnějším a zemskou tíží překonávajícím světě vzduchoplavců, tedy ptáků, a zároveň i v neméně volném a vzdušném světě hudby.¹⁶⁾ Aby nebyla mýlka: je nám celkem jasné, že hudební produkce

16) Je to opravdu jen náhoda, že *air* v některých jazycích znamená, kromě jiného, jak *vzduch*, tak i *píseň*?

ptáků mohou mít a mají svůj strohý biologický účel, ať už v kontextu páření, hnízdění, signalizace příslušnosti (k páru, k hejnu), ohraničení teritoria atp. Invenční svoboda, vynalézavost, bravura, umožněná zřejmě už samým *tónovým materiálem* (mluvit zde, na nebesích, o materiálu připadá málem jako rouhání), je obdivuhodná a snad nepřekonatelná a nemá zřejmě vůbec co dělat s přirozeným výběrem. To ještě nemluvíme o artikulační a — jak to vyjádřit — mimetické, imitační, simulační (anebo *aemulační*??!!) dovednosti, ba virtuozitě strak, papoušků a tuším i špačků, i když pochopitelně získané teprve v blízkosti člověka, vyšlechtěné v zajetí a hraničící až s logoreou. Rozhodně nechci přehánět, a každému je jasné, že ptáci nemluví. Zřejmě tu však půjde o jeden z oněch *spandrels*,¹⁷⁾ „cviklů“, víceméně nadbytečných luxusních výplní něčeho, co bylo navíc, co nikdo nepotřeboval, s čím nikdo nepočítal a co se zdálo být — a bylo — nejvýš slepou uličkou či slepým ramenem, které sice nikam nevedlo, přece však vyznačovalo odvěkou možnost, možnost, která čekala, tedy příležitost, a pokud by se už nedočkala, čekala by snad pořád. Buď jak buď, ona doplňková supersérie pohybů totálně neužitečných dala člověku, přímému potomku jeho (našich) animálních, zcela přízemních předků, ten nejúčinnější nástroj kognitivního, teď už v plném slova smyslu spirituálního zvládnutí i ovládnutí či ovládání neustále expandujícího univerza kognitivních lidských zájmů i nejúčinnější nástroj faktického ovládnutí jemu nejbližšího přírodního prostředí, a ovšem i jiných biologických druhů, aspoň oněch v jeho měřítku a dosahu, i když, bohužel, nikoli sebe samého.

Opět se tu nabízí srovnání, ba přímo konfrontace s modely na opačném předmostí lávky, kterou jsme právě po dlouhém váhání a ve velikém chvatu — víceméně nevědomky a jen tak mimochodem — přeběhli. Tam, na předchozím, výchozím břehu, ve světě živočichů a animálního

17) *Spandrel* (v češtině *cvikl*, v krejčovině „vsazený klínek“, v architektonickém tvarosloví „plocha mezi třemi stranami rovnými nebo zakřivenými obyčejně vyplněná dekorativními prvky“) si Stephen Jay Gould (2001) vypůjčil pro své vývojové teorie, aby naznačil, že podobně, zatím zcela nefunkční výplně prázdného prostoru skýtají leckdy rozhodující příležitost pro příští vývoj.

modelování, to byly modely, které — všechny do jednoho — mapovaly jen jeden jediný vyhraněný a poměrně úzce definovaný typ, supertyp či supertrídu originálů, supertrídu soupeřivých interakcí. Ta vyplňovala celé zájmové univerzum vyššího živočicha (přesněji řečeno vyššího živočicha určitých druhů). Všechna ostatní jsoucna svého nejbližšího, natož vzdálenějšího okolí vyznamenával vyšší živočich upřímným nezájmem. Originály, o něž se zajímal, soupeřivé interakce, byly však pro něho vskutku *originály*, tedy, *ex definitione*, „původními předměty jeho kognitivního zájmu“, a bylo tedy v řádu věci, byl-li ochoten — plně jimi zaujat — sám se na jejich interaktivním modelování činně podílet. To znamená improvizovat (generovat) odpovídající konstitutivní součástky těchto interakcí, tělesné pohyby, přičemž schopnost generovat celou supersérii těchto dovedností, kterou si brzy osvojil, tvořila jeho modelovací kompetenci. Modely jím takto vytvářené se vyznačovaly naprostou transparentí, byly v kódu 1 : 1, token:token (přesněji v kódu „úplné interakční token reprezentované neúplným interakčním token“), bylo snadné je jako modely interpretovat a celý kód i celou modelovací kompetenci zvládnout.

Ted jsme však konečně doma, u lidí, na našem lidském břehu čistě člověčího modelování. Uvažme tedy hned od prvních krůčků po jeho předmostí a po pevné půdě jednoho zcela konkrétního příkladu, příkladu jazyka, čím se to naše lidské modelování od animálního vlastně liší. Především svými ORIGINÁLY. Zde, na naší straně propasti, počínajíc samým předmostím, se my, lidé, zajímáme — což je přece jen rozdíl — o (poněkud) jiné originály. Ne že bychom se vůbec nezajímali o soupeřivé interakce, dokonce i o ty nejbrutálnější a nebestiálnější, už jenom inter(akční) filmy svědčí tom, že se zajímáme i o ně. Předměty, o něž se zajímáme, se však jimi nevyčerpávají, ba nejsou omezeny na žádnou podobnou supersérii, ani na žádnou jinou speciální, už vymezenou supersérii ať už výrobků či interakcí, leda, jedině (dá-li se to tak nazvat) na super-supersérii všech výrobků dílny Boží (stejně s ní občas polemizujeme představou zcela odlišných možných, ba i — v poněkud jiném smyslu — nemožných světů). I naše lidské, člověčí MODELÝ, které si

za tím účelem pořizujeme, jsou při své obrovské rozmanitosti poněkud jiné. Samo předmostí na naší, člověčí straně není už tvořeno token:token modely, tím méně pak výlučně token:token modely jako ono předmostí, které jsme nechali za sebou na včerejším, animálním břehu, ale je plně vybaveno nejnovější převratnou novinkou, *modely existenčními*. Dokonce je na ní přímo založeno. Existenční metodou lze, jak víme, modelovat cokoli čímkoli: jde-li to opravdu čímkoli, musí a muselo to tedy jít i oněmi nejzbytečnějšími a zcela smysluprázdnými, zato však sluchem velmi dobře rozlišitelnými pohyby tělesnými, pohyby generovanými mluvidly, dík nimž, jak tušíme, k onomu převratnému objevu a po něm následujícímu převratu tehdy došlo. Ano, díky nim, těm nejnesmyslnějším, zcela absurdním pohybům, přestože to byly přesně takové pohyby, jaké byli schopni, asi už dávno před člověkem, generovat i pitomí papoušci, bez ohledu na to, že tenkrát, před člověkem, papouškovat — aspoň v oboru *lingua humana* — nebylo co. Že to musely být pohyby k (existenčnímu) modelování neobyčejně vhodné, dokazuje dodnes sama jejich zcela samozřejmě daná, opět zcela zdarma jim darovaná přiměřenost SYNTAKTICKÁ — odtud i jejich bohatství (přemíra), snadná kombinovatelnost, schopnost vytvářet supersérie a už zmíněná rozlišitelnost —, navíc však i zcela jedinečná přiměřenost těchto pohybů jejich uživateli, přiměřenost PRAGMATICKÁ (jsou to přece jeho vlastní pohyby). Žádná z těchto obou přiměřeností však z toho, co je takto přiměřené, dobrý model nedělá. Ten dělá až přiměřenost SÉMANTICKÁ. A v tomto směru se právě tyto NEJHORŠÍ, NESKROMNĚJŠÍ MODELÝ osvědčily a osvědčují přímo zázračně. Jsou schopny právě dík tomu, že jsou nejhorší, a dík své naprosté primární neužitečnosti a v neposlední řadě i dík tomu, že „nas mnoho“ (rozuměj: *ich mnoho*, tedy dík pluralitě!), vytvářet spoje s čímkoli možným i nemožným. Přesto, ba právě proto, že transparence jednotlivého existenčního modelu *samého o sobě* je naprosto nulová, umožňuje kód (jakožto soustava, systém), který do této prvotní označovací arbitrárnosti, česky řečeno *libovůle*, ne-li dokonce *z vůle*, vnáší pořádek a komplexním modelům (či modelovacím komplexům)

z těchto nontransparentních prvků, teď už vzájemně vztažených (tedy souvztažených), stejně jako i vztažených k tomu, o čem vypovídají — tedy větám, výpovědím, textům, promluvám —, propůjčují (pokud se všechno daří) tu nejčirější transparentci.

Nazvěme tedy konečně patřičným slovem onu lávku, onen vratký můstek, díky kterému, aniž jsme stačili příliš zpanikařit, jsme se zničehonic ocitli na druhé straně propasti oddělující až dosud a stále! komunikaci zvířat založenou na signálech (a principu *pars pro toto*) od komunikace lidí založené na modelech (principu bytostně metaforickém), lávku vedoucí od modelování ve světě animálním (odehrávajícího se až do vynálezu hry zcela utajeně a skrytě, protože v hlubinách mikrosvěta, na makromolekulární, vnitrobuněčné úrovni) k modelování nikoli v makrokosmu, to ne, chyba lávky, totiž ne lávky, naše!, ale ve světě v měřítku nás, lidí. A pokud jde o tu lávku samu, je to skutečně nejen vratká, ale i křehká (křehkosti, tvé jméno je život!), na vratkosti nás, živých, tedy na naší vratkosti stojící lávka MODELŮ TĚLESNÝCH, ukotvená, jak nepochybně tušíme, z jedné strany v PŘEDMOSTÍ HRY na břehu TOKEN:TOKEN MODELŮ, z druhé strany pak v PŘEDMOSTÍ JAZYKA na břehu MODELŮ EXISTENČNÍCH. Ostatně vratkost naší lávky je dána koneckonců i tím, že naše tělesné modelování, podobně jako Möbiusova páska, má dvě strany, vnitřní a vnější, intersubjektivní a interpersonální, behaviorální a mentální strany převracející se jedna v druhou, protože to, co máš k dispozici ty jako MENTÁLNÍ, subjektivní, prožívám já jen jako BEHAVIORÁLNÍ, a naopak, přičemž TĚLESNÉ MODELŮ, ať už HRA anebo JAZYK,¹⁸⁾ se vyznačují

18) Nevím, co obdivovat víc, zda neokázalost a *understatement* projevující se třeba v tom, že John Ruskin označí svou jedinečnou výtvarnou monografii o tvarosloví benátské architektury tak nenáročně a skromně, prostě jako *Stones of Venice*, jako by tu nešlo o nic víc než o pouhé kameny, či ono vskutku monumentální dílo samo. Nesrovnatelně větší rozpaky by se nás však měly zmocnit pokaždé, kdy se zamyslíme nad oním nejdůmyslnějším ze všech vynálezů, zařízení či darů, s nímž máme my lidé vůbec co činit, nad lidskou řečí a jejím názvem, který tak bezmyšlenkovitě pronášíme, slovem jazyk. I to je přece název stejného typu jako ony *Stones*, rovněž přeskromný a jen metonymický, název dokonce jen jediné součástky pouhého anatomického vybavení, dokonce pěkně vnějšího vybavení všeho toho, čím mluvíme (a co v *nás* a *námi* mluví, a snad i myslí!) a čím zasahujeme

tím — a právě v tom je jejich ne pouze VRATKOST, ale i PŘEVRAVNOST —, že jsou jak mentální, tak i behaviorální, prostě zcela nedílně a nerozlučně MENTÁLNĚ-BEHAVIORÁLNÍ stejně jako BEHAVIORÁLNĚ-MENTÁLNÍ.

Uvážíme-li všechny tyto propastné rozdíly, stejně jako hloubku propastí zívajících —, nepochybně ve své ryze přírodní lhostejnosti — na tolika stranách, musíme uznat, že nás po té uzoučké lávce, tak jak to bývalo na těch krásných, dojemných, kýčovitých obrázcích, musel převádět sám Anděl Strážný. Tolik tedy k otázce srovnání token:token modelů a existenčních modelů, jakož i mentálních a behaviorálních modelů na přechodech z mikrokosmu do světa našich rozměrů a ze světa hovádek Božích ke světu lidí.

Zatím jsme se ve svém srovnávání hry a jazyka obešli bez jakýchkoli vývojových spekulací či hypotéz. Zato jsme si dopřáli luxus jedné kýčovité metafor, i když i tu nám diktovala (ne zrovna proti naší vůli) povaha věcí samých. Zdvihneme tedy — na rozloučenou s onou metaforou — pohled dosud úzkostlivě upřený na onu uzoučkou lávku k poněkud širším, ale stejně hlubinným galaktickým obzorům. Celou dnes známou galaxii, nikoli Guttenbergovu galaxii, ale mnohem rozsáhlejší Rosenblueth-Wiener-Ashbyho galaxii zahrnující dnes už celý známý či aspoň tušený a kdo ví, zda ne dokonce rekurzivní a soběpodobný makrokosmos

do našeho kognitivního environmentu. Jenže ten zdánlivě understatementový název je zároveň obrovskou poctou tomu nejpokornějšímu a nejochotnějšímu služebníkově ve vratnici našich úst (žádné výmluvy, že to přece nemá v popisu práce!), pracovišti s nesmírně náročným provozem logistickým, vzducho- i zvukotechnickým, kde dostát všem těm neustále se křížujícím požadavkům znamená být přímo akrobatickým sluhou přemnoha pánů, k tomu pánů pěkně náročných, náramně důležitých, rozmarných a rozmařilých, zároveň však být i geniálním a přeskromným všeuředcem (od umění kulinářského či degustátorského až po umění řečnické, konverzační, herecké i pěvecké, ba až i *ars amatoria*). Je tu na nesmírně náročném postu, osamělé výspě, na vše docela sám, a jestliže jsme tolikrát zdůrazňovali mezní charakter lidské řeči jako přechodového fenoménu mezi modelováním mentálním a behaviorálním, mezi modely skrytými v hlubinách mikrosvěta a konstrukty, kterými začal člověk teprve zcela nedávno zaplavovat svět, považujeme za akt dějinné spravedlnosti, jestliže bylo jméno právě tohoto veledůležitého orgánu na předělu mezi energetikou a informatikou, orgánu sloužícího jak zpracování informací, tak zpracování potravy, uděleno přímo jako vyznamenání! (řády však bývají takto paradoxní) i zázraku, kterým to všecko začalo, zázraku lidské řeči, zázraku jménem — jazyk. [Pozn. 2002]

i mikrokosmos modelování, začal člověk — ve stopách svých animálních předků — kdysi pozvolna objevovat a osídlovat — připustme to velikášství — dobytím a ovládnutím dvou galaktických pólů, pólu hry, v polární krajině token:token modelování, a pólu jazyka, v polárním pásmu modelování existenčního. Nebyly to póly nehostinné, naopak byly to póly oplývající (galaktickým) mlékem a strdím, ba přímo vábíci k osídlení. Nejdříve, ještě v podobě svých vlastních animálních předků, pronikl člověk či jeho modelující modelový prapředek do polárních končin token:token modelování, a podařilo se mu to vcelku snadno: jak víme, pečení holubi syntaktické, pragmatické i sémantické přiměřenosti tu přece lítali do huby úplně sami! Přesně stejně do zlatova vypečené El Dorado objevil však člověk — teď už opravdu člověk — i u protinožců na opačném pólu modelování existenčního. Ani tady nebylo třeba si se samou technikou modelování dělat nejmenší starosti. Bylo by ji zvládlo i malé dítě (taky ji i malé dítě, za patřičné asistence, hravě zvládá!). A pokud jde o přiměřenost syntaktickou, pragmatickou a posléze i sémantickou, je tomuto modelovacímu nástroji a této technice nepřímého poznání dána neméně bezpracně, jako byla už dávno předtím dána technice token:token. Už sama sémantická přiměřenost těchto modelů, opět o žádnou sémantickou přiměřenost neusilujících, je prostě triumf!

Objevením, osídlením a postupným (částečným!) ovládnutím galaktického pólu, jakož i celé končiny řeči a jazykového modelování, převážně existenčního, se celý, teď už *lidský* svět modelování proměnil. Po dobytí obou pólů došlo i na další modely mezi oběma póly a po nich i na osídlování celé té lidské, lidským dimenzím přístupné části galaxie modelování, ba i na nové, hloubkovější zkoumání končin jen zdánlivě již důkladně zmapovaných, především až dodnes tajů a záhad plného pólu zcela normálního obyčejného lidského jazyka. Vynálezem či darem řeči se totiž naše lidské modelování a s ním i celé, teď už neuvěřitelně expandující univerzum lidských zájmů sice otevřelo a tím i proměnilo, ale — otevřením samým — nijak radikálně nepolidštilo.¹⁹⁾

19) *Hominizace* nevede totiž zcela automaticky k *humanizaci*. Za toto pojmoslovné rozlišení vděčím diskusím s dr. Antonem Fuerlingerem. [Pozn. 2002]

Jinak řečeno, člověk se (v leccems) snad i proměnil, interaktivita (rozuměj: soupeřivá, kompetitivní interaktivita) však zůstala, a zcela logicky, zájem o ni rovněž. Jen — díky vynálezu řeči — se k interaktivitě hrubé, brutální přidružila i interaktivita jemná, založená právě na řeči (řeč sama, tak jako každé člověčí modelování, pokud nevylučuje účast druhých, je aktivita samou svou podstatou kooperativní) a na jejím zvládnutí jakožto nástroji jemné (rafinované, sofistikované), ale často tím brutálnější, jen zdánlivě kultivovanější a civilizovanější interakce. Zůstala-li člověku interaktivita, zůstal mu zcela přirozeně (či, chcete-li, zcela logicky) i zájem o ni, a (vnějším) projevem tohoto zájmu je — stejně přirozeně a logicky — modelování interaktivy, pokud možno nejlepšími modely, tedy token:token modely, zkrátka hrou, včetně „hry herců na scéně“ (Zich), tedy divadla.

Hra zvířat má prostě (opět je to v logice věci) své přirozené pokračování ve světě lidí a tímto přímým pokračováním, dosahujícím — co do tvaru — bezmála krystalické čistoty, je právě divadlo. Ve stejné míře jako hra reprezentuje i divadlo *interindividuální*, teď už vyloženě *interpersonální*, protože (mezi)lidskou interakci, a reprezentuje ji token:token způsobem. Lidská interakce je ovšem interakce bytostí užívajících jazyka, a zahrnuje tedy vedle interakce prosté čili hrubé (*brute*), ne-jazykové a před-jazykové (sociologickým termínem řečeno ne-symbolické), té, kterou známe ze světa živočichů, navíc i interakci takříkajíc symbolickou, především řečovou, jazykovou. Divadlu tedy nezbyvá než reprezentovat pohybová *tokens* kompetitivních interakcí nejazykových pomocí pohybových *tokens* kompetitivních interakcí nejazykových přesně stejným způsobem, jako to dělá hra zvířecích mládat. Nadto a navíc musí ovšem reprezentovat i pohybová *tokens* interakcí symbolických, především jazykových (také často spíš kompetitivních než kooperativních), a to pomocí pohybových *tokens* těchto interakcí symbolických. Tato *tokens*, která sama mají většinou charakter existenčních modelů, mají ovšem své vlastní denotáty, naším žargonem řečeno, i své vlastní originály. Divadlo je tedy — na rozdíl od hry zvířat (tedy řekněme animálního divadla) — tříetážový fenomén se

dvěma patry denotátů (originálů). Kromě interakce prosté, tedy nesymbolické, zobrazuje i interakci symbolickou, tedy interakci, která — druhotně — sama reprezentuje své vlastní denotáty. Zatímco ta první, rámcová interakce byla zobrazena token:token způsobem, ta druhá, sama *reprezentována* token:token způsobem, sama *reprezentuje* způsobem existenčním.

Prvky divadla, to jest divadelního token:token modelování existenčního modelování, a prvky hry, to jest token:token modelování tělesných pohybů, je prosycen i náš každodenní rozhovor. V živé konverzaci, jakmile zabrousíme na téma tělesných pohybů jakéhokoli druhu, obvykle okamžitě „přepojujeme kódy“, a místo abychom tyto pohyby slovně popisovali, fyzicky je předvádíme či hrajeme, aspoň přibližně a náznakově, formou token:token modelů. Vlastně nám nic jiného nezbyvá, chceme-li či potřebujeme-li reprezentovat pohyb, než tyto dvě krajní možnosti: existenční modely, a token:token modely. A ježto řeč sama není ničím jiným než tělesnou aktivitou a tělesným pohybem svého druhu, totéž platí i o reprezentování řeči samé. Kdykoli se ve své řeči dostaneme k tématu řeči samé, máme tendenci „přehodit výhybku“ (či přepnout vypínač) z existenčních modelů na token:token modely a používat od té chvíle jazykových *tokens* ne k tomu, abychom jimi reprezentovali, jako dosud, co tato *tokens* označují normálním, jazykovým, existenčním způsobem, ale abychom pomocí nich reprezentovali víc: vysloveně *hráli* jiná *tokens* token:token způsobem. Tato ryze lidská směs token:token modelů a existenčních modelů, tak jak nám připadá homogenní a úplně normální, je ve skutečnosti založena na neustálém přecházení z extrému do extrému, z jednoho pólu rovnou k protinožcům, a na neúnavném přepojování kódů.

Takovéto časté přepojování kódů není zdaleka omezeno na mluvený jazyk. Protože dvě *tokens* téhož *type* si nebývají vždycky podobná a vzájemná funkční zaměnitelnost je v jistých okolnostech důležitější, *tokens* mluveného jazyka lze modelovat i *tokens* psanými (stejně jako naopak) a efekt neustálého přepojování kódů účinkuje, ať už pozitivně či rušivě, i zde, dokonce především zde.

8. NEPOCHOPENÍ HRY A HRA S NEPOCHOPENÍM, PŘÍPADNĚ NA NEPOCHOPENÍ

Jak víme, při token:token modelování se můžeme snadno splést, právě tak jako poplést druhé: tam, kde jsou originál a model sortálně totožné a k tomu často podobné jako vejce vejci, můžeme se splést nebo uvést někoho v omyl, ať už čistě náhodou a nezáměrně (dokonce i při usilovné snaze za každou cenu se omylu vyhnout) nebo úmyslně, už jen proto, že model může být nabídnut někomu jako originál a originál jako model.

Záleží na tom? Na čem obvykle zhola nezáleží v případě průmyslových sérií nebo přírodních druhů, může dost snadno vést k omylům či zmatkům v každodenní komunikaci. Co bylo příjemci nabídnuto jako hravý model, může jím být přijato a interpretováno jak naprosto seriózní originál nebo naopak.

Podstatu těchto nedorozumění pochopíme, vrátíme-li se k případu hry zvířecích mládat. Zvířecí mládě, dejme tomu kotě, interaguje se svým partnerem, například s jiným kotětem nebo s člověkem, a — nejspíš proto, aby to nebyla taková nuda — nabídne mu možnost si hrát. Udělá to tak, že samo začne, zkusmo a s rizikem odmítnutí, obvykle hravým výpadem nebo útokem, nebo aspoň zaujetím bojového postoje. Tím udělalo první tah, tedy řekněme hravou či *hrovou* (*ludickou*) výzvu, a očekává přiměřenou odezvu. Jeho „útok“ či „výpad“ není skutečný útok či výpad, je to jen jakobyvýpad, quasivýpad, ne tedy výpad, ale jeho pouhý model, sice token:token model, ovšem token:token model neúplný, sestávající jen z duté, prázdné skořápky právě takového útoku, a rovněž odezva by měla být tohoto druhu, atrapa útoku, ruční granát bez roznětky a hlavně bez trhavin, útok, který není nebezpečný. Může tedy sloužit jen k věrnému, pravému token:token modelování *nedokončeného* výpadu či útoku (Bateson), zatímco doopravdy je to nejvyšší předstíraný útok, šmé-útok (*sham-attack*, Ryle), počín, který je prázdný, dutý (*void*, Austin), neplatná, gratuitní akce, tedy sice „skutečná“ (?) akce, ale bez skutečných následků (Artaud). Je to pravá, skutečná, autentická,

sériová a seriózní součástka akce, ovšem v neseriózní roli akce celé, oné akce, kterou neseriózně (vždyť o nic nejde, je to jen hra) reprezentuje či, chcete-li, signifikuje (Bateson), označuje, aniž by takovou akcí, pravou akcí, opravdu byla a při své neúplnosti být mohla. Nabízena ke sdílení, k sdělování, ke komunikaci jako reprezentace, jako model, tedy sdělovací model, měla by být i tak pochopena, tj. pochopena jako reprezentace, jako model, dvouetážový, sémantický fenomén, a ne jako prostý, přízemní jednoetážový akt. Nemá sice explicitní nálepkou „toto je hra“ — v tom se odchylujeme od geniální hypotézy Gregory Batesona (1956) — ovšem jak nedokončenost či neúplnost akce samé, tak i situační kontext mluví samy za sebe. Pokud je tedy hravý výpad pochopen (interpretován) jako počátek hry, jímž opravdu je, a ne jako skutečné napadení, druhý partner hry obvyčejně přijme, okamžitě se připojí a oba pak vytvářejí společnou reprezentaci skutečného boje, jeho společný interakční token:token model. Je tu ovšem i jiná možnost. Kontextuální zpráva „toto je hra“, tj. „toto je jenom model“, pochopena být nemusí, partner může celou nabídku pochopit mylně, tedy nepochopit, interpretovat jako skutečný útok, a hra, místo aby pokračovala, v zárodku zhasne, nebo se, pokud partner odpoví protiútokem, změní ve skutečný boj, distancování (verbalizovatelné jako „s tebou nehraju“ či — poněkud paradoxně — „s tebou nemluví“) či lhostejnost.

Přesně totéž se děje i v situacích, kdež a když si — rovněž v kontextu dalších interakcí — nehrají zvířata, ale lidé. Jediné, v čem se to pak liší, je to, že interakce lidí je převážně symbolická, tedy především jazyková, tj. založená na existenčním modelování, a následkem toho o poschodí vybudovanější, „výstavnější“, což má opět za následek, že i lidská hra, tedy lidské token:token modelování, musí token:token metodou modelovat i modelování existenční, a být tak rovněž o patro vyšší. Jinak řečeno, *illusivní akty* (od *in-ludo*, *il-ludo*, vehrávám se, dávám se do hry), *vehrávací* akty, které nabízí hra lidí, nejsou ani tak modely hrubých akcí, fyzických útoků, jaké nabízejí iluzivní akty hrajících si živočichů — i když ani těch se lidská hra nezříká —, jako spíš modely neméně lidských, symbolických,

převážně verbálních aktů *il-lokučních* (*in-lokučních*). Poněkud konkrétněji řečeno, hravá hrozba, slib, prosba, omluva nebo urážka nejsou skutečné prvky svých tříd, tj. skutečné urážky, prosby, hrozby atd., ale měly by se chápat jakoby v uvozovkách. Totéž platí i pro takřikajíc volné *atomy* či *ionty hry*, věci či slova říkaná žertem, ne (zcela) vážně. Řekne-li vám něžná dáma s roztomilým úsměvem, ne-li přímo v kaskádách smíchu „já tě zabiju“, nemusíte hned pro ten drsnější výrok volat svědky ani telefonovat na policii. Raději to berte jako byt ne právě povedený a možná i zcela nepřiměřený token:token model fiktivní situace, v níž by taková odhodlaná věta mohla být na místě. Právě tak jako zvířata i lidé mohou účast na hře přijmout či odmítnout, a vůbec výzvě ke hře či nabídce hry buď porozumět nebo ji nepochopit, zdráhat se pochopit, sice pochopit, ale zamítnout nebo bez váhání přijmout atd. Je už osudem slov nemíněných vážně, ba i pronášených sice s očima, které se smějí, zároveň však i s ústy zkřivenými lehkým úšklebkem,²⁰⁾ že nemusí být pochopena tak, jak jsou míněna, tím spíš, že je možné i největší nehoráznosti pronášet smrtelně vážně či úplně normálně, a tím — na úrovni metakomunikace, tedy „o patro výš“ — posluchače mást. (Jak vidět, hra pokračuje i „o patro výš“, když ani metakomunikace, neverbální, mimický komentář k právě pronášenému, není než hravým token:token modelem vážně míněného seriózního a spolehlivého mimického komentáře.) Což je také, vzato z opačné strany, případ *ridendo dicere verum*, totiž věcí míněných smrtelně vážně, pronášených však s úsměvem či v smíchu, či se šaškovskou grimasou, prostě jako vtip, opět s matoucí metakomunikací, byť by to i byla svatosvatá pravda. Takže si vyberte: tohle — nebo radši strašlivé nesmysly vyslovované s nevinnou tváří bezelstné upřímnosti, jak se na dobrého komika sluší!?

Je mi jasné, že token:token modely umožňují úplný a přesvědčivý výklad celé rozsáhlé kategorie zahrnující humor, hru, žert, tropit si z někoho bláznů, tahat někoho za

20) Angličtina má pro tento lehce nevážený způsob spíš psaného než mluveného projevu výraz, že je to psáno „(with) tongue in cheek“. Což chápeme zcela doslova jako další příspěvek k popisu všech možných funkcí svalu, kterému říkáme jazyk.

nos (kde něco nabízíme jako vysoce pravděpodobný originál a teprve pozdě prozradíme, že to bylo jenom žertem, případně aprílem), ironii, mystifikaci atd. Zvlášť výmluvný je případ parodie. Můžeme ji považovat za token:token model — tedy, jak se to u token:token modelů samo sebou rozumí, model ve skutečné, „životní“ velikosti, v pravém materiálu a v měřítku 1 : 1 — obvykle uměleckého díla, a to díla libovolného rozsahu, žánru, stylu či formy, přičemž — řečeno v termínech, v nichž podle Quinea lze definovat přírodní druh, které však můžeme vztáhnout na jakoukoli sérii — parodie je zmetek vydávající se za přímo paradigmatický, vzorný exemplář celého druhu či série. Existují ovšem i parodie nepochopené jako parodie, a obdobně i — na opačném konci komunikačního kanálu — parodie (a zmetky) nezáměrné, nechtěné. Parodie, zejména parodie literární, mohou ovšem přežít dobu, kdy mohly být chápány jako parodie, a dožít časů, kdy se čtou mimo kontext a bez znalosti parodovaného originálu a kdy pak mohou být samy snadno považovány za originál, tj. za neparodické, zcela vážné míněné dílo. Naopak seriózní dílo, kdysi velice módní, ba, jak se dnes říká, kultovní, může po letech připadat jako parodie sebe samého. To platí nejen o uměleckých dílech, ale i o šatech, automobilech atp., až do momentu, kdy přijdou znovu do módy. Téměř každá parodie se opakováním může stát přijatelná (zatímco každé seriózní dílo může volat po parodii). V jazyce se přemnohá deformace — řekněme z mluvy dětí — může ujmout nejdříve v rodinném žargonu, napřed jako láskyplná parodie a později i jako inovace. Na druhé straně snad každá skutečně nová myšlenka nebo styl připadá nejdřív jako parodie sebe samé.

9. NĚKOLIK DALŠÍCH APLIKACÍ

Explanační síla principu token:token modelování může být tedy aplikována v mnoha oblastech umění i vědy, právě tak jako každodenního života. Seznam věcí, o kterých jsme už uvažovali, můžeme rozšířit o další položky, kupříkladu o nakupování, smlouvání a vyjednávání (co je tu vážné a co je tu jen zkusmo?), a navíc i o oblast

čistě psychických jevů, především kognitivních. Zdá se, že jistý druh vnitřních *tokens* má snad i rozhodující roli v procesu porozumění jazyku a že rozumíme jenom těm jazykovým *types*, jejichž *tokens* jsme sami schopni produkovat, a že nám skutečně „dojdou“ jen ta trochu překvapující tvrzení, která si sami ještě jednou „přebereme“, ba málem přeartikulujeme! K něčemu podobnému, zdá se, dochází i ve velmi složitém procesu vnímání hudby a „hudebního myšlení“ (Osolobě 1973).

Navíc se zdá, že právě toto rozhraní intrapsychického a interpersonálního, stejně jako rozhraní psychického a somatického, psychologického a fyziologického, právě tak jako společné území na obou stranách, se může stát neobyčejně příhodným polem pro aplikaci token:token modelů. Sem patří například problém smíchu. Jak víme, všechny série pokusů, tj. série vznikající cestou „pokusů a chyb“, lze chápat v termínech výrobních sérií jako vyvíjející se, zlepšující se, zkratka „učící se“ série, kde každý právě absolvovaný a ne zcela úspěšný, ba možná i zcela neúspěšný pokus, prostě zmetek, bereme *a posteriori*, dodatečně, někdy i vzápětí poté, co se nepovedl, jako (pouhý) pokazený token: token model příštího, bohdá úspěšného originálu. Během pokusu samého, dokud probíhal a my jsme dělali vše, co jsme mohli, jen aby byl úspěšný, jsme ho samozřejmě brali se vši soustředěnou péčí a opravdu jako originál, ale teď, když se nepovedl a nám nezbývá nic než pokusit se znovu a — zkratka a dobře — pokračovat v sérii, teď už nás pranic nenutí brát ho tak i nadále, tím méně pak pocítovat neúspěch jako bůhvíjakou tragédii. Samozřejmě, můžeme se vztekat, můžeme si zoufat. Také však můžeme, sotva se nepovedl, v nepovedeném originálu blesknutím uvidět nepovedený model, a zkazit model, pouhý model, pouhopouhou náhražku zdařilého originálu, to přece není žádná tak nedozírná škoda! Smích je pak ventilem předchozího přetlaku, vyjádřením úlevy a příjemného překvapení nad tím nenadálým objevem: ba přímo výtryskem radosti nad opakovatelností našich pokusů, ne-li rovnou díkůvzdáním za to, že jsme nepokazili nic než cosi, co nebylo doopravdy, co byl jen pouhý model. Co víc, je sociálním signálem,

který by se byl neozval, kdyby to zmařené token bývalo bylo nikoli modelem, nicotným modelem, ale drahocenným, protože nenahraditelným originálem.

Obdobné vysvětlení se dá možná rozšířit i na rozjařující účinek některých kontinuitních, spojitých sérií. Tam, kde série pokusů a chyb splývají a volně přecházejí z jednoho pokusu bezprostředně v druhý, nelze samozřejmě dost dobře odlišit jednotlivá *tokens*. Spíš tu máme co dělat s jakoby nekonečným kontinuem *tokens* ustavičně vznikajících a vzápětí zanikajících. Jako příklady sluší se uvést — z klukovských časů — řízení bicyklu, motocyklu či automobilu (snad i — podle Kundery, v poněkud vyšším stadiu puberty — ovládání volantu dějin, případně i — podle Gogola — ruské trojky), také ovšem takové aktivity jako lyžování, bruslení, surfování, jakož i tomu všemu snad ani ne tak vzdálené provozování (či vyluzování) hudby, zpěvu a snad i tance. Takovýto vpravdě zpětnovazební účinek vytváření a současného zpětného vnímání kontinuálního proudu originálů okamžitě se měnících v modely vzápětí využívané k vylepšení současně vytvářených nových originálů může snad dát aspoň dílčí vysvětlení euforie spojené se všemi podobnými aktivitami — a nezapomeňme — i s hrou vůbec.

Token:token modely nám konečně skýtají jistou míru vhledu do věcí patřících nejspíš do filosofické či teoretické fenomenologie. Umělec, bytost vskutku bytostně spjatá s konkrétnem, věčně zamilovaná do skutečnosti a do života (pokud je nenávidí, je to jen zhrzená láska), má tendenci chápat vše kolem sebe i v sobě jako originál. Naopak teoretik bude asi primárně zaujat esencemi a chápat všechna konkréta a všechna *tokens*, s nimiž se setká, jako pouhé zcela transparentní nikoli token:token, ale token:type modely (v druhém významu slova *type*) jediné pravé, přestože (ba právě proto, že) skryté skutečnosti.

Kdybychom chtěli neúchylně sledovat právě tuto, teoretickou stezku, chtělo by to sice asi nejdřív vyšplhat po žebříku „nejlepších“ a „nejhorších“ modelů až na nejvyšší příčel, vzápětí ovšem žebřík odkopnout a token:token modely zapudit jako cosi cizího, ne-li přímo odporujícího zákonům lidského myšlení. Lidské myšlení tíhne přece výhradně

k obecninám a chápe jednotliviny jediné jako prvky či výskyty obecného, tedy — pokud se chceme držet aspoň některých zde exponovaných termínů — nejvýš jako exempla či vzorky. Žádný skutečný teoretik, už samou podstatou svého přístupu, nemůže se přece silou mocí přimět k tomu, aby bral token:token modely než jako parodii skutečné vědecké teorie. (Ledaže by podlehl demagogii, že být individuem je ten nejmasovější z hromadných jevů, a že tedy zaslouží, aby se s ním už podle toho nakládalo.)

Přes tyto výtky musíme připustit, že token:token modely a existenční modely nejsou ta nejhorší pracovní hypotéza.²¹⁾ Jako explanační princip se obdivuhodně osvědčují. To všechno bez ohledu na to, že ani Rosenblueth a Wiener, ani Ashby, a dokonce ani Hamlet, Polonius, Rosenkranz a Guildenstern, z nichž ovšem nikdo do našeho *Kréda* nepatří, to tenkrát nemohli myslet vážně, ale jen jako — řekněme — pedagogické žerty (i Polonius je pedagog!), to jest jako záměrně přehnané token:token modely seriózních pedagogických příkladů.

Neděle 19. 8. 2001 – 9.45 ráno
(dodatky: doufám že před 11. zářím 2001)

Poprvé anglicky in Bouissac, Paul, Roland Posner a Michael Herzfeld (eds.), *Iconicity*, Festschrift for T. A. Sebeok in his 65th Birthday. Tübingen: Stauffenberg 1986, s. 95–117. V kapitole 7 překlad podstatně rozšířen.

21) V termínech sérií a token:token modelování by snad šlo popsat i (každý!?) tvůrčí proces. Zkusme to na poměrně jednoduchém případě kresbičky či karikatury kreslené z paměti (podobně prý tvořil své kresby, například ty, jimiž doprovázel své *Anglické listy* či svoji *Dášeňku*, Karel Čapek). (Jak patrnó, pro jednoduchost jsme tu nechali stranou případ kreslení podle přítomné předlohy, jinak řečeno, podle „modelu“, což je, podle Saula Steinberga, mnohem těžší.) Zrod takové kresby lze rozložit na sérii — zlepšující se sérii — jednotlivých kroků či etap (celkový obrys štěněte, jedno ucho, druhé ucho, čumáček atd.), kde výsledkem každého kroku, každé přidané čáry je další token zlepšující se série a s ním i přiblížení (anebo, když se kresba nedaří či když jsme kresbu přidáním další čáry navíc zkazili, vzdání) konečnému výsledku. V celkovém procesu, pochopitelně, hraje klíčovou roli stálá výstupní kontrola (zpětná vazba), přičemž čímisi jako vedlejším (??) produktem je — či může být, v pozitivním případě — tvůrčí euforie, zálibné olizování rtů atd. Podobně by asi bylo možné popsat mnohem složitější případ tvůrčího procesu (zrod malířského díla, zrod uměleckého díla, nejen výtvarného, ale i literárního — od skici k obrazu se i zde musí po kolenou! /Vladimír Holan/ — a nepochybně i divadelního, filmového, formulování psaného či jiného projevu vůbec).

SLOVO JAKO EXPONÁT, JAKO HRDINA
A JAKO HERECKÁ POSTAVA.¹⁾
ENKLÁVY DIVADLA V JAZYCE
A LITERATUŘE

Univ. prof. PhDr. Josefu Vachkovi,
DrSc., na jehož přednáškách a v jehož
prosemináři jsem, ač embryo, začalo
tušit, co je to věda o jazyce

Úvodem: (to ještě není naše téma)

Dramatický text: patří do literatury, nebo do divadla? Neklidná hranice mezi divadlem a literaturou a podvojnost, dvojdomost, dvojí loajalita, ba přímo dvojakost dramatického textu vyprovokovaly už přemnohého přívržence té či oné strany, aby zaujal příslušný postoj, a přemnohého domněle či skutečně nestranného vyjednávače, aby se pokusil najít takříkajíc objektivní řešení: Nebudeme resumovat tyto názory, udělali to ostatně už jiní, nedávno například Miroslav Procházka (1984) na materiálu „sémiotiky divadla in statu nascendi“, totiž divadelní sémiotiky české na počátku a na konci let třicátých, a lze

1) Místo „herecká postava“ by v názvu mohlo být „...a jako herec“, ale nebylo by to správné. Jen by to z nedbalosti pomáhalo udržovat běžný blud, velmi nebezpečný pro sémiotiku divadla. Sémioticky přesně rozlišeno, to, co vidím na jevišti při představení, není herec, ale herecká postava, znak znamenající dramatickou osobu. Herec je tvůrce této postavy, a tvůrce není vidět: zůstal jakoby „v zákulisí postavy“, na jevišti je jen jeho dílo. Herec není znak, ale původce znaku (i když skrytý uvnitř svého znaku a od něho neoddelitelný): to, co funguje jako znak, je právě herecká postava. Rozlišení herecké postavy a herce je největší sémiotický objev Otakara Zicha. Tudíž: slovo na scéně není ani metaforicky herec, je to — metaforicky — herecká postava představující slovo-hrdinu. Ale jazyk, pokud jím myslíme langue, jazykovou kompetenci, herec — metaforicky — je; zůstal v zákulisí, v hlavách a nervech herců a ovládá svaly jejich mluvidel: je to dokonce — metaforicky — ten nejdůležitější herec. Potud úvodní zpřesnění, které se týká mj. i nepřesností v dřívějších pracích samého autora tohoto zpřesnění, například nepřesností v článku „Jazyk na třetí: I herec i hrdina i publikum“. (Oslosobě 1977)

si jen přát, aby byl brzy zhodnocen i přínos divadelní teorie slovenské, která do pokračující diskuse na toto téma přinesla hned v prvních poválečných letech několik významných příspěvků. Tentokrát se chceme pokusit o něco jiného: místo abychom rozdmýchávali spory dosud doutnající a stále přichystané k novému vzplanutí, zkusíme přenést požár jinam, na území, které, jak se zdá, nejméně po dvě tisíciletí nepoznalo samovznitvost teoretických bojů, ba, zdá se, nepoznalo ji nikdy, protože bylo už kdysi dávno, na samém počátku, vyklizeno divadlem a přenecháno zcela bez boje literatuře. A přece právě tudy vedla kdysi hranice vytyčená samým Platónem, hranice, která by — být dodnes respektována — rozšířila dnešní území divadla daleko za hranice pouhého dramatického textu (jakožto součásti divadla i jakožto básnického díla) připojením velké části onoho teritoria, které dnes obecně považujeme za svrchovanou doménu literatury.

Naše téma: jazyk jako materiál literatury; „homogenita jazyka a heterogenita divadla“

Na rozdíl od ostatních druhů umění má literatura odpradávná (nebo nejméně od Aristotela) přesně vytyčenou hranici, hranici, o níž se nediskutuje, protože připadá každému jako naprosto přirozená, to jest daná samým materiálem literatury. Literatura je umění jazyka, umění v materiálu jazyka, umění vyjádřené v jazyce, umění, jehož vyjadřovacím prostředkem (či, chcete-li, plánem výrazu) je výrazivo jazyka. Málokteré umění je tak jasně ohraničeno svým materiálem, takže je-li někde potíže s tím, jak přesně určit, co do tohoto umění ještě patří a co už ne, je to spíš pro velmi neostře hranice rodového pojmu umění než pro nesnáze s vymezením těchto *differentiae specificaе* literatury; jejího specifického materiálu, jazyka. Potíže mohou být jen s tradičními syntetickými žánry (píseň, melodram, libreto, son-et-lumière, comics), eventuálně s netradičními „analytickými“ (či „anatomickými“) žánry (vizuální

poezie, fónická poezie, grafická poezie atp.), a všechny komplikace s přesným ohraničením literatury vzhledem k divadlu jsou především tohoto druhu, protože nejsou dány ničím jiným než čistým, tj. čistě jazykovým charakterem literatury a nečistým, smíšeným, prostě syntetickým charakterem divadla.

Jak vidět, celá teorie literatury stojí na základním implicitním předpokladu čistoty a jednotnosti jazyka, zatímco drtivá většina dosavadních teorií divadla explicitně předpokládá (ne předpokládá: konstatuje jako naprosto evidentní!) multimediální charakter divadla. Co však, jsou-li oba předpoklady falešné? Co když je čistota jazyka jenom zdánlivá? Co když se ukáže, že jazyk není čisté médium, ale médium velmi silně smíšené, ve skutečnosti multimédia, a co když se na druhé straně zjistí, že ona do očí bijící multimediálnost divadla je jen klamným povrchem média, které ve svých základech, ve své podstatě je obdivuhodně jednotné?

Domnívám se (víc: mám jistotu), že dnes, po všem, co přinesl závrtný rozvoj lingvistiky během posledního čtvrtstoletí (mám na mysli zejména modelování jazyka v matematických modelech, v počítačích a v systémech intenzionální logiky), nelze už dost dobře držet tezi o jazyce jako jednotném a homogenním systému. Naopak: jazyk, skutečný jazyk, ne jen jeho část, uměle izolovaná a vy-preparovaná, je ve skutečnosti vysoce heterogenní směs nejrůznějších médií. Nejde tu jen o to, že skutečný jazyk, zejména mluvený, (ko)existuje jedině v symbióze s nejrůznějšími znakovými i neznakovými systémy (paralingva, kinezické prostředky, *deixis*, *ostense*), a vůbec tu nejde jen o jazyk mluvený. I při vyloučení vši negramatičnosti, ne-logičnosti atd.²⁾ najdeme totiž i v tom nejgramatičtějším a lingvisticky zdánlivě zcela homogenním projevu heterogenní směs dvou naprosto odlišných, ba dokonce diametrálně protikladných sémiotických médií, z nichž jenom jedno lze považovat za jazyk. První médium, první způsob, první kód je médium, způsob a kód, jehož tyto projevy používají k popisu skutečnosti, převážně mimojazykové,

2) Srv. závěr studie „Padesát klíčů k sémiotice“ v této knize.

často však i jazykové, způsob, který má všechny vlastnosti jazyka a který nelze nazvat jinak než jazyk. Skutečně, je to jazyk: zobrazuje skutečnost tím, že ji popisuje (tedy pomocí deskripce), jeho vazba k tomu, co reprezentuje, je arbitrární, je to systém v principu digitální, vybudovaný na „dvojí artikulaci“ atd. Druhý způsob je jiný. Je to způsob, kód a médium používaný výlučně (ne však nezbytně) k reprezentaci skutečnosti jazykové, kód, který však sám nemá charakter jazyka, protože jeho vazba k tomu, co označuje, není arbitrární, nýbrž ikonická, analogová, a u něhož se nedá dost dobře mluvit o dvojí artikulaci, protože jeho podstata zůstává stejná i při artikulaci jediné. Příkrý rozdíl mezi oběma systémy reprezentace lze snad nejlépe vyjádřit v termínech modelování: zatímco první způsob, jazykový, jde cestou takříkajíc „nejhorších modelů“, vůbec nepodobných svému originálu, druhý způsob jde cestou takříkajíc „nejlepších modelů“, podobných svému originálu jako vejce vejci. První systém je volba ne-originálů sémanticky zcela nepřiměřených (o žádnou sémantickou či ikonickou přiměřenost jim nejde), pragmaticky však víc než přiměřených. Druhý způsob je práce s ne-originály přiměřenými svým originálům (tedy sémanticky) takřka ideálně, přiměřených však uživatelům přesně tak jako způsob první.

1. „JAZYK“ A „DIVADLO“

Abychom názorně předvedli diametrální rozdíl mezi těmito dvěma krajnostmi, pokusíme se je obě demonstrovat na neutrálním pozadí oněch prostředků, s nimiž pracuje výtvarné umění.

Obrazy zobrazené na obrazech a jazyk zobrazený v jazyce

Situace „jazyka zobrazeného jazykem“, přesněji řeči zobrazené řečí, je na první pohled naprosto shodná se situací obrazu zobrazeného na obraze. Každý známe tyto obrazy a v každé galerii takové najdeme, obrazy interiérů, na jejichž stěnách visí obrazy. Nemusí to

přítom být ani slavný autoportrét Velázquezův vprostřed *Las Meninas* ani Watteauův *L'Enseigne à Gersaint*, tím méně pak Escherův obraz galerie obsahující obraz zobrazující (a obsahující) celý svět včetně galerie samé a sebe sama (nebo je to spíš Escherův obraz světa, který není než svým vlastním obrazem visícím v jedné ze svých galerií?): náš „normální“, skutečný svět, v němž, na rozdíl od Escherova obrazu, obvykle dokážeme docela dobře odlišit svět od jeho obrazu (či aspoň bychom měli!), obsahuje kromě jiných věcí i obrazy, a má-li být zpodoben, zaslouží být zpodoben (tam, kde je třeba jej namalovat) i se svými obrazy. Obraz, jako každá jiná, viditelná a celkem normální věc, se dá velmi dobře malířsky zachytit, takže obrazy namalované na obrazech se naprosto ničím neliší od jiných věcí na obrazech namalovaných, kupodivu se však nijak zvlášť neliší ani od jiných obrazů, počítaje v to i ten, „uvnitř“ kterého jsou namalovány, leda tím, že nemají samostatné plátno ani skutečný rám. Pak by ovšem byly skutečnými obrazy, a ne jen „namalovanými“ obrazy a lišily by se od jiných věcí na obrazech namalovaných, věcí, které jsou právě jen namalované, a ne skutečné. — Nedejme se zmást e(sche)ristickou dialektikou nabízející se s každým takovým obrazem a konstatujme jen, že na žádném takovém obraze zobrazujícím obrazy nás naprosto nic neruší a že (takže i protože) obrazy zobrazené na obrazech — přestože je v nich cosi obzvlášť dráždivého — jsou výtvarně i esteticky naprosto homogenní jak uvnitř, tak i navenek, tj. jak uvnitř obrazu samého, tak i v kontextu malířství vůbec. Trochu jiná situace by nastala, kdyby obraz na obraze zobrazený byl dejme tomu grafický list, exlibris, poštovní známka nebo nálepka, a malíř vytvářející takový obraz vlepil do něho skutečný grafický list, skutečné exlibris, skutečnou známku či nálepku (nebo noviny, kartu atd.). Pak by obraz ztratil svou řečně malířskou homogenitu, případně (zejména zpočátku, než bychom si na to zvykli) i svou estetickou homogenitu. To vše už tady ostatně bylo, včetně rámu uprostřed rámu (Max Ernst), klíčů, soch, ba dokonce i postelí vystupujících z obrazů (Rauschenberg), takže nakonec nás (esteticky) neruší vůbec nic a esteticky, ba i malířsky homogenní je (ve

velmi širokém rámci, a pokud možno i rámu) všechno, přece však nejdokonalejším prototypem, ba přímo archetypem výtvarné homogenity nejhladšího typu a v nejvlastnějším rámci zůstává hladký povrch klasického závěsného obrazu ve vlastním, zlaceném rámu, ať už zobrazuje kromě jiných věcí i další obraz nebo ne.

A přesně stejnou zkušenost, jakou jsme udělali mezi hladkými či mírně reliéfními plátny ve výtvarné galerii, zakoušíme i v čtenářském kontaktu s hladkým či jemně zdrsňeným povrchem knihy. I zde máme pocit něčeho naprosto esteticky a literárně homogenního, a vůbec nás při tom neruší fakt, že velká část textu těchto knih zobrazuje vlastně jiné texty, velká část jazyka reprodukuje vlastně jazyk, velká část vyprávění vypráví o vyprávění. Slovesný rámec je ovšem pružnější než výtvarný a umožňuje tím velkou variabilitu rámcových příběhů, a escherovské paradoxy nemusí mít jen prostoduchost Laurence Sterna, ale mohou dosahovat i rafinovanosti lidové Pes jitrničku sežral, písň s vestavěným *regressem ad infinitum*. Slova zobrazující slova jsou na rozdíl od obrazů zobrazujících obrazy čím si naprosto normálním, a navíc i čím si natolik důležitým, že jazyk, mluvený i psaný, si vyvinul a do svého systému pevně zabudoval prostředky lexikální (verba dicendi, meta-jazykové termíny, spojky typu že a aby, příslovce typu prý), gramatické (konjunktivy atp.) i grafické (uvozovky, v polštině nazývané nádherným termínem *cudzysłów*, dvojtečky, kurzíva aj.), díky nimž se dokážeme s tímto stavem věcí vyrovnat a jazyk v obojím smyslu toho slova (norma i normál) normalizovat. Což se daří, a hladkost čtenářského zážitku je toho dokladem. Někdy ovšem poruší hladkou linearitu knihy žert v podobě slova vytištěného neobvyklým způsobem, jako třeba tabulka



v textu *Války s mloky* Karla Čapka či *Bratrstva bílého klíče* Františka Langra, jako nápisy v řecké abecedě, v azbuce

či fraktuře, kaligramy, rébusy, tabulky, matematické vzorce, chemické symboly, diagramy, křížovky a ostatní způsoby, jimiž může kniha a tištěné slovo fruktifikovat fakt své dvojrozměrnosti, případně i trojrozměrnosti (vstavačovitě pohádky Kubašovy), i ony nás však ruší právě tak málo, ba ještě méně než plastické koláže trčící z hladké plochy závěsného obrazu.

Ready-mades uprostřed jazyka

A přece je tu naprosto zásadní rozdíl, rozdíl, který dělá i z té nejnórmálnější prózy bez jakýchkoli grafických alotrií útvar daleko problematičtější, protože heterogennější, než jakákoli heterogenní asambláž či koláž. Pod hladkým povrchem homogenního materiálu psaného jazyka se totiž skrývají nepřeklenutelné hloubkové rozdíly. Nejsou to rozdíly v předmětu zobrazení. Jazyk právě tak jako barva a štětec mají právo zobrazovat cokoliv, co je zobrazitelné jazykem či štětcem a barvou, takže zobrazí-li malíř na svém obraze kromě jiného i obraz a vypravuje-li vypravěč mimo jiné i o vyprávěních, je to docela v pořádku, protože v kompetenci materiálu a zvolené vyjadřovací formy. To, co se mění a čím takové vyprávění či popis přestává být homogenní, není tedy předmět zobrazení (v literatuře či malířství koneckonců heterogenní tak jako tak), a není to ani materiál (v literatuře skorem homogennější než v malířství), ale způsob zobrazení. V malířství zůstává beze změny, ať malíř maluje sklenici, slanečka anebo obraz pokoje, na jehož stěně visí zátiší se sklenicí a slanečkem: to vše, skutečnost i obraz, zobrazí malíř stejným způsobem, ve stejném měřítku i stylu, při stejném respektování (či nedbání) zákonů perspektivy, s použitím stejné techniky. Naproti tomu prozaik, sotva přestane popisovat mimojazykový svět předmětů, osob, událostí a dějů a sotva se setká s tématem jazyka samého (přesněji řečeno řečové komunikace samé), způsob reprezentace s velkou pravděpodobností prudce změní. Až dosud svět popisoval; byla to, při vši narativnosti, metaforičnosti či básnickosti, čistá deskripce. Teď však s největší pravděpodobností užij-

je některé z technik přímé (či bezmála přímé) řeči, a bude tedy aspoň zčásti jakoby citovat! Až dosud pracoval — řečeno v peirceovských termínech — se symboly, teď však přesedlal na ikony, dokonce ty nejikoničtější ikony, podobné svému předmětu jako vejce vejci! Až dosud podobnost zcela zanedbával, užívaje prostředků jazykového popisu, tj. sémiotického nástroje, který na jakoukoli podobnost se svým denotátem totálně rezignoval, spokojiv se s podobností „všeho se vším“ a s mapováním v měřítku 1 : ∞ (co jiného je vztah či poměr a měřítko, v němž je název „vesmír“ vůči svému kosmickému denotátu!), teď však náhle vyměnil naprostou nepodobnost za maximální podobnost, digitalitu za analogovost, a rozhodl se mapovat v měřítku 1 : 1! Do stránky tištěné knihy — ne už do závěsného obrazu, kde jsme na to jakžtakž zvyklí, ale přímo do té pravidelné homogenní knižní sazby vlepil sémioticky zcela heterogenní *ready-made* objekt, jenže čirou náhodou *ready-made* objekt jazykový, a tak to ušlo naší pozornosti. Nicméně *ready-made*, ať nalezený v jakékoli oblasti a aťsi (původně) vytvořený v jakémkoli materiálu, zůstává *ready-made* objektem. A totéž nutně platí i o *ready-mades* jazykových: byť byly sebevíce podobny jazyku, byť by jej „zobrazovaly“ lépe a věrněji než jazyk sám (tj. než jazykový popis), jsou to *ready-mades* (ovšem *ready-mades* jazykové), a ne jazyk.

Svou sémiotickou podstatou nepatří totiž citace a přímá řeč do jazyka (a kolážový či *ready-made* prvek do malířství či sochařství), ale do oné skupiny — řekněme — „maximálních ikonů“ či „optimálních modelů“, s nimiž pracuje výstavnictví — ale také zkušebna prototypů —, modelů či modelů-vzorků, na nichž jsou založeny vzorkové veletrhy, zoologické zahrady, výzkumné laboratoře, zčásti i muzea (pokud v nich shromažďované či vystavované předměty materiální kultury či přírody nefungují jako jedinečné unikáty), a které také — ať už vystaveny v muzeích, na výstavách, ve školních vitrínách anebo vůbec ne — hrají veledůležitou úlohu při takzvaném ostenzivním učení jazyku, tj. oné metodě, jíž jsme se všichni naučili svému mateřskému jazyku i svému domovskému světu. Tento na první pohled katastrofálně různorodý soubor jevů, daleko

heterogennější než cokoli z toho, co jsme dosud jako heterogenní označili, má ve skutečnosti jedno společné: ve všech zmíněných případech máme co dělat s prvkem nějaké hromadné entity (výrobní série, přírodního druhu, biologického druhu, Quineova relevantního druhu atp.) fungujícím buď jako vzorek celého druhu (série atd.) podle principu *pars pro toto*, anebo jako kognitivní náhražka (model) nějakého jiného prvku téže hromadné entity (toho prvku, o který máme zájem), případně i jakéhosi ideálního prvku své hromadné entity. Což je i případ citace a přímé řeči, jakožto řeči zastupující jinou řeč, tj. „tataž“ slova jiného mluvčího (či stejného mluvčího v jiné situaci). Neboť i slova, jak dobře víme, existují v hromadných entitách, a *types* lingválních *tokens* jsou přímo archetypové výrobní série, takže slovní tokens (ale stejně i promluvová tokens) hrající jiná tokens téhož type jsou přímo archetypové token:token ikony (či token:token modely).

*Jazyk jako heterogenní směs
ne-jazyka a jazyka*

Spisovatel, který pracuje s přímou řečí (jakožto s pseudo- či quasicitáty) a proplétá jí svoje vyprávění, a podobně i každý uživatel jazyka, který citátů či quasicitátů užívá ve svých jazykových projevech ať už mluvených či psaných, pracuje tedy se směsí dvou sémioticky zcela heterogenních prostředků: jazyka a token:token modelů. Díky tomu, že *ready-made* tokens, kterých užívá, jsou — čirou náhodou — rovněž tokens jazyková, a tedy od druhých tokens jeho vlastní promluvy nerozeznatelná, zůstává ovšem tato heterogenost utajena. Výrazu „čirou náhodou“ jsme v předchozí větě nepoužili čirou náhodou: není to stylistický obrat (nebo spíš neobratnost) ani svědectví poněkud familiárnějšího tónu autora, ale vědecký termín. Je dáno výsadním postavením člověka a fundamentální důležitostí jazyka pro člověka, a je tedy zcela zákonité, že se jazyk a literatura jako umění jazyka soustavně vracejí k tématu lidské komunikace, zejména její nejspecifičtější části, komunikace jazykové. Ale je zcela nahodilé, že je (a když

je) výsledek tohoto návratu relativně povrchově homogenní nebo ne. Stupeň této homogenity záleží totiž na mnoha nahodilých okolnostech, mimo jiné na nahodilých vlastnostech lidí, o nichž je řeč, na literární konvenci, ohledech na čtenáře, míře věrnosti, s níž chce autor reprodukovat cizí promluvu, atd. Jen zřídka najdeme text jazykově naprosto homogenní. Zcela zjevné je toto porušení homogenity u textů bilingvních: klasickým příkladem je tu jistě *Vojna a mír*; bude-li to *Vojna a mír* v originále, heterogenost jazyková bude posílena ještě heterogeností alfabetskou. Evropské překlady japonského románu sotva ponechají čínský nápis citovaný v japonském textu (dejme tomu, že něco takového se praktikuje) v čínském originále: pravděpodobně všecko přeloží a „zlatinizují“; naopak japonský překlad dejme tomu francouzského románu z amerického prostředí určitě nechá všechny anglické výrazy, jimiž autor propletl repliky svých hrdinů, v anglickém originále. Jestliže psaný, lépe řečeno tištěný text s citacemi či přímými řečmi podléhá nahodilým omezením či nahodilým příznivým okolnostem (Čech píše o Česích, Slovák o Slovácích) maskujícím sémiotickou heterogenost přímých řečí, pak mluvená komunikace, zbavená jakýchkoli omezení, je zcela nepokrytě až obludnou rauschenbergovskou koláží vrstí na základní plátno vrstvy dalších pláten, karet, pohlednic, ready-made objektů atd. a přistavující k plátnu celý svět. Řečeno bez výtvarné paralely: na rozdíl od psaného jazyka mluvený projev neprokládá svůj čistě jazykový komunikát jen vzorky jiných jazykových projevů (došlo-li se zákonitě k tématu specificky lidské komunikace, komunikace jazykové), ale i hvízdáním či tančením, je-li náhodou předmětem promluvy komunikace hudební či taneční, kresbou na tabuli, na papír či do písku — je-li náhodou řeč o něčem, co je lépe nakreslit, ukazováním a gestikulací atd. A je-li náhodou řeč o něčem blízkém a dosažitelném, jazykový projev to neváhá „vlepit“, pomocí *deixis*, přímo v originále do svého „obrazu“ či „přistavit“ ke svému „plátnu“, třeba celý svět či celý vesmír. Užit pro tuto makaronskou míchanici slova koláž by vzbuzovalo nežádoucí představu stylové čistoty: daleko spíš je to asambláž či brikoláž anebo prostě guláš,

kde čistě jazyková komunikace je utopena v mase ostatních komunikačních prostředků. Ve srovnání s tím vypadá ovšem tištěný jazyk přímo puritánsky střízlivý a františkánsky skromný. Nedejte se mýlit a nedělejte z této, jak víme, nahodilé nouze zákonitou cnost. Pokud cituje nebo užívá přímé řeči (a proč by to, je-li příležitost, nedělal?), dopouští se pod pláštěm stejnorodého povrchu stejné neřesti koláže, jen si náhodou nedopřává — nebo ani nemůže dovolit — o mnoho víc (dokonce ani to co jazyk mluvený), a tak se vydává za asketu.

*Reprezentace heterogenního
heterogenním může být homogenní*

Vlepovat do plátna skutečné *ready-made* objekty — například do obrazu s namalovaným domem skutečný okenní rám se skutečnými okenicemi, a připevňovat na plátno znázorňující stěnu pokoje skutečný obraz se skutečným rámem, případně představovat před ně skutečnou postel či skutečný stůl — bylo už dávno před narozením Roberta Rauschenberga a dlouho před vynalezením koláže tisíciletou praxí divadla. Divadlo se odjakživa hrálo pomocí vchodů znamenajících vchody (tj. jiné vchody) a schodů znamenajících (jiné) schody, podlah a podnoží znamenajících jiné podlahy a jiná podnoží, v čase, řečeno se Zichem³⁾ skutečném, leč nepravém, znamenajícím jiný čas, pravý, leč neskutečný, fiktivní, a v prostoru znamenajícím podobně, se židlemi, pokud tu stály, znamenajícími jiné židle, ty z toho neskutečného světa, o němž tu divadlo vypráví, a s postelemi, které, pokud tu stály, hrály (ano, hrály, to není metafora, ale profesionální termín divadelních nábytkářů) jiné postele. Jenže, na rozdíl od asambláží a koláží — výtvarných i těch, které jsou běžné v jazyce, mluveném

3) Výrazem „skutečný, ale nepravý“ se Otakar Zich snažil vystihnout podstatu času na jevišti. Učinil tak ve své brněnské přednášce, v úplnosti za jeho života netištěné, do definitivních formulací své *Estetiky* jej však nepřevzal. Škoda. Co neudělal on, snažíme se napravit my, a místo, k němuž se vztahuje tato poznámka, se pokouší Zichovu šťastnou formulaci domyslet a zobecnit. Srv. Zich 1997: 12–24; Osolobě a Procházka 1997: 3–8.

i psaném — toto není heterogenní směsice (přesněji řečeno nebyla by, nebýt onoho namalovaného pozadí, ale to není tak bezpodmínečně nutné) a není to koláž, byť by to byla svým původem různorodost sama. Na divadle je toto všechno součástí celkového obrazu „malovaného“ naprosto důsledně (až na to doopravdy malované pozadí) ze vzorků či, lépe řečeno, z token:token ikonů věcí samých, obrazu, jehož zákonitou (viz výše zmíněné argumenty) a naprosto stejnorodou součástí jsou i jazyková tokens hrající jiná jazyková tokens téhož type, a také mimická, gestická a pohybová tokens hrající jiná mimická, gestická či pohybová tokens téhož type, atd. Heterogenní směsice je tu reprezentována heterogenní směsí přesně téhož složení a téhož type — tudíž navýsost homogenně —, a tak nebýt zmíněného pozadí, které je někdy malované, případně oněch informací, které se někdy dovídáme z prologu, epilogu či komentáře, které jsou epické — tedy nebýt zmíněných vad na kráse, ne zcela nevyhnutelných, byla by to homogenita naprostá, absolutní.

Nic nám nebrání vzít tuto heterogenní směsici nejružnějších tokens homogenně reprezentujících jiná tokens a odfiltrovat z ní tokens jazyková. Přesně to dělá dramatický text, jen je doplněn o několik ne vždy nezbytných, i když obvykle užitečných informací o tom, od čeho byl oddělen, sémioticky ovšem heterogenních (jméno postavy před její replikou není však vůči replice o nic víc heterogenní, než je titulní list vůči knize, kterou zahajuje). Důležité je jedno: má-li ostatek toho, od čeho byl oddělen, a měl-li celek, od něž byl odfiltrován, (sémioticky) charakter divadla, má jej i dramatický text. Že je to divadlo bez herců a bez („živých“) hrdinů? Může-li být na scéně hrdinou (tj. tím, o kom se hraje) mimo jiné například i výše zmíněná židle, „hraná“, tj. představovaná jinou židlí, tím spíše může být hrdinou i slovo, skutečně živé slovo. Vlastně je to ten nejdůležitější hrdina a (pokud jde o to druhé slovo, které tohoto hrdinu hraje) ta nejdůležitější herecká postava, bez nich by ty „skutečné“ herecké postavy na scéně a ti „skuteční“ (ve dvojnásobně motivovaných uvozovkách) hrdinové hry zůstali němí.

*Výsledky srovnání: homogenita
divadla a heterogennost jazyka*

Výsledky, ke kterým jsme došli srovnáním výtvarného umění, literatury jakožto umění jazyka a divadla, zdají se tedy nasvědčovat, že naše výchozí domněnka byla správná: to, co považujeme za jazyk, jsou ve skutečnosti heterogenní multimédia, zatímco divadlo — ona na první pohled zcela zřejmá multimédia — je ve skutečnosti médium jediné, k tomu vzácně jednotné. Divadlo zcela homogenním způsobem vytváří zcela homogenní obraz (tj. sémioticky homogenní obraz) heterogenní skutečnosti, kterou zobrazuje; je to ovšem obraz jen velmi malý (i když z antropocentrického úhlu neobyčejně závažný) části skutečnosti, k tomu obraz silně mezerovitý a v jistém smyslu povrchní, tj. zachycující jen povrch tohoto úseku. (Zmíněné mezery se někdy, poněkud nadbytečně, v zájmu ucelenějšího estetického dojmu, ale na úkor sémiotické homogennosti, snaží zalepit příliš výtvarně se tvářící scénografie; zatímco nedostatek hloubkového ponoru se spíš snaží kompenzovat hudba.) Naproti tomu jazyk (mluvíme zatím o jazyku, a ne o literatuře) pracuje, zejména ve své mluvené formě, v podstatě nečistým heterogenním způsobem, ochoten bez jakýchkoli předsudků, zábran a skrupulí chytit se všeho a spojit se se vším, jen aby mohl zachytit cokoli, zmocnit se čehokoli a chápat skutečnost v její šíři. Což platí — *mutatis mutandis* — i o literatuře jako umění jazyka, přirozené s omezeními, která klade heterogennímu přístupu psaný projev.

V dosavadním textu jsme neužívali slova „jazyk“ zcela důsledně. Jednou nám znamenalo spíše jazykový systém (*langue*), případně i tento systém v akci, ve svém, řekněme, vlastním použití, takže jsme jazyk chápali spíše úzce a všelicos jsme z něho jakožto nevlastní použití a jako „heterogenní“ vylučovali. Podruhé jsme zase chápali jazyk jako to vše dohromady, tedy ve smyslu „*verbální komunikace*“, a té jsme ovšem tendenčně vytýkali různorodost a nečistotu. Přidržíme-li se však užšího, a tedy relativně „čistého“ chápání jazyka a zároveň svého dosavadního, rovněž (relativně) čistého chápání divadla, zjistíme, že ona

„nečistá“ příměs, která nám zanešvařovala sémiotickou čistotu jazyka a literatury, tohoto umění jazyka, nebyla nic jiného než příměs divadla.

Ke stejným výsledkům, k jakým nás přivedla naše srovnávací analýza výtvarna, slovesna a divadelna (či, chcete-li, *Eidu* — od *Eidos*, *Mimu* a *Logu*), bychom byli dospěli, kdybychom se hned na začátku odvážili přesně vymezit oblasti divadla (či „divadelna“) dejme tomu, jako oblast token:token ikonů (či lépe token:token ikonů lidské komunikace a interakce) a oblast jazyka (oblast principu Logos) dejme tomu jako oblast „minimálních ikonů“ či „nejhorších ikonů“ téměř takřikajíc nepodobných tomu, co zobrazují, schopných však zobrazit celý svět. Kdybychom vyšli z těchto ztotožnění, jevila by se oblast jazyka (a tedy i oblast literatury) jako oblast „minimálních ikonů“, se specifickým repertoárem (zvuky, grafické značky), se specifickým univerzem (zahrnujícím celý svět) a se specifickou korespondencí („měřítkem“) 1 : ∞. Naproti tomu divadlo jakožto „komunikace komunikací o komunikaci“ (což je totéž jako token:token modelování lidské komunikace a interakce) by se vyznačovalo specifickým univerzem nesrovnatelně užším (uzoučká oblast lidského stýkání), zato specifickým repertoárem znatelně bohatším (neomezeným jen na značky verbální, ale zahrnujícím nejen všechny druhy lidské komunikace, ale i všechny její dimenze, včetně pragmatiky), a ovšem specifickým měřítkem (to jest korespondencí mezi univerzem a repertoárem) 1 : 1. Částí tohoto (zobrazového) univerza a částí toho univerzum zobrazujícího repertoáru by byl jazyk. I on by byl (jako část univerza) zobrazován a i on by (jako součást repertoáru) zobrazoval v měřítku 1 : 1. I on by tedy fungoval jako divadlo. Škrtněme kondicionál: nejen fungoval a nejen „by“. Funguje jako divadlo, dokonce i tam, kde není jeho součástí a funguje samostatně (jako dramatický text), a dokonce všude tam, kde je součástí jiných textů či promluv: všude, kde slovo samo sebou zobrazuje jiné slovo (ale také všude, kde například hudba zobrazuje jinou hudbu), vzniká divadlo, ať je to uprostřed textu, promluvy či hudebního proudu: tu všude máme právo mluvit o enklávách divadla v ostatních

uměních či ostatních komunikačních médiích. I zde vnímáme (či děláme) divadlo, i když v koncertní síni či z „jeviště“ literatury.

Dostali jsme se tím zpátky k východisku, a tím i k závěru naší úvodní argumentace. Hranice mezi literaturou a divadlem neprobíhá tradičně uznávaným územím divadla, ale územím literatury. Divadlo není (nutně) smíšená forma, není to syntéza slova, obrazu atd., naopak literatura, pokud obsahuje enklávy divadla, je *nutně* forma smíšená. Divadlo není „sekundárně modelující systém“ tj. systém odvozený od jediného „primárního systému“, jímž je jazyk. Naopak divadlo — ve svých nejprimitivnějších formách (hra živočichů) — je systém daleko původnější a primárnější než jazyk, takže i jazyk, kdykoli se stává součástí hry či divadla, funguje primárně jako hra a teprve sekundárně jako jazyk. Nejen přímá řeč, ale i každá její součást, každé citované slovo, každý citát pracuje metodou token: token ikonů, metodou divadla: nejdříve zaúčinkuje jako „herecká postava“, v roli „jiného slova téhož type“, a teprve pak, po tomto divadelním výkonu, jako slovo samo, jako jazyk, tj. řekněme jako „nositel (slovního, větného atd.) významu“.

To vše, co bylo řečeno, se může jevit jako útok proti jazyku a pokus o jeho znevážení. Vůbec ne. Spíše je to ocenění jeho dosud málo uznávaných schopností. Oblast umění slova se tím nezúžila a samého umění slova a „umění jazyka“ nijak neubylo. Naopak přibylo. Kromě umění „popisujícího slova“, tj. slova popisujícího svět a život (a kromě umění prostě jen „jsoucího slova“, jímž je poezie), přibylo umění „*hrajícího* slova“, slova uznaného jako ta nejdůležitější herecká postava ztělesňující tu nejdůležitější dramatickou osobu — slovo. Kromě umění „frontálního slova“, slova obráceného tváří tvář k příjemci, tedy „z en-face“, známe teď i „slovo z profilu“, zobrazené a „hrané“ (z profilu) jiným slovem.

Tak jako nešlo o útok proti jazyku, nešlo ani o agresi divadla proti literatuře. Nejde nám o žádné znovurozdělení světa, ani o právo divadelních enkláv na sebeurčení, zda chtějí zůstat u literatury, nebo se připojit k divadlu.

Jde o daleko méně a o daleko víc. Ne o změny hranic mezi literaturou a divadlem (autor je v tomto směru konzervativnější než Otakar Zich, který dramatický text vyňal z literatury a přidružil k „dramatickému umění“, zatímco autor této práce si myslí, že text může klidně zůstat u literatury, i když by bylo nejlépe, kdyby patřil i tam, i tam, místo jako dosud ani tam, ani tam), ale o uznání divadla jako univerzálního, vše pronikajícího sémiotického principu a jako jedné ze dvou základních forem lidské komunikace, formy, která proniká vším, tedy i všemi uměními. Všemi, nejen těmi, které ke své existenci potřebují živé provozování a kde se divadlo rodí „z těla předvádění“ (tj. z těla předváděcího) a u nichž se s jistou divadelností vždycky počítalo, ale i těmi, které zůstávají krucifixovány k plátnu, kameni či papíru. A jde také o to, aby se tento princip nejen obecně uznával, ale aby se s ním všude tam, kde se uplatňuje, teoreticky pracovalo.

2. DIVADLO V JAZYCE

Proberme teď po řadě hlavní oblasti, kde je zapotřebí přiložit ruku k dílu.

Možnosti, které čekají: čistá teorie

První takovou oblastí je čistá teorie. Naše pojetí a naše argumenty vycházely z obecné teorie token:token ikonů či token:token modelů, sama tato teorie je ovšem vypracována zatím víceméně amatérsky. Její dosavadní výklad přitom zřejmě postrádá potřebnou lucidnost a jednoznačnost, jinak by nemohlo docházet tak snadno k nepatřičným interpretacím. Základní teze teorie, že „nejlepším [...] modelem kočky je jiná [...] kočka“, vypadá jako špatný vtip zakladatele kybernetiky Norberta Wienera a Arthura Rosenbluetha,⁴ fakt je ovšem, že přes tento pedagogický žertík dvou geniálních vědců token:token

4) Rosenblueth a Wiener, 1948: 320n. „Špatný vtip“ těchto dvou zakladatelských osobností je leitmotivem této studie a této knihy vůbec.

ikony existují a že se s nimi pracuje. Přesto, zdá se, klade pochopení jejich prajednoduchého základního principu některým lidem až nepřekonatelné potíže. Pravděpodobně potíže a komplikace vznikající při chápání tohoto prostounkého principu nemají své kořeny ani tak v naší nedbalosti, s níž pracujeme s pojmem totožnost a s výrazy jako „týž“, „stejný“, „jedno a totéž“ apod., jako spíš v tom, že v teorii (zejména lingvistické) jsme zvyklí myslet v typech, a ne v tokens, v třídách jevů, a ne v jednotlivinách, které spojujeme spíš s neblahým dědictvím krajního nominalismu. Nicméně v životě jsme ve styku s jednotlivinami, ukazujeme jedinečné exempláře, kupujeme jedinečné exempláře, pronášíme jedinečná tokens v jedinečných situacích, a modelujeme tyto jedinečné situace a tato jedinečná tokens jinými jedinečnými situacemi a jinými jedinečnými tokens. Zdá se tedy, že princip token:token modelů má za podobných okolností jisté existenční oprávnění, právě tak jako jiné okolnosti budou spíše mluvit pro princip token:type vzorku.

Samozřejmě, teorie token:token ikonů nemá žádný patent na výklad divadla. Alternativní řešení nabízí Nelson Goodman (1968) svou teorií exemplifikace, před časem aplikovanou i na citáty (1974) a použitelnou i na divadlo. Přestože Goodman sám je nominalista, tuto teorii vypracoval jako realistickou, a nikoli jako partikularistickou: myslí se tu tedy v souborech jednotlivin (v types), a nikoli v tokens, což, obávám se, Goodmanově teorii zatím uniká.

V jednom směru je ovšem Goodmanovi třeba dát plně zapravdu: to, co vytváří z jednotlivých tokens třídu tokens, type, není vzájemná podobnost, přestože velká část tokens je si obvykle podobná. Přesto jeden type mohou tvořit i tokens vzájemně odlišná, jako například tištěné „r“ a psané token téhož type, nebo „totéž“ slovo mluvené a psané. To, co rozhoduje, není podobnost, ale totožnost funkce. Jen proto můžeme psaný záznam promluvy považovat za token:token ikon promluvy mluvené.⁵⁾

Klíčem k teorii token:token modelů by mohla být dobře rozpracovaná ontologie sériového výrobku, což je disciplína,

5) Goodman 1972. Srv. kapitulu „Seven Strictures on Similarity“.

zdá se, zhola neexistující. A tak teorie token:token modelů se musí prozatím spokojovat s některými triviálními zjištěními v oblasti modality token:token modelů, jako například že žádný token:token model nemá v sobě vestavěnou informaci o tom, zda je token:token modelem jiného prvku ze série reálné, či pouze prototypem série budoucí (či potenciální), že type sestává z normálních tokens, tj. tokens odpovídajících normě, že však sérii, třídu či přirozený druh lze někdy definovat vzorem (tj. vzorem toho, co do ní patří) a zmetkem (tj. negativním příkladem toho, co do ní nepatří). (1969)

Podari-li se rozpracovat skutečně fundovanou teorii token:token modelů, jsou možnosti její aplikace nespočetné. Už v onom stavu, v jakém je, podařilo se teorii aplikovat i mimo rámec systému, pro který byla vyvinuta, a to na interpretaci tzv. kryptocitátů objevených a popsanych Annou Wierzbickou.⁶⁾ Nerozpracovanost teorie ani rámec nedovolovaly plnou explicitnost (princip token:token modelování není nikde výslovně zmíněn), ovšem shoda závěrů, k nimž dospěla Wierzbická, s touto teorií, a také s výsledky naší porovnávací analýzy v přítomné studii je dokonalá.

Možnosti, které čekají: historie problému

Další podporu pro naši teorii najdeme v historii, tj. v různých starších formulacích obdobných poznatků, k jakým jsme dospěli my. Podpora a pomoc se tu dá snadno vrátit, pomůžeme-li přeformulovat starší tvrzení v nových termínech. Nic nového pod sluncem, a tak naše teorie byla vlastně poprvé vyslovena pěkně dávno, a to v Platónově *Politeii* (Ústavě, kap. VI a IX). Číst Platóna není ovšem snadné, ne snad pro obtížnost myšlenkovou, naopak, Platónův výklad je velmi srozumitelný a názorný, založený dokonce na jednom z prvních užití komutačního testu v teorii literatury (Platón parafrázuje, jak by

6) Studie Wierzbické je nejdůležitější nebo aspoň nejsympatičtější z oněch „padesáti klíčů“, jimiž se zabývám v recenzi sborníku, v němž Wierzbická vyšla. Srv. překlad recenze v této knize.

asi vypadal první zpěv *Iliady* převeden do řeči nepřímé), ale proto, že Platónův politický dogmatismus, jímž je celé zkoumání problému motivováno, vyvolá v dnešním literárním vědci či estetiku obranný reflex a jistý druh šoku, který mu brání uvažovat vážně o Platónových argumentech. Sám princip „divadla v literatuře“, tj. mimeze uvnitř diegeze, exponuje však Platón naprosto jasně a není k tomu co dodat. Leda to, že jeho dělení poezie na „lyrickoepickou, dramatickou a smíšenou“ (přidrží se parafrázování Karla Svobody; 1926) plně odpovídá sémiotickému hledisku, nehledě na to, že je to jediné dělení, které vyhovuje logickým požadavkům klasifikace, protože klasifikuje podle jednotného kritéria, tj. „způsobu napodobení“. S naším náhledem by nesouhlasil E. R. Curtius (1969: 392–398), který naopak pokládá Platónovo dělení za „logicky a věcně nespokojivé“, založené na těch „nejvnějškovějších formálních znacích“ (na rozdíl od pozdějšího dělení Aristotelova, založeného na „vnitřní podstatě básnických druhů“), čehož důsledkem pak prý je, že na epos zbyl u Platóna jediné „žánr smíšený“. Curtiovi nejde ovšem ani tak o klasifikaci Platónovu, jako spíš o pozdně římské gramatiky a jejich názory na poezii a v této souvislosti o klasifikaci Diomedovu (*Ars grammatica*, Lib. III; Keil 1887: 482), co do výsledku s Platónovou klasifikací shodnou, co do argumentace a dělidla však zcela odlišnou. Curtius ovšem mezi Platónem a Diomedem žádný rozdíl nevidí. A přece tu rozdíl je, z našeho hlediska dokonce velmi podstatný. Zatímco Platónovi je dělícím „způsob napodobení“, v Diomedově klasifikaci se pracuje s rozlišením podle osoby mluvčího, tedy podle toho, kdo mluví, zda básník sám (poeta ipse sine ullius personae interlocutione), nebo postavy (personae [...] solae sine ullius poetae interlocutione), anebo jak ten, tak i ony. Rozdíl nepostřehnutelný či zanedbatelný z hlediska kulturního historika nebo filologa by ovšem neměl uniknout sémiotikovi, a co je jakžtakž omluvitelné u Curtia, není omluvitelné u Kristevové (1970: 87), která nevypráví o středověkých osudech antických idejí, ale hledá sémiotickou podstatu literatury, sémiotickou podstatu románu. A podstata není v tom, „kdo mluví“, ani v tom, že by snad

někde či někdy mluvily postavy a někde jinde a někdy jindy zase autor. Vždy a všude a ve všech žánrech mluví jediné autor. Jde však o to, zda svým slovem vypráví (o věcech, dějích či o jiných slovech), nebo zda svým slovem (to jiné slovo) hraje, nebo zda střídavě dělá to i ono. Tvrzení, že „mluví hrdina“, lze připustit jen jako poněkud nebezpečnou metonymii: metonymie, v jejíž podstatě je pomíjení důležitých distinkcí, a tedy jistá klouzavost, ba kluzkost, je ve vědě vždycky nebezpečná, daleko víc než metafora. Nelze je však přijmout jako striktní popis.

(A ještě poznámka: frází „mluví básník“, „mluví hrdina“ Kristevová prostě převzala od Curtia, na něhož se odvolává, a Curtius ji zase převzal od Diomeda. Obrátíme-li tuto frázi proti jejím uživatelům, mohli bychom se ptát: mluví to Kristevová, anebo to /v Kristevové textu/ „mluví Curtius“, anebo to /v textu Kristevové i Curtiově/ „mluví Diomedes“? Ne. Pokaždé mluví jediné autor /Kristevová, Curtius atd./ sám. Mluvit může jediné on — on se i podepsal —, a mluvit umí. Jde jen o to, zda to, co říká, převzal, mechanicky převzal, opakuje po někom jiném, či dokonce od někoho opsal, anebo zda to říká ne „svými slovy“ — slova nejsou nikdy naše —, ale — pokud možno — při plném vědomí toho, co vlastně říká.)

Šestnáct století mezi Diomedem a Bachtinem určitě nebylo zcela sterilních, nejen proto, že Platónovy názory působily ještě ve francouzské renesanci (Curtius 1969: 44), takže Aristotelovo dělení poezie nemělo tak docela úplný monopol, ale také proto, že lidé vidí (i slyší) a přemýšlejí: Tak například William Hazlitt⁷⁾ postřehl, že „Shakespeare neuvažuje, co by jeho hrdinové dělali nebo říkali, ale ihned se do nich vtělí (at once becomes them) a za ně mluví a jedná“; podobné postřehy najdeme u řady autorů, v autobiografických textech dramatiků či romanopisců, v charakteristikách kritiků atd. Přesto se zdá, že první systematickou a skutečně teoretickou podporu pro naše hledání „divadla v literatuře“ nám může nabídnout teprve Vološinov (1929),

7) Hazlittův výrok o Shakespearově Antoniovi a Kleopatře přejímám z poznámky z anglického překladu Platónovy Ústavy v Loeb Classical Library. Podobné postřehy, jen systematizované, najdeme v Zichově *Estetice*.

tj. Bachtin (1965: 84–90). Jeho názory jsou v plném souhlasu s naší teorií, jen terminologie („cizí řeč“) je někdy poněkud metonymická, a může tedy potlačit důležité rozdíly, v termínech token:token modelů naopak vyzdvížené. Sám Bachtin ovšem velice dobře rozlišuje mezi řečí hrdiny a onou řečí autora, která zastupuje a hraje řeč hrdiny. Že princip „hry na řeč hrdiny“, jazykového „maskování se“ za postavu či „maškaření“, prostě (našeho) „divadla v literatuře“, mu není cizí, dokazuje už to, že na ústřední princip svého výkladu povýšil princip karnevalu. Princip karnevalu se u Bachtina obvykle chápá jako jasnozřivá básnická metafora. Jistě: u Bachtina je víc poetické intuice než teorie (což platí i o Bachtinově-Vološinovově čistě teoretickém díle *Marxismus a filosofie jazyka*, ve své době nepochybně obdivuhodném), a více než na argumenty teoretické dá na hypotézu historickou, hypotézu o „smějícím se chóru světového dramatu“ a o „lidové smíchové kultuře“, uchováající menipejskou satiru od antiky až po naše časy. Ne tedy divadlo nalezené synchronní analýzou jazyka jakožto materiálu literatury, ale karneval, geniálně postřehnutý a vkonstruovaný do diachronie. Jenže podíváme-li se zblízka na Bachtinův karneval, zjistíme, že má všechny rysy našeho divadla: totéž soustředění na cizí řeč až do její parodie, týž „způsob napodobení“ řeči řečí. Ostatně co jiného je karneval než velké, masové improvizované divadlo, hrané — zároveň a navzájem — jedním pro jednoho (či pro jednu), jedním pro všechny, všemi pro jednoho a všemi pro všechny?! A tak Bachtin říká v principu totéž, jen si za korunního svědka nenarežíroval neduživou analýzu, ale robustní historii.

Jistou podporu pro naši teorii můžeme najít i u Mukařovského, kupodivu však vůbec ne v jeho studiích o dialogu a monologu (1948: I). Ty jsou sice vybudovány nad materiálem převážně dramatickým a obecně se pokládají za klasické práce teorie, případně i sémiotiky divadla a dramatu, ve skutečnosti to však jsou studie o dialogu a monologu v životě. O tom nejdůležitějším, co odlišuje tyto formy na divadle od těchto forem v životě, totiž o tom, že každé slovo monologu či dialogu na divadle či v dramatu je slovo-postava (či slovo-signifiant) hrající slovo-hrdinu (čili slovo-signi-

fié), tu nepadne ani zmínka, přestože právě to je zásadní rozdíl, navíc rozdíl sémiotický, k tomu spojený se zajímavými komplikacemi (ve většině monologů a apartů slovo neznamena slovo, ale mlčení dramatické osoby). Tím nechceme samozřejmě snižovat význam Mukařovského klasických studií pro zásadní otázky monologu a dialogu vůbec. Ostatně to, co jsme marně hledali v *Monologu a dialogu*, najdeme ve *Vývoji prózy* Karla Čapka. Mukařovský (1948: II) zde přesně postřehl zásadní sémiotický rozdíl mezi *Povídkami z jedné* a *Povídkami z druhé kapsy*. Zatímco první jsou, jak o nich říká sám jejich autor, vlastně detektivky, tématem druhých je ve skutečnosti samo povídání, samo vypravování. E. R. Curtius by zde Mukařovskému nepochybně vytkl „schematismus“, který mu „vnutil rozdělit Čapkovy povídky [...] mezi dva žánry“, tj. žánr smíšený a žánr imitativní (dramatický) — to totiž vytýká Diomedovi za podobné zacházení s Vergiliovými *Eklogami*; Curtiova výtka byla — možná — v onom konkrétním případě i oprávněná, jistě však je, že Mukařovského zdánlivě pedantské odtržení jedněch povídek od druhých a zařazení do úplně jiné skupiny Čapkových děl šlo přímo na kořen věci. Zatímco první popisují událost rekonstruování události, tématem druhých je událost vypravování o události; zatímco první svou událost popisují, druhé ji hrají. Podporu, kterou nám Mukařovský odepřel ve studiích o dialogu, nám tedy plně vynahradil ve studiích o Karlu Čapkovi. Vydátnou podporu najdeme ostatně i v Karlu Čapkovi samém. Nejen pro jeho *Válku s mloky*, kterou už kdysi František Götz (1937) odhalil jako knižní protějšek onoho divadelního žánru, jímž je revue (je to kniha, která podobně jako dávné pařížské *revues de la fin de l'année* neustále paroduje, kniha, která si například od druhé půle hraje na sbírku výstřižků), ale především pro jeho příspěvek k teorii anekdoty (1931). Zde totiž Karel Čapek odmítl počítat anekdotu mezi žánry epické a jednoznačně ji klasifikoval jako žánr dramatický, jako miniaturní dialog, jako drama. Což je plně kompatibilní nejen s tříděním Platónovým, ale především s myšlenkami Bachtinovými, a ovšem se základní ideou této práce.

Nejpádnější argumenty pro naše pojetí najdeme ovšem v pracích moderní lingvistiky, zejména v práci Anny

Wierzbické *Metatekst w tekście*. To je ovšem oblast, jíž jsme se dotkli už dříve. Naproti tomu některé práce moderní tzv. lingvistiky textu nás zklamou na celé čáře. Mám na mysli zejména van Dijkův *Text a kontext* (1977), kde se k této otázce vůbec nedojde, přestože právě zde, v textech hrajících jiné texty, a tudíž v textech, jejichž kontextem je text, by našel badatel vděčné příklady pro osvětlení titulních pojmů své knihy v celé jejich relativnosti i vzájemné souhře. Kupodivu o nic lépe na tom nejsou ani práce zahrnované k opačnému pólu této oblasti, k tzv. *discourse analysis*. Ani zde promluvy odkazující, tak jak jsou, k jiným promluvám a hrající si — cele nebo zčásti — na jiné promluvy nezaujaly nikoho natolik, že by jim věnoval samostatnou práci. Že by to bylo tím, že většina prací současné lingvistiky textu i promluvy má charakter „prací o pracích“ či „studií o studiích“, takže z většiny z nich místo autora „mluví“ někdo jiný?

Existence metatextů soustavně upoutává zájem slovenských a polských badatelů, jak o tom svědčí publikační aktivita nitranského Kabinetu (Popovič 1973). Zatím to byly převážně „metatexty mimo text“ a hlavně „metatexty po textu“, méně už „metatexty před textem“ (náčrty, skici, osnovy, náměty): aspekt synchronní se dosud nepodařilo plně emancipovat a oddělit od aspektu diachronního, implicitně skrytého i v terminologii, kde metatext, přicházející po prototextu, má vlastně často funkci jakéhosi „deuterotextu“. Podaří-li se v dalším prohlubování teorie odlišit ony metatexty, které své prototexty pouze popisují, od těch, které je (každým svým slovem) hrají (byť by šlo, či právě proto, že jde o prototexty pouze fiktivní), bude to dobré jak pro teorii metatextů, tak i pro naši teorii „divadla v literatuře“, která tím najde neobyčejně vhodné uplatnění.

Možnosti, které čekají: mapování enkláv. Citát mluvený a psaný

Třetí a nejdůležitější oblastí, kde třeba přiložit ruku k dílu, je deskriptivní praxe: smyslem teorie není ani její vlastní prohlubování, ani její pátrání po před-

cích a péče o vlastní rodokmen, ale uplatnění v praxi. A tak cílem teorie enkláv divadla v jazyce a literatuře může být jediné návštěva takových enkláv a mapování v terénu. To je úkol, který nemůžeme postihnout na několika zbývajících stránkách, a tak jediné, oč se můžeme pokusit, je najít vhodný systém, který by toto mapování umožňoval.

Domníváme se, že nejvýhodnější základnou, odkud je možno podnikat průzkumné expedice do jiných, bohdá významnějších, určitě však rozsáhlejších teritorií divadla na území jazyka, nabízí citát.

Člověk produkuje jazyková tokens dvou velkých super-sérií: mluvené a psané. V psaném jazyce můžeme přitom citovat promluvy nejen mluvené, ale i psané — a naopak.

Citát je v principu analogový model digitálního originálu, peirceovsky vyjádřeno ikon symbolu. Je to token:token model, „nejlepší model“: nepřesný citát není citát, ale podvrh. Citát MLUVENÉHO projevu v MLUVENÉM projevu bude mít přirozenou tendenci usilovat o přesnost ve více směrech, ne jenom ve směru „věrnosti“ textové, ale také aspoň (když už nic jiného) věrnosti intonační. Intonace je ovšem jev, kterým digitální projev nabývá charakter spojitosti, a tak sama intonace snadno přeroste v imitaci, což ovšem otvírá dveře token:token modelování všech ostatních složek živého mluveného projevu v živé situaci, jinými slovy: dokořán otvírá dveře divadlu.

Druhá možnost je PSANÝ v MLUVENÉM: čtu anebo z paměti cituji psaný originál — zprávu z novin nebo klasika. Je otázka, zda do této kategorie nepatří vlastně každé doslovné čtení přednášky z připraveného textu, protože rozdíl je jen v kvantitě (krátký úryvek — celá přednáška) a v autorství (text druhého — autocitát). Buď jak buď, citace psaného textu v projevu mluveném nepůsobí dojmem divadla (ledaže by onen citovaný psaný projev byl sám jen psanou citací projevu mluveného), ale spíš dojmem vzorku, exemplifikace. Je to dáno trvalostí grafického záznamu a prchavostí projevu mluveného. Ani psaná promluva není ovšem nic jiného než jedinečné token, svou trvalostí však umožňuje mnohonásobné čtení, a tak psaný projev budí dojem ne jedinečného token, ale celého type, celé třídy svých

vlastních čtení, svých re-citací. Analýza citace této kategorie otvírá tedy cestu teorii přednesu a — kdoví — možná i zkoumání přednesových umění vůbec.

„PSANÝ V PSANÉM“ (a „tištěný v tištěném“) je citát v nejběžnějším slova smyslu. Podobně jako předchozí případ — ba ještě důvodněji — vzdoruje teorii token:token modelů, ovšem jen jejímu úzkému pojetí (ve skutečnosti teorie token:token modelů zahrnuje i možnost vzorku). Většina teorií citátů uvažuje o nich spíše v termínech types⁸⁾ než v termínech tokens. Fakt je, že i když jsem (vždycky) v kontaktu pouze s jednotlivinou, jedinečným token, nejde mi o toto jedinečné token (pokud ovšem necituji nějakou zvlášť pikantní zkomoleninu existující jen v jediném exempláři, dejme tomu vinou vady papíru) a dokonce ani o ono jedinečné textové token, které citovaný autor vlastnoručně napsal či naklepal, ale o celou onu třídu, kterou tím založil. Jinak řečeno, necituji promluvy, cituji věty, tj., jak praví školská definice, slovy vyjádřené myšlenky. Psaná citace psaného (či tištěného) jazykového projevu nemá proto obvykle charakter token:token modelu a nepřipadá nám jako divadlo. Spíš — trochu vzdáleně — připomíná výstavu, vystavený exponát, ovšem abstraktní exponát (abstraktní ve smyslu abstraktní myšlenky, např. nového vynálezu, nikoli ve smyslu tzv. abstraktního umění). Skutečně existuje „exponátová“ („ukázková“, „ukazovací“) teorie citátů (J. R. Searle). Vedle citátů, které jsou jen ojedinělými ostrovy či ostrůvky v moři vlastního (v obou slova smyslu vlastního) textu, máme i celá citátová souostroví, to jest sbírky citátů (výroků, výňatků atp.). Je otázka, jaký je vlastně rozdíl mezi těmito sbírkami citátů a antologiemi a co odlišuje antologie od některých kolektivních prací typu sborníků, miscelaneí, pamětních spisů

8) Nejběžnější je tradiční teorie citátů jakožto jmen: citovaná věta není věta, ale jméno této věty — jméno, které se náhodou skládá ze všech slov dané věty. To je teorie, kterou najdeme např. u Reichenbacha. Podle něho je „objekt v uvozovkách“ užít jako svůj „vlastní znak“. Srov. Pelc 1967. — Novější teorie Searlova pokládá citát prostě za ukázání dané věty (tak jako zahvízdání může být ukázáním, prezentací daného nápěvu.) Srov. Searle 1969. Nejnovější je teorie Goodmanova (1974): citát podle ní svůj původní výraz denotuje a zároveň obsahuje.

atp., zda to není jen aspekt kvantitativní, anebo chybějící uvozovky před každým příspěvkem. Teorie citátů nabízí tedy klíč k poznání sémiotické podstaty i tohoto druhu textů. (Podobný charakter může mít ostatně i dílo jediného autora — například knižní vydání novinových článků, divadelních referátů atd., případně i knižní — dejme tomu bibliofilské — vydání jediného obzvlášť památného článku. Bude-li takové vydání mít charakter reprintu faksimile, dojem výstavy bude jen posílen, zvláště půjde-li o faksimile rukopisu.)

Konečně čtvrtou možnou základní alternativou je citát projevu MLUVENÉHO v projevu PSANÉM (či tištěném). Základním typem tohoto citátu je „přímá řeč“. Na rozdíl od předchozího se tento případ aspoň vzdáleně podobá divadlu, tedy divadelnímu textu, dramatu, ovšem „dramatu faktu“: to je případ některých protokolů závažných jednání (soudních, parlamentních, konferenčních) (všimněme si, že tu užíváme slova „jednání“ tak jako na divadle!) a důležitých vystoupení (další teatrální termín) na těchto jednáních (všimněme si, že tyto záznamy jsou někdy přerušovány „vedlejším textem“ diegeticky popisujícím reagování naslouchajícího partnera, v tomto případě kolektivního partnera, tak jako texty divadelní). Není pochyb, tyto psané (tištěné) texty mají charakter token:token modelů svých jedinečných mluvených originálů: dokonce ani tištěná, tj. masově multiplikovaná podoba nesugeruje v tomto případě představu type, ale jen obrovského množství token:token modelů této jedinečné události.

Citát fiktivního a potenciálního textu

To byly čtyři základní možnosti jako počátek. Jimi se ovšem naše pokusná typologie citátů jako východisko k typologii sémantických enkláv divadla v jazyce a literatuře zdaleka nevyčerpává. Zatím jsme uvažovali o citátech jen jako o token:token modelech originálů reálných, reálně existujících. Kromě token:token modelů originálů reálných, to jest existujících v přítomnosti či minulosti, existují i token:token modely originálů teprve

budoucích, tj. takových, jejichž reálnost není tak zcela zaručena, originálů pouze možných, ale neexistujících, originálů fiktivních atd. A všechny tyto alternativy je třeba zahrnout do naší typologie.

Zvlášť zajímavé pro nás budou ovšem originály FIKTIVNÍ. Obohatíme-li výchozí alternativu „čtyř hlavních světových stran“ o tyto fiktivní varianty, dostaneme v prvním případě („MLUVENÉ v MLUVENÉM“) jako výsledek takové druhy citátů fiktivních (mluvených) promluv, jaké existují v ústním vyprávění promíšeném „přímou řečí“, či takové, z jakých sestávají anekdoty, tento (podle Karla Čapka) dramatický žánr, a takové, z jakých — spolu se vši paralingvou, kinezikou, proxémikou atd., prostě s celou rekonstruovanou komunikační situací — sestává divadlo. Ano: divadlo není nic jiného než celovečerní citát (tj. token: token model) fiktivní mezilidské komunikace a interakce.

(Nedůvěřivý čtenář ovšem zaváhá, jak je zde možno mluvit o citátu. Citáty jsme charakterizovali přesností, je zde tedy možno zjistit, že jde skutečně o citáty? Nijak: přesnost, přiléhavost, „fit.“ /Searle/ zde funguje v opačném směru. „Přesně tohle říká hrdina,“ sugeruje nám divadlo, a skutečně, hrdina přesně tohle říká. Kteréžto „přesně“ je u některých divadelních žánrů /veršované drama, opera, opereta/ nutno brát *cum grano salis*. Zde jde o aproximaci metodou čisté teorie k sémiotickému fungování divadla. Živé divadlo však funguje nejen sémioticky, ale i esteticky, právě tak jako každé umění, a estetický princip je do jisté míry protikladný sémiotickému — to ostatně rozpoznal už Mukařovský: Do větších podrobností se zde nemůžeme pouštět: toto je práce o literatuře, ne o divadle.)⁹⁾

Zatímco fiktivní varianta první alternativy byla plná divadla, druhá alternativa (PSANÝ v MLUVENÉM) je — zdá se — téměř prázdná. Mluvený projev — na rozdíl od psaného — obvykle improvizujeme: jak v něm tedy improvizovat čtení neexistujícího textu? Pokusí-li se záček simulovat

9) Protichůdné působení obou principů popsal už Otakar Zich v *Estetice dramatického umění*, kde se prvním principem (Zich mu říká „princip dramatickosti“) zabývá ve druhé části díla, zatímco principu estetickému („princip stylizace“) věnuje závěrečnou, třetí část díla.

podobným způsobem čtení nevypracovaného domácího úkolu, je obvykle dopaden in flagranti delicto při druhé větě. Kazantzakisův Nikos se dopouští podobného podvodu (jenže *pia fraus*) „čtením“ neexistujícího Zorbova dopisu negramotné Bubulíně. Geniálním improvizátorem tohoto druhu byl prý Jaroslav Hašek, a v jeho mystifikačních přednáškách by se našlo jistě mnoho mluvených, a tedy improvizovaných citátů fiktivních spisů fiktivních autorů, samy „přednášky“ obsahující tyto citace fiktivních originálů lze však charakterizovat jako token:token modely, ovšem poněkud jiné kategorie (zásadně patří do alternativy „mluvený v mluveném“, je to divadlo) a poněkud jiné subvarianty. Je snad zbytečné podotýkat, že mluvená citace (a re-citace) fiktivní předlohy (tj. neexistující předlohy) je něco jiného než veřejné či hlasité předčítání reálného díla, které má charakter fikce (tj. beletrie).

Na rozdíl od druhé, třetí alternativa (PSANÝ v PSANÉM) má velmi důležitou a poměrně často využívanou fiktivní variantu. Psaný citát fiktivního psaného originálu není žádnou vzácností — snad každý román kromě fiktivních rozmluv svých fiktivních hrdinů cituje i jejich fiktivní dopisy. Bude-li celý román složen výlučně z dopisů, tak jako Goethův *Werther* či Laclosovy *Nebezpečné známosti*, bude to vlastně psaný (tištěný) ekvivalent mluveného divadla. Vskutku, díla tohoto druhu předstírají, že jsou sbírkami dopisů, hrají si na sbírky dopisů, hrají nám — a s námi — divadlo. Podobně *Válka s mloky* Karla Čapka si hraje v druhé části na sbírku výstřižků pana Povondry, a román téhož autora *Život a dílo skladatele Foltýna* si hraje na pamětní sborník. (Povšimněme si důležitého rozdílu: opravdové sborníky měly spíše charakter výstav, fiktivní sborníky mají charakter divadla: zřejmě divadlo spojujeme s fikcí, nikoli s rekonstrukcí faktů.) Na stejném principu hry je založen Poláčkův *Žurnalistický slovník*. Je to polemický esej (či satirická causerie) o novinářské frázi, hraje si však (poněkud parodicky) na frazeologickou příručku. Podobnou hru s námi nemusí vždycky hrát jen kniha, ale i leták, noviny či divadelní program. Existují programy, které si hrají na svatební či úmrtní oznámení, na zvláštní vydání

novin, na paklík bankovek (*Dobře placená procházka v Se-maforu*), dokonce i na jiný program (uchovaný, prý, ve výstřižkovém archivu pana Povondry — brněnská inscenace *Války s mloky*).

Konečně o čtvrté alternativě v její fiktivní variantě (MLUVENÝ v PSANÉM) se není třeba zvlášť rozepisovat, protože je nejběžnější: patří sem všechny přímé řeči románů, a samozřejmě i všechny dialogy a — *cum grano salis* — monology dramat. Ovšem podobně sem bude (rovněž *cum grano salis*) patřit i všechna „nepřímá poezie“ tj. poezie vložená do úst fiktivním — například mytologickým, ale také třeba docela současným — postavám a vydávající se za jejich monology. V tom jediném případě dáváme za pravdu Diomedovu dělení, nezůstáváme však hluchí ani k výhradám Curtiovým. Určitě sem zařadíme i *Povídky z druhé kapsy* Karla Čapka, pamětlivi ponaučení Mukařovského, a odloučíme je od „kapsy první“ (totiž „jedné“), vyvarujeme se však toho, abychom sem mechanicky řadili vše, co je jen vloženo do úst postavám rámcového příběhu. Rámec bývá někdy jen vnější záležitostí dobové konvence — a ostatně i tam, kde skutečně funguje jako rámec, může se po chvíli zcela vytratit, takže to, co začalo jako „obrazovka na obrazovce“, může se až do konce příběhu hrát „přes celé plátno“.

To byla jedna modální varianta naší základní čtveřice, varianta fiktivní. Existují i jiné varianty, z nichž nejdůležitější je snad varianta potenciální: token, kterého v tomto případě užíváme (případně užití samo), je modelem jiného, nikoli reálného, ale pouze potenciálního token (či potenciálního užití). Pro příklady nemusíme chodit daleko: tento článek je plný výrazů v uvozovkách, výrazů, o kterých víme či tušíme, že to nejsou citáty v běžném slova smyslu, to jest citáty z reálných textů. Jsou to citáty, případně autocitáty (autocitát je citát jako každý jiný, aspoň ze sémantického hlediska) z potenciálních textů, citáty, jejichž uvozovky říkají: takhle bychom to řekli a tohohle výrazu bychom použili v kontextu, ve kterém bychom si to mohli dovolit a ve kterém by to bylo na místě; v přítomném kontextu si to však dovolit nemůžeme, nebylo

by to na místě (nebylo by to přesné, důstojné, nebylo by to ve stylu), a tak si to ani nedovolujeme a neříkáme to: jenom to citujeme, tj. předvádíme či hrajeme, jak bychom to řekli, a oddělujeme to od toho, co skutečně říkáme, což vyznačujeme uvozovkami. Naše vysvětlení, že jde o token:token modely potenciálních originálů, je myslím v naprosté shodě s jazykovou intuicí, která nás nutí použít uvozovek, té zvláštní značky, která nám dovoluje říci to, co si říci nedovolujeme, to jest umožňuje nám říci něco a přitom se od toho distancovat.¹⁰⁾ Citáty z potenciálních promluv se nijak neomezují na psané projevy: je jich plno i v našich projevech mluvených, jen tu není tak dobře vidět na uvozovky — proto tu může být víc vtipu, ironie, a méně alibismu. Do stejné kategorie patří i (parodická) narážka, s tím rozdílem, že jde obvykle o kratičký citát (třeba jednoslovný), obvykle neinzerovaný uvozovkami, z textu reálného.

Signály citátovosti. Specifické rysy citátu jako token:token modelu

Než přejdeme k další otázce, zrekapitulujeme krátce dosavadní postup. Nejdříve jsme se zabývali citátem a jeho materiálem, mluveným či psaným, ve vztahu k originálu a jeho materiálu, tj. k promluvě mluvené či psané. Pak jsme si položili otázku existenčního modu těchto originálů, jejich dejme tomu ontologické modality (otázky po jejich materiálu u jiných modalit jsme přešli taktním mlčením, nezdaří se být příliš smysluplné, podobně jako dotazy po holohlavosti současného francouzského krále).¹¹⁾

10) V psaném jazyce u skutečných „dokumentárních“ citátů je skutečně pravda, že jestliže něco citujeme, tak to sami neříkáme. „Metavýskyt není výskyt,“ tvrdí Naess, 1953. Ovšem u citátů z potenciálních promluv těžko tvrdit, že „se to tak jenom říká“. Pokud jde o „úryvky“ z fiktivních promluv, autor je skutečně neříká. Pouze je pomocí svých vlastních slov hraje.

11) „Běž podojit krávy, kteréš nedostala,“ praví v lidové písni zlá tchyně chudobně snaše. Podojenost krav z neexistujícího věna je, jak vidět, ekvivalent holohlavosti neexistujícího současného francouzského krále: lidová píseň odhalila paradoxy deskriptci zřejmě dávno před Russellem.

Nyní si položíme otázku těsně spojenou s otázkou ontologické modalit originálů citátových token, přece však od ní odlišnou tím, že je „ve vyšším patře“, totiž otázku ne už po modalitě, ale po zprávách o této modalitě. Co nám vlastně dává tuto metametainformaci, co nám signalizuje, že „toto je citát z neexistujícího, ale možného textu“, co nám ostatně vůbec říká: „toto je citát“? Kde bereme informaci, že těchto tokens bylo autorem — a má tedy být i příjemcem — použito jako modelů jiných tokens? Kde bereme informace o jejich povaze jako modelů — a kde bereme informace o modu existence jejich originálů?

(Jak patrně, dostali jsme se od modelů a originálů samých „o patro výš“, ke *zprávám* o těchto modelech a originálech, zprávám pro jejich uživatele, a tím od syntaktiky a sémantiky k metasyntaktice, metasémantice a pragmatice.)

V případě jazyka, přirozeného jazyka, jsou tyto informace o modu existence oněch originálů, k nimž daná výpověď odkazuje, zamontovány ve výpovědi samé: výpověď nejen identifikuje (tj. dejme tomu modeluje či denotuje) svůj originál, ale také o něm predikuje, vypovídá, a touto predikací jej modifikuje. Jazyk je ovšem jediný systém reprezentace, který takovouto vestavěnou informaci má a dává. Žádné jiné modely (systémy reprezentace) v sobě tuto informaci o modu existence svých originálů vestavěnou nemají. Z plánu samého se nikdy nedovíte, zda to, co je na plánu zakresleno, skutečně stojí, anebo zda je to jen nerealizovaný projekt. Může vám to říci legenda, přiložená dokumentace, nebo to můžete vědět odjinud, z vlastní zkušenosti s originálem, prostě zvnějšku, ne zevnitř modelu samého (Osolsobě 1975).

Druhá otázka, kde bereme informaci o tom, že daná tokens máme považovat za modely jiných tokens, a ne za ona tokens sama, je velmi podobná, přece však zřetelně odlišná. Týká se totiž ne modelů vůbec, ale jediné token:token modelů. U jiných modelů není rozlišení modelu a originálu problém — model je prostě zřetelně jiný. U token:token modelů je to horší a nerozlišitelnost je jejich specifická svízeľ, ba přímo prokletí.

Citát, jak víme, není jazyk.¹²⁾ Je to nejazykový model jazykového originálu. Je to jiný systém reprezentace než jazyk, ať už je to vzorek anebo token:token model. Obecné zákonitosti nejazykových způsobů reprezentace a obecné zákonitosti token:token modelů platí tedy i v případě citátu. Konkrétně řečeno: z citátu samého nikdy nepoznáte, k jakému originálu, existujícímu či neexistujícímu, se vztahuje. (Můžete to vědět, můžete znát originál, ale citát sám vám to nikdy nepoví.) A za druhé: z citátu samého se nikdy nedovíte, že je to citát. Proto uvozovky nebo kurzíva nebo „cituji“ a „konec citátu“ a ovšem odkaz, odkud citát je.

(Od citátů samých jsme se dostali výš, k informacím o citátech, a mimo citát, k jeho rámci a kontextu. Kupodivu další zkoumání kontextu citátu a okolí citátu nás přivede, paradoxně, zpátky dovnitř citátu.)

Obecné zákonitosti nejazykových systémů reprezentace a token:token modelů platí tedy i o citátu. Oproti jiným nejazykovým systémům reprezentace a jiným token:token modelům mají však citáty jeden důležitý specifický rys a jeden důležitý z toho plynoucí specifický vztah navíc: jsou to token:token modely *jazykové* (tj. systémy reprezentace, kde *jazykové* token byť *nejazykovým* způsobem zobrazuje jiné *jazykové* token téhož type), přitom token:token modely existující a fungující v jazykovém „obklíčení“, tj. v kontextu jazyka („opravdického“ jazyka), v jazykovém okolí, od něhož mohou být — přes svou sémiotickou heterogenost, nám dobře známou už z první části této práce — zcela k nerozeznání.

To má dva důsledky. Prvním z nich je snadnost (pohodlnost) a nenápadnost explicitní, verbální metametainformace. Metametainformaci, kterou citátu není dáno poskytovat

12) Že logika dávno ví o ne-jazykovém charakteru citátu, svědčí i tato pasáž z Reichenbacha, potvrzující mj. i naše tvrzení o *ready-made* charakteru citátu: „Mohli bychom zavést podobné značení i u jiných fyzických objektů, např. kdykoli píšeme něco o písku, umístit trochu písku v místě, ve kterém by normálně figurovalo slovo ‚písek‘. [...] Taková praktika, i když v případě písku ještě únosná, by se setkávala často s povážlivými obtížemi, jako např. v případě, že bychom chtěli užít této metody k označení lvů nebo tygrů. Z těchto v podstatě technických důvodů zůstala metoda užívání uvozovek omezena na případy, kdy doprovází znaky denotující jiné znaky.“ (Pelc 1967: 15–16)

„zevnitř“, lze snadno dodat zvenčí, a za příznivých okolností může citát a jeho komentář splynout tak dokonale, že nám vůbec nepřipadá jako citát. Druhým důsledkem (který právě rozhoduje o těch — pro tento účel — příznivých okolnostech) je, že citát, ač sémioticky vždycky zcela heterogenní, může se svým okolím být buď homogenní, nebo heterogenní, může s ním splývat, ale také s ním může kontrastovat. Nejen graficky — jako řecké písmo v latině — a nejen jazykově, ale i *obsahově* (citovaná promluva může být v naprostém protikladu se smyslem kontextu, nebo citované epiteton v rozporu se smyslem promluvy) anebo kvalitativně: citovaný text nemusí být normální token svého typu, ale zmetek. A tento druhý důsledek ve své konkrétní podobě (zdání homogeneity nebo kontrast) zásadně ovlivňuje užití metametakomunikačních informací o citátu. Ty mohou být — podle okolností — buď nutné, nebo postradatelné. Záleží na účelu, je-li správné jich užít anebo je vynechat, tak aby nechyběly, ale také nebyly nadbytečné a pro daný účel škodlivé. Mohou být pravdivé, ale také nesprávné, a jejich přidáním či vynecháním lze i klamat i lhát i krást. Dík nim — anebo jejich vynechání — může přijít rozpoznání citátovosti včas, nebo také dodatečně, anebo vůbec ne. Záleží na účelu, který sledujeme: zda poučení nebo pobavení anebo také zmatení. Neboť citát je nejen doménou učenosti, ale i omylu, hry, ironie, parodie a humoru.

*Žert, parodie, ironie, humor,
mystifikace, fikce, ilokuce a iluze*

Zde by měly následovat příklady, nejen letmo zmíněné, ale důkladně rozebrané. Ale nepokoušejme se o nemožné, a tak jen odkážeme na příklady uvedené v knize *Divadlo, které mluví zpívá a tančí*, zejména v kapitole 1.3 a 3.2; na příklady ve studii o parodii (Osolsobě 1973) — původně měla i parodický název, totiž *Pokus o parodii*, který však vydavatel změnil —, a na zmíněnou studii Anny Wierzbické. Přesto však několik nejzajímavějších možností aspoň v obecnosti uvést musíme.

Především parodie: je přímo prototypem díla, které si hraje na jiné dílo (což je sémantická podmínka parodie), a tedy prototypem divadla v literatuře. Spoléhá na naši znalost předlohy (pragmatická podmínka parodie), takže by žádnou další metametainformaci vlastně nepotřebovala, přesto nám ji často pro jistotu dává (třeba podtitulem nebo zařazením a souhrnným názvem). Je to ovšem zmetek, a pokud zobrazuje i řádný a normálně vyvinutý exemplář, zobrazuje jej jako zmetek. Pokud paroduje celou sérii, celý type (žánr, sloh), reprezentuje jej zmetkem (syntaktická podmínka parodie), ovšem zmetkem, který se tváří jako dokonalost sama.

Překvapení žertu je někdy v tom, že nám neinzeruje předem, že jde o hru, a že se nám nabízí jako docela vážné tvrzení. Jeho nehoráznost je však taková, že se okamžitě dostane do rozporu se svým kontextem a že si tedy uvozovky kolem nehorázného výroku — ale někdy i kolem celé situace kolem něho naaranžované — sami dodatečně vyznačíme. Kterýmžto uvozovkám říká E. Goffman (1974) „frame“.

Na témže principu funguje ironie (pokud ovšem celý efekt nezkazíme tím, že ironicky citované slovo dáme „pro jistotu“ do uvozovek) a ony miniaturní kryptocitáty, které objevila Wierzbická, tj. citáty (autocitáty) typu „Dobrý lyžař se usmál“ (příklad Wierzbické), či „Vzdělaný člověk vydal se mezitím naproti dětem ke škole“ (K. Poláček, *Muži v ofsajdu*). Gramatický nesoulad vytvořený přítomností hodnotícího adjektiva v gramatickém subjektu jakožto identifikační částí věty nás jemně upozornil, že celá nominální fráze je vlastně citát z předchozí hádky pana Načeradce a paní Načeradcové. Samozřejmě, uvozovky by v tomto případě všechno zkazily.

Lze-li říci naprostou nehoráznost s úplně vážnou tváří, lze na druhé straně inzerovat, kostýmovat a inscenovat zcela evidentní trpkou a vážnou pravdu uvozovkami, *frame*, ochranným mimikri smíchu, jako by to byl ten nejpovednější vtíp a ta největší absurdita. Pravda si hraje na hru, aby bylo možno sice jen *ridendo*, přece však *dicere verum*.

Až dosud uvedené příklady byly symetrické v tom, že

předpokládaly, že i příjemce se („až mu to dojde“) dovtipí a stanoví správnou metametakomunikační diagnózu. (Poslední případ může mít ovšem i nesymetrickou variantu.) Některé varianty jsou naopak ryze asymetrické. K takovým patří například tzv. kruté žerty (kde se oběť dovtipí, teprve až je už pozdě), životní komedie a mystifikace (Haškova Strana mírného pokroku v mezích zákona byla vlastně divadelní happeningovou parodií politické strany — nezasvěcení ji však brali vážně). Z vážné literatury, dokonce náboženské, sem patří starozákonní apokryfy, což byla vážná náboženská díla, srovnatelná s díly proroků, jejichž autor se však maskoval za některou z postav v Písmu již řádně zavedených. Například Kniha Enochova se názvem i textem tváří jako výpověď onoho Enocha, o němž je v Genesi kratičká zmínka, že byl vzat Hospodinem na nebesa, a který je tedy, jak předpokládá autor apokryfu, daleko kompetentnější než kdokoli jiný podat zprávu, jaké to tam bylo (Safrai 1980). Koneckonců podobnou komedii (či spíše romantické melodrama) hrálo i každé slovo našich Rukopisů: byl to téměř přesvědčivý výkon, velmi dobře kostýmovaný, ovšem o tom, že je to pouhá hra na národní památku, věděli jen jejich autoři a mlčeli až za hrob, protože každá symetrie by celou hru ihned pokazila.

Existence neviditelných a nesymetrických uvozovek kolem mystifikací nás přivádí k nejdůležitější a také závěrečné hypotéze, nejsou-li snad kolem vši „literatury fikce“ (na rozdíl od literatury faktu a naučné prózy) takovéto neviditelné, jenže symetrické uvozovky, velký *frame* hry společně hrané oběma stranami. V úvaze o modalitách citovaných promluv jsme zařadili zcela netradičně fiktivnost mezi modality. Fiktivnost je však zvláštní modalita: žádný jazyk nemá zařízení na vyznačení této modality, a má-li je, prokazuje tím jen katastrofální nedostatek smyslu pro hru a pro humor. Podstata fiktivnosti je totiž v tom, že hraje smrtelně vážně hru na pravdu a fakticitu. Všechna její tvrzení musí být zcela normální konstativy, jenže všechny (pokud se týkají fiktivních entit) stejně prázdné, a všechny dohromady tvořící jeden jediný akt, akt nikoli ilokační (*in-lokutio*), ale iluzivní (*in-ludio*, *in-ludus*), akt velké hry na

make-believe, hry, jejíž podmínkou je *suspension of disbelief*, pozastavení nevěry, dočasná kapitulace (nebo jen přiměří?) a bezpodmínečné přijetí hry na to, že každé slovo z toho, co říkám či slyším, je jiné slovo, svatosvatě pravdivé slovo, a na to, že každému z těch slov, která mi tady tu hru na pravdu hrají, do písmene věřím.

Závěrem: to už není naše téma

Naše mapování enkláv divadla v jazyce a literatuře — či přesněji enkláv principu hry a token: token modelů — je skončeno. Omezili jsme se jen na čisté případy a nechali stranou přechodové útvary mezi nepřímou a přímou řečí. Domníváme se, že přesné metody detekce citátovosti lingvistickou analýzou by objevily další enklávy — často třeba jen jednoslovné — i zde. Kromě enkláv divadla v jazyce existuje ovšem i enkláva jazyka v divadle — přímý epický vypravěč, a tak jako existuje nevlastní přímá a polopřímá řeč v literatuře, existuje i polopřímý a „nevlastní přímý“ vypravěč na divadle.¹³⁾ To vše je však už mimo dosah našeho tématu.

Tato studie je částí volného tematického cyklu, kterým se autor snaží zachytit fenomén divadla v jeho důležitých projevech. Po divadle v životě a umění muselo tedy přijít na řadu i divadlo v jazyce a literatuře.

Kupodivu jedna oblast „divadla v literatuře“ zůstala zcela mimo naši pozornost. Je to onen mezní druh divadla, jehož divadelnost se autor pokoušel zachytit zatím jen v jediné studii, v cestopisném fejetonu o Disneylandu (Osolobě 1975: 191–197), totiž „divadlo lunaparkových atrakcí, jichž nejabstraktnějším zástupcem jsou houpačky a nefigurativní kolotoče, k jichž figurativnějším případům pak patří různé jízdy smrti, tunely hrůzy, projíždky pohádkovými

13) Způsoby, jímž jazyk zachází s řečí, mají svůj protějšek v tom, jak divadlo užívá vyprávění, ale i v tom, jak divadlo pracuje se světlem, s hudbou atd. Je to zcela logické: tím vším — ale i o tom všem — může divadlo nejen „vypravovat“, ale i „hrát“. A nejen hrát (bez uvozovek), ale i vypravovat. Viz *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, kapitola 1.4 a 2.4.6.

či podmořskými světy, na které je každý zábavní park bohatý“. Podobně jako karneval je to divadlo lidové, podobně jako karneval má i toto divadlo vysoce aktivního diváka, diváka, který sám prochází dramatickými situacemi a na vlastní kůži prožívá tyto někdy abstraktní, někdy konkrétní modely situací v životním měřítku. Prototypem takovéto modelové situace je třeba „let do vesmíru“ (od startu až do šťastného přistání poté, co jsme šťastně přežili srážku s meteorem) absolvovaný v kruhovém auditoriu s velkou projekční plochou v podlaze, již právě můžeme jakoby oknem sledovat celý „výlet“; start je zde simulován chvěním a srážka málem zborcením sedadel, do kterých jste se jako účastníci kosmického výletu posadili. Kupodivu přesným protějškem této lunaparkové atrakce je iluzivní stropní malba některých kostelů období „divadelního“ baroka, jen namísto dolů se musíte podívat vzhůru, a hle — klenba kostela se rozevřela a zmizela, a nad vámi se odehrává divadlo nanebevzetí či posledního soudu. A tak jako sedadla v oné lunaparkové atrakci hrála vlastně od počátku hru na jiná sedadla, na sedadla v kosmické lodi (a dokonce i váš vlastní pohled byl přinucen hrát jiný pohled, pohled pasažéra kosmické lodi), zde, v tomto barokním kostele, hrají skutečné sloupy, ty, co tak nepozorovatelně navazují na ty namalované, hru na jiné sloupy — na sloupy v onom kostele, ve kterém se právě otevřela klenba, a od sloupů počínaje celý interiér včetně lavic a včetně vašeho pohledu se zapojuje do té velkolepé hry na jiný kostel, kostel, ve kterém se právě odehrává událost, zázrak, mirákl nanebevzetí či posledního soudu. Snad je to příliš odvážná hypotéza, ale zdá se mi, že do této „lunaparkové kategorie“ — která, jak jsme viděli, užívá často velmi mechanických a mechanizovaných prostředků, patří nejen takové mechanické prostředky návštěvníkova aktivního prožívání, jako je houpačka, tobogán či kolotoč, ale i takové mechanismy, jako je rituál, jako je zautomatizované se vybavující modlitba, jako je taková „vlastní hra s rekvizitou“, jakou je líbání kříže nebo přijímání. Snad je to i pro ateistu příliš rouhavé spojovat představy tak nesmírně vzdálené, zdá se mi však, že tu velmi silný společný jmenovatel je — nejen

v mechanizaci a automatizaci, ale i v aktivitě spoluúčinkujícího diváka. Nuže — co to má co dělat s literaturou? Nevím, ale zdá se mi, že snad na podobném principu pracuje v literatuře vnitřní monolog (i to je výlet do kosmu, jenže kosmu lidské duše, s otevřenými nebesy i peklem) — koneckonců i zde hrají jazyková tokens jiná tokens, ne tokens vnějšího jazyka, ale „jazyka nitra“. A — kdoví — snad podobným lunaparkovým zařízením je i četba knihy — aspoň některá četba některé knihy, takové, která — naopak — je schopna proměnit svoje tištěná tokens v myšlená tokens vnitřního monologu čtenářovy duše.

Psáno pro Noru Krausovou (ed.), *Znak, systém, proces* (= *Literaria* 24), Bratislava: Vieda 1987.

MNOHO POVYKU PRO SÉMIOTIKU ANEB VINÍK SE DOZNÁVÁ

[...] *já si ale opravdu myslím, že absence sémiotiky, založené Pražským kroužkem, je světová ostuda na cestě do Evropy. Jenom mi není jasná otázka viníka.*

Ivan Bystřina, Zpráva o činnosti berlínské sémiotické skupiny, Tvar 45, 1992

Nedávná historie sémiotiky je historií organizačního triumfu a intelektuálního bankrotu. Na jedné straně máme dnes univerzitní stolice sémiotiky, sémiotické ústavy, asociace, kongresy, žurnály, na druhé straně však sémiotika nesplnila to, co se od ní čekalo, a samy její základy jsou vážně otřeseny...

Dan Sperber a Deirdre Wilsonová, Relevance/Pertinence, London — Paris 1986/1989

Starým a moudrým divadelním principálům, hlásajícím zásadu „ať se píše, jak se píše, hlavně že se píše“, by „Zpráva o činnosti berlínské sémiotické skupiny“ přišla jako ta nejlepší reklama. Ocenili by i tu techniku *chiaroschura*, kdy se v nejtemnějších tónech vymaluje situace v Praze, dnes, aby tím zářivěji vyšla situace tamtéž, kdysi, a ovšem situace v Berlíně, právě teď. Samozřejmě by je leccos nudilo, třeba to dlouhé povídání o teoretických principech, z nichž se v Berlíně vychází; uznávám ovšem, že z toho ani odborník nevyrozumí víc, než že fundament berlínské školy (podobně jako fundament někdejší moskevsko-tartuské školy „vtoričnych modelirujuščich sistem“ blahé paměti) je tak trochu slepenec teorie systémů a teorie znaků. Zato by si početli — myslím ty principály — tam, kde je řeč o úspěších autora, univ. prof. JUDr. Ivana Bystřiny, DrSc., jakož i jím samým propagované sémiotiky kultury v Berlíně a Sao Paulu, či o shora citované absenci sémiotiky (nebo aspoň čárky nad písmenem „e“) v titulech přednášek a seminářů na filosofické fakultě v Praze, či o neschopnosti ministrů školství, ba i vlády, již prý „je všechno fuk“, a posléze i o apatii dnešních studentů ve

srovnání s nadšením těch někdejších z dávných carskostalinských časů... Nemohu samozřejmě vědět, zda P. T. rektori, ministři byvší i jsoucí, jakož i další oslovení či napadení hodnostáři hodlají sdílet moudrost a bohorovnost starých principálů. Já sám, poněkud potrefen druhou půlí výroku citovaného v záhlaví, jdu do sebe a zpytuji svědomí... Jen kdesi v hloubi duše mi hlodá docela nepatrný Červíček (vida, principál, a příslovečný!), červíček pochybnosti: zasluhuje vůbec sémiotika takovou reklamu?

Aniž bych chtěl polemizovat (s reklamou?!), jen stran toho *chiaroschura*: přestože s krátkým „e“, a možná leckde i jako *sémiologie*, tentokrát pro změnu s i dlouhým „é“, a někde třeba jen — nedostatečně *zviditelněna* — jakožto „základy jazykovědy“, „úvod do obecné teorie umění“ atd., sémiotika v nabídkových seznamech našich univerzit nechybí. Existuje tu už dávno, rozptýlena do mnoha oborů a v těsné souvislosti s těmito obory samými. Tak tomu je koneckonců i na drtivé většině univerzit vůbec; samostatná stolice sémiotiky je pořád ještě výjimka, občas i nouzová trafika zřizovaná *ad personam*: holt nevěděli co s ním, tak mu dali tu sémiotiku. A pokud jde o pány Palka a Piřhu (a mnohé ostatní ve „Zprávě“ něžně skandalizované), těm opravdu není nutno dávat doučovací lekce ze sémiotiky, spíš by se hodilo je u nich občas brát. Troufám si to tvrdit tím spíš, že o stavu tuzemského sémiotického bádání leccos vím a trochu jsem toho už napsal („Czechoslovak Semiotics Past and Present“ pro *Semioticu*; „Cinquante ans après ou Les quatre courants de la sémiologie tchécoslovaque contemporaine“ pro *Panorama sémiotique*) i sepsal (bibliografie pro *Semioticu*, *Versus*, *Actes sémiotiques*, *Znakolog*), pochopitelně nikoli technikou *chiaroschura*. Takže si dovolím i na tu *sémiotiku založenou Pražským kroužkem* i na to okolní šero lehce přisvítit.

SÉMIOTIKA: FUNDAMENTY
A FUNDAMENTALISMUS

Především: Pražský lingvistický kroužek žádnou sémiotiku nezaložil. Za druhé: sémiotika (přesněji *sémiologie*) se tu pěstovala, o znacích se přemýšlelo

a diskutovalo, sémiotika sama nebyla však právě tou nejsilnější stránkou Kroužku. Za třetí: žádné skutečně *základní* a v tom smyslu i původní *obecně sémiotické* dílo, tedy takové, které by sémiotiku bylo „založilo“, v Kroužku nevzniklo, všechna naopak vznikla mimo Kroužek, dokonce zčásti — pokud jde o domácí díla — i v polemice s Kroužkem. Přesto má Kroužek v historii sémiotiky — přesněji v historii její *recepce* — důležité místo, ba světové prvenství, minimálně v tom, že sémiotiku kolektivně přijal a vyhlásil (v *Tezích*, 1929) jako součást svého pracovního programu. Znak se stal v Praze — poprvé na světě — článkem programu i věrouky, a o znaku, to jest o pojmu znak, o znaku jako explanačním principu se v Kroužku nikdy nepochybovalo. (Jaký to rozdíl: jen sto let předtím se, rovněž v Praze — a v Těchobuzi —, Bolzano (1837) trápí tím, že jevy označované slovem *znak* jsou snad ještě různorodější než pojmy *blázen* a *vrata* jakožto významy německého *Tor!*) Kde nejsou pochybnosti, není ani tázání, a kde nejsou otázky, nemohou být odpovědi. Ve věci znaku byl Kroužek fundamentalistický, a tudíž ne dosti fundamentální. *Základní* práce psali jinde: v Ženevě (de Saussure), v Moskvě či Leningradě (Moskevský kroužek, také však Vološinov, tedy Bachtin), a dokonce i ve Vídni (kníže Trubeckoj, jinak dojíždějící člen Kroužku, jeden z nejhlavnějších; ve Vídni byl ovšem i Vídeňský kroužek, sice nelingvistický, zato však proklamující *lingvistický obrat ve filosofii*, a především tu byl Karl Bühler). Zejména posledně jmenovaný „kybernetický filosof jazyka“, autor fundamentální „Axiomatizace lingvistiky“ (vzápětí rozmělněné jako *Sprachtheorie*), hluboce ovlivnil Kroužek, v jehož *Travaux* ostatně publikoval. A pokud jde o Mukařovského a jeho klasický příspěvek *Umění jako sémiologický fakt*, pak východiskem tu byl právě Bühler, a Mukařovského pojmy *autonomní znak* a *estetická funkce* nejsou ničím jiným než bystrým domyšlením a doplněním *instrumentálního schématu jazyka* (das Organon-Modell der Sprache), precizovaného v pracích Bühlerových.

Tím nechci tvrdit, že česká sémiotika období Kroužku jsou jenom aplikace a že by snad u nás v tomto oboru nebylo vzniklo nic od základů původního. Vzniklo. Jenže vše, paradoxně, mimo Kroužek, mimo pražskou školu, mimo

strukturalismus a mimo jakýkoli sémiotický program. Čtyři příklady za všechny: (1) Heverochovy brilantní analýzy projevů afatiků, o čtvrt století předjímající hlubinné sémiotické analýzy Jakobsonovy; (2) Englišova *Teleologie*, velice ceněná mezi Kroužkaři (což není ani tak sémiotika, jako spíš analytická filosofie, či *ordinary language philosophy*, to jest logická analýza „myšlenkového řádu“ skrytého v „obyčejném“, tj. neformalizovaném jazyce); (3) Svobodovy přímé i nepřímé polemické výzvy adresované Kroužku (zejména jeho „Řecko-římské teorie jazykového znaku“ a jeho překlad Augustinova traktátu *O učitelích*, čin ojedinělý a průkopnický i ve světovém měřítku); (4) Zichova *Estetika dramatického umění*, kniha bytostně, fundamentálně a do detailů sémiotická, přestože v ní o znaku, natož o sémiotice nepadne ani slovo. Srovnáme-li Zichovu knihu, dnes všeobecně uznávanou jako zakladatelské, ustavující dílo sémiotiky divadla, s pracemi, které na ni reagovaly, zjistíme, že ortodoxně sémiotická terminologie, již na rozdíl od Zicha jeho následovníci ovládali, byla jim spíš na škodu, protože jim bránila vidět sémiotickou podstatu, Zichovi nad slunce jasnou. Málo naplat, dogma svazuje, sektářství zaslepuje, a Kroužek — jako každá avantgarda umělecká i vědecká — právě v této věci, ve věci znaku, dogmatický, ba i sektářský byl.

FUNDAMENTY PO ČTYŘICETI A JEŠTĚ PO DVACETI LETECH

Sémiotika je dnes z programu Kroužku programem světového hnutí, a vrátila se i k nám. Ohlížíme se, rozhlížíme, navazujeme i jdeme dál, leccos se už vykonalo, situace však trvá, a dvě nejzákladnější práce, jaké kdy u nás v tomto oboru vznikly, vznikly i tentokrát, — paradoxně — mimo obor. Obě jsou zdánlivě o něčem jiném (ale to už tak u základů bývá, že musí kotvit v něčem jiném než ve stavbě samé), v obou případech by autoři mohli přísahat, že jim o žádnou sémiotiku nešlo, buď jako buď, monografie Jiřího Klíra a Miroslava Valacha *Kybernetické modelování* (Praha 1965) a — sotva čtvrtstoletí nato — kniha Pavla Tichého *Základy*

Fregovy logiky (Berlín 1988) takovými fundamentálními sémiotickými pracemi jsou.

Modelování je, jak víme, metoda sice prastará, doneávna však vědecky ne zcela košer. Teprve kybernetika ji přivedla ke cti, *v praxi*, a tak se autoři ve svém *Kybernetickém modelování* snaží, aby ji očistili i *v teorii*. Začnou od základních pojmů teorie systémů, v dalším postupu odliší systémy informační a kybernetické, dospívají pak k pojmům izomorfie, homomorfie, izofunkcionalita, a tím vlastně už i k pojmům originál a model. Kdyby teď autoři o to stáli, mohli by nenápadně zarejdrovat směrem k sémiotice, doplnit kybernetické pojmy několika výpůjčkami z pojmového instrumentáře teorie znaku, například pojmy kód, jazyk, znak, význam, referent či denotát atd. atp. (tak to kupříkladu dělá ve své jinak vynikající práci Greniewski), a velice použitelná, přestože poněkud hybridní sémiotika na bázi teorie systémů by byla na světě.

Nic takového však autoři neudělají. Místo jakékoli výpůjčky odjinud rozvíjejí svůj systém z jeho vlastní logiky, bezděky tím plníce podmínku, již pro každou práci v oboru *fundamentů* vytyčil Karl Popper, podmínku přísně deduktivního postupu, a tím i snadné verifikace či, lépe, *falzifikovatelnosti*, až se krůček za krůčkem, zaujati svým problémem, octnou na druhé straně hranic. Tím prvním krůčkem je, že do své teorie modelů, dosud jen *syntaktické* (teorie systémů) a *sémantické* (teorie izomorfie atd.), zahrnou navíc i *pragmatiku*, tj. uživatele samého. Hned nato učiní další krok a sestoupí *dovnitř* uživatele, takže zatímco dosud exponovali teorii modelů takříkajíc *objektivních*, teď zkusí rozvíjet — stejnými exaktními prostředky jako dosud — teorii hypotetických modelů *subjektivních* (mentálních), „vlastních“, skrytých ve svém uživateli, v jeho nitru. To hned — jako další krok — umožní definovat *přenos vlastních modelů* ze systému do systému, tj. z uživatele do uživatele (tedy vlastně *komunikaci* mezi uživateli), vzápětí pak specifikovat *způsob* tohoto přenosu, roli *originálů* (případně i *modelů*, tentokrát „objektivních“) při takovém přenosu, *druhy* modelů pro přenos výhodných, *poruchy* a tedy i *patologii* modelů objektivních i subjektivních atd. atd. Ve

svých důsledcích to vede k novým kritériím pro *klasifikaci modelů* („objektivní“, „subjektivní“ aneb mentální čili *vlastní*, i „pod obojí“, tj. mentálně-behaviorální, čili — jinými termíny — sdělovací, nesdělitelné, i sdělitelné), k nové *klasifikaci komunikace* (pomocí originálu, tedy *prezentativní*, též *ostenzivní*, a pomocí modelů, tudíž *reprezentativní*), přičemž zvláštní důležitosti, tak jako ve všech exaktních teoriích, nabývají *mezní hodnoty* a *mezní případy*. To, že symboly (konvencionální znaky) jsou jen zvláštním případem ikonů, dokázal přibližně v téže době i Nelson Goodman (tvrdil to ovšem už Platón), a to, že věta je model faktu, postuloval i Wittgenstein (ale měl to v *Panglottii* už Komenský). Buď jak buď, *Kybernetické modelování* tím, co se tu říká, i tím, co se tu neříká (a to je podle Wittgensteina vždycky nejdůležitější), položilo základy nové a solidnější sémiotice „od matematiky až po magii“, či — chcete-li, nové a fundovanější teorii znaku bez pojmu znak. (Vypadá to opět jako protimluv, jenže ani to není výjimka, když se věda, tak jak dospívá, oprostuje od předvědeckých konceptů a zavádí nové, solidnější a přesnější.)

Kybernetické modelování sehrálo tedy — aniž o to usilovalo, právě tak jako kdysi Zichova *Estetika* — roli nejoriginálnějšího domácího vkladu do samých základů sémiotiky. S výjimkou jediného pojmu neexistoval sémiotický pojem, který by nebylo možno nahradit pojmem exponovaným a definovaným (i když k jinému účelu) v této knize. Tou jedinou výjimkou byl pojem *význam* či (řečeno s Fregem) *smysl*. Jeden z vrcholů Fregova trojúhelníka (znak — označený objekt — *smysl* znaku) neměl v této teorii žádný odpovídající ekvivalent.

Kupodivu vše vyřešil druhý a, obávám se, zatím poslední fundamentální český vklad do základů sémiotiky, Tichého systém TIL (*Transparent Intensional Logic*), nejúplněji (a nejnověji) vyložený v jeho *Základech Fregovy logiky* (Berlín 1988). Jazyk je podle Tichého systém s transparentní sémantikou, kde výraz jistého typu (ve smyslu Rusellovy teorie typů) označuje entitu přesně stejného typu, entitu zásadně abstraktní a *intenzionální* (funkci z typů do typů či, nověji, konstrukci), přičemž *extenze* (kupř. denotáty

vlastních jmen, tj. individua, prvky univerza, třeba — aby-
chom citovali Fregův příklad — planeta Venuše) jsou jen
mezni případy intenzí, intenze řádu nula. Jak vidět, ani
v Tichého sémantice není místo pro Fregův, ba ani Ogde-
nův a Richardsův *trojúhelník reference*. Tichý logicky kon-
sekventním postupem prokazuje jeho neplatnost. V tom je
— kromě mnoha dalších věcí — epochální význam jeho *Zá-
kladů* pro sémiotiku. Pro tradiční sémiotiku a pro badatele
na tomto trojúhelníku bazírující je to kosmická katastrofa.
Pro alternativní sémiotiky vycházející z Klírova a Valacho-
va *Kybernetického modelování* je to probuzení z noční mů-
ry a netušené potvrzení, že jejich systém a Tichého systém
jsou aspoň v tomto ohledu kompatibilní.

ČESKOSLOVENSKÁ SÉMIOTIKA MEZI OSTUDOU A BANKROTEM

Přiznám se, že když mi na podzim 1970
Roman Jakobson jako svému *protégé* oznámil, že mě navr-
huje ke kooptování za Československo do *comité directoir*
právě se zrodivší Mezinárodní sémiotické asociace (a au-
toritativně mě hned zavázal k prvním příspěvkům do je-
jího tiskového orgánu, žurnálu *Semiotica*), snažil jsem se
mu svou nominaci vymluvit poukazem na to, jak dokonale
jsem *mimo*: mimo univerzity, mimo Akademii, mimo praž-
ské centrum (v tom viděl dokonce výhodu; i on prý po celá
třicátá léta na schůze Kroužku dojížděl z Brna) i mimo sé-
miotiku! Vždyť ze tří prací, které jsem do té doby publikoval
(*Ostenze jako mezní případ lidského sdělování*, *Tractatus
de artis genere proximo*, *Dramatické dílo jako komunika-
ce komunikací o komunikaci* — *Variace na téma Zichovy
definice dramatického díla*), ani jedna nebyla sémiotická
a všechny byly výslovně *antisémiotické*, zcela poplatné Va-
lachovi a Klírovi. Čtvrtá, můj americký debut *The Role of
Models and Originals in Human Communication* — *The
Theory of Signs and the Theory of Models*, poukazovala —
přesně v Bolzanových intencích, aniž to o Bolzanovi tušila
— na logický rozpor typu paradoxu *Lháře* v samých zákla-
dech teorie znaku a doporučovala místo ní teorii modelů.

Jakobson všechny čtyři studie znal (ta poslední nesla dedi-
kaci *To Roman Jakobson, our teacher*) a přesvědčil mě, že
ač antisémiotické, jsou vlastně sémiotické, ba sémiotičtější,
než kdyby skloňovaly ve všech pádech slovo „znak“. Dlouho
mě přesvědčovat nemusel, organizační elán mezinárodního
sémiotického hnutí byl impozantní, intelektuální bankrot
sotva znatelný (kdepak lavina!). A tak jsem se stal z koz-
la zahradníkem a z antisémiotika sémiotikem, setrvávaje
tvrdohlavě (tak to už u nás, kozlů, bývá) na své antisémio-
tické herezi. Snad jsem jen trošku ztolerantněl, bohužel,
u vědomí povinností ke svému úřadu. Zekumeničtěl.

Samozřejmě že jsem ten úřad zastával bez vědomí
a souhlasu strany a vlády, a tedy vlastně ilegálně. Zkou-
šel jsem dát cosi dohromady, nejdříve v Brně (tam stačilo
jen obnovit Skupinu pro exaktní metody a mezioborové
vztahy, založenou v šedesátých letech Jiřím Levým, jeho
nenadálou smrtí a dalšími událostmi však paralyzovanou),
pak i v Praze, (doslova) pod střechem Čs. kybernetické spo-
lečnosti a pod osobní záštitou prof. RNDr. Otakara Zicha
(ml.). Přístřeší nabízené Jazykovědným sdružením jsme
si pak dovolili odmítnout: nezdálo se nám tak ideologicky
bezpečné. Vždyť co bylo pro nás na kybernetice a teď, pod
jejími křídly, i na sémiotice od samého počátku to nejcen-
nější, byla naprostá svoboda od ideologických tlaků. Proto
jsme se také vyhýbali všemu, co by znamenalo sebemenší
potřísnění sémiotiky marxismem-leninismem či sebenepa-
trnější ústupky či úlitby oficiální ideologii: ty, kdo je prak-
tikovali, jsme prostě nezvali... Atmosféra svobody byla pro
nás tak samozřejmá, že jsme ji ani nevnímali: pamatuji si,
jak mě kdysi až překvapilo, když Dr. Miluše Sedláková,
specialistka na kognitivní psychologii (patřila ke stálým
účastníkům, právě tak jako Dr. M. Kačer, Dr. M. Otruba,
V. Vávra, prof. Tondl, Dr. Stích, Dr. Nebeský, prof. Sgal,
prof. Skalička, Dr. Piřha, Dr. Čulík, Ing. Kindler, Dr. Hyv-
nar, Dr. Doubravová a oba organizátoři, Dr. B. Palek
a Dr. M. Procházka), oceňovala právě tuto atmosféru jako
to nejценnější na našich schůzkách. Naše schůzky sotva
vejdou do dějin tak jako schůzky Pražského lingvistické-
ho kroužku, ačkoliv — kdoví — nejméně jedna událost

vpravdě historického významu se tu přece jen odehrála: poprvé na evropském kontinentě tu Pavel Materna — v Praze pak spolu s Karlem Palou a dalšími — veřejně prezentoval prvotní verzi Tichého TILu, systému, který je — podle Materny — asi tou největší událostí v dějinách logiky od dob Leibnizových. Nemůžeme si samozřejmě přivlastnit Tichého: ten patří logice a analytické filosofii, kde je světovou hvězdou první velikosti (kupodivu jeho nedávný pobyt ve staré vlasti prošel zcela bez povšimnutí!), a pokud patří i sémiotice, tedy sotva (jenom) té české...¹⁾ Jisté je, že dvacet let mezikontinentální spolupráce tří Pavlů (Materny, Cmoreje a Tichého) na lince Brno — Bratislava — Dunedin (New Zealand) přineslo převratné výsledky i pro samu sémiotiku. Buď jak buď, v našich sémiotických skupinách, obou, se o tom snad prvně na světě, a — díky Karlu Čulíkovi — náramně temperamentně diskutovalo.

Diskuse pomohly vyjasnit všelicos, a něco z toho, co se tu takřikajíc prepublishačně probíralo, se pak skutečně podařilo vydat. V první řadě jmenuji Miroslava Procházky *Znaky dramatu a divadla* (hle, další doklad spirituální korespondence, tentokrát mezi sémiotikem mladší generace, doma, a klasikem české sémiotiky divadla, v diaspoře, Jiřím Veltruským). Normalizace a exil znesnadnily i jiná partnerství, například spolupráci Jarmila Doubravová (Praha) — Ferdinand Knobloch (Vancouver). Vlastimil Vávra, brilantní teoretik nonverbální komunikace, pronásledovaný za svůj seriál o smrti Jana Masaryka, mohl publikovat jedině v cizině (Vávra 1976, 1977) a vydání své knihy *Mluvíme beze slov* se dočkal teprve s pádem starého režimu, kdy stačil už jenom umřít. Nakonec jsme prosadili aspoň domácí reedici Zichovy klasické *Estetiky dramatického umění*, což se podařilo dokonce dvakrát, nejdřív Olegu Susovi (1977), s jeho předmluvou, v západoněmeckém Würzburgu (doma publikovat nesměl), posléze i Procházkovi a mně, v Praze. Koneckonců současná česká sémiotika, aspoň v oboru divadla, na tom asi nebude tak zle, když právě jí věnovali celkem čtyřicet stránek ve dvou svazcích

1) Bohužel bylo to pravda jen do 26. 10. 1994. Od toho data patří Pavel Tichý už jen historii. [Pozn. 2002]

bochumského *Znakologu* (Ibler 1990, 1991). Bohužel zůstávají dluhy dalším velkým zemřelým: Vladimíru Tardymu, Otakaru Zichovi ml., Miroslavu Kačerovi i Olegu Susovi samému.²⁾

Když to tak bilancuji, zjišťuji, že díky kozlovu systematickému sémiotických zahrad ničení (naštěstí mírnějším jinými, sémiotické hortikultuře mnohem příznivěji nakloněnými zahradníky) se sice podařilo odvrátit organizační sukces, spolu s ním však — doufejme — i intelektuální bankrot. Byli tu samozřejmě i jiní (koncem sedmdesátých let například velmi agilní — a nabitý — *tým hudebních sémiotiků*), jemuž se dokonce poštěstilo začlenit sémiotický výzkum přímo do státních plánů a takřikajíc se jím živit. O něco takového jsme se nikdy nepokoušeli. Také jsme se předem vzdali jakéhokoli úsilí o ustavení sémiotiky jako samostatného oboru (možná že je to chyba: měli jsme v pravou chvíli vstoupit do KSČ a mohli jsme mít katedru marxistické sémiotiky přímo na vokovické Sorbonně, a kdoví — třeba by to dnes taková ostuda na cestě do Evropy ani nebyla). Ale vraťme se ke kozlovi (žel nikoli velkovokovickému) a jeho naivní domněnce, že minimalizací organizačního úspěchu minimalizuje i intelektuální průšvih. Kdyby byl chápal Havlíčkovu ironii právě jako ironii, sotva by si byl říkal (a myslel) *byť i sémiotika pošla, jen ať zůstane panenská* (rozuměj nezkurvená politicky a neposkvřená metodicky). Měl však ještě jednu obsesi. V útlém mládí si četl *Kybernetické modelování* a našel tam — v strojopisu předmluvy — větičku, že prý ctižádostí autorů je přispět svým dílem k ustavení tzv. *české školy kybernetické*. Z definitivní, tištěné verze větička zmizela, a zanedlouho na to zmizeli (z naší socialistické vlasti) i oba autoři. Buď jak buď, náš hortikultury ničící kozel si vzal tu větičku ke svému sice kozlímu, leč vlasteneckému srdci a považoval za svou povinnost pokračovat naznačeným směrem, když už ne v kybernetice a teorii systémů (tam prý to ostatně až dodnes ovládá česká mafie!), tedy aspoň v sémiotice. Tvrdohlavě tím provokoval i na mezinárodním fóru, přesvědčen, že jedním

2) V letech 1994 a 1997 k nim, žel, přibyli i Jiří Veltruský a doc. PhDr. Miroslav Procházka. [Pozn. 2002]

ze způsobů ověření nových teorií je i verifikace srozuměním, konsensem (či odmítnutím, jak kdy, jak čeho a jak kým). Sem tam se dařilo objevit spřízněnou kozlí duši (mj. mezi italskými *sémioniky*, vedenými Carlem Prevignanem) celkově však ty intelektuální výboje nebyly nijak oslnivé.

SÉMIOTIKA V PERSPEKTIVĚ TISÍCILETÍ

Jenže — opustíme-li nakonec domácí luhy a háje a odebereme se na zelená pastviska, zjistíme, že všechny (anti)sémiotické myšlenky o přenášení vlastních modelů pomocí ukazování věcí i pomocí speciálního, k tomu účelu vytvořeného nástroje, lidské řeči, byly vysloveny už pěkně dávno, přesně spočteno před tisíci šesti sty a čtyřmi lety v traktátu sv. Augustina *O učitelích*, vlastně už předtím, ve skutečných rozhovorech tehdy zdaleka ještě ne svatého Augustina a jeho syna Adeodata, traktátem samým s menší či větší věrností pouze evokovaných a reprodukováných. A tak zjišťujeme, že místo o škole české bychom mohli mluvit o škole africké či nubijské nebo snad — nejlépe — *adeodatovské*. Nicméně určitá česká tradice tu je, a nejen v tom, že český překlad Augustinova traktátu jakožto díla (anti)sémiotického byl vůbec první, ale i proto, že ta tradice tu byla už dávno předtím! Zatímco Augustinův spis — jakožto (anti)sémiotický traktát — byl po staletí téměř zapomenut (i sám Augustin na teorii v něm obsaženou nakonec — radši — zapomněl: proč jinak by nám po třech desetiletích vymýšlel jinou?), Augustinovy sémiotické a hlavně antisémiotické myšlenky (o dorozumívání beze znaků, samými věcmi) z traktátu *O učitelích* našly odezvu u Komenského (také učitele!), zejména v jeho *Pan-glottii a Methodu linguarum novissima*. Uvážíme-li dále, že český středověký realismus, pro svou dobu už ne dost (jak se tehdy říkalo) *moderní*, tj. dost nominalistický (zřejmě jsme furt na cestě do Evropy), se celý odvolával na sv. Augustina místo na ty modernější a že mezi nejskvělejšími památkami české scholastiky je i traktát Stanislava ze Znojma *O pravdivostních hodnotách (De vero et falso)*,

podle Stanislava Sousedíka snad nejrozsáhlejší středověký spis o sémantice přirozeného jazyka, nepřekvapí nás, když v něm najdeme stejné pojetí jazyka jako — šest set let poté — u Pavla Tichého, rovněž zapřísašlého realisty a odpůrce nominalismu. A tak se vtírá myšlenka, že by na té *české škole* (či českém spodním proudu) v sémiotice přece jen něco mohlo být... Buď jak buď, takováto verifikace srozuměním přes propast staletí je nádherná, a velikánské štěstí. Daleko větší než euforie z kondičního *jogging* poklusem klus za kličkující módou.

Nakonec se omlouvám sám sobě (a kolegu Shakespearovi), zkrátka nám oběma za ten zcizený název. *Mnoho povyku³⁾ pro sémiotiku*, s podtitulem *Ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo Sémiotika divadla* (Edice G, Brno 1992) je totiž název mé právě vydané knihy (o základech i o divadle, hlavně však o tom druhém), v níž se — poněkud rozpolcen — pokouším zjednat příměří mezi sémiotikou a antisémiotikou. Srdcem jsem pochopitelně na straně té druhé, což právě, poněkud nemístně, prozrazuje už název. Teď si jej tedy půjčuji, protože na tento článek sedí líp. A kromě toho — proč bych své knize, tak jako tak nudné a neprodejné, nedělal trochu reklamu?

„Mnoho povyku pro sémiotiku“, *Tvar* 7 (18. únor 1993)

Mnoho povyku pro sémiotiku (podtitul *Víník se dozrává* jsem připojil teprve pro toto, knižní vydání) vzniklo z polemiky, přesněji řečeno z nesouhlasu s příkrě kritickým článkem Ivana Bystřiny. Nebýt té příkré, nespravedlivé kritičnosti, byl bych jeho článek jediné vítal, přinejmenším tak, jako jsem předtím přivítal obě Bystřinovy knihy (Osolobě 1991), snad tentokrát i s fanfárami. Diskuse o sémiotice, k tomu pěkně ostrá? Konečně! Sláva! Svých sémiotických kolegů jsem se však zastat musel a k vlastnímu podílu na tom všem, co nám Bystřina vyčetl, přiznat rovněž. Jestliže jsem však nasadil polemický tón, pak jen pro příkrý nesouhlas s jedinou Bystřinovou větou, přesněji řečeno s jediným větným členem, totiž s přívlastkem rozvířeným „ZALOŽENÉ PRAŽSKÝM KROUŽKEM“ (viz motto), ba dokonce jen s tou čárkou, již onen přívlastek k podmětu „ABSENCE SÉMIOTIKY“ zcela volně (jako že sémiotiku, jak je obecně známo, založili v Kroužku!) přivěsil. Pak ještě — možná —, ale spíš podvědomě, s Bystřinovým — dle mého názoru — hybridním křížením sémiotiky s teorií systémů (totiž naopak, teorie systémů se sémiotikou) propagovaným v druhé polovině jeho stati. Pochopitelně že krutý polemik i statečný obránce v zápalu boje sem tam přestřelil či nedostřelil. Tím omlouvám Bystřinu i sebe — sebe ostatně i tím, že jsem vše formuloval v chvatu,

3) Slovo povyk si může vzdělanec nahradit slovem diskurs.

doslova v předvečer desetiměsíčního výletu do Ameriky. Takže jsem třeba Karceveského „dualisme asymétrique“ upřel Praze a přifkl rovnou Ženevě (kam se tento člen Kroužku natrvalo přesunul až později). Na druhé straně bych dnes k těm základním sémiotickým rešeršům sice u nás, leč mimo Kroužek přiřadil i J. B. Kozákovo zkoumání „smyslu smyslu“, jediný český protějšek Ogdeova a Richardsova *Významu významu* (Kozák 1930). Že jsem ani v zápalu boje snad Kroužku (příliš) neublížil, ověřuji si i na dnes už klasické monografii Vachkově (1966) a jubilejním soupisu Matejkově (1976: 611). I když specifickým pražského lingvistického bádání byl a zůstal „its steady concern for meaning“ (Vachek 1966: 30), na skutečně sémiotické či sémiologické výzkumy (ne pouze lingvisticky sémantické!) zde došlo v podstatě teprve poté, co se Kroužek (spolu se svým „tiskovým orgánem“ *Slovem a slovesností*) otevřel ohlasům fundamentálního, ba přímo monumentálního díla (dixit, ba dicít Veltruský!) zatím ještě mimo Kroužek stojícího, i když s Kroužkem nepochybně sympatizujícího Otakara Zicha.

V jednom bodě musím rekapitulaci naší činnosti z druhé části tohoto doznání doplnit. Při zahájení činnosti se v brněnské sémiotické skupině rozdával čtyřstránkový nacyklostylovaný handout, jehož celou první stranu vyplňovala tabulka věnovaná konfrontaci pojmů „kybernetické“ teorie modelování (byli jsme konečkonců pouhou pracovní skupinou Kybernetické společnosti a modelování patřilo k její pracovní náplni) s principy a pojmy teorie znaku. Z tabulky vyplývalo, že k sémiotickým pojmům SYNTAX, SÉMANTIKA a PRAGMATIKA podobně jako k „modelovacím“ pojmům ORIGINÁL a MODEL existují na protější straně ekvivalenty a není těžké je najít. S pomocí extrémních poloh izomorfie se dal — v termínech modelů a originálů — konečkonců popsat i rozdíl „ikonů“, „symbolů“ a „symptomů („indexů“). Otazník, ne-li přímo memento však visel nad rubrikou VÝZNAM. Jak popsat význam?! Jako „subjektivní korelát“, tedy Valachův „vlastní model“? Jako „pravidlo přiřazení“, tedy „zobrazovací rovnici“? Nebo že by to nebyl vůbec problém pro kybernetiku a jediné pro lingvistu a filosofu jazyka? Buď jak buď, principiálně nový přístup otevřely Tichého *Foundations of Frege's Logic* (Tichý 1988: 97–113). Nebo musíme čekat na — budoucí — *Foundations of Tichý's Logic*?

SÉMIOTIKA POŠLÁ Z KYBERNETIKY¹⁾

„Dál? Dál už toho moc není. Král chtěl být vznešeně spravedlivý, tak předložil celou záležitost veliké inkvizici a ta nařídila soud boží. A právě když ten boží soud nastal, sešity končily. Ale já, já jsem cítila, že to tak zůstat nemůže, že se to musí rozhodnout, aby všichni věděli, na čem jsou. A to ostatní mi už přišlo samo. Ten modrý míč, který jsem měla vždycky ráda, byl don Pablo, a ten červený, který je tvrdý a špatně se chytá, byl don Pedro. A já jsem chtěla udělat velký boží soud, rozhodnout jejich při a zjistit pravdu. A [...] poznat, co je zlo a co je dobro.“

Božena Benešová (1936)

Proto i další myslíme si aplikováno na složitě celky umělé, jejichž konstrukce je racionálně přehlednější než u přírodnin a jejichž organizace je plodným polem logiky (tak auto, hudební skladba, šachy, spolek, hotel).

Miloš Materna (1936)

S principem modelování se setkáváme velice často, aniž si to uvědomujeme.

Jiří Klír (1965)

Jedna z větví sémiotiky odvozuje svůj původ z nelegitimního poměru s kybernetikou, počata nejspíš v onen nestřežený okamžik, kdy kybernetika poté, co vzbudila úžas exaktním popisem zákonitostí sdělování,

1) Studii jsem psal pro sborník o hudební sémiotice, ač jsem se hudebním sémiotikem (a konečkonců ani čistokrevným sémiotikem) nikdy necítil (a kromě toho mám i nechuť k týmové práci), ovšem neodolal jsem přímým výzvám Ivana Poledňáka. Průtahy s vydáním mě pak přiměly k tomu, že jsem studii se svolením redaktorů sborníku uveřejnil v brněnské revui *Opus musicum*. Sborník vyšel s velkým zpožděním až v nové situaci na počátku let devadesátých (Fukač a kol., 1992). Studie je v něm zařazena do celkové struktury spisu a dost podstatně zkrácena o celou výchozí část, tj. část zabývající se Klírovým a Valachovým *Kybernetickým modelováním*. [Pozn. 2002]

postavila svět před omračující fakt modelování a modelu, něčeho, co nenapodobuje, a přece se s dokonalostí až děsivou podobá. Působilo-li to všeobecně jako zjevení, pak v oborech dosud terorizovaných veleknězi starořecké bohyně Mimesis s jejich primitivní věroukou podobnosti a systémem příkazů, tabu a kleteb stíhajících cokoli, co bylo možno nařknout z napodobení, imitace a kopírování či z jejich opaku, zapůsobil pojem model jako předtucha osvobození.

Kybernetika modelování nevynalezla, spíš modelování kybernetiku: servomechanismy, regulační obvody, ba i počítače už existovaly, zatímco kybernetika vznikla teprve tím momentem, kdy v nich byly spatřeny modely, modely oněch zařízení, která kontrolují pochody v organismu, mozku či ve společnosti. Existují ovšem klasické výklady kybernetiky (dokonce i ten nejklaštější, Wienerův), které se bez pojmu model dobře obejdou. Kybernetika podle nich dělá spíš totéž co geometrie, jenže geometrie s tím začala na útvarech jednoduchých a statických, zatímco kybernetika na celcích velesložitých a dynamických. Jinak ale obě odhlížejí od kvalitativních a materiálových rozdílů a soustřeďují se na jisté abstraktní vztahy, které jsou dejme tomu Slunci, Zemi a Měsíci (při zatmění) a řekněme třem nastoupeným cvičencům (při zákrytu) společné, přestože i zde se dá tvrdit, že jak ty tři body narýsované na přímce, tak i ti tři cvičenci jsou vlastně model. Průkopníci kybernetiky dobře věděli, že princip modelování je pro jejich obor či lépe meziobor (a právě proto, že meziobor) principem ne-li konstituujícím, tedy aspoň klíčovým, a věnovali mu — dva roky před odstartováním kybernetiky — pronikavou studii. Pak je však daleko víc než metoda sama zaujaly objevy touto metodou dosahované, takže se s metodou víc nezdržovali. To zbylo na kybernetiky „druhého sledu“, a Jiří Klír s Miroslavem Valachem (1965) se zhostili tohoto úkolu způsobem vskutku impozantním. I po čtvrtstoletí patří jejich *Kybernetické modelování* (též *Cybernetic Modelling*) k autoritám dodnes citovaným a respektovaným jak v kybernetice (ta se mezitím rozvinula tak prudce, že se rozpadla, a Computer Science, Artificial Intelligence, General

System Science²⁾ atd. jsou trosky té bájně planety), tak i ve víceméně tajném klubu kybernetice poplatných sémiotiků. Klírova a Valachova kniha se jim stala kultovní knihou i zdrojem inspirace, a tak nezbyvá než se jí podrobně obírat.

Knihu lze rozdělit na dvě poloviny, Klírovu a Valachovu. V první půli, Klírově, věnované takřka čistě teorii, se nejdříve exponuje pojem systém, přesněji relativně uzavřený systém, pak se definují pojmy prvek, vazba, vstup, výstup, struktura, chování (táž struktura, jak víme, vykazuje i totéž chování, jedno a totéž chování lze však realizovat více strukturami), a posléze se definují vztahy strukturní a behaviorální podobnosti mezi systémy, tedy vztahy izomorfie, homomorfie a izofunkcionality. Model, přesněji řečeno model struktury, není pak nic jiného než systém ve vztahu k jinému systému izomorfní či homomorfní, zatímco model chování není nic jiného než systém vykazující stejné chování jako jiný systém. S odvoláním na matematickou teorii svazů se pak probírá hierarchie systémů jako základ pro hierarchii modelů: na nejnižší rozlišovací úrovni je každý systém izomorfní s každým (a tedy každý modelem každého), „avšak modelování na této úrovni nemá žádný význam“ (89), zatímco na nejvyšší rozlišovací úrovni (s tímž praktickým důsledkem) je systém izomorfní leda ve vztahu k sobě samému. Teoretická část pak vrcholí výkladem o kybernetických útrokách samočinných počítačů, o modelování logických funkcí v počítači a modelování podmíněného reflexu, na což navazuje jako samostatná část výklad o kybernetickém zaživacím traktu živých systémů, o buňce, dědičné informaci, homeostázi, neuronu a neuronové síti.

Druhá, Valachova polovina začíná úvahou o vyšším chování kybernetických systémů, tj. o takovém chování, které u neživých systémů chtě nechtě označujeme názvy vypůjčenými z psychologie (rozhodování, myšlení atd.). Tím se samozřejmě dopouštíme neoprávněné extrapolace a psychologických termínů užíváme metaforicky, což je nevědecké a navíc to pobuřuje (a tehdy to vedlo i k ideologickým

2) Nejnověji i Cognitive Science.

půtkám), ale nemůžeme si pomoci, protože nemetaforické termíny, které by — po vzoru geometrie — abstrahovaly od biologické či strojové podstaty toho kterého systému a platily pro oba, nemáme (237). Jeden takový termín pro popis vyššího chování systémů však přece jen máme, a je to termín „vlastní model“. Valach jej definuje takto: „Vlastní model systému C v systému A je soustava signálů, které systém A přijal, zpracoval a uložil ve své paměti jako signály týkající se systému C.“ Jinak řečeno, je to prý subjektivně vytvořený model modelující systém C v systému A. Jak dává tušit vynechané písmeno B, vlastní model je definován tak, aby mohlo být dále definováno přenášení vlastního modelu ze systému A do systému B a posléze popsán nejdůležitější způsob přenášení vlastního modelu, užívaný v interakci mezi nejvyššími systémy — lidská řeč. Vlastní model je pak použit jako ne-psychologický, „geometrický“ základ pro ekvivalenty takových psychologických pojmů jako představa (vybavený vlastní model, tj. vybavený obsah určitého místa paměti) a takových poruch kybernetických systémů, které odpovídají bludům, halucinacím a iluzím. Pokus o definici vjemu (např. jako „vlastní model pořizovaný v bezprostředním signálním kontaktu s originálem, projikovaný navenek zpět do originálu a splývající s ním“) tu kupodivu nenajdeme. Zato vlastní model figuruje v předběžné, sémanticko-pragmatické definici gramatiky (234), i když v konečné, která je ryze syntaktická, se už nevyskytuje.

Klírova a Valachova kniha, přes všechnu svou významnost, netvoří jeden celek a právě ve svém titulním pojmu je rozpolcená. Pojem model, s nímž pracuje první polovina, není totožný s pojmem „vlastní model“, což je ústřední princip druhé půle, zčistajasna exponovaný na jejím začátku, aniž o něm předtím padla jediná zmínka (třeba v kapitole o nejrozumnějším možném třídění modelů). Model první půle je definován vždycky jako vztah pouze mezi dvěma systémy, modelujícím a modelovaným, a zcela ztotožněn se vztahem izomorfie, homomorfie atd. Vlastní model je naproti tomu definován na základě třetího systému, o kterém nikdy předtím nebyla řeč a který dosud ani nemá jméno. Dojde

na to teprve, až bude řeč o přenášení vlastních modelů, kdy dostane jméno systém informující, zatímco příjemce (což je už čtvrtý systém) systém informovaný. Náročné podmínky izomorfie, homomorfie atd. se přitom už nezmiňují, což nemusí znamenat, že neplatí, spíš se němě předpokládají. Jenže — když se v první půli mluvilo o modelu, mluvilo se eo ipso o správném modelu, tj. o modelu vyhovujícím zmíněným podmínkám, jinak by to nebyl model („vztah izomorfismu je porušen, a nelze proto mluvit o modelování, tvrdí se na straně 89). Naproti tomu v druhé půli se probírají i špatně utvořené modely, nesprávné modely atp. To vše by se dalo samozřejmě připsat na vrub výměny v tandemu, kde ten, kdo se veze, důvěřuje tomu, a tedy nekontroluje toho, kdo řídí, ale týž posun, i když v náznaku, se dá vystopovat i v popularizující knížce, kterou předtím publikoval Valach sám (1962), a koneckonců i uvnitř Klírovy půle: jeho příklady toho, kde všude se setkáváme s modely (názorné obrázky, grafy, fotografie, sochy, obrazy, někdy prý dokonce i literární díla, překlady, mapy), a přece by i zde bylo těžko definovat izomorfii a mluvit o správném modelu, stejně jako u starověké představy vesmíru, kterou prý „již lze pokládat za jeho abstraktní model“.

Jiří Klír — přesněji řečeno George Klir — je už po desetiletí vůdčí osobností obecné teorie systémů, a Miroslav Valach učí, poté co byl úspěšným podnikatelem v Silicon Valley (kde jsou ty časy, kdy v Dlouhé třídě vyráběli doslova na koleně součástky pro první počítače), jejich kniha však zůstává veledůležitým a originálním příspěvkem „české školy kybernetické“, tak jak to stálo v závěru rukopisu předmluvy (v tištěné verzi se pak tato myšlenka — snad pro svou neskromnost — neobjevila). Ještě větší význam než pro kybernetiku, kde tempo rozvoje určovaly spíš revoluce v hardwaru a softwaru, má kniha pro sémiotiku. Vždyť ještě například Greniewski, který měl tolik odvahy být populární a „nematematický“ a podat přitom kybernetiku zcela objektivně, „jinak“, se zastavil na hraniční čáře mezi kybernetikou a sémiotikou a zkombinoval zcela nekonvenční výklad kybernetiky s tím nejkonvenčnějším výkladem sémiotiky. Zde naopak mohl čtenář obeznámený

se sémiotikou (a trochu jí i zklamáný) ocenit novost sémiotického přístupu, zároveň však i postřehnout nedostatky a doporučit řešení, prajednoduché, protože v sémiotice zcela běžné. Dělení sémiotiky na syntax, sémantiku a pragmatiku, jedna z mála trvalek, kterou sémiotika (či lépe metodologie sémiotiky, tedy metasémiotika) přinesla, musí přece platit i v teorii modelování, kde syntax rovná se teorii systémů (zkoumám model jako nic nemodelující systém), sémantika teorii izomorfie (model zkoumám ve vztahu k originálu) a pragmatika teorii modelování (model a originál definovány vzhledem k uživateli). Ani sebeizomorfnější izomorfie model nedělá: *teprve užití ve funkci poznávací náhražky dělá z použitého systému model*, a vedle správného užití existuje, žel, i užití zmateční a scestné. Hledisko z druhé půle je tedy třeba uplatnit i v první a naopak. I „nevlastní“ model je třeba definovat jako vztah mezi třemi systémy, nejen mezi dvěma! Učiníme-li to, vlastní model a „nevlastní“ se nám sjednotí. Z vlastního modelu bude model jako každý jiný, ovšem umístěný uvnitř uživatele. Což z jiného hlediska nemusí být příliš důležité: koneckonců je jedno, nosím-li telefonní číslo v zápisníčku nebo v hlavě (jak řekl jeden moudrý muž: důležité věci si píšu, hlavu potřebuji na blbosti). Připouštějí to i autoři, když tvrdí, že „*papír je zde pomocnou pamětí, do níž systém A uložil vlastní model*“. Na druhé straně ovšem jakmile je vlastní model umístěn exteritoriálně, může být užit či dán k použití či zneužití druhým, tedy systémem B, a stává se tedy modelem řekněme sdělovacím (za předpokladu, že přenos vlastního modelu = sdělování). Lze-li k přenosu použít *modelu*, nebylo by možné k tomu užít i *originálu*? Vždyť koneckonců i autoři připouštějí, že systém A, když si vytváří vlastní model systému C, může to dělat i *na základě přímého pozorování*, jestliže ale může systém A, proč to nedovolit systému B?

Avšak je-li toto vše možné, proč se nepokusit o sjednocení teorie znaku a teorie modelu a nevytvořit jednotnou teorii reprezentace a prezentace? Pro řadu disciplín (psychologie, uměnovědy, antropologie, sociologie) by to bylo nesmírně potřebné. Všechny tyto obory se hlásí k pojmu

model a vytvořily si pro vlastní potřebu jakousi kuchyňskou teorii modelování, aniž by si kladly otázku, zda to, čemu říkají modely, modely skutečně jsou. Nejsou-li to modely, pak je označení „model“ neoprávněnou extrapolací a nepřiznanou metaforou, a ta nemá ve vědě co dělat. Jsou-li to však modely, pak tyto modely — právě tak jako všechny jiné — podléhají obecným zákonitostem modelování a obecná teorie modelů by se jimi měla zabývat přinejmenším stejně intenzivně jako modely kybernetickými. Nejsou o nic méně důležité. Jinak řečeno: pracuje-li se s modely ve vědě, v umění i v každodenním životě, tak jak to *en passant* vypočítává Klírova a Valachova kniha (stejně jako snad každá kniha o kybernetice a modelování), a jsou-li to skutečně modely, je třeba tyto modely zkoumat se stejnou důkladností jako modely technické a nejenom utrousit o nich zmínku. Potřebujeme teorii, která by platila i o nich, prostě obecnou teorii či filosofii modelů. A kybernetice nelze klást za vinu, že takovou teorii nevypracovala. Spíš jí lze děkovat, že takovou teorii v pracích Rosenbluetha a Wienera či Klíra a Valacha aspoň naznačila! Koneckonců nedala-li nám kybernetika obecnou teorii modelování, dala nám aspoň tu nejobecnější teorii sdělování. Jenže my bychom to potřebovali přesně naopak: tu nejobecnější teorii modelování, zato však zcela speciální teorii lidského sdělování. Co však, když je jedna teorie klíčem k druhé? Obecné zákonitosti zformulované matematickou teorií komunikace platí nepochybně i o sdělování mezi lidmi. Co však, když specificky lidské sdělování není signální, jako sdělování mezi stroji, mezi buňkami či mezi živočichy, ale pomocí modelů? Jistě, nejen stroje mezi sebou a orgány uvnitř organismu a zvířata mezi sebou, i lidé navzájem se dorozumívají signály. Jenže lidé se, navíc, dorozumívají i modely. A je-li i věta, jak tvrdí Wittgenstein, modelem faktu, pak především modely. Na druhé straně pak, má-li živý systém — například buňka — svůj vlastní model a lze-li — podle Valacha — vlastní model připsat i automatu, není rozdíl těchto modelů a oněch modelů, které konstruuji lidé, třeba jen v tom, že sice vlastní model vlastní každý, i buňka, i stroj, má jej však uvnitř, a je tedy pro druhé nepoužitelný,

zatímco člověk vynalezl modely použitelné i pro druhé, a pokud je nevynalezl (zdá se, že takovým modelem byla už hra zvířat), tedy je aspoň zvelebil a rozhojnil!

Zde ovšem vstupuje teorie modelování a kybernetická teorie sdělování na výsostné území sémiotiky, notabene na území, kde sémiotika už všelicos objevila a zmapovala, jenže jak to brát vážně, když to bylo ještě v dřevních dobách předkybernetického dávnověku! Ostatně co soudného — a nového — řekla sémiotika o tak důležitém fenoménu, jako je hra zvířat?

Tyto a podobné úvahy stály na počátku nové, kybernetikou předznamenané cesty za sémiotikou. „Kybernetická“, lépe řečeno modelovací varianta sémiotiky zavětrila možnosti nabízené Klírovou a Valachovou knihou, tím, co v ní bylo, i tím, co v ní chybělo, a pokusila se je realizovat. Prvním takovým pokusem, obsahujícím *in nuce* všechny další, byla studie o ostenzi, tj. o přenášení vlastního modelu CA (rozuměj: modelu systému C uvnitř systému A) ze systému A do systému B *ukázáním systému C samého*.

Přenášet namísto nehmotné informace, byť zakódované v hmotných signálech (jak by to formulovala teorie informace), či namísto nehmotných významů, byť zakódovaných ve hmotných realizacích nehmotných znaků (jak by to asi řekli de Saussure i Peirce, ne však Bocheňski /1959: 38/, pro něhož znaky byly vždycky hmotné), hmotné originály vypadá jako neomalenost, nemístný vtip či swiftovská mystifikace, nicméně této teorii nešlo o abstraktní zákonitosti sdělování vůbec, ale o specifické zvláštnosti sdělování lidského, a lidé jsou už takoví, že přenášejí předměty či navozují události za účelem přenesení jejich vlastních modelů, nebo — když se předměty či události přenést či navodit nedají — přenášejí sami sebe, případně i další lidi, jen aby dosáhli téhož. Není to, pravda, příliš elegantní (proto o tom matematická teorie informace nechce nic vědět), děje se to přechásto v potu tváře (z čehož měl legraci už Swift), ba je to materialistické až vulgárně, ale děje se to víc než často (tím hůř!), vlastně neustále. A mimo jiné jsou to právě umělecká díla, která sdělujeme ostenzí, přenášíme z místa na místo a ukazujeme (tj. dáváme k dispozici poznávacím ak-

tivitám druhých), či za kterými putujeme, případně která vytváříme coby prchavé události přímo na místě. Přestože žijeme ve věku technické reprodukovatelnosti, dokud jsme neviděli Monu Lisu v originále, Monu Lisu jsme neviděli. Hudební díla nepochybně k takovýmto originálům, byť z kategorie procesů či událostí, patří, a přestože i zde se dá namítnout, že jde vlastně jen o jednu z mnoha realizací (v poněkud jiném smyslu) díla, na věci to nic nemění. Člověk na rozdíl od stroje či buňky, tj. zařízení přesně naprogramovaných na určité signály, dovede z přijatého signálu vytěžit víc než jeden obsah (Toda 1956: 205), a to je důvod, proč do inventáře všech věcí sdělovaných ostenzivně patří i všechny věci a události, pomocí nichž a jimiž sdělujeme neostenzivně, tj. znaky, modely, ba i signály: i ty musím ukázat, tedy dát k dispozici poznávacím aktivitám druhého, chci-li, aby fungovaly a plnily svoje znakové či signální poslání. Potíží i výhodou ostenzivní komunikace je, že někdy je k dispozici méně, třeba jen zlomek toho, co bychom potřebovali ukázat (ale na tuto situaci jsme zvyklí už z dob, kdy jsme byli svými zvířecími předky a uměli usuzovat z části, třeba z pachové stopy, na celek), někdy zase víc, a tak nastává problém izolování toho, co ukázáno býti má, od toho, co nemá, k čemuž poslouží někdy pouhý mířící prst vyčleněný pro tuto funkci a zvaný ukazovák, jindy, jak by řekl Engels, prodloužení (extenze) lidského ukazováku zvané ukazovátka (lidský důmysl nezná mezí!), ale může posloužit i rám, vitrína, pedestal, slovní popis, upozornění, šipka, bodák. Jenže problém izolace od kontextu se tím jen přenáší „o dům dál“: ukazujeme i ukazovák, parádní rám, reflektorové vybavení, či — příklad z hudby — dirigenta a hrající muzikanty, nebo jen věc samu, událost samu, dílo samo? Ostenze je prostě beznadějně metonymická či synekdochická, zatímco model je esenciální metafora, ne slovní, ale věcná: ne název věci zastupující název jiné věci, ale věc sama tu zastupuje jinou věc. Jestliže slovní metafora je ve skutečnosti lež, totiž nepravdivé tvrzení, pravdivé pouze metaforicky, model je vlastně přehmat (mistake) a sebeklam, záměrné sáhnutí úplně jinam, po docela jiné věci. Teorie ostenze a teorie sdělovacího modelu jsou zde v plné

shodě s Jakobsonovým objevem metaforičnosti a metonymičnosti v samých hlubinách lidského duševna a jazyka (Jakobson 1960).

Autor studie o ostenzi hned v úvodu skromně podotkl, že pokud ví, zabývá se tímto tématem a v té šíři první na světě. Podobná velkohubost zaslouží trest a ten se vzápětí dostavil. Stačilo prolistovat poslední válečný ročník *Slova a slovesnosti* s Trostovou recenzí Svobodova překladu traktátu *De magistro* sv. Augustina, skutečně prvního spisu věnovaného otázce, je-li možné dorozumívat se ukazováním věcí (první definice ukazování věcí je ještě starší, najde se v Platónově *Kratylovi*), a z prvenství se stala ignorance. Potěšitelné bylo jen to, že uvažování o „přenášení vlastních modelů pomocí originálů“ je staré přinejmenším jako vynalézání perpetua mobile a že shoda všech tří pojetí je přes propast staletí, ba tisíciletí dokonalá.

Tak jako předtím ve Valachovi a Klírovi byla i teď v „Ostenzi“ *in nuce* obsažena další studie, ale dát ji na papír trvalo ještě roky. Výsledek měl wittgensteinovskou formu (číslované aforismy) i název *Tractatus de artis genere proximo*, tedy Pojednání o nejbližším rodovém pojmu nadřazeném pojmu umění, a byl to pokus o systematickou teorii lidského sdělování na základě modelování. Tak zněl také vnitřní (po předmluvě) podtitul, tvrdící, že jde o první, extenzionálně pojatou studii, zatímco v závěru stálo, že po první studii má následovat druhá, pojatá intenzionálně. Kromě této poznámky a podtitulu, což obojí je obłudný nesmysl, bych po dvaceti letech celou studii podepsal znovu tak, jak je a se vším všudy, snad i s tím názvem, přestože otázka rodového pojmu k pojmu umění se dostala do nadpisu vlastně jen proto, aby jednoznačně ospravedlnila uveřejnění v estetickém časopise.

Myšlenka interakce tří systémů z *Kybernetického modelování* a interakční situace, která tím vzniká a v níž se to děje, se stala opět základem, který bylo nutno jen vyčíslit a prohloubit — jde o interakci informační, navíc o interakci, jíž se účastní člověk, tedy o interakci poznávací — a maximálně zjednodušit. Postupuje se od nejjednodušší možné situace v logickém sledu přes její varianty

k nejjednodušší možné komplikaci a k interakcím složitějším. Celý systém je při tom budován důsledně od příjemce (tj. od onoho systému, kterému se v rozvité komunikační situaci říká příjemce), a tou nejjednodušší možnou situací je tedy situace interakce *příjemce-originál*. (Chcete-li, můžete ji ztotožnit s interakcí subjekt-objekt, ale činíte tak na vlastní nebezpečí: toto není a nechce být filosofie.) Příjemce (též „uživatel“) je systém, který má o originál kognitivní zájem, originál je originální, původní předmět jeho zájmu. Tato vpravdě *šťastná situace* (originál je zájemci k dispozici!) má tři varianty: zájemce má k dispozici jen *část* originálu (nebo celý, ale částečně), originál je sdílen *více* uživateli, a fragment (tj. *část* originálu) je sdílen (nebo částečně sdílen) *více* uživateli. Nejjednodušší možná komplikace je pak *nešťastná situace*, kdy originál svému uživateli k dispozici není. Nabízejí se dvě řešení, obě pomocí interakcí složitějších, a jedno řešení kombinované, pochopitelně nejsložitější. První řešení je jiný originál, tedy ne-originál, ovšem adekvátní ne-originál, tedy model: toto řešení je, jak patrně, substituční. Druhé řešení je jiný uživatel, rozuměj jiný uživatel téhož originálu a ovšemže ochotný nechat jej sdílet, tedy ostenze: řešení tudíž kooperační. Třetí řešení kombinuje obě předchozí, je to normální lidské sdělování pomocí modelu, a tedy řešení jak kooperační, tak i substituční.

V pozdějších verzích téže stavebnice se leccos podařilo lépe skloubit, podat elegantněji a dále domyslet ve snaze objevit za tím vším jakousi objektivní „algebru epistemických situací“ (něco na způsob Mendělejevovy periodické tabulky), základní řešení bylo však již zde. Jádrem traktátu bylo srovnání originálu a modelu zejména co do dostupnosti hodnoty (z hlediska axiologie i ekonomie) a našich postojů k nim: mít hodnotu (aspoň předpokládanou či plánovanou) je základní zákon originálu; být k dispozici a mít minimální vlastní hodnotu je základní zákon modelu. To se pak projevuje v našich postojích: ač originál třeba vůbec neexistuje, zatímco model ano, máme tendenci říkat „skutečnost“ neexistujícímu originálu, a ne existujícímu modelu. Ideální model je transparentní, Mr. Celophane, neviditelný jako vzduch. Originál a model jsou ovšem

pojmy relativní, což nic nedokládá lépe než umění, zejména výtvarné, kde umělecké modely (ve smyslu teorie modelování, ne ve smyslu „stát modelem“) jsou samy jedinečnými originály (ve smyslu teorie umění i teorie modelování).

Zcela stranou zůstal v *Traktátu* vlastní model, zřejmě odkopnut jako Wittgensteinův žebřík, sotva jsme se po něm dostali o kousek výš, jen v závěru zmíněn jako mezní případ a odbyt slibem, že druhá, intenzionální teorie bude cele vystavěna na tomto principu. Jak vidět, traktát si s vlastním modelem nevěděl rady. Podobně dopadly i dva další mezní případy modelu (jenže těm se nic planě neslibovalo!), totiž model existenční (izomorfni na nejnižší úrovni, nemodelující nic než existenci svého originálu) a model z opačného pólu, podobný svému originálu jako vejce vejci. Traktát mu říkal metaforicko-metonymický, protože mohl fungovat buď jako model (toho jiného vejce), tedy „metaforicky“, nebo jako část originálu, jeho ukázkový exemplář či vzorek (celé snůšky, třídy, ba celé fenomenální oblasti vajec), tedy „metonymicky“, podle principu *pars pro toto*. Na tento podivný druh modelů však mělo brzy dojít, jen co se přikročilo k první aplikaci, k aplikaci na divadlo.

Co platí o lidském sdělování vůbec, platí nepochybně i o sdělování divadelním, jenže zde to můžeme aplikovat ne jednou, ale rovnou dvakrát, ba dokonce, jak se při aplikování zjistilo, třikrát! Především divadlo samo je druh komunikace — komunikace jeviště s hledištěm, původců (či „podavatelů“) divadelního komunikátu s jeho příjemci. Za druhé divadlo komunikací zobrazuje: to věděla už antika a Zich to zahrnul do definice, totiž že divadlo představuje či zobrazuje *vespolné lidské jednání*, cizím slovem interakci, včetně interakce komunikační. Konečně — za třetí — divadlo předvádí lidskou interakci médiem hry, tedy médiem lidské (pseudo)interakce samé. (Ale ani pseudo- či quasiinterakce není nic než speciální druh interakce.)

Kdyby šlo o modelování interakce (druhově) přesně touž (tj. sortálně identickou) interakcí, byl by to jasný případ modelování „vejce vejcem“, dokonce slepičího vajíčka slepičím vajíčkem. Jenže na divadle je pravá interakce modelována interakcí pouze hravou, skutečné jednání hereckou

hrou, a tedy opravdové vajíčko sádrou atrapou či vyfouknutou skořápkou. Nejde tu o metaforicko-metonymické modely, ale může o ně jít, budeme-li redukcionisticky mluvit o *předmětech vejcovitého tvaru*: pak předmět vejcovitého tvaru bude modelován předmětem vejcovitého tvaru, „pseudo“ můžeme škrtnout a jsme zcela regulérně v oblasti metaforicko-metonymických modelů. Přeneseno zpátky na divadlo to znamená nemluvit o interakci modelované interakcí, ale o interakčních pohybech modelovaných interakčními pohyby (včetně pohybů komunikačních). Pak krok na jevišti bude modelem kroku v životě, pohyb rukou modelem pohybu rukou, a pohyb mluvidel modelem pohybu mluvidel. Přesně na těchto modelovacích principech je vybudována i fylogenetická předchůdkyně divadla, zvířecí hra (až na ty pohyby zde nejestvujících mluvidel), jediný sdělovací model před vznikem jazyka a první ne-vlastní model vůbec, zatímco specificky člověčí způsob modelování, lidská řeč, se nezakládá na tomto druhu modelů, ale na modelech z opačného konce stupnice izomorfie, na modelech existenčních. Hned první speciální aplikace velmi obecných principů teorie lidského sdělování na základě modelování vedla tedy k překvapivým výsledkům obecnější platnosti. Dvě zdánlivě pouze teoretické krajní možnosti modelování se ukázaly v případě tělesných modelů (tj. takových modelů, jež si uživatel vytváří z materiálu, který je vždycky k dispozici, totiž ze sebe samého) jako dva nesmírně důležité druhy modelů, bez nichž by nejvyšších forem života nebylo vůbec! K hypotetickým vlastním modelům — což jsou také tělesné modely, ovšem skryté uvnitř živých systémů, a tudíž nesdělitelné (leda geneticky) —, modelům, které má každý živý systém, přibýly modely pohybů těla vytvářené z pohybů těla, a tedy vytvářené navenek (zde není model skryt v uživateli, ale spíš uživatel ve svém modelu!), modely, které mají — navíc — jen vyšší živočišové, a konečně modely vytvářené sice také z pohybů (a tedy navenek), ale z pohybů zcela specializovaných na modelování a k tomuto účelu zvlášť vyčleněných, modely, jimiž je možno modelovat cokoli a kterými disponuje — navíc k oběma předchozím druhům modelů — jedině člověk.

Zvlášť naléhavá se teď jevila potřeba domyslet teorii modelů typu vejce vejci, na rozdíl od teorie vlastních modelů, běžných v kybernetické psychologii, a existenčních modelů (lingvistika o nich sice nic neví, ale bezděky se k nim propracovává) zcela nezpracovanou. Modely tohoto druhu byly — abychom se přidrželi dělení, které se jinak zvlášť neosvědčilo — přirozené, tj. takříkajíc nalezené v přírodním stavu, nikoli uměle vytvořené za účelem modelování, kupodivu však nejpřístupnější, přímo ideální naleziště těchto „přírodních“ modelů bylo objeveno — jakoby na potvrzení myšlenky Miloše Materny citované v záhlaví této stati — ve světě průmyslových sérií. Nastalo tedy usilovné, leč bezvýsledné pátrání po nějaké obecné teorii těchto hromadných jsoucen produkovaných člověkem, k velkému překvapení byla však taková perfektně propracovaná teorie nakonec nalezena ve středověké realistické teorii hromadných entit produkovaných Bohem (Pospíšil 1883: 484–520). Vždyť i v hlavě docela pozemského výrobce existují univerzálie *ante rem*, právě tak jako se tu dá mluvit o univerzáliích *in re* (tj. v jednotlivých produktech série samé) a *post rem* (v hlavách konzumentů a jejich vlastních modelech kýženého tovaru). A protože nejen pásová výroba a matka příroda produkují série, ale i *homo loquens* produkuje hlásky a písmena (jejichž třídám říkáme fonémy a grafémy) a montuje z nich — jakoby na *assembly line* — výpovědi (jejichž univerzáliím říkáme věty), zkrátka lingvální *tokens*, jejichž třídám říkáme *types*, což vše se děje v makrosériích, proti nimž hromadné průmyslové velkovýrobní jsou trapnými krcálky, byly nakonec modely tohoto typu, kde jeden jedinečný exemplář hromadné série je modelem jiného jedinečného exempláře téže hromadné série, překřtěny na token:token modely.

Další cenné poznatky dalo srovnávací studium existenčních modelů a token:token modelů zejména s ohledem na jejich prolínání. V oblasti modelování originálů mimojazykových o prolínání nemůže být řeč: vejce jakožto model jiného vejce a slovo „vejce“ jako model vejce si nikdo navzájem nezamění ani nepromísí, zato se znamenitě doplňují (ostenzivní definice, popiska na výstavě atp.). Naopak při

modelování originálů jazykových oba extrémy (token:token model jazykového originálu a existenční model — tedy slovní popis — téhož) jsou takřka k nerozeznání (proto token:token modely jazykových originálů dáváme do uvozovek; jsou to citáty) a stále se prolínají. To platí jak o jazyce psaném, tak i o projevu mluveném, ba i o projevu myšleném: tiché přemýšlení o právě vyřčeném nebo chystaném slovním projevu velice často přeroste do jeho token:token modelování, dokonce i hlasitého. To, co jsme právě konstatovali o modelování tokens verbálních, platí stejnou měrou o všech tokens tělesných pohybů: tanečník při přemýšlení nebo živém vyprávění o tanci bude „v duchu“ či „nahlas“ tančit, hudebník v duchu či viditelně, někdy i slyšitelně zpívat či hrát, boxer boxovat, prostě modelovat token:token způsobem skutečný proslov, tanec, přednes, koncert či zápas. Existenční modely a token:token modely se prolínají a jsou oblasti — třeba zrovna tiché přemítání — kdy je od sebe nerozeznáme.

Token:token modely — pokud je máme uznat za modely se všim všudy — musí podléhat zákonu zájmové a hodnotové nerovnosti a diferencovaného postoje vůči originálu a modelu (respektování hodnoty, „to je vono“, vážnost, vysoké ocenění versus podcenění, nezájem, „není to vono“, „jenom model“, transparence, vidím „skrží“ něj originál). To se ovšem střetává s nediferencovaností série samé (sortální identita a pouhá numerická odlišnost všech tokens), takže vzniká nebezpečí záměny, omylu a záměrného či bezděčného uvedení v omyl, vydávání či pokládání modelu za originál a naopak a z toho plynoucího nepříjemného či příjemného překvapení. Situaci ještě komplikují pseudotokens a quasitokens, prázdné vaječné skořápky a sádrové atrapy, které sice mohou znamenitě plnit pro některý účel úlohu modelu, kde je však záměna zvlášť nepříjemná. A navíc je tu explicitní či implicitní metakomunikační doprovod, který může být mylný či klamný, vydávat zcela vážnou akci za hru (Batesonovo „this is play“) a naopak. To vše existuje nejen v rovině věcí (atrapy, Potěmkinovy vesnice), ale také v rovině jazyka a hry s jazykem (prázdné jazykové akty, ironické sliby, jednostranné hry, „practical jokes“ čili kruté

žerty, *ridendo dicere verum* i opačně). Paradigmatický je v tomto směru případ parodie. Je to záměrně vyrobený zmetek, šunt, tváří se však jako plnohodnotné token svého druhu, vzápětí se ovšem shodí. Vedle parodie záměrné existuje však i parodie bezděčná, a zdá se, že právě takovou nedobrovolnou parodií jsou i naše nepovedené pokusy v každé sérii „pokusů a chyb“. Můžeme nad nimi plakat či zuřit, můžeme se však i rozjařeně smát, bláznivě rozveselení tím, jak se nám právě pokažený pokus, ač konaný naprosto vážně a „na čisto“, jakožto originál (a tudíž cosi drahocenného), překvapivě proměnil v pouhý zvrtáčený model (tedy cosi nicotného), v něco, co bylo vlastně „na nečisto“ a co se dá snadno ožet, tím spíš, že „skrz“ tento model užuž vidíme drahocenný, byť zatím neexistující originál: příští pokus, který se zaručeně podaří.

Série a modely na nich založené se ukázaly jako fascinující téma, kde jsme s výzkumem vlastně ještě ani nezačali. Jsou série vyvíjející se, degenerující, normální, uzavřené, otevřené, série o jediném token, série dvou (není symetrie či chiralita případ takové série?), tří, což vede k otázkám úspěchu (*succedo* znamená následuji v řadě i mám úspěch!), přežití, rozmnožení, obřích sérií drobných tokens, jako jsou koberce a textury, vnímání textur, vnímání rytmu, což vše může mít charakter jakéhosi sublimitálního token:token modelování. Ostatně co je vnímání tvaru, ne-li série našich vnímání? A neexistují vedle sérií materiálních tokens i série nehmotných tokens, i když modelovatelných kroky či metrem, měřicími nástroji atd., přičemž vytváření takové série říkáme měření? — Dost!

Řekli jsme už, že token:token modely byly vypracovány jako hypotéza pro potřeby řekněme sémiotiky divadla. Neřekli jsme, že celá „kybernetická“ varianta sémiotiky vznikla vlastně pro tento účel, a hlavně jsme neřekli, že typ divadla, pro který byla vypracována, je divadlo hudební, především onen teoretický, zcela neprobádaný druh hudebního divadla, k němuž patří *opéra comique*, *singspiel*, opereta a muzikál. Jednou z přechodových forem mezi koncertem a divadlem je — či byly — *minstrel shows*; obdobně sem patří i francouzské *cafés-concerts*, divadlo písniček či

rockový koncert: zde všude nastává to, co nejlépe vystihuje parafráze Nietzscheho, totiž zrod komedie z těla hudby, a co lze popsat jako ostenzi, ostentaci, či — v *minstrel show* — token:token modelování, protože (bílí, ale načernění) muzikanti zde hrají (černé) muzikanty hrající hudbu. To se ovšem může stát i v „normálních“ dramatech, operách, filmech. Divadlo — vlastně i film — si v takových případech počíná úplně stejně jako literární dílo, kdykoli dospěje k tématu jazykového projevu svého hrdiny, tedy k tématu média, v němž je samo vyjádřeno: buď užije „přímé řeči“ a cituje, tj. vytváří token:token modely promluv svých hrdinů (což je případ „přímé hudby“ na scéně), nebo obsah traktuje formou nepřímé řeči (tedy „nepřímé hudby“), tj. parafrázuje jeho obsah vypravěčem (orchestrem), nebo užívá různých smíšených forem (polopřímá řeč, nevlastní přímá řeč, *style indirect libre*) kombinujících obojí.

Dramatické dílo modeluje lidskou komunikaci zásadně token:token způsobem, teda takříkajíc v životní velikosti. Hudebně-dramatické dílo — aspoň ve zpívaných pasážích — modeluje však mluvenou komunikaci nikoli mluvenou komunikací, ale zpěvem, a vytváří tak jakýsi supertoken: token model (něco jako osmnáctikarátový pozlacený ford), model v nadživotní velikosti. Přibližuje nám lidskou komunikaci jakoby ve zpomaleném zvětšeném detailním záběru, ať už v jednom zápřahu jako svého druhu *wall-to-wall music* (v opeře), nebo výběrově. Hudba je tu nepochybně navíc, tak jako na politické mapě světa barva, a má — kromě funkce být krásná a vzbuzovat emoce (ani barvy v atlase nejsou emocionálně bezpříznakové!) — i funkci usnadňovat přehled a orientaci. Uzavřené formy hudby umožňují izolovat, konturovat a hudebně ozvláštňovat podobně strukturované žánry komunikační, a vyzdvihovat tím zejména symetričnost a komplementaritu těmto formám inherentní. Dávno před tím, než V. N. Vološinov (1929) vyhlásil soupis a analýzu komunikačních žánrů za nejpřednější úkol marxistické filosofie jazyka (nesplněno), pracovala na jejich inventarizaci buffa, *opéra comique*, opereta. A dávno před tím, než Gregory Bateson objevil symetrii a komplementaritu v nejhlubších hlubinách lidských interakcí, věděly

o tom hudebně-dramatické žánry a utvářely podle toho své specifické nástroje k zobrazování komunikačních forem — zpěvní čísla.

Vedle své funkce sémantické (modelování komunikace) a syntaktické (uvnitř hudebně-dramatického celku) zakotvuje se úspěšné (tedy ve velkých sériích re-produkované) hudební číslo i v povědomí svého publika (což je nepochybně věc hudební pragmatiky) a stává se hitem či šlágresem, písní, od níž má každý vlastní model. Na počátku vývojové cesty těchto forem se naopak více uplatňoval poněkud jiný typ pragmatiky, totiž *vaudeville* (v původním smyslu) či *ballad*, totiž píseň, od níž měl *a priori* každý vlastní model, takže stačilo složit nový text a byla tu nová píseň anebo aspoň token:token model té staré, její parodie. Širším kontextem, v němž tyto žánry sémanticky i pragmaticky fungovaly, byla ovšem velkoměsta, jež sama jsou velkosériemi lidských a lidmi produkovaných tokens a místy, v nichž komunikační hustota (*densité*) dosahuje maxima. Přitom město jakožto suma komunikačních interakcí a komunikátů je zároveň samo sobě tím nejzajímavějším originálem: odtud topičnost těchto hudebně-dramatických forem, jejichž pragmatika počítá s publikem, které má všechny místní názvy ostenzivně definovány a má od všeho vlastní model.

Na čistě hudební (nikoli hudebně divadelní, tedy vlastně mezioborové) otázky bylo zatím aplikací poskrovnu. Jde vlastně jen o aplikaci na problém tzv. hudebního myšlení, obor v podstatě rovněž hraniční, přičemž princip, který zde byl aplikován, jsou opět „polární extrémy modelování“. Vnímání či představovaná hudba aktivuje zřejmě tytéž procesy vlastního modelování jako vnímání či představovaný pohyb nebo — což je jen zvláštní případ předchozího — vnímání či představovaná akce mluvní. Uplatňují se zde bezpochyby vlastní modely z obou pólů spektra, existenční i token:token, tj. nejen slovní nálepky, ale především — právě proto, že jde o pohyby — daleko přiléhavější token:token nálepky pohybové. Do jaké míry to má co dělat s kooperací obou hemisfér, bylo by třeba ověřit zatím aspoň konfrontací s literaturou, která od té doby obrovsky

narostla. Jisté je, že k obdobným výsledkům dospěl Gilbert Ryle (1979) ve svých přednáškách posmrtně publikovaných v knize *On Thinking*.

Možná však že filosofie sérií, tedy oněch umělých hromadných entit, kde podobnost, ba druhová totožnost při numerické odlišnosti je *a priori* garantována a kde model je (druhově) totožný se svým originálem, a přesto musí být a je — ač nesnadno a se zpožděním — od něho odlišován, nabízí některá domyšlení použitelná i pro oblast hudby. Jestliže kusový (tedy diskrétní) output takových činností, jako je vytrvalé pokoušení se o něco, může vést při jednotlivých nezdařených pokusech (!) k tak sympatickým projevům, jako jsou výbuchy smíchu nad nenadálou proměnou pokaženého drahocenného originálu v pokažený bezcenný model (a modelu není žádná škoda!), pak série s kontinuálním outputem (řízení sáněk, bicyklu či automobilu, střikání z hadice či z kulometu či — promiňte nesalónní příklad z chlapeckých záchodků — pubertální cílené močení, což vše je doba průmyslového kontinuálního outputu takové sériové výroby, jaká je třeba v tkalcovnách, přádelnách či elektrárnách) mohou vést (na stejném principu jako při sérii pokusů) k takovému kontinuálnímu zpětnovazebnému efektu, jako je euforie. Jak vidět, filosofie sérií má jen krůček k filosofii sérií časových okamžiků u sv. Augustina a k Husserlově filosofii časových jsoucen propadajících se do hlubin paměti (tedy do hlubin vlastních modelů!), což vše má snad cosi společného s permanentní ontogenezí hudby jakožto zpětnovazebného efektu její luzby či glazby, prostě její *hudby* (Husserl 1966: 359–370).

Modelovací varianta sémiotiky není tedy úplně neproduktivní, i když její přítomné výsledky nejsou nijak impozantní. Způsob myšlení, který nabízí a vyžaduje, má ovšem ctilodnou tradici od sv. Augustina před Komenského k Heinrichu Hertzovi (1894) a Ludwigu Wittgensteinovi (kterého prý zpráva o tom, že při jakémsi přelíčení bylo k rekonstrukci nehody použito makety, inspirovala k jeho slavné tezi o větě jako modelu faktu /Malcolm 1958: 7–8/) či Karlu Bühlerovi, už dávno prohlášenému za „kybernetického teoretika jazyka“ (Ungeheuer 1967).

Potěšující jsou shody s pojetím hry u filosofů obyčejného jazyka (Austin 1961: 216–219; Gale 1971: 324–339 aj.), přestože hra je u nich zcela na okraji zájmu, jinak by museli zjistit, že vedle *speech acts*, a *illocutionary acts* existují i *play acts* neboli *illusionary acts*, a to by vzalo vítr z plachet často malicherným, někdy však inspirativním invektivám Derridovým.³⁾ Modelovací varianta se prohlašuje za sémiotiku pro účely divadla, někdy i za teatristiku (v opozici k lingvistice), a tak studii Michaela Frieda o pohřžení jako opaku teatrálnosti bere jako cenný příspěvek k teorii ostenze a ostentace, přestože autor přistupuje k problému úzce empiricky a tematicky. Dokonalé srozumění s teorií Gregory Batesona nepřekvapuje a má ještě jiné kořeny než společný zájem o roli hry, fantazie a humoru v lidské komunikaci a poplatnost Batesonově ideji symetrie a komplementarity, komunikace a metakomunikace: klasické Batesonovy příspěvky na Macy's konferencích patří k tomu, z čeho se právě na těchto mezioborových setkáních rodila kybernetika. Nelson Goodman ve svých *Languages of Art* rozhodně nekoncepoval „modelovací variantu sémiotiky“: to, čemu říkáme model, je pro něho symbol, takže technické modely jsou jen jeden druh symbolů, a se sémiotikou nechce mít nic společného. Přesto dospěl k výsledkům, které se s „modelovací variantou“ skvěle shodují nebo doplňují. (Má stejný odpor ke sloganům podobnosti, mimeze a ikonu!) Goodman je ovšem nominalista, i když v *Languages* svůj nominalismus suspendoval. Ve své dvojsložkové sémantice, vyložené na problému notace, se však dokonale kryje se sémantickým pojetím takového ultrarealisty, jako je Pavel Tichý, jehož *Fregova logika* a TIL (transparentní intenzionální logika) je plně kompatibilní s naší kybernetickou sémiotikou: snad právě tudy by mohla vést cesta

3) V poněkud unfair polemice Derridy proti Searlovi jsme samozřejmě na straně Searlově. Derridova *interabilité* má však dost blízko k produkčním sériím (?), a odtud jsme přece odvodili token:token modely a jimi zase vysvětlili hru, *illusionary acts* a *play acts*. Kromě toho tam, kde Derrida mluví zarytě o *écriture* mluvíme my se stejnou zarytostí o modelech, přičemž snad poněkud diferencovaněji a určitě srozumitelněji rozlišujeme fragmenty, vzorky a stopy od modelů. Srv. Derrida (1977: 172–197), Searle (1977: 198–208) a znovu Derrida (1978: 162–254).

k oné druhé, intenzionální teorii sdělování a modelování, příslibené v *Traktátu* a nikdy nenapsané. Ostatně kybernetická „modelovací“ varianta sémiotiky by sotva existovala, kdyby nebylo shovívavosti a nekonečné trpělivosti Otakara Zicha ml., Pavla Materny, Karla Paly, Mirka Čejky a dalších, jakož i tolerantnosti Ivana Poledňáka, Miroslava Procházky, Jarmily Doubravové a Jiřího Fukače, z nichž mnozí našli pro její výsledky vlídné slovo, tak kontrastující s intolerancí a naježeností modelovacího pojetí samého!

Ve své antologii *La semiotica nei Paesi slavi* označil Carlo Prevignano (1979) modelovací pojetí za charakteristický rys slovanské sémiotiky. Přestože Prevignanova hypotéza vypadá pravděpodobně (o modelu a modelování mluví přece Lotman, Ivanov, Faryno aj. — snad je to tím, že v době, kdy se — u nás podruhé — začínalo se sémiotikou, slovanští sémiotici potřebovali ideologické útočiště před nepohodou a našli je v kybernetice) a přestože sémiotika v těchto zemích pracuje s velmi nerozvitou teorií modelování, zřejmě po nějakém velkém rozvíjení netouží, protože ohlas naší modelovací varianty tu byl pranepatrný. Víc se dařilo pronikat takříkajíc na západní trhy, ani ne tak kybernetické či příslušející ke General Systems Science, ale sémiotické. Ovšem i zde bylo umístění v Prevignanově antologii (celkem 35 stran) zatím největší úspěch. Že by modelování bylo ryze idiosynkratickým rojčením, vyžadujícím ryze slovanskou hlavu a srdce?

Bez ohledu na tyto neúspěchy (einmal ist keinmal, a jeden kus sériei neudělá!) vidí modelovací varianta své místo ve vývoji sémiotiky jinak, a odpusťte jí, že pyšně a velikášsky. Dosavadní vývoj sémiotiky lze prý dělit na tři období, tedy řekněme starověk, středověk a novověk. Nejdříve byla sémiotika teorií inference, tj. teorií usuzování z nepřímé evidence — ze stop, příznaků —, zkrátka byla to sémiotika přirozených znaků, veledůležitá etapa vývoje lidského vědění, ale pravá sémiotika to nebyla. Jejím zakladatelem je teprve sv. Augustin, který první učinil jazyk centrálním předmětem sémiotického tázání, což je právě případ jeho traktátu *De magistro*, traktátu, v němž položil i otázku hranic znaku a sdělování *beze znaku*. Na sklonku života,

bohužel, sv. Augustin retraktoval své původní, zcela převratné pojetí znaku a toto reaktované pojetí, směřující sémiotiku přirozených znaků (která podle nás není sémiotikou, protože zde zůstáváme uvnitř originálu: přirozený znak je jeho fragment) a sémiotiku jazyka, je pak údělem sémiotiky až dodnes. Dnes je však nejvyšší čas, aby sémiotika vzala na vědomí takový masivní sémiotický fenomén, jako jsou modely, a vstoupila tím do třetího věku sémiotiky, který bude sémiotikou modelování. To neznámá, že sémiotika má splynout s kybernetickou teorií modelování; spíše to znamená, že má věnovat pozornost všem oněm způsobům modelování kolem nás i v nás, o kterých dnes víme jako o modelech právě díky kybernetice.

Tolik sémiotika z kybernetiky pošlá, kteráž vidí sebe samu. Samozřejmě náš pohled na expandující vesmír je relativizován naším místem v galaxii a může být klamný. Ale to už je riziko podnikání, tedy riziko této stati.

Opus musicum 22 (1990), s. 85–96

A POSTSCRIPT INSTEAD OF A SUMMARY OF THE BOOK: OSTENSION, PLAY, LANGUAGE – FOUNDATIONS OF ADEODATEAN SEMIOTICS

Papers from the Last Third of the 20th Century

I'd rather be clear and wrong than foggy and right.

Ascribed to the
nuclear physicist John Bell

I should like to speak exclusively about the ideas I am most taken up with without speaking about myself. Unfortunately, to get to the ideas as quickly as possible, I must say something about myself as well.

I am a practical theatre man with a hobby in theory or, perhaps, a theorist who happens to have strayed into theatre. There are, therefore, two main sources for my ideas: the theatre (especially contemporary musical theatre in the broadest possible sense of „contemporary“) and semiotics (also in the broadest sense). It is semiotics (and cybernetics, theory of communication, philosophy of language, etc.) that has taught me most about the theatre, and it is the theatre that has been my best teacher in semiotics. This is not a vicious circle, rather, hopefully, a hermeneutic circle. In any case, at the starting point of this circular motion there stands *Aesthetics of Dramatic Art* by Otakar Zich (1931), a book that has been a semiotics *avant la lettre*. It is, moreover, one of the best books on semiotics I have ever read.

As for my „own“ ideas, they owe their existence to my inability to understand jokes, to the *naiveté* with which I accept at face value things distinguished by a more sophisticated reader as sheer fun. Three examples will suffice to demonstrate this point.

Everybody knows the famous passage from *Gulliver's Travels* depicting the absurd reforms on the Island of Balnibarbi where the Savant Academy of Lagada proposed prohibition of words and recommended communicating by things carried „in a great bundle upon the back“. This passage is quoted in many semiotic books to illustrate the nonsense of such a form of communication.

Be it as it may, I was unable to consider it mere nonsense. It seemed to me a completely normal form of human communication, quite common and frequent in our everyday life where we show, exhibit, demonstrate and display things or events, as well as persons (first of all ourselves) so that I saw everywhere and at whatever time „great bundles upon the back“ of all. My „theory of ostension“ (Osolobě 1971, 1979, 1986, 2002) is nothing but a description of this Balnibarbi communication.

The story of my theory of modeling begins again with a quotation, this time from Ashby's *Introduction to Cybernetics*, chapter 6.16, exercise 2. Ashby asks here to what extent the Gibraltar Cliff is a model of human brain and in the included Key to the exercises, he answers: It persists, and so does the brain; they are isomorphic at the lowest level. Again, I was unable to recognize the striking absurdity of this example. Exactly this type of model seemed to me the most important of all. Besides, is it not language that represents reality exactly in this manner, aren't it names which represent things exactly like this Gibraltar type of models? It all culminated in a theory in which I dismiss the criterion of similarity, scratch the difference between icons and symbols (or denotation and depiction) and in which I declare Gibraltar models, models representing nothing but the existence of their originals, as models most appropriate for human communication, both for communication with others and for communication with oneself.

And thirdly, one more quotation, the famous passage by Rosenblueth and Wiener: „Let the model approach asymptotically to the complexity of the original situation. It will tend to become identical with the original system. As a limit it will become that system itself. That is, in a specific example, the best material model of a cat is another, or preferably the same cat.“ This time, I was more cautious. Since I define models — rather pragmatically than semantically — as „appropriate non-originals used as cognitive substitutes of originals“, I could not accept „the same cat“. The other cats, however, have become starting points of my theory of what I call *token.token models* or „best models“ (in contrast to the „worst models“ used in language), models built in the material of the original and in the scale 1:1, models with some interesting properties capable of explaining a variety of phenomena as are series of experiments or of trials and errors, quotations, animal and human play, theatre, parody and humor, or even misinterpretation of jokes taken as serious proposals (and *vice versa*).

These have been my starting points and now something about my equally strange goals. My first, partial aim may seem quite reasonable: a unified description of a territory dealt with separately in the theories of signs, models, cognition, and communication. For instance, the theory of signs and the theory of

models can be unified quite easily. Each of the three quite common dimensions of the theory of signs, syntactics, semantics and pragmatics, can be applied to the models as well. The first two, syntactics and semantics, can be then identified with the theory of systems and with the theory of isomorphisms or other exactly defined correspondencies, respectively. Modeling proper, however, must be defined, in the final instance, pragmatically. Having a pragmatic? definition of models, we can very easily describe all signs in terms of the theory of models. This does not mean that all signs are models. But *all signs* can be described (and all sign *function*) either as *models* or as originals, that is, *parts* of originals, *fragments* of originals, *traces* of originals or, at least, *parts of spatiotemporal contexts of originals* (which is also the case of the so — called natural signs, signals and symptoms). (This proves that *metaphor*, i.e. also modeling, and *metonymy*, especially *synecdoche*, based on the principles of *pars pro toto*, *pars pro parte* and *totum pro parte*, are built in the very fundamentals of all cognition.) Further, this unified theory of signs and models can be, in its turn, unified with the theory of human communication. There is communication by means of models but there is also communication by means of originals (which is our good old Balnibarbi communication). Finally, all the just mentioned theories can be very easily unified within the framework of some simple and — in a sense — non-philosophical theory of cognition, human experience, and knowledge, since both communication and modeling are nothing but very primitive and at the same time extremely advanced and refined techniques (or skills, or knacks) of *indirect* and/or *mediated cognition*. Consequently, the theoretical discipline dealing with them, most usually called semiotics, can be defined as the theoretical technology of techniques and tools of indirect and/or mediated knowledge, that is to say as nothing more and nothing less than as an auxiliary, ancillary discipline of epistemology.

There is, to wit, first to be taken into account, DIRECT COGNITION, *direct* and *non-mediated* „knowledge by acquaintance“ (Russell) or simply „experience“ which can be described as direct cognitive interaction of the RECEIVER with the ORIGINAL in question. There is, secondly, SHOWING (ostension, presentation, or ostensive communication) which can be described equally as *direct* cognitive interaction of the receiver and the original, this time, however, *mediated* through, and enabled by, *another person*, the SENDER. Whereas OSTENSION can be seen as combination of *mediated* and, at the same time, *direct* cognition, MODELING in contrast to it is a combination of *non-mediated* but, this time, *indirect* knowledge of the original. Obviously, knowledge acquired by means of models is not, or need not be, mediated by any other person. Nevertheless, knowledge acquired this way is always indirect: when working with a model, one is getting only indirect

information about the original.) Finally (and fourthly), even this *indirect* knowledge can be *mediated* by another person, the SENDER: this is the case of „normal“, i.e. non-presentative, non-ostensive, re-presentative form of COMMUNICATION. (After all, any *indirect* form has at least some *direct component*, the direct contact with the *model*, i.e., the ostension of the *medium itself*.)

Of course, all these four forms obtained by double dichotomizing (direct/indirect, and non-mediated/mediated by another person) are nothing but abstract idealizations. In real life there are no pure forms, in cognition as in chemistry. In spite of this — which is my supplementary strange idea — I still hope to be able to analyze all compounds just as compounds and to synthesize more complicated epistemic and communication forms from simple elements. My goal is to work out a Mendeleyeff's table of communication situations (which was postulated, in 1929, by V. N. Voloshinov). My dream is to give to this combinatorics the form of an axiomatized system or, as I feel it, of an abstract algebra.

Even in its present state, the system enables construction of more complicated forms from the elementary ones. Let us take a simple example. In a fully developed communication situation (the fourth of the four elementary situations) four roles can be defined, the role of RECEIVER, SENDER, ORIGINAL and of the APPROPRIATE NON-ORIGINAL or MODEL. Nevertheless, *one role* can be played by *more than one thing* or person. (In mass communication, e.g., the role of receiver is taken up by millions of participants.) On the other hand, *one thing* or person can play more than one role: very important variants of the four situations, namely *bodily variants* are obtained via such mergings. These include the situation of PRESENTATION (OSTENSION) OF ONESELF, based on the merging of roles of ORIGINAL and SENDER, MENTAL MODELING (the role of MODEL is played by some part of the body of the receiver), ANIMALS OR CHILDREN PLAY (the SENDERS/RECEIVERS of the MODEL are completely absorbed in the role of the BODILY MODEL they themselves create) and SPEECH (where MODELS are parts, or better, acoustic products of parts, i.e. organs of their SENDERS/RECEIVERS). Even whole communication situations or their parts can play the role of ORIGINALS (which is the case of METACOMMUNICATION, METALANGUAGE etc.) or, which is equally important, the role of MODEL. This is the case of THEATRE and all other token:token models of human communication.

The „Algebra“ enables further differentiation with respect to different kinds of both models (from existential to token:token models) and originals (particulars, extensions, intensions), so that we may continue to hope that we may succeed one day, in describing and defining even language. However, let us pause at the theatre which has been our starting point. As we have

already stated, theatre is a form of metacommunication or, in other terms, of metasemiosis. Precisely this is also the status of semiotics itself. Theatre, describing human semiosis, is in general equally competent in (some) questions of human semiosis as semiotics itself. It is really even more competent and not only due to its thousand years' experience in describing semiosis. Theatre represents human semiosis with the help of another, artificial semiosis and has therefore, a thousand years' experience even in generating semioses. Moreover, theatre producing signs from non-signs (on the stage everything can become a sign) has experience with signs *in statu nascendi*. And, what is even more important, theatre, or its core, the actor, creating *by* and *in* his acting one of the above mentioned „bodily variants“ of epistemic situations in which he takes up both the role of sender and that of model, has a totally unique experience of knowing signs „from within“ and of *becoming a sign*. All these are reasons why it is theatre which can be declared the best teacher of semiotics. Last but not least, theatre has always been one of the most delightful forms of human semiosis.

Brno-Královo Pole, June 18, 1977

Originally published in Italian by Carlo Prevignano (ed.) *La Semiotica in Paesi Slavi*. Milano: Feltrinelli 1979.

DOSLOVENÍ MNOHÉHO PŘEDTÍM
JEN NAKOUSNUTÉHO
ANEB PAPÍRY Z POSLEDNÍ
TŘETINY DVACÁTÉHO STOLETÍ

Co se v dopise nakousne, má se i dokousnout, a když o něčem nechcete psát zřetelně, nemáte o tom vůbec začínat.

Vilém Mathesius: Možnosti, které čekají

I'm not very handsome, or clever, or lucid, I've always been stupid at spelling and numbers.

Clark Gesner:

You're a Good Man, Charlie Brown

Nebyl jsem nikdy moc dobrý v počtech (tenkrát, na obecné, se počtům říkalo počty, ne matematika), jedno však přece jen vím: že dělit stovku na třetiny — stejně jako cokoliv desítkového — beze zbytku nejde. Jinak mi na tomto předmětu vyučovacím, samém o sobě dost nezajímavém a přitom náročném na soustředění, jedna věc přece jen vrtala hlavou: to obdivuhodné souznění — dnes bych řekl snad komplementarita — dvou vyslovených protikladů, největší společné míry a nejmenšího společného násobku (bralo se to tuším už v páté obecné při převádění zlomků na společného jmenovatele), a to mi zůstalo. Přibýly k tomu pak různá další kouzla, třeba s limitními hodnotami, hlavně s nulou, a s tím, jak se blíží k nekonečnu, jakož i asymptotická přibližování k ní (nenarážím teď na svoje znalosti). Pozdě bycha honiti: jestliže však sám Henri Poincaré — a ten by o tom měl cosi vědět — docela vážně tvrdí, že prý matematika není pranic jiného než umění dávat zcela rozdílným věcem totéž jméno,¹⁾ připadá mi, že jsem matematik odjakživa.

S tím naším stoletím, rovněž dost dobře nedělitelným třemi, o jehož třetí třetině, přesněji řečeno o papírech²⁾ z oné třetiny, tu

1) *Science et méthode*, Flammarion 1922: „Je ne sais si je n'ai pas déjà quelquepart dit que la mathématique est l'art de donner le même nom à des choses différentes [...] par la matière [...] [...], [...] semblables, par la forme.. Et les exceptions, n'oublions pas, sont pernicieuses, par ce qu'elles cachent les lois.“

2) Gilbert Ryle ve svém posmrtně vydaném *On Thinking* rozlišuje dva druhy popisu (deskripce), THIN a THICK, tenký a tlustý či, chcete-li, hubený a tučný, a sám je praktikuje při popisu lidského jednání. Aniž jsem měl o Rylůvi nejmenší tušení, popsal jsem ve svém „Dramatickém díle jako komunikaci komunikací o komunikaci“, kapitole třetí — „(Pseudo)komunikace jako materiál dramatického díla“ tento materiál dramatického díla nejdříve „tlustě“, totiž právě jako komunikaci, musel jsem však okamžitě slevit a spokojit se s tím, že tímto materiálem je pouhá

má být řeč, to začalo být už před koncem první třetiny nebezpečně nahnuté. Tehdy se totiž dostal ke kormidlu v jedné dost důležité zemi jistý poměrně hloupý člověk, dost hloupý na to, aby dal zřetelně najevo, že z obou druhů zpětné vazby, pozitivní a negativní, samého základu umění kormidelnického, připustí jen tu pozitivní, což mu — mimo jiné i proto, že minimálně ve dvou dalších zemích byli u kormidla neméně podivuhodní kouzelníci — bezmála šestinu století jakžtakž vycházelo. Buď jak buď, Šílená jízda, k níž to všechno muselo vést, katastrofa, jíž to pochopitelně skončilo, jakož i pokusy o nápravu dokázaly dát náplň celé druhé třetině století, přičemž z následků, jakož i z následků těchto následků, jsme se nevzpamatovali dodnes. (Mimochodem vz-pamatovat se: neznamená to snad, pokud to vůbec jde, pokoušet se o to, aby se nám vrátila paměť?)

Zkusme si však vz-pomenout nejdřív na některé maličkosti, zdaleka ne tak důležité, přece však bližší obsahu našich papírů, a proto hodné připomenutí poněkud výslovnějšího než v pouhých náznamech. Budiž, psal se první rok druhé třetiny století a Voskovec s Werichem uvažovali — právě tak jako my teď, jenže neskonale vtipněji —, jak je to vlastně s těmi stoletími. „Století jdou za sebou, to ví každé malé dítě,“ zahájil rozpravu jeden z nich a oba ji nakonec pointovali písničkou „Kam asi svět míří roku 1934?“, v Evropě to skutečně vířilo a něco viselo ve vzduchu. Nepochybně to bylo právě to (čuchněte si k Evropě a zavání střelným prachem...), o čem jsme se právě poněkud určitěji, i když jen v narážkách, ex post, s odstupem dalších dvou třetin století, zmiňovali v předcházejícím odstavci. Buď jak buď, v oné atmosféře střelného prachu se u nás o prázdninách onoho prvního roku druhé třetiny dvacátého století sešel VIII. mezinárodní filosofický kongres, a dost opatrně kolem toho našlapoval. Diskutoval tu sice mezi jinými i PhDr. Karel Čapek, znepokojeně, přece však pln důvěry v demokracii, zatímco jiní, důvěra nedůvěra, se věnovali mnohem důležitějším, naléhavějším, filosofičtějším a nadčasovějším problémům (to myslím vážně, o ironii se už staraly samy dějiny). Například Mukařovský zde pronesl svoje vskutku pamětihodné (no řekněte, kdo si dnes vzpomene na příspěvek Čapkův?!), vskutku historické *exposé* o umění jakožto faktu *sémiologickém*,

pseudokomunikace či kvazikomunikace, a nakonec se smířit s úplně „tenoučkým“ popisem tohoto materiálu jako pouhými „komunikačními pohyby“. Podobě i Ruskínův titul *Stones of Venice*, který obdivuji na s. 278 v poznámce 18 není ve svém understatementu nic než jednoslovná „tenká deskripce“. Poznámka sama ovšem končí chvalozpěvem na understatementový, převelice tenký, ryze metonymický termín *jazyk*. Teď, na závěr celé knihy, bych ještě k tomu všemu rád připojil i chválu podobně „tenkého“, understatementovního výrazu *papír* ve významu „příspěvek“, „referát“, „článek“, který do češtiny uvedl Josef Škvorecký ve svých pravidelných pátečních čteních na *Hlasu Ameriky*. Koneckonců všechny naše popisné názvy nejsou než pokusy o nalezení společného jmenovatele, samozřejmě že pokud možno pěkně tučného, někdy však i elegantně hubeného.

zatímco Morris se neméně hluboce — aniž ji přímo vyvolal jménem — zabýval (příští) *sémiotikou* jakožto syntézou vídeňského logicismu s americkým pragmatismem. Zich, který by byl snad taky měl k něčemu z toho co podotknout, těsně před kongresem poněkud alibisticky zemřel. Pražský lingvistický kroužek už žil kromě jiného i přípravami, jak s novým rokem rozjede u Melantrichů nové periodikum, tentokrát v češtině, s výslovným označením List PLKu, čtvrtletník *Slovo a slovesnost*. A pisatel těchto řádků (neboť směřuji přímo k němu), v čase kongresu čerstvý absolvent školy mateřské, se chystal na svůj první do života krok, totiž do první třídy Obecné školy chlapecké Františka Palackého v Brně-Králově Poli.

Druhá třetina století nebyla sice — celkem vzato — příliš povedená, ale co jí zbývalo, když jenom zachraňovala a uklízela, co podivuhodní kouzelníci a samozvaní kormidelníci tak pěkně rozkymáceli. Co to bylo, jsme si už rámcově připomněli. Vylovme tedy z nepaměti jen jeden jediný rok: 1948. Ne snad pro další nemilý následek právě naznačených kataklysmat, následek, o který jsme si díky vlastní naivitě (a pyše, a dalším hlavním hříchům, včetně snahy přihrát si na doutnajících troskách svou vlastní polívčičku) sami trochu řekli a který budeme dost dlouho pocítovat na vlastní (husí) kůži, ale pro události mnohem radostnější. S tímto vročením — 1948 — vyšla totiž v daleké nedaleké Paříži jedna anglická, vlastně americká kniha cele věnovaná umění kormidelnickému, nejen onomu, o kterém už byla řeč, ale kormidelnictví v nejširším smyslu vůbec, Wienerova *Kybernetika*, kniha, jíž všelicos, včetně papírů posbíraných do tohoto svazku, vděčí za mnohé. Já osobně si však nedokážu odepřít zmínku o dalším historickém datu z úplně jiné oblasti, o šestém březnu přesně stejného roku, kdy — právě v „předvečer narození prezidenta Osvoboditele“ (to mám z dobových kritik) — se krátce po Únorových Událostech (ano, sotva deset dní po nich!) v *Divadle V+W* konala první a poslední poúnorová premiéra této soukromé, pardon, tehdy už družstevní scény, československá *first night* muzikálu *Divotvorný hrnec*, původním názvem *Finian's Rainbow*, dílka, jímž tento americký žánr, aspoň pro pisatele těchto řádků životně důležitý, tehdy poprvé, zároveň však i definitivně a provždy veleúspěšně vkročil (co vkročil, vtančil!) na evropský kontinent. A ještě s jednou událostí, přestože zcela privátního rázu, se tu musím svěřit. Téhož prapodivného roku, jen snad o tři týdny dřív, kratičce před Vítězným únorem 1948 jsem dokončil konspektování — to jest bezmála opisování — jedné převzácné, neustále cirkulující, a tedy jen krátkodobě mi zapůjčené knihy: Zichovy *Estetiky dramatického umění*. Papíry, o nichž tu má být řeč, se netýkají ani jednoho, ani druhého, i když by bez oné třetí, druhé, natož první z právě připomenutých událostí, té (geograficky) nejvzdálenější, ač zcela veřejné, i té mně sice nejbližší, ale zcela intimní, mého privatisima, nikdy nebyly napsány. Samozřejmě o té první, která mi později dala fundament pro všechno moje uvažování

a která mě nakonec — i když v jiných dílech Norberta Wienera — svým srovnáním augustinovského a manichejského vesmíru, jakož i augustinovského a manichejského chápání zla, tedy dábla — přivedla k sv. Augustinovi, jsem neměl bezmála deset let nejmenší tušení. Naproti tomu tu druhou jsem sice okamžitě na vědomí vzal, ale dost dlouho podceňoval. Upřímně řečeno, osiřelý Jan Werich v roli Čochtana mi to moc neusnadňoval: jeho monology mi pranic nevoněly: nevyznačovaly se oním humorem (byl v nich vůbec nějaký humor?!), který jsem znal z gramofonových nahrávek předscén Osvobozeného divadla a z pětiminutovek V&W na Hlasu Ameriky, byly to spíš ty nejslabší scény jinak solidního, místy i brilantního představení. Takže jen Zichova *Estetika*, třetí z intelektuálních darů tohoto památného roku, byla pro mne okamžitým zjevením, i když právě s ní jsem se — pro definici opery zde navrženou (dramatické dílo prý spolutvořené hudbou? phé! spoluzabíjené hudbou!) — od samého počátku hádal a zkoušel jít na věc jinak. Buď jak buď, Zich mi přehodil výhybku. Takže počínaje rokem, dnem, ba rovnou momentem, kdy jsem ho přečetl (a málem opsal), až do onoho již připomenutého prvního roku oné poslední třetiny století, roku 1967, celých těch bezmála dvacet let jsem jel (místy ovšem spíš jen popojížděl, stál, ba trčel) na jisté zapomenuté, zcela vedlejší, prý beznadějně slepé koleji (co se Zichem v dobách povinně sociologické estetiky!?), té, na niž mě Zich (co Zich!? co okolnosti!?), na niž jsem se sám odstavil. Počínaje tímto rokem, rokem 1967, jsem se však po té rezivě koleji přece jen rozjel. Právě tohoto roku vyšla mi totiž v Supraphonu knížka *Muzikál je když...* Mezitím se už v Karlíně pod dirigentskými ukazováký Karla Vlacha a v režii Karla Jerneka hned od začátku sezóny hrál můj překlad *Hello, Dolly!*. A k dovršení všeho mi hned na prvních stránkách nového ročníku žurnálu *Estetika* otiskli můj sémiotický či antisémiotický debut, „Ostenzi“.

Jenom stručně k onomu hledání a nacházení prý vlastní koleje. Jediná věc, o kterou jsem se celou tu dobu, plných devatenáct let snažil, byla teorie operety. Připadalo mi to jako dost dobrý a hlavně průchodný program pro ony časy či nečasy. Navíc i jako dost dobré téma: téma, o kterém se dala psát pravda. K tomu téma nesmírně badatelsky vděčné, protože málo probádané, mnohonásobně mezní a mezioborové. Bohužel se mi však psaní o této komplikované formě zoufale nedařilo. Sotva jsem začal se svou teorií divadla, které mluví, zpívá a tančí, hned se mi to pod prsty měnilo v teorii čehosi fundamentálnějšího. Tak to pokračovalo znova a znova nejméně šest a pak ještě dalších moc let. Teprve až nakladateli, knižní redakci Supraphonu (dokonce i mé tamní dobré víle paní redaktorce Mileně Černohorské), došla trpělivost a hrozilo, že nebude-li mé stále slibované a věčně odkládané vele dílo do měsíce na stole, bude se muset sáhnout po překladu čehosi hotového, napsal jsem prakticky za čtrnáct dní *Muzikál je když...* Což byla sice vlastně teorie, ale tváříci se zcela neuceněcky, prakticky, populárně, (takřka) pro každého, zcela prostá jakých-

koli fundamentálů. Zatímco fundamentály, oproštěné od nosných raket praktických potřeb, díky nimž jediné se podařilo propašovat je na orbit, dostaly podobu menších satelitních studií cele soustředěných na jednotlivé aspekty těch přímo vesmírných principů: na ostenzi, modelování, hru, jazyk, zkratka na titulní témata této knihy.

(Dodatečně se mi přece jen poštěstilo skloubit jedno i druhé: *Divadlo, které mluví zpívá a tančí*, už samým podtitulem *Teorie jedné komunikační formy* cosi nesměle naznačující, je takovouto — doznemě to zcela otevřeně — fundamentální teorií něčeho tak jakékoli fundamentálnosti vzdáleného jako *opéra comique*, *opera* a *muzikál*.)

Dostali jsme se tedy konečně od společného jmenovatele všech papírů soustředěných do přítomného svazku (papíry z poslední třetiny dvacátého století) k titulu celé naší knihy — OSTENZE, HRA, JAZYK — a ne-li přímo k němu, tedy do jeho těsné blízkosti. Pokud jde o podtitul SÉMIOTICKÉ STUDIE, mnohem radši bych psal ANTISÉMIOTICKÉ. Tak jsem přece charakterizoval své pokusy od samého počátku, nesrovnatelně víc ovlivněn Wienerem, Ashbym, McKayem, Klírem a Valachem nežli de Saussurem, Peircem či Morrisem, dáváje vřdycky nepokryté přednost badatelům, kteří sami sebe za sémiotiky nepokládají, o disciplíně zvané sémiotika mnohdy ani nevědí, a přesto na leckteré z velkých, možná největších sémiotických objevů sami přišli. Teprve když jsem pro sebe — pozdě, ale přece — objevil Augustinovo *De magistro*, otevřely se mi oči. A když jsem k tomu pak navíc prostudoval, co se dalo, došel jsem k skálopevnému přesvědčení, že ta pravá, původní sémiotika není peirceovská ani desaussurovská, ale augustinovská, či lépe adeodatovská, přestože zastánci těch nepravých, dodatečných zakladatelů o tom nic nevědí nebo nechtějí vědět, sémiotika, s níž se na sto procent ztotožňuji.

Uspořádání svazku, v principu chronologické, sleduje cestu, již jsem k tomuto uvědomění došel. Kde je chronologie porušena („postskriptem“ na samém začátku, „komentářem po pětaticeti, přesněji počítáno po tisíci šesti stech třinácti letech“ a přehozemím dvou posledních článků), je to jen proto, abych tuto cestu mohl tím zřetelněji explicitě vyznačit. První tři „chronologické“ studie (1967, 1969, 1970) jsou ještě sémioticky zcela neuvědomělé. Jsou z doby, kdy jsem se pokládal za všechno možné, jen ne za sémiotika, nejvýš ještě za antisémiotika. Mezi nimi a čtvrtou studií je Amerika, krátký, ale intenzivní pobyt, kdy jsem využil pohostinství svého bratra a jeho ženy a kdy jsem stačil navštívit ty nejdůležitější ze sémiotiků i lidí od divadla, přednášet u Sebeoka v Bloomingtonu (a zhlédnout, tamtéž, představení *touring company* s off-broadwayským muzikálkem *You're a Good Man, Charlie Brown*), být po tři dny hostem Romana Jakobsona, setkat se s Ervingem Goffmanem i Henrym Hizem, Haroldem Princem, Stephenem Sondheimem, Borisem Aronsonem, Richardem

Schechnerem, Lotte Lenyou, Rosamond Guildarovou, Frankem Corsarem, Jiřím Voskovcem, vidět a slyšet Věc Makropulos atd. atd. Ne že by to všechno nějak radikálně změnilo moje názory nebo postoje. Ani Sebeokův Bloomington ani Jakobsonův Harvard nebyly ovšem zadarmo. Odjížděl jsem sice obězkán vedle spousty knih a separátů i sedmisetstránkovým foliantem *Sign-Language-Culture*, zároveň však i povinností napsat o něm recenzi — prý libovolně rozsáhlou — pro žurnál *Semiotica*. Tíha odpovědnosti pochopitelně vykonala své: recenzujete-li sémiotický spis pro tiskový orgán sémiotického hnutí, proděláte málem beckettovský přerod z hříšníka na pastýře zbloudilých oveček. Jste-li hned poté, co se onoho herkulovského úkolu zhostíte, kooptován do exekutivy zmíněného hnutí, dokonce jako představitel Československa, začnete se za sémiotika málem považovat, a v tom smyslu i chovat.

Moje pojetí, aspoň se domnívám, přesto není kompromisní. Ani jsem si neosvojil termín znak a nezačal ho používat, leč v citacích, ani se nezřekl termínu model. Snad se to dá i poznat z recenze oněch sedmisetstránkových a čtyřjazyčných „padesáti klíčů“, jejíž česká verze to dokládá i zde.

Všechny studie — či pokusy o ně — obsažené v tomto svazku byly uveřejněny v poslední třetině předcházejícího století. Vlastně jsem celou tu třetinu století kousek po kousku spisoval tuto knihu. Dnešní vydání je všechny ponechává v původní podobě, a má tedy ráz (téměř) dokumentární. Škrtal jsem jen tam, kde by opakování přepínalo trpělivost čtenáře. Moc takových míst jsem nenašel: opisovat sám od sebe mě nikdy nebavilo, zkoušel jsem pokaždé jít na věc jinak a zcela nově. Opravil jsem jen drobná nedopatření a omyly, nesnažil jsem se nic retušovat, a kde jsem překládal poněkud volněji (je-li překladatelem sám autor, měl by na to snad mít trochu i právo), vedl mě editor přísně k pořádku. Podstatně rozšířené jsou jen „Dva póly ikončnosti“, kde se mi podařilo kapitulu 7 dost zajímavě — zajímavě i pro mne samého a doufám, že nejen pro mne samého — domyslet a navržené změny před svým editorem jakžtakž obhájit. Nový je i pasus o abstraktních sériích a přibyly i citáty z *Hamleta*, a ovšem bibliografie, na kterou při psaní originálu nezbyl čas. Svému editoru vděčím i za opravu některých nepřesností v článku „Mnoho povyku pro sémiotiku“, jichž jsem se v zápalu boje dopustil.

Mému editoru prof. PhDr. Miroslavu Červenkovi patří tedy dík za mnohé: byl totiž nejen na samém konci tohoto edičního řetězu, byl i jeho prvním článkem a iniciátorem. Kdybych měl jít k samým počátkům, nemohl bych pominout prof. RNDr. Otakara Zicha, Dr.Sc., který vedl mé první krůčky po území kybernetiky a logiky, a PhDr. Milenu Černoorskou, která sledovala ony nemotorné krůčky s andělskou trpělivostí a byla oním světýlkem, které mi dodávalo naději, i když sama by měla plné právo všech nadějí do mého spisování kladených dávno zanechat. Bez ní by moje první dvě knížky nebyly. A ještě něco: většina mých anglic-

ky psaných textů (z této knihy aspoň ten nejrozsáhlejší) prošla ve svém původním znění revizí absolutního arbitra ve věcech jazykové správnosti, rodilé mluvčí americké angličtiny, mé *sister-in-law*, paní Ludmily Osolobě, M.A., B.M. Jí osobně už bohužel nepoděkuji, od letošního jara to není možné, mohu ji však poděkovat symbolicky, tak jako dlouhé řadě svých znejmilejších, kteří ji předešli, hlavně těm, jejichž jmény, aspoň některých z nich, jsem stejně posvětil (držím se tohoto starobylého obyčeje) většinu toho, co jsem publikoval.

Dvě studie o Otakaru Zichovi, nikoli univ. prof. RNDr., ale jeho otci, univ. prof. PhDr. Zichovi staršímu, autoru *Estetiky dramatického umění*, jsou vlastně zlomkem oddílu, který by správně měl obsahovat i studie či aspoň články o Vilému Mathesiovi, Romanu Jakobsonovi, Josefu Vachkovi, Jiřím Veltruském, Jiřím Levém, Pavlu Tichém (ta troufalost!) a Miroslavu Procházkovi, zkrátka o všech těch, do jejichž družiny se sám počítám a jejichž přítomnost, dokud tu byli, mi dávala pocit, že jsem snad tak docela nezabloudil. Ti všichni by sem — skrze články, které jsem o nich napsal — zcela nepochybně patřili. I tak by to bylo jen pár útržků „kapitolek z historie československé sémiotiky“, knihy, kterou jsem nenapsal a kterou už zřejmě zůstanu dlužen (drobné články nepočítám), právě tak jako obsáhlejší historii téže disciplíny u nás, přestože jsem na ni měl dokonce objednávku newyorského Plena. Musím však při této příležitosti poděkovat vydavatelství, která původně publikovala mé texty zde předkládané a přeložené, jmenovitě firmám Mouton de Gruyter, Stauffenburg a Feltrinelli, jejichž nakladatelské benevolence takto využívám.

Bibliografie je rozsáhlejší, než bych si přál, shrnuje však to, nač odkazovaly jednotlivé studie, a v tom směru je i pro mne víceméně dokumentem někdejšího putování i bloudění. Není to tedy instruktáží seznam a návod doporučené četby. Pokud jde o soupis mých vlastních prací, měl jsem snahu úplně vyloučit věci psané výhradně pro cizinu a u nás vlastně nedosažitelné, ale ani v tom jsem nebyl dost důsledný.

Není opravdu zvykem dělit staletí na třetiny. Naše desítková soustava se tomu přímo demonstrativně vzpouzí. Počet měsíců v roce, naštěstí, už tak stroze decimální není. Třetina roku jsou na chlup čtyři měsíce a s tím se dá operovat, co do čistoty řezu, jakžtakž přesně. Navíc, dělit ne pouze rok, jeden rok, ale přímo staletí na třetiny nabízí teprve to správné měřítko. Toho našeho „křesťanského letopočtu“ je už dvacet století, a spočítáme-li všechny třetiny všech století tohoto *našeho* letopočtu, bude jich přesně šedesát, tak jako minut v hodině či vteřin v minutě, a je moc, moc, moc dobře uvědomit si, že zatím neodbila víc než první hodina, prvních šedesát minut a nějakých pár vteřin toho našeho letopočtu, a že tedy všechno, co v této knize je, nejsou než papíry z té úplně poslední minuty první hodiny *našeho* letopočtu.

Měl jsem to štěstí prožít celou poslední minutu, víc: *celé* dvě poslední minuty první hodiny naší éry s lidmi, jimž vděčím za vše,

a právě jim s vděčností připisuji tento pokus o jistou relevantní změnu kognitivního prostředí *in rebus semioticis*.

Takovou změnu, kterou už kdysi dávno, někdy ke konci dvanácté minuty té první hodiny našeho minutopočtu, svou první replikou nesměle naznačil jistý po poučení nesmírně toužící mládeneček jménem Adeodatus.

Vánoce 2002

BIBLIOGRAFIE

- Alliney, Stefano — Prevignano, Carlo — Venza, Libero
 1982 „For a Semiotics between Simulation of Behavior and Experimental Semiotics“. *Signum* 1 (Prevignano, Carlo, ed.), s. 169–174.
- Allport, F. H.
 1924 *Social Psychology*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- Ashby, William Ross
 1956 *An Introduction to Cybernetics*. London: Chapman and Hall.
 1961 *Kybernetika*. Překlad Karel Berka. Praha: Orbis.
- Augustinus, Aurelius
 389 *De magistro*.
 1942 *O pořádku. O učiteli*. Překlad a úvod Karel Svoboda. Praha: Česká akademie věd a umění.
- Austin, J. L.
 1961 „Pretending“. *Philosophical Papers*. Oxford, s. 201–219.
 1962 *How to Do Things with Words*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
 1963 „Performative-Constative“. in Caton, 1963, s. 22–54
- Bancroft, Anne
 1979 *Zen. Direct Pointing to Reality*. New York.
- Bateson, Gregory
 1953 „The Position of Humor in Human Communication“. *Cybernetics. Circular Causal and Feedback Mechanisms in Biological and Social Systems*. Transactions of the 9th Conference, March 20–21, 1952, New York. Edited by Heinz von Foster. New York: Josiah Macy, Jr., Foundation, s. 1–48.
 1955 „A Theory of Play and Fantasy“. *Psychiatric Research Reports* 2 (December), s. 39–51.
 1956 „The Message ‚This is Play‘“. *Group Processes*. Transactions of the 2nd Conference, Oct. 9–12, 1955, Princeton

- NJ. Edited by B. Schaffner. New York: Josiah Macy, Jr., Foundation, s. 145–242.
- 1970 *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Bantam Books
- Berne, Eric
- 1964 *Games People Play*. British edition 1967. London: Penguin.
- Bocheński, Ignacy M.
- 1959 *Die zeitgenössische Denkmethode*. München: Dalp.
- Bolzano, Bernard
- 1837 *Wissenschaftslehre*. Sulzbach: Seidel. §§ 285 (Anm. 1), s. 338, 341, 342, 638–698.
- Brod, Max — Weltsch, Felix
- 1913 *Anschauung und Begriff. Grundzüge eines Systems der Begriffsbildung*. Leipzig: Wolff.
- Bühler, Karl
- 1933 „Axiomatisierung der Sprachwissenschaft“. *Kant-Studien* 38, s. 19–90.
- 1934 *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena.
- Burke, Kenneth
- 1966 *Language as Symbolic Action*. Berkeley.
- Bystřina, Ivan
- 1992 „Zpráva o činnosti berlínské sémiotické skupiny“. *Tvar* 45/1992.
- 1993 „Věda, politika, devastace“. *Tvar* 23/1993.
- Caillouis, Roger
- 1964 „Zobecněná estetika“. *Světová literatura* 9, 5, s. 139–157.
- Caton, Charles E. (ed.)
- 1963 *Philosophy and Ordinary Language*. Urbana: Univ. of Illinois Press.
- Curtius, E. R.
- 1969 *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern — München.
- Čapek, Karel
- 1931 *Marsyas aneb Na okraj literatury*. I. vydání Praha: Aventinum.
- Černý, Václav
- 1948 *První sešit o existencialismu*. Praha: Borový.
- Derrida, Jacques
- 1977 „Signature, Event, Context“. *Glyph* I. Baltimore, s. 172–197.
- 1978 „Limited, inc., etc.“ *Glyph* II, s. 162–254.
- Dijk, Teun van
- 1977 *Text and Context*. London — New York.
- Durdík, Josef
- 1875 *Všeobecná aesthetika*. Praha: Kober.
- Eco, Umberto
- 1976 *A Theory of Semiotics*. Bloomington — London.

- 1977 „Semiotics of Theatrical Performance“. *Drama Review/T73*, sv. 21, s. 107–117.
- 1988 „Sémiotika divadelního představení“ (= Eco 1977, překlad Miroslav Procházka). *Dramatické umění* 2/88, s. 44–53.
- Ehresmann, C.
- 1965 *Catégories et structures* (= *Travaux et recherches mathématiques* 10). Paris: Dunod.
- Evreinoff, Nicolas
- 1927 *The Theatre of Life*. London: Harrap.
- 1930 *Le théâtre dans la vie*. Paris: Stock.
- Fried, Michael
- 1980 *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley.
- Fukač, Jiří — Jiránek, Jaroslav — Poledňák, Ivan — Volek, Jaroslav a kolektiv
- 1992 *Základy hudební sémiotiky I–III*. Brno: Masarykova univerzita.
- Gale, Richard M.
- 1971 „The Fictive Use of Language“. *Philosophy, The Journal of the Royal Institute of Philosophy*, s. 324–339.
- Garaudy, Roger
- 1964 „Ernst Fischer et le débat sur esthétique marxiste“. *Les Lettres Françaises*, č. 1039.
- Goffman, Erving
- 1959 *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.
- 1961 *Encounters. Two Studies in the Sociology of Interaction*. Indianapolis.
- 1974 *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. New York: Harper Colophon Books.
- 1999 *Všichni hrajeme divadlo* (= Goffman 1959, překlad M. McGrathová). Praha: Studio Ypsilon.
- Goldstücker, Eduard (ed.)
- 1963 *Franz Kafka. Liblická konference 1963*. Praha: Československý spisovatel.
- Goodman, Nelson
- 1968 *Languages of Art — An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis.
- 1972 *Problems and Projects*. Indianapolis: Bobbs Merrill. Stat „Seven Strictures on Similarity“, s. 437–446.
- 1974 „On some Questions concerning Quotations“. *The Monist* 38, 2, s. 294–306.
- Götz, František
- 1937 „Válka s mloky jako román-revue“. *Přítomnost* 1937.
- Gould, Stephen Jay
- 2001 *The Structures of Evolutionary Theory*. Cambridge, Mass.: Belknap — Harvard UP.

- Greimas, Algirdas Julien
1966 *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- Greniewski, Henryk
1962 *Základy kybernetiky* (Polytechnická knižnice 35). Praha: SNTL.
- Grof, Stanislav — Dytrych, Zdeněk
1964 „Nový přístup k některým psychologickým problémům (schizofrenii, hypnóze, hře, rituálu a humoru)“. *Čs. psychologie* 8, s. 121–136.
- Hartley, E. L. — Hartley, R. E.
1952 *Fundamentals of Social Psychology*. New York.
- Haselberg, Peter von
1962 *Funktionalismus und Irrationalität*. Frankfurt a. M.
- Havránek, Bohuslav — Jakobson, Roman — Mathesius, Vilém — Mukařovský, Jan — Trnka, Bohumil
1935 „Úvodem“. *Slovo a slovesnost* 1, s. 1–7.
- Hertz, Heinrich
1894 *Die Prinzipien der Mechanik*. Leipzig: Barth.
- Hilbert, David
1918 „Axiomatisches Denken“. *Mathematische Annalen* 78, s. 405–415.
- Hiž, Henry
1969 „Alethic Semantic Theory“. *The Philosophical Forum* 1: 4 (n. s.), s. 438–451.
- Hjelmslev, Louis
1953 „Prolegomena to a Theory of Language“ (= *Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics*, Memoir 7). Baltimore: Waverly Press.
- Honzl, Jindřich
1929 *Moderní ruské divadlo*. Praha: Odeon.
- Horálek, Karel
1973 „K pojmu ‚ostenze‘“. *Slovo a slovesnost* 34, s. 27–29.
- Husserl, Edmund
1913 *Logische Untersuchungen* II/I. Halle: Niemeyer.
1939 „Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie als historisches Problem“. *Revue internationale de Philosophie*, 15 janvier, s. 203–225.
1966 *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*. Haag.
- Chao, Yuen Ren
1962 „Models in Linguistics and Models in general“. *Proceedings of the 1960 International Congress in Logic, Methodology and Philosophy of Science*. Stanford: Stanford UP, s. 558–566.
1969 *Language nad Symbolic Systems*. London: Cambridge UP.
- Cherry, Colin
1957 *On Human Communication. A Review, a Survey and a Criticism*. Cambridge, Mass. — London: M. I. T. Press.

- Ibler, Reinhard
1990 „Zum Stand der tschechischen Dramen- und Theatersemiotik (I). Das zeichentheoretische Konzept Miroslav Procházkas“. *Znakolog, An International Yearbook of Slavic Semiotics* 2. Bochum: IFISS, s. 149–170.
1991 „Zum Stand der tschechischen Dramen- und Theatersemiotik (II). Ivo Osolobě — Von der Sprache des Theaters zum Theater der Sprache“. *Znakolog* 3. Bochum: IFISS, s. 109–129.
- Ivanov, Vjačeslav
1965 *Slavjanskije jazykovye modelirujuščie semiotičeskie sistemy. Drevnyj period*. Moskva: Nauka.
- Jakobson, Roman
1932 „Musikwissenschaft und Linguistik“. *Prager Presse* 7, s. 12.
1933 „Über den Versbau der serbokroatischen Volkseppen“. *Proceedings of the First International Congress of Phonetic Sciences, Amsterdam 1932 (Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale VII–IX, 1933, s. 44–45)*.
1957 *Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb*. Russian Language Project, Dpt. of Slavic Languages, Harvard University.
1960 „Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen Aphatischer Störungen“. *Grundlagen der Sprache*. Berlin: Akademie.
1969 „Linguistics in its Relations to other Sciences“. *Actes du Xe Congres International des Linguistes*. Bucharest.
1970 „Hudební věda a lingvistika“ (= Jakobson 1932). *Opus musicum* 1/70, s. 3–5.
1973 *Main Trends in the Science of Language*. London.
1973 *Essais de linguistique générale*. Paris.
- Jakobson, Roman — Halle, Morris
1960 *Grundlagen der Sprache*. Berlin: Akademie.
- Janik, Allan — Toulmin, Stephen
1974 *Wittgenstein's Vienna*. London — New York: Simon and Schuster.
- Jevrejnov, Nikolaj
1912 *Teatr kak takovoj. Osnovanije teatralnosti v smysle položitel'nogo načala sceničeskogo iskusstva i žizni*. S. Petersburg: Sovr. inskusstvo.
- Kammerer, Paul
1919 *Das Gesetz der Serie. Eine Lehre von der Wiederholungen im Lebens- und Weltgeschehen*. Stuttgart — Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Keil, Heinrich
1887 *Grammatici latini*. Sv. 1. Leipzig: Teubner.
- Klíř, Jiří — Valach, Miroslav
1965 *Kybernetické modelování*. Praha: SNTL.
- Kolman, Luděk
1976 *Paměť a rozpoznávání*. Praha: Academia.

- Kosík, Antonín
1993 „Liška na poli“. *Tvar* 22/1993.
- Kozák, Jan Blahoslav
1930 „Problém smyslu“. *Česká mysl* 26, s. 32–41.
- Kristeva, Julia
1970 *Le texte du roman. Approche smiologique d'une structure transformationnelle*. La Haye — Paris: Mouton.
- Laing, Ronald L. — Phillipson, H. — Lee, A. R.
1966 *Interpersonal Perception*. London: Tavistock.
- Langer, Susan K.
1942 *Philosophy in a New Key*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- Lefevr, V. A. — Smoljan, T. A.
1968 *Algebra konfliktu* (= *Znanie*, serija matematika-kibernetika 3). Moskva: Znanie.
- Lester, Eleonore
1968 „Or the Wawe of the Future“. *New York Times*, červen 30, Section 2, s. 1.
- Lévi-Strauss, Claude
1962 *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
1965 „Le triangle culinaire“. *L'Arc* 26.
- Lévi-Strauss, Claude — Jakobson, R. — Voeglin, C. F. — Sebeok, T. A.
1953 *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists*. Baltimore: Waverly Press.
- Malcolm, Norman
1958 *Ludwig Wittgenstein. A Memoir*. London — Oxford — New York.
- Markus, Robert Austin
1957 „St. Augustine on Signs“. *Phronesis, a Journal of Ancient Philosophy* 2, s. 60–83.
- Marty, Anton
1908 *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie* I. Halle: Niemeyer.
- Matejka, Ladislav (ed.)
1976 *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Materna, Miloš
1936 „K dynamické logice“. *Česká mysl*, s. 83–93.
- Materna, Pavel — Pala, Karel — Zlatuška, Jiří
1989 *Logická analýza přirozeného jazyka*. Praha: Academia.
- McLane, Saunders
1965 „Categorical Algebra“. *Bulletin of the American Mathematical Society* 71, s. 40–106.
- Monk, Ray
1990 *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*. London.
- Morris, Charles W.
1936 „Pragmatism and Logical Empirism“. *Actes du VIII Congrès philosophique*. Praga 1934: Orbis, s. 130–138.

- 1939 „Esthetics and the Theory of Signs“. *Journal of the Unified Science* (= *Erkenntnis* 8), s. 131n.
- Naess, Arne
1953 *Interpretation and Preciseness. A Contribution to the Theory of Communication*. Oslo.
- Nováček, Otakar
1979 „Snědý estetik s lulkou. Reminiscence na Otakara Zicha“. *Program, divadelní list Státního divadla v Brně* 50 (1978–1979), 9, s. 353–354.
- Osolsobě, Ivo
1969 „Tractatus de artis genere proximo“. *Estetika* 6, s. 18–39.
1971 „The Role of Models and Originals in Human Communication — The Theory of Signs and the Theory of Models“. *Language Sciences* 14, February, s. 32–36.
1973 „Modalita z hlediska obecné teorie modelování“. *Otázky slovanské syntaxe* III, sborník z konference. Brno: UJEP, s. 43–45.
1973 „K teorii parodie“. *Slavica slovaca* 8, s. 374–385.
1973 „Funkce hudby v prožitku myšlení aneb Myslíme hudbou“. *Opus musicum* 5, s. 258–264.
1974 *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí. Teorie jedné komunikační formy*. Praha: Supraphon.
1974 „Musical as a Potential Universal of Human Communication. A Summarizing Remark to the Book“. *Theatre that Speaks, Sings and Dances (Semiotics of the Musical Theatre)* (= anglické resumé knihy Osolsobě 1974, s. 237–242).
1975 „Modalita z hlediska obecné teorie modelování“. *Symposium o modalitě ve slovanských jazycích*. Spisy filosofické fakulty UJEP. Brno: UJEP, s. 43–45.
1976 „Divadlo v Tampě a okolí očima sémiotika“. *Program, divadelní list Státního divadla v Brně* 47 (1975–1976), 5, s. 191–197.
1977 „Jazyk na třetí: I herec, i hrdina, i publikum“. *Program, Divadelní list Státního divadla v Brně* 48 (1976–1977), 5, s. 43–45.
1979 „On Ostensive Communication“. *Studia semiotyczne* 8, s. 63–75.
1979 „Segni, modelli, teatro“ et „Il teatro che parla, canta e balla — Teoria di una forma comunicativa“. Prevignano, Carlo (ed.): *La semiotica nei Paesi slavi: Programmi — problemi — analisi*. Milano, s. 236–240 a s. 546–574 (= vybrané kapitoly knihy Osolsobě 1974 s postskriptem „Znaky, modely, komunikace“, psaným pro Prevignanův výbor. Český překlad v této knize).
1979 „O kráse vědy a moudosti divadla aneb Proč číst a jak číst *Estetiku dramatického umění* Otakara Zicha“. *Program, divadelní list Státního divadla v Brně* 50 (1978–1979), 9, s. 345–351.

- 1980 „Cours de théâtristique générale“. *Etudes littéraires* (Université de Laval, Canada) 13, s. 413–435.
- 1981 „Cours de théâtristique générale“. *Kutatási beszámoló* (*Szemiotikai tanulmányok — Semiotic Studies* 68) s. 341–347 (in Hungarian).
- 1982 „Ripensando la semiotica — Verso una tipologia delle situazioni epistemiche“. *Signum* 1 (Prevignano, Carlo, ed.), s. 151–162.
- 1984 „Typology of Signs in Terms of a Typology of Communication Situations“. Pelc, Jerzy — Thomas A. Sebeok a kol. (eds.): *Sign, System and Function — Papers of the First and Second Polish — American Semiotic Colloquia* (= Approaches to Semiotics 67), Berlin — New York — Amsterdam, s. 263–279.
- 1985 „Vienna's Popular Musical Theatre as a Semiotic Institution“. Borbé, Tasso (ed.): *Semiotics Unfolding — Proceedings of the 2nd Congress of AIS/IAS, Vienna 1979*, Den Haag — Berlin — New York: Mouton. Sv. 3, s. 1739–1751.
- 1986 „Ostension“. Sebeok, Thomas A. (ed.): *Encyclopaedic Dictionary of Semiotics*. Sv. 2, Berlin — New York — Amsterdam, s. 656–660.
- 1988 „Jméno Eco a sémiotické záhady divadla“. *Dramatické umění* 3/88, s. 37–45.
- 1990 „Sémiotika pošlá z kybernetiky — O tzv. modelovací variantě čs. sémiotiky“. *Opus musicum* 22, s. 85–96.
- 1990 „Teatro che parla, canta e balla — Teoria di una forma comunicativa“. Grande, Mauricio (ed.): *Introduzione alla Semiologia dello Spettacolo*, Rende: Centro Editoriale Librario Università della Calabria, s. 35–63. Druhé, neautorizované vydání Prevignanovy výboru z knihy *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, avšak bez postskriptu „Segni, modelli, teatro“.
- 1991 „Náš sémiotik v Berlíně“. *Proměny* 28, 4, s. 161–163.
- 1992 „Mnoho povyku pro sémiotiku — Ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo „sémiotika divadla“. S anglickým resumé *Much Ado About Semiotics — Rather an Unsuccessful Attempt at an Encyclopedic Dictionary Entry „Theatre, Semiotics of the“*. Brno: Agentura G.
- 1992 „The Role of Theatre in the Velvet Revolution, before and after it“. Serodio, Maria Helena: *O teatro e a interpelação do real: Proceedings of the 11th Congress of the International Association of Theatre Critics, Lisbon, September 11–15, 1990*, Lisboa: Colibri, s. 80–84 (in English).
- 1993 „Mnoho povyku pro sémiotiku“. *Tvar* 7 (18. únor).
- 1997 „Role divadla v sametové revoluci“ (= Český překlad Osolsobě 1992). *Divadelní revue* 1/97, s. 78–81.
- Osolsobě, Ivo — Procházka, Miroslav
- 1997 „Zichovo pozapomenuté paralipomenon“. *Divadelní revue* 1/97, s. 3–11.

- Panofsky, Erwin
- 1978 *Sinn und Bedeutung in der bildenden Künsten*. Köln: Du Mont.
- Peirce, Charles Sanders
- 1906 „Prolegomena to an Apology for Pragmatism“. *Monist*. in: Ogden, C. K. — Richards, I. A.: *Meaning of Meaning* (8th ed., London 1946).
- 1972 *Sémiotika I* (= *Lingvistické čítanky*), Bohumil Palek a David Short (eds.). Praha: SPN.
- Pelc, Jerzy (ed.)
- 1967 *Logika i język. Studia z semiotyki logicznej*. Warszawa: PWN.
- 1982 *Wstęp do semiotyki* (= Omega 371). Warszawa: Wiedza powszechna.
- Popovič, Anton
- 1973 „Text a metatext“. *Slavica slova* 8, 4, s. 347–373.
- 1974 *Teória metatextov* (= Študijný materiál k výskumnej úlohe Teória textu a literárneho vývinu). Nitra: Kabinet literárnej komunikácie PF Nitra.
- Posner, Roland
- 1972 *Theorie des Kommentierens. in Grundlagendstudie zur Semantik und Pragmatik*. Frankfurt a. M.: Athäneum.
- 1976 „Typy komentáře a typy dialogu“. *Program, divadelní list Státního divadla v Brně* 48 (1976/1977), 2, s. 54–56.
- Pospíšil, Josef
- 1883 *Filosofie podle zásad sv. Tomáše Akvinského I. — Materiální logika, noetika a všeobecná metafysika*. Brno: Tiskem a nákladem benediktinů rajhradských.
- Procházka, Miroslav
- 1988 *Znaky dramatu a divadla. Studie k teorii a metateorii dramatu a divadla*. Praha: Panorama
- Pytlík, Radko
- 1992 *Comenius redivivus. Dilo J. A. Komenského z hlediska sémiotiky*. Praha.
- Quastler, H.
- 1960 „Azbuka teorii informací“. *Symposium on Information Theory in Biology*. Moskva: Nauka, s. 9–53.
- Quine, William Van Orman
- 1960 *Word and Object*. Cambridge (Mass.).
- 1969 „Natural Kinds“. *Ontological Relativity and Other Essays*. New York: Columbia UP, s. 162n.
- Rapoport, Anatol
- 1960 *Fights, Games and Debates*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Rosenblueth, Arturo — Wiener, Norbert
- 1945 „The Role of Models in Science“. *Philosophy of Science* 12, s. 316–322.
- Rozenberg, G.
- 1967 „Axioms for the Category of Relation with Composition“.

- Bulletin de l'Academie polonaise des sciences mat., astr. et phys. 15, s. 1, 5–9.
- Ruesch, Jurgen — Bateson, Gregory
1951 *Communication: The Social Matrix of Psychiatry*. New York: Norton.
- Russell, Bertrand
1948 *Human Knowledge. Its Scope and Limits*. New York: Simon & Schuster.
- Ryle, Gilbert
1949 *The Concept of Mind*. London: Hutchinson.
1979 *On Thinking*. Oxford: Blackwell.
- Safrai, Shmuel
1980 *Das jüdische Volk im Zeitalter des zweiten Tempels*. Neukirchen.
- Searle, John R.
1969 *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. London: Cambridge UP.
1977 „Reiterating the differences. A Reply to Derrida“. *Glyph* I. Baltimore, s. 198–208.
1979 *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge — London — New York — Melbourne. Zvláště kapitola „The Logical Status of Fictional Discourse“ (s. 58–75).
- Sebeok, Thomas A.
1968 „Is a Comparative Semiotics Possible“. *Échanges et communications: Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60eme anniversaire*. The Hague: Mouton.
1969 „The Comparisson of Human Communication with Animal Communication“. *Actes du X^e Congres International des Linguistes, Bucarest 1967*. Bucarest: Académie, s. 433–436.
1970 „Zoosemiotic Structures and Social Organization“. *Linguaggi nella societa e nella tecnica*. Milano: Edizioni di Comunita, s. 113–128.
1974 „Semiotics. A Survey of the State of Art“. *Current Trends in Linguistics*. Sv. 12. Den Haag.
1976 *Contributions to the Doctrine of Signs*. Bloomington — Lisse: Indiana UP — De Ridder.
1977 „Ecumenicalism in Semiotics“. In *A Perfusion of Sign*. T. A. Sebeok, (ed). Bloomington, Indiana U. P., s. 180–206, s. 186.
1989 „Indexicality“, an unpublished draft, Oct. 4th.
1990 „Indexicality“. *The American Journal of Semiotics* 7, s. 7–28.
2000 „Indexikalität“. Německý překlad Jeff Bernard, in: Wirth Uwe (ed.): *Die Welt als Zeichen und Hypothese*, s. 90–111.

- Sebeok, Thomas A. (ed.)
1960 *Style in Language*. New York and London: MIT Press and John Willey.
- Shannon, Claude
1992 *Collected Papers*, ed. by N. J. A. Sloane/Aaron D. Wyner. New York.
- Schaff, Adam
1963 *Úvod do sémantiky*. Praha: SNPL.
- Schlegel, Johan Elias
1963 „Abhandlung, daß die Nachahmzung der Sache, die man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse“. *Ausgewählte Werke*. Weimar: Arion Verlag, s. 478–527.
- Sperber, Dan — Wilson, Deirdre
1986 *Relevance. Communication and Cognition*. London.
1989 *Pertinence. Communication et cognition*. Traduit de l'anglais par Abel Gerschenfeld et Dan Sperber. Paris.
- Srna, Zdeněk
1970 „Max Herrmann. Kapitola z metodologických počátků divadelní vědy“. Závodský, Artur (ed.): *Otázky divadla a filmu* I. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, s. 47–62.
- Sus, Oleg
1977 „Průkopník české strukturně sémantické divadelní vědy“. Předmluva k reprintu 1. vydání Zichovy *Estetiky dramatického umění*. Würzburg: JAL, reprint, s. 1–25.
- Svoboda, Karel
1926 *Vývoj antické estetiky*. Praha: Orbis
1933 *L'Esthétique de saint Augustin et ses sources*. Brno.
1940 „La théorie Gréco-Romaine du signe linguistique“. *Časopis moderní filologie* 26, s. 38–46.
2000 *Estetika svatého Augustina a její zdroje* (= Svoboda 1933 + Aurelius Augustinus 1942, přeložil a uspořádal Petr Osolobě). Praha: Karolinum.
- Swift, Jonathan
1931 *Gulliverovy cesty*. Praha: Družstevní práce.
- Šaumjan, S. K.
1965 *Strukturnaja lingvistika*. Moskva: Nauka.
- Tesnière, Lucien
1959 *Éléments de syntaxe structurale*. Paris: Klincksieck.
- Tichý, Pavel
1969 „Intensions in Terms of Turing Machines“. *Studia Logica* 24, s. 7–21. Praha.
1987 „Einzeldinge als Amtsinhaber“. *Zeitschrift für Semiotik* 9, s. 13–50.
1988 *Foundations of Frege's Logic*. Berlin — New York: De Gruyter.
- Toda, Matsanao
1956 „The Communication Receiving Behavior of Man“. *Psychological Review* 63, s. 204–212.

- Trost, Pavel
1943 „Sv. Augustin o jazyce“. *Slovo a slovesnost* 9, s. 164–166.
- Uexköl, Jakob von
1940 *Bedeutungslehre*. Leipzig: Barth.
- Ungeheuer, Gerold
1967 „Die kybernetische Grundlage der Sprachtheorie von Karl Bühler“. *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his 70th Birthday*. The Hague — Paris: Mouton. Sv. 3, s. 2067–2086.
- Urmson, J. O.
1972 „Dramatic Representation“. *Philosophical Quarterly*, s. 333–343.
- Vachek, Josef
1966 *The Linguistic School of Prague*. Bloomington — London: Indiana UP.
- Valach, Miroslav
1958 „L' information dans le monde vivant et non vivant“, 2^e *Congrès mondial de cybernétique*. Namur, s. 131–136.
1962 *Stroje pomáhají myslet*. Praha: NČSV.
- Vávra, Vlastimil
1976 „Is Jakobson right?“. *Semiotica* 17, s. 95–110.
1977 „The Self and Body movement Behavior“. *Semiotica* 21, s. 1–22.
1990 *Mluvíme beze slov*. Praha: Panorama.
- Veblen, Thorstein
1899 *The Theory of the Leisure Class*. New York.
- Volkelt, Johannes
1905 *System der Ästhetik* I. München: Beck.
- Vološinov, V. N.
1929 *Marksizm i filosofija jazyka*. Leningrad: Priboj.
- Weill, Kurt
1928 „Über den gestischen Charakter der Musik“. *Die Musik* 21 (1. Halbjahr 1928–1929), s. 419–420.
- Weinberger, Ota — Zich, Otakar
1962 *Logika. Učebnice pro právníky*. Praha: SNPL.
- Wiener, Norbert
1954 *The Human Use of Human Beings*. Boston: Houghton Mifflin.
1953 *Kybernetika a společnost*. Praha: NČSAV.
- Wójcik, Tadeusz
1969 *Prakseosemiotyka: Zarys teorii optymalnego znaku*. Warszawa: PWN.
- Zich, Otakar
1921 „Estetická příprava mysli“. *Česká mysl* 17, s. 150–162, 193–204.
1931 *Estetika dramatického umění — Teoretická dramaturgie* (= Výhledy 11–12). Praha: Melantrich.
1977 *Estetika dramatického umění — Teoretická dramaturgie* (= Analecta slavica 14). Reprint s předmluvou Olega

- Suse „Průkopník české strukturně sémantické divadelní vědy. Psychosémantika a divadelní umění“. Würzburg: JAL Verlag.
- 1986 *Estetika dramatického umění — Teoretická dramaturgie*. 2. vydání. Jazykově přehlédl J. Trejtnar, poznámkami opatřili Miroslav Procházka a Ivo Osolsobě, doslov „Zichova filosofie dramatického tvaru“ Ivo Osolsobě. Praha: Panorama.
- 1997 „Principy teoretické dramaturgie“. *Divadelní revue* 1/1997, s. 12–24.
- Zich, Otakar V. (= Otakar Zich ml.)
1940 *Hudebníkův svět* (= Svazky úvah a studií 34). Praha: Petr.
- Žolkovskij, A. K. — Melčuk, I. A.
1967 „O semantičeském sinteze“. *Problemy kibernetiki* 19. Moskva: Nauka.

REJSTŘÍK

- Adeodatus 52, 53, 54, 55, 56, 338,
 363, 373, 376
 Aischylos 114
 Ajdukiewicz, K. 168
 Akvinský, T. 249, 254
 Albee, E. 111
 Alliney, S. 271
 Allport, F. H. 28, 30
 Anouilh, J. 111
 Apresjan, J. D. 178, 180
 Aristotelés 52, 93, 130, 220, 291,
 308, 309
 Aronson, B. 373
 Artaud, A. 283
 Asafjev, B. V. 202
 Ashby, 8, 29, 35, 66, 240, 241, 242,
 279, 289, 373
 Augustin, svatý 19, 30, 43, 48–56,
 93, 139, 196, 234, 271, 331,
 338, 350, 359, 361, 362, 372,
 373
 Austin, J. L. 197, 198, 283, 360

 Bachtin, M. 12, 203, 309, 310, 311,
 330
 Bar-Hillel, J. 95
 Barthes, R. 140, 185, 192, 193,
 194, 195, 196, 197, 208
 Bateson, G. 90, 95, 97, 98, 102,
 103, 106, 110, 121, 122, 123,
 135, 197, 198, 211, 223, 283,
 284, 355, 357, 360
 Beauvoirová, S. de 232
 Beckett, S. 111
 Becking, G. 161
 Beethoven, L. van 207
 Bell, J. 363
 Bellertová, I. 149, 150, 152, 155,
 169, 206, 208
 Benešová, B. 341
 Benjamin, W. 187
 Berg, A. 127
 Berka, K. 241
 Berne, E. 94, 103, 110, 111, 115
 Bernstein, L. 115
 Bogusławski, A. 169, 170, 171, 208
 Bocheński, I. M. 348
 Bolzano, B. 139, 216, 330, 334
 Boole, G. 216
 Bourbaki, N. 153
 Brassens, G. 176
 Brecht, B. 31, 115, 116, 127, 128
 Bremond, C. 196
 Brentano, F. 223
 Brod, M. 223, 224, 229
 Brodský, V. 41
 Bühler, K. 55, 139, 235, 330, 359
 Burke, K. 85, 95, 261
 Burkhard, P. 116
 Bystrzycká, M. 185, 188
 Bystřina, I. 328, 339

 Caillois, R. 29
 Calderón de la Barca, P. 29, 31
 Carnap, R. 95, 160, 186
 Cassirer, E. 139
 Caton, Ch. E. 159, 197, 198
 Cervantes, M. de 204

- Cmorej, P. 336
 Coleridge, S. T. 206
 Corsaro, F. 374
 Curry, H. B. 162
 Curtius, E. R. 43, 308, 309, 311, 318
 Čapek, K. 41, 117, 130, 135, 206, 211, 217, 230, 289, 295, 311, 316, 317, 318, 370
 Čechov, A. P. 102
 Čejka, M. 361
 Černohorská, M. 372, 374
 Černý, V. 26
 Černyševskij, N. G. 131
 Červenka, M. 374
 Čulík, K. 335, 336
 Daumier, H. 116
 Derrida, J. 360
 Dessoir, M. 33
 Dewey, J. 30, 93
 Dickens, Ch. 204
 Diderot, D. 50
 Dijk, T. van 312
 Diomedes 308, 309, 311, 318
 Dostojevskij, F. M. 30
 Doubravová, J. 335, 336, 361
 Durdík, J. 268
 Dürrenmatt, F. 38, 116
 Dytrych, Z. 98
 Eco, U. 47, 49, 50, 51, 256
 Ehresmann, C. 149, 153
 Einstein, A. 61
 Ejzenštejn, S. M. 184, 185, 188, 191
 Eliot, T. S. 204
 Engels, F. 33, 61, 349
 Engliš, F. 331
 Epimenidés 121
 Ernst, M. 294
 Escher, M. C. 294
 Faryno, J. 361
 Fillmore, Ch. J. 178
 Fischer, E. 38, 40, 61
 Forman, M. 29
 Frege, G. 140, 332, 333, 334
 Freud, S. 111, 230
 Freyd, P. 153
 Fried, M. 50, 360
 Frisch, M. 26, 38
 Fuerlinger, A. 281
 Fukač, J. 341, 361
 Gale, R. M. 360
 Garaudy, R. 38, 40, 61
 Gesner, C. 369
 Gide, A. 30
 Gilbert, W. S. 114
 Goethe, J. W. 317
 Goffman, E. 94, 103, 107, 108, 110, 115, 184, 198, 270, 323, 373
 Gogol, N. V. 30, 288
 Goldmann, L. 143
 Golstücker, E. 26
 Gomperz, H. 140
 Goodman, N. 223, 226, 250, 306, 314, 333, 360
 Gorkij, M. 30, 191
 Gott, K. 41
 Götz, F. 311
 Gould, S. J. 275
 Goya, F. de 116
 Greimas, A. J. 142, 143, 144, 145
 Greniewski, H. 10, 332, 345
 Grice, H. P. 51
 Grof, S. 98
 Guilderová, R. 374
 Halévy, M. 115
 Haley, J. 98
 Halle, M. 95
 Harris, Z. S. 193
 Hartleyovi, E. L.; R. E. 102
 Hašek, J. 317, 324
 Havel, V. 50
 Havránek, B. 216
 Hazlitt, W. 309
 Hegel, G. W. F. 144
 Hertz, H. 359
 Hervé 114, 115
 Heveroch, A. 331
 Hitler, A. 119
 Hiž, H. 168, 170, 178, 193, 373
 Hjelmslev, L. 144, 145, 195
 Holan, V. 289
 Honzl, J. 44, 207, 233, 234
 Hostinský, O. 214, 228
 Hume, D. 93
 Husserl, E. 93, 140, 144, 223, 359

- Hyvňar, J. 335
 Chao, Y. R. 162, 248
 Cherry, C. 17, 102, 112
 Chomsky, N. 142, 164, 169, 170, 181
 Ibler, R. 337
 Ingarden, R. 44, 199
 Ionesco, E. 111
 Irzykowski, K. 185
 Ivanov, V. V. 182, 183, 189, 361
 Jackiewicz, A. 185, 187, 188, 207, 208
 Jackson, D. D. 98
 Jakobson, R. 10, 36, 47, 55, 56, 58, 95, 138, 142, 152, 156, 161, 182, 185, 189, 196, 201, 230, 331, 334, 335, 350, 373, 374, 375
 Janáček, L. 112, 127
 Jaspers, K. 93
 Jernek, K. 372
 Jesenská, M. 26
 Jevrejinov, N. 31, 44, 95, 103
 Jones, L. G. 182
 Kačer, M. 335, 337
 Kafka, F. 26
 Kammerer, P. 249
 Karcevskij, S. I. 187, 340
 Karvaš, P. 233
 Kazantzakis, N. 317
 Keil, H. 308
 Kellerová, H. 265
 Kierkegaard, S. 50
 Kindler, E. 335
 Klír, J. 44, 61, 113, 140, 331, 334, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 350, 373
 Knobloch, F. 336
 Kolman, L. 223
 Komenský, J. A. 29, 49, 139, 196, 333, 338, 359
 Koperník, M. 84
 Korzybski, A. 95, 121, 122
 Kotarbiński, T. 143, 145, 162, 163
 Kozák, J. B. 139, 340
 Kracauer, S. 185
 Kraus, K. 235
 Krausová, N. 327
 Krejčí, F. 224
 Kristevová, J. 308, 309
 Kubašta, V. 296
 Kundera, M. 288
 Kutscher, A. 125
 Laclos, Ch. de 197, 199, 200, 207, 317
 La Fontaine, J. de 204
 Langer, F. 295
 Langerová, S. K. 82, 93, 139
 Lefevr, V. A. 184, 197
 Leibniz, G. W. 66, 145, 336
 Lenya, L. 373, 374
 Lesterová, E. 135
 Lévi-Strauss, C. 95, 144, 166, 182, 183, 201
 Levý, J. 15, 141, 189, 191, 335, 375
 Lissá, Z. 201, 202
 Locke, J. 30, 93
 Loos, A. 30, 235
 Lorenz, K. 235
 Lotman, J. M. 361
 Lukács, G. 143
 Malcolm, N. 359
 Malinowski, B. 29, 95
 Mandelštam, O. E. 182
 Marcus Aurelius 29
 Markus, R. A. 53
 Marty, A. 223
 Marx, K. 93, 143, 144
 Masaryk, J. 336
 Masaryk, T. G. 249
 Matejka, L. 340
 Materna, M. 341, 354
 Materna, P. 336, 361
 Mathesius, V. 161, 213, 214, 215, 216, 217, 223, 236, 238, 369, 375
 Mayenowá, M. R. 142, 201, 203, 204, 205, 207, 208
 McKay, D. M. 30, 95, 373
 McLane, S. 149, 153
 Mead, H. 94
 Melčuk, I. A. 163, 169, 170, 171, 172, 174, 177, 178, 180, 190, 192, 196
 Mendělejev, D. I. 12, 48, 351, 366

Metz, Ch. 184, 185, 187
 Miller, A. 26
 Milne, A. 204
 Mitry, J. 185
 Molière 30
 Morawski, S. 201, 204, 205, 207
 Moreno, I. L. 132
 Morgenstern, O. 110
 Morris, Ch. W. 35, 65, 93, 131, 139, 148, 160, 218, 219, 371, 373
 Mrožek, S. 204
 Mrukliková, B. 169, 184, 185, 186, 188
 Mukařovský, J. 105, 139, 216, 222, 228, 233, 234, 310, 311, 316, 318, 330, 370
 Naess, A. 319
 Neumann, J. von 94, 110
 Nietzsche, F. 357
 Nováček, O. 236
 Offenbach, J. 30, 114, 115
 Ogden, C. K. 93, 139, 334, 340
 O'Neill, E. G. 30, 111
 Osolsobě, L. 375
 Ostrovskij, A. N. 30
 Otruba, M. 335
 Padučevová, J. V. 157, 158, 209
 Pala, K. 336, 361
 Palach, J. 46, 57, 141
 Palek, B. 210, 228, 329, 335
 Panofsky, E. 222, 225
 Pavlov, I. P. 37, 93, 230
 Pečman, R. 238
 Peirce, Ch. S. 30, 53, 93, 136, 149, 154, 156, 170, 216, 227, 228, 229, 242, 267, 297, 313, 348, 373
 Pelc, J. 50, 158, 159, 162, 168, 208, 216, 321
 Perrault, Ch. 262
 Petronius 191
 Pilarová, E. 41
 Pirandello, L. 111
 Pitha, P. 329, 335
 Platón, 48, 51, 93, 130, 246, 291, 307, 308, 309, 311, 333, 350
 Poe, E. A. 191, 192
 Poincaré, H. 369
 Poláček, K. 210, 211, 317, 323
 Poledňák, I. 341, 361
 Popovič, A. 312
 Popper, K. 332
 Porębski, M. 149, 152, 153, 154, 155, 156, 185, 188, 199
 Posner, R. 211
 Pospíšil, J. 249, 354
 Prevignano, C. 14, 338, 361, 367
 Prince, H. 373
 Procházka, M. 49, 290, 300, 335, 336, 337, 361, 375
 Propp, V. J. 196
 Pucholt, V. 29
 Quastler, H. 19
 Quine, W. Van Orman 46, 248, 250, 286, 298
 Rapoport, A. 197
 Rashevsky, N. 90
 Rauschenberg, R. 39, 294, 299, 300
 Reichenbach 314, 321
 Revzin, I. O. 161, 180, 209
 Richards, I. A. 93, 139, 334, 340
 Rosenblueth, A. 9, 67, 73, 118, 205, 240, 242, 248, 272, 279, 289, 305, 347, 364
 Rossi, A. 192
 Rozenberg, G. 149
 Ruesch, J. 97, 102, 106, 198
 Ruskin, J. 278, 370
 Russell, B. 11, 17, 29, 45, 46, 59, 69, 93, 95, 121, 140, 319, 333, 365
 Ryle, G. 159, 283, 359, 369
 Safrai, S. 324
 Saroyan, W. 111
 Sartre, J.-P., 30, 50, 82, 111
 Saussure, F. de 29, 53, 136, 140, 144, 149, 171, 216, 330, 348, 373
 Searle, J. R. 314, 316, 360
 Sebeok, T. A. 47, 48, 49, 50, 138, 142, 147, 156, 160, 161, 208, 242, 373, 374
 Sedláček, K. 112
 Sedláková, M. 335
 Segal, D. M. 182

Sgal, K. 335
 Shakespeare, W. 29, 31, 309, 339
 Shannon, C. 15, 30, 94, 107
 Shapiro, M. 166
 Short, D. 228
 Schaff, A. 18, 82, 140, 160, 168
 Schechner, R. 126, 133, 374
 Schönberg A. 235
 Siatkowski, S. 179
 Siemińska, E. 169, 184, 185, 187
 Skalička, V. 335
 Skalmowski, W. 161, 208
 Smetana, B. 217, 229
 Smoljan, T. A. 184, 197
 Sondheim, S. 373
 Sørensen, H. S. 167, 168, 181, 206, 208
 Sousedik, S. 339
 Sperber, D. 43, 50–52, 55, 246, 328
 Srna, Z. 125
 Stanislavskij, K. S. 42
 Stankiewicz, E. 138
 Steinberg, S. 289
 Steinitz, W. 142
 Sterne, L. 295
 Stich, A. 335
 Stockhausen, K. 133
 Strindberg, A. 111
 Sullivan, A. 114, 115
 Sullivanová, A. 265
 Sus, O. 336, 337
 Suszko, R. 157, 158, 168, 209
 Svoboda, K. 48, 54, 130, 139, 140, 308, 331, 350
 Swift, J. 8, 21, 76, 78, 79, 80, 348
 Sychra, A. 112
 Šaumjan, S. K. 142, 146, 162, 180, 208
 Ščeglov, J. K. 191, 196
 Škvorecký, J. 370
 Švarckopf, B. S. 201, 202, 203
 Škvarkin, V. 30
 Tairov, A. J. 219
 Tardy, V. 337
 Teige, K. 130
 Tesnière, L. 173
 Tichý, P. 223, 264, 266, 331, 333, 334, 336, 339, 340, 360, 375
 Tizian 116
 Toda, M. 109, 349
 Todorov, T. 197, 198, 200, 208
 Tolstoj, L. N. 30
 Tondl, L. 140, 210, 335
 Toporov, V. N. 182, 183
 Toulouse-Lautrec, H. de 116
 Trnka, B. 238
 Trost, P. 48, 350
 Trubeckoj, N. S. 330
 Tsivianová, T. V. 184
 Twardowski, K. 223
 Uexküll, J. von 222
 Ungeheuer, G. 359
 Urban, W. M. 29
 Vachek, J. 340, 375
 Valach, M. 44, 45, 61, 74, 113, 140, 331, 334, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 350, 373
 Vávra, V. 335, 336
 Veblen, T. 95, 103
 Velázquez, D. R. 294
 Veltruský, J. 336, 337, 340, 375
 Verdi, G. 116
 Vergilius, P. V. M. 311
 Vlach, K. 372
 Volkelt, J. 222–227
 Vološinov, V. N. 12, 309, 310, 330, 357, 366
 Voskovec, J. 41, 370, 371, 372, 374
 Wagner, R. 112, 113, 114, 219
 Wallis, M. 169, 179
 Watteau, A. 294
 Weigl, E. 169, 182
 Weill, K. 115, 116
 Weinberger, O. 17
 Weltsch, F. 223, 224, 229
 Werich, J. 41, 370, 371, 372
 Wiener, N. 9, 16, 19, 27, 29, 67, 73, 94, 99, 109, 118, 137, 140, 198, 205, 220, 240, 242, 248, 272, 279, 289, 305, 342, 347, 364, 371, 372, 373
 Wierzbická, A. 171, 201, 204, 205, 207, 208, 211, 307, 311, 312, 322, 323
 Williams, T. 111
 Wilsonová, D. 50, 51, 52, 55, 328
 Winner, T. G. 50

-
- Wittgenstein, L. 16, 17, 29, 46, 62, 85, 93, 140, 141, 235, 333, 347, 350, 352, 359
Wójcik, T. 163, 164, 165
Wollman, F. 44
Woolfová, V. 111
Zajíc, J. 46
Zaliznjak, A. A. 179
Závodský, A. 137
Zawadowski, L. 143, 147, 148, 149, 165, 168, 185, 196, 199
Zawadowski, W. 143, 149, 150, 152, 155, 169, 206
Zich, O. 7, 44, 47, 90, 91, 92, 96, 100–105, 108, 109, 117, 119, 121, 126, 127, 130, 131, 132, 136, 137, 213–238, 270, 281, 290, 300, 305, 309, 316, 331, 333, 334, 336, 340, 352, 363, 371, 372, 375
Zich, O. (ml.) 47, 90, 210, 254, 335, 337, 361, 374
Żółkiewski, S. 142, 143
Żolkovskij, A. K. 143, 163, 169, 170, 171, 172, 174, 177, 178, 180, 185, 188, 190, 191, 192, 196, 208

Ivo Osolsobě
OSTENZE, HRA, JAZYK
(sémiotické studie)

Kniha byla edičně připravena v rámci grantového projektu
Teoretická knihovna (DA01P01OUK024)
financovaného Ministerstvem kultury ČR
a vedeného ediční radou ve složení:
Jiří Trávníček, Miroslav Červenka a Miroslav Balašík

Editor: Jiří Trávníček
Redaktorka: Jitka Cholastová
Obálka a osnova grafické úpravy: Boris Mysliveček
Sazba písmem New Brunswick: Petr M. Dorazil

5. svazek edice
TEORETICKÁ KNIHOVNA
Vydal Host – vydavatelství, s. r. o.
Přízova 12, 602 00 Brno, tel., fax: 543 216 807(09)
e-mail: redakce@hostbrno.cz
roku 2002 jako svou 178. publikaci
Vydání první. 384 stran
Tisk a knihařské zpracování ?????? ???????? ? ???????

Doporučená cena 245 Kč (včetně DPH)