

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra Estetiky



Bakalářská práce

Václav Rabiňák

Znaková povaha uměleckého díla u Jana Mukařovského a Nelsona Goodmana

Semiotic nature of art in aesthetic theories of Jan Mukařovský and
Nelson Goodman

Praha 2017

Vedoucí práce: Mgr. Štěpán Kubalík

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval(a) samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 14. srpna 2017

.....

Jméno a příjmení

Poděkování:

Na tomto místě bych rád poděkoval vědoucemu mé práce Mgr. Štěpánu Kubalíkovi za trpělivý a vždy ochotný přístup, stejně jako za cenné rady v průběhu konzultací.

Abstrakt:

Cílem bakalářské práce nazvané „Znaková povaha uměleckého díla u Jana Mukařovského a Nelsona Goodmana“ je představit a následně porovnat dvě systematické koncepce uměleckého díla jako znaku. Přes příslušnost k odlišným myšlenkovým tradicím zmíněných autorů je nalezena klíčová podobnost v bližší charakteristice uměleckého díla jako znaku, který je symptomaticky netransparentní. Práce je zaměřena především na identifikaci a následnou analýzu důvodů, které k takovému pojetí umělecké znakovosti oba autory vedou. Za tím účelem také práce představuje širší teoretické předpoklady estetických teorií Jana Mukařovského a Nelsona Goodmana, do kterých jsou zkoumané koncepce uměleckého díla situovány. Jedním z těchto předpokladů je přesvědčení, že pro znakovost je konstitutivní sociální praxe, která má formu pravidel.

Klíčová slova:

Mukařovský, Goodman, estetika, umění, znak, referenční funkce, sémantická pravidla, interpretace

Abstract:

The aim of the bachelor thesis entitled "Semiotic nature of Art in aesthetic theories of Jan Mukařovský and Nelson Goodman" is to present and then compare two systematic conceptions of the artwork as a sign. Despite the association with the different thought traditions of the mentioned authors, a key similarity is found in the closer characterization of work of art as a sign (symbol) that is symptomatically non-transparent. The bachelor thesis is focusing mainly on the identification and subsequent analysis of the reasons leading to such concept of artistic signs (symbols). For this purpose, the thesis also presents wider theoretical assumptions of the aesthetic theories of Jan Mukařovský and Nelson Goodman, in which the conception of the artwork is situated. One of these assumptions is the belief that symbolisation is dependent on social practice that takes the form of (semantic) rules.

Keywords:

Mukařovský, Goodman, aesthetics, works of art, sign (symbol), reference function, semantic rules, interpretation

Obsah:

| | |
|---|-----------|
| Úvod..... | 7 |
| 1. Umělecké dílo jako znak v estetické teorii Jana Mukařovského..... | 10 |
| 2. Umělecké dílo jako znak v estetické teorii Nelsona Goodmana..... | 42 |
| 3. Komparace zkoumaných teorií..... | 68 |
| Závěr..... | 91 |
| Seznam použité literatury..... | 95 |

Úvod

Tématem bakalářská práce je sémiotická povaha uměleckého díla v estetických teoriích Jana Mukařovského a Nelsona Goodmana. Protože oba autoři shodně chápou umělecké dílo především jako znak – obecně jako něco, co odkazuje mimo sebe, k odlišné skutečnosti – nabízí se zde prostor pro zajímavé srovnání jejich hledisek. Práce tedy staví na předpokladu, že ačkoliv oba autoři vycházejí z odlišných myšlenkových tradic (Mukařovský především ze strukturalismu, Goodman z analytické filozofie jazyka), jejich názory na povahu uměleckého díla vykazují významnou podobnost, a to nejen ve zmíněném základním pojetí uměleckého díla jako znaku, ale překvapivě také v bližším určení povahy této znakovosti. Ve zkoumaných estetických teoriích totiž nalézáme sdílené přesvědčení, že umělecké dílo je znakem netransparentním. Znaková netransparence přitom v těchto koncepcích shodně představuje zcela klíčový rys uměleckého díla, neboť oběma autorům umožňuje postihnout specifický způsob, jakým umělecké dílo jakožto znak funguje, a v podstatě jej tak i cestou této specifické znakovosti vymezit vůči neumělecké oblasti.

Pohled na zkoumané estetické koncepce tedy bude vycházet z vyjasnění klíčového pojmu uměleckého znaku (symbolu), což bude vyžadovat explikaci širších teoretických východisek obou autorů, neboť se o něj pojem uměleckého znaku kontextuálně opírá, respektive z nich kontinuálně vyrůstá. Jedním z těchto východisek bude důležité přesvědčení obou autorů, že pro znakovost jsou konstitutivní intersubjektivně sdílená pravidla a že pro porozumění uměleckému dílu je potřeba se těmito pravidly (přínejmenším zčásti) řídit.

V práci se budeme především soustředit na vyznačení důvodů, které jak Mukařovského, tak Goodmana vedou k přesvědčení, že umělecké dílo funguje jako netransparentní znak, stejně jako na důsledky, které z takového vymezení uměleckého díla v obou teoriích vyplývají, včetně např. důsledku, který se bude týkat problematiky definice uměleckého díla. V souvislosti s tím zjistíme, že znaková netransparence uměleckého díla vykazuje významnou spojitost s povahou

pravidel, respektive norem, které v oblasti umělecké znakovosti symptomaticky působí. Souvisejícím tématem našeho zájmu pak bude vztah obou autorů k umění jako způsobu poznání. Vysvětlíme, jaké teoretické důvody vedou k tomu, že Goodman přiznává umění kognitivní funkci obdobně jako např. vědě, zatímco Mukařovský ji umění obecně upírá. Touto cestou nakonec dojdeme k odlišné názorové pozici obou autorů v natolik bazální otázce jako je funkce a smysl umění v životě člověka.

Především v případě Jana Mukařovského je podle našeho názoru třeba provést v mírném rozsahu názorovou systematizaci tohoto autora, pokud je naší ambicí dosáhnout hlubšího porozumění jeho pojetí umělecké znakovosti, a to z důvodu poněkud atomizovaného, ne vždy zcela přehledného charakteru jeho estetické teorie. Jsme toho názoru, že právě takový přístup nám později umožní dosáhnout plodnější komparace s Goodmanem. Naše čtení Mukařovského estetické teorie představuje nicméně interpretaci, která se výhradně opírá o názorové pozice tohoto autora. Uvádíme pouze ta stanoviska, o kterých jsme přesvědčeni, že tvoří integrální součást zkoumané teorie anebo z ní vyplývají jako nutný důsledek.

V první části se budeme věnovat pojetí uměleckého znaku v estetické koncepci Jana Mukařovského, vyjdeme z jeho analýzy základních postojů, kterými se může člověk uplatňovat vzhledem ke skutečnosti, poté se posuneme ke zkoumání estetického postoje, z jeho povahy nakonec odvodíme specifickou znakovost uměleckého díla. Druhá část bude zaměřena na estetickou teorii Nelsona Goodmana, vyjdeme z jeho pojetí symbolizace (znakovosti)¹ obecně, poté se přesuneme k analýze tří způsobů symbolizace a následně k analýze symbolických systémů, jejich syntaktických a sémantických pravidel, až nakonec dojdeme k formulaci pěti symptomů estetična, které vymezují specifickou znakovost uměleckého díla. Ve třetí, závěrečné části obě koncepce znakovosti uměleckého

¹ Goodman užívá především termínu symbol, kdežto Mukařovský termín znak. Jde však o pouhý terminologický, nikoliv pojmový rozdíl. V kapitolách, věnovaných jednotlivým autorům, budeme tuto terminologickou volbu respektovat. V závěrečné komparaci budeme nicméně obou termínů užívat ekvivalentně. Tudíž bude např. platit, že si čtenář může libovolně dosadit za termín znak termín symbol.

díla porovnáme. Upozorníme na rozdílná teoretická východiska obou autorů stejně jako na jejich vztah k odlišné myšlenkové tradici. I přes tyto rozdíly dojdeme k významným podobnostem ve znakové charakteristice uměleckého díla, charakteristice, která je pro obě estetické teorie shodně klíčová.²

² V práci budeme především vycházet z Mukařovského *Studíí I* a Goodmanových *Jazyků umění*.

1. Umělecké dílo jako znak v estetické teorii Jana Mukařovského

Hned na začátku je třeba uvést, že Mukařovského pojetí uměleckého díla spadá pod širší oblast jím navržené estetické teorie, která v sobě teorii uměleckého díla sice zahrnuje jako svojí nejvýznamnější součást, nicméně se s ní zcela nekryje, neboť estetično se podle Mukařovského názoru vyskytuje také mimo oblast umění. Jak umělecké dílo, tak estetické objekty mimoumělecké sdílejí nicméně tu základní vlastnost, že je jejich status odvozený z toho, co Mukařovský nazývá sebeuplatněním subjektu vůči skutečnosti, nebo také synonymně postojem, který člověk k této skutečnosti zaujímá. Umělecké dílo je pak podle Mukařovského, na rozdíl od těchto mimouměleckých objektů, *záměrně* funkčně uzpůsobené k tomu, aby esteticky působilo. Dokonce se v tomto smyslu jedná o jeho primární účel.³ Pojmem postoje se rovnou dostáváme k výchozímu bodu Mukařovského teorie.

Člověk může vůči skutečnosti podle Mukařovského v zásadě uplatňovat čtyři základní postoje, kterými jsou tedy postoj estetický a dále postoj praktický, teoretický a náboženský. Tyto postoje na sebe nejsou vzájemně převoditelné (proto jsou také základní), ačkoliv se mohou takřka libovolně kombinovat a doprovázet. Z pojmu postoje obecně vyplývá, že pro Mukařovského je subjektivita prvotním místem konstituce⁴ toho, co pro člověka bude skutečnost v dané situaci znamenat, její smysl totiž není dán sám o sobě, ale je teprve odvozen z aktuálního postoje subjektu vzhledem k ní.⁵ K těmto čtyřem základním postojům se pak vždy váže

³ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 69.

⁴ Tamtéž, str. 77. „Již slova „postoj“ a „nastavení“ zdůrazňují, že estetično je – na rozdíl od metafyzického pojmu krásy – úplně zakořeněno v člověku. Nevznáší se nad věcmi, ale je obsaženo v poměru, který člověk zaujímá k věcem tím, že je pozoruje nebo že je tvoří.“

⁵ Tamtéž, str. 75. „Člověk musí žít a život si žádá, abychom věci vnímali podle vztahu, jaký mají k našim potřebám a cílům. Život záleží v jednání. Žítí znamená přejímat z věcí

příslušná funkce. Pojmový vztah mezi sebeuplatněním, respektive postojem subjektu vůči skutečnosti a příslušnou funkcí je pak podle Mukařovského následující:

Co je tedy funkce ze stanoviska subjektu? Vyslovil jsem již slovo „sebeuplatnění subjektu“ – dodejme k němu slovo „způsob“ (mohlo by se snad říci i „cesta“ nebo „metoda“). Definice pak bude znít: „Funkce je způsob sebeuplatnění subjektu vůči skutečnosti“.⁶

Volba slova *funkce* naznačuje, že člověk se podle Mukařovského ke skutečnosti vztahuje především účelně (funkčně), tj. jako k prostředku, který má posloužit jeho záměrům, zájmům a životním potřebám obecně.⁷ Všechny postoje je tak možné souhrnně označit za funkcionální. Nicméně níže uvidíme, že právě estetický postoj a z něj odvozená estetická funkce tvoří v tomto rozvrhu podstatnou výjimku, neboť se naopak vyznačují absencí účelného zaměření subjektu vzhledem ke skutečnosti. To bude mít významný důsledek i pro povahu uměleckého díla (jeho znakovost), jak níže ještě uvidíme.

Nyní nás bude zajímat především postoj estetický a jeho odlišnost vůči postojům ostatním. Rozdíl mezi uvedenými funkčními postoji je v obecné rovině dvojího druhu; za prvé postoj estetický není instrumentální povahy jako postoj teoretický a praktický v tom smyslu, že intencí subjektu během uplatňování tohoto postoje není zásah do skutečnosti. Subjekt zkrátka v rámci estetického postoje neusiluje o to, aby skutečnost v nějakém ohledu účelně (funkčně) přizpůsobil svým záměrům, a tedy i proměnil, ať už přímo materiálně nebo nepřímou zásahem pouze teoretickým (konceptuálním).

jen užitečné dojmy a odpovídat na ně vhodnými reakcemi; ostatní dojmy musí se zatemnit nebo pronikat k nám jen neurčitě. Vidím a slyším z vnějšího světa jen to, co mé smysly z něho vybírají za tím účelem, aby řídily mé jednání...Mé smysly a mé vědomí poskytují mi obraz skutečnosti jen v praktickém zjednodušení.“

⁶ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 177.

⁷ Tamtéž, s. 51. Srov. Mukařovského teleologická definice funkce. „Ujasněme si pojem funkce: Funkcí je mu přizpůsobení věci účelu, kterému tato věc slouží.“

Postoj praktický i teoretický se týkají skutečnosti samé, kterou buď přímo mění (postoj praktický), nebo chystají účinnější možnost zásahu do ní tím, že vedou k jejímu poznání (postoj teoretický).⁸

A také:

Estetická funkce jeví se tak jistou protiváhou, jistým protikladem funkcí ostatních. Pro všechny tyto ostatní jsou věci, kterých se ke svým účelům zmocňují, z kterých činí své nositele, nástroje, hodnotnými jen potud, do jaké míry vyhovují účelu, k jehož dosažení slouží.⁹

Podle Mukařovského pak vede instrumentální povaha praktického a teoretického postoje vždy k tomu, že skutečnost, respektive pohled subjektu na ni, na rozdíl od postoje estetického cestou schematizující selekce zjednodušují, neboť je v jejich rámci věnována pozornost vždy pouze těm aspektům skutečnosti, které chce buď subjekt v souladu se svými záměry přímo změnit, anebo je poznat, tj. pojmově je reprezentovat.

Naopak postoj estetický se nevztahuje k jednotlivým aspektům skutečnosti, neuplatňuje se v něm žádný druh selekce, a to právě z toho důvodu, že v něm nepůsobí ona jednoznačně vymezená funkcionální účelnost, které by odpovídal požadavek úzkého zaměření pozornosti subjektu (selektivní vnímání) jako v postojích ostatních. V postoji estetickém se podle Mukařovského vztahuje člověk ke skutečnosti jako k *celku*, tj. jako ke komplexu možných smyslů, které nejsou nijak redukovány partikulárním a funkčně účelným zájmem subjektu. V tomto ohledu tak tvoří ostatním postojům protiváhu, je vůči nim funkčně ostře vymezen. Níže uvidíme, že tato specifická povaha estetického postoje se významně *promítá* rovněž do povahy prostředků, s jejichž pomocí se ke skutečnosti vždy vztahuje a které jsou z něj zároveň odvozené, totiž do estetických, potažmo uměleckých znaků.

⁸ Tamtéž, s. 67.

⁹ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 67.

Druhým základním a pro naši práci důležitějším rozlišujícím hlediskem mezi jednotlivými postoji, respektive funkcemi, je tedy jejich vztah ke znakovosti. Všechny postoje vyjma praktického se totiž podle Mukařovského vyznačují tím, že jsou *vždy znakové povahy*, tj. ke skutečnosti se nevztahují přímo, ale výhradně zprostředkovaně pomocí skutečnosti jiné, totiž znaků. Postoj praktický v tomto ohledu tvoří výjimku z toho důvodu, že se může jako jediný ke skutečnosti vztahovat nikoliv pouze zprostředkovaně, tj. znakově, ale také přímo. Což znamená, že v rámci tohoto postoje je subjektu umožněno hmotně do skutečnosti zasahovat a přetvářet ji v souladu se svými záměry.¹⁰ Pokud se naproti tomu postoj praktický ke skutečnosti vztahuje také znakově, mají tyto znaky vždy služebnou funkci. Jako příklad znakovosti praktického postoje si můžeme uvést učitele tělocviku, který verbálně udílí cvičební pokyny svým žákům. Takové pokyny zde totiž plní funkci nástroje, který má navzdory své znakové, a tudíž nepřímé povaze vzhledem ke skutečnosti, v posledku přímo na tuto skutečnost působit v tom smyslu, že žáci mají provést cviky právě v souladu s těmito pokyny. Verbální pokyn zde tedy představuje příčinu jednání.

V postoji teoretickém je pak skutečnost podle Mukařovského převáděna výhradně ve znaky, které v podstatě zastupují jednotlivé pojmy, jež plní poznávací funkci, např. typicky ve vědeckém diskursu. I v případě postoje teoretického tak mají znaky v posledku služebnou, instrumentální funkci, neboť jsou vymezeny účelem poznávat skutečnost. Teoretický postoj je navíc v úzkém vztahu k postoji praktickému, neboť má podle Mukařovského v podstatě umožnit pozdější účinnější zásah do skutečnosti, tj. poznání není podle Mukařovského účel sám o sobě, ale naopak je zřetelně vymezeno praktickým ohledem.¹¹

Mezi příslušným postojem a znakem, s jehož pomocí se tento postoj vzhledem ke skutečnosti výhradně uplatňuje, je pak vztah přiměřenosti (odvozenosti) v tom

¹⁰ Např. aby člověk vykopal v zemi fyzicky existující jámu, je nutně třeba, aby zaujal praktický postoj, neboť stejného výsledku, tj. díry v zemi, není možné dosáhnout tím, že o ní budu teoreticky uvažovat. To ovšem neznamená, že nemůže postoj teoretický ten praktický předcházet, nebo být subjektem zaujatý zároveň s ním.

¹¹ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 67.

ohledu, že přináležející znak svou povahou a ustrojením většinou účelně odpovídá zaměření tohoto postoje, je s ním funkčně v souladu, neboť je právě z něj také odvozen. Platí totiž, že povaha konkrétního znaku je vždy dána zaměřením konkrétního postoje. Teprve postoj udává, jakým způsobem se bude znak vzhledem ke skutečnosti uplatňovat, jakou cestou ji bude značit a zároveň který její aspekt, případně množinu aspektů bude značit. To tedy konkrétně znamená, že např. postoj praktický vzhledem ke svému funkčnímu zaměření používá výhradně těch znaků, které jsou z tohoto postoje odvozené, a tudíž jsou z toho důvodu také *většinou* vhodné (přiměřené) k naplnění účelů, které se k tomuto postoji obvykle váží.

Pokud tedy chce náš učitel tělocviku přimět žáky, aby plnili jeho pokyny, zaujme v takové situaci zcela přirozeně praktický postoj a v souladu s tím užije znaků služebných (běžný jazyk), které jsou jako takové funkčně odvozené právě z tohoto postoje (jsou např. symptomaticky silně významově normované). Pokud naopak užije v rámci tohoto postoje znaků, které nejsou pro danou situaci a účel vhodné, nedosáhne buď s takovou účinností svého cíle, anebo jej dokonce nedosáhne vůbec. Takové znaky pak budou mít z hlediska praktického postoje, respektive jednání, které se s ním pojí, samozřejmě nízkou hodnotu. Hodnota znaku je totiž dána vždy relativně, a to schopností znaku naplnit účel, který je odvozený z příslušné situace a příslušného postoje. Hypoteticky by totiž např. náš učitel také mohl v rámci praktického postoje, tj. s úmyslem ryze praktického dopadu svého počínání, začít recitovat báseň, v níž budou cvičební pokyny pro žáky okrajově, a ne příliš zřejmým způsobem obsaženy. Z perspektivy praktického postoje pak takové jednání samozřejmě nedává žádný smysl, neboť nevede snadno (pokud vůbec) k požadovanému cíli, kterým je v této situaci přimět žáky, aby provedli správně příslušné cviky.¹² To ale neznamená, že učitel v této situaci opustil mimovolně praktický postoj, ten je totiž vždy daný intencí svého původce (učitel), a to s ohledem na způsob, jakým chce na skutečnost působit nebo se k ní vztahovat. Pokud tedy trvá intence původce jednání, trvá i praktický postoj, a užitý znak je tak v této situaci vždy služebný (byť má nízkou hodnotu). To samé pak platí i o postoji

¹² V hodině literatury pak naopak takové (znakové) jednání hodnotu mít bude.

estetickém a jeho vlastní odvozené znakovosti, která je – z důvodu odlišného zaměření tohoto postoje vůči skutečnosti – oproti služebným znakům specifická.

Jak jsme zmínili výše, estetický postoj, estetická funkce, a tudíž ani z nich odvozený estetický, respektive umělecký znak neplní žádnou služebnou funkci. Nevztahují se ke skutečnosti s úmyslem změnit ji, ani ji selektovat a schematizovat prostřednictvím znakově-pojmového rámce za účelem jasného, obvykle propozičně artikulovatelného poznání. Estetický postoj je v tomto ohledu podle Mukařovského v podstatě bezzájmový, neboť nemá zřetelně vymezeného účelu. Pokud je tento postoj vymezený jako bezzájmový, znamená to zároveň, že se v jeho rámci člověk vztahuje ke skutečnosti jako celku, a nikoliv pouze selektivně k některému z jejích aspektů, neboť platí, že příčinou oné selekce je vždy přítomnost nějakého partikulárního zájmu subjektu. Subjekt totiž věnuje pozornost především té části skutečnosti, která s tímto zájmem bezprostředně souvisí. Ostatní aspekty skutečnosti jsou v podstatě nevnímané, jak na to Mukařovský na několika místech upozorňuje (selektivní vidění).¹³ Jinak řečeno: selekci těch aspektů skutečnosti, které jsou brány za významnější než jiné, provádí vždy subjekt, nikoliv skutečnost sama (ta je naopak nekonečně rozmanitá), a provádí ji vždy v závislosti na postoji, který vzhledem k této skutečnosti momentálně uplatňuje. V tom tedy spočívá zásadní rozdíl postoje estetického od postoje teoretického a praktického, které jsou naopak právě těmi postoji subjektu, v nichž se zájem a z něj plynoucí selekce vždy činně uplatňuje. V žádném z postojů kromě estetického proto nemůže být skutečnost nahlédnuta nezjednodušeně (neselektivně), tedy jako komplexní celek smyslu.¹⁴

Postoj náboženský pak považuje Mukařovský za o něco bližší postoji estetickému, neboť tento postoj se nevyznačuje natolik jednoznačnou instrumentalitou a „zájmovostí“ postoje praktického a teoretického, potažmo znaků, které jsou z nich funkčně odvozeny. Zároveň však platí, že oproti postoji estetickému instrumentální stále je, neboť zde zůstává přítomný přinejmenším jeden zásadní rozdíl, který

¹³ Např. Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 65.

¹⁴ Srov. tamtéž, s. 77.

rovněž můžeme vystopovat u postoje praktického a teoretického, a tím je odlišný rozsah reference estetického znaku, který je daný tím, jak stále zdůrazňujeme, že všechny tyto postoje a z nich odvozené znaky se vztahují k úzce vymezené oblasti skutečnosti:

(...) znak estetický totiž nepůsobí na žádnou jednotlivou skutečnost, jak činí znak náboženský (totéž se týká i postoje praktického a teoretického, pozn. autora), nýbrž obráží v sobě skutečnost jako celek (odtud tzv. typičnost uměleckého díla, pojem to, jenž nepraví nic jiného, než že umělecké dílo, nejčistší estetický znak, na jednotlivině demonstruje všechny jednotliviny ostatní i jejich soubor – skutečnost).¹⁵

Povaha estetického postoje jako důsledně znakového je pro Mukařovského teorii uměleckého díla zásadní, ba směrodatný moment, neboť určuje, že se každé umělecké dílo, pokud je vnímáno v tomto postoji, stává (estetickým, uměleckým) znakem.¹⁶ Transformace estetického postoje do jemu příslušného znaku, je v rámci Mukařovského teorie nutnou podmínkou toho, aby se mohl subjekt v rámci tohoto postoje vůbec ke skutečnosti vztahovat, neboť je to právě znak, který zaměření tohoto postoje vzhledem ke skutečnosti fakticky realizuje. Tento postoj se totiž ke skutečnosti na rozdíl od postoje praktického nemůže vztahovat přímo, nýbrž pouze zprostředkovaně, tj. znakově. Zároveň si zde znovu připomeňme, že je podle Mukařovského vlastním účelem každého uměleckého díla, aby působilo jako estetický objekt, tj. aby plnilo estetickou, potažmo znakovou funkci.¹⁷ Estetická funkce je pak nepřilíš překvapivě právě tou funkcí, kterou musí každé umělecké dílo z definice plnit dominantně. Z toho také mimochodem vyplývá, že každé umělecké dílo je estetickým znakem, nikoliv např. znakem praktickým, neboť podle Mukařovského působení estetické funkce předpodstatňuje každou skutečnost, která

¹⁵ Tamtéž, s. 179.

¹⁶ Tamtéž, s. 65.

¹⁷ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 178.

je nahlížena v estetickém postoji, v estetický znak.¹⁸ Vidíme tedy, že estetický postoj, estetická funkce, estetický znak a umělecké dílo jsou v Mukařovského teorii vzájemně velice úzce propojené pojmy. Nicméně je v této souvislosti nutné opět zdůraznit, že všechny tyto pojmy jsou teprve odvozené z estetického postoje, který je tak pro Mukařovského estetickou teorii pojmem nejen výchozím, ale také základním.

Významný rozdíl mezi výše uvedenými znakovými postoji dále odhalíme, když se zaměříme na odlišné způsoby, jakými jsou z těchto postojů odvozené znaky subjektem symptomaticky vnímány (interpretovány). Odlišnost zde podle Mukařovského spočívá konkrétně v tom, že pouze v postoji estetickém je pozornost subjektu soustředěna především na znak samotný (subjekt na tomto znaku v procesu recepce v podstatě prodlévá), nikoliv přímo na skutečnost, ke které znak odkazuje.

Žádný z ostatních postojů (myšleny postoje praktický, teoretický a náboženský, pozn. autora) nesoustřeďuje se na znak, nýbrž všechny obracejí především pozornost k tomu, co znak označuje, k čemu odkazuje.¹⁹

Tomuto průvodnímu jevu či symptomu estetických znaků budeme dále říkat znaková *netransparence*, neboť důvod onoho prodlévání či soustřeďování se na znak spočívá zkrátka v tom, že subjekt není schopen jednoznačně prohlédnout ke skutečnosti, k níž tyto znaky odkazují. Předešleme, že mu v tom brání specifická *struktura* tohoto znaku, stejně jako povaha významových *norem*, které se k umělecké znakovosti integrálně váží. Oboje je pak původně dané povahou estetického postoje, jeho charakteristickým zaměřením vůči skutečnosti. K tomuto bodu se ještě níže několikrát vrátíme.

¹⁸ Podle Mukařovského je ve struktuře uměleckého díla přítomno vícero funkcí, nicméně vždy platí, že estetická funkce musí být zcela dominantní. Právě tato dominance zakládá umělecký status.

¹⁹ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 67.

Naproti tomu ostatní znaky plní v rámci příslušných postojů obvykle čistě referenční funkci v tom ohledu, že mají odkazovat jednoznačně a také okamžitě mimo sebe neboli k odlišné skutečnosti, kterou podle významových norem (pravidel) zastupují. V tom spočívá jejich hlavní účel. Tyto znaky tedy naopak budeme nazývat *transparentními*, neboť subjekt je většinou schopen (nebo by měl být schopen) relativně neproblematicky určit, k čemu konkrétně odkazují. Prodlévat na samotném znaku je z hlediska těchto postojů a z nich odvozených funkcí, které mají v životě člověka dominantně plnit, zkrátka nežádoucí, neboť by v takovém případě docházelo k retardaci jejich referenční funkce, a tudíž zároveň i k devalvaci jejich hodnoty jakožto znaků služebných. Zopakujme, že hodnota služebného znaku je totiž vždy určena schopností plnit adekvátně účel, který je odvozený z povahy praktického nebo teoretického postoje.

Zmíněná orientace ke konkrétnímu referentu, která je původně dána zaměřením praktického nebo teoretického postoje, je také jedním ze sekundárních (primárním je u Mukařovského právě povaha postoje subjektu) důvodů, proč smyslu těchto znaků, které Mukařovský nazývá souhrnně znaky služebnými, subjekt většinou bez dalšího neproblematicky rozumí. K efektivnímu plnění této (služebné, komunikativní) funkce musí být služebné znaky také ovšem patřičně uzpůsobené, obvykle se proto vyznačují vysokou mírou normovaného užití a s tím související snadnou významovou přístupností a stálostí. Normovanost v této souvislosti znamená intersubjektivní dostupnost významů znaků. Obecně řečeno, čím je tato normovanost významu znaku vyšší neboli v praxi více standardizovaná, tím je užitý znak také srozumitelnější a jednoznačnější, a tudíž i funkčně vhodnější (hodnotnější) pro primární účel praktického a teoretického postoje, kterým je obecně dorozumívání se mezi lidmi. Zároveň platí, že jednoznačnost znaku s jeho neproblematickou srozumitelností velice úzce souvisí, neboť znak, kterému je možné přiřadit zároveň vícero různých smyslů, bude nejen nejednoznačný, ale samozřejmě také relativně obtížněji srozumitelný a komunikovatelný. Estetické znaky jsou pak případem těch znaků, které jsou symptomaticky méně jednoznačné, a tudíž i relativně méně srozumitelné či transparentní.

Pro znaky služebné platí přesný opak, o jejich referenční funkci můžeme obvykle hovořit jako o pro subjekt relativně transparentní, tj. poměrně snadno významově dostupné, a tudíž i interpretovatelné, což je tedy plně v souladu s jejich praktickou, potažmo teoretickou funkcí, respektive s postojem, z nichž jsou jak tyto funkce, tak jim příslušné znaky teprve odvozené. Důsledně řečeno je to tedy většinou povaha postoje, respektive hledisko subjektu na skutečnost, které je příčinou relativní transparence či netransparence znaků. Tím ovšem není nijak negována možnost, že samotné znaky mohou být např. na úrovni své struktury *uzpůsobené*, aby byly funkčně vhodné k tomu účelu, který je daný zaměřením příslušného postoje.

Stejně tak ale není možné zapomínat, že mezi postojem a znakem se ještě nachází výše zmíněná oblast příslušných významových norem, které se integrálně váží k postojem stejně jako znaku. O povaze významových norem a jejich vztahu ke znakům bude extenzivně řeč níže. Nicméně zde předešleme, že zaujmout příslušný postoj pro subjekt znamená nejen zaujmout určitý typ znakového vztahu ke skutečnosti, ale zároveň s tím se vždy také ocitnout ve vztahu k určitému druhu významových norem, které se k tomuto postojem a z něj odvozeným znakům integrálně váží. Jak dále ještě uvidíme, znakovost bez příslušnosti k nějakému systému významových norem totiž není v Mukařovského teorii vůbec možná.

Nyní je třeba mít na paměti následující schéma: základem Mukařovského teorie je vždy postoj subjektu ke skutečnosti, z něj je odvozená funkce (způsob, jakým se bude subjekt ke skutečnosti uplatňovat), z tohoto postoje a z této funkce je pak odvozený znak, jehož prostřednictvím postoj na skutečnost teprve fakticky působí (postoj musí tuto skutečnost převést ve znak, aby se mohlo jeho zaměření uplatňovat), a zároveň s tím příslušnost tohoto znaku k určitému druhu (systému) významových norem (tj. např. norem pro běžný jazyk nebo norem působících v umělecké oblasti).

Z tohoto schématu je tedy opět zřejmé, že znak je v posledku služebný právě z toho důvodu, že náleží k praktickému nebo teoretickému postojem a svůj význam odvozuje od těch (systémů) sémantických norem, které se k těmto postojem váží. Z této příslušnosti pak také vyplývá, že tento znak bude významově spíše transparentní. Zopakujme, že pokud tomu tak není, pak znak plní vzhledem k praktickému postojem

svou funkci zkrátka špatně, neboť je ve výsledku spíše nesrozumitelný, a z hlediska běžné komunikace je tak znakem nevhodným (nehodnotným). Nicméně i přes tuto nevhodnost zůstává znakem služebným, neboť se stále nachází v rámci praktického nebo teoretického postoje, z nichž je odvozený (viz. náš příklad s učitelem tělocviku). Pokud je tedy služebný znak v nějaké situaci významově netransparentní, je tomu tak navzdory zaměření praktického, potažmo teoretického postoje, nikoliv díky němu. Proto také opatrně tvrdíme, že symptomem znaků služebných je spíše transparence, kdežto znaků estetických netransparence.

Vraťme se ale zpět k estetickému znaku. O jeho povaze vázat pozornost subjektu na sebe sama Mukařovský dále píše:

Pozornost je při estetickém znaku soustředěna k vnitřní výstavbě znaku samého, nikoliv k jeho souvislostem s věcmi a subjekty, ke kterým znak poukazuje nebo směřuje. Jakožto estetický znak je umělecké dílo na rozdíl od znaků služebných, jakých ke svým účelům užívá funkce praktická i teoretická (poznávací), znak svébytný, ba samoučelný.²⁰

Touto znakovou svébytností, kterou jinde také Mukařovský nazývá autonomností estetického znaku, je zde vzhledem ke znakům služebným myšlena právě absence jednoznačně vymezené účelnosti, která plyne z povahy estetického postoje, totiž jeho bezzájmovosti (bezúčelnosti). To jinými slovy opět také znamená, že estetický znak zkrátka neodkazuje k jednotlivé skutečnosti, neboť z důvodu zaměření estetického postoje, z něhož je odvozený, není vzhledem ke skutečnosti selektivní:

Svou svébytnost projevuje estetický znak tím, že vždy poukazuje ke skutečnosti jako celku, nikoliv k jednotlivému jejímu úseku. Jeho platnost proto nemůže být omezena znakem jiným; může být toliko přijat nebo odmítnut jako celek. Naproti tomu znak sloužící funkci teoretické (pojmem) znamená vždy toliko jistý úsek nebo částečný aspekt skutečnosti; vedle něho jsou vždy znaky jiné, které jeho platnost omezují.²¹

²⁰ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 186.

²¹ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 179.

Estetický znak tedy neodkazuje a nemá odkazovat k jednotlivé skutečnosti, odkazuje jakožto znak k mnohosti různých aspektů skutečnosti, či dokonce k této skutečnosti jako celku. Nicméně z toho důvodu také právě nemůže efektivně a hodnotně sloužit k tomu druhu komunikace, jako slouží znaky, které jsou odvozené z postojů ostatních. Srozumitelně komunikovat je totiž v rámci jednoho znaku obvykle možné vždy jen určitěji vymezený aspekt skutečnosti, nikoliv prostřednictvím znaku jediného všechny její aspekty naráz.²² Obecně je možné říci, že čím širší pole reference jednotlivý znak má, tím méně snadno srozumitelný v běžné komunikaci bude, neboť se právě vytratí možnost jej redukovat na jeden určitý smysl, který by jej vyčerpával a na němž by se zároveň také všichni účastníci komunikace neproblematicky shodli. Snadné srozumitelnosti je tak možné dosáhnout cestou selektivní reference, která ale v postoji estetickém na rozdíl od postojů ostatních, jak víme, nemá podle Mukařovského působnost. Smysl znaku odvozeného z estetického postoje bude zkrátka velice komplexní a v souladu s tím také oblast jeho reference. Takový znak bude zároveň vždy v porovnání se znaky služebními spíše nejasný a mnohoznačný, nebo také výstižněji řečeno *netransparentní*.

Uvedený důležitý rys estetického znaku, jeho plošná (globální) reference tedy plyne z povahy estetického postoje, jeho bezzájmovosti, z něhož je tento znak odvozený a jehož zaměření také proto obvykle funkčně odpovídá. Ačkoliv – pokud je nám známo – Mukařovský něco takového nikde explicitně netvrdí, jsme přesvědčeni, že pokud se estetický postoj vyznačuje právě bezzájmovostí, jejímž přímým důsledkem tedy je, že se subjekt nevztahuje ke skutečnosti selektivně (aspektově), nýbrž jako k inherentní mnohosti smyslů, pak se ani znak, jenž je z tohoto postoje funkčně odvozený a jehož tento postoj ve vztahu ke skutečnosti z definice²³ vždy užívá, nemůže vztahovat na skutečnost jednotlivou (konkrétní jsoucno), ale naopak

²² Takový stav bychom mohli spolu s Goodmanem výstižně nazvat jako naprostou sémantickou hustotu.

²³ Definicí zde myslíme Mukařovského jednoznačné stanovisko, že z estetického postoje je vždy odvozená estetická funkce a z této funkce je zase vždy odvozený estetický znak (tedy v žádném případě např. znak služební).

se vztahuje plně v souladu s povahou tohoto postoje na skutečnost jako celek.²⁴ Schopnost estetického postoje působit na skutečnost se v posledku koncentruje pouze do estetického znaku, je na tomto znaku totiž závislá. Připomeňme, že estetický postoj se nemůže na skutečnost vztahovat přímo jako postoj praktický, ale pouze nepřímo pomocí znakové funkce. Zaměření estetického postoje by pak samozřejmě nemělo pro subjekt např. oproti zaměření postoje teoretického vůbec žádný smysl, pokud by se zároveň adekvátně nepromítlo do estetického znaku, jehož prostřednictvím se tento postoj může vzhledem ke skutečnosti jedině uplatňovat (realizovat). Řečeno obecněji: selekci těch aspektů skutečnosti, které jsou pro subjekt v dané situaci z hlediska jeho zájmů důležité, provádí vždy postoj, který tento subjekt aktuálně vzhledem ke skutečnosti uplatňuje. Pokud se estetický postoj podle Mukařovského vyznačuje právě tím, že žádný druh selekce neprovádí, neboť je bezzájmový, a kde není jakýkoliv zájem, schází také princip (kritérium) jakékoliv možné selekce, je podle našeho přesvědčení zřejmé, že ani estetický znak, který má povahu tohoto postoje vzhledem ke skutečnosti adekvátně uplatňovat, nebude značit selektivně, nýbrž komplexně, tj. bude funkčně uzpůsobený tak (na úrovni své struktury a povahy významových norem), aby se vztahoval ke skutečnosti jako k inherentní mnohosti smyslů (rozmanitost), aby tuto mnohost značil.²⁵ Takový znak ale samozřejmě nemůže být jednoznačný, neboť jednoznačnost právě znamená přítomnost pouze jednoho smyslu, nikoliv jejich mnohost. Pokud tedy není estetický znak jednoznačný, nýbrž naopak sémanticky komplexní, není subjektu ani snadno srozumitelný, a je tudíž netransparentní, recipient musí sám aktivně hledat významové sjednocení, aby mohl znakem prohlédnout ke smyslu (ale nikoliv v singuláru!).

²⁴ Srov. Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000) s. 66: „Ať sebedrobnější je úsek skutečnosti, který umělecké dílo zobrazuje, ba i tehdy nezobrazuje-li vůbec nic – jako např. výtvar hudební – je uměleckým dílem jakožto estetickým znakem dán nárok poukazovat ke skutečnosti jako celku.“

²⁵ Dáváme zde pouze k zamyšlení podle našeho podstatnou námitku, zda naopak není pro každý referenční vztah (znakovost) principiální selektivnost. Zda se situaci, kdy je značena nekonečná rozmanitost, v podstatě nerovná situaci, kdy není značeno vůbec nic, tedy absenci jakéhokoliv znakového vztahu. Taková námitka (pokud je platná) by v Mukařovského teorii nepochybně rušila znakovou povahu uměleckého díla.

Neselektivní povaha estetického postoje vzhledem ke skutečnosti nicméně neznamená, že by tento postoj mohl sloužit nějakému druhu vyššího poznání, který je teoretickému přístupu (postoji) ke světu zapovězený. Estetický postoj nemá dokonce vůbec kognitivní povahu. Z Mukařovského teorie jako celku totiž přinejmenším implicitně vyplývá, že poznání skutečnosti je možné pouze cestou selekce, kterou provádí subjekt v rámci teoretického postoje prostřednictvím pojmu.²⁶ Pojem se podle Mukařovského vztahuje vždy pouze k nějakému vybranému aspektu skutečnosti, kterou ohraničuje, vyčleňuje a tím ji ovšem také značí, nikoliv k ní jako k nekonečně rozmanitému celku. Byť samozřejmě určité pojmové schéma jako souvztažný celek, který představuje např. ucelenou vědeckou teorii, bude mít širší rozsah reference než jednotlivý pojem, stále bude platit, že se nikdy nemůže vyčerpávajícím způsobem vztahovat ke skutečnosti jako k celku, pokud má tedy toto schéma zároveň plnit poznávací funkci a být kognitivně přínosné. Pojmové schéma je zkrátka vzhledem k rozmanitosti skutečnosti rovněž vždy selektivní, a to zcela nutně, neboť má prostředkovat právě její poznatelnost, která je primárním *zájmem* subjektu v rámci teoretického postoje.

Z toho důvodu, že estetický postoj není kognitivní povahy, také může Mukařovský od sebe ostře oddělit estetický postoj od teoretického. Estetický postoj není na postoj teoretický v žádném případě redukovatelný, neboť plní odlišnou funkci, má v životě člověka jinou, dokonce i spíše protikladnou působnost.²⁷ To samé ale samozřejmě platí i o ostatních postojích, které Mukařovský nazývá základními. Žádný z těchto postojů není převoditelný na jiný, neboť každý z nich tvoří základní, a tedy dále nerozborný způsob, jakým se člověk vztahuje ke skutečnosti.

Zatím jsme se především zabývali povahou estetického postoje, uvedli jsme specifický způsob, jakým se vztahuje ke skutečnosti, a na základě toho jsme dále odvodili povahu estetického znaku. Neselektivní povahu estetického postoje jsme uvedli jako důvod neselektivního značení z něj odvozeného estetického znaku,

²⁶ Srov. např. Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 77.

²⁷ Mukařovský hovoří o tom, že estetický postoj uvolňuje člověka od schematizujícího vlivu postojů ostatních.

potážmo uměleckého díla, které představuje znak utvořený *se záměrem* působit esteticky. Odtud jsme pak dospěli ke konstatování, že umělecké dílo se oproti znakům jiného druhu vyznačuje netransparencí referenční funkce. Zaměření estetického postoje vzhledem ke skutečnosti transparenci estetického znaku buď přímo znemožňuje, anebo ji alespoň činí velice problematickou. Tato okolnost pak klade přirozeně recipientovi odpor v jeho snaze tento znak nějak jednoznačně interpretovat a ujasnit si jeho celkový smysl.

Nyní estetický postoj zdánlivě opustíme a dále se zaměříme na bližší charakteristiku estetického, potážmo uměleckého znaku. Říkáme *zdánlivě*, neboť povaha estetického znaku je samozřejmě vždy odvozená z povahy estetického postoje, z jeho zaměření vzhledem ke skutečnosti. Jejich oddělení je tedy možné pouze cestou abstrakce v rámci teoretického uvažování; kdykoliv tedy hovoříme o povaze estetického znaku, je třeba mít na paměti, že hovoříme zároveň o povaze estetického postoje, který je se znakem jako prostředkem, s jehož pomocí (ne)působí na skutečnost, nerozlučně spjatý.

Výše jsme tvrdili, že transparentní znaky mohou značit konkrétně a srozumitelně, což je ovšem vykoupeno tím, že se váží na skutečnost situačně, vybírají a značí vždy jen její určitý aspekt, zatímco aspekty jiné buď upozaďují nebo zcela přehlížejí. Transparentní znaky prostřednictvím příslušného postoje zkrátka skutečnost pro subjekt vždy nějak zjednodušují. Touto cestou jsou ovšem umožněny natolik bazální životní formy jako je mezilidská komunikace a poznávání skutečnosti prostřednictvím vědy. Bez tohoto selektivního vnímání skutečnosti by se tyto životní formy zkrátka nemohly buď natolik efektivně realizovat, nebo by se dokonce nerealizovaly vůbec.

Naopak znaky *záměrně* netransparentní, tj. *výhradně* znaky odvozené z estetického postoje (především umělecká díla), mají tu specifickou schopnost, že mohou značit komplexní, globální skutečnost, nebo také, Mukařovského slovy, navazovat vztah člověka k veškerenstvu, ovšem tentokrát za tu cenu, že jsou co do svého smyslu méně určité a obtížněji srozumitelné. Umělecká díla totiž nic konkrétního neznačí,

a pokud ano, jejich celkový význam či smysl se tím podle Mukařovského nevyčerpává.²⁸

*Umělecké dílo je určeno – jako každý znak – k tomu, aby (způsobem sobě vlastním) prostředkovalo mezi dvěma stranami; původcem znaku je zde umělec, stranou znak přijímající vnímatel. Umělecké dílo je však znak velmi složitý: každá z jeho složek a každá jeho část je nositelem dílčího významu. Tyto částečné významy se skládají v celkový smysl díla.*²⁹

Zde nacházíme za první potvrzení, že umělecké dílo je vymezeno svým referenčním (prostředkujícím) vztahem, a právě proto je mimo jiné také vždy znakem, který slouží k nějaké formě sdělení, a za druhé, že umělecké dílo není znak jednoduchý, jako jsou znaky služebné, nýbrž znak komplexní. Jak je z této citace zřejmé, umělecké dílo totiž obecně představuje komplexní významovou *strukturu*, která se skládá z vícero dílčích znaků, již jsou ovšem v procesu recepce subjektem usouvztažněny, a působí tak v posledku sémanticky jednotně. Tak např. v poezii musí čtenář věnovat pozornost jako významotvorným činitelům nejen prostě sdělovací funkci znaku, jako tomu je v případě znaků služebných (komunikativních), ale také ještě navíc akustické složce, frazeologii, rytmu a ve zvýšené míře rovněž gramatickým a syntaktickým složkám.³⁰ Jednotlivé složky (dílčí znaky) na sebe vzájemně působí; buď se v rámci znakové struktury částečně ruší nebo se naopak co do své sémantické účinnosti posilují. Tato sémantická struktura jako souvztažný celek pak teprve tvoří umělecké dílo jako funkčně jednotný znak a určuje jeho celkový smysl. Nicméně je nutné zdůraznit, že k usouvztažnění znakové struktury dochází vždy v procesu nějaké konkrétní recepce uměleckého díla. Umělecké dílo totiž není usouvztažněno samo v sobě, nezávisle na tom, kdo ho aktuálně vnímá, byť v něm je autorem (umělec) jistý způsob usouvztažnění *předznačen*. Autor uměleckého díla se totiž vztahuje ke stejným uměleckým normám jako recipient. Na této možnosti vztahovat se k

²⁸ Např. Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s.31.

²⁹ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 30.

³⁰ Tamtéž, s. 32.

intersubjektivním normám, jak z autorské, tak divácké perspektivy, je pak založena skutečnost, že umělecké dílo funguje jako znak.

Z výše řečeného se nyní blíže ujasňuje (konkretizuje), proč je subjekt nucen setrvávat v případě uměleckého díla ve své pozornosti na samotném znaku, z jakého důvodu nemůže jednoduše prohlédnout k tomu, co tento znak označuje. Estetický postoj prostřednictvím z něj odvozené funkce předpodstatňuje skutečnost ve znak (umělecké dílo), který představuje komplexní znakovou strukturu, tj. není jednoduchý jako znaky služebné. Subjekt je v setkání s tímto sémanticky komplexním znakem nucený postupně interpretovat jednotlivé významové složky (dílní znaky) a jejich vzájemné, často i funkčně protikladně vztahy, ze kterých se umělecké dílo jako komplexní znak skládá, a ujasňovat si zároveň jejich smysl vzhledem k celkové znakové struktuře díla. Samotný estetický postoj pak podle Mukařovského v recipientovi navozuje potřebu dosáhnout tohoto sémantického sjednocení, vybízí recipienta k holistickému vnímání uměleckého díla jako souvztažné znakové struktury, nikoliv jako souboru od sebe sémanticky izolovaných částí:

Jakmile vnímatel zaujme k jistému předmětu nastrojení, jaké je obvyklé při vnímání umělecké díla (tj. estetický postoj, pozn. autora), vznikne v něm ihned snaha najít v ustrojení díla stopy takového uspořádání, které by dovolovalo pojmut dílo jako významový celek.³¹

Zároveň opět platí, že komplexita estetického znaku je odvozená z povahy estetického postoje, znaky totiž v Mukařovského teorii nejsou komplexní nebo jednoduché samy o sobě, komplexními nebo jednoduchými se stávají teprve v závislosti na postoji, z něhož jsou jakožto znaky odvozeny a v jehož rámci se uplatňují. Bude tedy např. platit, že pokud čteme verš nějaké Březinovy básně v rámci praktického postoje, budeme si primárně všimnout pouze jeho prostě sdělovací funkce. Na druhou stranu, pokud ten samý verš budeme číst v rámci postoje estetického, tj. budeme-li jej vnímat adekvátně vzhledem k jeho určení,

³¹ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 360.

stane se z něj ihned znaková struktura, u níž budeme věnovat pozornost nejen sdělovací funkci, ale především funkci estetické. To znamená, že pro nás bude v recepci relevantní také např. melodie a rytmus tohoto verše. Ze znaku, který od subjektu vyžadoval pozornost pouze ke sdělení (obsah), se tak stane čistě z důvodu změny postoje znak komplexní, který po subjektu vyžaduje, aby věnoval pozornost vícero aspektům (díličím znakům) zároveň a rovněž uvažoval o jejich sémantických souvislostech (významové sjednocení). Komplexita se samozřejmě mnohonásobně zvýší, pokud budeme číst celou báseň, nikoliv pouze její výsek v podobě jediného verše. Jak jsme výše zmínili, podle Mukařovského totiž umělecké dílo představuje znak (v singuláru!) teprve jako celek, tj. Březinova báseň je v estetickém postoji jedním komplexním znakem.

Přestože nám příklad s Březinovou básní ukazuje, že komplexnost nebo naopak jednoduchost znaku je teprve odvozena z postoje, jehož prostřednictvím je na tento znak pohlíženo, upozorňujeme, že z tohoto příkladu nemá nijak vyplývat, že se např. z písemného návodu na obsluhu automatické pračky může stát báseň, potažmo komplexní estetický znak, jen z toho prostého důvodu, že na tento návod bude pohlíženo v rámci estetického postoje namísto postoje praktického. Na znaky, které jsou komplexní, lze totiž pohlížet v některých případech zjednodušeně (jako v našem příkladu s Březinovou básní), ale obráceně, tedy pohlížet na znaky *původně* jednoduché jako na komplexní, to neplatí. Jinými slovy, znak už musí být (umělcem) předem uzpůsobený (uspořádaný), aby na něj bylo možné pohlížet jako na znak komplexní, tedy jako na strukturu, v níž jsou jednotlivé sémantické složky (díličí znaky) provázány takovým způsobem, že pospolu *mohou* v procesu recepcí vytvářet (komplexní) smysl. Tak tomu ale v návodu k pračce zpravidla nebude. V opačném případě by ostatně byla v Mukařovského teorii úloha umělce jako onoho tvůrce estetických znaků naprosto bezvýznamná, stejně jako by v rámci této teorie nebylo možné vůbec určit, v čem spočívá specifická uměleckého díla oproti čemukoli jinému, např. právě návodu k obsluze automatické pračky.

Příklad s Březinovou básní nám také konkrétně ukazuje způsob, jakým praktický postoj může na úrovni znaku zjednodušovat skutečnost, že je totiž v jeho rámci věnována recipientova pozornost pouze určitému aspektu této skutečnosti nebo jejímu významu, v tomto případě tedy sdělení verše, přestože se z

neselektivní perspektivy estetického postoje dále ukazuje, že možných aspektů či významů je přítomno daleko více a žádný z nich není na úkor jiného možné potlačit jako sémanticky nerelevantní. V rámci estetického postoje je totiž naopak třeba během recepce znaku věnovat pozornost všem těmto aspektům zároveň a uvažovat o možnosti jejich významového sjednocení.

Recepce uměleckého díla jako komplexního znaku má tak v důsledku nevyhnutelně povahu relativně komplikovaného procesu, který je u konce teprve v momentu, kdy je sémantická struktura díla subjektem alespoň do jisté míry sjednocena. Teprve pak může jako celek tento znak plnit svou referenční funkci, tj. odkazovat k odlišné (komplexní) skutečnosti. S něčím takovým se u služebných, tj. obvykle transparentních znaků nesetkáme. Mukařovský v této souvislosti dokonce odmítá tradiční dělení mezi formou a obsahem uměleckého díla, aby důsledně obhájil své přesvědčení, že skutečně všechny složky díla, a nikoliv např. pouze ty obsahové, plní shodně znakovou funkci neboli jsou dílčími znaky a jako takovým jim také musí subjekt věnovat během recepce patřičnou pozornost. Naopak u znaků služebných platí, že se subjekt musí soustředit zpravidla pouze na obsah, nikoliv na formu. Forma těchto znaků není zkrátka významotvorná. Z toho důvodu je také nepochybně snazší přeložit obyčejnou prózu než poezii. Formální a obsahová složka totiž tvoří v uměleckém díle jednotně působící znak:

Všechny složky tradičně nazývané formálními jsou tedy v uměleckém díle nositeli významů, částečnými znaky. A zase naopak složky nazývané zpravidla obsahovými jsou svou povahou také jen znaky, které nabývají plného významu teprve v kontextu (struktury pozn. autora) uměleckého díla.³²³³

Odhalení smyslu (referent) uměleckého díla tedy představuje vzhledem k výše řečenému pro recipienta mnohdy složitý interpretační úkol, a to navíc tím spíše, že umělecké dílo hodné toho jména má samozřejmě tento smysl zřídka pouze

³² Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 33.

³³ Z této citace je rovněž zřejmé, že Mukařovský umělecké dílo chápe výhradně jako znak, neboť všechny jeho složky mají povahu znaku a mimo tuto znakovost, tj. mimo formu a obsah, v díle nic dalšího není.

jediný.³⁴ Zaměřme se nyní na předpoklady, které podle Mukařovského umožňují, aby recipient v této nepochybně náročné výzvě vůbec mohl obstát. Východiskem je zde opět základní přesvědčení Mukařovského estetické teorie, že umělecké dílo je znak a jako takové má intersubjektivně přístupný význam.

Výše jsme tedy tvrdili, že umělecké dílo je znak komplexní, představuje totiž strukturu složenou z dílčích znaků, které na sebe v procesu recepce vzájemně působí a jejichž výslednicí je celkový smysl díla. Otázkou nicméně zůstává, na jakém základě může recipient významu těchto znaků porozumět. Mukařovského odpověď je tedy nutné hledat jednak v jeho obecném přesvědčení, že umělecké dílo je obdobně jako všechny znaky fakt sociální, tj. podléhá významově intersubjektivním normám.³⁵ A za druhé pak, konkrétněji, v jeho pojmu živé umělecké tradice, která představuje právě strukturu (systém) specifických významových norem, na jejímž pozadí musí být každé umělecké dílo kontrastně vnímáno, má-li mu být recipientem alespoň částečně porozuměno.³⁶ Umělecká díla jako ostatně všechny znaky tak podle Mukařovského vyžadují pro svou interpretaci od subjektu znalost příslušného kódu, neboli znalost sémantických pravidel (norem), na jejichž základě je možné ke znaku přiřadit intersubjektivní význam.

Umění se vyvíjí jako struktura. A struktura není majetkem žádného z individuí, nýbrž je majetkem celého kolektiva: v povědomí každého z členů kolektiva je jistý soubor norem (požadavků kladených na dané umění), a tyto normy se spontánně aplikují na každé dílo, které daný jednatelce vnímá.³⁷

³⁴ Tamtéž, s. 31. „Charakteristická pro umělecké dílo jako znak je i schopnost mít několikerý smysl zároveň; opět beze škody na jeho působnosti. Mnohost smyslů bývá v některých obdobích zdůrazňována (tak jako např. za symbolismu), jindy je naopak jen naznačována, mění se v utajenou sémantickou energii. Zásadně je však přítomna vždy.“

³⁵ Viz. Funkce, norma, hodnota jako soc. fakty. Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 98–123.

³⁶ Bazálním porozuměním se zde myslí např. již to, že příslušné dílo bude vnímáno jako umělecké, a ne třeba jako praktický nástroj.

³⁷ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 311.

Normativní struktura umělecké tradice (dále jen systém uměleckých norem) představuje velice široký pojem, který v sobě zahrnuje významové normy pro všechny umělecké druhy. Přestože se jedná o rozměr, který je v Mukařovského teorii obsažený spíše v náznacích, tak jsme přesvědčeni, že je v systému uměleckých norem jako celku obsažena diferenciací. Podle našeho názoru je totiž z Mukařovského teorie zřejmé, že se např. k malířství bude základně vázat spíše jiný systém norem než k poezii, hudbě či tanci. Tyto jednotlivé druhy umění se od sebe totiž v mnoha ohledech významně liší a v souladu s tím se přirozeně také budou lišit normy, které v nich působí a jimž také podléhají, a to jak v procesu tvorby uměleckého díla (umělec), tak jeho recepce (divák nebo posluchač).

„Podobně jako každý z nás je schopen mluvit několika různými útvary téhož jazyka, např. několika sociálními dialekty, je nám také subjektivně srozumitelné několik estetických (uměleckých) kánonů.“³⁸

V rámci systému uměleckých norem jako celku je tak zahrnuto větší množství menších systémů norem (kánonů), které tvoří relativně samostatná uskupení v závislosti na tom, v jaké konkrétní umělecké oblasti se dominantně uplatňují. Nicméně všechny tyto normy mají společně právě to, že se za prvé váží ke stejné struktuře uměleckých norem jako celku, pro který platí specifické zákonitosti, a za druhé se samozřejmě všechny integrálně váží k estetickému postoji, neboť pouze v jeho rámci se dominantně uplatňují a nacházejí v životě člověka svou působnost. Právě příslušnost k estetickému postoji zakládá podle našeho názoru zvláštnost těchto norem jakožto norem uměleckých, a nikoliv třeba norem pro běžný jazyk či dopravní značení, které jsou odvozené a uzpůsobené zaměření postoje praktického a v souladu s tím pro ně také platí poněkud odlišné zákonitosti.

Systémy významových norem působící v umění pak podle Mukařovského nejsou ničím hmotným, ale představují obsahy, které existují sdíleně, obdobně jako třeba jazyk, v povědomí členů příslušného kolektiva.³⁹ Právě tato principiální možnost

³⁸ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 113.

³⁹ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 27.

sdílení významů na podkladě intersubjektivně dostupného systému (struktury) norem je důvodem toho, že umělecký znak je, obdobně jako znaky jiného druhu, fakt sociální, a že je mu tedy možné rozumět na principu širší shody členů společnosti, nikoliv čistě na soukromé bázi jednotlivce:

„(Umělecké dílo, pozn. autora) jest především znakem, který je určen k tomu, aby prostředkoval mezi jedinci, k nimž náleží stejně individuum tvořící jako jedinci, ze kterých se skládá publikum; třebaže individuum je pociťováno jako strana, od které znak vychází, ostatní pak jako strana, jež znak toliko přijímá, je vzájemné dorozumění obou stran umožněno jen tím, že všichni jedinci, o které jde, jsou členy téhož reálného nebo ideálního společenství, společenství ustáleného nebo příležitostného, a to členy rovnoprávnými.“⁴⁰

Systém uměleckých norem nesený kolektivním vědomím společnosti se pak podle Mukařovského skládá z relativně závazných norem⁴¹ v tom smyslu, že určitému (dílcímu) znaku je obvykle v alespoň částečném souladu s touto normou přiřazen příslušný (normální) význam.⁴² Význam se pak ke znaku váže pouze z toho důvodu, že se jeho užití v souvislosti s právě tímto znakem četným opakováním natolik pevně ustálilo, až se stalo konvencí neboli v Mukařovského terminologii normou. Jinými slovy řečeno, v Mukařovského estetické teorii je vazba mezi znakem a jeho významem arbitrární, nikoliv motivované povahy. To je velice důležitý moment. Právě z důvodu této arbitrárnosti totiž musí význam uměleckého díla spočívat v sociální normě, má-li mu být intersubjektivně porozuměno, tj. má-li mít vůbec povahu znaku. V opačném případě by mezi znakem a jeho referentem musela být nějaká přirozená, tj. motivovaná vazba, která by analogicky umožnila dospět k významové shodě mezi jednotlivými příslušníky kolektiva. Za takové situace by ovšem celá zkoumaná estetická teorie vypadala zcela jinak. Mukařovský se

⁴⁰ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 165.

⁴¹ Tamtéž, s. 49. „Struktura mohla by – ze stanoviska věd sociálních – být označena jako soubor norem, normy ovšem nesmějí být chápány jako statická pravidla, ale jako živé síly.“

⁴² Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 96.

nicméně se rozhodl přiznat uměleckým (estetickým) znakům arbitrárnost stejně jako znakům služebným.⁴³ Jako doklad arbitrárnosti uměleckého znaku zde poslouží příklad s povahou významu básnického metra, které představuje, vedle např. melodie, jednu z dílčích sémantických složek struktury básnického díla:

„Význam, jehož je metrum nositelem, vstupuje ve vztah k jiným sémantickým složkám básnické struktury, ocitá se s nimi v souladu nebo v rozporu. Je také význam těchto meter nějak a priori obsažený v materiálu? Nikoli, nýbrž je dědicem minulé básnické tradice: metra bylo užíváno ve spojení s takovými a takovými tématy (slavnostní, smutné, melancholické) nebo s takovým a takovým básnickým druhem; a následek byl ten, že metrum získalo příslušné významové zabarvení, kterého popřípadě v dalším vývoji může zase pozbyť.“⁴⁴

Z výše nastíněné situace se interpretace významu uměleckého díla může jevit jako poměrně neproblematický proces. Recipient zkrátka v souladu s intersubjektivní normou, která jej v podstatě interpretačně vede, přiřazuje ke znakům příslušné významy. Tak je tomu povětšinou např. v běžném jazyce nebo ještě mnohem výrazněji u dopravního značení. Nicméně si musíme znovu uvědomit, že umělecké dílo je podle Mukařovského znak netransparentní a významové normy, které se v umělecké oblasti dominantně uplatňují, jsou obecně volnější a svobodnější než v běžném (tj. nepoetickém) jazyce, neřkuli dopravním značení:

Je ovšem zřejmé, že případ jazyka je zásadně odlišný od případu umění, neboť jazyk je určen k tomu, aby byl aktivně k dispozici každému, kdežto umění, aspoň jak mu rozumíme v dnešní době, je vykonáváno pouze specialisty, které nazýváme umělci.

⁴³ Nutno však přiznat, že Mukařovský výslovně netvrdí, že by bylo např. zobrazení zcela arbitrárním referenčním vztahem. Pouze poukazuje v souvislosti s malířstvím na několika místech na skutečnost, že je znakové povahy a že v něm panují určité konvenčně přijaté normy. Explicitně formulované přesvědčení o arbitrárnosti zobrazení v jeho teorii ale nenajdeme, stejně tak v ní ale nenajdeme názor, že je motivované povahy.

⁴⁴ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 44.

*To dovoluje daleko více svobody a daleko méně stejnotvárnosti v umění než v normálním užívání mluvy.*⁴⁵

Běžný jazyk, který se uplatňuje v komunikaci, může být nepochybně aktivně k dispozici každému pouze za té podmínky, že jsou pro tento účel jeho znaky dostatečně referenčně transparentní. Znakové transparence je pak možné dosáhnout pouze tou cestou, že je znak silně významově normovaný, anebo že není příliš komplexní (viz. výše). Za tím je třeba hledat předpoklad, že se významová norma ustálí a bude po dlouhou dobu relativně neměnná. To je ovšem přesně případ běžného, tj. ke komunikaci sloužícího jazyka, nebo právě dopravního značení, které je pravděpodobně posledních padesát let sémanticky zcela stejné, a navíc mezinárodně platné.

System významových norem působících v umění je naopak značně nestálý a vnitřně proměnlivý (v tom je také založena větší výrazová svoboda umělce než např. vědce), což je podle našeho názoru v Mukařovského teorii vedle komplexní povahy uměleckého znaku také základním důvodem jeho znakové netransparence.⁴⁶ V případě setrvalé stability významových norem uměleckých děl jako znaků by se totiž tyto znaky staly v posledku pro recipienta nepochybně transparentním, obdobně jako je zcela transparentní dopravní značení (žádný sémantický vývoj). Možnost relativní nezávaznosti a vnitřní proměnlivosti systému uměleckých významových norem základně plyne už z Mukařovského obecného chápání pojmu významové normy:

*„Přestože norma směřuje k platnosti bezvýjimečné, nemůže nikdy dosáhnout platnosti přírodního zákona – jinak by se stala jím a přestala by být normou.“*⁴⁷

⁴⁵ Tamtéž, s. 166.

⁴⁶ Byť prvotním důvodem této netransparence je striktně řečeno estetický postoj subjektu ke skutečnosti.

⁴⁷ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 100.

Nicméně směřování k bezvýjimečné platnosti je příznačné právě pro významové normy znaků služebných, respektive jejich systémy, např. opět připomeňme běžný, ke komunikaci sloužící jazyk (funkce praktická), anebo právní normy, které mají vedle dominantní funkce praktické také funkci teoretickou (právní věda). V případě uměleckého díla by obdobná orientace norem tedy pravděpodobně nakonec vedla k transparentnosti uměleckého znaku a uměleckému klišé, či k prostě sdělovací funkci znaku, tj. nikoliv k dominanci funkce estetické.⁴⁸ O specifické normativní povaze umělecké struktury Mukařovský proto píše:

„Úhrnem můžeme říci, že specifický charakter estetické normy záleží v tom, že má spíš sklon k tomu být porušována než dodržována. Má méně než kterákoli jiná ráz neporušitelného zákona; je spíš orientačním bodem, sloužícím k tomu, aby dával pocítit míru deformace umělecké tradice novými tendencemi.“⁴⁹

A dále také:

„Umělecké dílo je vždy neadekvátní aplikací estetické normy, a to tak, že porušuje její dosavadní stav nikoli z bezděké nutnosti, nýbrž záměrně, a proto zpravidla velmi citelně.“⁵⁰

Abychom se v tomto bodu případně vyhnuli opačnému extrému, musíme ihned doplnit, že žádné umělecké dílo jako celek nemůže být podle Mukařovského s uměleckou tradicí ve smyslu platných sémantických norem v naprostém rozporu, ale nanejvýš v rozporu částečném.⁵¹ To znamená, že přinejmenším některých dílčích znaků musí být podle našeho názoru v sémantickém celku uměleckého díla

⁴⁸ Otázka, zda takové dílo nepozbývá svého uměleckého statusu, není v Mukařovského teorii explicitně zodpovězena. Nicméně se domníváme, že je možné vzhledem k Mukařovského závěrům o povaze estetického znaku obhájit pozici, že tento status skutečně ztrácí.

⁴⁹ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 152.

⁵⁰ Tamtéž, s. 105.

⁵¹ Tamtéž, s. 107.

užito konvenčním způsobem, tj. v souladu s významovými normami příslušného uměleckého druhu.⁵² Bez této podmínky by se nedostalo recipientovi ani onoho základního významového orientačního bodu, a umělecké dílo by pravděpodobně – jakožto neadekvátně vnímané vzhledem ke své funkci – nejen pozbylo svého statusu, ale nebylo by vnímané pravděpodobně vůbec jako znak. Znakovost a normovanost jsou podle Mukařovského totiž spojené nádoby v tom smyslu, že kde není normovanost, nemůže být ani znakovost. Umělecké dílo je tedy znakem teprve svým vztahem ke struktuře (systému) norem, které určují, právě prostřednictvím tohoto vztahu, jeho význam a zároveň i jeho status jakožto uměleckého znaku. Izolovaný znak bez vztahu k nějakému systému významových norem tak není v rámci Mukařovského teorie vůbec myslitelný. Řečeno ještě jinak: Mukařovský v podstatě předkládá teorii významu a znaku, která je založena na existenci sociální normy, tedy řízením se intersubjektivně založeným, a tudíž i kolektivně dostupným pravidlem. Znakovost je pak konstituována právě tímto vztahem mezi významem a normou, respektive systémem norem. Tento vztah je samozřejmě základně přítomný ve všech druzích znaků, nejen v těch uměleckých.

Z Mukařovského estetické teorie dále vyplývá, jak bylo výše již naznačeno, že umělecký status není objektivní vlastností tohoto díla, ale naopak je mu vždy připisován sociálně situovaným subjektem, ovšem za podmínky, že jej vnímá v estetickém postoji, a přisuzuje mu tak dominantně estetickou funkci.⁵³ Jen za této podmínky totiž může vnímat dílo jako estetický znak, neboť povaha znaku jakožto estetického (uměleckého) je, jak stále zdůrazňujeme, v podstatě odvozena z estetického postoje. Z toho také plyne, že status uměleckého díla je potenciálně proměnlivý, neboť ani samotný estetický postoj, z něhož je tento status původně odvozený, není jakožto vycházející z aktuálního zaměření subjektu statický, ale

⁵² Z Mukařovského teorie vyplývá, že každý umělecký druh disponuje relativně vlastním systémem významových norem. Všechny tyto systémy pospolu (např. pro malbu, poezii, architekturu atd.) pak tvoří systém významových norem umění jako celku.

⁵³ To, že subjekt bude vnímat dílo v estetickém postoji, je opět většinou určeno normou. Normy tedy určují, jakým způsobem je běžné se k určitým aspektům skutečnosti vztahovat. Přesto má subjekt nepochybně možnost v souladu s normami nejednat.

naopak v závislosti na situaci a aktuálních potřebách tohoto subjektu rovněž proměnlivý (dynamický).

Z výše uvedeného by mohl vzniknout mylný dojem, že je umělecký status závislý pouze na individuálním aktu vnímání. Estetický postoj má nicméně umělecké dílo v subjektu vzhledem ke své primárně estetické funkci záměrně navozovat, a k tomuto účelu je také v rámci společnosti významově (normativně) uzpůsobeno.⁵⁴ Je tak dokonce možné říci, že samo umělecké dílo navozuje způsob, jakým má být subjektem adekvátně vnímáno, tj. způsob vnímání je zde spíše determinovaný (normovaný) než libovolný. Z důvodu existence norem, které např. určují, že je malbu běžné vnímat jako umělecké dílo spíše než jako stínítko do okna, také může být status uměleckého díla v rámci společnosti jako celku relativně setrvalý. V recepci konkrétního subjektu ovšem musí být dílo nejprve vždy rozpoznáno nejen jako znak, ale samozřejmě také úžeji jako znak umělecký, což je právě umožněno tím, že jej tento subjekt identifikuje na pozadí umělecké struktury významových norem (a nikoliv třeba na pozadí norem právních), se kterou tak musí být umělecké dílo, jak jsme již výše zmiňovali, v alespoň částečném sémantickém souladu.⁵⁵ Bez tohoto souladu by totiž v Mukařovského teorii identifikace znaku jakožto uměleckého zkrátka představovala naprostou záhadu. Podmínkou identifikace zde samozřejmě je, že subjekt musí příslušnou normu také předem znát.

Zároveň zde platí, že inherentní možnost proměnlivosti statusu uměleckého díla úzce souvisí s tím, že toto dílo vůbec může fungovat jako netransparentní znak. Příčinu obojího je shodně nutné hledat v dynamické povaze umělecké struktury. Je totiž zřejmé, že aby umělecké dílo jako znak fungovalo netransparentně, je třeba, aby docházelo k relativně časté proměně významových norem v rámci systému uměleckých významových pravidel, neboť jejich trvalé ustálení by způsobilo, že se

⁵⁴ Dílo je podle Mukařovského uměleckým, jen pokud má dominantní estetickou funkci.

⁵⁵ Kdyby např. subjekt umělecké dílo identifikoval pouze na pozadí norem běžného jazyka, nebo norem obyčejného, nikoliv uměleckého zobrazování, vnímal by toto dílo špatným způsobem. Kdyby jej neidentifikoval na pozadí vůbec žádných norem, neměl by důvod domnívat se, že se jedná o znak (natožpak o umělecké dílo), ale naopak o nějaký přírodní, nikoliv uměle stvořený objekt.

umělecký znak stane po nějaké době natolik významově transparentním, až bude spíše funkčně představovat ekvivalent znaku služebného, tj. buď v krajním případě přestane být uměleckým dílem a ztratí tak zcela svůj status, anebo si svůj status sice podrží, ale pozbude výrazně svou uměleckou hodnotu. Platí zde totiž nepochybně obecná zákonitost, že čím déle a zároveň čím častěji je s jakýmkoliv znakem, a tedy i tím uměleckým, zacházeno v rámci společnosti v souvislosti s určitým, jedním významem (sémantické opakování), tím silněji bude tento význam také považovaný za platnou normu, a tím tedy bude také více funkčně vhodný (hodnotný) ke služebnému (komunikativnímu) účelu. Nakonec by se tak za této situace umělecký znak obdobně jako znaky služebné stal nejen znakem spíše transparentním, ale také by právě jako tyto znaky odkazoval ke konkrétněji vymezené skutečnosti, tj. příslušné umělecké dílo by bylo normativně spojováno s nějakým určitým smyslem. Proto také ostatně platí, že hodnota uměleckého díla je založena velkou měrou v jeho původnosti. Umělecká díla, která užívají pouze znaků odvozených z jiných uměleckých děl, a to odvozených poněkolkáté, jsou sice zpravidla srozumitelná mnohem širšímu publiku, neboť mají z toho důvodu, že spočívají velkou měrou na již ustálených, a tudíž i dostupných sémantických normách, vcelku jednoznačný význam, zároveň však bude nutně platit, že taková díla budou působit spíše jako klišé. To ovšem neznamená, že umělecké dílo, které je třeba i z objektivních důvodů považováno za klišé, nemůže být vnímáno v estetickém postoji a působit jako estetický znak. Takové umělecké dílo jen zkrátka nebude mít jakožto znak z hlediska estetického postoje příliš vysokou hodnotu, neboť tomuto postoji neumožní, aby v procesu recepce adekvátně uplatnil povahu svého sémanticky neselektivního zaměření ke skutečnosti.

Jsme si zde sice plně vědomi toho, že Mukařovský explicitně netvrdí, co konkrétně zakládá vyšší hodnotu uměleckého díla nad uměleckým dílem jiným. Zároveň podle našeho názoru ale z celku jeho teorie implicitně plyne možnost poskytnutí kritérií pro určení komparativní hodnoty uměleckých děl. Umělecké dílo má totiž především funkčně působit jako znak estetický, pokud se z něj tento určující rys výrazně vytrácí směrem ke znakovosti služebné a komunikativní (vysoká normovanost a jednoduchost znaku), ztrácí umělecké dílo v rámci Mukařovského teorie své funkční opodstatnění, a tedy i svou hodnotu, která je odvozena vždy vzhledem k tomuto opodstatnění, tj. působit dominantně esteticky. Obdobně by

bylo samozřejmě možné argumentovat vzhledem k hodnotě znaku služebného. Hodnota příslušného znaku je totiž u Mukařovského obecně odvozena z funkce, a tedy nikoliv absolutně, nýbrž vždy relativně. Obdobně relativně je např. také hodnota lopaty jakožto nástroje odvozená z její schopnosti efektivně sloužit k přeházení hromady právě dovezeného uhlí, ale už nikoliv z její schopnosti efektivně posloužit jako plácačka na dotěrné mouchy nebo náčiní k lovu ryb. V podstatě z toho samého důvodu také není možné v rámci Mukařovského teorie plausibilně tvrdit, že např. znaky služebné mají větší hodnotu než estetické, protože jsou srozumitelnější a jednoznačnější, a zase naopak není možné tvrdit, že estetické znaky mají větší hodnotu, protože jsou obecně komplexnější a bohatší než znaky služebné, které jsou oproti nim spíše jednoduché, ba primitivní. Každý z těchto znaků totiž plní v rámci postoje, z něhož je odvozen, v životě člověka odlišnou funkci, a myšlenka souměřitelnosti jejich hodnoty je tak nesmyslná.

Z dosavadního výkladu je zřejmé, že vlastní oblast působnosti uměleckého díla jako znaku se nachází mezi bodem, ve kterém se z tohoto díla stává klišé, nebo pouhé sdělení, tj. oblastí silné normovanosti významu, a druhým bodem, kde se dílo stává pro recipienta naprosto nesrozumitelné, tj. oblastí bez existence jakékoli významové normy, a tudíž i znakovosti.⁵⁶ Jak dále uvidíme, ve skutečnosti je pro specifickou znakovost uměleckého díla příznačné, že v sobě zahrnuje v antinomickém napětí oba protikladné body zároveň. Mukařovský působení významových norem v uměleckém díle dále specifikuje:

„Živé umělecké dílo vždy osciluje mezi minulým a budoucím stavem estetické normy: přítomnost, pod jejímž zorným úhlem je vnímáme, je pocíťována jako napětí mezi normou minulou a jejím porušením, určeným k tomu, aby se stalo součástí normy budoucí.“⁵⁷

Ve struktuře jednotlivého uměleckého díla tedy nacházíme pohyb (oscilaci) mezi normou, která se projevuje vztažením tohoto díla k systému norem působícím jako

⁵⁶ Srov. Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 27.

⁵⁷ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 107.

umělecká tradice (minulost), a nenormovaností, tj. oblastí, která je v přítomném okamžiku vnímána jako v rozporu s touto dosavadní tradicí, a nachází se tak mimo dosah jejích významových norem. Moment nenormovanosti je pro každé umělecké dílo mimo jiné zásadní právě v tom smyslu, že se jedná o ten činitel struktury díla, který jej záměrně vyčleňuje z dosavadní tradice (systém platných uměleckých norem), a tím také zakládá jeho hodnotu, neboť ta spočívá, alespoň v případě tzv. umění vysokého, především v originalitě, tj. právě v částečném porušení normy.⁵⁸

Dále je z předešlé citace zřejmé, že z původně sémanticky nenormované složky uměleckého díla se v budoucím vývoji systému uměleckých norem stává potenciálně norma nová neboli se integruje do stávající umělecké tradice. Pro systém uměleckých norem je tedy rovněž symptomatický neustálý pohyb, neboť se s každým novým uměleckým dílem potencionálně dynamicky proměňuje (přeskupuje) a spolu s ním se proměňuje perspektiva, z níž bude každé další umělecké dílo poměřováno.⁵⁹ Tato proměnlivost je podle Mukařovského hybnou silou uměleckého vývoje jako takového. Každé nové umělecké dílo musí, pokud chce být hodnotné a působit jako estetický znak adekvátně, unikat přinejmenším částečně z dosahu aktuálně působících uměleckých norem, které se zase neustále přizpůsobují nově vznikající umělecké produkci.

Vidíme, že ona oscilace na úrovni znakové struktury jednotlivého díla je v podstatě způsobena proměnlivou povahou systému uměleckých významových norem, vzhledem k níž je každé jednotlivé umělecké dílo recipientem poměřováno, neboť je přítomný ve sdíleném vědomí kolektiva (ponejvíce kolektiva znalců umění). Jednotlivé umělecké dílo, potažmo umělec totiž reaguje na aktuální stav systému

⁵⁸ Z perspektivy umění vysokého tedy umění primitivní hodnotu příliš nemá. Naopak v sociální oblasti, kde má primitivní umění živou působnost, hodnotu mít může, a zpravidla ji také i má. Na druhou stranu ovšem také spíše platí, že v této oblasti nebudou příliš srozumitelná díla umění vysokého. Zásadní nicméně je, že podle Mukařovského je primitivní umění geneticky vždy závislé na umění vysokém, nikoliv obráceně. Proto je třeba v rámci Mukařovského estetické teorie přistupovat k umění primitivnímu z perspektivy umění vysokého. To tak má v podstatě primát a je mu z toho důvodu také v Mukařovského teorii poskytován na rozdíl od umění primitivního značný prostor.

⁵⁹ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 107-108.

uměleckých významových norem. Zároveň však také očividně platí přesný opak, neboť proměnlivost systému (struktury) významových norem je dána nově vznikající produkcí, tedy jednotlivými uměleckými díly, která se do tohoto systému jako nové normy organicky začleňují. Oba dva hybné momenty jsou tak na sobě vzájemně závislé, neboť jeden plodí druhý a obráceně. Pokud by zcela přestala vznikat nová umělecká díla, zastavil by se také pohyb uměleckého systému norem jako celku, což by v podstatě znamenalo konec umění, alespoň tedy umění v tom smyslu, jak jej prezentuje ve své estetické teorii Mukařovský. Obdobně, pokud by systém uměleckých norem přestal reagovat na nově vznikající umělecká díla, tj. pokud by je přestal jakožto nové normy do svého systému absorbovat, vytrácel by se postupně významový kód (systém norem), s jehož pomocí by bylo možné uměleckým dílům rozumět na principu intersubjektivní shody, tj. rozumět jim jakožto znakům neboli entitám, které mají význam. Umělecké dílo by tedy nakonec přestalo plnit znakovou funkci. Pak by ovšem samozřejmě přestalo být v rámci Mukařovského teorie uměleckým dílem, neboť jak víme, znakovost je nutnou podmínkou umění. Takový stav by tedy v podstatě rovněž znamenal konec umění.

Nás ale nyní zajímá, že oba výše uvedené, vzájemně se podmiňující momenty (pohyby), představují klíčové důsledky pro možnost jednoznačného a transparentního určení významu uměleckého znaku. Právě tuto imanentní pohyblivost či nestálost jak na úrovni struktury uměleckého díla jednotlivého a jeho oscilaci mezi normovaností a nenormovaností, tak systému uměleckých významových norem, na jehož pozadí je každé jednotlivé dílo vždy vnímáno, má-li fungovat jako znak, považujeme vedle výše zmíněné komplexnosti (strukturálnosti) uměleckého znaku za základní důvod toho, proč je (a může být) umělecké dílo v Mukařovského estetické teorii považováno za relativně netransparentní znak. Tyto dva konkrétní důvody pospolu totiž recipientovi obecně *znesnadňují* určení významu uměleckého znaku a zároveň s tím způsobují, že tento znak odkazuje k odlišnému druhu skutečnosti než znaky služebné, tj. plní základně jiný druh referenční funkce než tyto znaky (globální reference versus aspektová reference). Z toho důvodu můžeme tvrdit, že netransparence uměleckého znaku není v Mukařovského teorii v žádném případě samoučelná. Právě naopak představuje tu klíčovou vlastnost uměleckého díla, která umožňuje adekvátní

zaměření estetického postoje vzhledem ke skutečnosti. Jinak řečeno, znaková netransparence uměleckého díla je účelná vzhledem k povaze estetického postoje.

Proto je třeba mít stále na paměti, že jak komplexní povaha uměleckého znaku, tak povaha samotných uměleckých norem, respektive dynamický charakter jejich systému, jsou v posledku odvozené ze zaměření estetického postoje, jeho bezzájmovosti a z ní plynoucí inherentní neselektivnosti vzhledem ke značené skutečnosti. V tomto ohledu představuje Mukařovského teorie zajímavou jednotu, neboť je v podstatě stále vykládána z jednoho principu. Komplexnost estetického znaku a dynamickou povahu umělecké struktury můžeme také chápat jako nástroje, které estetickému postoji umožňují, aby se vzhledem ke skutečnosti realizoval pro něj symptomatickým způsobem, a mohl tak v životě člověka plnit ostatními postoji nezastupitelnou funkci. Ke komplexnosti znaku a dynamické povaze uměleckých norem jako dvěma konkrétním vlastnostem (symptomům), které pospolu způsobují netransparenci uměleckého znaku, a umožňují tak pro něj symptomatickou komplexní referenci, jsme nicméně dospěli tou cestou, že jsme od počátku rozpracovávali inherentně sémiotickou povahu estetického postoje, stejně jako zvláštní způsob, jakým se uplatňuje vzhledem ke skutečnosti.

2. Umělecké dílo jako znak v pojetí Nelsona Goodmana

Aby se čtenář případně nepodivoval, že se na několika následujících stránkách věnujeme nejprve tématu, který se zdá být estetické problematice poněkud vzdálený, předem upozorníme, že Goodman se estetickým otázkám věnuje na pozadí obecné teorie symbolů, jejíž vypracování je jedním z programových bodů *Jazyků umění*, Goodmanova hlavního díla věnující se estetické problematice.⁶⁰ V této knize Goodman totiž předkládá podrobnou analýzu odlišných způsobů, jakými může symbol odkazovat mimo sebe, a rovněž se zabývá povahou různých symbolických systémů, především jejich syntaktickými a sémantickými pravidly. Estetická teorie se postupně vynořuje teprve z tohoto obecného sémiotického rozvrhu jako ta oblast, v níž podle Goodmana symptomaticky působí jeden druh symbolizace (exemplifikace) a určité sémantické a syntaktické vlastnosti symbolických systémů na úkor vlastností jiných. Povaha uměleckého díla jakožto symbolu je totiž Goodmanem určována v kontrastu s těmi druhy symbolických funkcí, jejichž přítomnost v umění naopak za symptomatickou považována není. Z toho důvodu se budeme v našem pojednání o Goodmanově estetické teorii a povaze uměleckého symbolu nejprve věnovat sémiotickým otázkám obecnějšího rázu, jejich pochopení vnímáme jako potřebný předpoklad k plnému porozumění tzv. pěti symptomům estetična, které Goodman uvádí, aby vymezil povahu estetického prožitku a zároveň uměleckého díla jako specifického symbolu. Zajímat nás tedy bude za prvé postup, který Goodmana k formulaci právě těchto symptomů vede, a za druhé charakter těchto symptomů samotných, stejně jako důvody, proč jsou *společně* považovány za estetické zrovna tyto symptomy, a ne třeba nějaké jiné. Předešleme, že Goodmanovy symptomy estetična zde mají jednu společnou klíčovou vlastnost; kromě toho, že jsou tedy všechny formulované principiálně sémiotickou cestou, se totiž obecně vyznačují tím, že způsobují relativní

⁶⁰ Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007).

netransparenci (neprůhlednost) toho symbolu, na němž se uplatňují, ať už jednotlivě anebo pospolu.

Také v našem předchozím výkladu věnovaném estetice Jana Mukařovského a povaze uměleckého znaku jsme nejprve uvedli obecnější rámec úvah tohoto autora, který byl tvořen analýzou různých postojů, jakými se člověk může uplatňovat vzhledem ke skutečnosti. Do tohoto zprvu tematicky neestetického rámce jsme až posléze zasadili oblast estetična, která se ukázala být odvozená z povahy estetického postoje, a to včetně uměleckého díla jako estetického znaku.

Jako obecnější rámec, do něhož je naproti tomu zasazena Goodmanova estetická teorie, je třeba nepochybně chápat funkci symbolizace v poznání. Estetická problematika je totiž u Goodmana od počátku v úzkém vztahu s epistemologicky orientovaným tázáním, neboť každé umělecké dílo zde má povahu symbolu a symbolizace podle Goodmana přesvědčení obecně plní funkci nástroje poznání skutečnosti (světa). Umělecké dílo tak v důsledku primárně plní kognitivní funkci obdobně jako např. ty symboly, kterých ve svém diskurzu užívá poznání vědecké. Rozdíl mezi uměním a vědou nicméně podle Goodmana spočívá v charakteru prostředků této symbolizace. V umění se totiž symptomaticky vyskytují takové symbolické funkce, které naopak ve vědě buď vůbec nenajdeme, anebo je nalezneme v obecně menší výskytové míře. Výsledkem je, že umění je čistě sémiotickou analýzou vymezeno vůči vědě, aniž by se od ní zároveň z důvodu sdílené kognitivní funkce odpojilo.

Zásadním bodem Goodmanovy estetické teorie je tedy nepochybně přesvědčení, že všechna umělecká díla mají povahu symbolů, tj. plní vždy symbolickou funkci, která je v této teorii vymezená základním, dále nerozborným pojmem reference neboli prostým vztahem zástupnosti mezi symbolem a tím, k čemu odkazuje.⁶¹ Tento vztah, který tvoří podle Goodmana princip každé symbolizace, tj. nejen té umělecké, se pak může realizovat v zásadě třemi odlišnými způsoby, kterými jsou denotace, pod níž také druhově spadá obrazová reprezentace a popis, a dále pak

⁶¹ Srov. Štěpán Kubalík, „Estetický znak u Nelsona Goodmana a Jana Mukařovského“, in: *Filosofický časopis* (Praha: Filosofia, 2012) s. 94.

exemplifikace a exprese, jež je v podstatě odvozena od exemplifikace, nicméně představuje vůči ní ten rozdíl, že plní referenční funkci metaforicky a nikoli doslovně. Na tyto způsoby symbolizace se v našem výkladu podíváme blíže, všechny se totiž v umění uplatňují. Nejprve se zaměříme na povahu denotativní reference.

Podle Goodmana může být prakticky cokoliv denotováno čímkoliv, denotace totiž představuje zcela arbitrární referenční vztah mezi symbolem a denotátem. Pojem arbitrárnosti symbolu vyžaduje podrobnější vysvětlení, neboť na jeho základě Goodman provádí důležitý krok, když usouvztažňuje natolik rozdílné způsoby symbolizace, jakými jsou obrazová reprezentace a popis. Podle Goodmana totiž není referenční funkce zobrazení založená na podobnosti s tím, k čemu odkazuje, o nic více než slovní popis, o jehož arbitrárnosti vzhledem ke skutečnosti, kterou denotuje, není na rozdíl právě od zobrazení obecně pochyb. Nebudeme na tomto místě reprodukovat celou Goodmanovu argumentaci, omezíme se pouze na její jádro, které lze shrnout do tvrzení, že interpretace každého symbolu, jenž má povahu zobrazení, vyžaduje od subjektu znalost příslušného kódu, který v sobě interpretační pravidla v podobě příslušných významů obsahuje. Bez znalosti těchto sémantických pravidel subjekt nemůže správně přiřadit zobrazivému symbolu příslušný referent neboli není schopen správně určit, co obraz denotuje, nebo dokonce, zda se o obraz vůbec jedná. Je tomu tak z toho důvodu, že mezi zobrazením a zobrazovaným není podle Goodmana žádná forma podobnosti, která by přirozenou cestou vedla k zavedení referenčního vztahu.⁶² Zcela analogická situace nastává v interpretaci jazykových výrazů neboli v Goodmanově terminologii popisu; také v jejich případě potřebujeme znát kód, tedy sémantická pravidla symbolického systému jazyka. Výsledkem je, že jak zobrazení, tak popis mohou být na základě arbitrárnosti referenčního vztahu mezi symbolem a referentem shodně podřazeny pod denotaci. Dodejme, že zobrazení a popis jsou dva různé druhy symbolických systémů, které tedy jednak pojí způsob, jakým referují (denotace), a rovněž skutečnost, že se extenzivně uplatňují v umění.

⁶² Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 22.

Z výše řečeného vyplývá, že oba dva druhy denotativní reference, tedy zobrazení i popis, jsou ve vztahu ke skutečnosti, kterou symbolizují, ve zcela rovnocenném vztahu, neboť ani jeden z nich není z povahy vnitřní struktury užívaných symbolů této skutečnosti blíže než ten druhý.⁶³ Jinými řečeno, ani zobrazení ani popis nejsou žádným způsobem reprezentovanou skutečností motivované. Na povaze jednotlivého symbolu, zda je např. obrazový nebo akustický, zde vůbec nezáleží. Denotativní reference je totiž podle Goodmana teprve založena na příslušnosti symbolu ke konkrétnímu denotativnímu symbolickému systému, který se vždy skládá jednak z množiny jednotlivých symbolů a jejich syntaktických pravidel, jednak z pravidel (norem), které těmto symbolům, přiřazují v kontextu tohoto systému správné denotáty. Jinými slovy, denotát je symbolu přiřazen čistě na základě konvence (a nikoliv přirozené podobnosti), která má povahu intersubjektivně sdílených sémantických pravidel, jimiž se také musí interpret závazně řídit, pokud je jeho ambicí užitým symbolům v nadindividuálním smyslu porozumět. Symbol, který má v jednom symbolickém systému povahu popisu, tak může mít podle Goodmana docela dobře v systému jiném povahu zobrazení.⁶⁴ Vše záleží čistě na tom, zda se váží k příslušnému symbolickému systému syntaktická a sémantická pravidla, která jsou typická pro systémy zobrazivé či naopak popisné. O povaze těchto pravidel bude ještě řeč níže.

Závislost symbolu na kontextu daného symbolického systému pak samozřejmě platí i pro exemplifikaci, druhý způsob symbolizace, který Goodman vedle zmiňované denotace v rámci své analýzy symbolických funkcí uvádí. Exemplifikace je referenční vztah, který je nejlépe demonstrovat na funkci, již obecně v praxi plní vzorky. Být vzorkem něčeho je totiž podle Goodmana specifickým způsobem reference. Tak např. vzorek látky v krejčovství odkazuje k těm vlastnostem, které má celá role látkového materiálu, jehož je vzorek vzorkem. Tento vzorek odkazuje nicméně pouze k některým vlastnostem role, jako je např. barva či textura, nikoliv ale třeba velikost nebo tvar. Vzorek látky tedy podle

⁶³ Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 47-48.

⁶⁴ Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 47.

Goodmana odkazuje pouze k těm vlastnostem, které skutečně má a zároveň je s rolí látky sdílí.⁶⁵ Tento vzorek pak právě tyto vybrané vlastnosti exemplifikuje, zatímco ty ostatní pouze má, ale nijak je nesymbolizuje; z hlediska vzorku jakožto vzorku jsou tyto vlastnosti tedy v podstatě irelevantní. K jakým konkrétním vlastnostem bude vzorek látky odkazovat, je obecně dáno něčím takovým jako jsou referenční pravidla pro užití vzorků látky. Tato pravidla tvoří velice primitivní symbolický systém exemplifikace a jsou v daném případě nejen jasně definovaná, ale také jsou v podstatě závazná. Je totiž sice docela dobře možné si představit vzorek látky, který bude exemplifikovat pouze velikost a tvar, problém je ovšem v tom, že s tímto způsobem exemplifikace se v krejčovské praxi ze zřejmých důvodů nesetkáme; a praxe je pro ustanovení referenčního vztahu v rámci symbolického systému jakožto souboru těchto referenčních pravidel zcela klíčová, jak později ještě uvidíme.

Na výše zmíněném vzorkovém principu fungují všechny exemplifikační symbolické systémy, a to včetně těch, které působí v umění, byť samozřejmě mnohdy ve značně komplexnější podobě, než je tomu v případě vzorků látky. Exemplifikace jako způsob reference pak Goodmanovi umožňuje připsat symbolickou funkci i těm uměleckým dílům, která zjevně nic nedenotují, např. se jedná o abstraktní obrazy, architekturu nebo většinu hudebních děl.⁶⁶ Připsání symbolické funkce nedenotativním uměleckým dílům je ve zkoumané estetické teorii velice důležitým krokem, neboť podle Goodmana je právě přítomnost symbolické funkce nutnou, byť ne dostačující podmínkou uměleckosti.⁶⁷ Pokud by tedy naopak nebylo možné plausibilně připsat např. abstraktním obrazům symbolickou funkci, čelila by Goodmanova estetická teorie principiálnímu problému. Buď by totiž působila nejednotně, nebo by musela abstraktnímu malířství upřít status umění. Systém exemplifikace, který se bude uplatňovat

⁶⁵ Viz. Nelson Goodman, *Způsoby světatvorby* (Bratislava: Archa, 1996), s. 70-83.

⁶⁶ Denotovat totiž podle Goodmana znamená odkazovat k něčemu, co ve světě skutečně existuje. Např. nefigurativní malba v tomto smyslu tedy nedenotuje nic.

⁶⁷ Viz. např. Denis Ciporanov, *Pojem umění a jeho definice. Mezi funkcí a procedurou*. Praha, 2009. Disertační práce (Phd). Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra estetiky, 2009-18-06. s. 112.

v recepci výtvarných děl, pak samozřejmě bude symbolizovat opět pouze ty vlastnosti, které jsou z hlediska tohoto systému považovány za sémanticky relevantní:

Vlastnosti, které se berou v úvahu v puristické malbě (tj. malbě, která nic nenedotuje, pozn. autora), jsou ty vlastnosti, které obraz předvádí, vybírá, na které soustřeďuje pozornost, které zjevuje a zvýrazňuje v našem vědomí – ty, které ukazuje – zkrátka jde o vlastnosti, které obraz nejen má, ale které exemplifikuje a vůči nimž vystupuje jako jejich vzorek.⁶⁸

Je zřejmé, že mezi ty vlastnosti obrazu, na které tedy bude prostřednictvím daného systému exemplifikace zaměřována recipientova pozornost, budou patřit např. barvy a tvary, ale už ne váha obrazu nebo jeho hořlavost. Přestože obraz všechny čtyři vlastnosti nepochybně stejnou měrou skutečně má, předvádí či exemplifikuje pouze první dvě. Volba těch vlastností, které bude obraz nebo věc jakožto symbol exemplifikovat, není ničím samozřejmým, neřkuli přirozeně daným, ale naopak je zcela závislá na pravidlech symbolického systému, který vybírá (selektuje) a uspořádává pouze ty jeho vlastnosti, které jsou z hlediska tohoto systému považovány za relevantní, a to zkrátka tou cestou, že tyto relevantní vlastnosti symbolizuje, zatímco ty ostatní nikoliv.

Na tomto místě je vhodné zmínit, že z Goodmanovy teorie je přinejmenším implicitně zřejmé, že subjekt si může symbolický systém, kterým bude na skutečnost pohlížet, relativně svobodně zvolit. Tudíž si i může touto cestou vybrat, které aspekty vnímané skutečnosti budou prostřednictvím symbolického systému považovány za relevantní neboli upřednostňované na úkor aspektů jiných. Viz. Goodmanův příklad s kresbou od známého japonského kreslíře Hokusai a hypoteticky vizuálně zcela identickým grafem vývoje cen na burze.⁶⁹ Pokud jsou graf a kresba zcela identické, ale v případě kresby je podle Goodmana pozornost subjektu zaměřena také na jiné vlastnosti zobrazení než v případě grafu, bude platit,

⁶⁸ Nelson Goodman, *Způsoby světatvorby* (Bratislava: Archa, 1996), s. 78.

⁶⁹ Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s.177.

že si subjekt musí mezi dvěma způsoby „čtení“ zvolit, respektive vybrat si mezi tím symbolickým systémem, který zobrazení prostředkuje jako umělecké dílo (kresbu), anebo jako graf. Z hlediska grafu totiž např. není sémanticky relevantní síla čáry nebo její odstín, zatímco v případě kresby je tomu obráceně. Volba mezi těmito dvěma alternativními způsoby „čtení“ nicméně musí být subjektem v praxi provedena na základě nějakého kritéria, které je ovšem vzhledem k našim dvěma zobrazením (např. jejich struktuře) zcela vnější, a to právě z toho prostého důvodu, že jsou naprosto identická. Jinými slovy, otázkou je, jaký je důvod toho, že recipient nebude v umělecké galerii obvykle pohlížet na Hokusaiovu kresbu jako na graf vývoje cen na burze. Podle našeho názoru Goodman na tuto otázku v rámci své estetické teorie nijak neodpovídá.⁷⁰

Pakliže v souvislosti s exemplifikací hovoříme extenzivně o vlastnostech, které symboly nebo věci mají, je dlužno ještě vysvětlit zdánlivě banální problém, jakým způsobem můžeme určit, kterými vlastnostmi symbol nebo věc skutečně disponuje. Goodmanova odpověď je totiž v tomto ohledu poněkud překvapivá. Přitom je již naznačena ve výše zmíněné obecné povaze a funkci symbolizace jako té činnosti, jejímž prostřednictvím provádí subjekt selekci pouze těch vlastností (aspektů) věcí, které jsou z hlediska pravidel užitého symbolického systému považovány za sémanticky relevantní. Podle Goodmana zavést referenční vztah obecně znamená upozornit na některé vlastnosti věcí či skutečnosti na úkor vlastností jiných (symbolizovat znamená upřednostňovat).⁷¹ To samozřejmě platí také pro jakékoliv zobrazení nebo popis. Vcelku intuitivní a zdánlivě neproblematické tvrzení, že vlastnosti věcí je možné určit čistě na základě pasivního pozorování, zde nenajdeme, neboť v takovém případě schází kritérium, které by umožnilo cestou nutné selekce určit, jaké vlastnosti jsou z takřka nekonečné množiny různých aspektů skutečnosti právě ty relevantní. Platí totiž, že všechny stejnou měrou být relevantní zkrátka nemůžou, a to právě z toho důvodu, že jich je v mnoha situacích

⁷⁰ Z důvodu dodržení rozumného rozsahu práce se musíme spokojit pouze s upozorněním na tento potenciálně problematický aspekt Goodmanovy estetické teorie.

⁷¹ Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 80.

potencionálně nekonečně mnoho.⁷² Goodman je proto přesvědčený, že vlastnění vlastností je závislé nejen na tom, co se nám fakticky ukazuje (dané), ale zároveň nutně také na symbolickém systému (stvořeném), jenž se projevuje vzhledem ke skutečnosti principiálně selektivně, neboť upozorňuje pouze na ty její vlastnosti, ke kterým referuje, zatímco ty ostatní zůstávají jakožto nesymbolizované sémanticky prázdné.⁷³

Selekce (výběr) a uspořádání aspektů (vlastností) skutečnosti je pak funkčním principem každého symbolického systému stejně jako nutnou podmínkou poznání. Vnímat a poznat vlastnost věci totiž vždy znamená nějaké jiné vlastnosti této věci upozadit. Vidět všechny vlastnosti najednou, uspořádávat je a zároveň si je také jakožto vlastnosti odděleně uvědomovat, není vůbec možné, a i kdyby něco takového čistě hypoteticky realizovatelné bylo, rovnalo by se to podle Goodmana situaci, kdy sice vidíme svět, ale nepoznáváme jej.

Např. když stojím na rozkvetlé louce a hovořím o tom, co se mi ukazuje, tak zcela určitě nepopisuju všechno, co vidím nebo můžu vidět, ale pouze vyberu určitý aspekt nebo velice omezený počet aspektů, které vidím, a ty v jazyce symbolizují neboli je vybírám a touto cestou na ně také upozorňuji.⁷⁴ Pokud bych chtěl skutečně neselektivně popsat (symbolizovat) všechno, co se mi ukazuje, jednalo by se samozřejmě o nekonečný popis, neboť bych např. v posledku musel popisovat každé stéblo trávy zvlášť (např. slovní spojení „travní porost“ je vzhledem k

⁷² Např. jaké vlastnosti má nějaký konkrétní strom, teoreticky může být zároveň hezký, vysoký, rovný, starý, zevnitř dutý, vrásčitý, zvadlý, zelený, namodralý, světlý, polámaný, mít barvu listů jako smaragd, být inspirací pro sentimentální básníky, motivací pro dřevorubce, mít více než dvě větve, šest set dvacet dva listů, nacházet se kousek od lesa, být vzdálený patnáct metrů od plotu a být napaden minulého léta kůrovcem atd. Pokud navíc do určení vlastností zahrneme také prvek lidské subjektivity, je zřejmé, že těchto vlastností, třeba i vzájemně si odporujících, může být takřka nekonečné množství.

⁷³ Srov. Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 55. nebo také: Štěpán Kubalík, „Cokoli se podobá čemukoli jinému. Nelson Goodman a jeho výhrady proti danému“, in: *Aluze 2/2008*, s. 60-64.

⁷⁴ Zároveň bude také platit, že to, co vidím, je v mnoha ohledech redukováno na to, co poznávám neboli jsme schopni identifikovat. Vidění je tedy s poznáním spjaté. Viz. níže.

rozkvetlé louce nepochybně velice hrubá selekce, která je nicméně absolutně nezrušitelná jakkoli jemným rozlišovacím popisem). Nejinak tomu je u symbolizace prostřednictvím zobrazení, můžu totiž zobrazit pouze něco jako něco, ale zcela určitě nemůžu zobrazit něco, všemi způsoby, kterými to skutečně jest.⁷⁵ Stejně tak nemohu nikdy zobrazit v obraze všechna stébla trávy, která se na louce skutečně vyskytují. Louka se nakonec v obraze vždy nutně změní v jakousi masu nerozlišitelnosti, tedy zhruba v obrazový ekvivalent neurčitého slovního označení „travní porost“. Jinými slovy, rovněž v zobrazení jako způsobu symbolizace se činně uplatňuje selekce aspektů, neboť skutečnost je nekonečně rozmanitá, a každou možnou symbolizaci proto vždy přesahuje.

Zároveň platí, že už samotné vidění se vyznačuje selekcí, upřednostňováním některých vlastností na úkor jiných, a tuto selekci podle Goodmana provádí jednak zájmy či předsudky subjektu, jednak právě symbolické systémy, jejichž prizmatem na skutečnost vždy již pohlížíme.⁷⁶ Žádné oko není zkrátka nevinné, nenahlíží na svět z nějaké všezahrnující perspektivy, ale je naopak vždy situované, a uchopuje v souladu s tím skutečnost nutně selektivně, vybírá z ní některé aspekty na úkor jiných a utváří v nich řád, a tím také podle Goodmana v podstatě skutečnost z pohledu subjektu spoluutváří.⁷⁷ Zároveň platí, že není nikdy možné oddělit smyslovou zkušenost (daný obsah) od subjektivní interpretace této zkušenosti (forma subjektu realizovaná symbolickým systémem), oba momenty jsou totiž v naší zkušenosti nerozborně spjaté, a tudíž není ani možné určit, co je dané a co je

⁷⁵ Srov. Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 23.: „Abys vytvořil věrný obraz, musíš co nejpřesněji napodobit objekt takový, jaký ve skutečnosti je.“ Toto prostoduché přikázání mě uvádí v úžas. Vždyť objekt, který mám před sebou, je člověk, shluk atomů, komplex buněk, šumař, přítel, pijan a zdaleka nejen to. Jestliže nic z toho netvoří předmět takový, jaký je, co tedy? Jsou li to všechno různé způsoby, jimiž onen objekt je, pak žádný z nich není ten *pravý* způsob, jakým jest.“

⁷⁶ Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 24.

⁷⁷ Tamtéž, s. 80. „I kdyby nedocházelo k ničemu jinému než k výběru, výběr z takového množství možností je, jak jsme viděli, v podstatě vytvářením.“ K tomu více: Nelson Goodman, *Způsoby světatvorby* (Bratislava: Archa, 1996), s. 78. Sekundárně pak např. Štěpán Kubalík, „Cokoli se podobá čemukoli jinému. Nelson Goodman a jeho výhrady proti danému“, in: *Aluze 2/2008*, s. 60-64.

naopak prostřednictvím symbolického systému ve skutečnosti stvořeného.⁷⁸ Důsledkem nicméně je, že bez tohoto spoluutváření, tj. participace subjektu formou symbolického systému, není vůbec možné dospět k poznání.

Symbolický systém, kterým na skutečnost pohlížíme primárně, a který se tudíž na jejím spoluutváření podílí formou situačně vhodného uspořádání vybraných aspektů (vlastností) nejvýraznější měrou, je samozřejmě náš jazyk. Z toho důvodu také Goodman tvrdí, že mít vlastnost v podstatě znamená vzhledem ke skutečnosti zavést predikativní referenční vztah:

[...] měli bychom se blíže podívat, co vlastně znamená mít skutečně nějakou vlastnost. Objekt je „šedý“ nebo je případem šedosti nebo vlastní šedost tehdy a jen tehdy, pokud se „šedý“ na objekt vztahuje. Tedy zatímco obraz denotuje to, co zobrazuje, a predikát denotuje to, co popisuje, jaké vlastnosti obraz nebo predikát má, závisí na tom, které predikáty jej denotují.⁷⁹

Od toho se pak odvíjí závislost obrazové exemplifikace na jazykové denotaci, neboť pokud má obraz v rámci systému exemplifikace předvádět některé ze svých vlastností na úkor jiných, je nepochybně nutné, aby těmito vlastnostmi na základě zpětné denotace disponoval. Z důvodu této závislosti také podle našeho názoru platí, že exemplifikace je v podstatě arbitrárním referenčním vztahem, zrovna tak jako denotace. To zní možná v kontextu dosud řečeného poněkud překvapivě, neboť je patrné, že aby např. mohl klobouk exemplifikovat červenou barvu neboli být jejím vzorkem, musí tuto vlastnost mít, tj. být sám červený. Exemplifikace se jako referenční vztah na rozdíl od denotace zkrátka jeví jako závislá na vlastnění vlastností, z toho důvodu by také měla být oproti denotaci referenčně značně omezená. Referenční možnosti denotace jsou totiž očividně limitované pouze konvencemi symbolického systému. Nicméně výše jsme si ukázali, že to, které vlastnosti věc nebo symbol má, je v podstatě závislé právě na denotaci. Zda je náš klobouk červený, a má tedy mimo jiných vlastností vlastnost být červený, totiž bude

⁷⁸ Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 24.

⁷⁹ Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 55.

záviset pouze na tom, jestli jej predikát „červený“ také denotuje. To je již ovšem zcela arbitrární referenční vztah, protože predikát „červený“ očividně nemusí mít vlastnost „být červený“, aby se na klobouk mohl vztahovat. Exemplifikace tak není v pravém slova smyslu závislá na vlastnění vlastností, nýbrž na systému denotace, který tyto vlastnosti teprve vymezí jakožto vlastnosti tím, že na některé aspekty dané věci cestou symbolizace upozorňuje, zatímco na jiné nikoliv (ty pak zůstávají pouze nerefektovanými aspekty dané věci, nikoliv jejími vlastnostmi, které mohou být jako takové exemplifikovány; proto také Goodman může tvrdit:

*Exemplifikace je omezená pouze proto, že chápeme denotaci daného označení jako předem ustanovenou.*⁸⁰

Jinak řečeno, exemplifikace se jeví oproti denotaci omezená pouze z toho důvodu, že vlastnění vlastností je často záležitostí standardních referenčních (symbolických) norem či pravidel, která působí natolik silně, že se vytrácí vědomí o jejich danosti prostřednictvím konvence. U vzorků látky nejspíše také nikoho nenapadne, aby bral v úvahu jejich velikost nebo tvar. Zákazník, který si přijde ke krejčímu nechat ušít oblek, se nebude pohoršovat, že vzorek látky nemá tvar ušitého obleku nebo že aspoň neodpovídá obleku svou velikostí. Naopak bude automaticky srozuměn se situací a bude vědět, jak se to má s relevantními a nerelevantními vlastnostmi vzorků látky.⁸¹ Přesto není možné tvrdit, že způsob exemplifikace vzorků látky je daný přirozeně, tj. nezávisle na artificiálních pravidlech.

Obdobně je tomu např. u tzv. realistického způsobu zobrazení, které Goodman tentokrát diskutuje jako příklad nikoliv exemplifikační, ale denotativní reference.⁸² Také v tomto případě je totiž snadné podlehnout klamnému dojmu, že způsob zobrazení je přirozeně daný neboli vnucený povahou samotné zobrazované

⁸⁰ Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 60.

⁸¹ Na pravém opaku jsou založeny úsměvné příhody, které Goodman uvádí, aby předvedl způsob fungování exemplifikace. Viz. Nelson Goodman, *Způsoby světatvorby* (Bratislava: Archa, 1996), s. 70-83.

⁸² Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 42-45.

skutečnosti (realitou), a že se tedy vůbec nejedná o denotativní referenční vztah, který je jako takový závislý pouze na konvenčně přijatých pravidlech symbolického systému. Pravidla pro zobrazení jsou tedy stejně závislá na symbolickém systému denotace jako pravidla pro určení vlastností, kterými věci nebo symboly v systému exemplifikace disponují a jako jejich vzorek k nim referují.

Denotace se pak od exemplifikace liší v tom ohledu, že v jejím případě se referenční vztah realizuje pouze v jednom směru, od symbolu k denotátu, kdežto u exemplifikace dvěma směry, od symbolu k označení (label) a zpětně od označení k symbolu. Řečeno ještě jinak: exemplifikace je referenčním vztahem obrácené denotace, který spojuje symbol s označením, jež ho zpětně denotuje.

Vše, co bylo výše řečeno o exemplifikaci, platí také o posledním způsobu symbolizace, který Goodman zmiňuje, totiž o expresi. Úzký vztah mezi exemplifikací a expresí je výstižně vyjádřen v následujících slovech:

O objektu, který je doslovně či metaforicky denotován predikátem a k tomuto predikátu či odpovídající vlastnosti odkazuje, můžeme říci, že tento predikát nebo tuto vlastnost exemplifikuje. Ne každá exemplifikace je expresí, ale každá exprese je exemplifikací.⁸³

Exprese je také synonymně nazývána metaforická exemplifikace, neboť rozdíl mezi těmito dvěma způsoby reference spočívá pouze v tom, zda jsou vlastnosti či predikáty, ke kterým symbol odkazuje, vlastněny doslovně nebo metaforicky. Zároveň s tím však Goodman přiznává, že určit hranici mezi metaforickým a doslovným je v praxi často problematické. Z toho důvodu bude také hranice mezi exemplifikací a expresí přinejmenším v některých případech neostrá. Koneckonců spousta označení, která považujeme běžně za doslovná, patří podle Goodmana

⁸³ Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 56.

pouze mezi tzv. vyhaslé metafory. Zda je nějaké označení metaforické nebo doslovné tak záleží spíše na zvyku.⁸⁴

Nicméně i přes zmíněnou neostrost platí, že exemplifikace je vymezená jako způsob symbolizace spočívající na vlastnění doslovném, symbol zde totiž vlastnost, kterou předvádí a k níž odkazuje, skutečné má, byť tedy pouze působením silného zvyku, že tomu tak je. Například obraz, který jakožto symbol exemplifikuje červenost, musí být za prvé skutečně červený a za druhé k této své vlastnosti zároveň odkazovat. Symbolizace je naproti tomu expresivní, pokud je symbol vzorkem těch vlastností, které má pouze metaforicky. Z toho důvodu můžeme v souvislosti s obrazy hovořit třeba o vlastnostech jako je „veselý“ či „smutný“, přestože se nepochybně jedná o ty vlastnosti, které jsou na obraz metaforicky přeneseny z odlišné sféry užití, v tomto případě konkrétně z té oblasti, v níž hovoříme doslovně o náladách člověka. Lidé tedy mohou smutek exemplifikovat doslovně, zatímco obrazy jej mohou exemplifikovat pouze metaforicky, tj. cestou exprese. Samozřejmě naopak zase bude pravdou, že červený obraz nemůže metaforicky exemplifikovat vlastnost být červený.

Pro expresi podle Goodmana rovněž platí, že nevyjadřuje prostřednictvím symbolického systému všechny vlastnosti, které se na věc či symbol vztahují, ale pouze ty, které jsou v užitém systému exprese považovány za sémanticky relevantní. Opět si tak touto cestou připomeňme, že každý symbolický systém, ať už plní referenční funkci cestou denotace, exemplifikace nebo exprese, je vzhledem ke skutečnosti bytostně selektivní. Např. obraz jakožto umělecké dílo bude v systému exprese zpravidla vyjadřovat pouze své obrazové vlastnosti, nikoliv třeba

⁸⁴ Pojem vyhaslá metafora odkazuje ke skutečnosti, že nemalé množství slov, která považujeme za mající doslovný význam, byla v minulosti používána nejprve jako metaforická. Působením zvyku a častého užívání u těchto slov docházelo k postupnému vplétání do doslovného jazyka a jejich původně metaforický původ se stal méně zřejmým nebo byl dokonce zapomenut. Srov. Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 60.

tu vlastnost, že je zlatým dolem, jak na to upozorňuje Goodman.⁸⁵ Přestože vlastnost „být zlatým dolem“ je vzhledem k obrazu nepochybně metaforou a je rovněž docela dobře možné, že se tato vlastnost bude za jistých okolností skutečně metaforicky vztahovat na obraz, jehož tržní cena jde např. prudce nahoru, je stejně tak zřejmé, že se z perspektivy symbolického systému, který se běžně uplatňuje v recepci obrazů návštěvníků galerie, nebude jednat o vlastnost esteticky relevantní, a tudíž se bude nacházet mimo sémantický rozsah tohoto systému neboli vlastnost „být zlatým dolem“ zkrátka nebude v tomto systému symbolizována.

Vidíme tedy, že jak denotace, ať už obrazová nebo popisná, tak exemplifikace a exprese jsou způsoby symbolizace, které se od sebe v určitých ohledech liší. Byť je zřejmé, že tyto odlišnosti nejsou nikterak hluboké. Za prvé totiž platí, že exemplifikace a exprese jsou v podstatě závislé na denotaci, a to z toho prostého důvodu, že přítomnost denotativní reference je nutnou součástí jejich symbolické funkce. Denotace se tedy jeví jako skutečně rudimentární referenční vztah. Stejně tak platí, že rozdíl mezi exemplifikací a expresí je mnohdy neostrý, a oba způsoby symbolizace tak v některých případech splývají. Za druhé se jedná ve všech případech o způsoby reference, které jsou vzhledem k symbolizované skutečnosti v arbitrárním postavení. Nejsou totiž odvozené z jakéhokoliv přirozeného vztahu podobnosti se svým referentem, což ovšem vyplývá opět ze skutečnosti, že jádrem všech je denotace. A nakonec, za třetí; všechny pojí způsob, jakým se uplatňují v poznání; shodně totiž plní kognitivní funkci v tom ohledu, že v rámci působení symbolického systému vybírají, pořadají a usouvztažňují určité vlastnosti univerza na úkor jiných. Bez nadsázky je tak možné říci, že podle Goodmana je nejen naše poznání, ale také myšlení jako takové závislé na symbolizaci, a to samozřejmě především na té jazykové. Např. vědecký diskurz jako paradigma poznávací funkce je dominantně artikulovaný ve formě jazyka, který je symbolickým systémem svého druhu, a právě proto plní poznávací funkci, ať už se ve vědě jedná o jazyk přirozený (např. taxonomie biologických druhů) nebo formální (matematika). To samé ovšem platí pro symbolické systémy přítomné v umění. A znovu tedy

⁸⁵ Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 78.

připomeňme, že přítomnost symbolické funkce je podle Goodmana nutnou podmínkou nejen vědy, ale také umění:

Kdokoli bude hledat umění bez symbolů, nenajde žádné – pokud vezmeme v úvahu všechny způsoby symbolizace. Umění bez denotace nebo bez exprese nebo bez exemplifikace – ano, umění bez všech tří způsobů symbolizace – ne.⁸⁶

Na začátku našeho pojednání jsme tvrdili, že se Goodmanova estetická teorie ubírá cestou dvojí obecné sémiotické analýzy; za prvé způsobů symbolizace, a za druhé vlastností a pravidel symbolických systémů. Protože Goodmanově analýze způsobů symbolizace jsme se již v potřebném rozsahu věnovali, přeneseme nyní pozornost k druhému bodu, tedy k analýze vlastností a pravidel symbolických systémů. Připomeňme, že obě dvě analýzy se pak potkají v Goodmanově závěrečné formulaci pěti symptomů estetická, které nám poskytnou vhodný rámec pro určení povahy uměleckého díla jako symbolu.

Začneme tím, že se každý symbolický systém podle Goodmana skládá ze symbolického schématu a *sémantických pravidel*. Symbolické schéma obsahuje množinu všech symbolů daného systému a zároveň *syntaktická pravidla*, která v tomto systému určují, jakým způsobem se mohou mezi sebou jednotlivé symboly nebo jejich zápisy skládat a kombinovat, tj. v podstatě vytvářet dílčí schémata, která představují uspořádání vybraných symbolů v souladu s pravidly. V symbolických schématech totiž obvykle není povolena každá fakticky proveditelná kombinace symbolů, ale pouze kombinace některé.⁸⁷ Příkladem takového schématu je náš text; skládá se totiž z jednotlivých znaků, které náležejí do symbolického schématu českého jazyka, a zároveň je také cele podřízený syntaktickým pravidlům tohoto jazyka.⁸⁸ V českém jazyce je například na úrovni věty, tj. vyššího syntaktického

⁸⁶ Nelson Goodman, *Způsoby svět tvorby* (Bratislava: Archa, 1996), s. 78.

⁸⁷ Srov. Jazyky umění, s. 117. „Prakticky v žádném funkčním zápisu není zápisem každé uskupení zápisů. Jednotlivé zápisy se k sobě musí vztahovat tak, jak stanovují jejich pravidla kombinování.“

⁸⁸ Alespoň v to upřímně doufáme.

celku, pravidly zakázána kombinace dvou významových sloves v rámci jedné jednoduché věty. Pravidly se také bude řídit kombinování písmen na úrovni slova. V českém jazyce např. nenalezneme slovo, v němž by po sobě následovala dvě písmene „R“ nebo „L“, zatímco třeba v angličtině se jedná o kombinaci vcelku běžnou. Syntaktická pravidla zkrátka některé kombinace povolují, jiné naopak zakazují. Podotýkáme, že svého druhu symbolickým schématem je podle Goodmana také každý obraz, ať už denotuje nebo exemplifikuje. Tak jako se v některých ohledech liší syntaktická pravidla češtiny a angličtiny, budou se např. lišit syntaktická pravidla v kubistickém a tzv. realistickém obraze. Ještě mnohem výrazněji se pak samozřejmě budou odlišovat syntaktická pravidla jazyka a jakéhokoliv systému zobrazení.

Sémantická pravidla jako druhá jmenovaná konstitutivní součást každého symbolického systému zavádí referenční vztah mezi symbolem a jeho denotátem, tj. vztahují symbolické schéma podle daných pravidel, respektive obvyklé praxe označování k vymezenému poli reference.⁸⁹ Symbolický systém pravidly ustavuje nejen koreláty (referenty) pro jednotlivé symboly, respektive jejich zápisy, ale také pro jejich kombinace. Pokud není kombinace symbolů nebo jejich zápisů provedená v souladu se syntaktickými pravidly daného schématu, nebude jí samozřejmě v příslušném symbolickém systému odpovídat žádný význam (korelát). Zároveň však také platí, že kombinace symbolů může být sice provedena v souladu s pravidly, a přesto se nebude v symbolickém systému k ničemu významově vztahovat, neboť se zkrátka bude nacházet mimo jím vymezené pole reference. Takovým případem může být v jazykovém systému denotace například slovní spojení „ocelové dřevo“ nebo „větrný vdovec“.⁹⁰ Přestože v symbolickém systému českého jazyka každé z těchto slov samostatně význam má, jejich kombinace, ačkoliv jsou utvořeny v souladu se syntaktickými pravidly, žádný význam nemají, neboť jsou naopak v rozporu s pravidly sémantickými.

⁸⁹ Srov. např. Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 119.

⁹⁰ Nicméně v systému jazykové exprese slovní spojení „ocelové dřevo“ mít význam nepochybně může.

Platí, že jak syntaktická, tak sémantická pravidla mohou být v závislosti na konkrétním symbolickém systému různé povahy. Podle charakteru syntaktických pravidel se systémy základně dělí na syntakticky husté a artikulované. Syntakticky husté systémy, respektive jejich symbolická schémata, vymezuje Goodman následovně:

Schéma je syntakticky husté, jestliže disponuje nekonečným množstvím znaků uspořádaných tak, že se mezi každými dvěma znaky vyskytuje znak třetí.⁹¹

Příkladem syntakticky hustého schématu jsou všechny systémy zobrazení. V těchto systémech totiž není obecně možné s přesností lokalizovat, kde jeden zápis symbolu ve schématu začíná a druhý naopak končí. Obrazové schéma se zkrátka neskládá z atomických znaků, které by bylo jako takové možné cestou dekompozice syntaktických pravidel od sebe izolovat a jednoznačně roztřídit. Goodman tuto klíčovou vlastnost zobrazivých systémů také výstižně nazývá jako syntaktickou *spojitost*. Naopak příkladem artikulovaného schématu je hudební notace nebo schéma každého diskurzivního jazyka. Zde jsou totiž symboly, respektive jejich zápisy, ať už ve formě not nebo slov, od sebe syntakticky jednoznačně oddělené, a tudíž jsou i v praxi obvykle snadno rozlišitelné. Např. v našem textu jsme schopni od sebe zcela neproblematicky oddělit jednotlivá slova, stejně jako písmena (atomické znaky), ze kterých se tato slova skládají. Artikulovaná symbolická schémata jsou tedy naopak syntakticky *nespojité*.

Symbolické systémy můžeme podle povahy sémantických pravidel rovněž rozdělit do dvou základních druhů, tentokrát ovšem na sémanticky husté neboli nerozlišitelné a sémanticky artikulované neboli rozlišitelné. Zjednodušeně řečeno, v sémanticky hustých systémech není příslušnými pravidly nijak ošetřeno, že se nebude kterýkoliv příslušející symbol, respektive jeho zápis, vztahovat k vícero referentům zároveň, zatímco v systémech sémanticky artikulovaných je taková situace vyloučena. Aby se mohl každý zápis stejného symbolu v symbolickém systému jednoznačně vztahovat k pouze jednomu referentu, je za

⁹¹ Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 113.

prvé třeba, aby byl zápis tohoto symbolu jednoznačně rozlišitelný, v opačném případě by totiž mohl být potenciaálně zaměnitelný se zápisem zcela jiným, a za druhé je nutné, aby sémantická pravidla tohoto systému přiřadila zápisu vždy pouze jeden denotát. Pokud je ale systém sémanticky hustý, nebude možné s definitivní platností rozhodnout, který konkrétní denotát se na daný zápis výlučně vztahuje, a to ani za situaci, kdy je tento zápis jednoznačně rozlišitelný, neboť se na tento zápis bude vztahovat vždy několik koexistentních denotátů zároveň.

Případem sémanticky hustého systému je každý diskurzivní jazyk, tedy např. opět čeština a angličtina; třebaže nejsou husté syntakticky⁹², stejně jako některé systémy zobrazení, vyjma např. svislého dopravního značení a většiny grafů. V sémanticky hustých systémech se také podle Goodmana symptomaticky uplatňuje exemplifikace, samozřejmě kromě např. toho primitivního systému exemplifikace, který jsme zmiňovali v souvislosti s krejčovskými vzorky. Důvod je samozřejmě nasnadě. Výše jsme totiž ukázali, že exemplifikace je jako způsob symbolizace v podstatě závislá na predikaci neboli denotativním systému přirozeného jazyka, který je ovšem, jak jsme právě uvedli, sémanticky hustý. Naopak sémanticky artikulovanými systémy jsou např. formální jazyky (matematika, programovací jazyk Pascal, predikátová logika prvního řádu), notační systémy (např. hudební notace nebo výroková logika), tedy obecně ty systémy, které jsou založené výhradně na denotativní referenci.

Můžeme tedy přejít k tvrzení, že jak syntaktická, tak sémantická hustota jsou druhově těmi projevy symbolických systémů, které z pohledu potenciaálního interpreta obecně způsobují nemožnost jednoznačného určení povahy symbolů, ať už ze syntaktického nebo sémantického hlediska. Pravým opakem jsou pak ty symbolické systémy, v nichž je pravidly vždy jednoznačně stanoveno, který konkrétní referent se bude ke každému jednotlivému symbolu nebo jeho jednoznačnému zápisu výlučně vztahovat. V interakci s těmito symbolickými systémy se subjekt také nemůže dopustit žádné interpretační chyby, samozřejmě za podmínky, že je zcela obeznámen se systémovými pravidly. Je naopak zřejmé, že

⁹² Vidíme tedy, že sémantická hustota na syntaktické hustotě nutně nezávisí.

pokud v některých symbolických systémech nejsou syntaktická a sémantická pravidla stanovena jednoznačně, bude v souladu s tím velice problematické určit, zda interpret skutečně jednal proti pravidlům a nějaké chyby se tak dopustil. Podle našeho názoru také platí, že v systémech, které jsou takto nejednoznačné, je obecně třeba mnohem větší míry interpretační aktivity subjektu než v případě systémů, které jsou naopak jednoznačné.⁹³ Z pohledu interpreta totiž nepochybně představuje významný rozdíl, zdali se v interpretaci řídí tím, co je pevně předem dané, a tím, co v mnoha ohledech pevně dané není; v prvním případě je totiž veškeré jeho interpretační počínání determinované, neboť pouze následuje explicitní pravidlo, kdežto v případě druhém je interpret ve svém počínání relativně svobodnější, a to právě z důvodu nepřítomnosti těchto explicitních pravidel.⁹⁴

To samé samozřejmě platí také pro subjekt, který v daném symbolickém systému naopak objekty možné interpretace vytváří, např. se bude jednat o rozdíl v tvůrčí svobodě při sestavování grafu vývoje cen automobilů za minulý rok a tvorbě abstraktního malířského díla. Pravidla pro tvorbu grafů jsou totiž jednoznačně daná neboli jsou pro subjekt syntakticky a sémanticky zcela *transparentní*, kdežto pravidla pro tvorbu abstraktních obrazů samozřejmě jednoznačně daná nejsou, takový druh pravidel můžeme naopak výstižně nazvat jako *netransparentní*.

Je třeba zdůraznit, že symbolické systémy jako soubor znaků a pravidel představují v Goodmanově sémiotické teorii zcela klíčovou roli, neboť jsou z nich odvozeny všechny diskutované symbolické funkce, včetně povahy jednotlivých symbolů.⁹⁵ Symbol sám o sobě, tj. nezávisle na sémantických a syntaktických pravidlech

⁹³ Srov. Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 182.

⁹⁴ Pokud si zde za slovo interpret dosadíme slovní spojení recipient uměleckého díla, ocitneme se hned o něco blíže povaze estetického prožitku, respektive uměleckého díla, kterému se budeme o pár stránek dále konečně věnovat.

⁹⁵ K pojetí symbolických systémů jako souboru pravidel např. také zde: Giovannelli, Alessandro, "Goodman's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), forthcoming URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/goodman-aesthetics/>>.

symbolického systému, totiž nemůže podle Goodmana vůbec plnit referenční funkci neboli fungovat jako symbol. Z pravidel symbolického systému je odvozený rovněž způsob, jakým bude jednotlivý symbol referovat, zda tak bude činit cestou denotace, exemplifikace, exprese, nebo případně kombinovaně. Pokud bude např. systém zobrazivý, může referovat jedním ze tří způsobů, nebo všemi najednou (komplexní reference). Obecněji řečeno, jsou to tedy vždy systémová pravidla, která teprve určují status, způsob fungování a v neposlední řadě také interpretaci jednotlivých prvků systému (symbolů).

Můžeme rovněž obecně konstatovat, že symbolické systémy v Goodmanově teorii nejsou v podstatě ničím jiným než složeninou jistých konvenčně přijatých pravidel. Jsou to totiž právě tato lidmi stvořená pravidla, která paušálně umožňují, že nějaký soubor značek může v praxi fungovat jako ucelený symbolický systém. Každý symbolický vztah je záležitostí zvyku či praxe, a pokud jsme výše hovořili o denotaci jako referenčním vztahu, který je i ve formě zobrazení založený striktně arbitrárně, platí tedy obecně to samé pro všechny atributy symbolizace, včetně syntaktických a sémantických pravidel kteréhokoliv symbolického systému, ať už symbolizuje cestou exemplifikace, exprese nebo právě denotace. Symbolické systémy a jejich pravidla vytvářejí koneckonců vždy lidé, nikoliv příroda. Odtud můžeme přejít k tvrzení, které je v Goodmanově teorii obsaženo spíše implicitně, a sice že pro konstituci symbolického systému jako složeniny určitých pravidel je vždy třeba nějaké formy sociálního konsensu. Pravidlo je totiž pravidlem, jen pokud je veřejné, symbolické systémy a jejich pravidla nevyjímaje. Jinými slovy, žádný symbolický systém nemůže fungovat na čistě soukromé bázi.⁹⁶

Výše jsme několikrát tvrdili, že je povaha jednotlivého symbolu dána pouze jeho příslušností k určitému symbolickému systému. To ovšem mimo jiné také znamená, že výše diskutovaný status symbolu jako zobrazení nebo popisu je teprve odvozený z vlastností a pravidel, které jsou typické pro zobrazivé, respektive popisné

⁹⁶ Srov. např. Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 154.

symbolické systémy.⁹⁷ Jinak řečeno, že je obraz vnímaný a interpretovaný jako obraz, a nikoliv jako text, není dané přirozeně, ale je naopak závislé na konvenčně ustanovených pravidlech pro symbolizaci. Odkazem na tento zajímavý a vůči tradici⁹⁸ rovněž poněkud subverzivní moment své teorie, Goodman mimochodem řeší problém, který si v podstatě sám přivodil, když shodně podřadil jak zobrazení, tak popis pod denotaci.⁹⁹ Tímto krokem totiž sice zbavil zobrazení chybné nálepky referenčního vztahu závislého na podobnosti, zároveň tím ale musel čelit problému, jak od sebe tyto dva druhy denotace plausibilně odlišit. Je totiž zřejmé, že navzdory působení stejného druhu reference přetrvává mezi zobrazením a popisem zcela evidentní rozdíl, který je ovšem také třeba v rámci teorie vysvětlit, a to nejlépe opět sémiotickou cestou, má-li být zachována jednota výkladu. Goodmanovo řešení tedy spočívá v tom, že hledanou odlišnost posune z roviny symbolu jednotlivého na symbolický systém jako celek. To je důležitý krok, neboť umožňuje nejen vymezení zobrazení vůči popisu, a to odkazem na rozdíl v syntaktických pravidlech, ale především vymezení uměleckého díla vzhledem k tomu druhu lidské produkce, která umělecký status postrádá, a to tentokrát cestou určení těch pravidel a vlastností symbolických systémů, které se symptomaticky vyskytují pouze v umění.

Platí totiž, že pokud je podle Goodmana každé umělecké dílo symbolem, případně symbolickým schématem, tj. vybranou a podle pravidel usouvztažněnou množinou symbolů, a specifčnost symbolické funkce je zároveň fakticky tím jediným rysem, který umělecké dílo odlišuje od neuměleckých objektů, ať už rovněž plnicích symbolickou funkcí či nikoliv, bude jeho umělecký status záviset pouze na

⁹⁷ Když hovoříme o vlastnostech symbolických systémů, máme na mysli ty vlastnosti, které mají formu pravidel.

⁹⁸ Myšleno bohatou estetickou tradicí, která považuje zobrazení (včetně malířství jako umělecké disciplíny) za ten druh reprezentace skutečnosti, který je založený na vztahu podobnosti. Viz. například různí proponenti tzv. mimetické koncepce umění a jiní zastánci teorie přímého odrazu skutečnosti na malířské plátno (iniciačně Platón, ale řádově později třeba také Diderot či Lessing).

⁹⁹ Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 47-48.

specifických vlastnostech a pravidlech toho symbolického systému, k němuž jakožto symbol náleží, neboť nezávisle na tomto systému neexistuje mezi symboly žádná relevantní odlišnost, který by zvláštnost uměleckého díla jako symbolu mohla zakládat.¹⁰⁰ Řečeno obecněji, symbol je zkrátka vždy funkcí symbolického systému, jeho závislou proměnnou. Na jeho vnitřní strukturu zde vůbec nezáleží.¹⁰¹

Všimněme si tedy, že výchozí otázka po distinktivní povaze uměleckého symbolu se nám posouvá k otázce po těch vlastnostech a pravidlech symbolického systému, které specifikum symbolické funkce uměleckého díla podmiňují. Nyní můžeme říci, že tyto charakteristické vlastnosti, které mají vždy formu syntaktických a sémantických pravidel, potažmo způsobu symbolizace, se v podstatě významově kryjí s výše několikrát zmiňovanými symptomy estetična, jejichž identifikace je hlavním úkolem Goodmanovy estetické teorie. Těchto pět symptomů nyní formou delší souvislé citace uvedeme:

(1) Syntaktická hustota (density), kde nejjemnější rozdíly v jistých ohledech tvoří rozdíl mezi symboly – například rtuťový teploměr bez stupnice oproti digitálnímu elektronickému teploměru s číslicovým displejem; (2) sémantická hustota, kde existuje zásoba symbolů pro věci lišící se v jistých ohledech velmi jemnými rozdíly – například nejen znovu teploměr bez stupnice, ale třeba i běžná angličtina, třebaže není syntakticky hustá; (3) relativní plnost, kde poměrně mnoho aspektů symbolů je významných – například kresba hory od Hokusaje, tvořená jedinou čarou, kde každý rys tvaru, síla linky atd. má svůj význam, na rozdíl třeba od téměř stejné čáry, která tvoří graf denních průměrných hodnot na burze, kde je důležitá pouze vzdálenost od základu; (4) exemplifikace, kde symbol, ať už denotuje nebo ne, symbolizuje tím, že slouží jako vzorek vlastností, které má doslova nebo metaforicky; a konečně za (5) vícenásobná a komplexní reference, kde symbol plní

¹⁰⁰ Všimněme si, že v souladu s tím se také všechny Goodmanovy symptomy estetična, o jejichž konkrétní podobě bude řeč později, týkají určitých vlastností symbolických systémů, nikoliv vlastností symbolů jednotlivých, ať už materiálních či nikoliv.

¹⁰¹

*několik integrovaných a vzájemně interagujících funkcí, některé přímo a jiné prostřednictvím jiných symbolů.*¹⁰²

Nacházíme tedy potvrzení, že se všechny uvedené symptomy estetična týkají buď specifických pravidel symbolických systémů (symptomy jedna až tři) nebo způsobů reference, které jsou z pravidel těchto systémů odvozené (symptomy čtyři a pět). Jinak řečeno, žádný z těchto symptomů se netýká uměleckých děl jakožto věcí, ale pouze uměleckých děl jakožto symbolů náležejících do specifických symbolických systémů.

Abychom případně nezavdali příčinu k mylné interpretaci, doplníme, že z uvedených symptomů nikterak neplyne, že se např. v uměleckých dílech nemůže uplatňovat denotace. Naopak se v umění vyskytuje extenzivně, ale zkrátka není podle Goodmana tím symbolickým vztahem, který se v umění vyskytuje symptomaticky. To je samozřejmě významný rozdíl, neboť z něj vyplývá, že se denotace nemůže v uměleckém díle vyskytovat pouze za předpokladu, že v něm nebude zároveň s ní působit některý z pěti symptomů estetična.

Důvody, které Goodmana vedou k tomu, aby denotaci nepovažoval za symptom estetična, jsou podle našeho názoru zřejmé. Za prvé totiž platí, že denotace se široce uplatňuje jako způsob reference ve všech oblastech, od notace přes jazyky až po umění, kdežto exemplifikace zcela určitě není natolik běžně užívaným způsobem symbolizace. Proto ovšem nemůže denotace představovat symptom estetična neboli distinktivní rys, který tedy má umělecké dílo jako symbol funkčně spíše vyčlenit než začlenit. Druhým, a nepochybně významnějším důvodem je Goodmanovo přesvědčení, že denotace je obecně tím způsobem reference, který je oproti exemplifikaci, co se pravidel užití týče, v mnoha případech více standardizovaný, a tudíž je i transparentnější. Z toho důvodu ale také nezapadá do Goodmanova chápání charakteru estetična, respektive těch pěti symptomů, které jej jako specifické symbolické funkce (symptomaticky) provázejí. Naopak exemplifikace do tohoto charakteru nepochybně zapadá, dokonce velice úzce souvisí se

¹⁰² Nelson Goodman, *Způsoby světatvorby* (Bratislava: Archa, 1996), s. 80-81.

symptomem číslo dva, tedy *sémantickou hustotou*, neboť je, jak jsme výše tvrdili, referenčně závislá na denotativní predikaci neboli symbolickém systému jazyka, který je právě *sémanticky hustý*.

Symptom číslo tři, tedy *relativní syntaktická plnost* je projevem symbolické funkce, o kterém v našem textu byla dosud řeč pouze náznakově. Proto jej nyní krátce přiblížíme. Goodmanův příklad s kresbou od Hokusai a grafem denních průměrných hodnot na burze, kterým tento symptom výše charakterizuje, jsme již jinde a v jiné souvislosti v našem textu použili; z toho důvodu se pokusíme uvést příklad sice odlišný, ale zároveň funkčně ekvivalentní. Představme si dva čtenáře nějaké epické básně, např. Ilias a Odyssea, z nichž pozornost toho prvního bude upoutávat výhradně dějová linie, bude např. zcela emocionálně stržen účastenstvím na Odysseově strastiplném putování na rodnou Ithaku, zatímco ten druhý bude o něco trpělivějším a méně sentimentálním čtenářem, a bude tak věnovat adekvátní pozornost nejen ději, ale také stylu či způsobu, jakým Homér báseň uspořádal. V centru pozornosti se tak rázem společně ocitnou Řekova vynalézavá slovní spojení, melodický a jindy zase úderný rytmus jeho veršů, způsob, jakým popisuje statická tělesa a jakým naopak líčí děj, stejně jako funkčně vhodná provázanost všech těchto složek se základní dějovou linií. Jinak řečeno, náš druhý čtenář bude z hlediska recepce považovat za sémanticky relevantní mnohem větší penzum vlastností básně než čtenář první, přestože oba čtou jednu a tu samou báseň. Rozdíl bude tedy evidentně spočívat v tom, s pomocí jakých pravidel budou selekci těchto vlastností provádět. Dovolujeme si uzavřít tvrzením, že druhý způsob čtení je jistě oprávněnější než způsob první, neboť je v něm báseň čtena jako báseň, kdežto ten první ji čte jako pouhou prózu.

Je třeba zdůraznit, že symptomy estetická přiznaně nemají tvořit ucelenou definici umění, nejsou totiž pospolu souborem nutných a zároveň dostačujících podmínek uměleckosti. Ostatně právě z toho důvodu také Goodman volí opatrnější slovník a hovoří o symptomech, nikoliv o nutných podmínkách či inherentních vlastnostech uměleckosti. Zároveň však platí následující:

Nicméně i když žádný z uvedených symptomů není sám o sobě nutnou ani postačující podmínkou estetického prožitku, dalo by se říci, že mohou být

*konjunktivně postačující a disjunktivně nutné. Jinými slovy: prožitek je estetický, pokud má všechny tyto rysy, a pouze tehdy, má-li alespoň jeden z nich.*¹⁰³

K tomu ještě dodejme, že estetický prožitek, o kterém je zde řeč, může fakticky nastat pouze v souvislosti s recepcí uměleckého díla, neboť estetická oblast se v Goodmanově teorii cele překrývá s uměleckou problematikou.

Pokud se dále zamyslíme nad možným důvodem, který Goodmana vedl, aby právě těchto pět symptomů pospolu v následující podobě formuloval, uvědomíme si, že všechny sdílejí společný princip. Můžeme je totiž obecně shrnout pod ten druh symbolických funkcí, o kterých jsme výše tvrdili, že z hlediska interpretace způsobují netransparenci (neprůhlednost) toho symbolického systému, respektive jednotlivého symbolu, na němž se jako funkce uplatňují. O společném kořeni svých symptomů estetická Goodman výmluvně hovoří následovně:

*Přesto si všimněme, že tyto vlastnosti mají sklon zaměřovat pozornost spíše na symbol nežli na to, k čemu odkazuje, nebo alespoň současně na obojí. Kde nedokážeme přesně určit, jaký symbol z určitého systému máme nebo zda máme tentýž symbol při jiné příležitosti, kde je referent natolik unikavý, že nalezení přesně odpovídajícího symbolu by vyžadovalo nekonečné hledání, kde je důležitých více rysů symbolu, kde je symbol příkladem vlastností, které symbolizuje, a kde může plnit mnoho vzájemně propojených prostých a komplexních referenčních funkcí, tam se nemůžeme jednoduše dívat skrze symbol na to, k čemu odkazuje, jako činíme, když se řídíme semaforem nebo když čteme vědecký text, ale musíme trvale věnovat pozornost symbolu samému, například když čteme poezii nebo vnímáme nějaký obraz. Tento důraz na neprůhlednost uměleckého díla, na primárnost díla vůči tomu, k čemu referuje, je na hony vzdálen odmítání nebo zanedbání symbolických funkcí, a naopak vychází z jistých charakteristik díla jakožto symbolu.*¹⁰⁴

¹⁰³ Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 194.

¹⁰⁴ Nelson Goodman, *Způsoby světatvorby* (Bratislava: Archa, 1996), s. 96.

Zde se již dostáváme k povaze estetického prožitku. Zjišťujeme, že je nejen odvozený ze specifického působení symbolických funkcí spojených symptomaticky s uměleckými díly, ale že je rovněž inherentně spojený s interpretační aktivitou subjektu, která má charakter neustálého *hledání*, ať už ve formě rozeznávání komplikovaných vztahů mezi symboly, přiřazování významu symbolům z nekonečné množiny sémantických alternativ, rozlišování referenčních funkcí nebo identifikování různých symbolických systémů a jejich často nejednoznačných pravidel. Všechny tyto aktivity subjektu v jeho setkání s uměleckým dílem mají jeden společný důvod, kterým je obecně řečeno netransparence uměleckého symbolu, jež je samozřejmě výhradně způsobená příslušností tohoto symbolu k symbolickému systému, jeho specifickým syntaktickým, sémantickým a referenčním pravidlům. Naopak je zase obecně možné říci, že pokud je symbol dostatečně transparentní, tzn. že se na něj nevztahuje žádný z pěti symptomů estetična, tak se jeho interpretace nebude podobným druhem *hledání* vyznačovat vůbec.

3. Komparace zkoumaných teorií

Pokud se, byť jen povrchně, začteme do zkoumaných estetických teorií, pravděpodobně si ihned všimneme velice odlišného způsobu, jakým jsou uspořádány, stejně jako stylu, kterým jsou napsané. Tyto odlišnosti jsou nepochybně mimo jiné dány rozdílnými myšlenkovými tradicemi, z nichž oba autoři vycházeli, stejně jako relativně dlouhou dobou (více než čtyři desetiletí), která od sebe vypracování těchto teorií dělí. Goodmanův způsob psaní a přemýšlení nese zřetelné stopy analytické filozofické školy (byť je už řazen k tzv. postanalytickému proudu). Vyjadřuje se totiž precizně, jde mu především o systematickost, výrazovou úspornost a logické uspořádání. Jeho estetickou teorii zároveň nalezneme v ucelené podobě v rámci jediné knihy (Jazyky umění), což nepochybně ještě výrazně zvyšuje dojem z jejího systematického rázu. Zrovna tak si můžeme povšimnout, že se Goodmanova teorie striktně drží velice úzce vymezeného tématu, kterým je symbolizace v umění, potažmo v poznání. Z tohoto rámce Goodman v podstatě nikdy výrazně nevybočuje, a to ani na těch místech své teorie, která k tomu podle našeho názoru vybízí.¹⁰⁵ Nicméně tento prvek v posledku nepochybně rovněž pozitivně napomáhá dojmu značné ucelenosti. Goodman jako hlavní inspirační zdroje své teorie uvádí sémioticky orientované myslitele Ch. S. Peirce, Ch. Morrisse a novokantovce E. Cassirera.¹⁰⁶ Domníváme se, že tematicky je Goodmanovi nejbližší právě Cassirerovo myšlení, které nabylo systematického výrazu především v jeho trojdílné Filozofii symbolických forem.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Máme na mysli třeba poněkud ledabylý přístup k vysvětlení sociálního zřetele k ustanovení pravidel pro symbolizaci. Přestože se jistě jedná o významný moment, který s Goodmanovou teorií symbolických systémů úzce souvisí, což je ostatně i patrné ze strohých poznámek, které tu a tam v jeho teorii k tomuto tématu nalezneme. Goodman nicméně nechce narušovat jednotu a rytmus výkladu. Zda je tento přístup vždy vhodný, ponecháme na posouzení.

¹⁰⁶ Podle našeho názoru lze do tohoto výčtu také zahrnout např. významného postanalytického filozofa W. V. Quina, se kterým ostatně Goodman spolupracoval.

¹⁰⁷ Rovněž Cassirer totiž uvažuje o umění v širším rámci základních symbolických forem, mezi které integrálně náleží vedle např. vědy také právě umění. To vše pod značným

Naproti tomu estetická teorie Jana Mukařovského zcela jistě nemá natolik výrazně ucelenou podobu jako teorie Goodmanova. Je tomu tak podle našeho názoru jednak z toho důvodu, že v Mukařovského myšlení docházelo v průběhu doby k určitým myšlenkovým posunům, ale také z toho souvisejícího důvodu, že se jeho estetická teorie v podstatě skládá ze série kratších a na sobě spíše nezávislých studií k estetické problematice (výjimku tvoří snad jen Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty), které byly napsány v rozsahu delšího časového období, a čtenář je tak nucen, pokud je jeho ambicí vytvořit si ucelenější obraz o Mukařovského myšlení, tyto studie za pomoci interpretačního úsilí do určité míry systematizovat. Zároveň je ale nutné zdůraznit, že se nejedná o studie disparátní; naopak v nich může i méně pozorný čtenář v mnoha případech vysledovat poměrně úzkou tematickou návaznost. Matoucí ovšem mohou být rozdílné akcenty, které Mukařovský v různých studiích uplatňuje (přestože se věnují obdobnému tématu), stejně jako některé terminologické posuny, ke kterým dochází relativně často, především pak mezi těmi studiemi, které od sebe dělí takřka jedno desetiletí.¹⁰⁸

Pokud jsme v souvislosti s Goodmanem hovořili o striktní jednotě výkladu, úzce vymezenému tematickému zájmu, argumentačním stylu a snaze o logický způsob uspořádání jeho teorie, pro Mukařovského estetickou teorii platí mnohdy přesný opak. Je pro něj např. příznačné, že na zhruba stejný soubor problémů pohlíží v různých studiích z odlišných tematických perspektiv, aniž by se zároveň seriózně zabýval myšlenkou jejich užšího propojení. Tematické rozpětí je v jeho estetické teorii proto značné, stejně jako četné odbočky např. k tématům na pomezí

vlivem Kantovy transcendentální filozofie a jeho teorie zkušenosti. Kantův vliv můžeme podle našeho názoru vystopovat i u Goodmanova, především v jeho úvahách o povaze poznání (epistemologie).

¹⁰⁸ Máme na mysli třeba pojem estetického postoje. Přestože je pro Mukařovského teorii nepochybně pojmem základním, jak z několika studií explicitně vyplývá, z četby jiných textů zase může vzniknout poměrně snadno dojem, že tímto základním pojmem je naopak estetická funkce (ve skutečnosti teprve odvozená z es. post.), neboť estetický postoj v nich najednou není vůbec zmiňovaný.

sociologie a dějin umění, stejně jako k některým ryze dobovým a z hlediska artikulace estetické teorie jako celku v podstatě irelevantním diskuzím. Ovšem znovu připomeňme, že srovnáváme systematicky vedený výklad v rámci jedné publikace s řadou povětšinou kratších studií, které pravděpodobně nebyly vůbec psané se záměrem ke společnému vydání v knižně ucelené formě.

Mezi Mukařovského myšlenkové zdroje pak přiznaně patří např. strukturalistický přístup iniciovaný lingvistickou teorií F. de Saussura (Mukařovského základní charakteristiky: umění jako struktura a umění jako znak), včetně jeho různých mutací v rámci PLK (např. R. Jakobson, P. Bogatyrev), škola tzv. ruského formalismu, především v osobě V. Šklovského (funkcí umění je osvobodit člověka ze schematizujícího vlivu např. vědeckého myšlení), dále pak Husserl (např. pojetí znakovosti, spíše v rannější fázi Mukařovského myšlení), Hegel (Mukařovského antinomický přístup k problematice uměleckého díla a vývojově-uměleckým otázkám), ale třeba také český estetik Otakar Zich nebo dnes nepříliš známý rakouský lingvista a psycholog Karl Bühler (opět pojetí znakovosti).¹⁰⁹ Na tomto základě bychom tedy mohli zařadit Mukařovského k tradici kontinentálního myšlení, především pak k jeho raně strukturalistickému směru.

Další odlišnost obecnějšího rázu se týká východisek těchto teorií. V Mukařovského případě je tímto východiskem nepochybně úvaha nad povahou základních postojů, kterými se člověk může uplatňovat vzhledem ke skutečnosti. Po vyznačení rozdílů mezi těmito postoji je pak pozornost soustředěna k postoji estetickému, a z jeho charakteru je následně odvozována v podstatě celá Mukařovského estetická teorie, včetně povahy uměleckého díla jako symptomaticky netransparentního znaku. V souvislosti se znakovostí je zde důležité Mukařovského přesvědčení o povaze významu, který důsledně pojímá jako založený na intersubjektivně sdílených sémantických normách neboli pravidlech, které jsou vnímány jako striktně umělecké povahy.

¹⁰⁹ K tomu např. viz. doslov M. Jankoviče v: Jan Mukařovský, *Umělecké dílo jako znak - z univerzitních přednášek 1936–1939*. (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008), s. 60-87.

Goodmanova teorie je v obecné rovině soustředována kolem základního pojmu reference, tedy vztahu zástupnosti mezi symbolem a tím, k čemu odkazuje. Z tohoto východiska, tedy že existuje něco takového jako referenční vztah, Goodman přistupuje k zevrubné sémiotické analýze různých způsobů symbolizace (denotace, exemplifikace, exprese) a symbolických systémů (jejich syntaktických a sémantických pravidel), včetně jejich vztahu k poznání. Důležitý je v této souvislosti Goodmanův názor, že symbolizace je obecně založená na intersubjektivních pravidlech, které jsou stejně jako u Mukařovského založené výhradně umělečně. Výsledkem této analýzy je pak poznatek, že s oblastí estetična, potažmo s uměleckými díly, se symptomaticky pojí jistý druh symbolických funkcí (pět symptomů estetična), který je charakteristický pro svou referenční netransparenci.

S ohledem na výše zmíněné odlišnosti, sahající od příslušnosti k rozdílné myšlenkové tradici k odlišným východiskům či rámcům zkoumaných teorií, se pak mohou jevit o to překvapivěji významné podobnosti v základní charakteristice estetična a uměleckého díla. Umělecké dílo je totiž v obou teoriích shodně chápáno jako *znak* a z této své znakovosti je také v podstatě výhradně vykládáno, neboť přítomnost symbolické, respektive znakové funkce je v obou teoriích považována za jedinou nutnou podmínkou uměleckosti.¹¹⁰ To je pro konvergenci těchto teorií zakládající (iniciační) moment, neboť se z něj odvíjejí i další sbíhavé charakteristiky uměleckého díla, především pak jeho symptomaticky znaková netransparence a situovanost do sociálně založených norem, respektive pravidel, která jsou konstitutivní v procesu interpretace (recipient) uměleckých děl, stejně jako v procesu jejich tvorby (umělec-autor).

Pojetí uměleckého díla jako netransparentního znaku není jen jedním z mnoha momentů zkoumaných estetických teorií, ale měli bychom jej vnímat jako výkladový středobod, který oběma autorům umožňuje uchopit specifický charakter umělecké znakovosti (a tedy i povahu uměleckého díla jako takového). Dokonce se

¹¹⁰ U Mukařovského je nutnost přítomnosti znakové funkce v umění zřejmá z nutnosti dominance estetické funkce. Kde působí estetická funkce, působí totiž nutně vždy i znakovost, neboť estetická funkce předpokládá vše, čeho se dotkne, právě ve znak.

domníváme, že na obě zkoumané teorie uměleckého díla je možné a zároveň z hlediska komparace vhodné pohlízet jako na dva podané způsoby odpovědi na zcela zásadní, implicitně shodně kladenou otázku: *jaké jsou důvody a také důsledky toho, že má umělecké dílo jako znak záměrně netransparentní referenční funkci*. Odpověď na tuto otázku je pro obě teorie klíčová, neboť teprve její zodpovězení umožňuje plně zdůvodnit a obhájit pojetí uměleckého díla jako *specificky* fungujícího znaku, a to samozřejmě zároveň se všemi důsledky, které jsou z tohoto stanoviska, tj. znakové netransparence, vzhledem k uměleckému dílu vyvozeny, což v dané souvislosti v posledku znamená obhájit sémiotickou teorii umění jako celek. Obhájení této znakové specifčnosti samozřejmě úzce souvisí s úvahou o možnostech definice umění neboli uvedením toho distinktivního rysu uměleckého díla (určitý druh znakové netransparence), který jej vymezení vůči neumělecké produkci, ať už je rovněž znakové povahy nebo nikoliv.¹¹¹ Je nicméně třeba zdůraznit, že ani v jedné z teorií jednoznačnou definici uměleckosti nenalezneme, a to z toho důvodu, že obě teorie přistupují k uměleckému dílu výhradně z hlediska jeho symbolické funkce, jež je ovšem jako vždy vycházející ze zaměření subjektu (a ne přímo z objektu) potenciálně proměnlivá, nikoliv z perspektivy daných a neměnných vlastností, které má dílo jako objekt, tj. nezávisle na své znakové povaze.¹¹²

V Goodmanově estetické teorii je přesvědčení o znakové netransparenci uměleckého díla zřetelně artikulováno v pěti symptomech estetická, neboť každý z těchto symptomů představuje samostatnou symbolickou funkci (ačkoli tyto funkce mohou působit pospolu), která způsobuje relativní netransparenci symbolu (znaku), na němž se jako funkce uplatňuje. V daném kontextu se tedy v podstatě jedná nejen o symptomy estetická, respektive uměleckosti, ale také o symptomy znakové netransparence obecně. Protože jiné symptomy v souvislosti s uměleckým dílem Goodman neuvádí, a protože zároveň všechny tyto symptomy spočívají na

¹¹¹ Přičemž je zřejmé, že pokud tato produkce není znakové povahy, tak nemůže být uměleckým dílem, neboť tím porušuje nutnou podmínku uměleckosti, kterou je právě přítomnost symbolické, respektive znakové funkce.

¹¹² Tomáš Kulka, O Goodmanově teorii umění, in: *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 9.

principu znakové netransparence, je více než zřejmé, že tato netransparence jako taková představuje nutnou podmínku uměleckosti. Z Goodmanova výkladu totiž explicitně vyplývá, že dílo, u kterého nemůžeme identifikovat ani jeden z pěti symptomů estetična, zkrátka není dílem uměleckým. A o takovém díle bude zároveň jistě pravdou, že je znakově transparentní.

Goodmanova teorie ovšem také implikuje, že dílo znakové povahy, ve kterém se nebude zároveň vyskytovat všech pět symptomů pohromadě, nemusí být nutně dílem uměleckým.¹¹³ Hypoteticky se tedy můžeme setkat s dílem, které bude netransparentním znakem, např. se v něm budou vyskytovat všechny symptomy estetična kromě sémantické hustoty, a přesto mu nebude náležet umělecký status; naproti tomu se zase můžeme setkat s dílem, ve kterém bude přítomný pouze jeden symptom estetična (tj. bude splněna podmínka znakové netransparence), např. znovu sémantická hustota, a přesto se na rozdíl od prvního případu o umělecké dílo jednat bude. Z toho důvodu také mohou Goodmanem uvedené symptomy estetična přiznaně fungovat pouze jako *vodítka* k udělení uměleckého statusu, ovšem tedy právě s tou výjimkou, že se v díle nevyskytuje všech pět symptomů současně, pak je udělení statusu umění nutné.¹¹⁴

Mukařovský nenabízí žádný ekvivalent podrobného výčtu symptomů estetična, stejně jako nikde explicitně netvrdí, že je jeho snahou umělecké dílo definovat. Přesto je značná část jeho estetické teorie věnována snaze o vymezení uměleckého díla, především pak vůči služebným znakům, které v mnoha klíčových ohledech tvoří protiklad jeho specifické znakovosti. Pokud bychom měli tyto klíčové ohledy nějak souhrnně pojmenovat, pak bychom stejně jako u Goodmana měli dospět k závěru, že je pro ně charakteristická netransparence referenční funkce. Je totiž zřejmé, že ať už se jedná o komplexní povahu uměleckého díla jako estetického

¹¹³ Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 194.

¹¹⁴ Ovšem je samozřejmě palčivou otázkou, zda je v praxi skutečně možné tyto symptomy v díle vždy spolehlivě identifikovat. Může být např. nepochybně předmětem ožehavé diskuze, jestli nějaký symbol pouze exemplifikuje nebo také denotuje a je syntakticky relativně plný, a to bez pozitivního konce.

znaku, tj. přesvědčení, že je umělecké dílo strukturou sémanticky úzce propojených dílčích znaků, z nichž některé jsou významově v souladu s panujícími normami, zatímco jiné jsou s nimi v rozporu, nebo se jedná o obecný charakter systému (struktury) uměleckých významových norem, tj. jeho bytostně dynamickou povahu např. oproti systému jazyka, tak bude pravdou, že obě tyto charakteristiky umělecké znakovosti shodně pojí jistá referenční a interpretační neprůhlednost. Bude totiž platit, že komplexnost znaku recipientovi nijak neusnadňuje interpretaci, ale právě naopak. Recipient je totiž v takové situaci nucen na místo znaku jediného interpretovat hned celou strukturu znaků, včetně jejich mnohdy spleťtých sémantických vztahů. Interpretace je dále znesnadněna (zneprůhledněna) tím, že v této struktuře jsou mimo jiné zastoupeny také (dílčí) znaky, které symptomaticky nebývají zcela v souladu s panujícími uměleckými významovými normami. Zároveň podle Mukařovského platí, že tento systém norem se vyznačuje sám o sobě jistou netransparencí, neboť je neustále v procesu dynamického proměňování, a dochází v něm tak k četným sémantickým posunům. A pokud je pravdou, že sémantická transparence je vždy věcí zvyku (opakováním téhož) či praxe, tak stejně tak bude nepochybně pravdou, že znaky, jejichž interpretace je závislá na takto nestálém systému významových norem, budou zkrátka významově (a referenčně) relativně netransparentní. Zdůrazněme, že je to právě tato neprůhlednost či netransparence, která v Mukařovského teorii základně vymezuje znakovost uměleckého díla vůči znakům jiného druhu, paradigmaticky vůči těm služebným.

Významný bod konvergence můžeme nalézt v Goodmanově symptomu estetická číslo tři, tedy relativní symbolické plnosti, a Mukařovského právě uvedeném názoru o komplexnosti uměleckého díla jako znaku. Oba pohledy totiž sdílejí přesvědčení, že v recepci uměleckého díla je třeba věnovat pozornost mnoha vlastnostem symbolu zároveň, žádnou z nich (až na výjimky) totiž není opodstatněně možné vyloučit jako sémanticky irelevantní.¹¹⁵ Jedná se samozřejmě opět o rys, který vymezuje umělecké dílo vůči znakům jiného druhu, ať už těm služebným u

¹¹⁵ U Goodmana tohle samozřejmě důsledně neplatí, neboť explicitně tvrdí, že např. váha obrazu je z hlediska porozumění tomuto obrazu sémanticky irelevantní, stejně tak jako je obvykle nevýznamná vlastnost obrazu „být zlatým dolem“.

Mukařovského, nebo např. symbolům z notačního systému v případě Goodmanovy teorie.

Vyjma tohoto spojujícího rysu, přistupují oba autoři ke znakové netransparenci spíše odlišným způsobem, aniž by to na jejich pokud ne identický, tak velice podobný závěr o povaze znakovosti uměleckého díla mělo zásadní vliv. Goodmanův přístup má charakter analýzy symbolických funkcí a vlastností symbolických systémů (jejich syntaktických a sémantických pravidel), což mu umožňuje sémiotickou cestou vymezit právě ty vlastnosti symbolizace, které subjektu objektivně znemožňují, pokud jedná v souladu s pravidly daného symbolického systému, aby nějaký umělecký symbol interpretoval zcela jednoznačně, tj. v podstatě, aby jej interpretoval jako transparentní. Tento sémioticko-analytický přístup představuje oproti Mukařovskému zřejmou v některých ohledech výhodu, neboť kde Mukařovský pouze obecně konstatuje, že se umělecká díla z důvodu dynamické povahy systému uměleckých významových norem obvykle vyznačují jistou sémantickou nenormovaností, Goodman tuto „nenormovanost“ může explicitně pojmenovat a přesvědčivě ji na úrovni jednotlivých druhů umění vysvětlit, a to z povahy pravidel symbolického systému, např. jeho sémantické hustoty. V sémanticky hustých systémech totiž není možné dosáhnout naprosté normovanosti významu neboli jednoznačného přiřazení korelátu danému symbolu. Sémantická pravidla zkrátka nejsou v těchto systémech vzhledem k symbolickému schématu explicitně definována, což jim např. oproti notačním systémům, ve kterých jsou tato pravidla naopak dána zcela explicitně, umožňuje disponovat širším a obecně bohatším polem reference, stejně jako v praxi výrazně větší svobodou, např. v tvorbě výpovědí s různými sémantickými odstíny (poezie). To vše samozřejmě na úkor sémantické jednoznačnosti a s tím souvisejících interpretačních potíží.

Za další devizu Goodmanova analyticko-sémiotického přístupu bychom nepochybně měli označit přesvědčivé vysvětlení odlišností mezi např. výtvarným a básnickým dílem, a to metodicky čistě na základě analýzy symbolických funkcí. Goodman z toho důvodu např. není omezený na vágní konstatování, že výtvarné dílo se liší od básně, protože je zobrazením, kdežto báseň je závislá na jazyce. Naopak může na základě své analýzy mnohem konkrétněji a přesvědčivěji tvrdit,

že se výtvarné dílo vždy liší od básně přinejmenším syntaktickou hustotou, tedy způsobem uspořádání symbolického schématu. To je rozměr, který u Mukařovského samozřejmě nenajdeme; rozdílnostmi mezi jednotlivými uměleckými druhy se v podstatě nezabývá, charakter a zaměření jeho teorie mu k tomu ostatně ani neposkytuje (na rozdíl od Goodmana) adekvátní prostředky. Mukařovskému se tak takřka výhradně jedná o převedení jednotlivých uměleckých druhů na společný princip, tedy jejich svornou situovanost v estetickém postoji a specificky estetickém druhu znakovosti.

Aby nám nebylo špatně rozuměno, netvrdíme, že je Mukařovského vysvětlení netransparentní znakovosti uměleckého díla v tomto bodě komparativně nepřesvědčivé nebo že je Mukařovského přístup k estetické problematice obecně méně vhodný. Explanační síla jeho přístupu totiž zase např. spočívá v tom, že umožňuje postihnout pro uměleckou oblast příznačný dynamický vývoj oproti jiným sférám, kde se uplatňuje znakovost, např. v systému přirozeného jazyka, který je naopak vývojově relativně statický. Tvrzení o dynamické povaze uměleckých norem a zároveň inherentní přítomnosti nenormované složky v uměleckém díle, která je následně systémovou dynamikou uměleckých norem postupně vstřebávána, považujeme za přesvědčivé a teoreticky přínosné. Tento rozměr v Goodmanově teorii v příliš rozvinuté podobě naopak nenajdeme, ačkoliv jisté náznaky v ní přítomné jsou.¹¹⁶ To ovšem podle našeho názoru vyplývá z Mukařovského ambice postihnout ve své teorii velké množství různých aspektů estetična (komplexní přístup), a naopak z části protichůdné Goodmanovy snahy o užší tematické zaměření a související jednotu výkladu, jak jsme o tom hovořili na začátku komparace.¹¹⁷

¹¹⁶ Viz. např. Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 41.

¹¹⁷ Stejně tak bychom mohli uvažovat nad tím, jaké teoretické výhody Mukařovskému přináší, že svou teorii koncipoval od estetického postoje jako východiska, ze kterého až poté odvodil uměleckou znakovost, potažmo znakové systémy a funkce působící symptomaticky v umění, smíme-li to tak nazvat, zatímco Goodman ve své teorii vyšel v podstatě rovnou z této znakovosti a znakových systémů, neboť žádný funkční

Dále je třeba upozornit, že u obou autorů je netransparentnost uměleckého znaku úzce propojena se specifickou povahou jeho recepce. Goodman i Mukařovský totiž chápou recepci uměleckého díla jako proces, který má povahu relativně komplexní interpretační aktivity (hledání), a to právě z důvodu znakové netransparence uměleckého díla. Pokud je totiž tento znak charakteristický pro svou neprůhlednost, musí na něm shodně podle obou autorů recipient ve své pozornosti prodlévat, nemůže zkrátka neproblematicky (okamžitě) prohlédnou k označovanému. Recipient je tak povahou znaku vybízen, nebo dokonce nucen umělecké dílo relativně spletitě interpretovat, např. rozeznávat jemné významové souvztažnosti, potažmo hledat sémantické sjednocení jeho komplexní znakové struktury (připomeňme, že umělecké dílo je komplexním znakem v obou koncepcích). Této interpretační aktivitě dokonce Mukařovský v rámci své teorie přiznává zásadní význam:

Než se však vnímatel celkového smyslu dobere (uměleckého díla, pozn. autora), musí proběhnou proces vytváření tohoto celkového smyslu. A na tomto procesu záleží v uměleckém díle především.¹¹⁸

Neboť:

Umělecké dílo na rozdíl od jiných druhů znaků, např. jazykových, klade důraz nikoliv na výsledný, jednoznačný vztah ke skutečnosti, ale na proces, kterým tento vztah vzniká.¹¹⁹

Goodman je dokonce explicitně toho názoru, že interpretace uměleckého díla je hledáním, které nemůže nikdy dospět k jednoznačnému konci, a to samozřejmě opět z důvodu znakové netransparence uměleckého díla, ze které tato nejednoznačnost neboli nemožnost definitivního určení vyplývá.

ekvivalent Mukařovského estetického postoje u něj nenajdeme. S ohledem na udržení rozumného rozsahu práce si však takovou úvahu raději ponecháme na jinou příležitost.

¹¹⁸ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 30.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 31.

Výstižný a obsažný symbol se osvojením neznehodnocuje, nýbrž je zahrnut do základu, z něhož se vychází při dalším zkoumání. (takový postup je symptomatický např. pro vědecký diskurz, pozn. autora) A je-li symbolický systém hustý, jeho poznání nebude nikdy úplné a konečné, další pohled může vždy odhalit nové významové odstíny (symptomatické naopak pro umělecká díla, pozn. autora).¹²⁰

O povaze estetického „postoje“ či „prožitku“ pak Goodman příznačně tvrdí:

Mám naopak za to, že číst musíme nejen báseň, ale i obraz, a že estetický prožitek není statický, ale dynamický. Zahrnuje jemné rozlišování a rozeznávání subtilních souvztažností, identifikování symbolických systémů a znaků těchto systémů i toho, co tyto znaky denotují a exemplifikují. Zahrnuje také interpretování díla a přetváření světa prostřednictvím díla a díla prostřednictvím světa. Do tohoto střetávání přinášíme mnohé zážitky a mnohé dovednosti, které se jím mohou dále také přetvářet. Estetický „postoj“ nezná klidu, neustále hledá, zkouší, je více činností než postojem.¹²¹

Než se posuneme od netransparence uměleckého znaku k dalšímu významnému „průnikům“ zkoumaných teorií, uvedeme závěrem krátkou úvahu o *formální* příčině shody v této základní charakteristice uměleckého díla.

Domníváme se, že možnost, ve které by hypoteticky oba autoři nejprve základně vymezili umělecké dílo jako znak a dále jeho povahu blíže neurčili prostřednictvím způsobu, jakým tento znak referuje, tedy obecně jeho referenční funkcí (transparentní, netransparentní) jako jediným nutným a zároveň dostačujícím symptomem znakovosti, je z hlediska obou teorií vnitřně nesoudržná, neboť by popřela přijatý sémiotický výkladový princip. Významná podobnost obou teorií v otázce uměleckého díla jako znaku, který je netransparentní, se poté, co shodně

¹²⁰ Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 197.

¹²¹ Tamtéž, s. 185.

přijali tento výchozí princip (každé umělecké dílo je nutně znak) a zároveň s ním přijali ve shodě obecné vymezení znakovosti (nutná přítomnost referenční funkce), ukáže jako nikoliv náhodná. Z pohledu zkoumaných teorií by bylo podle našeho názoru naopak spíše překvapivé, kdyby zde k významné podobnosti nedošlo. Tato evidentní podobnost by mohla být totiž považována za náhodnou pouze v případě, že by bylo alespoň v jedné z teorií umělecké dílo vykládáno ze dvou či více různých, na sobě nezávislých principů, tj. ke znakovosti jako nutné podmínce uměleckosti by byla přidružena nějaká další nutná, avšak na té první žádným způsobem závislá podmínka (např. tradičně přítomnost krásy jako estetické vlastnosti, která ovšem se znakovostí, která je záležitostí pouze referenčního vztahu, právě vůbec nesouvisí a v tom smyslu na ní také ani nemůže nijak záviset), která by vcelku přirozeně dále určovala povahu uměleckého díla zásadně odlišným způsobem; za druhé, pokud by za jediný nutný a zároveň dostačující symptom znakovosti nebyla shodně považována referenční funkce, tj. některá z teorií by přišla s postulátem existence takového znaku, který by buď vůbec k ničemu neodkazoval, anebo případně odkazoval na základě objektivně vykazatelné podobnosti se svým denotátem (referenční motivovanost znaku); a nakonec za třetí, pokud by byla uměleckému znaku symptomaticky přiznána buď stejná, anebo větší míra transparence referenční funkce, než jazykovým znakům, které slouží k běžné mezilidské komunikaci.

Můžeme přejít k tvrzení, že ani jedna z uvedených podmínek ve zkoumaných teoriích samozřejmě neplatí. Obě teorie uvádějí jako jedinou nutnou podmínku uměleckosti znakovou, potažmo symbolickou funkci, respektive podmínku, která je z této znakovosti odvozená (znaková netransparence, u Goodmana v podobě přítomnosti všech symptomů estetická), a tudíž je na ní i závislá; stejně tak platí, že ani jedna ze dvou teorií nepřipouští existenci znaku, který by buď neměl referenční funkci vůbec, nebo by odkazoval na základě podobnosti, neboť pak by se samozřejmě nejednalo podle přijatého vymezení znakovosti vůbec o znak; a nakonec za třetí, ani Mukařovský ani Goodman samozřejmě netvrdí, že je umělecké dílo transparentnější než znaky jiného druhu, a rovněž netvrdí, že je transparentní stejnou měrou. První případ je očividný nesmysl, zatímco ten druhý by neumožnil vymezit umělecké dílo vzhledem ke znakům jiného druhu. Z toho nám tedy plyne, že základní charakteristika uměleckého znaku jako netransparentního je z hlediska

obou zkoumaných teorií, s přihlédnutím k předpokladu, z nichž obě vycházejí (obecné vymezení znakovosti jako referenčního vztahu), a zároveň sdílené snaze o jednotu výkladu (přítomnost pouze jednoho základního výkladového principu, kterým je znakovost um. díla), logicky v podstatě nevyhnutelná.

Za další významný konvergentní rys zkoumaných teorií považujeme jejich vztah ke znakovosti, potažmo symbolizaci jako obecně té aktivitě, která je závislá na intersubjektivně sdílených pravidlech, ať už mají povahu pravidel (norem) pouze sémantických v případě Jana Mukařovského, nebo pravidel jednak syntaktických a sémantických, a jednak pravidel pro jednotlivé způsoby reference (denotace, exemplifikace, exprese), které jsou podle Goodmanova názoru pospolu konstitutivní pro fungování symbolických systémů.¹²² Oba autoři jsou přesvědčení, že symbolizace, respektive ustanovení referenčního vztahu je striktně záležitostí určitého sociálního konsenzu, který má formu relativně závazných pravidel. Tato pravidla pak v rovině znakovosti uměleckého díla určují (byť symptomaticky netransparentně) jak způsob, kterým má být dílo interpretováno, tak postup, jakým má být jakožto znak umělcem vytvářeno. Samozřejmě s přihlédnutím k symptomatickému porušování těchto pravidel v umělecké oblasti, jak o tom hovoří především Jan Mukařovský. Na tomto půdorysu, tedy vztahu mezi tvůrcem a recipientem, jejich společné situovanosti ve významově relativně normované oblasti, je pak v obou teoriích shodně založena možnost, že umělecké dílo může fungovat intersubjektivně, tedy jako znak.

Např. v Goodmanově teorii platí, že pokud chce recipient porozumět jakémukoliv zobrazení, a to včetně tzv. zobrazení realistického, musí znát nejen interpretační kód neboli pravidla příslušného zobrazivého symbolického systému, ale těmito pravidly se také musí v podstatě řídit.¹²³ Nejinak je tomu samozřejmě v případě

¹²² Pro každý symbolický systém je tedy konstitutivní přítomnost syntaktických a sémantických pravidel a pravidel alespoň jednoho ze způsobů reference.

¹²³ Pokud bude např. znát recipient pouze malířskou tvorbu do 18. stol., bude nepochybně zmatený z kubistických obrazů, neboť mu bude pro jejich interpretaci

interpretace každého textu nebo třeba hudebního díla. Goodman v této souvislosti výslovně zdůrazňuje, že pravidla pro symbolizaci se obecně ustavují teprve praxí, a tudíž ani není možné na základě individuálního rozhodnutí zavést pravidla pro symbolizaci, nebo dokonce jejich systém a provozovat je na soukromé bázi. Respektive možné to je, ale taková aktivita zkrátka nebude mít charakter symbolického systému. V samotném pojmu pravidla je zde totiž obsažený sociální rozměr neboli nějaká forma širšího konsenzu o povaze těchto pravidel, což samozřejmě předpokládá, že tato pravidla budou také intersubjektivně (a nikoliv pouze soukromě) dostupná.¹²⁴

O klíčové funkci sémantických norem, respektive pravidel v Mukařovského pojetí uměleckého díla, pak explicitně vypovídají snad nejlépe následující slova:

Umělecké dílo má charakter znaku. Nemůže být ztotožňováno ani s individuálním stavem vědomí svého autora, ani kteréhokoliv ze subjektů vnímajících toto umělecké dílo, ani s tím, co jsme nazvali „dílo-věc“. Existuje jako „estetický objekt“, jehož místem je vědomí celé kolektivity. Dílo-věc smyslová je vzhledem k tomuto nehmotnému objektu pouze vnějším symbolem; individuální stavy vědomí, jež vyvolá dílo-věc, představují estetický objekt pouze tím, co je jim všem společné.¹²⁵

Je zřejmé, že aby mohlo dílo-věc vyvolávat stavy vědomí, které jsou všem členům příslušného kolektiva společné, je třeba existence intersubjektivních sémantických pravidel, které možnost podobné, nebo dokonce stejné interpretace uměleckého díla zaručí, tedy i v podstatě umožní existenci estetického objektu v té podobě, jak jej Mukařovský chápe. Bez těchto pravidel by bylo samozřejmě dosažení výraznější sémantické shody mezi jednotlivými členy kolektiva naprostou záhadou. Povšimněme si také ve výše citovaném, že estetický objekt v podstatě není *ničím*

zkrátka scházet kód neboli specifická pravidla, kterými se tento způsob zobrazení na rozdíl od předchozí výtvarné tradice symptomaticky řídí.

¹²⁴Upozorňujeme, že rozměr této úvahy je v Goodmanově teorii mnohdy přítomný pouze implicitně. To ovšem nic nemění na tom, že se evidentně jedná o nutný předpoklad této sémiotické teorie.

¹²⁵Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 213.

jiným než sémantickým protnutím kompetentních členů kolektiva, což tedy znamená, že je jakožto „objekt“ konstituován výhradně sémantickými pravidly, respektive jejich strukturou (systémem).

Z výše diskutované charakteristiky uměleckého díla jako netransparentního znaku podle našeho názoru také vyplývá, že pravidla, respektive normy, které jsou přítomné v umělecké oblasti („jazyky“ umění, potažmo systémy uměleckých významových norem), budou symptomaticky méně určitě vymezené, než např. normy, které působí v běžném jazyce, a to shodně u obou autorů. Pokud budeme zastávat přesvědčení, že běžná jazyková komunikace vyžaduje od účastníka této komunikace řízení se implicitními, nikoliv explicitně formulovaným pravidly¹²⁶ (přičemž tato implicitnost v Goodmanově teorii vyplývá ze sémantické hustoty každého přirozeného jazyka), pak bude podle našeho názoru komparativně platit, že v umění jsou pravidla nutně formulována buď stejnou měrou implicitně jako v přirozeném jazyce, nebo dokonce symptomaticky ještě méně explicitně než v přirozeném jazyce.¹²⁷

Tato pravidla jsou podle našeho názoru u obou autorů symptomaticky takové povahy, že transparentci uměleckého díla jako znaku, pokud ne znemožňují, tak alespoň výrazně znesnadňují. V Goodmanových hustých symbolických systémech zkrátka nejsou z definice pravidla formulována explicitně a jednoznačně, to samé pak platí pro systémy, v nichž se jako způsob reference uplatňuje exemplifikace. U Mukařovského zase tato pravidla nemohou být explicitní a jednoznačná z důvodu obecně dynamické povahy uměleckých významových pravidel (norem). Pokud se

¹²⁶ Zde samozřejmě odkazujeme na Wittgensteina a jeho Logická zkoumání, ve kterých mimo jiné vymezuje přirozený jazyk jako sociálně zakotvenou praxi, která se řídí následováním implicitních pravidel pro tento jazyk. Následováním těchto pravidel je pak umožněna komunikace a v podstatě i institut jazyka. K tomu více:

¹²⁷ To by také odpovídalo Goodmanově triádě, kterou najdeme v Jazycích umění: notační systémy, jazyky, nejazykové systémy (řazeno zleva doprava podle explicitnosti pravidel), přičemž pouze jazyky a nejazykové systémy se mohou vyskytovat v umění. Jazyk totiž splňuje vždy minimálně jeden ze symptomů estetická, totiž sémantickou hustotu. Nejazykové systémy pak vždy splňují minimálně jak sémantickou, tak syntaktickou hustotu.

tedy recipient uměleckého díla bude snažit interpretovat umělecký znak s podobnou mírou jednoznačnosti jako např. běžné jazykové promluvy, nebo dokonce dopravní značení (explicitní a jednoznačná pravidla), narazí podle obou autorů obvykle na symptomatickou netransparenci symbolické funkce umění, a bude tak veden ke komplexní interpretaci, potažmo hledání v nekonečném souboru možností.

Závěrem se obrátíme na poslední konvergentní rys zkoumaných teorií, který považujeme z hlediska komparace za zajímavý.¹²⁸ Jedná se o rozsah referenční funkce uměleckého díla ve vztahu k jiným druhům symbolizace, především pak té vědecké. Tematizace tohoto rysu nás také přivede k porovnání názorových pozic obou autorů vzhledem ke kognitivnímu statusu uměleckého díla.

V našem zkoumání Goodmanovy estetické teorie jsme tvrdili, že se symbolické systémy, potažmo symbolizace obecně, vyznačují selekcí některých aspektů skutečnosti na úkor jiných, stejně jako jsme tvrdili, že tyto aspekty vždy podléhají nějaké formě uspořádání. Obě tyto klíčové vlastnosti symbolických systémů pro Goodmana rovněž představovaly obecný základ kognitivní funkce neboli podmínku možnosti poznání skutečnosti (světa).¹²⁹ Které konkrétní aspekty skutečnosti bude symbolický systém z nekonečné množiny možností vybírat a jakým způsobem bude tyto vybrané aspekty uspořádávat, závisí vždy na pravidlech daného symbolického systému. Jinými slovy, pokud se tato pravidla systém od

¹²⁸ Netvrdíme, že se jedná o jedině konvergentní rysy těchto teorií uměleckého díla. Uvádíme zde pouze ty, které považujeme za nejvýznamnější. Dalším bodem komparace by mohla být např. podobnost mezi Goodmanovými denotujícími symboly a Mukařovského služebními znaky, jak na ni upozorňuje ve své dizertaci, z větší části věnované právě těmto dvěma autorům, Denis Ciporanov. Nicméně se domníváme, že jedná o analogii částečně problematickou a obecně ne příliš podnětnou. K tomu tedy viz. Denis Ciporanov, *Pojem umění a jeho definice. Mezi funkcí a procedurou*. Praha, 2009. Disertační práce (PhD). Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra estetiky, 2009-18-06.

¹²⁹ Srov. např. Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 40-41.

systemu ve větší či menší míře odlišují, bude také platit, že buď budou tyto systémy symbolizovat jiné aspekty skutečnosti, nebo sice stejné, ale budou je uspořádat odlišným způsobem.¹³⁰ V obou uvedených případech bude nicméně pravdou, že tyto systémy budou subjektu prostředkovat odlišný, na sebe vzájemně nepřevoditelný druh poznání.

Pokud se nyní zamyslíme nad symptomy estetična, které se všechny týkají právě povahy pravidel symbolických systémů, a zároveň si znovu uvědomíme, že všechny spojuje netransparence symbolické funkce, ať už se jako netransparentní projevuje z důvodu nejednoznačnosti syntaktických a sémantických pravidel, nebo z nutnosti věnovat pozornost mnoha aspektům symbolu zároveň či vícero způsobům, kterými tento symbol najednou referuje, měli bychom si klást otázku, jakým způsobem zpravidla funguje ona selekce symbolizovaných aspektů skutečnosti a princip jejich uspořádání v těch symbolických systémech, které jsou nositelem alespoň jednoho z uvedených symptomů estetična. Tuto otázku také můžeme přeformulovat následovně: jakým způsobem funguje poznání v umělecké symbolizaci, např. oproti typické symbolizaci vědecké, pokud je zřejmé, že se v umění obvykle neuplatňuje stejný druh selekce a uspořádání symbolizovaných aspektů skutečnosti jako ve vědě, a to z důvodu symptomatického působení odlišných pravidel pro symbolizaci?

Přestože Goodman na tuto otázku ve své teorii explicitně neodpovídá, domníváme se, že odpověď na ni je implicitně obsažena v povaze uvedených symptomů estetična, respektive právě v jejich sdíleném klíčovém rysu, kterým je výše

¹³⁰ Na základě odlišnosti symbolických systémů Goodman také vyslovuje známou tezi o mnohosti světů. Je totiž zřejmé, že pokud se symbolický systém aktivně podílí na tvorbě světa, jak jej vnímáme a zakoušíme, a zároveň je pravdou, že symbolický systém není pouze jeden, ale je jich naopak velké množství a vzájemně se od se odlišují, např. extenzí referenčního pole, způsobem symbolizace a povahou symbolického schématu, bude také nepochybně platit, že různé symbolické systémy se podílejí na tvorbě světa různými způsoby, a tudíž i vytvářejí relativně odlišné světy. Velice zjednodušeně řečeno, svět bude mít jiný tvar, pokud na něj budeme pohlížet prizmatem symbolického systému, který je typický pro svět umění, než když na něj budeme pohlížet prizmatem vědeckého diskurzu. K tomu viz.

několikrát uvedená *netransparence*. Na základě netransparentní povahy symbolické funkce, kterou tyto symptomy sice různou cestou, ale v posledku shodně artikulují, jsme přesvědčeni, že symbolické funkce a systémy působící v umění mají sklon provádět obecně menší míru selekce než ty druhy systémů a funkcí, které jsou naopak zpravidla přítomné ve vědě (a ještě spíše v notačních systémech), a z toho důvodu také symptomaticky odkazovat k širšímu poli reference (neboť toto pole právě zpravidla není v takové míře sémanticky selektované). To ostatně explicitně vyplývá ze symptomu číslo tři, tedy relativní syntaktické plnosti, který udává, že v uměleckém díle (např. kresba od Hokusaije) je obvykle (symptomaticky) třeba věnovat pozornost mnohem více vlastnostem symbolu/ů, než je tomu komparativně třeba v rámci těch symbolických systémů, které se paradigmaticky uplatňují v recepci grafů nebo dopravním značení. To znamená, že relativní syntaktická plnost je tou symbolickou funkcí nebo vlastností, která se vyznačuje nízkou mírou selekce relevantních vlastností (v uměleckém díle jich tedy bude zpravidla relevantních mnohem více než jinde), neboť vždy odkazuje k jejich komplexu, a nepochybně je i právě z toho důvodu právě jednou z těch vlastností symbolického systému, která způsobuje netransparenci symbolu, na němž se uplatňuje. Grafy jsou totiž v tomto případě naopak komparativně transparentní právě z toho důvodu, že soustřeďují pozornost pouze na velice omezený počet syntakticky a sémanticky důležitých vlastností, často dokonce pouze na vlastnost jedinou.¹³¹ K obdobnému závěru bychom mohli snadno dojít explikací symptomu číslo pět, tedy vícenásobné a komplexní referenci.

My se ovšem domníváme, že podobný závěr plyne dokonce ze všech uvedených pěti symptomů. A pokud tomu tak skutečně je, bude také platit, že se jedná o projev, který je s uměním spjatý podobně nutně, jako je např. právě netransparence symbolické funkce, neboť se týká právě všech pěti symptomů estetická. Zamysleme se, jakou cestou se např. může striktně uplatňovat princip selekce, pokud nejsou v symbolickém systému jednoznačně definována pravidla, kterými se má tento

¹³¹ Samozřejmě pro neznalé oko může být teoreticky kterýkoliv graf rovněž netransparentní, a to samozřejmě opět z toho důvodu, že si nemůže být jistý, kterým úzce vybraným vlastnostem grafu jakožto zobrazení má věnovat pozornost a jakým způsobem je má číst.

princip řídit. Pole reference symbolického systému je v takovém případě definováno jako sémanticky nebo syntakticky husté, tj. pravidly pouze neurčitě vymezené. Důsledkem např. je, že se každý jednotlivý symbol bude vztahovat hned k několika možným referentům zároveň, neboť nebude možné jednoznačně určit jeho sémantické zařazení. Domníváme se, že čím explicitněji je princip selekce sémantickými a syntaktickými pravidly v symbolickém systému určený, tím méně aspektů skutečnosti bude také *jednotlivý* symbol v rámci tohoto systému značit. V extrémní podobě bude značit pouze jeden určitý aspekt neboli bude jednoznačný, jako je tomu např. v případě symbolů náležejících do notačních systémů. Představa hustého symbolického systému, který bude symbolizovat skutečnost jednoznačně, tedy pouze jeden její aspekt, nebo dokonce i velice omezenou množinu jejích aspektů, je tedy podle našeho názoru zkratka protimluvem.¹³² Co se týče symptomu číslo čtyři, tedy exemplifikace, je zřejmé, že se na ni bude vztahovat v podstatě stejná argumentace, a to už vzhledem k tomu, že je závislá na syntakticky hustém systému přirozeného jazyka.

Jsme tedy toho názoru, že je v Goodmanově estetické teorii pro umění symptomatická netransparence referenční funkce bytostně spjata s relativně menší mírou selekce relevantních aspektů symbolizované skutečnosti a z toho plynoucího širšího pole reference, než je tomu komparativně v případě symbolizace typické pro vědu nebo notační systémy. Nechceme ale v žádném případě tvrdit, že každé umělecké dílo má širší pole reference než např. vědecká teorie nebo filozofický pojem. Pouze se na základě znalosti Goodmanovy teorie domníváme, že se v umělecké oblasti na rozdíl od vědy a filozofie jedná o symptomatickou vlastnost.

Tato poměrně zdlouhavá argumentace měla za cíl přiblížit Goodmanovo pojetí symbolizace v umění k Mukařovského názoru na neselektivní povahu estetického postoje, potažmo uměleckého díla jako nositele estetické funkce. Říkáme pouze

¹³² Vyjma excesivních případů, ve kterých je zároveň přítomna syntaktická hustota a sémantická artikulovanost. Viz. Goodmanův příklad s počítadlem s neoznačeným ciferníkem. Viz. Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 40-41.

přiblížit, neboť jsme si zároveň plně vědomi stále přítomného významného rozdílu, který spočívá v tom, že Mukařovský uměleckým dílům jako estetickým znakům odvozených z estetického postoje jednoduše nepřiznává v porovnání s vědeckým diskurzem vůbec žádný druh selektivní reference.¹³³ Nicméně teoretický postoj, který má paradigmaticky formu vědeckého přístupu ke světu, charakterizuje Mukařovský vzhledem k postoji estetickému mimo jiné právě prostřednictvím působnosti, respektive absence působnosti selektivní reference. Je tedy možné říci, že Mukařovský tyto dva postoje vůči sobě na základě opačného vztahu ke kognitivní funkci ostře vymezuje. Teoretický postoj je pak v této koncepci podle našeho přesvědčení považovaný oproti estetickému za kognitivní právě z toho důvodu, že tuto selekci inherentní rozmanitosti skutečnosti vždy provádí, a to formou převedení jejích vybraných aspektů v pojmy, případně v pojmově artikulované vědecké teorie (pojmové schéma), které vysvětlují nějaký vybraný (selektovaný) jev, např. gravitaci, kvantovou mechaniku nebo hysterii jako psychiatrický fenomén.¹³⁴

Jaké aspekty budou teoretickým postojem vybrány jako relevantní, závisí u Mukařovského na konkrétních zájmech subjektu, stejně jako na povaze postoje, který tento subjekt vůči skutečnosti zaujímá, zatímco v Goodmanově případě to samé závisí sice rovněž na zájmech subjektu, ale na rozdíl od postoje, který nemá v Goodmanově teorii explicitně určenou působnost, na pravidlech daného symbolického systému.¹³⁵ Pokud např. vědec vypracovává teorii gravitace, budou

¹³³ „Ať sebedrobnější je úsek skutečnosti, který zobrazuje, ba i tehdy nezobrazuje-li vůbec nic – jako např. výtvar hudební – je uměleckým dílem jakožto estetickým znakem dán nárok poukazovat ke skutečnosti jako celku a vyjadřovat a navozovat vztah člověkův k veškerenstvu.“ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 66.

¹³⁴ Odkaz k selektivnosti teoretického postoje u Mukařovského např. zde: Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 77.

¹³⁵ Ovšem pokud si subjekt může symbolický systém, kterým bude pohlížet na skutečnost, relativně svobodně zvolit (a z Goodmanovy teorie takový závěr může vyplývat), lze o daném symbolickém systému teoreticky zhruba uvažovat v ekvivalenci k Mukařovského postoji, neboť jak symbolický systém, tak postoj v tomto případě navozují vztah člověka ke skutečnosti. Např. rozdíl v estetickém postoji a teoretickém

ho v této aktivitě zajímat přirozeně pouze ty aspekty, které s jeho teorií bezprostředně souvisí. Vědecká teorie pak bude v souladu s tím selektivně odkazovat pouze k těmto aspektům (bude je symbolizovat), a žádným jiným (nebude je symbolizovat). To je ale právě ten druh selekce, který je podle Mukařovského estetickému postoji, potažmo uměleckým dílům jako estetickým znakům, které zaměření tohoto postoje funkčně realizují, samozřejmě zcela cizí.

Konkrétní skutečnost věci je dána ovšem teprve celým nekonečným souborem jejích vlastností – ten však zůstává mimo zorné pole badatelovo (vědec, pozn. autora). [...] Třetí ze základních postojů je postoj estetický, a jedině on přihlíží především k věci samé, k věci jakožto jednotlivině, jako k nevyčerpatelně rozmanitému souboru vlastností.¹³⁶

Tento vztah k věci samé jako rozmanitosti je nicméně možný pouze za cenu absence kognitivní funkce v uměleckém díle, tedy právě té funkce, která je naopak symptomatická pro vědu. Umělecké dílo má podle Mukařovského *navozovat* vztah k veškerenstvu, ne jej poznávat, a vymanit tak člověka aspoň na okamžik ze schematizujícího vlivu, které na jeho způsob vidění světa mají např. právě vědecké teorie.¹³⁷¹³⁸ V tom spočívá jeho hlavní smysl v životě člověka.

Dostáváme se k závěru, že v obou zkoumaných teoriích je přítomná selekce jako ten princip, který vybírá ze skutečnosti, jež je objektem symbolizace, pouze některé

postoji stejně jako rozdílnost v symbolických systémech pak bude zakládat odlišnost tohoto vztahu.

¹³⁶ Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 77.

¹³⁷ Srov. Jan Mukařovský, *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 187.

¹³⁸ Přesto z Mukařovského teorie podle našeho názoru vyplývá, že estetická funkce může v kombinaci s dominantní funkcí teoretickou k poznání *nepřímo* přispívat, a to tím, že např. vymaňuje vědce ze zažité reprezentace skutečnosti, a tím mu nepřímo otevírá nové obzory, které jsou ovšem z důvodu poznatelnosti opět schematizovány teoretickým postojem, respektive teoretickou funkcí.

aspekty na úkor jiných.¹³⁹ Obě teorie pak *rozsah* této selekce používají pro charakteristiku uměleckého díla vzhledem k objektům nebo činnostem neumělecké povahy; Mukařovský tak činí explicitně (nepřítomnost kognitivní funkce v umění je dokonce uváděna jako jeden z klíčových distinktivních prvků umělecké znakovosti), kdežto Goodman spíše implicitně. Tento moment nám zároveň pomohl vysvětlit, proč se Mukařovský nedomnívá, že umělecká díla plní kognitivní funkci obdobně jako např. věda, zatímco Goodman je přesvědčený o opaku. Tato jeho pozice je umožněna tím, že přiznává umělecké symbolizaci, jako ostatně každému druhu symbolizace, selektivní povahu vzhledem ke skutečnosti, i když komparativně k vědě je tedy tato selekce symptomaticky prováděna v menším rozsahu (méně striktně), což vede k symptomaticky komplexnější referenci uměleckých děl.¹⁴⁰ Selektce skutečnosti prostřednictvím symbolického systému je totiž v Goodmanově teorii brána za nutnou podmínku jejího poznání. Pokud má tedy umělecké dílo disponovat kognitivní funkcí, musí být jako symbol (nebo jejich uspořádaná množina) náležející do symbolického systému vzhledem k symbolizované skutečnosti vždy přinejmenším částečně selektivní, tj. nemůže ji symbolizovat nebo značit jako celek (rozmanitost). V Mukařovské teorii je tomu z části obráceně; umělecké dílo zde totiž naopak může značit celek skutečnosti (a

¹³⁹ Jsme toho názoru, že oba autoři v podstatě zastávají kantovské stanovisko, že rozmanitost je dána, kdežto jednota je formou subjektu vytvářena. Jinými slovy: subjekt musí na skutečnost promítnout nějaký druh formy, aby ji mohl poznávat. U Goodmana jsou touto „formou“ symbolické systémy obecně, přičemž platí, že umění a věda jsou dvěma druhy této „formy“ neboli odlišnými způsoby strukturace skutečnosti. Pro Mukařovského jsou těmito formami nebo způsoby strukturace praktický a teoretický postoj. Estetický postoj je pak vymezen tím, že se v něm žádný druh strukturace skutečnosti naopak neuplatňuje.

¹⁴⁰ Nutno podotknout, že komplexnější reference uměleckých děl u Goodmana neznamená, že umění prostředkuje nějaký vyšší nebo naopak nižší druh poznání než věda. Jak jsme uváděli, komplexní reference je dvousečná, umožňuje sice postihnout najednou větší oblast poznání, mezi její negativa ale vždy bude patřit jistá nepřesnost a neurčitost (důsledek symptomů estetická), a z ní plynoucí obecně horší komunikovatelnost (což je nepochybně jeden z klíčových důvodů, proč může mít vědecké bádání formu skutečně kolektivní, ba globální aktivity se sdílenou kumulací poznatků, zatímco umění, ač je rovněž kognitivní povahy, samozřejmě nikoliv) Měli bychom se spokojit s tím, že věda a umění prostředkují dva odlišné, vzájemně nesouměřitelné druhy kognitivní zkušenosti.

také jej symptomaticky značí), ale v důsledku tak není schopno na rozdíl od vědy (teoretický postoj) vést k jejímu poznání, což je tedy v podstatě v souladu s Goodmanovým přesvědčením o podmiňovacím vztahu mezi symbolizací, respektive její inherentní selektivností a poznáním.

Závěr

V bakalářské práci jsme vyšli z přesvědčení, že estetické teorie Jana Mukařovského a Nelsona Goodmana sdílejí významnou podobnost nejen v základní charakteristice uměleckého díla, totiž jeho znakovosti, ale dále také v bližší charakteristice této znakovosti. Oba autoři totiž chápou umělecké dílo podobně jako znak, který se z pravidla vyznačuje oproti znakům jiného než uměleckého druhu svou referenční netransparencí. Naším úkolem bylo nejprve tuto klíčovou charakteristiku uměleckého díla v obou teoriích zvláště představit a také uvést její myšlenkové zdroje. Protože tyto zdroje mají svůj počátek shodně *už* ve východiscích zkoumaných teorií, a přesvědčení o znakové netransparenci uměleckého díla je naopak třeba vnímat *až* jako jejich závěr či vyústění (především v Goodmanově teorii je to zřejmé), byli jsme z povahy věci nuceni tyto teorie představit jako celek.

Jako východisko estetické teorie Jana Mukařovského jsme identifikovali analýzu čtyřech základních postojů, kterými se může člověk (subjekt) uplatňovat vzhledem ke skutečnosti. Z pojmu postoje nám obecně vyplynulo, že Mukařovského teorie je orientována na subjekt (výklad je v ní veden od subjektu k objektu, nikoliv obráceně), byť jak se později ukázalo, na subjekt výrazně sociálně determinovaný neboli ve svém počínání převážně normovaný (a to včetně nakládání s uměleckými díly). Jeden z těchto postojů byl postoj estetický, na který jsme tedy v dalším výkladu především upnuli naši pozornost. Následovali jsme tak Mukařovského přesvědčení, že problematika uměleckého díla je z charakteru tohoto postoje cele odvozená. Pro estetický postoj se ukázaly jako klíčové dvě charakteristiky. Za první, že se neuplatňuje na skutečnosti přímo, ale vždy zprostředkovaně pomocí znaků (z toho nám vyplynulo, že každé umělecké dílo je nutně znak), a za druhé, že se vyznačuje bezzájmovostí subjektu a v souladu s tím se vztahuje na skutečnost jako celek (rozmanitost), tj. neselektivně.

Z estetického postoje jsme poté odvodili povahu uměleckého díla jako estetického znaku. Zjistili jsme, že estetický znak funkčně odpovídá zaměření estetického postoje, a tudíž se neuplatňuje z hlediska reference selektivně (aspektově), ale naopak značí skutečnost komplexně jako celek. Odvodili jsme, že aby mohlo

umělecké dílo tuto funkci adekvátně vykonávat, musí k tomu být jako znak vhodně uzpůsobeno. Odtud jsme se dostali k Mukařovského znakovým „symptomům“ estetická, potažmo uměleckého díla. Prvním z těchto symptomů byla komplexnost uměleckého znaku, zjistili jsme, že podle Mukařovského umělecké dílo představuje strukturu, která se skládá z dílčích znaků. Recipientovým úkolem je pak tuto strukturu sémanticky usouvztažnit, neboť významem je v uměleckém díle vždy až celek. Důsledkem této komplexnosti pak bylo, že se umělecké dílo jevílo jako sémanticky relativně netransparentní znak. Druhým symptomem pak byla dynamická povaha uměleckých sémantických pravidel, respektive jejich systému/ů. Neustále změna daná překotným vývojem umělecké oblasti v těchto systémech problematizovala možnost sémantické standardizace a z ní plynoucí znakové transparentnosti. Došli jsme v souvislosti s tím k přesvědčení, že ve struktuře uměleckého díla se symptomaticky vyskytují přinejmenším z části sémanticky nenormované znaky, což opět v praxi znesnadňovalo interpretaci uměleckého díla a vedlo opět k důsledku, že se jevílo jako znakově relativně netransparentní.

Ve zkoumání estetické teorie Nelsona Goodmana jsme naproti vyšli z jeho přesvědčení o obecné povaze symbolizace jako arbitrárním vztahu zástupnosti mezi znakem a jeho referentem. Upozornili jsme dále na Goodmanovo přesvědčení o primárně kognitivní funkci všech druhů symbolizace, včetně těch symptomaticky přítomných v umění. Posunuli jsme se ke Goodmanově analýze jednotlivých způsobů reference, tedy denotace, exemplifikace a exprese. Odvodili jsme, že denotace je základním referenčním vztahem, neboť její přítomnost je nutná jak v exemplifikaci, tak expresi. Denotace Goodmanovi umožnila podřadit zobrazení pod symbolické systémy, které jsou jako ostatně všechny druhy symbolizace závislé na konvenčně přijatých pravidlech. Exemplifikace zase umožnila přiřadit nedenotativním uměleckým dílům symbolickou funkci.

Dále jsme se posunuli k druhé základní analýze, kterou Goodman ve své estetické teorii provádí, totiž analýze symbolických systémů, respektive jejich syntaktických a sémantických pravidel. Podle Goodmana bylo možné symbolické systémy základně rozčlenit na husté a artikulované, a to v závislosti na explicitnosti a jednoznačnosti pravidel, které v těchto systémech působí. Husté symbolické systémy se pak ukázaly z hlediska pravidel jako symptomaticky výrazně méně

explicitně formulované a jednoznačné. To jim za prvé umožňovalo zachovat relativně širší pole reference na úkor přesnosti, respektive právě jednoznačnosti, a za druhé relativně větší (tvůrčí) svobodu v zacházení s těmito systémy, tedy obecně v možnostech symbolizace.

V poslední části se obě dvě zmíněné analýzy potkaly v Goodmanově formulaci pěti symptomů estetična, z nichž všechny shodně sdíleli jako symbolické funkce ten základní rys, že způsobovaly v různé rovině relativní netransparenci toho symbolu, na němž se uplatňovaly. Od toho jsme přešli k přesvědčení, že pro umělecké dílo je jistý druh znakové netransparence nutným pravidlem (podmínkou), neboť platilo, že se alespoň jeden z těchto pěti symptomů estetična musí na každé dílo vztahovat, pokud mu má náležet umělecký status.

V závěrečné komparaci zkoumaných teorií uměleckého díla jsme vyšli z vyznačení obecnějších teoretických rozdílů a příslušnosti k odlišným myšlenkovým tradicím obou autorů. Odtud jsme se kontrastně posunuli k prvnímu a v podstatě i základnímu konvergentnímu rysu, sdílenému přesvědčení o znakové povaze uměleckého díla. Skutečně rozhodujícím krokem pro další konvergenci zkoumaných teorií se však ukázala být bližší charakteristika této znakovosti, totiž její symptomatická netransparence. Oba autoři shodně ve svých teoriích pomocí tohoto klíčového rysu systematicky vymezovali umělecké dílo vzhledem k neumělecké oblasti znakové povahy (služebné znaky, většina čistě denotativních znaků). Rovněž jím charakterizovali způsob, jakým je recipient nucen umělecké dílo vnímat. Ukázalo se, že se jedná z důvodu znakové netransparence o relativně komplexní proces.

Dále jsme se zaměřili na postupy, kterými oba autoři symptomatickou netransparenci uměleckého znaku zdůvodňují. Poukázali jsme v této souvislosti na konvergenci v přesvědčení o komplexní povaze uměleckého znaku. Recipient je nucen věnovat pozornost relativně velkému množství vlastností znaku, neboť jsou všechny v interpretaci sémanticky relevantní. Jako významný bod konvergence se dále ukázala konstitutivní úloha pravidel, respektive norem v symbolizaci obecně. Z povahy těchto pravidel totiž shodně oba autoři rovněž vysvětlovali netransparenci uměleckého znaku. U Mukařovského je v tomto bodě důležitý pojem systému (struktury) uměleckých významových norem, pro Goodmana zase pojem

symbolického systému, pro který jsou konstitutivní pravidla pro symbolizaci (syntaktická, sémantická, referenční). Dospěli jsme k obecnému konstatování, že systémová pravidla působící v umění, ať už v jeho recepci nebo tvorbě, se v pojetí obou autorů vyznačují komparativně menší explicitností a jednoznačností než pravidla působící v mimoumělecké oblasti, např. typicky ve vědě.

Závěrem jsme porovnali vztah obou autorů ke kognitivní funkci uměleckého díla, a to z toho důvodu, že znakovost obecně, potažmo symbolizace je v pojetí obou autorů s poznáním úzce propojena. Dospěli jsme k názoru, že je v této souvislosti klíčový pojem selekce, neboť jej oba autoři shodně používají, aby obecně charakterizovali princip poznání. Podle Goodmana se selekce vůči skutečnosti uplatňuje prostřednictvím každé symbolizace, tedy i té umělecké, k některým aspektům skutečnosti je zkrátka odkazováno, k jiným nikoliv. Naproti tomu Mukařovský byl toho názoru, že symbolizace, respektive znakovost uměleckého díla je specifická právě tím, že je neselektivní. To nás dovedlo k odlišnému pojetí funkce či smyslu umění v životě člověka. Zatímco podle Goodmana umění jakožto druh symbolizace prostředkuje specifický druh poznání, který je např. na to vědecké nepřevoditelný (z důvodu diametrálně odlišných prostředků symbolizace), tak Mukařovský byl obecně toho názoru, že umění má člověka naopak povznést nad schematizující charakter všudypřítomné kognitivní funkce, má jí tvořit jakousi osvobozující protiváhu.

Čtenář si možná povšiml, že jsme se v naší práci nestavěli ke zkoumaným teoriím až na drobné výjimky kriticky. To neznamená, že podle našeho názoru neobsahují žádná problematická místa, ať už ve formě nedořešených otázek, nebo třeba obecnějších úskalí, která plynou ze striktně sémiotického přístupu k umění. Tento rozměr jsme v práci ponechali stranou z důvodu dodržení rozumnějšího rozsahu výkladu. Komplexnější kritické zhodnocení obou teorií jsme tedy touto okolností nuceni ponechat na jinou příležitost.

Seznam použité literatury:

Primární zdroje:

GOODMAN, Nelson: *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007).

GOODMAN, Nelson: *Způsoby světatvorby* (Bratislava: Archa, 1996).

MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie I* (Brno: Host, 2000).

MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie II*. (Brno: Host, 2007).

MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Umělecké dílo jako znak*. (Praha: Theoretica historica, 2008).

Sekundární zdroje:

CIPORANOV, Denis: *Pojem umění a jeho definice. Mezi funkcí a procedurou*. Praha, 2009. Disertační práce (Phd.). Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra estetiky, 2009-18-06.

CASIRRE, Ernst: *Filosofie symbolických forem I: Jazyk*. (Praha: Oikoymenh, 1996).

KULKA, Tomáš: O Goodmanově teorii umění, in: *Jazyky umění: nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), s. 5-13.

KUBALÍK, Štěpán: „Estetický znak u Nelsona Goodmana a Jana Mukařovského“, in: *Filosofický časopis* (Praha: Filosofia, 2012), s. 91-111.

KUBALÍK, Štěpán: „Cokoli se podobá čemukoli jinému. Nelson Goodman a jeho výhrady proti danému“, in: *Aluze 2/2008*, s. 60-64.

GIOVANNELLI, Alessandro, "Goodman's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), forthcoming URL =
<<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/goodman-aesthetics/>>.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Filosofická zkoumání*. (Praha: Filosofia, 1998).