

---

## Milan Jankovič | Otevřenost „díla“ a otevřenost „textu“ (Nad některými podněty Theodora Adorna a Umberta Eka)

Změny v pojetí literárního díla, k nimž dochází ve druhé polovině 20. století, charakterizovala Daniela Hodrová v knize *...na okraji chaosu...* jako „obrat od díla k textu“ (HODROVÁ 2001: 73). Uskutečňoval se – v tvůrčí praxi i v teoretických reflexích nad ní – v nejrůznějších variantách, v nichž se samy pojmy „dílo“ a „text“ proměňovaly. Dílo někdy přijímalo charakter otevřenosti textu, ačkoli se svým pojmoslovím, ale i některými hlubšími motivacemi nadále hlásilo k „dílu“. Právě to je Adornův případ. Umělecké dílo je v *Estetické teorii* Theodora Adorna (posmrtně 1970) pojato dynamicky, ale přece jen jinak, než je tomu v *Otevřeném díle* Umberta Eka (1962). Důraz není u Adorna položen jako u Eka (k němuž se ještě vrátíme) na orientaci k vnímateli, na mnohoznačnost díla počítající už při jeho vytváření s různými způsoby čtení. Dílo samo o sobě je u Adorna „otevřené“, ovšemže zas jinak než v ontologické koncepci Martina Heideggera (HEIDEGGER 1950). Podle Adornova přesvědčení se umělecké dílo podobá Leibnizově monádě, oduševnělé jednotce obdařené vnitřní silou. Monadičnost díla v Adornově pojetí je paradoxní: spíše než neprostupnou uzavřenost představuje silové pole vyzářující svou energii navenek. Vyznačuje se tedy jinak zdůvodněným přesahováním. Důraz je položen na zdrojovou energii díla, pramenící z jeho heterogenity a rozpornosti. Naopak to, čím se dílo u Eka otvíralo vnímateli, totiž komunikativní stránka uměleckého sdělení, je u Adorna – v obrané proti afirmaci a ve shodě s estetickou negací – zproblematizováno. Komunikace nesmí znamenat ztrátu dílem vytvářené estetické distance vůči realitě; ve vztahu k ní se děje jako „nekomunikace“ (ADORNO 1997: 14). Pojem „komunikace“ slouží Adornovi pozoruhodně při pojmenování vztahů mezi prvky díla. Jejich syntéza představuje to, „v čem prvky vzájemně komunikují“ (IBID.: 17). Nezvykle je toho pojmu užito pro označení specifického

„řečového charakteru“ díla, spojeného s osvobozením „od veškeré vnější komunikace“ (IBID.: 221).

Nejednotně, též s jistou nedůvěrou byla Adornova *Estetická teorie* přijata představiteli recepční estetiky. Hans Robert Jauss jí vytknul přehlížení historického procesu umění, neoddelitelného od jeho recepce a neredukovatelného na prostou opozici afirmace a estetické negace. Později se Jauss ke své kritice Adorna vrátil, zčásti ji revidoval a doplnil o ocenění Adornových dřívějších prací, zejména *Dialektiky osvícenství* (1944) a *Filozofie nové hudby* (1948), v nichž shledává – též v opozici vůči novodobým projevům estetické negace ve Francii (Barthes) – ostřejší vidění aporií avantgardního umění naší epochy, k nimž patří nebezpečí jeho společenské izolace (JAUSS 1991/1982: 44–71). Vstřícněji přijal Adornovu *Estetickou teorii* Wolfgang Iser. V *Aktu čtení* (1976) je tato kniha a vedle ní též Adornova *Negativní dialektika* (1966) citována několikrát. Nejde přitom jen o příležitostné citáty, které by měly podepřít tu či onu Iserovu vlastní myšlenku. Je v nich patrná příbuznost obou autorů v tom, jak důsledně domysleli negativitu jako předpoklad tvůrčího činu. V závěru své knihy, kde uvažuje o tom, co přichází na svět skrze fikci a co se v textu ukazuje jako vyprázdnění skutečnostních obsahů, jako konstitutivní prázdno textů (tak jsou Iserem domyšlena a proti svému původnímu smyslu obrácena Ingardenova „místa nedourčenosti“), dovolává se právě Adorna: „všechno, co umělecká díla v sobě obsahují ve formě a materiálu, v duchu a látce, emigrovalo z reality do uměleckých děl a v nich se své reality vzdalo“ (ISER 1976: 353; ADORNO 1997: 140). Anebo jinak: „Umění je ve skutečnosti světem ještě jednou, se světem stejné i nestejné“ (ADORNO 1997: 442).

U nás vyšla Adornova *Estetická teorie* (v překladu Dušana Prokopa) jako jediná z Adornových větších prací až v roce 1997. Jakkoli tento myslitel patřil k levicově orientované německé inteligenci a sdílel jako jeden z představitelů tzv. Frankfurtské školy její sociologické a po určitou dobu i marxismu blízké zaměření, byl u nás v minulém režimu dlouho opomíjen. Nepřijatelná byla Adornova odmítavá kritika socialistického realismu, spojená se zásadním odporem k direktivnímu řízení kultury. Nepřijatelná byla svoboda Adornova myšlení, jež se každému vnějšímu ideologickému omezení vzpíralo. Theodor Adorno byl estetikem moderny. Jeho největší předností byla schopnost kritické distance i k tomu, co mu bylo nejbližší, k moci umění. Jeho osud v situaci „po Osvětlení“, ve světě zaplaveném násilím a utrpením, také však v době, v níž je umění masově zneužívá-

no „uměleckým průmyslem“, se Adornovi jeví jako krajně nejistý, jako utopie, ne-li ovšem rovnou jako naivní iluze nebo promyšlená lež. Představitelem pravdivého umění je pro něho Beckett, u něhož „mysl“ umlká, či lépe: jehož dílo se stává „přelíčením se smyslem“. Je jím také Franz Kafka, jehož „kvazirealistická deskripce hrozivě přibližuje nemožnost“. A je jím ovšem také Joyce se svou představou „díla v pohybu“, která je příbuzná tomu nejživotnějšímu, co nás oslovuje v Adornově estetické kontemplaci...

Orientovat se v záplavě myšlenek, kterými nás tato estetická teorie obdarovává, není snadné. Její autor učinil vše, aby se mechanickému rozškátlování estetických problémů vyhnul. Také text jeho knihy je *work in progress*. Má samozřejmě svůj řád vyznačený v obsahu názvy jednotlivých kapitol i jejich rozvedením do příslušných aspektů, které se opakuje v záhlaví stránek. Nad usměrňujícím utříděním však převažuje vnitřní hybnost. Příklad jediné věty z pasáže „Ztracená samozřejmost umění“: „Tím, že se umění nevyhnutelně zřeklo teologie, neomezeného nároku na pravdivost spásy, že přistoupilo na sekularizaci, bez níž by se nikdy nerozvinulo, odsoudilo se k tomu, že dodalo danému a existujícímu stavu útěchy, jež, zbavena naděje na něco jiného, posílila pouto, ze kterého se autonomie umění chtěla osvobodit“ (ADORNO 1997: 10).

Styl i kompozici Adornovy *Estetické teorie* jsou natolik individuální, že to značně ztěžuje reprodukci myšlenek v ní rozvíjených. Vytrženy z pohyblivého kontextu, v němž se mnohostranně dotýkaly, a parafrázovány běžným jazykem, mohou být snadno nepřiměřeně zjednodušeny. I s vědomím tohoto rizika se chci zastavit alespoň u dvou tematických okruhů Adornovy teorie. V prvním bude ústřední „Krise smyslu“ (pasáž začínající na s. 202), ve druhém „Procesuálnost estetické zkušenosti, dílo jako proces“ (pasáž začínající na s. 231). Mezi oběma tématy je hlubší vztah. Vývoj k negaci smyslu, prokazatelný v moderním umění, vyvolával naléhavě otázku smyslu umění vůbec.

V zestručněném sledu postupují Adornovy myšlenky na téma „krise smyslu“ asi takto:

V tradiční estetice a v tradičním umění byl kladen důraz na totalitu díla jakožto souvislost smyslu, který byl v souladu s metafyzickým obsahem. Udržet takto pojatou souvislost smyslu bylo pro umělce stále těžší. Emancipace subjektu podemlela představy předem daného a smysl propůjčujícího řádu. Připisovat jsoucnu nějaký pozitivní smysl se stalo vzhledem k historickým zkušenostem afirmativní

lží. Podezření z afirmace padalo na souvislost zakládající smysl; díla se obrací proti ní a proti smyslu vůbec. V této souvislosti je připomenuto Beckettovo dílo jako „přelíčení se smyslem“ (ADORNO 1997: 203). Bylo by ovšem zavádějící zůstat v daném případě u prostého konstatování negace smyslu: „Emancipace uměleckých děl od jejich smyslu se stává esteticky smysluplnou, jakmile se realizuje v estetickém materiálu: právě proto, že estetický smysl není zajedno s teologickým. Umělecká díla, která se zbavují zdání smysluplnosti, neztrácejí proto svou podobnost řeči. Vyslovují se stejnou určitostí jako tradiční díla smysl absence svého smyslu“ (IBID.). Mohou v tomto směru, jak ukazuje Adorno jinde, v obsáhlé studii věnované dramatu *Konec hry* (v knize *Poznámky k literatuře*, 1981), dospívat opět ke koncentraci, která je běžné řeči nedostupná.

Nepřehlédnutelné jsou Adornovy postřehy, které naznačují, jak se negace syntézy proměňuje v princip ztvárňování. Montáž, střih, impulzy detailů, disonance, fenomény deformace rozrušují organickou jednotu více než kdykoli dříve, ale prosazují se též jako prvky nové umělecké řeči. Poměr celku a částí se mění v neprospěch předzjednané jednoty. Přitom však je nutné s ní nadále počítat. „Kategorie jako jednota, ba ani harmonie nezmizely kritikou smyslu beze stopy. Určitá antiteze každého uměleckého díla k pouhé empirii vyžaduje jeho koherenci“ (ADORNO 1997: 207).

Pasáž o procesualnosti estetické zkušenosti a o díle pojatém jako proces by mohla na předchozí tezi přímo navazovat (v knize se tak děje o několik stránek dál). Znovu se zde vrací problém jednoty, která se střetá s odporem heterogenních a nezformovaných prvků. Dílo je podle Adorna silovým polem svých antagonismů, avšak – a tady je třeba zpozornět – je jím vlastně jen jako na chvíli zastavený pohyb, sedimentovaný do objektu. Neboť mimo něj „by běžely izolované síly vedle sebe, nebo by se rozdělily“ (IBID.: 233). V díle jsou přivedeny k integraci, ale jejich napětí trvá a stává se vnitřním předpokladem proměny díla v čase. Vždy jinými konstelacemi svých možností a jinými rozpory odpovídají díla na to, vůči čemu jsou jiná, na danou realitu, a stávají se tak sociálními fakty. Mění se tedy též objektivně, nikoli pouze recepčně: „síla v nich vázaná žije“ (IBID.: 253).

Adornovy formulace postihují procesy probíhající uvnitř děl s velkou výrazností: „Co v uměleckých dílech praská, je zvuk tření antagonistických momentů, jež umělecká díla usilují spojit; jde o psaní [zvýraznil MJ] nejen proto, že jako ve znacích řeči se jeho procesualnost dešifruje v jeho objektivaci. Procesuální ráz uměleckých děl

není nic jiného než jejich časové jádro“ (IBID.: 233). Zvýraznil jsem slovo „psaní“, charakterizující u Adorna i na jiných místech svéprávnost aktu utváření a jeho závažnost. Adorno připomíná v pasáži o záhadnosti uměleckých děl listy Kleeovy, které se blíží načmáranému písmu a působí jako „hieroglyfy, k nimž kód byl ztracen“ (IBID.: 166). Adornem užívané slovo *Schrift* je tady asi nejbližší francouzskému *écriture*. I tento činitel patří k imanentní dynamičnosti díla jako něčeho fixovaného, a přece pohyblivého. Části nejsou danostmi, nýbrž „silovými centry, která ženou k celku“ (IBID.: 234). Taková je představa „otevřenosti“, kterou zdůraznila *Estetická teorie* Theodora Adorna. Svým zaměřením na vnitřní antinomičnost uměleckého díla připomíná Adornovo pojetí Mukařovského výklad *Dialektických rozporů v moderním umění* (MUKAŘOVSKÝ 1966/1935: 255–265). Oba přístupy, jakkoli metodologicky vzdálené, položily důraz na potenciální dynamičnost díla založenou už v jeho rozporuplné jednotě.

Podstatný přínos k pojetí „díla v pohybu“ představuje práce Umberta Eka *Otevřené dílo* (Eco 1962, rozšířené vydání 1967). Fenomén „otevřenosti“ zde sehrál novou roli. Stal se klíčovým pro rozpoznání nekončící interakce mezi dílem a jeho přijetím, interakce, v níž se samo „dílo“ svým způsobem vždy znovu stává tím čím je; ukazuje totiž, čím vším může pro příjemce být, stejně jako se v témž dění neustále aktivizuje recepce, aby byla schopná přijmout výzvy textu. Zaměnil jsem nenadále dílo „textem“ s plným vědomím, že tuto záměnu bude třeba nějak vysvětlit. Prozatím ji zdůvodňuji titulem první části *Otevřeného díla*: „Forma a neurčitost v poetikách přítomnosti“. Je to totiž právě významová neurčitost a mnohoznačnost příznačná pro novodobé poetiky, která rozkmitává hranice „díla“, alespoň v jeho tradičním pojetí, a nabízí pružnější označení „text“. Tím samozřejmě nemizí otázka strukturovanosti, určitosti formativních sil prosazujících se v různorodých procesech přijetí a programujících v té či oné míře jeho ráz. Nemizí otázka **tohoto textu**, která nutně nastupuje tam, kde jsme se ptali na specifičnost **tohoto** díla. Stále zřetelnější sémiotická orientace dává u Eka takovým otázkám nový smysl. Terminologicky zůstává ovšem Eco zprvu u „díla“ nebo, pokud zdůrazňuje svoje navazování na teorii informace, u „zprávy“.

Obeznamenost s přínosem Ekova estetického myšlení je u nás – v porovnání s Adornem – dozajista větší (VLADISLAV 1968: 163–172; ŠTĚPÁNKOVÁ 1968: 73–78; HODROVÁ 1988: 101–107). To nám umožňuje, abychom se v něm na chvíli soustředili jen na určitou otáz-

ku. Je to otázka paradoxního komunikativního přínosu moderních poetik: na jedné straně rozšiřují estetickou senzibilitu a jejím prostřednictvím „otvírají“ vnímatelovo vědomí novým obrazům světa i jeho vlastních možností; na druhé straně stupňují svou originalitou nebo i ezoteričností komunikační napětí až k dichotomii. K tomu jsem pro zamyšlení vybral z široké nabídky Ekova díla několik podnětů. Vyjdeme z výkladu Joyceovy poetiky ve druhé části *Otevřeného díla*.

V úvodní pasáži k rozboru Joyceovy prózy *Finnegans Wake* (Plačky nad Fineganem) je její plán – jak se nabízí při prvním čtení – charakterizován takto: „je jasný, ale nesrozumitelný, smysluplný, ale bez významu; rozpoznáváme jeho **co**, nikoli však jeho **proč**“ (Eco 1973/1967: 391). Takto vyhoceným rozparem mezi rozehraným **smyslem** a náročně – jako otázka – zadaným **významem** jsme uváděni do světa tohoto Joyceova díla (nebo prostě jen „textu“?) k jehož vnitřní, z chaosu vyvstávající koherenci, byť mnohovýznamné, jsme Ekovým výkladem dováděni. Zaznamenejme: rozehraný **smysl** je spojen s nesamozřejmým, „odsunutým“ (jak tomu říkal Barthes) či prostě **čekajícím významem**. V pojednání o Estetické zprávě (v knize *Úvod do sémiotiky*, v níž jsou některé náměty *Otevřeného díla* precizovány), pojmenoval Eco tento rozpor jako napětí mezi „logikou označujících“ a „otevřeným procesem interpretace“. Estetická zpráva je „ve vztahu ke kódu strukturovaná dvojznačně a neustále proměňuje své denotace v konotace, což nás přivádí k tomu, abychom vůči ní zkoušeli vždy nové kódy. Tak necháváme do její **prázd- né** formy vtékat stále nové významy; ty jsou logikou označujících **kontrolovány**, což udržuje dialektiku mezi svobodou interpretace a věrností strukturovanému kontextu zprávy“ (Eco 1972: 162–163). Zaznamenejme: pod označením „estetická zpráva“ je připomenuto nutné napětí mezi osobitým kódem uměleckého díla a jeho interpretací: jenom tak se zpráva či dílo (či text) může stávat **výzvou**.

V knize *Hranice interpretace* (1990) je Eco svému předmětu (v jehož pozadí je stále *Otevřené dílo*) ještě blíže. Je jakožto **text** potenciálně nekonečný, což ale neznamená, že každý interpretační akt je vůči němu stejně oprávněný. „Hranice interpretace spadají vjedno s právy textu, což ale neznamená: s právy autora“ (Eco 1992/1990: 22). Problematiku interpretace probírá Eco v této knize z mnoha stran. Pro nás jsou opět důležité ty pasáže, v nichž se Eco zabývá takovou interpretační situací, která neposkytuje oporu v prokazatelné intenci autora ani v doložitelném vztahu k určitému re-

ferentu, a zdá se tudíž být (podle Derridy, s nímž Eco polemizuje) nevymežitelná, jako „řeč uvězněná do nekonečné hry označujících“ (Eco 1992: 431). Podle Eka je tomu jinak: „Jakmile bylo takové komplexní representamen, jakým může být text, napsáno, získává povahu sémiotické nezávislosti, a intence autora se může stát irelevantní vzhledem k textu-objektu, o němž předpokládáme, že bude interpretován přiměřeně kulturně stanoveným semiotickým zákonům“ (Eco 1992: 437). Z tohoto předpokladu vyvozuje pak Eco s odkazem k Peircovi důležitou myšlenku: „Protože se text-objekt nachází před očima svého interpreta, stává se sám dynamickým objektem“ (IBID.). Můžeme zde ponechat stranou Ekovo filozofické zdůvodnění tohoto pojmu, obracející se proti dekonstruktivisticky pojaté, ničím neohraňované a libovolné semióze (totiž: její transcendentální signifikát není podle Eka dán předem, nýbrž je pohybuje cílem pokračujícího procesu) a podtrhnout pro nás nejzávažnější aspekt Ekova uvažování: je jím opět hledisko vnímatele, tentokrát domyšlené i vzhledem k tomu, co jsme dříve označili jako **tento text**. Nikoli jednotlivý vnímatel, **nýbrž společenství interpretů tohoto textu** je instancí smysluplnosti interpretace. „Toto společenství může sice použít text jako hravý způsob (*Spielweise*) pro neomezenou semiózu, musí ale nad tím v určitých situacích dospět ke shodě, že »hru úvah« (*play of musement*) je třeba na chvíli přerušit [...]. Symboly rostou, ale nezůstávají prázdné“ (Eco 1992: 440). Myslím, že i tento posun bylo ještě třeba naznačit, máme-li mít o Ekově *Otevřeném díle* a o perspektivách, které rozvrhlo, určitější představu.

Uzavírám: umělecké dílo se nám nejprve (v Adornově *Estetické teorii*) ukázalo jako „otevřené“ ve své dynamické imanenci. Výklad jeho otevřenosti získal nový rozměr v pojetí Umberta Eka, pro něž byla rozhodující interakce mezi dílem a jeho vnímatelem. Na tomto vztahu lze založit přístup ke zvláštnostem novodobých poetik. Příznačné je pro ně přesahování rozehraného smyslu nad určitostí výsledného významu. Teoreticky lze z tohoto konceptu vytěžit interpretační předpoklad díla-textu, který není jen nekonečnou hrou označujících, nýbrž vždy též hrou o smysl, platnou pro společenství těch, kdo se na této hře podílejí.

## ■ LITERATURA

ADORNO, Theodor Wiesengrund  
1997/1970 *Estetická teorie*; přel. Dušan Prokop (Praha: Panglos)

ECO, Umberto

1972/1968 „Die ästhetische Botschaft“; in týž: *Einführung in die Semiotik* (München: Fink), s. 145–166

1973/1967 *Das offene Kunstwerk* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

1992/1990 *Die Grenzen der Interpretation* (München – Wien: Carl Hansen)

HEIDEGGER, Martin

1950 „Der urprung des Kunstwerkes“; in týž: *Holzwege* (Frankfurt a. M.: V. Klostermann)

HODROVÁ, Daniela

1988 „Eco, Umberto: Otevřené dílo“; in *Průvodce po světové literární teorii* (Praha: Panorama), s. 101–107

2001 „Dílo a text“; in táž (ed.): *...na okraji chaosu...* (Praha: Torst)

ISER, Wolfgang

1976 *Der Akt des Lesens* (München: Fink)

JAUSS, Hans Robert

1991/1982 *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 „Dialektické rozpory v moderním umění“; in týž: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), s. 255–265

ŠTĚPÁNKOVÁ, Julie

1968 „Otevřené dílo“; *Orientace* III, č. 3, s. 73–78

VLADISLAV, Jan

1968 „Otevřené dílo – otevřený svět“; *Světová literatura* XIII, č. 5, s. 163–172