

ního výkonu jako význam určený smyslem hledaných intencí. V odkrývání onoho významu, k němuž intence míří, intendujeme zpětně i smysl těmito intencím. Jejich částečnou příslušnost k tělu bychom chtěli nazvat *i n t e n z í*. V sémantickém plánu jazyka se pro smyslovou intenzi (konotace) využívá pragmatického kritéria smyslu, kterého je s to použít uživatel jazyka. Ovšem intencionální struktura v médiu jazyka může být předem dána fixací a příslušnými kódy, intencionální prostor se však teprve vytváří. To také znamená, že k vyšetření prvního není třeba druhého. K odhalení druhého je zřejmě zapotřebí uchovat si původní jednotu celku, k němuž, jak jsme se pokusili naznačit, přináležejí bytostně a smysluplně i naše původní zkušenost.

-
- 1 J.Patočka, *Prirodzený sveta a fenomenológia*, sb. *Existencialismus a fenomenológia*, Bratislava, 1967, str. 53-58.
 - 2 A.Schutz, *Collected Papers II*, The Hague 1964, str.119.

Z P R Á V A O D I S K U S I

Diskusi k referátu M.JANKOVIČE *P e r s p e -*
k t i v y s é m a n t i c k é h o g e s t a zahájil
K.CHVATÍK. Řekl, že sám referát končil otázkami, naznače-
ním určitých mezí a nových problémů, které se dnes vynořu-
jí před tímto pojmem a vlastně před celým pojmovým apará-
tem, který strukturalismus rozvinul. Pracovalo se s ním
po řadu let jako se systémem neobyčejně koherentním a plod-
ným. Právě pojem sémantického gesta může být jedním z klí-
čových pojmů, který umožní položit si otázku dalších možno-
stí pojmového aparátu strukturalistické literární teorie a
strukturalistické estetiky.

Jankovič problém exponoval v souvislosti s Mukařov-
ského statí *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, v souvislosti
s problémem nezáměrnosti ve výstavbě uměleckého díla. Zde
Chvatík připomněl O.Suse, který upozornil v souvislosti
s pojmem "struktura" na to, že představa uspořádanosti,
vnitřní prokomponovanosti a celistvosti uměleckého díla,
která je východiskem Mukařovského teoretického systému, ne-
odpovídá zcela současnému vývoji umění. Mukařovského kon-
cepce estetiky a literární teorie byla aktivně rozvíjena
do konce čtyřicátých let; proto - podle Chvatíka - zachy-
cuje uměleckou realitu klasické avantgardy po surrealismu,
ale nové umělecké tendence, které se vynořují po válce

a v poslední době, nejsou už tak precizně teoreticky zobecněny. Fakta ve vývoji umění samotného (literatury, ale především výtvarného umění) dnes upozorňují na určité problémy při použití strukturalistické metody.

Chvatík nepřistupuje k pojmu sémantické gesto z hlediska interpretace vnitřní, imanentní. Polemizoval s tím, že Jankovič neustále pracuje s pojmem uměleckého díla jako s něčím, co je jasné nebo dané. V určitých okamžicích vývoje je třeba i tady se obrátit k tomu, co je mimo samotný systém, a položit si otázku: Jaká je situace tohoto díla, co je toto dílo, které se předpokládá jako dané. Jankovič hovořil o tom, že smyslem díla je esteticky obohacovat člověka - tedy estetická složka. Po diskusích o její uznání je považována estetická funkce, estetická hodnota za podstatnou pro literární umělecké dílo. Model estetického uměleckého díla nebo literárního díla se však dnes dostává do rozporu s realitou současných uměleckých tendencí. Tyto tendence se obracejí právě proti estetické složce - a to nejen v praxi, v různých manifestech, uměleckých konkretizacích, ale i teoreticky. Estetická funkce je zde shledávána jako něco filosoficky antikvovaného. Estetická dimenze jistě nezmizí tím, že konkrétní umělecké tendence jsou orientovány antiesteticky. Je však třeba onen latentní, samozřejmý předpoklad, že máme co dělat s výtvozem, který je zaměřen na estetické působení, podrobit zkoumání. Musí být znovu položena otázka: Jak se estetická dimenze díla, kterou předpokládáme (s níž se pak kalkuluje v celém pojmosloví - viz sémantické gesto), realizuje v dílech, která jsou vysloveně antiestetická, anti-umělecky zaměřená,

kteřá tedy ve své vnitřní výstavbě akcentují právě dokumentárnost, autentičnost a rozrušují tak jakoukoli systémovost, strukturovanost? Díla tohoto typu ruší implicitní předpoklad esteticky orientovaného uměleckého díla. Bude zda tedy třeba diferencovat a vypracovat celou typologii současných uměleckých tendencí (například v literatuře). Jankovič vychází z určitého modelu uměleckého díla, zaměřeného ke kontemplaci, uměleckého díla, které není významově jednoznačné. Protože však víme, že existují i díla významově jednoznačná, je třeba provést předběžnou typologii děl, s nimiž se pracuje, a zabránit tak předčasným zobecněním.

K.Chvatík se nakonec vyslovil pro užívání termínu sémantické gesto i za této - jak řekl - nové situace, protože otázka "významového sjednocení" přetrvávala. Podle jeho mínění není však rozhodující významové sjednocení realizované v textu, popřípadě intence vložená do něho autorem, ale významové sjednocení, které provádí příjemce. Hledání smyslu čili proces významového sjednocování je v rovině příjemce aktuální i u tendencí antiestetických, které významovou jednotu maximálně rozrušují či dokonce programově popírají (zejména ve výtvarném umění; například stroj přenesený do výstavní síně).

Na Chvatíkův diskusní příspěvek bezprostředně reagovala R.GREBENÍČKOVÁ. Polemizovala nejprve s omezením platnosti strukturalistické metody na období určité umělecké praxe. Stejně ruský formalismus jako metoda strukturního rozboru uměleckého díla byl vytvořen na základě paralelně probíhajících avantgardních směrů. Současně však byl konstituován jako obecná metoda platná pro literární historii

nejrůznějších období. Apelativní směry nejsou ničím novým, prosazovaly se již ve dvacátých letech. Stejně tak se vystupovalo a protiestetickými programy. R. Grebeníčková pokládá užívání pojmu "estetický" v tomto smyslu za nepřesné a žádá jeho vymezení.

K. CHVATÍK potom smysl svých námitek upřesnil. Řekl, že nechce pochybovat o strukturalismu jako metodě, že však pokládá za potřebné klást otázku pojmu "literárního díla". A to je užší otázka než problém metody, jedná se o představu díla jako takového. Zde, pokud jde o minulost, je evidentní, že jak ruští formalisté, tak čeští strukturalisté nezaložili svoji metodu jenom na analýze soudobých uměleckých proudů, ale často - u Mukařovského především - na analýze děl 19. století. Minulost tak byla aktualizována, viděna očima literátů i teoretiků, kteří byli současníky moderního umění. Tuto okolnost několikrát zdůrazňoval R. Jakobson. Estetická dimenze byla promítána do analýzy uměleckých děl, která původně - v době svého vzniku - tuto estetickou dimenzi neměla. Je však rozdíl v tom, jsou-li určité postupy, získané z analýzy soudobého umění, promítány nazpět, a mezi tím, přináší-li umělecký vývoj nějaké nové momenty pro pojetí uměleckého díla. Zde už nejde o otázku minulosti, ale o otázku přítomnosti, popřípadě některých vývojových tendencí nejaktuálnějších.

K. HAUSENBLAS se vyslovil spíše obecně k problematice sémantického gestu než přímo k samému referátu. Řekl, že už sám termín "gesto" nám navozuje několik otázek. Gesto je typ znaku, jistý způsob realizace znaku. Gesto ve své sféře, v níž funguje primárně, to znamená ve sféře gestikulace

v širokém smyslu, může mít zase hodnotu znaku různého: může být indexové gesto, symbolické gesto, může být ikonické gesto. A ptáme se: má také sémantické gesto tuto platnost?

U Mukařovského není pojem sémantického gestu představen zcela jednotně. Proměňuje se jednak v různých etapách, ale byl představen různě i ve studii Genetika smyslu v Máchově poesii, která je pro tento pojem základní. Pohybuje se v určitém rozpětí, jehož póly jsou stránka tvarová a stránka významová. Formulace, že jde o "společný jmenovatel, na který lze převést významové složky", stojí na pólu významovém. Vypadá, jako by šlo téměř o obecný prvek významu. Jsou však také jiné formulace, převažující (Hausenblas jim přitakal jako plodným aspektům sémantického gestu), a ty poukazují na organizaci tvarové stránky díla. Fakt, že i v jedné studii má Mukařovský několikero pojetí, není náhodný, je naopak výrazem toho, že sám tento pojem je spojnicí mezi stránkou tvarovou a stránkou významovou. Smysl tohoto pojmu, jeho zavedení, jeho propracování, jeho výklad na konkrétních autorech směřuje k tomu, aby byla ukázána na jedné z nejvyšších, nejobecnějších rovin souvztažnost mezi tvarem a významem. Hausenblas prohlásil pak sémantické gesto za princip tvarový, který je též nositelem nějaké významové náplně.

Mukařovský ve své snaze o integraci všech složek v díle nestaví do popředí napětí stránky tvarové a stránky významové, spíše je překrývá. Ve studii o Máchovi z r. 1928 definuje formu - podle převládajících tendencí formalistických koncepcí - jakožto integrální pojem v díle. Když přešel na významovou interpretaci díla, hledá sjednocení v ro-

vině sémantické. Přestože se Mukařovský programově několikrát vyslovuje k tomu, že rozdíl mezi formou a obsahem je třeba překonat, tento rozdíl se objevuje v různých formách znovu, protože je to rozdíl základní. Je vlastní znakovým strukturám právě proto, že jsou znakové. Mukařovský sám v této souvislosti mluví o dualitě: "Všechny složky díla ukázaly se zároveň a nerozdílně jako nositelé tvaru i jako činitelé významu a celé dílo se objevilo jako složitá souhra sil" (Poetika na střední škole, 1947). Hausenblas vyslovil přesvědčení, že snaha nepoužívat protikladu formy a obsahu je pouze dočasná, a upozornil na Studie z estetiky, kde R. Ingarden provedl analýzu vztahu mezi formou a obsahem v devateré interpretaci. Taková analýza umožňuje upustit od některých překonaných řešení této otázky a přidržet se těch, jež si podrží svou platnost.

Idea jednoty, která je sémantickým gestem programově zdůrazňována, byla patosem první etapy strukturalismu a my zatím zůstáváme pod jejím vlivem. Když se podíváme na konkrétní charakteristiky sémantických gest u jednotlivých autorů, které Mukařovský provedl, například na máchovskou, jak je tam tato jednota vlastně formulována? Jak vypadá konkrétní charakteristika Máchova sémantického gesta? Objevuje se v několika podobě, když prochází jednotlivými rovinami: jazykovou, tematickou atd. Vybereme-li základní momenty, je to rozkloubení významové soudržnosti větné, uvolněnost syžetu, konfrontace navzájem nesourodých významových jednotek. Až poslední definování tohoto pojmu je: budování na souhře navzájem nezávislých významů. Čili vlastně více je tady momentů dezintegrovaných než integrovaných. Zřejmě

se zde projevil fakt, že v uměleckém díle se uplatňují oba tyto póly.

Tato neočividná skloubenost není vlastní jen nejnovější tvorbě umělecké; je stará asi jako umění samo. Jenom v jistých případech víc vystupuje do popředí. Neměli bychom tedy mluvit přímo o jednotě, ale spíš o integračních silách nebo bychom měli používat jiných pojmů, jako je třeba koherence, nebo - a to Hausenblas podtrhl - mluvit o souvztáznosti mezi složkami. Důvod viděl v tom, že jakmile je něco zasazeno do jednoho celku, vznikají vztahy souvztáznosti. Objevuje nám je interpretace. A to je něco principiálně jiného, než přímý vztah díla k zobrazované skutečnosti.

K. Hausenblas souhlasil s Jankovičem v tom, že to, k čemu dál pojem sémantického gesta poslouží, je ona stránka, kterou nazýváme dynamikou výstavby textu nebo jeho smyslu. Mukařovský si kladl otázku, jak se uskutečňuje významový proud, významová akumulace. Tyto stránky se zdají být pro budoucnost velmi důležité, ale přiznejme si, že zatím máme mnohem propracovanější aparát pro statické, globálně dané pojetí díla než pro tuto dynamiku. To neplatí jen pro komunikáty umělecké, ale i pro interpretaci každého jazykového projevu. V syntaxi i všude jinde stále chápeme struktury jakoby hotové, jakoby dané. Hausenblas se na tomto místě vyslovil pro přijetí Ingardenovy teze o uměleckém díle, které má v jeho pojetí dvojí existenci: v díle existuje zároveň začátek i konec, ale i začátek existuje před koncem. Tato dvojíto je principiální a my jsme zatím hodně dlužní druhé stránce, procesuální. Sem spadá všechno "utváření

smyslu" a podobné otázky. Chybí nám však dosud pro takové zkoumání pojmový aparát.

Jak vypadají konkrétní charakteristiky sémantického gesta, které Mukařovský provedl? Jsou velice propracované a jsou to, jak víme, práce, které představují to nejlepší, co bylo o studovaných autorech napsáno. Ukazuje se však - a to nechce být nějaká laciná kritika - že tu je ještě mnohé k roviidování. Tak například u Máchy jsou nejen tvé- né principy, které strukturu rozklubují, ale i opačné tendence. Jde o některé složky, které spínají strukturu zase dohromady. Zdá se tedy, že se sémantickým gestem nejsme ještě ani u Máchy hotovi. Otázky vystupují i nad trojicí výkladů o Čapkoví, Olbrachtovi a Vančurovi. U charakteristiky sémantického gesta Olbrachtova můžeme těžko mluvit o sémantickém gestu, které by platilo pro všechny roviny a všechny složky díla, když se sám Mukařovský o něm vyslovuje všeobecně a zkoumá vlastně jen dějovou strukturu, syžetovou stránku díla. K propracování pojmu sémantického gesta bude zřejmě třeba vyjít i od takových konkrétních věcí.

K.Hausenblas vyslovil přesvědčení, že sémantické gesto nelze definovat jednotně pro celou oblast struktury. Také už proto, že musíme pojmenovávat, tedy lexikálně a gramaticky montovat výpovědi o čistě tvarových strukturách. A zde vždycky dochází k určitému zkreslení. Tato otázka zůstává otevřeným problémem.

K.Hausenblas pokládal dále za nejdůležitější konfrontovat sémantické gesto s jinými pojmy. Jankovič to také naznačil, když mluvil o vztahu k technice, k metodě, ke stylu a k dalším pojmům. Hausenblas však nesoouhlasil s tím,

že to jsou jen sedimenty vzhledem k sémantickému gestu. I tyto pojmy - řekl - představují určitou oblast, vzhledem ke které se bude možná zdát zase jiný pojem "sedimentem"; zkrátka: je to struktura nazíraná z různých aspektů. A to by bylo třeba propracovat.

Pojem sémantického gesta se u Mukařovského zrodil v souvislosti s propracováváním znakové, semiotické koncepce díla. A protože zatím neznáme lepší, je třeba počítat s důsledky, které z ní plynou. Znaková teorie je postavena na kooperaci označovaného a označujícího. Tato souvztažnost, z které se také pojem sémantického gesta zrodil, je centrální. Dnes bychom pochopitelně vzali navíc v úvahu vztahy kontextů a další jiné, protože sám jazykový projev je nemyšlitelný bez spoluúčasti různých kódů a norem, které zde spolupracují. I do kooperace označovaného a označujícího - jak ukázal například Červenka (ve své práci o významové výstavbě díla) - se promítá na nejrůznějších rovinách, že to není čára, že to není rovina, ale že jde o celou síť vztahů v souvztažnosti označovaného a označujícího. Sem se promítá například i taková problematika, jako je ona monosubjektivnost a intersubjektivnost. Hausenblas uzavřel, že tyto otázky mohou ustoupit do pozadí, teprve až bude podána zcela jiná koncepce než semiotická.

Další poznámky k problematice referátu M.Jankoviče přednesl M.ČERVENKA. Vyjádřil mínění, že konkrétní analýzy, jak je Mukařovský provedl, svědčí o tom, že "sémantické gesto" je pojem převážně syntaktický. Jde velmi často o způsob spojování elementů.

Závažným problémem zůstává pojetí sémantického gesta

jako znaku. Gesto skutečně (což je základem Mukařovského metafory při použití tohoto pojmu) je samo známkem, který má svoje označující a označované. Tak může být relativně smluvený nebo stabilizovaný třeba pohyb ruky, jemuž přikládáme nějaký význam. Hausenblas se tázal, zda je "gesto" index, ikona nebo symbol. Při podobném položení otázky vidíme právě metaforickou podobu Mukařovského pojmu. Kdybychom stejně interpretovali "sémantické gesto", pak by už - podle Červenky - tento pojem konkuroval s jinými. Představme si, že bychom k sémantickému gestu přiřazovali nějaké označující a označované, když se zřejmě shodujeme na tom, že je to něco, co je už na hranicích jiného označujícího a jiného označovaného struktury konkrétního díla. Nastává tedy potřeba, abychom se distancovali od zvěčňování tohoto pojmu, od toho, abychom ho viděli jako nějakou entitu v díle. Je to operativní pojem, který slouží především jistému postupu analýzy, ke shrnutí výsledků, které umožnila.

Dále Červenka vyslovil nesouhlas s tím, že Jankovič označil to, co nazývá sémantickou technikou, za sediment jakési aktivity, který lze sice ze sémantického gesta odvodit, ale který už tím klesá vlastně o stupeň níž, k jakému - si vyprazdňování; to znamená, že se tak zřikáme jistých možností, které máme při bezprostředním vdechnutí sémantického gesta. Pro účely analýzy můžeme pochopitelně - a není to v rozporu s tím, co existuje v díle samotném - předpokládat existenci jakéhosi ohniska, do něhož se sbíhají síly významové i tvarové. Pojem sémantického gesta zůstává však přitom na jiné rovině, než jsou pojmy tvar a význam, protože jde o pojem operativní.

M.Červenka se pak v závěru klonil k tomu, mluvit spíše než o gestu o "gestikulaci", tj. o způsobu, jakým se zachází s materiálem a jakým je pořádán trvale, v procesu. Nikoli v tom významu jediného aktu, který postaví dovnitř díla nějaký střed - a teď na jedné straně se nám následkem toho rozvrství významy, na straně druhé tvary. Tady existuje jakási síť a spleť a my zavádíme pojem sémantického gesta proto, abychom si vysvětlili a konstatovali tuto aktivitu, respektive podstatu těchto operací. Vyslovil pak ještě souhlas s tím, co řekl Hausenblas o napětí mezi jazykem analýzy a jazykem literární struktury samotné. Navrhl nemluvit v tomto případě ještě o "sjednocení", ale o "sjednocování", což by snad také otevřelo jakési další možnosti v problematice významové jednoty.

Do diskuse pak přispěl Z.PEŠAT. Upozornil na to, že K.Hausenblas vyhmátl příznačnou věc, která v celém průběhu práce s pojmem sémantického gesta v strukturalistickém období - a zvláště u Mukařovského - nebyla vlastně nikdy přesně vyjasněna. Sémantické gesto je problémem zejména tehdy, má-li být vyjádřeno několika slovy.

Pešat pak řekl, že sémantické gesto pokládá za jisté vodítko, jistou směrnicí, jak vstupovat do díla; směrnicí obecnou, která pomáhá proniknout k jistým podstatným napětím a protikladům v díle samotném, proniknout k jeho strukturování, k jeho vnitřní výstavbě, k jeho skladbě. V tomto smyslu polemizoval s formulací Červenkovou, který v daném pojmu hledal "shrnutí" výsledků analýzy. Pešat vyslovil přesvědčení, že budeme-li přistupovat k sémantickému gestu jako k obecnému vodítku, mohl by tento pojem přežít problém,

který nadhodil Chvatík. Přestože víme o existenci antiestetických teorií, nesmíme zapomenout, že i u díla, které vznikne na jejich základě, může být "antiestetismus" jistým prvkem estetického projevu, chce-li se toto dílo včlenit do vlastního procesu umění. Jinak by ani nemohlo být v našem zorném úhlu, nemuselo by nás zajímat. Budeme-li sémantické gesto chápat takto, proč bychom s jeho pomocí nedovedli najít přístup i k dílu, v němž mají větší funkci jisté "neestetické" postupy? Proč bychom se nemohli - když se tyto postupy včlení do procesu umění a když pro umění prokáží trvalejší platnost - i k takovým dílům dostat touto cestou?

M.JANKOVIČ se v odpovědi na diskusi pokusil vyrovnat zejména s námitkami K.Chvatíka a M.Červenky. Nereagoval přímo na jednotlivé námitky, ale snažil se spíše upřesnit představu, z níž při formulování referátu vyšel.

Pozornost věnoval nejprve estetické dimenzi. Prohlásil, že se při řešení tohoto problému drží Kantova modelu, který - podle jeho slov - postačí i na ty nejsoučasnější umělecké výboje. Jde totiž o to, že nějaké bezúčelové zjevování věcí nás hodnotově oslovuje. A oslovuje nás v tom, co je pro nás nejniternější: v naší otevřené lidské struktuře. Přitom si uvědomujeme, že t o t a l i t a našeho vztahování k světu se může objevit právě jako i n - t e n z i t a onoho bezúčelového zjevování oslovujících nás věcí. A umělecké dílo není ničím jiným, než progresivní oblastí takového prezentování věcí. To je nejširší možné pojetí. Patří sem potom i ta díla, která už nekladou důraz na akt utváření, jednotu tvaru apod., nýbrž jen

na to, že prezentují věc (ať už vzatou z přírody nebo z výroby, ze společenské praxe) řečeným způsobem. Jankovič vyslovil přesvědčení, že v takové prezentaci je už obsažena gestace (bezúčelového tvarového "oslovení"). Tím se také pokusil pojem sémantického gesta vztáhnout i na takzvané protiestetické umělecké projevy.

Dále polemizoval Jankovič s námitkou Červenkovou. V pojmu "sémantické gesto" mu nejde o nějaký pomyslný střed mezi tvarem a smyslem, ale o možnost otevřít si prostor k otázce, jak se vlastně řečená bezúčelová prezentace věcí (v níž intenzita zjevování věcí může oslovovat neše celkové vztahování k světu) děje v díle a jaká struktura tomu odpovídá. Podněty Mukařovského pomohly tento problém exponovat. Jde o strukturu iniciativního, mimořádně intenzifikovaného, nesamozřejmého a neustále rozrušovaného vztahu mezi nositeli smyslu a smyslem. To je Mukařovského základní představa: smyslutvorný proces vystavený samoučelné pozornosti.

V čem vlastně spočívá ona tvarová iniciace? Prostředky zde pro nás - na rozdíl od běžného jazykového projevu - nejsou jen "prostředky", nejsou služebné, nýbrž jsou právě významově iniciativní. Zatímco však u Mukařovského jde především o iniciaci zřejmého tvaru, zdůraznil Jankovič smyslutvorné podněty před evidentním tvarem (v oblasti "nezáměrnosti", jíž sám Mukařovský věnoval soustředěnou pozornost).

Řečené napětí tvaru a smyslu nezastihneme ve vnějších obrysech. Víme, že po velmi nuancované tvarové analýze následuje často velmi hrubý odhad toho, čemu se říká "vidění světa", "vztah ke skutečnosti", "životní pocit" atd. To, co

se nám jevílo jako "rozehraný význam", se potom rozestupuje ve všeobecniny (jen v tomto smyslu prý Jankovič mluvil o "sedimentech"); ve všeobecninu postojí a ve všeobecninu stylu, které se takto vydělují z původní akce. Jen tam, kde se uplatňuje iniciační smyslutvorné napětí a poutá samodůvělně naši pozornost, je v původním výkonu estetická energie, která je dostupná našemu prožitku i naší reflexi o něm. V tom spočívá - podle Jankoviče - vlastní problematika sémantického gesta.

Estetická energie má ovšem své výstupy; jsou v podstatě dva. Jednak (a tady Jankovič odpovídal Chvatíkoví) se tvarová gestace, mířící k hodnotám, tvarová iniciace sama usazuje, vyděluje v ustálené estetické významy, konvence, normy, kánony. Udrží se celý "jazyk" těchto výsledků izolovaných z původních akcí. Na druhé straně celá estetická energie jako by se ztrácela, mizela v intenzifikaci významů mimoestetických (o tom viz R. Kalivoda ve sborníku *Struktura a smysl literárního díla*). Na tomto místě Jankovič odkázal na starší rozlišení Richarda Hamana, který uvádí tři způsoby uplatnění estetického: dekorativní, reklamní a prožitkový. Dekorativní by zřejmě odpovídal onomu vyčleňování estetické energie v izolované estetické významy. Reklamní (a propagační) zřejmě odpovídá situaci, kdy se estetická energie proměňuje v intenzifikaci mimoestetických významů. A konečně, zdá se, jsme tuto energii schopni zachycovat ještě v nějaké původnější podobě, kdy je právě iniciací, začátkem či založením našeho existenciálně podstatného prožívání světa. Intimní vztah onoho "co" a "jak", tj. bezprostřední hodnotové cítění, které se projevuje jistým posunem

v zacházení s tvary, je pak nějakým počátkem "smyslu". Teprve odtud ovlivňuje další, již nespecifické významy, které z původní gestace mohou být osvětleny, ozářeny.

V souvislosti se sémantickým gestem řekl ještě Jankovič, že příspěvek K. Hausenblase naznačil možnosti i potřebu dalšího rozlišení (a porovnání řečeného pojmu s pojmy jinými, příbuznými). Vyslovil souhlas s Pešatem, ale i s Červenkou v tom, že jde konec konců o pojem operativní. Hlavní pozornost je v něm obrácena na rozehrávající významovou energii (výstavbu díla); nejde o orientaci k významům výsledným. Proto se však také omezení tohoto přístupu projeví vždycky tam, kde se z pozorování a reflektování tvarového působení nakonec vyvodí jednoduchá zevšeobecňující formula (kterou lze navíc, jak to vidíme v pozdějším vývoji Mukařovského, přímočaře připojit k determinujícím motivacím).

Následovala diskuse k referátu Z. PEŠATA V ý s t a v - b a d í l a a v n ě j š í k o n t e x t . Prvním diskutujícím byl M. ČERVENKA. Polemizoval s tezí, že nelze pokládat osobnost autora za vnější konkretizaci díla. Řekl, že také soubor životních projevů osobnosti je určitou strukturou. Neměli bychom vylučovat veřejnou - nebo neveřejnou - aktivitu z popisu osobnosti a soustřeďovat se jenom k dílu. Jde o to, abychom viděli kvalitativní práh, který mezi těmito různými projevy je, a nevykládali jedno druhým nebo nesnažili se jedno podříditi druhému. Kontext celé struktury osobnosti v souhrnu jejích životních projevů skutečně existuje, a to i pro vnímatele. Není možno zbavovat konkretizace literárních děl toho, co vnímatel ví o jiných životních akti-

vitách autora. Jistě by nikdo neoponoval tomu, že pro konkretizaci jedné básnické knížky má význam jiná básnická kniha. Proč by nemohl mít také význam jiný veřejný počin autora, proč by nemohl vrhat světlo na konkretizaci jeho díla? Je to jeden z kontextů, velmi intimně spjatých s dílem, který tady hraje svoji roli. Souhrn životních projevů osobnosti se u některých autorů projevuje dokonce i přímo v literárním díle.

M.KOZLÍKOVÁ upozornila v souvislosti s Pešatovým referátem na to, že Ingarde neodlišuje dost dobře mezi jazykovým projevem uměleckým a mimouměleckým. I způsob, jakým určuje vrstvy literárního díla, postihuje nejen umělecké literární dílo, ale je charakteristický pro každý jazykový projev. "Schematičnost" plně navyčerpává podstatu žádného jazykového projevu. Chybí zde konfrontace s normami, s kódy.

M.Kozlíková se dále vyslovila proti počezení pojmu "ideální konkretizace". Navrhla hovořit o "adekvátní konkretizaci". Pro její užívání je třeba vymezit, co adekvátní konkretizace znamená pro každý průsečík jednotlivého historického období. Jde vlastně o konkretizaci literárního díla konfrontovaného s určitým historickým stavem norem.

M.OTRUBA hovořil k problému, do jaké míry je třeba brát při konkretizacích na vědomí momenty, týkající se přímo osoby spisovatele. Upozornil na to, jak bylo čteno dílo B.Němcové v 19.století. Babička byla přijata jako výpověď o autorčině mládí. I ostatní beletristické dílo Němcové se dostávalo do pozice díla, kde autor vypráví, co zažil. Moment tvůrce se vlastně ztrácí a Němcová je pak jakýmsi referentem o skutečnosti. Protože se nezachovaly žádné její

poznámky, nevědělo se, kdy její jednotlivé povídky vznikaly. Datovaly se proto podle látky (například Karla se kladla do období, kdy Němcová žila na Chodsku atd.).

Naše vědomí o biografii spisovatele působí na to, jak umělecké dílo konkretizujeme. V daném případě Němcové nebylo umělecké dílo konkretizováno ani tak jako umělecké dílo, jako spíše jisté zprostředkování skutečnosti. To se týkalo i Babičky. Takových příkladů by se našlo víc.

Otruba přitakal Pešatovu referátu v tom, že se brání hodnocení konkretizací, to znamená snaze hierarchizovat je podle míry správnosti. Je třeba si uvědomit, že umělecké dílo neexistuje jinak nežli konkretizováno, čili každý dokument o konkretizaci je dokumentem o sociální existenci díla. Zůstává naléhavým úkolem nalézt takovou operační rovinu, v níž bychom tyto dokumenty dokázali svou interpretací dovést na stejný stupeň porovnatelnosti. Řečeno nejobecněji, znamená to vytvořit si metajazyk, který nám umožní pracovat s dokumenty různé povahy. Když jednotlivé výpovědi dovedeme na takovou rovinu, že jsou srovnatelné, je možné je klasifikovat i historicky. Otruba vyslovil přesvědčení, že teprve zde začíná seriózní práce s problematikou konkretizace. Podtrhl pak ještě, že doklady o konkretizaci je třeba interpretovat tak, aby nebyly ovlivněny interpretovým postojem.

Poté odpověděl Z.PEŠAT na jednotlivé diskusní příspěvky. V odpovědi M.Červenkové řekl, že nevylučuje psychofyzickou osobnost autora z literárněhistorického bádání. Zdůraznil však, že ji vyloučil jakožto "kontext" v duchu formulace F.Vodičky, tedy ze souhrnu vnějších okolností umož-

ňujících e s t e t i c k é v nímání a prožívání díla. Všechny doklady, které uvedl Ingarden, jsou doklady pro poznání díla vůbec, pro otázky genetické. Možnost estetického vnímání díla není přece závislá na tom, že autor přejal jistý moment z jiného autora. Pro vlastní akt estetického vnímání nejsou podstatné ani osobní rysy, které souvisejí s jistým tvůrčím procesem.

Dále se Pešat věnoval příspěvku M.Kozlíkové. Upozornila správně na to, že Ingarden nedostatečně rozlišil jazykový projev umělecký od jazykového projevu neuměleckého. Tak například "místa nedourčenosti" nejsou jen problémem projevu uměleckého, nýbrž vůbec jazykového. Jak by potom měla právě v nich spočívat podstata uměleckého projevu a podstata jeho životnosti?

Složitější - řekl - je to s otázkou adekvátnosti konkretizace. Podle Kozlíkové spočívá v konfrontaci díla s historickým stavem norem. Podle toho jsou si konkretizace v čase jistým způsobem rovný, i když jsou různé. Pešat vyslovil přesvědčení, že rozhodující kritérium, které musíme zavést, spočívá v rozlišení estetické konkretizace od ostatních. To se týká též příspěvku M.Otruby. Východisko je v tom, že je třeba odlišit pravé (totiž estetické) konkretizace od falešných; konkretizací je mnoho a jsou nejružnějšího druhu. Příklady, které uváděl Otruba, jsou opět příklady falešných konkretizací, protože nevycházejí z estetické realizace díla, nýbrž z realizace dokumentární. Problém je v tom, jak vybrat z různorodého materiálu ty doklady, které hovoří o skutečném, estetickém životě díla v jisté době. Jinou věcí je práce historika s konkretiza-

cemi všeho druhu, mají-li podat celkové svědectví o sociálním životě díla. Budeme-li zkoumat sociální život díla v různých epochách(jeho historický ohlas), budeme ovšem zkoumat i takzvané falešné konkretizace. Jestliže však chceme prostřednictvím konkretizací a jejich studia dospět k hlubšímu poznání díla, k poznání jeho všeobecné (umělecké) hodnoty, musíme ze všech konkretizací oddělit ty, které k řečené hodnotě směřují, tj. především podávají nové poznání o tvaru díla.

Obsah druhého dne symposia tvořily referáty A.Hamana, R.Pytlíka a P.Blažíčka a diskuse k nim.

Diskusní pořad zahájil V.KOCHOL. Řekl, že pro náplň právě konaného symposia - a vlastně i vývoj a směřování uměnovědného bádání je příznačné, že se začíná orientovat na sféru konzumenta. Zapomínalo se na to, že se po napsání díla začíná něco nového, tj. historie jeho vlastního života. Zatím jsme se však nepoměrně víc zabývali historií vzniku díla čili vztahem autor-dílo. Historie života díla, jak funguje, jaké má osudy, to všechno jsou otázky, které se nejen zanedbaly, ale které vlastně nebyly dosud nastoleny.

Co se o tom ví? Vlastně jen to, jak je dílo přijímáno, popřípadě jaké bezprostřední ohlasy vyvolává, jestli se kolem jeho autora objevují epigoni či dokonce škola.To však samo o sobě nevyčerpává oblast konkretizace. V.Kochol na tomto místě připomněl Pešatovo rozlišení adekvátní a neadekvátní konkretizace, tj. podle jeho slov takové kon-

kratizace, která dílu odpovídá nebo neodpovídá. Samo nastolení podobné problematiky však vychází už z toho, že se preferuje dílo. Vychází tedy z dřívější tradice (toto hlediště rozpracoval strukturalismus, ale i formalismus).

Dílo dokazuje svou životnost tím, že se nabízí ke konkretizaci, že je toho aktu schopno. V.Kochol ukázal na příkladu Shakespeara i našeho Máchy, jak každá doba interpretuje autora podle toho, co je příznačné pro její myšlení a literární kontext. Která věda by se měla těmito problémy zabývat, ne-li literární? Interpretace si nemůže těchto otázek nevšimnout. Donesedávna stál v centru pozornosti autor, (ještě Šalda řekl, že "dílo je odštěpek autora"), potom to bylo dílo samo - a nyní se zřejmě těžiště přesune na konzumenta (ovšem v širším smyslu konkretizace). Aspekt bádání tak bude rozšířen v tom smyslu, že naše pozornost bude směřovat za dokončené dílo k tomu, jak dílo a v jakých různých podobách žije.

Pak následovala diskuse k referátu A.HAMANA

K otázce individuality v umění. Nejprve promluvil L.HEJDÁNEK, který ocenil autorovu snahu otevřít novou cestu uplatněním terminologie, převzaté z jiného oboru. Připomněl, že poměrně malý rozsah přednášky však znamená, že zde mohl být předveden jen skelet složitých myšlenkových operací, a představuje tedy zatím spíš jistý poukaz na možný směr. Nosnost této cesty se může ukázat jen při velmi podrobném kritickém zpracování. Problémy totiž nejsou řešeny novou nomenklaturou.

Jeden z takových problémů, který se v referátu jenom ozval (nejde tady o připomínku k celku), se týká otázky

individualizace. A.Haman ji viděl ve směru, který se otáčí zády k archetypům, který směřuje k tomu, co je náhodné nebo co je alespoň improvizací. L.Hejdánek naproti tomu zdůraznil, že individualizace je vždycky organizující, pořádací, programová aktivita. Individualita je vždy cosi, co je nepravděpodobné, co směřuje od stavů více pravděpodobných k stavům méně pravděpodobným. Individualizace je tedy proces neentropický, v žádném případě nesplývá s linií nahodilosti. Nahodilost je zaměřena opačně, to znamená ve směru entropie, je jakýmsi skluzem stavů méně pravděpodobných k pravděpodobnějším. V tomto smyslu je třeba nahodilost chápat jako zdánlivou nahodilost, tedy nahodilost z určitých předpokladů, v určité perspektivě. Avšak poznání toho, co je pro individualizaci a individualitu podstatné, vždycky vyžaduje nalezení roviny, z níž se tato individualizace jeví jako organizovanější, jako uspořádanější. A zde potom spočívá další možnost k rozpoznání nové uspořádanosti - a to takové, která pouze od starých archetypů přechází k novým, ale obecně vzato zůstává u archetypů, ať už u archetypů uměleckých nebo neuměleckých, ať už jsou archetypy fixovány v oblasti tradice umělecké tvorby, nebo společenské tradice vůbec.

Druhá možnost tkví potom v tom, že se tvorba a individualizace orientuje na jakési problematické "nearchetypické" archetypy, tedy archetypy, které znamenají nikoliv fixovanost, ale otevřenost, a které tedy - řečeno na rovině gnozeologické, noetické - nepředpokládají určité tradiční řešení, ale otevírají prostor, v němž se má objevit to, co je ukazováno v pravdě, kde se otevírá prostor pro pravdu, která není součástí archetypů.

L.Hejdánek je v tomto smyslu přesvědčen, že rozhodující otázka se otevírá teprve za předpokladu, když si uvědomíme, že individualizace, individuálnost tvorby umělecké i jakékoliv jiné je pouze jinou - novou - organizací, tedy procesem neentropickým, procesem protináhodnostním, protinahodilým. Na této rovině zbývá rozhodnout, zda to, k čemu se dospívá, k čemu se mívá, jsou archetypy ve starém smyslu - i když nové - anebo zda to jsou ty nearchetypické archetypy, které otvírají situaci, problém, otázku apod.

V diskusi vystoupil dále M.JANKOVIČ. Ocenil na Hamanově referátu pokus o jistou typologii estetické dimenze. Jankovič připomněl, že dnes přehlížená problematika antropologických konstant (tedy jistých stabilizovaných a svou paměť stále udržujících estetických významů) se vždy po jisté době hlásí o své. Připomněl dvě nové publikace, obě slovenské (Váross - Estetično, umenie, človek; Miko - Estetika výrazu).

Právě v této souvislosti přitakal Hamanově snaze typologizovat oblast estetických významů, zejména protikladem zmrazovaných archetypů a improvizované hry.

Haman - podle Jankoviče - správně připomněl, že individuální aktivitu, která se uplatňuje na pozadí a vzhledem k trvající tradici, nemůžeme ve významové výstavbě zastihovat přímo, ale vždy vzhledem k horizontům žánrů. (Jankovič na tomto místě uvedl svou zkušenost z práce o Haškovi.)

Následovala odpověď na podněty diskuse, kterou přednesl autor referátu A.HAMAN. K otázce improvizace, které se věnoval L.Hejdánek, Haman řekl, že improvizace a individualizace v sobě samozřejmě jakýsi rozpor obsahují. Vyslo-

vil přesvědčení, že by se dal tento rozpor překlenout dialektickým stanoviskem, které například hájí vůči strukturalistům Sartre, totiž že improvizace charakterizuje právě onen přechod od starých archetypů k novým, to znamená jakousi fázi rozkladu staré totality a - možno říci - tušení, naznačování totality nové, která se teprve vynořuje v budoucnosti. Právě nejasnost nového archetypu umožňuje, že do popředí vystupuje prvek rozkladný, prvek rozkladu staré totality. Pak je tedy rozkladnost zdánlivá, protože směřuje už k novému skladu, který však není ještě zřetelný.

K tématům referátu R.PYTLÍKA *O s o b n o s t a d í l o* přednesla nejprve příspěvek N.KRAUSOVÁ. Připomněla, že sledujeme-li přítomnost autora v literárním díle, vystupuje autor jako jeden člen dichotomie: autor - vypravěč. Autora nemůžeme s vypravěčem ztotožňovat. Ukazuje se to v próze především tam, kde jde o Ich-formu. Ich-Erzähler není autor. Tak, jako jsou v literárním díle indexovitě rozptýlené znaky vypravěče, podobně - i když méně výrazně - jsou v něm rozptýlené a přítomné i znaky autora.

Ingarden rozlišuje několikerou podobu autora v literárním díle: 1) autor jako psychofyzická osoba, 2) autor jako postava, vystupující v díle jako lyrický subjekt, 3) autor jako organizující, stmelující princip díla, jako organizátor (možno říci: přítomnost autora jako jisté sémantické gesto).

N.Krausová vyslovila přesvědčení, že nás - jako strukturalisty - může především zajímat autor v posledních dvou podobách. Jde především o to, jak se přítomnost autora pro-

jevuje v textu. Rozlišila dvě možnosti uchopení jeho situace v díle. První probíhá na rovině výpovědi (ve smyslu logickém, ne lingvistickém) čili jedná se o přítomnost ingardenovských soudů "sensu stricto" v porovnání s quasi soudy, kterými je - podle Ingardena - literární dílo. Jinými slovy: jde o přítomnost autorského metažazyka v předmětném jazyku vypravěče.

Za druhé: na rovině, které není přímo realizována jazykem, neboli, jak říká Sartre, "en travers la langue", a nikoli "par la langue". N.Krausová podala vysvětlení na konkrétním příkladě. Analýza Mannova Doktora Fausta ukázala, že ironie, která je nejvýraznější složkou tohoto díla, není vyjádřena jazykovými složkami čili není věcí vypravěče (v tomto případě přímého vypravěče), ale autora. Tato ironie se projevuje až ve vztahu autor - vnímatel.

Přítomnost autora se dále projevuje v kompozici, v případě Mannově především v takzvané montážní technice. Tento přímý vypravěč neví, že jeho autentický text (on jej aspoň za autentický pokládá), není autentickým textem, ale že je montáží cizího textu. Čili je to zase záležitost autora. Dále to lze sledovat v rozdělení kapitol, v kompozici motivů, popřípadě rozvíjení funkcí ve smyslu proppovské a v rozvíjení ještě menších významových složek v takové funkci, jak to chápe Barthes. I zde je vždy cítit přítomnost autora a ne vypravěče, vypravěč neví, že jistá odpověď na tu či onu funkci bude umístěna tam nebo onam.

M.ČERVENKA vyzdvihl v Pytlíkově referátu utříděnost. Celá práce se mu jevila jako dotvořený výsledek zkušenosti s konkrétním literárním dílem a jako přesvědčivé dolažení

této zkušenosti do teoretických názorů. Řekl, že by Pytlíkovy názory vystoupily ještě plastičtější, kdyby studovaný jev kontrastoval s opačným typem, než je ten, o němž se hovořilo. Tendencí zcela protikladnou je snaha po maximální verbalizaci situačního kontextu a jeho převedení do sféry zobrazeného světa, do sféry fikce. Znalci Haškova díla by asi jistě rozeznali stopy tohoto postupu právě ve Švejkovi, kde se setkáváme s jistými panoramatickými úvahami o situaci nebo o poměrech v armádě. Relikty tohoto postupu jsou tam také, což svědčí o improvizacním a svým způsobem nedbalém způsobu pojetí celého díla. Podobně, jako se do Švejka vůbec usazují fragmenty už schematizovaných literárních postupů, usadil se tam i tento. To je tedy právě opačný způsob než ten, který spoléhá na společnou zážitkovou sféru a odkazuje k ní, aniž by ji verbalizoval.

Prvek intersubjektivit může spočívat ve společné zážitkové sféře, o které se vlastně nemusíme šířit, protože je navozena zdáním, že všichni sedíme v jedné hospodě. To se jeví jako odkaz ke společným zážitkům, historickým zážitkům celých generací. V tomto případě jde spíše o situaci historickou než o situaci subjektu. Červenka vyslovil přesvědčení, že tyto odkazy vnášejí do díla jakýsi významový podtext bezprostředního kontaktu mezi autorem a jeho posluchači. Když se například v románě hovoří o místě, ležícím někde v Praze, které "všichni" znají, jako by se vytyčoval nebo signalizoval jistý okruh, ke kterému se vyprávění obrací. Přitom je zajímavé, že se předpokládá sféra společných zkušeností, repertoár zážitků, který by se dal dokonce z díla abstrahovat a který je předpokladem tohoto

způsobu vyjádření situace.

V závěru Pytlíkova referátu se objevila teze, že situační kontext - nazíraný z hlediska subjektu - reprezentuje reálné a tedy "nezáměrné" prvky v básnickém díle na rozdíl od přístupu, kdy autor vědomě vytváří dílo jenom jako znakový systém. Červenka upozornil, že je třeba se na druhé straně zamyslet neprojevuje-li se zde vzájemné přelévání mezi už artikulovanou skutečností a mezi dílem a neprojevuje-li se to i na přístupu ke konkrétní skutečnosti, k situaci. Tedy zdali zase životní situace nedostává rysy umělecké záměrnosti. Když se mluví o mystifikaci a podobných záležitostech, je třeba si připomenout, že Hašek byl středem jistých společností a vědomým tvůrcem určitých životních situací. Proces "znezáměrnění" díla má tedy také svou protiváhu. Dílo takto znezáměrněné a skutečnost takto prosycená samoučelným (ne-li přímo uměleckým) vytvářením si vycházejí vstříc.

R.PYTLÍK odpověděl na diskusní příspěvky. Řekl, že ve formulaci, týkající se "situace", vědomě jen naznačil určité výhledy k problematice básnické osobnosti, vztahu mezi dílem jako významovou jednotkou a jeho širšími semiologickými okruhy. Zde bude ještě třeba dalších konkrétních studií. To znamená, jak to už řekl Červenka, všimnout si nejen případů, kdy se životní situace v díle projevuje tak markantně jako u Haška (kdy jde o dílo, které se vzpírá normou daným zákonitostem básnické metody, básnické dotvořenosti, celistvosti formy), ale všimnout si této problematiky i tam, kde se situace projevuje svou nepřítomností a kde se dílo stává výrazným ztělesněním oné spoustřednosti až do polohy abstrakt-

ních systémů. Jde například o verbální objektivizace životní situace v díle Březinové. I z historického srovnání generace let devadesátých, jejímž význačným představitelem je Březina, a generacenastupující by bylo lze dospět k řadě zobecnění, v nichž by se ukázala problematika "situace" ještě dialektičtější, než jak to mohlo být naznačeno v případě Haškově.

K otázce vypravěče, vznesené N.Krausovou, Pytlík řekl, že jde o správnou připomínku, ale že mu v této práci nešlo o konkrétní rozbor díla a jeho struktury, tedy ani o zmíněné formace vypravěče. Pozornost byla zaměřena především na vztah životopisného bádání k rozboru díla. Dále bude asi nutno dovést tyto úvahy ke konkrétním aplikacím. Nadhozená otázka je nicméně zajímavá. U Ingardena vzniká přímo propast mezi oblastí autora jako psychofyzické osobnosti a mezi formacemi přítomnosti autora ve formě subjektu díla, vypravěče nebo dokonce titulní postavy. Pytlík vyslovil přesvědčení, že semiotické pojetí do značné míry umožňuje řečenou propast překlenout, i když je na druhé straně třeba být opatrný v aplikaci obecných semiotických zásad na konkrétní literární rozbor. Každý přístup, každá metoda mají svá omezení. Ovšem vzhledem k tomu, že biografické studium bylo v poslední době vývojem vědy negováno a stalo se značně problematickým, ukazuje se nesporná cena semiotického přístupu. Ten totiž umožňuje využít životopisné studium tak, že nedojde k narušení metodické čistoty literárněvědné práce; jejím základem zůstává analýza díla.

Pořad symposia byl uzavřen diskusí k referátu P. BLAŽÍČKA, který se jmenoval *P o k u s o k r i t é r i u m e s t e t i c k é h o d n o t y*. M. JANKOVIČ, který diskusi zahájil, se nejprve přihlásil ke koncepci, z které vyšel P. Blažíček. Záleží především na smyslutvorném aktu, na smyslu v akci, ve zrodu a v dění, protože jen v něm se může uskutečnit ono přesahování, transcendence k nedanému. A tedy vlastní tvořivý akt.

Blažíček vidí celý problém v takovém zorném úhlu, z něhož je zřejmé, že smyslutvorný proces leží či odehrává se mezi dílem a vnímatelem, tedy ne pouze v napětí mezi jednotlivými složkami díla. Nezvykle působící napětí těchto složek může být nanejvýš jistým "oslovením", které se nás dožaduje. Teprve tehdy, když přijmeme výzvu díla, dojde k onomu smyslutvornému dění.

Ke koncepci práce měl Jankovič určité připomínky. Za prvé: půdou smyslutvornosti není jenom názornost, názorné představení věci v díle, *dargestellte Welt* (ve smyslu například Ingardenově). V jistém díle může být tato vrstva základem, ale v jiném zase může oslovující podnět vycházet odjinud než z představeného názorného světa. Tím se tedy zásadně připouští, že podnět k smyslutvorné akci může vycházet z kteréhokoli ohniště tvarové aktivity díla. Druhá kritická poznámka souvisí s první. Snad proto, že důraz byl zcela přenesen na napětí mezi dílem a námi, nebyl v Blažíčkově koncepci dostatečně vzat v úvahu ohled na "oslovující" v díle samém, na podnět. Je pravda, že dílo nám nakonec dává to, co od nás přijímá, ale zkušeností je právě tak prokázáno, že už zvláštní nastavení k světu, které umožňuje dobírat

se jeho hlubších významových souvislostí (jak to bylo Blažíčkem vyloženo), je následkem jistého impulsu *d í l a*, jistého způsobu jeho *u t v á ř e n í*. Z tohoto hlediska pak striktně vymezená hranice mezi světem díla a světem ná jeho podkladě námi vytvářeném nebude tak zcela striktní. Impuls k zaujetí onoho zvláštního postoje, v němž můžeme v samostatném upnutí k smyslutvornému aktu transcendovat dané, se děje konec konců akce znakové osnovy díla. Všechno, co je v díle na první pohled jen znakové, může mít onu "oslovující" funkci. Impuls k nějakému "vykročení" se ovšem děje jakoby proti proudu znakovosti, respektive proti proudu jejího usazování se v daném.

Poslední poznámka se vztahovala k závěru referátu. Už po několikáté se během symposia zavadilo o dimenzi estetickou. Mluvílo se o kráse jako perspektivě dálky atd. A znovu se připomíná rozpor, že tato dimenze má svoji výstupní fázi (konstituce výsledných zkonvencionalizovaných významů přijímaných potom všeobecně) a svoji fázi iniciační, ve které může být programově prohlašována za *n o n e s t e t i c k o u*, *p r o t i e s t e t i c k o u*. Jankovič se zeptal, jestli by i podle Blažíčka bylo možno problém "kráasy" takto pojmut nebo zda měl na mysli ještě zásadnější spor mezi oblastí estetickou a iniciační.

Dalším diskutujícím byl M. ČERVENKA. Řekl, že během referátu, z něhož prý lze mnohé uznat za objektivně platné, došlo k jistým záměnám, které byly zřejmě nevědomé (neměly alespoň zřetelné zdůvodnění). První dvojice, před níž nás referát staví, je dvojice umělecké dílo a estetický objekt, který vzniká v konkretizaci. Červenka souhlasil s tím, že

nikoliv umělecké dílo, ale estetický objekt je předmětem hodnocení a hodnotových výroků. Vzápětí však prý Blažičkovi vystala druhá dvojice: tam, kde byl dřív estetický objekt, zaujalo jeho místo umělecké dílo. Jako jeho protiklad vystupuje text. Na této základně je pak podnikána kritika takzvaných scientistních přístupů, a to z toho důvodu, že se zabývají pouze textem a nemohou prý proto říci podstatné o uměleckém díle. Umělecké dílo však tady znamená něco jiného než přetím, znamená zde vlastně estetický objekt, který je konkretizací vnímatelovou.

Až ve třetím stadiu (zde Červenka znovu souhlasil) nastupuje chápání uměleckého díla jako něčeho, co existuje potenciálně a co je zdrojem možností k tomu, aby se rozehrálo významové bohatství při každém vnímatelském aktu, aby vznikaly estetické objekty různé hloubky atd. Zde ovšem by ta - chceme-li - scientistní analýza přišla opět ke svým právním, protože umělecké dílo musí mít ve své potencialitě předpoklady pro to, aby mohlo být podkladem pro vznik estetického objektu. Předpoklady hodnoty jsou pak už vědeckému rozboru přístupné. Jde skutečně jen o předpoklady, protože se pohybujeme pouze v rovině potencialit.

V diskusi pokračoval M. JÚZL. Přednesl, že jeho oborem není literatura, ale hudba, a vyslovil naději, že toto srovnání snad bude k užitku. Řekl, že pokládá za podstatné rozlišit estetickou hodnotu a uměleckou hodnotu. Když tak neučiníme, budeme váhat s analýzou. Připomněl náměty, které se vynořily kolem otázky zážitku: člověk musí být pro vnímání toho či onoho díla připraven právě v oblasti zážitkové. Tento jev platí podle Jůzla právě pro to, co se ozna-

čuje za estetickou hodnotu; ta je totiž skutečně individuální, možná i neopakovatelná a v každém případě neverifikovatelná, protože pro každého z nás může mít estetickou hodnotu něco jiného. V tomto bodě bývá pak nejednou estetická hodnota ztotožněna s uměleckou. Stává se to třeba politikům, když z vlastních uměleckých zážitků vyvozují požadavky pro umění vůbec.

Pokud jde o uměleckou hodnotu, je podle Jůzla situace poněkud jiná. Je zde také možné vyjít z oblasti zážitkové a přejít do oblasti scientistické. Lze tedy o ní něco říci a lze - dokonce - vést důkaz, to znamená převést celý problém skutečně do roviny vědy. Zde by pak, řekl M. Jůzl, nebyl tak skeptický jako referent, i když je s ním třeba souhlasit v tom, že problém transcendence, tvorby smyslu atd. zůstává otevřen. Připomněl v této souvislosti i Jan-kovičovu myšlenku, že nám zde nesmí zmizet ze zřetele základ, tj. dílo jako objekt.

Kde tedy hledat kritérium? Objektivní kritérium skutečně neexistuje (ve smyslu nějakého měřítka, které přiložíme, a výsledek je hotov). Jakýsi úběžník zde však přece jen je - a Jůzl vyslovil přesvědčení, že je v hledisku antropocentrickém, to znamená, že se člověk sám prosazuje v dílech tím, co ví o sobě, a jeho prostřednictvím vlastně vychází najevo, co ví lidstvo samo o sobě. V tomto smyslu není v umění jeden trend, ale všechno, co je spjato s autenticitou, znamená, že člověk se sám o sobě dozvídá stále víc a vtahuje prostřednictvím uměleckého díla stále nové sféry do vlastního sebepoznání. Dílo samo se potom vlastně stává materiálem, na němž můžeme toto rozvíjení sebepo-

znání sledovat a studovat. Není to však jen jedna možná cesta, cest je mnoho.

K Červenkové otázce, zda zkoumáme umělecké dílo nebo estetický objekt, Jůzl řekl, že estetický objekt už představuje hodnocení; například různá provedení Beethovenovy Eroicy. V hudební vědě je základem partitura a vedle ní existují její různé interpretace. Skladbu samu tedy buď přímo slyšíme, nebo si ji představujeme při čtení partitury, nebo si ji přehráváme, to znamená, že základ, tedy to, co nazýváme uměleckým dílem, interpretujeme, a to, co slyšíme, je vlastně už estetický objekt.

Estetický objekt představuje naše hodnocení. Celý problém spočívá v tom, dostat se zpátky k dílu samotnému. Interpretace díla je závislá na tom, co nám dílo nabízí z hlediska antropocentrického. Hodnotou pak je podle Jůzla, co se už s dílem podařilo udělat. Můžeme proto vést důkaz ve smyslu vědy, že třeba Shakespeara nebo Beethoven jsou hodnotateli v dějinách umění. A to díky tomu, že víme, co bylo před nimi, co bylo po nich a jaký spojovací článek nabízejí.

Kritika je na pomezí estetického a uměleckého hodnocení. Když kritik referuje například o divadelním představení, podává především referát o tom, jak na něho působilo. Předpokládáme, že zde je bohatá empirie, zázemí, o kterém mluvil P. Blažiček. Když však proti němu vystoupí jiný kritik a každý z nich chce svůj názor obhájit, musí uvádět doklady (např. souvislosti historické) - musí tedy přinést také určité důkazy, a opouští tak sféru čistého zážitku.

M. JANKOVIČ připomněl rozlišení různých aspektů hodnoty, které bylo provedeno na půdě českého strukturalismu

(hodnota vývojová - aktuální hodnota - všeobecná hodnota). Nejobtížnější je přístup k poslední z nich. Mukařovský sám ho hledal několikrát a pokaždé trochu jinak. Jednou to bylo s připuštěním onoho ne dost jasného a stále znepokojujícího antropologického základu, nějakých konstant, které si každá generace, směr, jedinec formují po svém, přičemž riskují, zda na ose obecně platného budou trvalým přínosem. - Dále Jankovič nadhodil tento problém: budeme-li důslední, zjistíme, že to poslední, k čemu umělecké dílo dává svým ustrojením impuls, je prostě navození onoho napětí zrodu smyslu z aktivity nesoucích jej kvalit. To je ovšem velmi neurčitě. Dílo by se tak mohlo proměnit v množství neintegrovatelných, nijak nepředepsaných možností. Musíme si proto klást otázku, zda dílo přece jen neprofiluje naše konkretizace nějakým určitějším, pro co má například Husserl pojem "Urstiftung" (tvůrčí vklad). Při každé nové interpretaci dílo tento svůj původní náboj prosazuje, děje se to ovšem ve značně proměnlivém působení už jeho tvarových kvalit. (Když Lipatti zahrál Chopina zcela nepředpokládaným způsobem, co vlastně učinil? Uvolnil určité, dosud přehlížené tvarové kvality, respektive kvality, jež dosud byly integrovány složkami nadřazenými, a učinil z nich samých iniciační podněty smyslu. Tak ukázal k nové možnosti tvarového působení díla a zároveň poukázal k jeho skrytým základním potenciálům.)

Kosík v Dialektice konkrétního mluví o "časování" díla. To je jistě správné, třeba však podotknout, že takové "časování" nespočívá jenom v tom, že je dílo v různých kontextech přiznávána zvenčí jistá (měnící se) platnost. Takby zanikla otázka, čím v těchto různých momentech dílo ukazuje

k sobě samému, k jádru svých specifických možností.

Do diskuse se opět přihlásil M. JÚZL. Prohlásil, že nesouhlasí s Mukařovským, pokud mluví o a n t r o p o l o g i c k é konstantě. Jůzl mluvil vědomě o a n t r o p o c e n t r i s m u, v němž nejde o konstanty, ale o proces sebezdokonalování lidstva (doložil své pojetí konkrétními případy).

Bylo by třeba dále se ptát, co je rozuměno "organičností" díla, o níž se zmiňoval referent. Právě tady všechno začíná, v organičnosti vyrůstá skutečná umělecká hodnota. Ne vždycky pochopíme, zda určitá nezvyklá strukturace je pouhou destrukcí nebo objevem nového. Konkrétně: když Stravinskij opustil ve Svěcení jara romantickou melodii a začal akcentovat rytmus a témbro, začalo se křičet o barbarství. Vypadalo to, jako by Stravinskij rozrušil to, co lidstvo už ve strukturování hudby dokázalo, a nenabídl nic nového. Postupem času se ukázalo, že pouze přeměnil parametry, že do popředí posunul jiné činitele strukturace, především rytmus. A my dnes vidíme, že se mu při této proměně prostředků podařilo udržet strukturu pohromadě, čili, pravděpodobně, že dokázal držet sémantické gesto. Struktura se mu nerozpádlá, její organičnost je však v rovině, kterou jsme do té doby neznali. Stravinskij tím nabídl novou uměleckou hodnotu.

Do diskuse se pak přihlásil L. HEJDÁNEK. Hovořil k tématu Blažičkovy myšlenky, které se věnoval zpočátku i Jankovič, totiž k tezi, že umělecké dílo nám dává to, co od nás čeká, respektive co my mu dáváme. Otázka, která je Jankovičovou námitkou, pak zněla, zda už umělecké dílo samo nějak nenastavuje cosi nejen před nás, ale dokonce zda už nějak nena-

stavuje i to, co my mu pak poskytujeme. Tedy zda nás neorientuje. Druhou formulaci pokládal Hejdánek za mnohem přesnější. Kdybychom mluvili o tom, co nám nastavuje umělecké dílo, tedy co nám představuje, nebyli bychom asi právi té skutečné situaci, to znamená té struktuře, protože bychom zde umělecké dílo fixovali jako něco, co je buď už před námi jako předmět, nebo co nám aspoň v této situaci nastavuje cosi předmětného. Proto formulace, jak nás dílo o r i e n t u j e, je lepší.

Vzniká však otázka: jak vůbec můžeme tuto skutečnost myšlenkově uchopit? To je podle Hejdánka jedna z centrálních otázek hodnot. Hodnoty totiž samy o sobě nejsou tím, na co navěšujeme vlastní významy, ale to, co rozhoduje, zda pro nás to či ono má ten či onen význam. Otázka hodnot. v podstatě mívá na problém, jak si vůbec představit, že ve svém uvažování, ve své aktivitě speciální nebo celoživotní jsme orientováni. To znamená, jakým způsobem je strukturován prostor, v němž odpovídáme na umělecké dílo. (Ovšem v tom smyslu struktuře rozumíme vlastně jako hodnotě nebo jako určité struktuře normativní.)

Na tomto místě je třeba rozlišit dvě roviny. Především tady pravděpodobně i umělecké dílo samo, už když je vytvářeno, je formováno ve strukturovaném prostoru, který má své nahoře a dole. První otázka pak zní: co umožňuje, aby něco jako hodnotný čin, hodnotné umělecké dílo, hodnotná tvorba vzniklo. Druhá otázka se týká strukturovanosti samého uměleckého díla za hranicemi toho, co je nám přístupné zvenčí, co vlastně objevujeme, co se nám otvírá, teprve když vstoupíme do vnitřního světa uměleckého díla. Tedy

jak souvisí strukturovanost uměleckého díla se strukturovaností prostoru, v němž je vůbec umělecké dílo možné. A ovšem jak dalece je to něco tak trvalého, tak konstitutivního pro naše hodnocení, respektive prožívání nebo lépe s e t k á n í (zde se o "prožívání" mluvilo zatím jako o něčem hodnotově nižším).

Tato otázka souvisí s dotčenou problematikou z Kosíka, totiž zda je tato struktura něčím pevným nebo zda sama je něčím, co se děje. Hejdánek řekl, že Kosíkovi porozuměl tak, že neruší závaznost, ale že popírá, že by závaznost měla charakter neměnné danosti. Časování tam má prý ten smysl, že je to struktura, která se děje, nikoliv která trvá.

Problém zde však zůstává. Předem nelze vůbec rozhodnout, zda určité předpoklady jsou platné či neplatné. Na této rovině může být každý předpoklad vítán, zvážen a shledán buď lehkým, nebo závažným. Jde nyní o vytvoření nějakého modelu, který dovolí o těchto tématech mluvit. Hledání takového modelu si Hejdánek představuje v tom směru, že je třeba radikálně rozlišit "factum" a "fiens" a chápat vztah těchto dvou pojmů obecně - v ontologické rovině - tak, že factum je odvozené. V tom případě pak otázka nezní, jak je možné, že nás dílo vytvořené před dvěma tisíci lety d o - d n e s oslovuje, nýbrž otázkou je, jak je vůbec možné, že v tom oslovování je chápeme jako dílo tak staré. To, že dílu rozumíme jako v h l e d u d o m i n u l o s t i, je daleko víc kupodivu než to, že nás nepřestalo oslovovat. Jestliže předpokládáme, že umělecké dílo se stává - a to "factum" je odvozené, - pak tedy otázka zní, kde se bere

to factum. A jestliže vycházíme z toho, co je factum, znesnadňujeme si podle Hejdánka cestu k porozumění celé situace, klademe na ni takové překážky, které nemůžeme překonat.

Z.PEŠAT reagoval ve svém příspěvku na nadhozená témata diskuse. Začal otázkou směrnic, nastavení, orientace, tedy tím, co je závazným prvkem díla. Kosík sice hovořil o časování, ale podle Pešata toto časování neznamenaá cokoliv, jakoukoliv práci s dílem v čase (stejněho názoru byl L.Hejdánek). Kdyby v díle nebyla určitá směrnice, orientace, nastavení, nic by nám nebránilo nakládat s ním libovolně. Proto, když mluvil o konkretizacích, akceptoval ingardenovský pojem "falešné konkretizace", což spolu bezprostředně souvisí. Jestliže existuje určitá směrnice nebo nastavení díla, pak také existují takzvané falešné konkretizace. A u Kosíka se na jednom místě jednoznačně mluví o takzvané autencitní a neautencitní konkretizaci.

V dalším reagoval na výzvu M.Jůzla, abychom se zamysleli vůbec nad strukturou díla. Pešat tuto otázku přesunul k diferenciaci, kterou vytvořil strukturalismus a současně i jiné školy či tendence tohoto zaměření a která je představena pojmy "artefakt", "estetický objekt" a "konkretizace". Vyjádřil mínění, že nám vbrzku nebude toto rozlišení stačit, protože je příliš hrubé. Znaková teorie sem vnáší napětí nositele významu a významu (nebo tvaru a významu), a to pojem artefaktu komplikuje.

Stejně nedostačuje pojem estetický objekt. My vlastně nevíme přesně, kam samotné "literární dílo" umístit. Dílo se jeví fakticky jako dvě různé věci: totiž jako tvar a význam. Jsou to samozřejmě dvě stránky jedné věci, avšak

pracujeme s nimi dost odlišně. Ve chvíli, kdy vědecky popisujeme, pracujeme s tvarem, ve chvíli, kdy hledáme dění toho tvaru, pracujeme s významy. Pešat kladl otázku, zda nebudeme muset ještě hlouběji rozpracovat své představy o způsobu existence díla (například: co je "dílo" a co je "text").

Dále se Pešat vrátil ke vztahu konkretizací k všeobecné hodnotě. Tu můžeme na základě konkretizací poznávat naprosto empiricky. Nepostihujeme tak sice plně vznesený problém přžívání díla, přesto však máme při takovém zkoumání naději dojít k odpovědi, proč dílo dožilo až k nám.

M. JANKOVIČ reagoval bezprostředně na Pešatovu připomínku. Smysl Pešatova referátu viděl v tom, že otázka konkretizace zde byla položena nově. Studium konkretizací má (podle Pešata) ukázat nejen, jak se z hlediska různých norem měnil pohled na dílo, ale jak se tím zároveň rozvírá jeho vlastní, potenciální všeobecná hodnota. Jednotlivé konkretizace nám ovšem budou dílo právě tak rozvírat jako zastírat. Sem Jankovič uložil jádro kritické připomínky ke Kosíkovi. Třebaže Kosík rozlišil autenticitu a neautenticitu "časování" díla, není na straně díla dostatečně odlišeno to specifické.

M. Jankovič pak vyzval M. Jůzla, aby rozvinul své rozlišení umělecké a estetické hodnoty.

M. JŮZL opakoval, že podle jeho mínění je estetická hodnota vázána pouze k subjektu. Vznáší nás vlastně to, čím se jev pro nás stává důležitý, významný. Když se však v určitém systému nejsem schopný orientovat, nemohu ho prožívat, například čínskou hudbu (náš sluch není pro témb

dostatečně vycvičen, zatímco pro Čínany je to něco, co by fonetik nazval hudební fonémou; pro nás to je nejvýš variantou); nestává se to pro mne významem. Na druhé straně tím, že určitý systém ovládám, není řečeno, že jej musím automaticky prožívat. Je to však první předpoklad. Když se pro mne stane významem - Jůzl měl na mysli umělecké dílo anebo vůbec nějaké dílo -, začne mě vznášovat a má pro mne estetickou hodnotu. Estetická hodnota je tedy v Jůzlově pojetí individuální a není měřitelná. Protože je daná prožitkem, nedá se žádným způsobem převádět na dalšího člověka. Naše výpověď ("to je krásné") je vlastně výpovědí o zážitku a nikoliv výpovědí o díle. Vypovídáme pouze o tom, že se nás nějak dotklo.

U dobrého díla se tyto dvě věci mohou krýt. Dobré dílo je pro Jůzla zároveň i estetickým zážitkem. Nelze však tyto dvě věci ztotožňovat, protože je řada uměleckých hodnot, které nás nevznášují, a přesto jsme si vědomi, že to umělecké hodnoty jsou. Vždyť i znalci neprožívají automaticky všechna dobrá díla, protože momentálně nejsou k tomu připraveni nebo je právě zajímá jiný autor atd. Nedopustili by se však nikdy takového postoje, aby řekli: to nemá cenu, to je bezpředmětné, protože mne se to nedotýká. Mohou být i autoři, kteří se nás nedotknou celý život.

Umělecké hodnoty jsou v Jůzlově pojetí dané potencialitami. Potencialita spočívá v tom, co vlastně umělec dokázal udělat ve strukturování bez ohledu na to, jestli jsem tomu já jako jedinec nebo i vědec rozuměl. Tak se naplňuje společenská zkušenost i to, co potom můžeme prověřovat úběžníkem antropocentrismu.

V dalším reagoval P.BLAŽÍČEK na otázky, které se týkaly jeho referátu. Jankovič mluvil o tom, že půdou smyslu-tvornosti není jen názornost, názorné představení světa, ale že to, co nás oslovuje, ten podnět může přijít odjinud, z jednotlivých plánů díla. Blažíček s tím vyslovil souhlas a vyjádřil mínění, že názorné představení světa se ani nezakládá na nějakém podnětu. Je přesvědčen - na rozdíl od Jankoviče - že to je půda té smyslutvornosti, která tento proces rozvíjí, a ta je kvalitativně na jiné úrovni než třeba zvuková stránka díla.

P.Blažíček vysvětloval východisko této koncepce. Máme text a přistupujeme k němu se záměrem pochopit jeho smysl, tedy to, co se jím sděluje. Při četbě neuměleckých textů (vědecké dílo, novinové zprávy) se nám smysl skládá už samým vnímáním textu. Akceptováním příslušné informace celý proces skončil, byl splněn i jeho záměr. Vnímání probíhalo na základě jisté logické dedukce.

Při vnímání literárního uměleckého díla jde o něco jiného. V jeho textu se sice také dobíráme určitého smyslu, jenomže ten smysl - i při sebevětším použití abstrahování - není něčím jednoznačným, abstraktním, nelze jej vyslovit jako tezi. Dobírám se ho zprostředkovaně už tím, že si musím zprostředkovaně vytvořit na základě významů, daných v textu, určitý názorný svět, protože jedině tak dochází ke smyslutvornému procesu. Ke konečnému smyslu, o který nakonec jde, nelze se dostat přímo. Pozornost se obrací k procesu samému.

Diskutující se zde dožadovali odpovědi na to, proč musí mít celý tento proces onu rovinu názornosti představ,

a poukazovali k jiným aspektům. A.HAMAN chtěl například Blažíčkovu tezi odůvodnit tím, co se nazývá fenomenální tělesnou zkušeností, tedy takovou sférou zkušenosti, která je první sférou našeho setkání se světem. P.BLAŽÍČEK však řekl, že Hamanovo pojetí otázky je už širší.

S Blažíčkovou tezí, že jazyk je sdělovací prostředek vytvořený k tomu, aby sděloval určité "logos", polemizoval M.ČERVENKA. Jazyk sděluje i jiné kvality než racionální. Sdělování racionální je naopak pouze jedna z funkcí jazyka. Byla období, kdy racionální prvek byl zcela potlačen už z důvodů filogenetických. Jazyk byl například orgánem mytického myšlení, ještě nerozčleněného, kde splývalo v jedno všechno, včetně rituálu.

P.BLAŽÍČEK se vrátil ke svému tématu. Opakoval myšlenku, že k estetickému prožitku je nezbytná naše aktivita. Z textu se za její pomoci něco buduje, totiž to, co my dílu dáváme. Souhlasil s tím, že náš dílo v tomto směru orientuje.

K námitce M.Červenky, týkající se dvojice dílo-estetický objekt, řekl, že si není takového rozlišení vědom. Termínu estetický objekt použil prý jen jednou a to v souvislosti s Ingardenem. Umělecké dílo v Blažíčkově pojetí figurovalo ztotožněno s estetickým objektem. Hledaný kontrast byl pak tvořen textem na straně jedné a na druhé straně dílem ve smyslu toho, co je teprve vytvořeno smyslutvorným procesem. S námitkou, že umělecké dílo musí mít předpoklady pro hodnotu, souhlasil, jinak by se konečně ani nedalo mluvit o jejím kritériu. Je však třeba si zároveň uvědomit, že co z toho můžeme exaktně verifikovat,

je něco, co má kořeny velice temné a neverifikovatelné.

A to v podstatě vytváří východisko celé věci.

V dalším Blažíček polemizoval s Jůzlovou tezí o možnosti vést důkaz, že Shakespeare je hodnotou. Jestliže je možné vést tento důkaz, pak je stejným právem možné vést důkaz, že je hodnotou debut nějakého začátečníka.

Fakt, že všechno začíná "organičností", pokládal Blažíček za samozřejmý předpoklad. Když se však mluví o kritériu estetické hodnoty, pak s pouhou organičností nevystačíme, organičnost lze totiž prokázat i na dílech konvenčních. Skutečné umění působí v prvním nárazu naopak jako něco neorganického, jako něco, co rozmetává naše dosavadní povědomí o organičnosti.

Pokud je organičnost hledána v tom, co je již dáno, jde o případy děl konvenčních. Organičnost musí být naopak shledána v tom, co teprve my dáváme, co vytváříme a co však je i obtížněji vnímatelné. Proto na nás dílo působí zpočátku neorganicky a proto je zde organičnost nesnadněji dokazatelná.

M.ČERVENKA se pokusil ještě formulovat, v čem se odlišuje. Vyšel z protikladu, o němž Blažíček hovořil: tím je text a umělecké dílo, které je už ztotožněno s estetickým objektem. Tento protiklad spojil s polemikou o pojetí jazyka. Řekl, že tu je jazyk chápán v rozporu se současným stavem nauky, v zúženém významu. Neberou se v úvahu tvořivé síly jazyka. Otázka se řeší jen tím, že běží o jisté sdělování racionálních obsahů, které už tím, že jsou sdělovány, se stávají reacionální.

Lingvistika v současné době obnovuje staré romantic-

ké teorie - na nové rovině ovšem - jazyka, který není "factum", ale "fiens", něčeho, co se stává, co je tvořeno, co je samo tvořivé. V Chomského systému tak ožívají staré Humboldtovy teze - na druhé straně však zcela racionální výzkum (například emotivní, apelativní funkce jazyka) je s tím v rozporu. Hovořilo se zde o rozvoji teorie promluvy. To všechno odhaluje možnosti jazyka v tomto směru ve sféře primordiality (viz Hamařova poznámka).

Když zůstane jazyk omezen na jednu funkci, pak umělecké dílo, tedy to, co je podnětem vzniku estetických objektů, bude totožné s textem. Když však zase zapojíme možnosti, které umožňují chápat toto dílo jako promluvu potenciální v celé síři jazykových funkcí, pak se odkryje, že tyto věci nejsou totožné. Převezení pojmu díla na text je - podle Červenky - svévolné. Ano, text je to, co tu máme, písmena na stránce, to, co existuje před námi, ale to není znak, to jsou znaky znaků. To, co je pouze text, je vlastně jenom to označující ve znaku. (Zde je tedy jednota znaku rozervána.) Jen na základě takové jednoty je možné přiřazovat k označujícím jisté významy. A toto přiřazování už nejsou pouhé subjektivní akty. Je třeba potom rozlišovat dílo, které není pouhým textem, ale je textem plus významy s jistou hodnotou intersubjektivní, s jistou evidencí přiřaditelnosti. A to je předmět našeho výzkumu.

Vedle toho existují i jiné významy, které jsou při konkretizaci přiřaditelné bez možné kontroly. Včetně těchto existuje estetický objekt. Tady máme jednu celistvost - byť chudší - významovou, která je - s kontrolou - jistým způsobem ustavitelná. Dílo se ustavuje v rovině evidence

ve všech svých plánech. To pak je třeba konfrontovat s estetickým objektem, kde jsou tyto významy přiřazovány. (Vedle těch jsou "zvenčí" přiřazovány další, které jsou už bez předchozí evidence nekontrolovatelné.)

Pak tu je i jistá možnost kritéria (Pešat se to snažil rozlišit tím, že mluvil o falešných konkretizacích). Pokud se dostane subjektivní přiřazování významů (bez evidence, kontroly) do konfliktu s první významovou vrstvou, kontrolovatelnou, dochází k jistému násilí na díle.

Nelze se domnívat, že tím jsou všechny problémy vyřešené, nesmíme totiž zapomínat na to, že samotné kódy, o které se přiřazování v kterékoliv rovině opírá, jsou velmi pohyblivé, proměnlivé. Každý je závazný pro malou skupinu vnímatelů a je otázka, jestli se dílo obracelo právě k ní. I když nejsou tyto záležitosti zjištěitelné vědecky, je to z poněkud jiných důvodů, než tomu je v problematice estetických objektů. Nekontrolovatelnost zde plyne ze samé podstaty věci. V druhém případě z obtíží, které před poznáním stojí: už nikdy nebudeme rekonstruovat kód, na jehož pozadí byl vnímán Sofokles. Zjistit tyto předpoklady je obtížné.

V závěru řekl ještě M.JANKOVIČ, že se v diskusi snad alespoň trochu vyjasnilo, co měl Blažíček na mysli "náзорným světem". Odkazuje to k tradičnímu pojmu "aisthesis". Jankovič vzpomněl na starší Hejdánkův článek v Plameni (1965, č.6), který upozorňuje, že estetická struktura, respektive struktura umělecká, která (historicky) vzniká mezi mýtem a filosofií, uchovává vzájemné napětí smyslového a vědomého a střeží je, zůstávajíc tak nejbližší člověku.

Pokud jde o ono povstávání z gruntu, o neustálou intenzifikaci, napětí mezi nositeli smyslu a smyslem, přimlouvá se Jankovič za co nejširší pojetí. Ve způsobu utváření "světa díla" se udála mezi 19. a 20.stoletím důležitá proměna. Sama umělecká praxe ukázala, že to kladoucí, to, co se stává půdou vystavování smyslu, může být daleko mnohotvárnější než "náзорný svět", představený v díle. Ingardenův důraz na tuto vrstvu (představených předmětů) je dnes již poněkud antikvovaný.

Tím skončila diskuse, jejíž čistě pracovní ráz ovlivnil charakter diskusních příspěvků, vesměs improvizovaných. Naše zpráva nechtěla tuto atmosféru rušit a pokusila se o její zachycení. Byli jsme ovšem nuceni k určitým úpravám, které snad přispěly k větší srozumitelnosti.

(Referát M.PÁVKA Tělesné perspektivy nebyl na jednání symposia pro onemocnění referenta přednesen.)

Zprávu o diskusi zpracoval V.Königsmark.